

# INSULA FULCHERIA

RASSEGNA DI STUDI E DOCUMENTAZIONI DI CREMA E  
DEL CREMASCO A CURA DEL MUSEO CIVICO DI CREMA

Responsabile del Museo Civico: Dott. Roberto Martinelli

NUMERO XXXV / Vol. A

DICEMBRE 2005

*Dossier:* IL MUSEO CIVICO DI CREMA E IL TEATRO

*Direttore Responsabile:* MARCO LUNGI

*Redazione:*

- GIOVANNI GIORA
- EMANUELE PICCO
- DANIELA RONCHETTI
- WALTER VENCHIARUTTI

*Segreteria:*

- DANIELA BIANCHESI
- GIOVANNI CASTAGNA



Redazione:

MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO

presso il Sant'Agostino in Via Dante Alighieri, 49 – 26013 Crema (CR)

Tel. 0373 / 257161 – e-mail: museo@comune.crema.cr.it

© Copyright, 2005 – Museo Civico di Crema  
Proprietà artistica e letteraria riservata  
Autorizzazione Tribunale di Crema del 13.09.1999 n. 15

Stampa e composizione:  
LEVA ARTIGRAFICHE IN CREMA, via Mercato 31

# SOMMARIO

## IL TEATRO

### volume A

A Teatro (Poesia di Federico Pesadori)	pag. 5
MARCO LUNGHI	
Editoriale	pag. 7
EDOARDO EDALLO	
La Città, il Teatro, il Museo	pag. 13
FRANCO GALLO	
Museo e Teatro: tra identità urbana, produzione e consumo di cultura	pag. 31
FRANCESCA FERLA	
Il teatro a Crema: dalle sale private alla <i>Fabrica soda et durabile</i>	pag. 47
NINO ANTONACCIO	
I cinque cartoni del Teatro Sociale di Crema	pag. 67
ELENA MARIANI	
Affari teatrali a Crema negli anni di Stefano Pavesi (1779-1830)	pag. 73
DENISE PEREIRA – GERALD LUCKHURST	
Manini e Rovescalli tra l'apice e l'inizio del declino della scenografia romantica	pag. 105
FEDERICO BORIANI	
Storia e cultura del Teatro nella società cremasca tra il '700 e il '900	pag. 153
FRANCESCO EDALLO	
1961: nasce il "Gruppo Amici per il Teatro"	pag. 163
GIUSEPPE CICOGNANI – CORRADO TOSSANI	
Il restauro del San Domenico	pag. 177
PAOLA ORINI	
La nascita e i primi anni di vita della Fondazione San Domenico	pag. 193
ROBERTA RUFFONI	
Il "San Domenico" e le realtà teatrali del territorio	pag. 197

## A Teatro

*Gh'è sempre i sòlet gran rumpacuiù  
che pèr fas crèt an musica sapient  
i fa 'n frecas, sti etèrni criticú  
che dal spetacol sa pol god pö gnent.*

*Ma st'an i'à trat an pé 'n spetaculèt  
anche per fa deertì i nost brai suldat.  
Diró mia perfetissem, ma discret,  
che urì mandal a munt sarès peccat.*

*Ma, pòrco can, andè fora di pé,  
se gh'ì i'urège tanto delicade  
che a sent la müstica sti miga be  
cume i'asen tirè vea pessade!*

*Quèi che disturba po', cumbinasiù,  
i'è töcc da quei che gh'à an uregiassa,  
anza dirò da pö, di uregiù...  
mèi da quèi che gh'è fora da Barbassa<sup>1</sup>*

FEDERICO PESADORI  
(Crema 1849 - Bolzano 1923)

1. *Barbassa* = noto salumiere del tempo

*È parso opportuno aprire con la lirica del nostro più famoso poeta perchè perfettamente in tema con l'argomento monografico affrontato in questa edizione di Insula e perchè, chi legge, possa pensare con un pizzico di rimpianto e molta nostalgia a quel teatro piermariniano che era l'orgoglio di Crema. Inoltre, leggendo questa poesia si coglie un richiamo ironico, puntuale, ma esplicito, efficace e severo del Pesadori nei confronti di chi ritiene che la cultura sia tale solo se prerogativa di pochi. Condividiamo il pensiero e sottolineiamo che rimuovere questa convinzione è stato uno dei principali obiettivi del nostro lavoro.*

La Redazione

## EDITORIALE

*Insula Fulcheria n° 35 nasce nel clima generale di un mondo che richiede l'offerta di prodotti culturali di grande qualità e ciò giustifica anche da noi la prospettiva, più volte ricordata, di un "superente" che nei prossimi anni risponda alle esigenze di un pubblico sempre più vasto e preparato. Ma se il consumo, secondo una definizione weberiana, deve intendersi come agire dotato di senso, mi pare che soprattutto il portatore di verità ha il dovere di rispondere sempre di più a nuovi bisogni di conoscenza e di progresso. Ciò può significare per noi che l'impegno dichiarato lo scorso anno di rinnovare l'impianto programmatico della rivista, oggi ci impone più che di ripercorrere la storia del passato, d'interrogarci sul cammino che ci aspetta.*

*Guardare al futuro è l'atteggiamento che meglio definisce l'intenzione dell'attuale direzione e della nuova redazione per rispondere alle esigenze di un "prodotto culturale" che va continuamente confermato nei risultati fin qui raggiunti e deve rappresentare un sicuro riferimento per tutti gli appassionati di cose cremasche. Per questo dobbiamo avere la coscienza di essere sempre più l'espressione di un museo civico custode di una eredità viva che se non si rinnova muore! Così che accanto ai documenti di una civiltà secolare urge la presenza di un laboratorio di uomini capaci di elaborare progetti e disposti a ricercare la possibilità di eseguirli. In tal senso hanno agito Edallo, Mons. Piantelli, Ermentini interpretando le esigenze di un museo in cerca di una propria fisionomia lungo le tracce dei suoi molte-*

*plici percorsi, dove il cittadino e il visitatore ritrovano le suggestioni forti di un patrimonio etnico locale in un'epoca di frantumazione civile e di generale omologazione. Di fronte alle collezioni del nostro museo viene alla mente che si è fatto in generale tanta storia delle idee e delle ideologie, ma molto meno della cultura intesa nel senso di produzione materiale e quasi per niente la storia delle politiche culturali; per questo "Insula" aspira particolarmente ad assumere il ruolo di interpretare uomini e donne che sentono ancora il piacere di potersi riconoscere nella qualifica di cremaschi. Per tale preciso impegno vogliamo avvertire i nostri lettori che il lavoro documentato in queste pagine è il risultato di una fedeltà ad una triplice esigenza.*

*Una scelta di campo che confermi la natura locale dei temi e degli argomenti della rivista, nata con una chiara identità territoriale e impegnata a rimanere tale anche in futuro, alimentando lo scavo nella miniera aurifera della "cremaschità", senza rinunciare al difficile compito di dialogare con altre comunità del nostro tempo. Infatti, la coscienza della propria fisionomia culturale non significa l'esclusione dei rapporti con altri tipi di società in quanto acquisisce l'interesse a scoprire ogni scampolo di verità che possa essere conosciuta nel dialogo con chi è diverso da noi. Può perciò apparire evidente che il tono e la sostanza degli articoli qui raccolti assumano il carattere di due indicazioni di fondo: un dialogo con i concittadini di oggi che sentono ancora il piacere di riconoscersi nella loro storia, e l'apertura ad informazioni che provengono da fonti esterne per dirci come gli "altri" ci hanno giudicato. E perché non pensare ad un arricchimento del nostro museo con acquisizioni di provenienza terzomondiale ad opera di minoranze risultato di recenti e definitivi stanziamenti etnici in casa nostra? C'è la possibilità, in secondo luogo, di estendere la diffusione di Insula al maggior numero di utenti, per un pubblico cioè che l'ente museo non è in grado di raggiungere attraverso i normali canali di vendita, in considerazione della vigente legislazione sulla editoria. In realtà, ciò che in parte ha determinato il nostro impegno è stata quest'anno la volontà di uscire da una proposta sostanzialmente riservata ad un numero limitato di prescelti, tipica destinazione delle pubblicazioni in omaggio. L'ideale sarebbe la possibilità di un periodico capace di giungere ad una base di lettori che, a partire dagli alunni delle scuole, ai frequentatori di*

*biblioteche agli iscritti ad enti culturali, raggiunga i singoli cultori di cose locali presenti nelle più diverse categorie professionistiche e amatoriali, spesso obbligati a trovare i fascicoli vecchi e nuovi della rivista sulle bancarelle dei mercatini domenicali. Ovviamente sarà necessario giungere ad una maggiore accessibilità nella forma e nello stile dei testi, senza incidere negativamente sulla sostanza scientifica dei contributi, cosa che non mancherà di suscitare qualche critica saggia o richiamo intelligente; un prezzo da ritenere preferibile ai silenzi incerti o alle indifferenze ambigue. Ci diano in questo senso un suggerimento utile i nostri lettori.*

*Occorre affermare infine che la rivista non deve essere considerata una sorta di riserva personale di illustri pubblicisti, che cercano lo spazio espositivo per le proprie opinioni, ma potrebbe costituire una “agorà virtuale” dove si dibattono idee, si operano confronti, si procurano incontri di opinione tra ricercatori che, non sempre, possono trovarsi fisicamente insieme. Scegliere una linea di ampia accessibilità alla collaborazione è suonato, nel nostro caso, come richiamo ad una leva di giovani laureati che, sotto la direzione di noti docenti universitari, hanno ottenuto risultati lusinghieri su argomenti accademici di varia natura riguardanti Crema e il suo territorio. È in questo vivaio che pensiamo di trovare voci nuove da guidare e da promuovere per formare una nuova generazione di studiosi che dimostra di avere il gusto evidente per indagini su fonti dirette, la disponibilità ad affinare le competenze metodologiche, l'interesse per sollecitati confronti interdisciplinari, l'apertura per ricerche aggiornate di storia locale e museale.*

*A testimonianza dell'alto livello scientifico di autori noti e apprezzati, oltre all'apporto originale delle collaborazioni recenti, ecco la proposta di un tema monografico decisamente arduo, ma fondamentale, per capire la solidarietà dell'universo civile di un popolo. Il museo e il teatro, insieme alla biblioteca e all'archivio, costituiscono polarità cittadine importanti per la complementarietà delle rispettive proposte e la capacità di fornire la trama intrecciata a molte iniziative culturali. Il motivo di una scelta che ha preferito il teatro è da individuare nell'evento che nel 2006 celebrerà da noi la vita e l'opera del nostro concittadino Luigi Manini, scenografo teatrale apprezzato in Italia e in Portogallo, dove è in corso una mostra nazionale di grande richiamo in onore dell'artista cremasco. Più di tre-*

*cento bozzetti del suo repertorio sono pervenuti, per volontà degli eredi, nei depositi del nostro museo civico costituendo un patrimonio che proietta Crema in una dimensione teatrale, forse ancor oggi sconosciuta ai più. Soprattutto si propone agli studiosi l'esistenza di una sinergia tra museo e teatro che chiama il primo a documentare trasversalmente gli aspetti materiali di una cultura, così da diventare metafora della storia, e fa del secondo lo specchio della sua spiritualità attraverso le molteplici interpretazioni del verosimile drammatico.*

*Si fa sempre più strada, infatti, una concezione dello spazio teatrale come di una composizione complessa e sincretica, che risulta essere una concentrazione di diverse materie: verbali, gestuali, scenografiche, musicali, coreografiche, regolate da una pluralità di codici convergenti tra di loro. Avviene cioè che, accanto alla rappresentazione vera e propria, si snoda un contesto culturale indispensabile per collocare i fatti in un preciso tempo e spazio e per capire in modo compiuto il loro messaggio drammaturgico. Ovviamente lo studio delle correlazioni tra questi due aspetti dell'esperienza teatrale mantiene lontano lo spettatore sia dall'estetica pura dell'idealismo, che sostiene l'autonomia dell'opera rispetto alla società, sia dal sociologismo meccanicista nei confronti delle ricostruzioni storiche che richiedono allestimenti scenografici di grande effetto. Da parte sua l'Antropologia culturale ha constatato da tempo la dilatazione della categoria "teatro" nelle varie culture, consentendo di porre in luce gli elementi drammatici presenti tra loro così come di capire che i fenomeni del gioco, della maschera e del vestito non sono limitati allo spazio teatrale propriamente detto. Per individuare la presenza della dimensione teatrale nella vita sociale basta ricorrere alla nozione durkheimiana di "cerimonia", proponendo di studiare le analogie e le differenze fra i "riti drammatici" che si svolgono nei teatri e le cerimonie sociali, vale a dire quelle drammatizzazioni pubbliche che sono ricorrenti nella vita sociale dei popoli. A livelli diversi un incontro politico, una celebrazione religiosa, una festa di gruppo diventano anch'essi atti drammatici che comportano simbologie, oggettistica e abbigliamento che, confluiti in apposite raccolte, hanno la possibilità di dimostrare come la società ricorra al teatro ogni volta che vuole affermare la sua importanza.*

*E il museo propone fedelmente questi dati, fornendoli alle messe in scena*

*evocative anche in relazione ai piccoli rituali della vita quotidiana e, in particolare, alle relazioni interculturali. Si pensi come il comune rapporto sociale sia di per sé organizzato come una scena con scambio di azioni teatralmente enfatizzate tanto che l'osservatore può scoprire che il protagonista non è tanto impegnato a dare informazioni quanto nel dare spettacolo. Ciò non significa che in società la segreta intenzione dell'individuo è fondamentalmente quella di ingannare gli altri quanto, piuttosto, quella di interpretare il modo in cui desidera essere visto dagli altri. A tale scopo noi attori del quotidiano mettiamo in opera, più o meno coscientemente, un repertorio di abilità e di tecniche molto simili a quelle degli attori di teatro: pose, mimica, tono di voce, gestualità, pause. Per non parlare dei paradigmi di comportamento che il teatro propone ai suoi frequentatori quando l'attore, con il suo modo di porgere, di vestire e di esprimersi in scena e fuori, viene assunto, più o meno deliberatamente, come modello di vita, andando ben al di là dell'infatuazione sentimentale e della moda. Questo doppio movimento della documentazione storica del museo, che entra nella scena per darle concretezza, e dell'atto teatrale, che percorre le realtà della vita per interpretarle, è stata paragonata da R. Schechner, teatrologo, antropologo e teatrante: «Come un guardare attraverso uno specchio a due facce. Da una parte dello specchio le persone interessate ai generi artistici spiano la "vita". Dall'altro lato le persone interessate alle scienze sociali spiano l'"arte"». In realtà, l'immagine ancora più adeguata per descrivere la relazione in argomento sarebbe quella di un continuo passaggio da una parte all'altra dello specchio, fino al punto in cui non fosse più possibile distinguere tra i due campi perché l'ideale risulta dalla loro perfetta fusione. La conclusione di questo discorso mi fa ricordare che lo scorso anno, nella serie di interventi sulla definizione di museo, gli illustri relatori erano arrivati, a più riprese, ad ipotizzare incontri del tipo sopra accennato anche nella nostra realtà locale.*

*Il prof. M. Negri parlava delle nuove strutture museali come di "edifici spettacolo" (si pensi alle architetture monastiche del S. Agostino nel contesto della futura "Cittadella della cultura") e citando U. Eco, a proposito del "museo opera unica", proponeva l'idea del singolo oggetto di esposizione circondato dal contesto culturale in cui solitamente è immerso. Il dott. M. Turci ci ha informato di iniziative per le quali le sedi museali pos-*

*sono allestire spazi di dialogo con le scuole, con le varie categorie sociali, con gli enti pubblici per giungere ad effetti scenografici di grande risalto. La dott.ssa Sylvia Lahav, responsabile del settore educativo della National Gallery di Londra, riferiva di visite guidate nel corso delle quali ai bambini partecipanti è stato chiesto di rappresentare con la recitazione un dipinto. Ricordo la sorpresa che ho avuto all'estero nel vedere le pareti interne di qualche museo utilizzate come grandi schermi sui quali venivano proiettate multivisioni in serie, per favorire nel visitatore un'esperienza globale che coinvolgesse tutti i sensi e nel cambio continuo dell'atmosfera cromatica, provocasse una ripercussione psicologica che avesse per effetto "l'emozione da museo". Solo con una animazione intelligente si potrà superare anche da noi lo stadio di un museo solamente espositivo che ci fa sentire estranei agli oggetti esposti in sale tetre e polverose "dove il visitatore sente l'istintivo bisogno di guadagnare l'uscita e l'aria aperta".*

Marco Lunghi

EDOARDO EDALLO

## LA CITTÀ, IL TEATRO, IL MUSEO

*La natura del teatro e del museo, dei loro rapporti e della loro storia non può essere compresa se non entro il contesto della città. Dall'antichità a oggi questa traccia di lettura illumina le due istituzioni e fornisce prospettive per il loro futuro.*

### *Premessa*

Teatro e museo sono istituzioni culturali che incontriamo ogni giorno, direttamente o dagli articoli di giornale: non solo le pagine che informano su spettacoli e mostre, ma anche quelle di cronaca riportano notizie di nuovi edifici dedicati a tali funzioni o di restauri e rifacimenti di quelli esistenti. Qui vorrei riflettere sull'una e l'altra istituzione, cercando di trovare nessi che le uniscano utilmente in una prospettiva di crescita culturale, pedagogica e civile, nelle condizioni odierne.

Ciò significa mettere anzitutto a fuoco lo sfondo in cui entrambe si collocano: la città. Potrà sembrare banale, ma il loro senso si dispiega solo all'interno di quei raggruppamenti umani che sono sovrabbondanti numericamente e culturalmente densi, come appunto le città. È all'interno dell'esperienza urbana che si sviluppano questi enti in modo compiuto e costante, da circa due secoli, anche attraverso la definizione e la rielaborazione dei caratteri architettonici. Perciò la funzione culturale del teatro e del museo entro la città è particolarmente significativa oggi, in un momento in cui da una parte la città stessa risulta un'entità non facile da definire, e dall'altra teatro e museo sono alla continua ricerca di dimensioni innovative.

Forse ancor più profondamente l'individuazione di una diffusa dimensione teatrale e museale connaturata alla città, ancor prima della definizione delle due istituzioni, può aiutare a capire la sua natura e le sue potenzialità anche al di fuori degli schemi usuali. Per far questo serviranno alcune annotazioni storiche, che permetteranno di far luce su dimensioni antropologiche di fondo, ovvero su caratteristiche costanti che aprono interessanti prospettive.

### *Le origini*

Teatro e museo vengono dalla Grecia, anche se in tempi diversi: il teatro che conosciamo della Grecia classica, il museo dalla città ellenistica; entrambi però hanno radici più antiche, non solo, ma esprimono in qualche modo due *poli* opposti e complementari dell'esperienza, due dimensioni profonde dell'arte: quella dionisiaca e quella apollinea<sup>1</sup>.

a) Il teatro nasce dal culto di Dioniso e, anche quando si stacca dalla matrice religiosa, ne mantiene alcuni caratteri residuali, che fungono da spia. La stessa radice del nome richiama al vedere (*theo*), per cui il teatro sarebbe 'il luogo dove si vede', dove si ha la percezione non tanto di quello che c'è intorno, quanto di se stessi, del cosmo e delle leggi che regolano l'umana natura. Sarebbe altrimenti strano che un dio della vegetazione, anche un po' selvaggio, abbia a che fare con l'arte. Il richiamo diretto al culto è nel sacrificio del capro<sup>2</sup> ad ogni rappresentazione, che in più avviene entro una celebrazione di tre giorni, una '*fešta*' (durante la quale non si lavora, ma si partecipa), il cui contenuto è la rappresentazione dei momenti forti della mitologia, fino a produrre la '*catarsi*', la rigenerazione festiva-rituale (e solo poi artistica, come coglierà Aristotele) dei partecipanti.

Il luogo, ovviamente sacro, è all'inizio uno spazio di forma circolare<sup>3</sup> e diventa poi l'edificio canonico che conosciamo, sempre circolare, ma spezzato<sup>4</sup>. L'attore è in realtà un celebrante, che interpreta un ruolo con una maschera (*persona*<sup>5</sup>), declamando in modo rituale.

Così la dimensione tragica dell'esistenza, quella che ha a che fare con la discesa agli inferi e col ritorno (con la morte e la resurrezione), anche attraverso un'esperienza di ebbrezza orgiastica prodotta dal vino, arriva a toccare le vette del sublime nell'arte.

b) Il museo, istituzione civile data l'epoca tarda, richiama le Muse, divinità minori, figlie di *Mnemosyne* (memoria) che sovrintendono alle arti, in

particolare a canto e danza. Il legame religioso si esprime, come in tutte le manifestazioni antiche, in una natura comunque religiosa (intenzione, contenuto, forma e procedura), nella mancanza di un ambito 'autonomo' dell'arte. Le Muse richiamano quella specifica dimensione dell'arte, che non è la 'dionisiaca', e nemmeno il 'saper-fare', che si traduce in termini come *techné* e *poiesis*, sul versante 'ermetico'<sup>6</sup>; piuttosto la 'memoria' apre a quella dimensione 'apollinea' che esprime nel *kalòs kai agathòs*, il bello coniugato con il buono e il vero, il lato in luce del sentire e dell'agire, che ha bisogno della 'memoria': di questo sono patrona le figlie di *Mnemosine*. La memoria costituisce, psicologicamente, il distacco dal tumulto delle passioni e permette di osservare da lontano le vicende, senza il condizionamento immediato del momento e della sua urgenza; in tal modo consente uno spazio di riflessione e di ricerca sapienziale del senso, rifacendosi a quella memoria originaria dell'*armonia* (apollinea) che è alla base dell'universo e costituisce la *Weltanschauung* profonda dei Greci<sup>7</sup>.

In più la memoria gioca nella stessa percezione della città come comunità, e qui si capisce meglio il richiamo al canto (corale) e alla danza, come momenti costitutivi dell'identità civica: è un tipo di memoria sempre sul versante della rappresentazione, ma dalla parte dell'armonia.

Dal punto di vista dell'identità civica, ancor prima della costituzione della città e ben prima del museo, la comunità si riconosce in una memoria comune, che si materializza nelle tombe e nei santuari<sup>8</sup>. Sono queste opere i primi segni della memoria e a loro volta si arricchiscono di manufatti aggiuntivi, tocchi ulteriori di individuazione, quali possono essere statue di divinità o immagini funerarie dei defunti (specie se morti per difendere la patria<sup>9</sup>). Si tratta sempre di opere votive, dove il ricordo si fa riconoscenza viva, memoria pubblica di valori profondi, di virtù private e di commozione collettiva; momento di riconoscimento, di autocoscienza che si trasferisce al luogo stesso e, caricandolo di memoria, ne fa un *topos*, un'intersezione della storia. Anche un banale incrocio stradale, dove si colloca un'*erma*, è in realtà un'intersezione mentale e cosmica; non si spiegherebbe altrimenti né l'*erma* di Greci e Romani, né la 'santella' della nostra tradizione<sup>10</sup>.

c) Si tratta dunque di opere '*contestualizzate*' entro il vissuto della comunità; ma, si può anche dire, di opere che costituiscono i 'capisaldi' della città, che ne sono la prima origine, quando il tessuto urbano non è ancora presente ed esistono solo percorsi e intersezioni. Sono il momento arcaico

della città antica, che nasce entro un orizzonte religioso e gli dà una dimensione spaziale, una *'misura'* che conserva la funzione di coesione dell'identità collettiva ed è capace di *'rappresentare'* la condizione umana sullo sfondo di un vero e proprio palcoscenico: la città<sup>11</sup>. Sia la piccola *polis* o la grande città ellenistica, essa è, in prima istanza, 'teatro e museo', ancor prima di definire luoghi specificamente destinati a queste *'celebrazioni'*. È la *'rappresentazione'*, cioè la riflessione *'come in uno specchio'*, della propria realtà umana e cosmica che permette di prenderne coscienza e di acquisire come unità l'esperienza culturale, il senso di identità nella totalità urbana, dove ciascuno interpreta il proprio ruolo umano, e dove tutti insieme, come *polis*, stanno gli uni di fronte agli altri.

d) Questa città è fatta di *'luoghi'*, oggi diremmo pubblici e privati, categorie inesistenti nell'antichità, per cui sarebbe più corretto parlare di luoghi emergenti e di tessuto connettivo. Quest'ultimo è costituito dalla residenza, dalle case di abitazione, che danno sempre l'impressione di cose minute, di ambienti minimi, quando ne vediamo i resti archeologici. Ma sono il risultato di un lungo processo, attraverso cui le tende e le capanne, da sparse, arrivano via via ad agglomerarsi e ad attaccarsi le une alle altre, aggrappandosi a quei luoghi emergenti che sono, allo stesso tempo, i simboli della comunità. Per questi è superfluo ricordare che un'altra distinzione oggi ovvia, quella fra civile e religioso, risultava una categoria inesistente; che la funzione regale e quella sacerdotale per lungo tempo si sovrapposero. Ma non è il caso di insistere su queste questioni; interessano qui solo alcune annotazioni sul tempio, in relazione al teatro.

e) Il tempio greco è un recinto (*temenos*), *'ri-tagliato'* entro lo spazio usuale, perché sacro, in quanto contiene un sacrario, la cella del dio (*naos*); quello etrusco- latino non è molto diverso, però ne abbiamo maggiori informazioni. Per Varrone il nome deriverebbe da *tueri*, guardare; al di là dell'etimologia -ma sembra più corretta la via di *temenos*, da *temno*, taglio - il tempio nasce come luogo da dove si guardava, si *'con-templ-ava'* per cogliere gli auspici<sup>12</sup>, in una dimensione più 'esteriore' rispetto al teatro greco, ma sempre legata al *'vedere'*, in particolare al fine di valutare se la fondazione della città fosse benivola dal cielo.

Torna quindi la dimensione del vedere che è la stessa etimologicamente riferita al teatro (*theao*). Ma che cosa si vede? E perché la città è legata al vedere? Qualcuno ha avanzato l'idea che la caratteristica della città consista pro-

prio nella sua *'visibilità'*, con riferimento alle piccole città medievali umbre e toscane, collocate in cima a un poggio<sup>13</sup>; ma c'è qualcosa di simile anche nei Vangeli: *"la città sul colle"*<sup>14</sup>. Da questo punto di vista la visione *'dall'esterno'* costituisce un'evidenza della città. In ogni caso va tenuto conto anche del vedere *'dall'interno'* la vita che si svolge in tutte le sue diverse manifestazioni, dove tutti sono attori e spettatori allo stesso tempo, ben prima dell'invenzione del cinema neorealista. In più c'è da aggiungere la *'visione interiore'*, sapienziale, capace di costituire i significati, e di collocarli entro modelli riconosciuti; se si vuole, il *'terzo occhio'* della tradizione indù.

### *L'età di mezzo*

Quando non si sa come definire un periodo che presenta caratteri non perfettamente consoni a quello che si vorrebbe dimostrare e, comunque, di cui non si sa dire molto, lo si chiama *'medio evo'*: la cultura italiana ne sa qualcosa, anche se ormai i *'secoli bui'* sono ben illuminati; ma il nome rimane. Il fatto è che il divario temporale fra la Grecia classico-ellenistica, dove nacquero teatro e museo, e l'Europa illuminista, dove acquisirono la forma odierna, risulta ai nostri occhi di grande ampiezza; per un periodo lunghissimo non si sente parlare di teatro o museo, oppure se ne colgono accezioni misere e storpie, tanto da far dubitare della coerenza del termine. Restano tuttavia le funzioni, che abbiamo descritto come implicite nella dimensione urbana: restano le ragioni della *'memoria'* e della *'visione'* e sono probabilmente queste che permettono, nel tempo, la riscoperta delle due attività istituzionali come specifiche, consentendo il loro recupero non solo sul piano dell'archeologia letteraria, ma anche nell'intenzionalità della prassi urbanistica. Per questo però bisogna aspettare il secolo XIX e la città borghese. Prima, se vogliamo fare la storia in funzione delle due entità, c'è solo un lungo periodo di preparazione, con singolari emergenze, che si può sintetizzare per sommi capi.

a) A Roma il teatro perde ogni connotazione religiosa e diventa semplice genere letterario, quando non puro momento di divertimento. In compenso l'intera concezione urbanistica è complessivamente museale, nel valore celebrativo attribuito agli edifici e agli spazi pubblici sotto il profilo architettonico, sempre arricchito da una decorazione scultorea grandiosa, che sviluppa una propria capacità autonoma di celebrazione delle vestigia gloriose della città.

b) Gli Arabi sono da citare solo per una curiosità; come nota Borges<sup>15</sup>, lo studio di Aristotele da parte di Averroè si infrange su un punto: dove nella *Poetica* lo stagirita parla della tragedia, il dotto arabo non ha idea di cosa sia il teatro, sconosciuto nella sua cultura.

Peraltro, quando nel medioevo cristiano tante città italiane (Lucca, Firenze) o francesi (Nîmes, Arles) trasformano un edificio – non tanto il teatro, ma soprattutto l’anfiteatro – nell’intera città, chiudendo i fornicci per potersi difendere e costruendo le abitazioni sulle gradinate, significa che non solo la comprensione di quella costruzione, ma l’intero senso di quella civiltà è andato completamente perduto.

c) Il Medioevo reinventa il teatro come ‘*sacra rappresentazione*’<sup>16</sup>, sullo sfondo della città, durante le processioni, dove si realizzano i ‘luoghi deputati’. In tal senso non è molto diverso dalla *polis* greca il rapporto con la celebrazione religiosa in senso stretto.

Per quanto riguarda il museo, a parte i ‘*tesori*’ dei monasteri, gran parte della produzione artistica è concentrata nelle chiese, a partire da quella architettura dove la “*Bibbia dei poveri*” è dipinta nelle absidi e scolpita su portali e capitelli.

d) Il Rinascimento recupera letterariamente i testi classici, con rappresentazioni nei giardini e nelle sale dei palazzi dei principi<sup>17</sup>; ma inizia anche la reinvenzione dell’edificio teatrale, a partire dal Palladio, fino al Piermarini, alla fine del ’700, con la definizione di una tipologia teatrale insuperata<sup>18</sup> (anche Crema avrà il suo piccolo Piermarini poi bruciato). L’Inghilterra dei tempi di Shakespeare sarà capace di inventarsi un particolare e autonomo edificio teatrale.

Per il Museo, lo sviluppo delle *Wunderkammer* e dei *cabinet de curiosité* dei principi costituiranno le basi delle ‘raccolte’ di cose belle e curiosità esotiche, che saranno alla base dei musei moderni.

Ma la gran parte della produzione artistica è e resta la città: non solo i palazzi rappresentativi e chiese magnificenti, ma tutto il contesto urbano: *la città come opera d’arte*<sup>19</sup>, che si può tradurre, un po’ banalmente, la ‘città – museo’, vivo e non ingessato.

E come dimenticare un’esperienza specificamente lombarda, che in qualche modo unisce teatro e museo, sulla scia delle *Sacre Rappresentazioni* medievali, utilizzando quella forma di universale coinvolgimento religioso che è la processione? Nei *Sacri Monti* le stazioni della *via crucis* sono straordinari luoghi museali, visitati in un contesto teatrale.

Più in generale, quando per il Barocco si sottolinea la propensione ‘*scenografica*’ non si fa che segnalare la coincidenza, in questo periodo, di una dimensione teatrale con una museale: le varie arti, figurative, letterarie, musicali si muovono unitariamente, per coinvolgere il cittadino- spettatore in un universo espressivo comune.

e) La città resta lo sfondo generale dei modi di essere e di auto-rappresentarsi. Si tratta sempre, metaforicamente, di un palcoscenico dove avviene una esposizione, che altro non è se non la vita della gente, nelle sue svariate classi, funzioni, gerarchie; la gente che si immedesima nei ruoli che, volente o nolente, si trova a interpretare. Il luogo emblematico dove ciò avviene è la piazza, adatta alla totalità delle manifestazioni sociali, spontanee (passeggio) e programmate (processioni, mercato), ricco di memorie (lapidi, sculture) e monumenti (palazzi, chiese, fontane).

Questo è il luogo della visione totale, il *panopticon*, museo e teatro, dove opere e protagonisti sono anzitutto le persone, conosciute nella loro *verità*, istituzionale e umana; dove è anche possibile distinguere fra l’una e l’altra, dove i segreti e le maschere faticano a restare tali per lungo tempo<sup>20</sup>.

Serve però una precisazione: qualunque arte (teatro, museo o altro) non nasce per gemmazione spontanea; è invece frutto della rielaborazione di una realtà nota, ovvia e neutra per i più, di cui qualcuno sa cogliere potenzialità di gravidanza universale. C’è sempre un artista, inserito in un contesto colto o popolare, che sa ‘fare con arte’, traducendo quella potenzialità in opera; egli si serve di una ‘*mediazione tecnica*’ per rielaborarla in forme precise e significative per la sua gente. Ecco dunque la *pòiesis*, *technè*, *ars*: in una parola, l’opera d’arte.

Ciò non toglie che, come ciascuno ha la sensibilità di ammirare un tramonto e di commuoversi, così ciascuno è in grado di cogliere, entro l’esperienza quotidiana della città, singoli tratti o momenti che aprono alla dimensione teatrale o museale: chi non apprezza certe ‘*macchiette*’ urbane? chi non conosce gli atteggiamenti di taluni, spesso sanzionati da soprannomi icastici? chi non ha presente un angolo della propria città che per lui sia il cuore della memoria? E questo vale in ogni tempo.

### *L’illuminismo e la città borghese*

Con l’illuminismo e la crescita della città borghese si accentua la celebrazio-

ne pubblica del livello di civiltà raggiunto; la coscienza della modernità, basata sull'acquisizione scientifica e tecnica, rende l'Europa superiore<sup>21</sup>. La città diventa il luogo dove ciò si manifesta, attraverso la dotazione di nuove attrezzature applicate alla dimensione pubblica, dalle strade lastricate alle fognature, fino alla pubblica illuminazione, nuovo e fondamentale strumento di visibilità, che rende la città vivibile anche di notte, superando le costrizioni di natura e aprendo un capitolo di modernità<sup>22</sup>. Non solo Parigi, ma ogni piccola città è una *ville lumière*.

I servizi di ordine superiore vengono concepiti come *'servizi pubblici'*, istituzioni deputate a ciascun settore della vita pubblica e offerte al cittadino per la sua crescita umana e civile; si traducono in edifici specializzati e vengono trattati come i *'nuovi monumenti'* della città, capaci di dar conto a tutti del processo di *'civilizzazione'*<sup>23</sup> che si è consumato in modo irreversibile. Un pizzico di analisi freudiana vedrebbe in questo sforzo di autocelebrazione un fondo d'ansia, un'insicurezza che costringe a chiedere aiuto ai secoli passati, alle forme dell'architettura classica, che erano state capaci di modellare le grandi stagioni urbane dell'Europa, dalla Grecia, a Roma, al Rinascimento italiano. È la pedagogia insita nel *'decoro urbano'* che rende il cittadino cosciente di vivere in un contesto di progresso della civiltà<sup>24</sup>.

Nella letteratura ottocentesca, specie inglese, si riconosce la parte rappresentativa della città, il centro circondato non più dai bastioni, ma dall'anello delle ferrovie; oltre ad esso si aprono vaste aree industriali il cui colore è il nero del carbone delle ciminiere (la *cocketown* di Dickens); ancor più fuori gli *slums* delle case operaie, periferia squallida e invivibile, caratterizzata da un netto scarto di classe. Tutte le storie dell'Architettura del '900, sottolineano che la sua modernità consiste nella reazione a queste premesse di disuguaglianza sociale;<sup>25</sup> correggono anche la precedente descrizione, troppo schematica, dell'organizzazione spaziale urbana: infatti lo stesso centro è costituito da parti *'di rappresentanza'* (borghesi) e parti degradate (popolari). Ciò produce uno sdoppiamento fisico a cui corrisponde uno sdoppiamento culturale: ciò che esprimono le istituzioni non coincide più con il sentire della vita quotidiana, quanto meno popolare; si opera una scissione, netta nel caso del museo, più sfumata in quello del teatro.

Il Museo resta sostanzialmente elitario e promuove lo studio delle arti attraverso l'importanza formativa della bellezza, legandosi all'Accademia, dove le arti figurative sono catalogate e canonizzate<sup>26</sup>. Ma poiché le opere d'arte ser-

vono anche a proclamare il livello di civiltà raggiunto dal paese capace di esprimere tale istituzione, la raccolta deve essere più ricca ed estensiva possibile. Inoltre è contestuale nei grandi musei europei la documentazione della culture “*primitive*” che la *nostra* superiorità ha conquistato, indirizzandole sulla via della civiltà<sup>27</sup>.

È la storia della cultura borghese, che nemmeno si rende conto di avere al proprio interno una cultura ridotta a subalterna, quella popolare di cui ha scordato le origini e i caratteri. Solo più tardi il passaggio attraverso l’etnologia consentirà di applicare anche a se stessi i criteri dell’analisi antropologica. Il Teatro d’opera lirico, spettacolo complesso e grandioso, coniuga intensità d’arte con immediata popolarità: la musica popolare dell’800 sono le romanze d’opera<sup>28</sup>. Ma pur divenendo il paradigma per ogni struttura teatrale, sul palcoscenico la differenza fra realtà rappresentata e vita vissuta si fa sempre più accentuata, essendo venute a mancare le coordinate universali dell’esperienza: il dramma borghese diventa finzione.

La città nel suo insieme resta scissa fra il centro che conserva l’immagine di grande museo urbano, dove la distanza fra edifici rappresentativi e tessuto comune si fa sempre più labile, essendo costituito ormai in forma compatta da grandi edifici residenziali con negozi al piano terra, dove il distacco con le periferie e le parti degradate si fa sempre più marcato. Trionfa il *revival* degli stili pomposi, con la facciata classicheggiante e, dentro, il salotto buono, mentre quello che non si vede importa poco: stili del tutto privi di ironia. Solo a fine secolo si inventano forme espressive che tentano di alleggerire la cappa di seriosità e scioglierne la compattezza con il sorriso, attraverso forme morbide e colori vivaci: sarà la stagione dell’*Art Nouveau*.

Il teatro urbano si sdoppia: da una parte lo spettacolo della vita borghese, il passeggio sotto i viali, la sosta al caffè, le parate militari, le bande che suonano; dall’altra lo spettacolo della miseria e del degrado, del mercato rionale, di una cultura ormai diversa.

L’idea romantica dell’artista come vate e precettore del popolo trova qui ampi spazi di ispirazione, non solo in nome della giustizia sociale, ma anche nell’individuazione di personaggi positivi in situazioni sordide: tipica l’assunzione della prostituta o del galeotto (redimibili) come figure positive di fronte all’ottuso perbenismo borghese<sup>29</sup>. Era la reazione degli artisti all’ipocrisia dei comportamenti di un’arte ufficiale mistificante.

L’arte fino agli Impressionisti identifica la propria espressione entro la civiltà

urbana. Ma già emergono i germi di un rifiuto che vedrà la ricerca della verità e della libertà della vita *'altrove'*<sup>30</sup>, fino a identificarne il senso nelle condizioni più lontane ed estreme: dai pascoli montani di Segantini al *'buon selvaggio'* di Gauguin nei mari del Sud; dalla pazzia di Van Gogh alla rottura linguistica delle avanguardie artistiche degli inizi del '900, che spezzano i nessi e reinventano i codici, negando ogni richiamo a qualche presunta legge naturale. Sarà la strada del Novecento, alla ricerca di una espressione finalmente *'moderna'* di arte e vita; ma non riuscirà a liberarsi dal parossismo distruttivo delle avanguardie verso tutte le manifestazioni canoniche della società, proprio a partire dalla città, dove queste si mostravano<sup>31</sup>. È una sindrome dalla quale non siamo ancora usciti, con risultati dirompenti per la concezione dell'arte e per il museo, ormai non più luogo dell'arte, ma luogo di storia dell'arte: antica, contemporanea e quant'altro.

### *La città moderna*

L'idea di *'città moderna'* è un ossimoro: sono molti a ritenere che ormai la città non esista più e gli agglomerati che continuiamo a chiamare città meritino un altro nome.

Contraddittorio il nome, contraddittorie le teorie urbane che ritengono di poter definire ciò che in altri tempi era solo descritto<sup>32</sup>, contraddittori gli scrittori (a occuparsi di città sono i più sensibili<sup>33</sup>) che portano all'estremo singoli tratti, ritenendoli irreversibili: in realtà registrano la nemesi del moderno, la cui peculiarità consiste in una sempre più estesa artificiosità e incapacità a trovare punti fermi, che vengono continuamente modificati e spostati in avanti<sup>34</sup>.

Stabilita la tensione a ciò che è totalmente artificiale e ineluttabilmente nuovo del mondo moderno, ne consegue che moderna si possa considerare solo la Grande Città, la Metropoli, la *Grosstadt*<sup>35</sup>, la cui efficienza deriverebbe, per analogia con l'industria, dalle economie di scala, mentre le città piccole sono inesorabilmente votate al passato. La principale caratteristica della grande città moderna è la scomparsa di tutti quei rapporti umani che costituivano la natura stessa della città storica e si riassumevano nel termine di *'convivenza'*: i rapporti che nascono dal vivere gomito a gomito, per il fatto di abitare nello stesso luogo e, mentre fino ad allora erano considerati naturali, ora si vedono solo come costrittivi (oltre che fuori moda).

Rifiutandoli, l'abitante della città moderna è uno spaesato, che cerca nella 'folla anonima' di liberarsi dal controllo sociale<sup>36</sup>.

Tutta l'architettura del '900, quella che va sotto il nome di *Movimento moderno*, si batte per questo: Walter Gropius nel 1929 definiva le *Premesse sociologiche* per l'edilizia popolare e nel 1922 Le Corbusier proponeva una *Città per tre milioni di abitanti* le cui case sarebbero giunte nel 1945 con il nome di *Unitè d'habitation*, capaci di circa duemila abitanti ciascuna. Il tentativo di costruire così la grande città si rivela assurdo nel momento in cui tenta di inserire artificialmente quei rapporti che distrugge in radice<sup>37</sup>. Il moderno, incantato dal mito riduttivo dell'efficienza funzionale, perde l'idea e la pratica della città come palcoscenico civile e luogo della memoria (delle Muse).

Il 'teatro urbano' non vede più dispiegarsi la vita nella sua integralità; vede solo il movimento delle auto, delle manifestazioni para-politiche che nascono da contrapposizioni ideologiche su qualunque tema sociale (anche sulla stupidità della moda), della presenza di abitanti (oggi gli extra-comunitari) non integrati: negazione degli assunti da cui era nata la città moderna.

Il 'museo urbano', la città bella, cade sotto i colpi di una -mai soddisfatta-fame di case ed efficienza di trasporti, di un'architettura dequalificata e di una conservazione fittizia, di tempi e ritmi che non permettono un attimo di sosta per riflettere e contemplare, della rinuncia a qualunque forma di vera progettualità urbana che non siano faraonici monumenti al nulla<sup>38</sup>. Quelli che si definivano servizi pubblici, votati a un *uso* specifico per soddisfare un bisogno definito, nell'incapacità ormai dilagante di stabilire *usi e bisogni* con un minimo di dignità (senza forzature ideologiche), diventano desideri realizzati o sogni pietrificati, la cui caratteristica non è il concreto uso dei cittadini, ma la dimensione esorbitante, monumentale, rappresentativa.

È il processo che va sotto il nome di *postmodern*.

### *Le aporie urbane*

Il termine 'città' nei tempi moderni è diventato dunque ambiguo; è forse più corretto distinguere i centri dalle periferie. I primi, luoghi antichi e ricchi di monumenti, sono gonfiati da un'incredibile densità commerciale e terziaria, dove la residenza è sacrificata; le seconde, posteriori ed esterne, diventano dormitori residenziali privi di servizi essenziali, da cui si tende a fuggire<sup>39</sup>.

In questo senso la parola d'ordine attuale è *riqualificare le periferie*<sup>40</sup>. Ma gli stessi termini di 'centro' e 'periferia' vanno ormai intesi in un contesto metropolitano, dove esiste un *continuum* territoriale costituito da un'edificazione più densa o rarefatta, che ingloba da una parte i 'centri storici' (le città di una volta) e dall'altra spazi agricoli più o meno residuali. Al suo interno si trovano isole residenziali, industriali, commerciali che non hanno più alcun riferimento con una struttura urbana, ma sono dislocati solo in funzione dell'accessibilità automobilistica e delle forze speculative<sup>41</sup>.

In questa situazione cosa diventano il teatro e il museo? È evidente che la loro fisionomia cambia a seconda che si tratti del centro metropolitano o di un piccolo-medio centro storico all'interno della galassia.

Il primo non interessa questa trattazione, tuttavia non si può ignorarlo.

I teatri e i musei del centro metropolitano sono istituzioni di livello internazionale, capaci di grandi manifestazioni, a partire da una base solidamente strutturata: si pensi al Teatro alla Scala di Milano o al *British Museum* di Londra. Tuttavia corrono dei rischi. Oggi è di moda parlare di 'eventi' culturali e non solo le grandi istituzioni, ma addirittura enti di provincia si muovono per costruirli, con grande *battage* pubblicitario e, forse, adeguato successo di pubblico. Ovviamente, con queste prospettive, gli edifici storici diventano presto insufficienti e richiedono radicali trasformazioni, come ha fatto, ad esempio il *Louvre* con il progetto del *Grand Louvre*, il cui simbolo è divenuta la *pyramide* che costituisce il nuovo accesso. Oppure servono nuove grandiose architetture capaci di trasformare l'immagine della città: il primo esempio è stato il *Beaubourg* di Parigi; il 'non ultimo' è il *Guggenheim* di Bilbao, che riempie di turisti una città bruttarella, dove non interessano quadri o sculture, ma il loro contenitore, enorme immagine pubblicitaria. Si potrebbero fare molti altri nomi, perché ha fatto scuola e gli esempi si moltiplicano<sup>42</sup>.

Il rischio è che invece di elaborare cultura si produca moda, beandosi di un'effimero poco concludente e sostanzialmente commerciale<sup>43</sup> di cui, al massimo, si può dire che il *Guggenheim* è meglio della gran parte degli ipermercati.

Diverso è il discorso dei piccoli centri storici.

### *I piccoli centri storici*

In questi centri il rischio è di perdersi nella contemplazione del buon tempo

antico, senza rendersi conto che non hanno la capacità di trasformare le grandi tensioni della società moderna e ne sono invece variamente succubi, specialmente in ordine alla capacità di assorbire e digerire, nella loro piccola scala, ‘oggetti urbani’ di grandi dimensioni, quali sono solitamente i nuovi interventi edilizi.

Anche se fortunatamente è cresciuta la sensibilità per la tutela dei centri storici, non era infrequente, finì a pochi decenni fa, che in una equilibratissima piazza di un piccolo centro si volesse un grattacielo, per mostrare che la *civiltà* era arrivata anche lì. Ora tuttavia il rischio è opposto e più sottile: stabiliti alcuni criteri ovvi di tutela, si nega tutto il rigore dell’architettura moderna e si sceglie l’intervento pseudo antico, che bamboleggia con le decorazioni, anziché interpretare, rispettandole, le strutture.

Non è certo facile superare queste nostalgie infantili, tuttavia quando i centri non hanno subito violenze traumatiche e mantengono un rapporto relativamente equilibrato con le espansioni dell’ultimo secolo, allora li possiamo chiamare ancora ‘città’, come una volta, e provare a considerarli come laboratori per una possibile vita civile<sup>44</sup>. Qui può riprendere il dialogo fra teatro, museo e città, al di fuori del circuito dei ‘*grandi eventi*’. Per poterlo fare, bisogna ripartire dall’idea che la scena del teatro è la città e che il luogo delle muse è la città.

Ciò comporta, come conseguenza immediata e diretta la capacità di vigilare sui normali aspetti della vita urbana, perché non vengano stravolti dagli sprovveduti di turno. Basta infatti una squadra di creativi autori di *murales* o di innamorati delusi (ma con bombolette *spray*) per decorare tutte le superfici disponibili e degradare di colpo l’immagine di un centro. Ma peggio ancora sono certi progetti che gli uffici comunali lasciano passare, senza saper controllare il *tran tran* edilizio corrente se non attraverso la lettura burocratica di norme burocratiche<sup>45</sup>. Serve invece quella ‘*cura*’ della città che nasce solo dall’amore e dall’attenzione dei cittadini per il luogo dove abitano e dalla serietà dei (sedicenti) addetti ai lavori.

Realizzata questa non facile pre-condizione, c’è anche un aspetto più direttamente propositivo, che regola i due istituti di cui si parla:

a) Il Teatro, ‘*luogo dove si vede*’, capace di vedere la città, cioè di costituirsi come momento di attenzione ai suoi comportamenti per ‘rappresentarli’ in forma teatrale, ovvero di costituire scuole di teatro, dove gli allievi imparano a controllare l’emozione, a parlare in pubblico e a capire la diffe-

renza tra un ruolo recitato e la spontaneità della vita quotidiana. Questa, a ben vedere, era l'educazione 'retorica' del cittadino nell'età antica.

b) Il Museo, *'luogo dove il bello si coniuga col vero'*<sup>46</sup>, capace di registrare le condizioni di lungo periodo del territorio e le elaborazioni degli abitanti, costituendosi in laboratorio di ricerca che poi sa 'metterle in mostra'. Così, ad esempio, non ha senso fare studi raffinati della pittura di un certo periodo, senza coinvolgere l'architettura e il territorio in cui questa si manifesta: il tema di fondo è sempre il contesto, non la singola emergenza che si spaccia per evento.

L'uno e l'altro sono *scuola*, con una forte tensione di conoscenza e di coscienza; l'uno e l'altro saranno tanto più coerenti, quanto più sapranno operare in sintonia fra di loro e porsi come momento di sintesi e di coagulo delle altre istituzioni, a partire dalla scuola ufficiale. E la città che avrà in sé istituzioni di tale capacità sarà una città fortunata.

## *Conclusioni*

Crema, perduto il teatro del Piermarini, ha ora recuperato come teatro il S. Domenico, risolvendo i problemi meteorico-stagionali della fase intermedia. Il museo ha subito una scossa, con lo spostamento della biblioteca, ma soprattutto con un progetto di radicale trasformazione, partito sotto il nome di *"cittadella della cultura"*. Le sedi istituzionali dunque ci sono e miglioreranno. Tuttavia gli spazi urbani conservano il calore e il colore delle tante manifestazioni che coinvolgono strade e piazze, resistendo all'invasione delle *boutiques* di moda. I cittadini usano ampiamente la città e ne concepiscono l'uso teatrale: tanto che lo stesso teatro suscitava aspettative di effervescenza e vivacità nella vita della città. Il museo invece suscitava sospetti di chiusura, tanto che il dibattito sul progetto ha riguardato soprattutto l'utilizzo degli spazi aperti.

Tuttavia pensare la città come teatro e museo richiede occhio attento ai caratteri e alle differenze della città stessa: centro e frazioni mantengono una fisionomia urbanistica e culturale diversa, in parte *d'antan*, in parte solo moderna. Teatro e museo acquistano ruoli diversi rispetto a tali differenze, da valutare con cura e capacità attenta di lettura della situazione in atto, per lasciare a quelli che oggi sono giovani, qualcosa di cui possano sentirsi fieri.

## NOTE

1. Cfr.: D. FORMAGGIO, *Arte*, Milano, Isedi 1973. Non si tratta solo di esperienza artistica, ma umana in senso lato.
2. Il capro è un animale ctonio; Dioniso, dio della vegetazione ha a che fare con gli inferi, è un figlio della Grande Madre: cfr.: M. RIEMSCHEIDER, *Miti pagani e miti cristiani*, Milano, Rusconi, 1973.
3. Il cerchio è la forma dell'aldilà. Sullo spazio circolare come primo spazio teatrale, cfr. E.N. BACON, *The city as an act of will*, in "Architecturale Record", January 1967, pp 113-127.
4. Sul cerchio (e sul cerchio spezzato), cfr.: M. RIEMSCHEIDER, *Miti pagani...*, cit. Circolari erano anche le antiche aie, dove si batteva il frumento, legato ad altra divinità della vegetazione, che, come tale è ctonia
5. Qui si apre sia il capitolo del rapporto fra il soggetto e il ruolo, sia quello della *maschera* come immagine di morti.
6. Cfr. D. FORMAGGIO, *Arte*, cit.
7. Cfr. J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni 1968, poi contraddetto dal suo allievo A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia 1980. Ma la lettura dell'Europa, da Carlomagno, al Romanico, al Rinascimento al Neoclassico è stata costante nel riprendere la classicità apollinea.
8. Cfr. L. MUMFORD, *La città nella storia*, Milano, Ed. di Comunità 1963.
9. La visita al Museo Archeologico di Atene è istruttiva in questo senso: i *kouroi* sono quasi sempre morti.
10. Cfr. GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Arte e religione popolare nel Cremasco*, in "Quaderni di Provincia Nuova", n. 7, 1983; ID., *Crema, analisi di una società semplice*, Crema, Leva 1991.
11. Cfr. A. ZORZI, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977.
12. Cfr. J. RIKWERT, *L'idea di città*, Torino, Einaudi, 1976.
13. Cfr. P. TOESCA, *La città storica come progetto*, in "Eupolis", n. 0.1, Novembre-Dicembre 1990, pp 12-17.
14. Anche le città medievali di pianura, come Crema, avevano una loro visibilità: la cerchia delle mura da cui emergevano i campanili.
15. Cfr. J.L. BORGES, *La ricerca di Averroè*, in *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp 89 ss.
16. La più singolare è il *presepio*, inventato da S. Francesco.
17. Cfr. A. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit.
18. All'Università di Padova l'antico *teatro anatomico* ha forma circolare e corsie così strette che costringono gli allievi a stare in piedi, in segno di rispetto per il morto. Ma la stessa forma circolare è la forma del mondo infero.

19. Cfr.: R. WITTKOVER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.
20. La cerniera fra città antica e quotidiana, tra cultura letteraria e popolare è *l'osteria*, residuo dionisiaco, la cui legge risuona: *in vino veritas*; dove chi non si sbronzia (cioè non ha il coraggio di lasciarsi possedere dallo spirito di verità che è nel vino, di fronte agli altri) non è un uomo vero.
21. Il termine Occidente non esiste ancora.
22. I Futuristi, ormai verso il tramonto di questa città, rivendicheranno il nottambulismo come nuova modalità di vita urbana.
23. In termini tedeschi, si tratta proprio di *Zivilisation* e non di *Kultur*.
24. Cfr. C. AYMONINO, *Il significato delle città*, Bari, Laterza 1975.
25. Nel merito la più documentata è forse: L. BENEVOLO, *Storia dell'Architettura moderna*, Bari, Laterza 1964.
26. E via via imbalsamate; ma anche per il teatro un po' per volta succede lo stesso.
27. Si pensi al *Louvre* o al *British Museum*; l'etnologia va di pari passo con il colonialismo.
28. Contrariamente al '900 dove la musica colta è totalmente scissa da quella popolare.
29. Si pensi a *I miserabili* di Victor Hugo o a *Teresa Raquin* di Emile Zola.
30. Si capisce, per la prima volta dai tempi di Aristotele, che la compiutezza è il limite dell'opera.
31. Un'analisi seria di questo fenomeno, a partire dalle avanguardie artistiche del primo '900, non è ancora stata effettuata. Si sono analizzate, a vario titolo e con diverse intenzioni, le conseguenze o le contraddizioni (Sedlmayr, Coomaraswami, Cacciari), ma senza arrivare finora a risultati propositivi.
32. I teorici della città applicano ad essa un approccio *funzionalista.*, che ritengono scientifico e certamente lo è, ma in senso totalmente riduttivo, cioè capace di osservare *singoli fatti* e di perdere totalmente *i nessi*. Per una storia dell'idea di città fra '800 e '900 cfr.: F. CHOAY, *La città. Utopia e realtà*, Torino, Einaudi 1973.
33. Si pensi a poeti come Baudelaire o Rimbaud, ma anche a tanti illustri pensatori coetanei e successivi.
34. Cfr. M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino 1985; A. COMPAGNON, *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino 1993.
35. Cfr. L. HILBERSHEIMER, *La natura delle città*, Milano, Il Saggiatore 1969; in realtà è l'immagine della *Grande Mela*, New York.
36. Cfr. H. P. BAHRDT, *Lineamenti di sociologia della città*, Padova, Marsilio, 1966.
37. Si pensi a tutta l'opera teorica di Le Corbusier, raccolta nella *Oeuvre complète*, Ed. Artemis, Zurich. Per la consulenza dei sociologi, cfr. W. GROPIUS, *Premesse sociologiche per gli alloggi minimi di popolazioni urbane industriali*, in W.G., *Architettura integrata*, Milano, Il Saggiatore 1963, pp. 126-140 .

38. Si sta assistendo alla rincorsa al grattacielo più alto, come a fine '800, ma ora la gara è planetaria; in compenso tutte le grandi città si dotano di enormi strutture: da Parigi (*Défense*) a Berlino (*Cancellaria*), da Londra (*Dome*) a New York (*Ground Zero*), per non dire della nuova Fiera di Milano, la più grande del mondo .
39. L'architettura del '900 ha proposto soluzioni teoriche, dal *quartiere autosufficiente* alla *città satellite*, ma non è riuscita a metterle in pratica, anche per l'approccio teorico *funzionalista*.
40. Cfr. *Abitare le periferie*, in "AL. Mensile di informazione degli Architetti Lombardi", Suppl. al n. 6, Giugno 2004.
41. E pongono serie difficoltà a tutte le ipotesi di riconversione ferroviaria. Cfr. A. ARDIGÒ, *La diffusione urbana*, Roma, A.V.E. 1967; G. Bauer, J.-M. ROUX, *La rurbanisation ou la ville éparpillée*, Paris, Seuil, 1976.
42. Per la verità, il primo a progettare un museo come edificio al di fuori della normalità urbana fu Frank Lloyd Wright con il Guggenheim di New York, ma con altro spessore; in più l'enormità della città, rispetto a Bilbao cambia radicalmente il rapporto. Questo vale anche per il Beaubourg di Parigi.
43. Involontariamente l'hanno capito i telegiornali italiani.
44. Un tentativo è stato effettuato negli anni '80: cfr. nota 9.
45. In una recente ricerca sul *Liberty a Crema* abbiamo scoperto una casa unica, poi divisa a metà, la cui facciata è stata ridipinta con due colori diversi: era troppo difficile controllare la coerenza dell'intervento?
46. Questa è evidentemente una scelta di campo estetica, comunque in buona compagnia, almeno da Platone a Heidegger.

FRANCO GALLO

## MUSEO E TEATRO: TRA IDENTITÀ URBANA, PRODUZIONE E CONSUMO DI CULTURA

*Il saggio sviluppa un paragone tra la funzione del museo e la funzione del teatro nella formazione di un orizzonte di consapevolezza pubblica della storia, delle risorse e dei problemi di una comunità. L'analogia si articola a partire da una sintetica analisi storica dello sviluppo del teatro e del museo come fenomeni urbani e si sviluppa intorno ai concetti di scena, allestimento, rappresentazione. Il testo conclude per la sostenibilità dell'analogia sia dal punto di vista del fruitore sia dal punto di vista delle pratiche di allestimento e rappresentazione messe in opera nel teatro e nel museo.*

### ***Introduzione: la scena urbana***

*[Breve sviluppo del concetto della complessità della città come sistema di segni inscritti nello spazio della convergenza dell'azione intenzionale dell'uomo, della trasformazione strutturale delle materie, dell'opera irriflessa del cambiamento sociale. Concetto di 'scena' (A. Fontana), concetto di 'scena urbana' e identificazione dello spazio urbano nel suo potenziale museografico intrinseco e nella sua funzione di macchina scenica.]*

Questo contributo sviluppa con approccio in parte storico-sociologico e in parte fenomenologico una riflessione estetica e critica sulla rilevanza del museo e del teatro, correlativamente considerati, quali poli di attrazione per la fruizione e la conoscenza, possibili in diversi gradi di consapevolezza, di segmenti diversi del patrimonio culturale.

La funzione di istituzioni deputate alla riproduzione e divulgazione del patrimonio culturale, che appare come fattore rilevante dell'identità tanto del tea-

tro quanto del museo, conduce alla riflessione su una serie ormai tradizionale ma tuttora criticamente efficace di coordinate critiche: a quale commessa della produzione culturale corrispondono rispettivamente il teatro e il museo? Chi è il fruitore e consumatore principale di questa offerta? Quali criteri segue il confezionatore del prodotto culturale per anticipare, soddisfare o persino creare il bisogno che l'offerta andrà a colmare?

E infine: quali spazi sociali e storici costituiscono il luogo elettivo del radicamento di questo sistema di produzione/offerta/consumo della cultura? In quale misura questi spazi sono essi stessi risultato dell'influsso sul sistema culturale del teatro e del museo e degli effetti sistematici della fruizione dei loro prodotti?

A questa seconda serie di domande abbozziamo immediatamente una risposta, che andrà certo precisandosi nel suo senso nel corso del contributo, ma senza la cui preliminare articolazione non potremmo procedere: il luogo della conservazione e riproduzione intenzionale della cultura, mediate da specifiche istituzioni, non può essere che l'epitome di tutti i fenomeni della complessità sociale e della modernità (non solo in assoluto, ma anche relativamente a ogni epoca storica), cioè la città<sup>1</sup>.

La città, tuttavia, rappresenta in assoluto l'oggetto complesso per eccellenza, non solo per la sua stratificazione sociale estremamente mobile e per la promiscuità del suo stile di vita, ma anche per l'interazione intricata che in essa si verifica in termini segnici e scenici.

Dal punto di vista segnico, la città rappresenta, nonostante le persistenti tentazioni razionalistiche e perfettistiche della ricerca urbanistica, il luogo spontaneo di un'estetica barocca: nella sua incessante trasformazione convergono in misure sempre diverse l'azione intenzionale dell'uomo (quasi sempre responsabile di sé soltanto dal punto di vista di un calcolo a breve termine), l'insieme dei processi di obsolescenza della materia (strutturali e accidentali), l'opera non trasparente e non riflessiva del cambiamento sociale<sup>2</sup> (che accelera o ritarda l'obsolescenza della significazione dello spazio). Ho già espresso in altra sede, specificamente antropologica, quali fattori queste indicazioni euristiche possano individuare nella concretezza di uno specifico spazio urbano<sup>3</sup>; preme soffermarsi, in questa sede, sull'aspetto normativo che la monumentalizzazione della città produce e quindi sugli aspetti propriamente scenici dello spazio urbano.

Il concetto di *'scena'*, sviluppato fecondamente da A. Fontana<sup>4</sup>, rimanda al

tema della produzione di ideologia e di identità di cui ogni società complessa abbisogna in forma intenzionale. Nello spazio urbano, dove maggiormente si dispiega l'ibridismo dei valori, degli orientamenti e delle forze produttive vitali di un processo sociale, tanto maggiore dev'essere la manifesta presenza dei principi organizzatori dell'assetto sociale stesso e tanto più forte sarà la loro interazione concorrenziale con gli aspetti contestatori, disgreganti, spesso portatori a loro volta di verità scomode e di testimonianza umana profonda. La festa, il monumento, la cerimonia, le regole del decoro<sup>5</sup> etc. sono tutti elementi di organizzazione della '*scena urbana*' (da intendersi estensivamente, non solo come quinta architettonica, ma come spazio urbanistico vivificato dall'azione degli uomini che lo abitano e adoperano) che sono intesi alla normalizzazione degli atteggiamenti o quanto meno all'eliminazione delle idiosincrasie più stridenti la cui ammissione potrebbe comportare disgregazione sociale (tralascio qui l'analisi dinamica di questo fenomeno nella metropoli moderna, in cui si intrecciano i luoghi della convivenza indifferente, per esempio le infrastrutture di trasporto, e quelli della territorializzazione più arcaica di quartieri e isolati in base ad appartenenza etniche, pseudotribali etc.).

Nello spazio sociale disarticolato della città, dove non esiste più la visibile coesione codeterminata dal processo produttivo e da un comune patrimonio simbolico che realizza i fenomeni di integrazione propri della civiltà rurale, la vita quotidiana non trasmette più in forma semiautomatica valori, modelli, profili di identità. Questo spazio, che priva del contatto sistematico con l'ambiente naturale e con i suoi ritmi, deve essere popolato da segni che risaltino come elementi direttivi<sup>6</sup>, capaci di orientare e rendere manifesta l'identità culturale in cui il singolo è chiamato a inserirsi.

La città, però, è a sua volta oggetto di successiva rivisitazione storica da parte dei suoi stessi abitanti: come un testo mai concluso o una storia raccontata a ogni generazione (paradossalmente, pur essendo sintesi della modernità, la città si trasmette con meccanismi prossimi a quelli della tradizione orale!), si arricchisce di elementi incongrui in uno sviluppo intenzionale, ma per lo più affascinosi proprio per la loro dissonanza. Lo spazio urbano sarà così popolato dai monumenti che attestano la varietà delle culture, la mutazione degli assi sociali etc., inscenati in spazi la cui stessa valenza semantica andrà interpretata in relazione alle intenzioni dei committenti e corrisponderà a filosofie sociali e a modelli ideologici diversi.

In questo senso, però, la città è già di per se stessa museo e teatro. Come museo, essa appare organizzata insieme come galleria, deposito e allestimento tematico, che inscena ed esibisce una panoramica sulla propria storia e su quella dei contesti che ne hanno determinato l'identità, senza potere però isolare in forma propriamente unitaria il reperto, ma essendo per vocazione, secondo un modello fatto proprio ormai anche dai grandi interventi risanativi e conservativi, destinata a mostrare su ciascuno dei suoi monumenti gli effetti della retroazione dell'ambiente, della tradizione, degli utilizzi. La città è un museo ideale, privo di magazzino per i reperti non catalogabili o di scarso interesse, perché tutti li espone e massimizza nel proprio spazio sociale, preservandone spesso creativamente la funzione d'uso.

La città però è anche un teatro, una complessa macchina scenica non vincolata alle ristrettezze della scenafrente fissa e del palco, ma capace di una pluralità di installazioni e di rappresentazioni necessariamente confinanti le une con le altre e spesso interagenti, secondo un principio di coinvolgimento dello spettatore, di apertura dell'opera e di *happening* che è uno dei grandi elementi poetologici di tutto il teatro moderno. La disponibilità degli scenari principali, delle grandi quinte monumentali, dei luoghi suggestivi ed evocativi, varia a seconda delle intenzioni sociali degli attori che le popolano: se il discorso del potere consiste nell'occupazione volumetrica degli spazi e nell'isolamento fondamentalmente antiumano e per lo più invivibile del manufatto rispetto al contesto, con ogni probabilità i corpi degli uomini troveranno modo di fraporsi e intersecarsi ai manufatti e ai loro ritmi.

La città, come spazio intrinsecamente teatrale e museale, ricodifica dunque necessariamente sia il teatro sia il museo: li accoglie e reinstalla trasformando le loro origini gentilizie (per il museo) e rurali-religiose (per il teatro) in evidenze salienti del proprio spazio (manufatti dedicati che si stagliano per lo più incisivamente nel panorama) e potenziando all'interno delle pratiche di queste istituzioni tratti ed elementi delle proprie spontanee dinamiche evolutive e vitali.

### *Il museo: da Wunderkammer a interesse pubblico*

*[Sintetica ripresa delle principali tappe della storia dell'istituzione museale; possibili interpretazioni alternative della funzione educativa del museo e relative differenze dell'esperienza della fruizione del patrimonio museale; il museo come asse portante*

*della comprensione storica e antropologica della scena urbana e come centro di distribuzione e consumo di cultura. Il museo: asse verticale della coscienza storica.]*

L'accumulazione pubblica delle opere d'arte, come l'ha definita André Chastel, non rappresenta in Italia un fenomeno tardivo, legato esclusivamente alle intenzioni storico-scientifiche e politico-pedagogiche dello stato nazionale, ma rimanda<sup>7</sup> (per dirla sinteticamente) alla convergenza di tre distinte figure (l'intellettuale, il principe, il moralista) bisognose ciascuna del proprio spazio di lavoro e disponibilità documentaria (la biblioteca, lo studio, il camerino), spazi che hanno finito, in un'epoca breve e complessa, per coerire nell'edificio polifunzionale della corte e per articolarsi insieme nella struttura solo apparentemente disordinata della collezione.

Fenomeno legato all'umanesimo e orientato certo a criteri di collezione e conservazione esemplaristici o strettamente estetico-delibativi, l'ampio sforzo di conservazione ed esibizione proprio della cultura signorile italiana si intreccia poi con due fondamentali eredità dell'epoca illuministico-barocca, la *Wunderkammer* e la scuola.

La *Wunderkammer*, con il suo intento esotistico, supera l'orizzonte prevalentemente locale tipico delle collezioni, articolate fundamentalmente intorno alle committenze signorili e ai rapporti privilegiati tra le imprenditoria-rità artistiche dei diversi contesti e il potere politico. Essa introduce altresì nella storia del museo l'elemento dell'organizzazione dell'eterogeneità secondo criteri di efficacia espositiva<sup>8</sup> (qui per lo più indirizzati all'effetto, alla capacità di meravigliare che deriva dalla tecnica dell'allestimento congiunta all'eccezionalità del reperto).

La scuola (Accademia) risulta poi il vero motore della tendenza del museo a organizzarsi secondo criteri storico-sistematici (per epoche, discipline, 'scuole'), e dà completamento a una tendenza, sviluppatasi già dal Settecento erudito, di stampo propriamente conservativo, che considera essenziale non solo che le opere siano preservate, ma anche che siano difese e protette nella loro contestualità storica, perché oltre che esempi di bellezza e modelli sono altresì *antiquitates* incomprensibili e inservibili al di fuori del loro ambiente. Andrea Emiliani ha correttamente descritto l'intreccio ottocentesco delle sollecitazioni convergenti sulle istituzioni museali nel sottile equilibrio tra quattro diversi fattori: un principio di organizzazione museale intrinsecamente antropologico, uno legato "con altrettanta correttezza" al "regime

*insostituibile dei livelli della qualità e della bellezza*” (esemplificato dal museo Pio-Clementino<sup>9</sup>), uno propriamente connesso “*all’educazione dei giovani e alla potente costituzione di quel lume inevitabile che l’istruzione porterà con sé*” e infine un bisogno proprio del processo di nazionalizzazione, la rappresentazione e promozione delle “*civiche virtù*” che ha prodotto quel caratteristico gusto di mitologizzazione del Medioevo comunale tipico del tardo Ottocento<sup>10</sup>.

Sono già rapidamente delineate, in questa sintesi, le possibili interpretazioni alternative della funzione educativa del museo e le relative differenze nell’esperienza della fruizione del patrimonio museale: da godimento estetistico privato a raffinata delibazione solitaria, da luogo di ricerca e conservazione che presuppone uno sforzo collettivo di analisi a mezzo di comunicazione di massa orientato alla produzione di messaggi normalizzatori (del gusto estetico, dei giudizi morali e politici etc.), da spazio di intrattenimento a fenomeno di autorappresentazione del potere e dei valori centrali degli equilibri sociali vigenti.

Rispetto al concetto di ‘*scena urbana*’ che abbiamo sopra introdotto, la funzione del museo va vista in senso duplice: da un lato esso rappresenta a sua volta un elemento della scena, e le sue diverse incarnazioni, dalla galleria signorile alla casa riattata, dal manufatto di archeologia industriale all’edificio ottocentesco classicheggiante, rientrano nei parametri della città come sistema di segni a cui ci siamo già richiamati. Come centro di distribuzione e consumo di cultura, quale ogni istituzione presa nelle dinamiche della produzione culturale contemporanea necessariamente è, il museo può però ancora contribuire in forme diverse alla qualità della scena urbana stessa: in effetti il più grave pericolo che possa correre un’istituzione museale, per lo più legata saldamente dalla propria storia specificamente italiana a una precisa e forte relazione antropologica con il proprio territorio, è quello di lasciarsi attrarre dai presunti vantaggi dell’*outsourcing* della produzione culturale a *pool* esterni di ‘*specialisti*’ capaci di confezionare, magari con l’impiego accorto di alcuni ‘*pezzi*’ del museo, percorsi espositivi che finiscono per sfruttare gli spazi dell’istituzione semplicemente come luogo di esibizione del materiale, con pochi o punti raccordi con la globalità dei depositi e con l’asse storico della documentazione museale tutta. Percorsi certo eleganti, sorretti da ipotesi estetiche e capacità ermeneutiche ammirevoli, ma per l’appunto antitetici alla realtà dell’incardinarsi necessario del museo

nella città; percorsi da saggio, da monografia originale, da mostra specificamente allestita in spazi *ad hoc*, ma a mio giudizio poco compatibili con la verità della tipica istituzione museale italiana.

Piace riconoscere, al proposito, la misura con cui simili opportunità sono state colte dall'istituzione cremasca nel recente passato, e insomma la fedeltà produttiva, attraverso vicende certo complesse, del Museo di Crema alla lezione dei suoi fondatori, che non erano affatto inavvertiti della complessità critica e storica del fenomeno museale quando lo fondarono<sup>11</sup>. Pertanto diventa possibile tuttora convalidare, nel nostro contesto ma anche con un valore generale, il senso del museo nella sua funzione di promotore dell'asse verticale, diacronico, della coscienza storica di una comunità, in relazione sia ai suoi conseguimenti più efficaci in termini storico-politici, estetici e tecnologici, sia ai suoi vincoli ideologici, culturali e sociali.

### *Il teatro: da spazio specializzato della corte a realtà pubblica*

*[Sintetica ripresa delle principali tappe della storia delle strutture teatrali; teatro come spazio insieme civico (tempio civile) e nazionale; aspetti fondamentali della costituzione del gusto e sua funzione morale e civile; rapporti tra consumo e produzione di cultura nell'istituzione teatrale e nella fruizione dello spettacolo. Il teatro come asse orizzontale dell'identificazione storico-critica di una cultura urbana: attualità e limiti di un'antica idea nobile.]*

Se la scena è nel teatro il luogo dello svilupparsi dell'intreccio, e quindi dell'effimera vita dei suoi personaggi, la città è per eccellenza il luogo dello svilupparsi degli intrecci possibili e sempre diversi delle identità evolventi dei singoli<sup>12</sup>. O più bruscamente detto: la città è il teatro della vita.

La relazione tra teatro e città non è però sempre stata pacifica. L'origine del teatro è certamente rurale, legata a forme di comunicazione integrata forse risalenti allo scatenarsi a seguito di grandi choc di forze psichiche speciali, ma certamente appoggiata alla ricchezza gestuale e vocale del sistema di interazione umano anteriore alla codifica della lingua scritta<sup>13</sup>.

Oggetto di appropriazione da parte del sistema della committenza politica e ideologica della città, il teatro si qualifica nella società democratica greca come luogo pubblico per eccellenza in cui si raduna la cittadinanza tutta, sviluppandosi poi in ambito ellenistico e romano prevalentemente sotto l'aspetto ludico-spettacolare. Dalla città medievale invece il teatro scompare,

anche fisicamente, essendo spesso oggetto di risistemazione urbanistica o più prosaicamente cava di materiale edilizio in un certo senso ‘prefabbricato’. Non che scompaia la funzione teatrante, variamente riassorbita dalle cerimonie religiose, dalla guitteria di vario spessore, dalle sacre rappresentazioni etc.; semplicemente scompare il teatro come dimensione costitutiva dell’identità urbana, spazio civico privilegiato. La differenza tra città e campagna non passa più per l’evidenza del possesso del teatro.

Questa distinzione verrà invece sottolineata dalla progressiva costituzione all’interno delle corti umanistico-rinascimentali di teatri di corte, fattore che marca la differenza tra l’universo privilegiato della società ristretta dei gentiluomini e il mondo delle occupazioni, dei ‘negozi’, della ‘banausia’. Sarà soltanto in occasione del processo cinquecentesco e secentesco di legittimazione del nuovo ordine signorile in forme propriamente pubbliche (rispetto a quelle gentilizio-patrimoniali per lo più specifiche della società feudale) che il teatro uscirà dapprima nelle piazze, per accogliere nel complesso strutturarsi dei posti riservati ai diversi ordini il riflesso del consenso atteso e sollecitato presso i vari strati della società.

Il passo più importante sarà però quello della costituzione di teatri permanenti, costruiti, come è stato opportunamente argomentato, in forma simmetrica e speculare nella loro struttura rispetto a due altri ordini, quello dell’Utopia e quello della Corte, che costituivano per antonomasia le forme dell’organizzazione umana perfetta; se da un lato gli spazi per il pubblico si complicano e gerarchizzano, dall’altro la polifunzionalità degli spazi scenici e orchestrali viene ad organizzarsi secondo criteri scientifici volti alla massimizzazione della quantità di effetti realizzabili in termini visuali ed ingegneristici<sup>14</sup>. Il teatro diventa quindi epitome della città ideale, e come tale elemento assolutamente qualificante la realtà propriamente urbana.

Nel teatro si rappresenta l’intera scena urbana: feste, balli, mondanità etc. sono nello spazio architettonico del teatro settecentesco l’occasione per una vera e propria duplicazione dell’ordine sociale e per l’esibizione delle diversità di prerogative tra i ceti<sup>15</sup>.

D’altra parte questa capacità aggregante può dare luogo anche a rivisitazioni ben più allineate con lo spirito dei lumi. Lessing propugna l’attività del Teatro Nazionale di Amburgo nell’ottica di una rinnovata concezione della scrittura teatrale, libera dai canoni classicistici e dalla standardizzazione dei personaggi, capace cioè di favorire sia il processo di immedesimazione degli

spettatori sia il dibattito critico sull'attualità mediante la proposta di temi attuali appropriati per il pubblico urbano. Questa funzione educativa e nazionale del teatro dà luogo a infinite variazioni successive, identificando finalmente uno spazio creativo diverso sia dal repertorio di corte sia da quello popolare, creando le premesse per la centralità nel Romanticismo e in tutta la cultura europea successiva della figura di Shakespeare, e idealizzando la capacità della comunicazione multimediale propria del teatro di stimolare la curiosità, il desiderio di apprendimento, l'attitudine alla riflessione critica.

Da qui parte ancor oggi la riflessione sulle potenzialità del teatro nel sistema della produzione e del consumo di cultura dell'epoca contemporanea: legato indissolubilmente alla città per i requisiti tecnologici che implica e per la frequentazione di cui abbisogna, il teatro appare fattore intrinseco dell'identità nazionale e alla sua assenza possono essere fatte risalire tare gravissime della condizione culturale di un popolo<sup>16</sup>. Nello spazio teatrale contemporaneo, poi, dove la circolazione della cultura si allinea all'accentuata delocalizzazione e all'ibridazione caratteristiche dei nostri tempi, la cultura promossa dalla frequentazione del teatro tende a legarsi debolmente al territorio, vuoi perché la comunicazione teatrale risulta meno pervasiva di quella specificamente multimediale permessa dalle tecnologie a distanza oggi disponibili, vuoi perché appassionarsi oggi al linguaggio teatrale (come a quello musicale) può avvenire soltanto rifiutando, nel teatro stesso, la preminenza di quelle specifiche della comunicazione che dal teatro sono state trasposte ad altri generi (cinema, fumetto, televisione) – quelle, s'intende, che corrispondono a uno dei significati più consueti del termine '*teatrale*'<sup>17</sup>. Naturalmente è possibile realizzare una struttura teatrale come polo di inscenamento e consumo di spettacoli realizzati con metodi prevalentemente '*classici*' (che hanno, come le prassi esecutive della musica, i generi della poesia etc. un loro specifico diritto all'esistenza!), ma non c'è dubbio che nell'orizzonte d'ascolto del fruitore contemporaneo tipico il *medium* teatrale rappresenti una voce spesso sopraffatta da molte altre almeno in termini di capacità di stimolazione gnomica, civica e spirituale, e ciò indipendentemente dal numero e dalla frequenza degli spettacoli ai quali si abbia assistito (una crisi simile si registra, peraltro, anche relativamente alle cerimonie religiose).

Soprattutto sembra difficile individuare, nei contesti urbani contemporanei,

la tipologia di un vero e proprio pubblico capace di interazione critica sulle materie sviluppate dal teatro, mentre la figura del fruitore drammaturgicamente esperto, o del circolo di appassionati avvertiti sembra tuttora vitale – e non sfugge che ciò ripropone la dimensione elitaria della fruizione gentile... La possibilità di vivificare l'istituzione teatrale passa in realtà per dinamiche affini a quelle della sostenibilità del museo: la capacità di dare “*nuova struttura*” alla “*storia*” secondo criteri scientifico-critici, che si traduce nella valorizzazione delle capacità teatrali della cultura locale, nella stimolazione alla produttività teatrale diffusa del contesto sociale, nella presentazione contestualizzata dei percorsi teatrali contemporanei e del loro rapporto con la città, nella capacità di mettere in contatto seminariamente l'autore, l'attore e il pubblico al di là dell'ovvietà del rapporto prettamente commerciale.

Sotto questo profilo si constata, a mio giudizio, un approccio apprezzabile ma migliorabile da parte delle istituzioni teatrali del territorio, soprattutto sotto il profilo di una valorizzazione della produzione vernacolare e di un'azione più incisiva di stimolazione del pubblico giovanile, certo raggiunto a livello scolastico da una grande iniziativa privata, forse però più coinvolgibile se toccato ancor più sistematicamente da proposte di teatralizzazione della corporeità vicine intimamente all'esperienza di sé dell'adolescenza e della gioventù. Ovviamente le istituzioni hanno *budget* e *target* precisi e queste considerazioni devono suonare non tanto come reprimende sulla gestione ma come proposte che i decisori politici devono saper portare ai consigli di amministrazione e ai responsabili dei cartelloni e dei programmi.

### ***Teatro come museo: messa in scena, mostra, esposizione***

*[La tradizione del testo come deposito, la rappresentazione come allestimento e ricerca: ragioni e problemi di un'analogia e profondità di una similitudine (divismo e capolavorismo, modernismo registico e mostra firmata dal critico, lavoro sul corpo e cultura materiale etc.).]*

Per concludere questo intervento, focalizzerò la mia attenzione, con sviluppo sostanzialmente fenomenologico, su ulteriori ragioni che motivano la riflessione congiunta sul teatro e sul museo, al di là delle considerazioni di carattere essenzialmente storico e sociologico-formale finora condotte.

Tra gli aspetti a mio giudizio più importanti che giustificano l'analogia teatro-museo sta una comunanza di condizione nel rapporto con la tradizione.

Sia il teatro sia il museo sviluppano se stessi come allestimenti e messinscène, a partire da un insieme di segni prescelti più o meno consapevolmente all'interno della tradizione.

Come esiste un repertorio classico nel teatro fatto di testi canonici preservati in parte dal caso in parte dalla scelta intenzionale degli uomini, allo stesso modo il museo opera su un insieme di manufatti, documenti e reperti che soggiacciono ai due medesimi meccanismi di selezione. Certo nel caso del museo, che assume come campo di origine della propria dotazione materiale la civiltà in tutti i suoi aspetti, la forza dei fattori impersonali è determinante nel decidere le vicende della conservazione del materiale; nel caso del teatro, il principio della tutela intenzionale del patrimonio testuale è stato molto per tempo formulato (in età ellenistica) e da lì in poi si è perpetuato con diverse intenzioni, ma per lo più nell'ottica dell'eccellenza estetica e di criteri di merito.

Non è impossibile, tuttavia, paragonare il complesso delle nostre superstiti fonti su (poniamo) la commedia postaristofanesca e premenandrea a un magazzino museale composto prevalentemente di frammenti di oggetti: nell'un caso come nell'altro, a fronte della perdita del documento/manufatto nella sua completezza, nulla impedisce però una rappresentazione/allestimento a scopo insieme-espositivo e critico-ricostruttiva (casi frequenti e reali riguardano gli spettacoli che inscenano recital trobadorici, che più che vere e proprie esecuzioni di copioni sono, se si perdona questa dizione, vere e proprie *'mostre in forma di teatro'*).

In generale il museo, nella misura in cui presceglie a mo' di *exemplum* per il suo pubblico una serie di pezzi e li fa coerire in un percorso, è una forma di teatro, di comunicazione spettacolare basata sulla *opsis*<sup>18</sup>; certo, per restare con Aristotele, la *opsis* è un mezzo *atechnotaton*, estrinseco rispetto alla vera conoscenza consapevole della natura dei manufatti. La nozione storico-critica del territorio non è la stessa cosa della sensibilizzazione all'adeguatezza estetica dei prodotti e alla complessità delle vicende di un territorio. D'altra parte senza la diffusa sensibilità pubblica per questi fattori, come fare in modo che i decisori politici salvaguardino gli aspetti identitari dei territori? Come fare sì che l'iniziativa dei singoli rientri produttivamente nell'alveo di una civilizzazione comune?

E si pensi alla sinergia tra una buona struttura espositiva museale sulla cultura materiale e una serie di spettacoli che presentano la tradizione farsesca

popolare, gli spettacoli allestiti per le élite storiche e la produzione vernacolare – anche allo scopo di riscattare il vernacolo dalla dimensione prettamente residuale e farsesca e ridargli lo spessore culturale che gli spetta in quanto innervato in pratiche di vita come lingua d’uso.

Ci sono altri aspetti dell’analogia che meritano un approfondimento. Si pensi alle tipiche polemiche che sorgono intorno alle *‘regie d’autore’* e alle *‘mostre del critico’*: anche in questo caso il fenomeno ha caratteristiche comparabili nei due campi, quello teatrale e quello museale. Da un lato l’orizzonte d’attesa del pubblico sugli stili di recitazione, i costumi, la messinscena, la dizione ecc, viene sconvolto da un’interpretazione modernizzante, che suggerisce attinenze e propone identificazioni inaudite; dall’altro la collocazione storica di autori e opere viene messa in discussione con accostamenti impreveduti, attribuzioni originali, un’ermeneutica nuova di movimenti e poetiche...

Un’altra rilevante analogia si può definire quella della *‘suggestione divistica’*. La qualità dell’opera, concetto di per sé sfuggente, sopporta solo per pochissimi fruitori di essere definita in termini di adeguatezza operativa (cioè come padronanza dell’uso degli strumenti propri dell’arte). Nonostante ogni tentativo in merito che si possa condurre a livello prettamente scolastico o con qualsivoglia forma di educazione permanente, soltanto l’esperienza diretta del forgiare la materia (corpo e voce per l’attore, una varietà indefinita per l’artista) conduce alla capacità di un giudizio argomentato sulle proprietà dell’opera e dell’esecuzione. In generale la qualità delle grandi prestazioni artistiche deriva dalla capacità di una forte comunicazione emotiva, così profonda da toccare anche qualcuno che, avvezzo alla varietà del mondo e dell’esperienza e pertanto di non facile suggestione, potrà rinnovare in sé passioni forti e dirette e riferirne con tanta più proprietà quanto più sarà appunto colto, esperto e capace di autocontrollo emotivo<sup>19</sup>. Costui è in effetti il critico.

Nascono da queste circostanze i grandi miti divistici e capolavoristici: nella maggior parte dei casi però il fruitore/spettatore non sente veramente alcunché della profondità emotiva portagli dal critico, si compiace di ciò che vede/sente per ragioni legate a un bisogno di adeguatezza sociale (nel peggiore dei casi: *“se piace a tutti... se è importante per chi se ne intende, allora...”* – con imprevedibili effetti di moltiplicazione), oppure, e sarebbe il vero caso virtuoso, perché si è incamminato, grazie a opportune indicazioni del critico, verso una comprensione storica dell’opera. In effetti una buona

recensione critica dovrebbe svolgere sia un apprezzamento deliberativo ed emotivo dell'opera sia una pertinente indicazione storica sul senso del fenomeno preso in esame nel suo contesto di riferimento.

Rispetto al museo, il teatro ha dalla sua il vantaggio dell'estemporaneità (che il cinema ha perso con i VHS e i DVD, la *slow motion* e gli studi domestici) che costringe il fruitore a sviluppare contestualmente alla rappresentazione una sintesi interpretativa dello spettacolo. Per questa ragione il teatro dà da discutere (il bello infatti, come insegna Kant, pur non essendo definibile oggettivamente, si lascia discutere in termini critico-argomentativi e permette il reciproco chiarirsi di idee, punti di vista e stati d'animo proprio nel venire analizzato congiuntamente da più soggetti<sup>20</sup>).

Il rischio di una pratica museale eccessivamente didascalica è quello di chiudere questo spazio per sostituirlo completamente con quello dell'informazione. Quest'ultima è sicuramente utile, per molti anzi preferenziale rispetto all'esperienza della bellezza e del piacere estetico secondo un tratto tipico dell'indole; ma come tutti gli aspetti dell'intelligenza emotiva, anche la sensibilità estetica, più o meno sviluppata, può tuttavia essere educata. Non sarebbe una cattiva idea quella di dotare alcuni grandi documenti della nostra cultura figurativa locale (ad esempio) di apparati di lettura formale e iconologica...!

Infine sottolineo la presenza di un aspetto più sottile ma assolutamente centrale nell'evoluzione di entrambi i fenomeni, quello teatrale e quello museale: la crescente centralità del corpo e della sua disciplina nella ricerca avanzata dei due campi. Se da Artaud in poi il teatro si libera definitivamente dell'ipoteca aristotelica della centralità del testo e della parola (nella convinzione che le parole in realtà '*non vogliono*' dire tutto quanto è possibile comunicare, si frappongono quasi tra l'attore e il pubblico nella realizzazione di un fenomeno di comunicazione completo), nella storia dell'istituzione museale hanno conquistato progressivamente spazio, accanto alle grandi opere esteticamente meritevoli per la loro eccellenza, i manufatti poveri della vita quotidiana, che permettono di ricostruire i regimi e gli stili di vita, le pratiche della cura corporale come il cibo, il sonno, la cosmesi, il lavoro produttivo e riproduttivo<sup>21</sup> ecc..

Le analogie tra allestimento della recitazione e mostra/esposizione sono quindi profonde, senza che ciò obliteri le differenze, su cui pure ci siamo soffermati. La capacità di approccio vitale al pubblico tanto del teatro quanto

del museo, che non sia meramente mimesi delle modalità dell'offerta culturale strettamente commerciale, passa per la loro valorizzazione e può costituire, in conclusione, una valida forma di 'educazione' del 'pubblico', libera dalle ipoteche ideologiche dell'epoca dei processi di nazionalizzazione e dai localismi sterili.

Spetta ai decisori politici indirizzare l'attenzione delle istituzioni e la sensibilità dei privati su questa opportunità.

---

#### NOTE

1. Sulla città come luogo di condensazione e accelerazione di tutte le coordinate ideologiche e di tutte le problematiche della modernità. Cfr. GEROG SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. JEDLOWSKI, Roma, Armando, 1999.
2. Da questo punto di vista mi sembrano tuttora condivisibili le osservazioni di GIUSEPPE DEMATTEIS, *La crisi della città contemporanea*, in AA.VV., *Capire l'Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 1978 sgg., 6 voll., II, *Le città*, pp. 170-197, qui p. 170: "Dal dopoguerra ad oggi l'aspetto e l'ambiente stesso delle città italiane [...] è mutato così rapidamente e radicalmente da dare l'impressione che si sia persa ogni continuità con la storia precedente [...] chi osserva le moderne [...] città deve riconoscere che gli uomini che con il loro lavoro le hanno fatte così come esse sono, hanno prodotto qualcosa che ha poco di umano. Dunque essi hanno agito [...] come parti di un meccanismo a noi estraneo, che ci comanda. [...] la città [...] appare come la personificazione di questa «cosa» di cui siamo schiavi e che utilizza le nostre energie per riprodursi e crescere in forme estranee alle nostre aspirazioni".
3. FRANCO GALLO, *La città come sistema di segni: ipotesi di lettura*, in GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *L'immagine di Crema. 1 – La città*, Crema, Leva Artigrafiche, 1995, pp. 137-170.
4. ALESSANDRO FONTANA, *La scena*, in RUGGERO ROMANO – CORRADO VIVANTI (a cura di), *Storia d'Italia Einaudi*, 1972 sgg., I – *I caratteri originali*, tomo II, pp. 794-866. Il concetto articolato da Fontana si ispira alle ricerche di M. Foucault sul 'discorso dell'ordine', di cui la 'scena' rappresenta lo spazio di esercizio, in un certo senso la forma complementare senza cui l'esercizio del potere e del diniego sarebbe impossibile: "[la scena] indica la presa a carico, il riparo, lo spazio riservato, la ripresentazione di ciò che viene negato ed escluso, e che 'ritorna' come teatro, simulacro, allucinazione, sogno, immagine, fantasticheria, delirio, gioco" (p. 797).

5. Parte integrante della scena urbana è ovviamente la disciplina della corporeità, che rimanda a codici sociali mutevoli e a intolleranze e permissività specifiche di ogni contesto sociale. Si pensi alla progressiva separazione sviluppatasi nel sec. XX nelle società occidentali tra il divieto della manifestazione della devianza e povertà e quello dell'ostentazione del corpo, dopo che nel sec. XIX essi erano andati per lungo tempo di pari passo.
6. Un esempio connesso, in cui si fondono con efficacia funzioni pratiche ed elementi simbolici, è quello degli obelischi eretti da Sisto V alla fine del XVI sec. a Roma.
7. Riprendo diverse considerazioni da CRISTINA DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano, Ponte alle Grazie, II ed. 1998, che tiene conto ampiamente dei vari studi classici di Schlosser, Trevor-Roper, Chastel, Haskell etc., che pure presuppongo, ma evito di citare per brevità.
8. Tralascio, anche qui per brevità, la discussione sul rapporto tra la *Wunderkammer* di tipo propriamente museale (come quella di A. Kircher), polispecialistica ed enciclopedica, e quelle strettamente teratologiche, che derivano dalle raccolte di reperti patologici proprie dei gabinetti naturalistici e delle farmacie. Indicazioni utili nella monografia MARIANELLA CASCIATO, MARIAGRAZIA IANNIELLO E MARIA VITALE (a cura di), *Enciclopedismo in Roma barocca: Athanasius Kircher e il museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venezia, Marsilio, 1986.
9. Sugli aspetti essenziali del gusto sotteso all'installazione del celebre museo cfr. GIAN PAOLO CONSOLI, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Panini, Modena, 1996.
10. ANDREA EMILIANI, *Il museo, laboratorio della storia*, in AA.VV., *Capire L'Italia* cit., IV, I musei, pp. 19-45, qui pp.28-37 *passim*.
11. Cfr. sul tema quanto scrive AMOS EDALLO, *Il Museo, il Centro culturale S. Agostino: scopi e prospettive*, in "Insula Fulcheria", n° 2, pp. 8-13, dove il promotore del centro museale cremasco sente come il bisogno di educazione pubblica cui il museo deve adempiere non possa passare che per il dare "nuova struttura" alla "nostra storia" (cfr. in particolare p. 10). Particolarmente significativo mi pare l'accostamento, cui Edallo pensava, tra la documentazione della specificità naturalistica e quella della specificità produttiva del Cremasco (cfr. in particolare i documenti pubblicati in GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Amos Edallo e il museo di Crema*, Crema, Leva Artigrafiche, 2003, pp. 161-2).
12. La grande città è il luogo delle opportunità, delle carriere folgoranti, dei travimenti (da Molly Hackabout in Hogarth a Renzo, dai personaggi di Balzac alle canzoni di Frank Sinatra), contrapposta alla civiltà rurale dove le opportunità sono necessariamente inquadrate nel contesto del lignaggio, della famiglia allargata, della *household*. L'intreccio impreveduto e sorprendente dell'esistenza propria con le altrui, possibile nella civiltà rurale solo attraverso fattori cataclismatici (la guerra, l'irruzione dei vagabondi, le evasioni mitico-fiabesche), si sposta nella città nella possibilità reale (sarebbe poi ancora da discutere quanto la vita della città italiana non sia a sua volta significativamente territorializzata, sotto alcuni aspetti tribale e dunque molto meno ricca di opportunità per il singolo quanto si usi ritenere, come ho già detto nel corso del §1).

13. Il tema è sviluppato nelle ricerche di MARCEL JOUSSE, a cominciare dal fondamentale *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, (lo stile orale ritmico e mnemotecnico nei verbo-motori), Paris, Beauchesne, 1925; nuova edizione a cura di Gabrielle Baron, Paris, Foundation Marcel Jousse, 1981.
14. Cfr. A. FONTANA, *op. cit.*, in particolare pp. 820-3.
15. C'è anche l'occasione, però, per clamorose inversioni critiche, come in pagine famose delle *Relazioni pericolose* di PIERRE HODERLOS DE LACLOS, dove la perfida Marchesa de Merteuil viene contestata da tutto il teatro che è a conoscenza delle sue trame (cfr. *Lettre*, CLXXIII). L'autore fa risaltare in modo certo preterintenzionale ma efficacissimo l'irrelevanza sostanziale dello spettacolo in sé rispetto alla sua funzione di spazio di aggregazione: siamo ancora lontanissimi dalla rappresentazione musicale ottocentesca e novecentesca, avvolta di sacralità, che reclama in modo esclusivo l'attenzione dello spettatore. Il passo di Laclos è magnificamente reso da Stephen Frears nella sua riduzione cinematografica, con Glenn Close, Michelle Pfeiffer e John Malkovich.
16. Anche il disegno di legge sull'attività teatrale, poi accolto nel regolamento ministeriale 470 del 4/11/99 del Ministero per i Beni Culturali, recita all'art. 1: "Il teatro, quale mezzo di espressione artistica e culturale, costituisce aspetto fondamentale della cultura e dell'identità nazionale". Sull'assenza del teatro propriamente nazionale in Italia, oltre ai testi pionieristici e ideologicamente limitati di D. Manzi e D. Sacchi, il periodo del Risorgimento produce le sue più importanti osservazioni con G. Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente de' costumi degl'Italiani*, dove si lega l'atrofia del teatro italiano all'atrofia della borghesia e alla sopravvivenza parassitaria delle strutture di Antico Regime.
17. Ci limiteremo a un solo esempio: il *Dizionario della lingua italiana* a cura di TULLIO DE MAURO, Milano, Paravia, edd. varie, registra alla voce 'teatrale' due sensi peggiorativi: in senso figurato "artificiosamente a effetto, privo di naturalezza" e per estensione "falso".
18. La *opsis* (dimensione visuale) è il "come", la modalità specifica in cui il teatro realizza la propria comunicazione: cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 50a10 sgg.; sulla limitazione che Aristotele introduce poi a 50b15 sgg., cfr. BENEDETTO MARZULLO, *Aristotele: un epicedio della drammaturgia classica*, in "Il Ponte", n. 6, giugno 1981, pp. 555-565.
19. Ciò sarebbe ancor più vero per la musica: si pensi a D'Annunzio e al suo peso nel determinare la fortuna di Wagner, a Nietzsche e Bizet, a Adorno e Schönberg...
20. Cfr. IMMANUEL KANT, *Critica del Giudizio*, a cura di VALERIO VERRA, Roma-Bari, Laterza, 1979, 2 voll., I, §§ 20-21.
21. Rispetto alla cultura locale mi sembra opportuno rimandare, sul tema, alle diverse opere del Gruppo Antropologico Cremasco; in particolare, per quanto riguarda la distinzione tra lavoro produttivo e riproduttivo, si vedano le mie considerazioni in FRANCO GALLO, *Lavoro-mestiere. Appunti di riflessione critica*, in GRUPPO ANTROPOLOGICO CREMASCO, *Mester Cremasch*, Crema, Leva Artigrafiche, 1994, pp. 213-221, soprattutto pp. 219-221.

FRANCESCA FERLA

IL TEATRO A CREMA:  
DALLE SALE PRIVATE  
ALLA FABRICA SODA ET DURABILE

*Un teatro inteso come istituzione culturale e come luogo destinato allo spettacolo nasce, in Crema, solo nella seconda metà del XVII secolo, anche se fin dagli inizi del XVI secolo, e probabilmente anche prima, feste, concerti e spettacoli di vario tipo venivano organizzati da privati cittadini e da autorità civili e religiose, in occasione di diverse ricorrenze.*

*In questo clima, la rappresentazione teatrale si configurava come momento di sintesi di attitudini letterarie, capacità pittoriche, interessi musicali e sensibilità interpretative. (Elaborazione della tesi di laurea).*

*Le sale private e le prime rappresentazioni.*

*Cenni sul teatro cinquecentesco*

*e sul luogo teatrale rinascimentale nella realtà cremasca*

L'origine e le vicende delle rappresentazioni drammatiche a Crema sono simili a quelle di molte altre città d'Italia.

Nel Rinascimento ancora non esistevano strutture stabilmente adibite ad ospitare l'attività teatrale. Lo spazio dello spettacolo nel Cinquecento si configurava infatti come 'luogo teatrale', vale a dire come spazio che si prestava a luogo di rappresentazione occasionalmente.

Tra la fine del Quattrocento e il primo trentennio del Cinquecento allestimenti scenici di vario tipo (feste, spettacoli, concerti, sacre rappresentazioni, tornei, etc.) erano organizzati da privati cittadini e da autorità civili e reli-

giose, in occasione di diverse ricorrenze. Erano allestiti nei cortili e saloni delle dimore aristocratiche, spesso sfruttando le caratteristiche scenografiche insite negli elementi architettonici.

È tipica di questo periodo l'introflessione dell'evento spettacolare dall'esterno dello spazio collettivo (piazze e strade della città) all'interno delle residenze signorili. Gli spettacoli non erano infatti aperti a un pubblico pagante e quindi a tutta la cittadinanza, come era stato fino a poco tempo prima, ma erano riservati a pochi privilegiati, in genere nobili, invitati a partecipare all'evento direttamente dal signore o dal principe.

Le caratteristiche dello spettacolo cortigiano consistevano nell'essere occasionato da particolari eventi festivi e nella predisposizione di un contenitore provvisorio, ma prestigioso, che ospitasse lo spettacolo vero e proprio e il pubblico. Si trattava, in genere, di dispositivi sviluppati in lunghezza più che in larghezza, organizzati intorno alla platea riservata a una parte del pubblico. Al centro di essa era collocata la pedana per il principe, vero fulcro dell'evento. *“Su uno dei lati del rettangolo veniva posta la scena rialzata e bene in vista, mentre sui lati lunghi erano collocate le gradinate a cui aveva accesso controllato una parte del popolo, chiamata al duplice compito di apprezzare e fare più grande la gloria del principe”*<sup>1</sup>. Venivano utilizzate anche altre soluzioni che prevedevano una diversa configurazione del dispositivo per l'udienza.

La predisposizione di simili apparati riguardava, all'epoca, tutte le principali corti d'Italia, come Ferrara, Roma, Milano, Mantova, Urbino, Firenze e Venezia e, sull'esempio di queste, tale costume si diffuse anche in centri minori come Crema.

I cremaschi si dimostrarono sempre amanti di spettacoli di vario genere e grande fu, in particolare, l'attenzione per la forma artistica del teatro, tanto è vero che, quando ancora non esistevano pubblici teatri, gli spettacoli avevano appunto luogo nei palazzi nobiliari e nelle sedi dei cenacoli letterari (cfr *L'Accademia dei Sospinti e il suo contributo alla creazione del primo teatro pubblico della città*), (fig. 1).

Per avere notizie certe di rappresentazioni drammatiche a Crema occorre risalire alla sera dell'11 febbraio 1526, ultima domenica di Carnevale, quando, in casa di Sermone Vimercati (attuale Palazzo Vimercati Sanseverino) *“venne recitata una piacevolissima commedia con bellissimo apparecchio di scene”*<sup>2</sup>. Nel carnevale del 1554 fu invece recitata la commedia *Degli Ingannati* all'a-

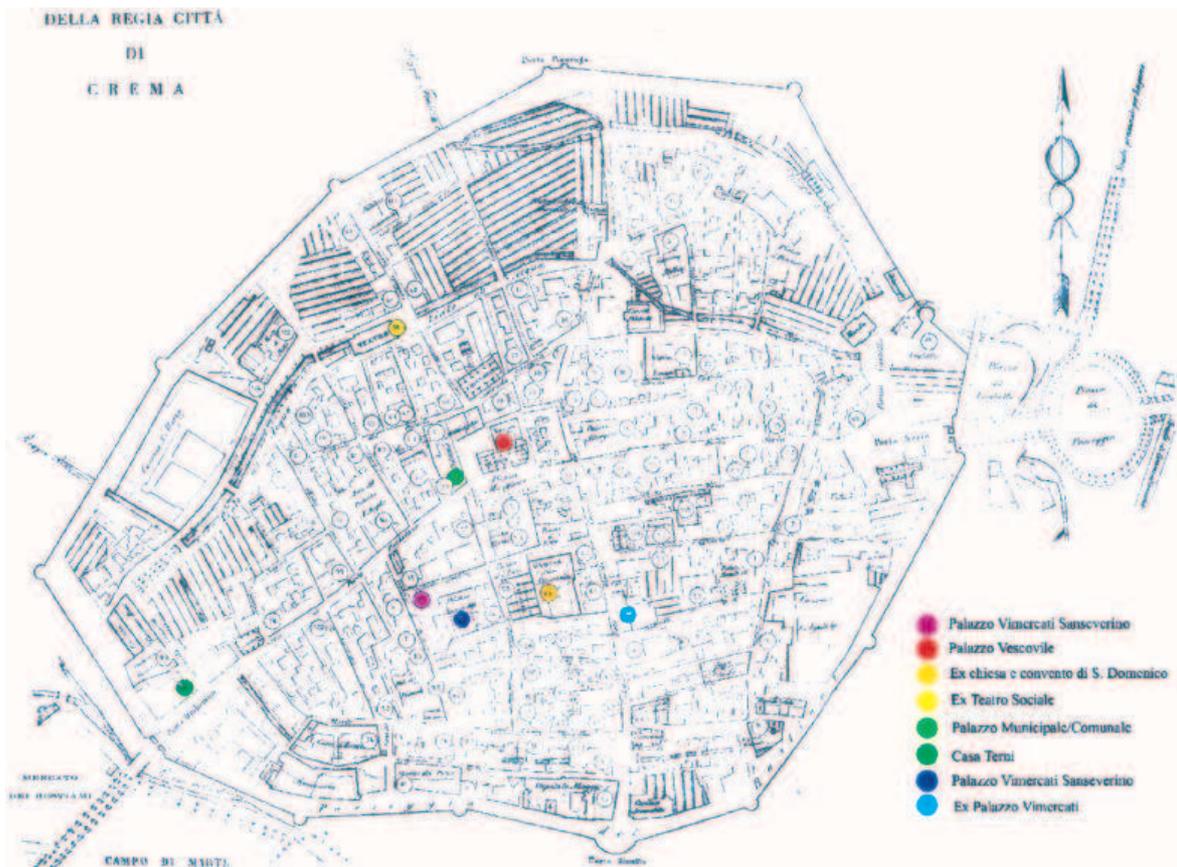


Fig. 1 – Piantina di Crema, con indicazione dei palazzi e delle case signorili in cui sono avvenute le prime rappresentazioni teatrali.

perto, in Piazza del Duomo. In quell'occasione il popolo cremasco assistette per la prima volta ad una rappresentazione comica.

Nove anni dopo, nella casa del Cav. Michele Benvenuti fu rappresentato l'*Eunuco* di Terenzio, tradotto in volgare da suo cugino M. Cristoforo Benvenuti.

Bisogna attendere fino al 1595 per avere notizia di un altro spettacolo: si tratta de *Il Pastor Fido* di G. B. Guarini, messo in scena presso Palazzo Zurla – oggi De Poli – (cfr *Un caso particolare: allestimento del Pastor Fido di G. B. Guarini, presso Palazzo Zurla*).

Rappresentazioni drammatiche furono allestite anche nella galleria della Villa Viola (ora Labadini, in Santa Maria della Croce) e in altre case signorili dell'epoca. Così, nel 1636, nel Palazzo Terni di Porta Ombriano fu recitata la tragicommedia *Arnalda* dai cosiddetti *Immaturi*, giovinetti della nobiltà cremasca, facenti parte dell'Accademia Canobiana, un circolo creato da L. Canobio nel 1636.

Nel Carnevale dell'anno successivo andò in scena *La Gerusalemme in Moresca*, sempre ad opera degli Immaturi.

Del 1638 è la rappresentazione de *La Croce raquistata*, nel Palazzo Episcopale, per volere di monsignor Alberto Badoero. Questi fece fabbricare nella sala del Palazzo Pretorio una scena rappresentante la città di Seleucia, con anche un ponte levatoio. Sull'altro lato della sala, invece, erano posti dei padiglioni rappresentanti Eraclito e i cavalieri cristiani, mentre, dal soffitto, si calava una nube dorata, entro cui si scorgeva Crema.

Sempre nel 1638 e ancora una volta gli Immaturi rappresentarono il dramma eroicomico *La Ravveduta*, nel Palazzo del conte Sermone Vimercati Sanseverino, il quale, per l'occasione, recitò la parte del protagonista, secondo un costume tipico dell'epoca.

Da segnalare altre due pièces allestite in sale private: "*La fortuna di Rodope e Damira*"; nel 1659, presso il Palazzo dei marchesi Pallavicini e "*A gran danno gran rimedio*", durante il Carnevale del 1663 nella dimora dei conti Sanseverino.

Questi dati dimostrano che la vita culturale della città di Crema e il suo interesse per la forma artistica del teatro sono di lunga data e si sono sempre mantenuti vivaci e sensibili.

Tuttavia, mancavano strutture in grado di rispondere in modo adeguato e funzionale ad una domanda e ad un'attesa culturale che diventavano ogni giorno più pressanti.

### ***Un caso particolare: allestimento del Pastor Fido di G.B. Guarini, presso Palazzo Zurla***

La rappresentazione del *Pastor Fido* di G. B. Guarini presso Palazzo Zurla ebbe particolare rilevanza nel panorama cremasco e non solo.

Si trattò di un evento eccezionale. Come si desume dalle cronache dell'epoca, e soprattutto dall'introduzione al *Proseguimento della Storia di Crema* di L. Canobio, la "magnificenza"<sup>3</sup> con cui i gentiluomini cremaschi rappresentarono quest'opera, già di per sé famosa, fu tale da renderla ancora più "riguardevole"<sup>4</sup> per l'Italia intera.

Il successo assicurato al dramma pastorale dalla messinscena cremasca addirittura indusse lo stesso autore a scrivere una lettera di ringraziamento al signor L. Zurla<sup>5</sup>.

In tale lettera G. B. Guarini sottolineava l'onore ricevuto dalla sua opera per merito del ricco e meticoloso allestimento approntato da L. Zurla e si riconosceva in gran debito con il signore cremasco e con la città tutta, esprimendo apertamente la sua sincera gratitudine.

La ragione di tanto successo è da ricercare nello splendore e nella grandiosità dell'allestimento scenico, che fece da richiamo a spettatori provenienti anche da altre regioni. Inoltre, per soddisfare il gran concorso di gente desiderosa di assistere alla rappresentazione, vennero fatte due recite.

Così ne parla L. Canobio: “ [...] *fu con maestoso apparato nella gran corte, tutta coperta di varie tele, del palazzo di Lodovico Zurla aperto un boschereccio teatro conforme richiede il prospetto della scena di quella tragicommedia pastorale, [...] ed ivi recitato il dramma con sontuosità di abiti, con eccellenza di musica, e con isquisitezza tale de' rappresentanti [...] che rese attoniti, non che maravigliati, oltre i patrioti, anco tanta foresteria, al grido di quell'azione già per tutta Lombardia decantata, concorsa*”<sup>6</sup>.

L'importanza di questa rappresentazione è da valutare proprio nella misura in cui ha fatto convergere su un piccolo centro come Crema un gran numero di persone e soprattutto di gentiluomini e cavalieri di una certa levatura. Questo risulta ancor più chiaro se si considera che l'autore dell'opera era, all'epoca, un drammaturgo piuttosto quotato, attivo presso le principali corti italiane ed abituato alla committenza principesca. È perciò significativo che abbia concesso alla città di Crema la licenza di rappresentare la sua rinomata opera. E soprattutto che ne sia rimasto tanto appagato da sentirsi in dovere di esplicitare la più completa soddisfazione attraverso una missiva di ringraziamento. Il fervore dell'amore cremasco verso la forma artistica del teatro ne risultava ampiamente confermato ed era preludio allo sviluppo di una vera e propria cultura teatrale cittadina, che avrebbe avuto le sue basi nell'edificazione del primo teatro pubblico della città.

### *L'Accademia dei Sospinti e suo contributo alla creazione del primo teatro pubblico della città*

Il percorso che condusse alla costruzione di un teatro per la collettività iniziò a delinearsi con la creazione dell'*Accademia dei Sospinti*.

Si trattava di un'accademia letteraria che sorse a Crema nel 1613.

Promotore ne fu un ristretto gruppo di persone dotte, formato da nobili e pre-

lati; riunitosi con scopi letterari e culturali. In seguito, divenne un raduno di perdigiorno e di retori vuoti. Principe fu eletto l’Arcidiacono del Duomo.

Venne pubblicamente aperta il 22 giugno 1614, conseguentemente all’approvazione conferita dall’allora Podestà Pietro Capello, con apposito decreto.

Come elemento simbolo dell’accademia fu scelto il *trigolo* o *trebbia*, strumento utile a battere il grano. Come motto, invece, inizialmente si adottò “*Expellit pondere pulsus*”, mutato, nel 1635, in “*Simil et vicissim*”.

In un primo tempo, l’istituzione tenne le sue adunanze nelle case di notabili locali, fecenti parte della stessa Accademia, come nella casa del Canonico Pompeo Farra, successivamente presso la dimora dell’Arcidiacono Cesare Vimercati, mentre, dal 1635, in una sala terrena della casa del Conte Galeazzo Vimercati.

Dal 1642, infine, per concessione del Podestà Cappelli, gli Accademici si radunarono nella sala del Palazzo Comunale (sito in Piazza del Duomo), precedentemente adibita ad Armeria, essendo stata questa trasferita, in quello stesso anno, nel Castello di Porta Serio, per ragioni di sicurezza.

L’Accademia durò circa un secolo ed ebbe varie vicende. Tuttavia, non lasciò particolari tracce nella storia letteraria, dato che i componimenti prodotti dai suoi aderenti non furono mai opere di pregio.

Nei loro incontri i Sospinti discutevano e verseggiavano, occupando il cervello con frivoli argomenti e si compiacevano con ardite e vuote dissertazioni. Un esempio degli ‘importanti’ problemi intorno a cui si arrovellavano riguarda l’argomento *Qual fosse la vera bellezza*.

Altro più concreto esempio del tipo di esercizi letterari cui si dedicavano gli Accademici è costituito da una raccolta di componimenti in onore e in ricordo del Podestà Marino Badoero. Questi si dimostrò sempre particolarmente attento e benevolo nei confronti dell’attività e delle iniziative dei Sospinti, che sostenne in ogni modo, assumendo perciò la carica di ‘Principe’ dell’Accademia (*fig. 2*).

Ai vaniloqui ed ai versi improvvisati si avvicendavano i concerti musicali: le dame, i nobili, il Podestà e talvolta anche il Vescovo onoravano della loro presenza le adunanze.

Le cronache cremasche, in genere, lodano le poesie, i componimenti, le odi, i sonetti, i madrigali di molti Sospinti, sottolineando che essi sapevano suscitare il plauso e l’ammirazione degli uditori anche attraverso discorsi e versi estemporanei.

COMPOSITIONI  
DE GLI  
ACADEMICI SOSPINTI  
ALL' ILL. MO SIG. R  
MARINO BADOERO  
PODESTA', ET CAPITANO DI CREMA

LORO PRENCIPE.



I N L O D I,

Per Carlo Calderino.

1640.

Fig. 2 – Frontespizio della raccolta di componimenti dei Sospinti in onore del Podestà Marino Badoero.

Si trattava più che altro di componimenti tipici del secolo in cui vennero prodotti e che seguivano, quindi, l'ampoloso gusto barocco.

È comunque utile sottolineare che, nonostante l'Accademia non abbia prodotto eccellenti umanisti, resta considerevole l'iniziativa e l'idea di una simile istituzione. La presenza di questo organismo nella città di Crema ne evidenzia lo spirito e lo slancio culturale.

Precisamente, l'Armeria era una sala al primo piano nell'ala del Palazzo comunale a sud del Torrazzo. (fig. 3).

Nel febbraio del 1643, gli Accademici, desiderosi di mostrarsi riconoscenti per la concessione della sala, fecero rappresentare per la prima volta il dramma musicale *Cretideo* di Menzini, con scene dipinte da Barbelli, un'opera scenica che, secondo le parole di L. Canobio, era "un'azione delle più alla stessa città gradite"<sup>7</sup>.

A questa prima rappresentazione ne seguirono altre, ma era chiaro che un locale simile mal si prestasse all'allestimento di spettacoli teatrali, soprattutto perché era troppo piccolo.

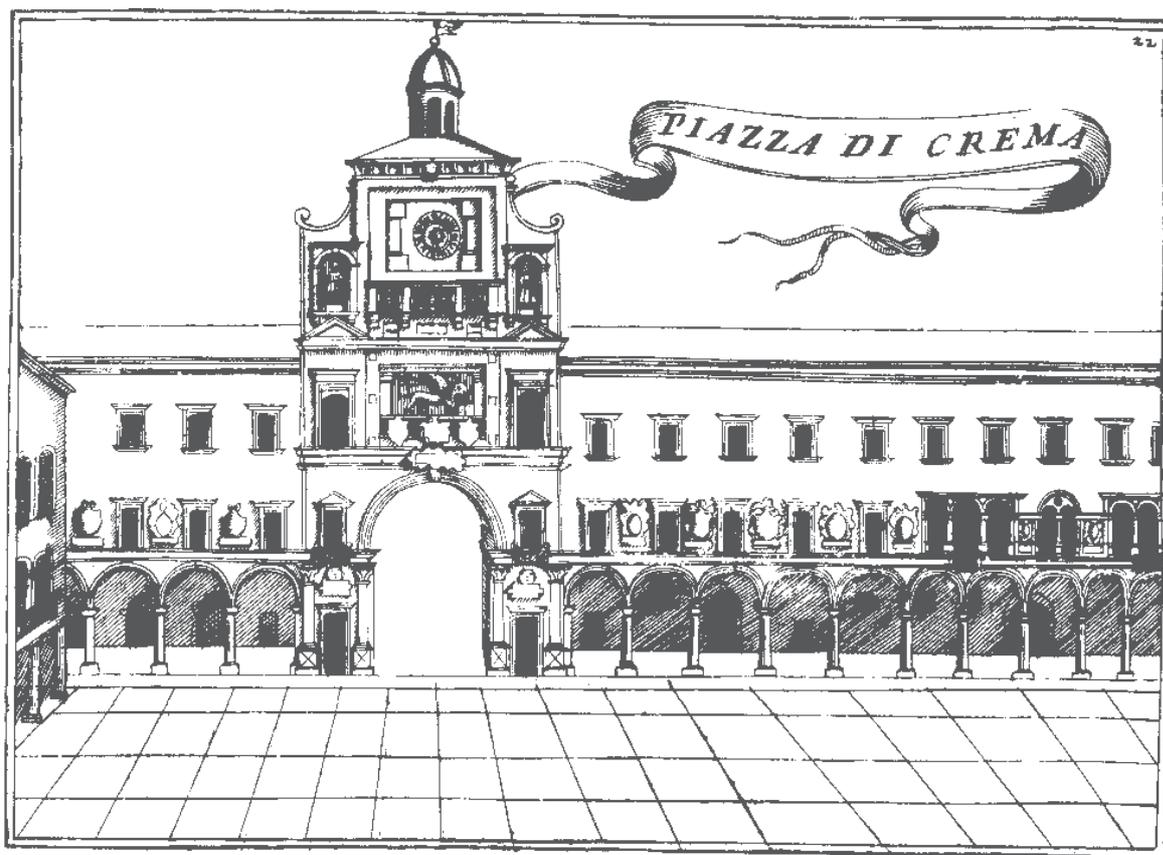


Fig. 3 – Ala sud del Torrazzo dove era collocata la stanza in cui l'Accademia dei Sospinti allestì la prima sala teatrale cremasca.

L'occasione per la creazione di una sala pubblica adibita all'attività teatrale si presentò nel 1678, a seguito della deliberazione consigliare che disponeva il restauro dell'ala del Palazzo Comunale a sud del Torrazzo, al fine di ospitarvi, oltre all'Accademia dei Sospinti, l'archivio notarile, al momento collocato nel Torrazzo, ma per il quale era necessario reperire nuovi spazi. Fu così che, in concomitanza dei lavori per l'archivio, si decise di allestire una sala teatrale.

A suggerire agli amministratori pubblici una simile decisione furono probabilmente le istanze degli Accademici, i quali, vedendo la loro sede seriamente minacciata dalle necessità pubbliche, cercavano in questo modo di mantenerla e di renderla anzi adatta allo svolgimento dell'attività teatrale, da sempre parte essenziale dei loro programmi.

Per rendere la nuova costruzione più consona e decorosa, nel settembre 1681, il Consiglio Generale deliberò di comprare le due casette degli eredi del Signor Dott. Arsilio Monza, contigue al luogo di fabbrica, in Piazza del Duomo. Abbiamo notizia certa e diretta di tale deliberazione dal relativo documento originale, reperito presso l'Archivio Benvenuti e attualmente lì conservato. Il documento manoscritto cita testuali parole:

“1681 18 settembre

Dal Consiglio Generale congregato 17 settembre 1681 fu presa l'infra-scritta parte [decisione] cioè

Conoscendosi di necessità di dover comperar le due casette di ragione degli heredi del quondam [fu] sig. dr. Arsilio Monza contigue alla fabrica nova sopra le piazze maggiori di questa città per render la medesima più conspicua e decorosa.

L'andarà parte, che sii datta piena e libera facultà et autorità a noi Proveditori di poter acquistar le suddette case dalli predetti heredi e ciò per quel pretio e con quelli patti, modi, conditioni et obblighi che meglio sarà da noi concordato con obbligar non solo in specie li beni stessi che s'acquistaranno ma anche gl'altri d'essa fabrica e generalmente tutti gli altri beni d'essa città per manutantione d'esso contratto tanto verso detti heredi quanto a priezzi et assumer obligationi per l'importare d'esso pretio verso a chi sia e tutto ciò che da noi sarà comandato e stabilito e possa e debba esser redotto in publico instrumento quale resti con la presente parte fermo et approbato et [...]”<sup>8</sup> (*fig. 4*).

Allo scopo di creare una struttura capace anche di teatro per recitanti, senza

1681.  
15.2.81

Del Consiglio Generale Compagnia di Pietro. 1681 fe per la fabbrica  
Pare cioè

Concedersi di necessità di dover compere le due Casette di ragione degli  
Eredi del G. G. M. Nobile Monza conique alla fabbrica nuova  
sopra le piatte Muggia di questa Città e render la medesima più  
compiuta, e decorosa.

L'adunata pare, che s'ii data pera, e libera facoltà, et autorità a Noi  
Ducalidori di poter acquistare le sud. Casette dalli padri Eredi,  
e ciò per quel prezzo, e con quelli posti, modi, condizioni, et  
obblighi, che meglio sarà da Noi concordato, non obligar non  
solo in specie li beni stessi, che s'acquisteranno, ma anche  
gl'altre d'essa fabbrica, e generalmente tutti gl'altre beni  
d'essa Città per manutenzione d'esso contratto tanto verso  
Eredi, quanto a' pigioni, et assumere obbligazioni per l'impor-  
tare l'esso prezzo verso a chi si sia, e tutto ciò, che da Noi  
sarà concordato, e stabilito possa, e debba esser notto in  
pubblico instrumento, quale resti con la presente pera firmata,  
et approvata, et intesa.

Fig. 4 – Documento che attesta la decisione del Consiglio Generale di acquistare le casette degli eredi Monza, al fine di rendere più decorosa la costruzione della sala teatrale. Tale documento fa parte dell'Archivio Benvenuti.

esclusione dell'Accademia, si rese necessario l'acquisto, nel 1683, di altre due cassette, in questo caso quelle degli eredi del Signor Antonio Mario Monza. Furono quindi eretti trentotto palchetti, disposti su due ordini, riservando quello di prospetto del secondo ordine al Podestà ed ai Provveditori. Gli altri furono invece assegnati a diversi gentiluomini, sotto pagamento.

Nella delibera fu prospettata anche la costruzione di nuovi palchetti nel piano del teatro (quindi, con ogni probabilità, il primo ordine era sopraelevato dal suolo).

Si stabilì infine che, nella platea “*non venissero collocati banchi alti che impedissero la vista della scena, ma semplici cadreghe e scagni ordinari di non maggiore altezza di once quindici, quali luoghi di mezzo restino sempre a disposizione della città*”.

I lavori procedevano a rilento e furono terminati solo nell'autunno del 1687. Intanto l'interesse culturale intorno al teatro era progressivamente cresciuto. Nella nuova sala teatrale, concessa all'impresario veneziano Gaspare Torelli nel corso del 1687, andò ripetutamente in scena l'opera in musica *Maurizio*. Si noti, peraltro, che la provenienza di Torelli da Venezia non è cosa di poco conto, se si considera che, all'epoca, tale città era a tutti gli effetti la capitale europea del teatro e un centro di iniziative fervente e prolifico, tanto da porsi come esempio per tutte le aspiranti città 'teatrali' italiane.

Nel contratto con Torelli era inoltre stabilito che, al termine delle recite, l'appaltatore avrebbe dovuto lasciare al Comune “*macchine, scene, tele, telari, andamenti, rochelloni, fili, ferramenti, palco, tenda che copre la scena et altre cose*”.<sup>10</sup> Insomma, tutto il materiale necessario all'allestimento scenico e alla tecnica scenografica, che, dalla metà del Cinquecento, soprattutto grazie a personaggi come Baldassarre Peruzzi, Sebastiano Serlio e Bernardo Buontalenti, aveva cominciato a muovere i primi passi verso la conquista della scena prospettica architettonica, per poi passare a quella mutevole e dipinta, con scenografi del calibro di Jacopo Torelli, L. Ottavio Burnacini e i Bibiena (metà del XVII secolo).

La custodia del materiale fu affidata ad un dipendente pubblico, mentre una deliberazione consigliare del gennaio 1688 stabilì che, della manutenzione e controllo del teatro stesso, fossero annualmente incaricati tre cittadini, da eleggersi tra i membri del Consiglio medesimo. L'originale di questo documento è attualmente conservato presso l'Archivio Benvenuti e riporta quanto segue:

“1688 13 gennaio

Nel Consiglio Generale congregato li 13 gennaio 1688 fu poi tra le altre cose proposte come segue

Essendosi in ordine alla parte di questo General Consiglio 8 gennaio 1683 dato fine alla fabrica del novo Teatro con grande spesa di questo Pubblico e conoscendo noi Provveditori esser necessario per la manutention e governo del medesimo di deputarsi da questo Consiglio tre cittadini quali in compagnia dell' Ill. mi S. ri Provveditori che saranno per tempo di questa Città siano Conservatori del Teatro medesimo L'andara però parte che ogn'anno incominciando nel presente mese di genaro siano eletti tre cittadini del corpo di questo Consiglio quali con l' Ill. mi S. ri Provveditori che di tempo in tempo saranno, habbiano a reggere, governare e custodire detto Teatro con tutte le sue pertinenze che di presente vi sono e per l'avenire vi saranno, e questi senza contumacia, non puotendo però nel medesimo officio esser raffermati come si stila nell'altri offitij che dispensa questo generale Consiglio a quali S. ri Conservatori siano et s'intendano risservati li due palchetti laterali al palco di detto Teatro con obbligo di dare in quelli il comodo alli muici et cantatrici che volessero nei tempi dell'opera ritirarsi nei medesimi [...]”<sup>11</sup> (fig. 5).

In generale, si voleva una nuova organizzazione amministrativa del teatro, al fine di renderlo maggiormente autonomo.

Non si conosce il nome dell'autore del progetto di questa prima sala teatrale, ma si sa che il *'capomastro'* che eseguì i lavori fu tal Carlo Antonio Pallinera. Per quanto riguarda la posizione e la struttura di questa prima sala pubblica, essa era situata, come precedentemente accennato, nell'ex-Armeria, a destra del Torrazzo, guardando il Duomo (fig. 2). Le casette acquistate dagli eredi Monza erano in tutto quattro; il teatro era al primo piano e vi si accedeva tramite una scala a destra del Torrazzo. La sala misurava 29 metri di lunghezza per 9 metri di larghezza ed aveva quindi una superficie di 261 metri quadri. Vi trovavano posto un piccolo palcoscenico, trentotto palchetti, compresi i due di proscenio, disposti su due file di diciannove ciascuna, con un'eventuale terza fila. È da escludere che la sala si trovasse al piano terreno.<sup>12</sup>

Il risultato dei lavori fu *“un teatro [che], se ben piccolo, [era] molto galante, situato quasi sotto il pubblico archivio”*<sup>13</sup>. Questa sala restò in attività fino al 1716.

Il Seicento è un secolo di particolare importanza nel panorama della storia teatrale europea. È infatti considerato il *'gran secolo'* del teatro.

Si verifica un sorprendente rigoglio dei vari aspetti dell'attività teatrale: si hanno innumerevoli eventi spettacolari, la diffusa edificazione di teatri e una considerevole sperimentazione scenografica, la straordinaria fioritura di autori e attori.

Particolare rilevanza assume il progressivo depositarsi dell'esperienza rinascimentale, con le sue feste di corte e i suoi allestimenti provvisori nelle sale di palazzo, all'interno del modello di spazio teatrale destinato a giungere fino a noi con la *'sala barocca'* o *'all'italiana'*, il cui esempio per eccellenza è rappresentato dal Teatro alla Scala di Milano.

In Crema tale modello è da ricondurre al successivo Teatro Sociale, costruito dallo stesso architetto che progettò il teatro milanese, G. Piermarini.

Tuttavia, possiamo già riconoscere nella struttura della prima sala teatrale cremasca il tentativo di distaccarsi dai moduli tipici dell'allestimento scenico rinascimentale, per creare un apparato stabile e non più provvisorio, orientato verso il prototipo della sala all'italiana, la cui unità morfologica di fondo è costituita da un profondo palcoscenico con serie di quinte e fondali, profilato dall'arco di proscenio e affrontato dal dispositivo a ordini sovrapposti di palchetti e platea.

Inoltre, la sala barocca è espressione di una nuova epoca, caratterizzata dall'aumento di prestigio e iniziativa del ceto aristocratico, rispetto alla supremazia signorile del secolo precedente. Si fanno avanti perciò nuove forme di committenza che sono rappresentate in primis da figure appartenenti all'aristocrazia cittadina, spesso riunita in associazione accademica.

Proprio in questo periodo le accademie si fanno promotrici non solo di grandi manifestazioni spettacolari allestite in luoghi provvisoriamente prediposti, ma anche dell'edificazione di stabili sale teatrali. E spesso l'accademia è responsabile della gestione della sala, che diventa più complessa ed onerosa, a causa della sempre maggiore richiesta di componente inventiva, esattezza razionale, concretezza tecnologica e sapienza professionale dell'attività spettacolare.

In tale contesto, la manifestazione teatrale, configuratasi nel Cinquecento come episodio culminante all'interno della festa per celebrare il principe o la città, acquisisce un decisivo carattere di autonomia, e, sganciandosi dall'eccezionalità dell'evento celebrativo, tende a imporsi come fenomeno regolare all'interno del costume civile della città. Questo implica la tendenza a trasformare le attività dello spettacolo in offerta, vendita. In altre parole, si veri-

1688. 13 Dec.  
Nel Consiglio tenuto Congregato li 13. Gen. 1688 Fu poi tra le altre cose  
proposte come segue  
Quindi in ord. alla parte di g. general Consiglio. 8. Gen. 1688. Dato huc  
alla fabrica del novo Teatro con grande spesa di g. d. e  
concedendo noi Proved. over necessarii per manutenzione e  
governo del med. il deputassi da g. Consiglio tre Cittadini quali  
in compagnia dell' M. d. Proved. che saranno sempre di  
g. d. siano Conservatori del Teatro med.  
L'andava però parte, che ogni anno incominciando nel mte ~~per~~ mese  
di Genaro siano eletti tre Cittadini del Corpo di g. Cons.  
quali con l' M. d. Proved. che di tempo in tempo saranno  
habbiamo a reggere, governare e custodire il Teatro con tutte  
le sue pertinenze che di parte in parte e gli avvenire in savan-  
no, e g. d. scabro contumacia non potendo però nel medesimo  
off. over pagamenti come si stria nell' altri officij che dipen-  
da g. d. general Cons. e quali d. Conservatori siano et s'incen-  
dano invece di due palchetti laterali al palco di d. Teatro  
con obliquo di d. in quelli il comodo delle Masche e fantabro  
e ci che adessero nel tempo dell' opera ritirarsi in j med.

Fig. 5 – Documento in cui il Consiglio Generale stabilisce che la manutenzione ed il controllo del teatro siano annualmente affidati a tre cittadini, da scegliere tra i membri del Consiglio stesso. Tale documento è attualmente conservato presso l'Archivio Benvenuti.

fica una svolta epocale: il teatro diventa mercenario e questo comporta una rivoluzione culturale e sociale profonda, perché l'accesso allo spettacolo non è più condizionato dall'invito del principe, ma dal pagamento del biglietto. Ci si avvia verso l'istituzionalizzazione del teatro<sup>14</sup>.

Tutto questo avviene a livello europeo e man mano, dai centri irradiatori della cultura teatrale, come poteva essere all'epoca Venezia, si estende fino a influenzare il modo di concepire e di 'fare' teatro di piccole città come Crema.

### *Verso l'edificio teatro*

Nel gennaio 1708 andò in fiamme, a Milano, il salone Margherita, che era una sala ad uso teatro, e, con esso, l'attiguo archivio notarile.

Si temette che una sorte analoga potesse toccare anche al teatro cremasco e al relativo archivio.

L'argomento venne quindi immediatamente sottoposto all'attenzione del Consiglio Generale, che, in merito, decretò lo smantellamento della sala, la sua ricostruzione in un luogo più adatto, ancora da individuarsi, e la destinazione del locale ad altri usi pubblici.

Le motivazioni ufficiali della decisione sono da rintracciare nella volontà di garantire la sicurezza delle carte d'archivio, ma, nello stesso tempo, di non privare la città di un'istituzione sentita ormai come indispensabile e l'Accademia di una sede propria.

Questa fu la prima occasione per dotare Crema di un vero e proprio 'edificio' teatrale stabile e autonomo. Il teatro cittadino non venne più ospitato ed allestito in una sala, ma fu individuato in quanto edificio a sé stante, sorgendo su uno spazio a ciò appositamente destinato.

In seguito (con la ricostruzione ad opera di G. Piermarini, 1784-1786), questo avrebbe consentito la definizione della facciata esterna, che sarebbe diventata elemento qualificante dell'architettura teatrale successiva.

Infatti, in generale, nel corso del XVII secolo, l'edificio teatrale diviene, all'interno del tessuto urbano, uno spazio pienamente autonomo, aspirando a esprimere il prestigio sociale e culturale della città. Di conseguenza, la facciata assume spesso caratteristiche monumentali, disponendo a volte anche di un portico per il passaggio delle carrozze e di zone di servizio atte a ricevere il pubblico<sup>15</sup>.

Lo smantellamento della sala cremasca fu avviato e concluso con celerità, mentre la ricostruzione incontrò vari ostacoli, che ne ritardarono l'inizio e ne dilatarono il completamento.

In particolare, la scelta del luogo da destinare alla nuova costruzione creò alcune difficoltà. Già nel 1708, il Marchese Venturino Gambazocca, Deputato al Teatro, acquistò uno stabile situato nei pressi di San Carlo per erigervi il nuovo edificio. La scelta, però, non incontrò il favore dei nobili Consiglieri. Altra proposta, avanzata dal nobile G. Andrea Patrini, fu quella di ricostruire il teatro *“alla Casazza, cioè nel sito attualmente occupato dall’Istituto Magistrale G. Albergoni e dove, [un tempo], avvenivano le esecuzioni capitali [...]”*<sup>16</sup>. Ma anche questa scelta non si rivelò abbastanza soddisfacente. Intanto, la sala teatrale, seppur ridotta ai soli banchi, ‘*cadreghe*’ e ‘*scagni*’ della platea, continuò a funzionare. Dal settembre del 1716 fu convertita in due sale, una per il Consiglio Generale e l'altra per gli Accademici Sospinti. Così ebbe fine il primo teatro.

### *Il primo vero e proprio edificio teatrale pubblico della città*

Tra incertezze e incomprensioni reciproche trascorsero diversi anni prima di giungere ad una decisione chiara e risolutiva.

Questo avvenne nel luglio del 1716, quando, per interessamento di Cornelia Benzoni, consorte dell'allora Podestà Camillo Trevisan, di antiche origini cremasche, il Consiglio Generale diede finalmente il benestare alla costruzione del teatro, nel luogo dell'attuale Piazza Marconi.

La scelta del sito era particolarmente indovinata, data la presenza di acqua che vi scorreva sotto e che, in caso di incendio (eventualità che allora occorreva tener sempre presente come possibile), sarebbe stata molto utile.

Si ha notizia del nome del progettista di questo secondo teatro (anche se primo come ‘edificio’), certo Pozzi, di cui, però, non si conosce altro.

L'inizio dei lavori si ebbe precisamente il 28 luglio 1716, con la posa della prima pietra proprio da parte di Cornelia Benzoni.

La deliberazione consigliare del 1708 aveva stabilito che nella nuova costruzione avrebbero trovato posto tutti i palchetti del precedente teatro, distribuiti ancora su ordini sovrapposti e nella stessa posizione, ma ampliati e disposti in maniera più funzionale. Ne sarebbero inoltre stati aggiunti altri, in relazione all'aumentata capienza del nuovo teatro.

Nel corso del Settecento, infatti, in tutta Europa, il teatro perfeziona le proprie strutture tecniche allo scopo di poter accogliere un pubblico assai più numeroso e socialmente composito. L'edificio teatrale comincia ad aprirsi al ceto borghese e cittadino, nella direzione di una democratizzazione dello spazio destinato ad accogliere gli spettatori<sup>17</sup>.

Restringendo la prospettiva di studio all'ambito cremasco, questi elementi cominciarono a fare capolino nella costruzione del primo edificio teatrale della città, per poi trovare piena realizzazione grazie alla successiva ricostruzione piermariniana.

Man mano che i lavori procedevano, si presentavano “*nuove necessità, aumentavano le spese e si doveva ricorrere a tassazioni supplementari*”<sup>18</sup>.

Per realizzare la costruzione si utilizzò il materiale del Quartier Grande dei Soldati (detto ‘*Quartierone*’), che, a tal scopo, fu demolito. Tale soluzione fu adottata per cercare di ammortizzare le spese che risultavano sempre eccessive e difficilmente affrontabili dall'Amministrazione Comunale e dai Palchettisti.

Il teatro fu portato a termine nel 1720, ma le opere di abbellimento richiesero ancora qualche anno, tant'è che l'inaugurazione avvenne nel settembre del 1723, con due opere in musica, di cui si conoscono i titoli: *L'innocenza giustificata* e *l'Arbatano*. Comunque, il teatro doveva ancora essere rifinito. “*Le difficoltà incontrate nella costruzione, ed in particolare nella cronica mancanza di denaro, non furono mai completamente superate ed i loro effetti deleteri lasciarono palese impronta nei difetti costruttivi*”<sup>19</sup>.

Nel 1782, a meno di sessant'anni dalla costruzione, le strutture erano giunte ad un cattivo stato di degrado, proprio a causa dello “*sparagno*”<sup>20</sup> fatto durante l'edificazione. La statica stessa dell'edificio era in serio pericolo e, oltretutto, sembrò che il nuovo teatro non fosse di bella forma e fosse anzi troppo angusto. Fu giudicato “*inabitabile, inservibile, indecoroso*”<sup>21</sup>. Con deliberazione 26 aprile 1782, ne furono quindi approvati l'ingrandimento e il rinnovamento, attraverso lavori di restauro.

“Doveva essere rifatta per intero la soffitta sopra la platea, ormai cadente, guasta e sbrecciata in più punti, le stesse operazioni si rendevano necessarie anche per il pavimento ligneo del palco e della platea, sia pure con la speranza di un parziale recupero del materiale; dovevano essere fatte ex novo almeno due scene e ritoccate le esistenti coi loro laterali e doveva essere adeguata la dotazione di macchine teatra-

li ed era infine necessario costruire un locale per custodirvi scene, cor-  
dame e attrezzi necessari al teatro; doveva poi porsi rimedio all'inade-  
guatezza numerica e funzionale dei camerini per gli artisti; e per ulti-  
mo era necessario ridipingere l'esterno dei palchi"<sup>22</sup>.

Tuttavia, ci si rese progressivamente conto che tali operazioni avrebbero  
risolto solo parzialmente le carenze costruttive ed i conseguenti problemi  
funzionali del teatro: era necessario un organico progetto di ristrutturazio-  
ne. Per di più furono messi in evidenza alcuni inconvenienti davvero gravi  
per un teatro: la scomodità, la cattiva costruzione dei palchi e la mancanza  
di luce.

Un progetto dell'architetto Giuseppe Piermarini, lo stesso che progettò il  
Teatro alla Scala di Milano, rispondeva appieno a quelle esigenze.

Si diede così avvio ai lavori di ricostruzione del teatro, che fu il terzo.

---

## Ringraziamenti

*Desidero ringraziare in particolar modo il Dott. Ferrante Benvenuti e l'archivista Sig. M.G. Migliorini, che sono stati determinanti per l'acquisizione di materiale inedito, appartenente all'Archivio Benvenuti, e che mi hanno gentilmente e generosamente offerto il loro aiuto e tempo.*

*Un sentito grazie anche alla Signora Daniela Bianchessi che ha seguito l'intero percorso del mio lavoro e a Don Marco Lunghi che mi ha offerto la possibilità di collaborare alla rivista.*

## NOTE

1. PAOLO BOSISIO, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1995, pp. 220-221.
2. ANDREA BOMBELLI, *Il Teatro a Crema*, Crema, Soc. Ed. Vincenzo Civerchi, 1950, p. 8.
3. LODOVICO CANOBIO, *Proseguimento della Storia di Crema*, p. 29.
4. *Ibidem*.
5. F. SFORZA BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, Tipografia Editrice C. Cazzamalli, 1888, pp. 319-320.

La lettera era la seguente:

“ Al sig. Lodovico Zurla

Crema.

L'onore che ha ricevuto il mio *Pastor Fido* da cotesta gentile ed onorata città, mediante la magnifica spesa, ad opra cortesissima di V. S., avendolo fatto rappresentare con sì bello e ricco apparato, richiedeva d'essere da me piuttosto incontrato col desiderio, e prevenuto colle preghiere, che concesso (come ella scrive) con la licenza; e però la scusa che le è piaciuto di farne meco è tanto soverchia, quanto il perdono, che ne richiede, è peccato di non ricever perdono.

Rendo infinite grazie a V. S. e dell'aver onorato tanto l'opera mia, e dell'occasione che mi ha data di far acquisto d'un amico e signore tanto qualificato quanto ella è: onde io vorrei offrirle in segno del mio grande obbligo alcuna cosa; ma per l'uno io non debbo, e per l'altra non posso. Quanto alla prima, farei gran torto al suo bell'animo, trattando di ricompensa con esso lei, che n'ha riportato premio d'onore, godendo in sé medesima d'una impresa che soleva già esser sola de' principi; oggi è ridotta nelle persone private, se privato si può chiamare chi ha spiriti signorili. Quanto alla seconda, conoscendo io troppo bene e le mie forze e 'l molto merito suo, non ardisco di farlo. Ma l'assicuro bene, che 'n me non morrà mai né la memoria di così gran debito, né il desiderio ed obbligo di mostrar qualche segno di gratitudine non volgare verso città tanto onorata, ed ingegni sì pellegrini, ma specialmente verso lei, la quale per eccesso di cortesia ha eziandio voluto con sua graziosissima lettera darmi parte del tutto, e confondermi co' favori, che sarà il fine baciando con ogni affetto la mano a V. S. insieme con tutti gli altri, che sono stati benemeriti del *Pastor Fido*, pregando a lei ed a loro ogni maggiore felicità.

Da Padova, li 15 marzo 1596.”

6. LODOVICO CANOBIO, *Proseguimento della Storia di Crema*, p. 29.
7. *Ibidem*, p. 191.
8. Da documento conservato presso l'Archivio Benvenuti.

9. ANDREA BOMBELLI, *Il Teatro a Crema*, Crema, Soc. Ed. Vincenzo Civerchi, 1950, p.11.  
Lo stesso Bombelli trae queste informazioni dai documenti dell'Archivio del successivo Teatro Sociale, costruito su progetto di G. Piermarini. Tali documenti, che vanno dal 1822 al 1933, furono salvati dall'incendio del 1937, oltre ai libri dei verbali delle assemblee dei palchettisti e delle deliberazioni della Direzione. Questa documentazione è attualmente conservata presso la Biblioteca Comunale di Crema.
10. *Ibidem*, pp. 11-12.
11. Da documento conservato presso l'Archivio Benvenuti.
12. ANDREA BOMBELLI, *Il Teatro a Crema*, Crema, Soc. Ed. Vincenzo Civerchi, 1950, pp. 11-12.
13. CARLO PIASTRELLA, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico: quattrocento anni di storia cremasca fra musica, scene e bel canto*, Crema, Leva Artigrafiche in Crema, 1999, p. 19.
14. PAOLO BOSISIO, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1995, pp. 323-325.
15. *Ibidem*, p. 457.
16. CARLO PIASTRELLA, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico: quattrocento anni di storia cremasca fra musica, scene e bel canto*, Crema, Leva Artigrafiche in Crema, 1999, p. 21.
17. PAOLO BOSISIO, *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1995, p. 530.
18. CARLO PIASTRELLA, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico: quattrocento anni di storia cremasca fra musica, scene e bel canto*, Crema, Leva Artigrafiche in Crema, 1999, p. 21.
19. *Ibidem*, p. 23.
20. MARIO PEROLINI, *Il Teatro a Crema. Cenni storici*, in "Il Nuovo Torrazzo", 16 gennaio 1993.
21. CARLO PIASTRELLA, *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico: quattrocento anni di storia cremasca fra musica, scene e bel canto*, Crema, Leva Artigrafiche in Crema, 1999, p. 25.
22. *Ibidem*.

NINO ANTONACCIO

## I CINQUE CARTONI DEL TEATRO SOCIALE DI CREMA

*Storia del recupero dei cinque grandi disegni conservati al Teatro San Domenico, i cui autori furono i noti artisti cremaschi Angelo Bacchetta e Luigi Manini.*

I cinque cartoni esposti nel corridoio d'ingresso del Teatro di Crema sono stati acquisiti dalla Fondazione San Domenico di Crema dall'artista Riccardo Oiraw che li ha conservati quali unica traccia esistente degli affreschi che decoravano il soffitto della sala del Teatro Sociale di Crema.

Il padre di Riccardo, Andrea Oiraw anch'esso pittore, frequentò lo studio di Angelo Bacchetta e conservò questi preziosi lavori, regalandoli in seguito al figlio che li ha custoditi per quarant'anni conscio del loro valore. Con analogo lungimiranza, l'artista li ha affidati proprio al nuovo Teatro di Crema affinché si potessero ricordare le decorazioni più significative del Teatro Sociale, distrutto da un incendio nella notte tra il 24 e il 25 gennaio del 1937. I cartoni costituivano i disegni preparatori sui cui contorni veniva realizzata una serie di fori attraverso i quali si soffiava polvere di carbone (da qui il nome di "spolvero") o si incideva con una punta. Tramite questo procedimento si riportavano sul soffitto le forme disegnate sulla carta.

I cartoni sono divenuti un'acquisizione importante per il Teatro San Domenico non solo perché in questi ambienti essi trovano una collocazione coerente con la loro provenienza e funzione, ma anche perché le ricerche e i riscontri effettuati in seguito hanno rivelato che i loro autori sono stati due

artefici cremaschi prestigiosi: Luigi Manini, autore del grande tondo, ed Angelo Bacchetta, al quale si devono i disegni dei quattro cartoni rettangolari.

Grazie ai documenti consultati nel Museo e nella Biblioteca di Crema, ed all'aiuto del dottor Carlo Piastrella, è stato possibile risalire ad alcune carte che contengono significativi riferimenti.

La prima è una lettera del segretario del Teatro Sociale, signor Ramazzotti, del 9 ottobre 1873, indirizzata a Manini.

*Al Sig. Manini Luigi*

*Pittore presso il Teatro Appollo in Roma*

*Nella seduta d'oggi la Società dei Palchettisti ha deliberato la spesa per i restauri di questo Teatro in base al progetto presentato dalla Direzione Teatrale.*

*Ora la predetta Direzione intendendo di dar mano immediatamente alle progettate opere mi incarica di instarla a dichiarare se accetta di venire a Crema per la dipintura della volta del Teatro, del nuovo sipario, e delle giunte e panni pel palco scienio in base ai prezzi già preventivamente stabiliti colla sullodata Direzione per ognuno dei suindicati lavori.*

*Intanto vorrà essere compiacente di spedire l'abbozzo pel nuovo plafone, che, giuste le intelligenze, dovrà rappresentare un cielo con nubi e bambini, e vorrà quanto prima indicare la giornata che potrà venire a Crema per stabilire il contratto e dar principio ai lavori.*

*In proposito poi devo prevenirla che il plafone deve essere terminato pel 25 novembre mentre invece per gli altri lavori cioè del sipario, delle quinte e panni, le viene accordato un tempo maggiore ma non oltre il 10 dicembre.*

*In attesa di sollecito riscontro me le professo con distinta stima.*

Luigi Manini risponde con una lettera del 12 ottobre 1873 nella quale accetta l'incarico proposto e precisa il suo intervento decorativo.

*Stimatissima Sig. Direzione*

*Avendo oggi ricevuta lettera dal Sig. Ramazzotti Segretario del Teatro, colla quale mi fa noto che nella seduta del giorno 9 corrente mese, la Società dei Sig. Palchettisti hanno deliberato la spesa per i restauri, in base ai progetti presentati, dalle SS. LL. e questi sarebbero la dipintura della volta a nubi e puttini nel mezzo con ornamenti in carattere al Teatro, all'ingiro, sipario e tende, e quinte e panni, poi mi avvertono che il primo deve senza alcun fallo essere terminato pel giorno 25 novembre prossimo, il resto non più tardi del 10 dicembre. Ora avendo fatto bene i miei calcoli, il lavoro ce lo posso garantire ultimato per il tempo fissato dalle SS. LL.*

*In quanto al soggetto lo porterò con me quando verrò a Crema, il giorno non lo posso precisare, però prima che spiri il mese sarò dalle SS. LL.*

*Per risparmiare tempo e dar mano subito al lavoro appena arrivato a Crema, scrivo al capo mastro di fare subito il fondo, che, col quale ho già convenuto misure o prezzo.*

*In caso che le Signorie Loro non avessero fiducia nella mia parola, o non potessero attendere sino alla fine del mese, sarei a pregarle di avvertirmi al più presto possibile, onde anch'io regolare qui, e poi lasciare in libertà le persone che ho già accaparrate, ed anche far sospendere i lavori del ponte.*

*Nella speranza invece d'essere atteso dalle SS. LL. le anticipo i miei più veri ringraziamenti e con la massima stima e rispetto delle SS. LL.*

*Servo umilissimo*

*Luigi Manini*

Un mandato del 27 novembre 1873 autorizza il versamento di un acconto all'artista per i suoi lavori.

*In ordine pertanto al contratto stesso si stacchi invito al cassiere teatrale pel pagamento in giornata al detto Manini Luigi della somma di lire 500 in conto di suo avere dipendentemente del contratto stesso al cassiere teatrale signor Margili Temistocle a tenore delle condizioni del contratto stabilito col signor Manini Luigi pittore di questa città, si fa invito alla S. V. di pagare al medesimo signor Manini, dietro analoga quietanza, la somma di lire 500 in conto del prezzo convenuto per le opere da pittore da esso eseguite e da eseguirsi in questo Teatro.*

<i>Plafone della platea secondo il modello compreso il ponte</i>	<i>Lire 1100</i>
<i>Sipario nuovo tutto compreso</i>	<i>Lire 350</i>
<i>Quinte panni nuovi tutto compreso</i>	<i>Lire 350</i>
<i>Totale</i>	<i>Lire 1800</i>

Per quanto riguarda i quattro cartoni del Bacchetta, non sono state reperite lettere di incarico da parte della Società dei Palchettisti. Tuttavia un articolo apparso su un giornale locale rivela il suo intervento qualche anno più tardi. Infatti sull'ultimo numero della "Gazzetta di Crema" del 30 dicembre 1882, in prima pagina, compaiono, dopo la recensione dello spettacolo di apertura della stagione teatrale, alcune note sui lavori del Bacchetta.

*I restauri sono riusciti egregiamente: né poteva diversamente attendersi dall'operosità intelligente del Cav. Bacchetta il quale, più che della direzione, si occupò del lavoro, ponendovi mano egli stesso come appare dai tocchi ineccepibili del suo valente pennello. [...] È debito notare come il soffitto ridipinto sia riuscito migliore del precedente, poiché le tinte più spiccate degli ornati di*

*contorno e l'azzurro più brillante del cielo producono nella volta diafana il vago effetto di innalzarsi più di quanto non sia in realtà.*

Va aggiunto che il riconoscimento della mano di Angelo Bacchetta è stato confermato anche dall'analisi di Ugo Bacchetta, anch'esso pittore e profondo conoscitore delle opere del maestro cremasco.

Negli spazi del Teatro San Domenico di Crema sono ora conservate, dunque, opere di grande valore. Esse sono l'unica memoria degli affreschi che i due grandi maestri, in tempi diversi, concepirono per il soffitto della sala del Teatro Sociale.

### ***Le operazioni di restauro***

I cartoni giungono nel Teatro San Domenico dopo un impegnativo lavoro di restauro, condotto da Valeria Pedroni e Francesca Buzzeti a Milano.

Si tenga conto del fatto che le loro notevoli dimensioni non hanno consentito negli anni una conservazione ottimale e che quasi sempre chi opera nel restauro di tali manufatti si trova di fronte a queste problematiche, indipendenti dunque dalla volontà di chi conserva i lavori, a cui va anzi riconosciuto il merito di averli preservati dalla loro irrimediabile perdita.

Dalla relazione tecnica delle restauratrici:

*La conservazione dei cartoni preparatori per affreschi, per le grandi dimensioni e l'uso al quale erano destinati, ha presentato problemi complessi e delicati.*

*I cartoni sono apparsi deteriorati per diversi fattori. Ad esempio, il loro arrotolamento con la superficie dipinta rivolta verso l'interno ha causato vistose deformazioni, ondulazioni e rotture. Ancora, sono stati riscontrati attacchi biologici di insetti e microrganismi e, in seguito alle continue dilatazioni e contrazioni delle fibre di cellulosa dovute all'umidità, hanno causato l'indebolimento meccanico della carta.*

*Per i cartoni era necessario sia un restauro strutturale per ripristinare la solidità del supporto sia la pulitura che l'integrazione cromatica per restituire la lettura delle immagini. La pulitura a secco ha permesso di asportare lo strato di polvere, le deiezioni degli insetti e lo strato di nastro adesivo.*



*Tali, musa della commedia e della poesia, prima del restauro.*



*Tali, musa della commedia e della poesia, dopo il restauro.*



*Tersicore, musa della danza e del canto, prima del restauro.*



*Tersicore, musa della danza e del canto, dopo il restauro.*



*Tondo di Luigi Manini, prima del restauro.*



*Dopo il restauro.*

*È stato effettuato un fissaggio del colore per mezzo di vaporizzazione per ovviare allo sfarinamento.*

*Mediante un'operazione a umido è stato possibile intervenire con una soluzione antifungina per bloccare lo sviluppo di muffe e microrganismi.*

*Per le operazioni di foderatura e spianatura sono stati eseguiti dei tiraggi e delle velature sul verso con l'utilizzo di fogli di carta giapponese e un adesivo con buon potere collante. La spianatura è stata eseguita con metodo giapponese di tiraggio in stato umido su supporto rigido. Sempre con carta giapponese di adatta grammatura sono state reintegrate le lacune presenti.*

*Il ritocco cromatico è stato eseguito in modo da compensare le tonalità dell'originale, utilizzando gessetti e fusaggine. Nella decisione di adottare un supporto rigido per il montaggio dei cartoni restaurati, si è pensato anche alla possibilità che questi venissero esposti nuovamente in ambienti privi di condizionamento dell'aria e non posti a contatto con pareti esterne, suscettibili alle variazioni di temperatura e umidità relativa.*

(l'A. è Coordinatore del Centro Ricerca Alfredo Galmozzi)

ELENA MARIANI

## AFFARI TEATRALI A CREMA NEGLI ANNI DI STEFANO PAVESI (1779-1850)

*Visita virtuale al Teatro di Crema tra fine Settecento e prima metà dell'Ottocento: alcune notizie su chi vi lavorava e chi lo frequentava, gli spettacoli che si producevano, l'importanza del teatro in relazione alla vita cittadina. Stefano Pavesi, principale operista cremasco dell'Ottocento, e l'insolito caso di una sua opera nata per un teatro di Venezia e riproposta a Vienna vent'anni dopo.*

### *Dentro il teatro*<sup>1</sup>

Come una macchina da presa che riprendesse un relitto sommerso da secoli, il nostro sguardo può entrare idealmente nell'antico edificio del Teatro di Crema e materializzarlo sulla scorta di una puntualissima descrizione fornita nel 1789 dal pubblico ingegnere Antonio Maridati. È il decantato teatro del Piermarini, inaugurato da tre anni. La pubblica amministrazione ha deciso di documentare nei dettagli tutta la struttura e il suo contenuto: il teatro, si sa, è luogo di transiti e occorre un controllo continuo affinché scene, cordami, mobili ed attrezzi non siano sottratti ma restituiti al custode dopo l'utilizzo negli spettacoli.

Questo 'nuovo' teatro è stato fortemente voluto da alcuni nobili cremaschi, già implicati nella gestione del precedente. Nelle carte si leggono al riguardo versioni contraddittorie: ufficialmente l'edificio sorto nel 1717 era ormai giunto ad una condizione di quasi assoluta inagibilità ed era scomodo vuoi per la mancanza di un atrio d'accesso, vuoi per i cedimenti strutturali che aprivano numerosi squarci sul cielo sovrastante e rendevano freddo un

ambiente divenuto insufficiente anche per le dimensioni anguste dei palchi e per l'inservibilità delle pochissime scenografie residue. Si era deciso in stragrande maggioranza di provvedere ad un restauro<sup>2</sup>, ma poi si optò per un quasi rifacimento, si comprarono terreni attigui al fine di allargare il teatro e si chiese un progetto al Piermarini, celebrato architetto della Scala di Milano. Più circostanziata e dal gusto quasi goliardico è una versione dei fatti secondo la quale sarebbero stati i "signori Provveditori con 40 guastatori" ad intervenire la notte del secondo giorno di Quaresima del 1784 per demolire il vecchio teatro ed imporre una riedificazione radicale:

"Alla mattina si ritrovò tutto diroccato (...) per comandamento di sei teste stravolte che dicono essere troppo piccolo e mancante di ogni comodo (...) da ciò vedesi chiaramente che il portato di novità domina in Crema (...) Il nostro teatro (...) venne demolito nel 1784 per solo capriccio di potenti cittadini che sanno il modo di far valere le loro castronerie. La parte proposta in Consiglio è una sequela di frottole, dette per alettare od inorbire i deboli di vista"<sup>3</sup>.

Giunti nell'area dell'attuale piazza Marconi, si immagini lo spazio occupato integralmente da una sobria costruzione neoclassica. Da una grande porta a due ante posta al centro della facciata si accede ad un atrio vasto ed accogliente; sulla sinistra, attraverso due archi, si entra in un atrio più piccolo dove stanno panche e rastrelliera per le armi dei militari. Sulla destra, invece, è la 'bottega del caffè' con un fornello a tre fuochi, varie mensole e un lavandino di pietra nascosto nel sottoscala attiguo. Vi sono delle panche e, sebbene, lo spazio paia esiguo, vi si servono anche "robbe fredde ad uso di trattoria"<sup>4</sup>. Il servizio di caffè interno funziona nonostante l'abitudine di portarsi tutto da casa, canestri con la cena, cibi, bevande e quanto serve a trascorrere in piacevole compagnia una serata molto lunga.

Dall'atrio, attraverso una bussola, si accede alla platea pavimentata con assi di legno; la troviamo sgombra, perché all'epoca era destinata ad un pubblico occasionale che si affollava in piedi o su scranni scomodi e scricchiolanti. A parte ciò, la platea era comunemente utilizzata in occasione delle feste da ballo<sup>5</sup>. Il grande lampadario centrale e i quattro laterali che pendono dal soffitto, ora a prova di spifferi, con le loro lampade ad olio assicurano una perfetta illuminazione<sup>6</sup>. Il molto legno, il fuoco dei lumi, col conseguente pericolo di incendi, obbligano a "mantenere in teatro li soliti due mastelli grandi per l'acqua a riparo di qualunque accidente che occorrer potesse"<sup>7</sup>. L'odore e il fumo di olio bruciato e candele invadono la platea e annebbiano lo splendo-

re dei 105 palchi divisi in quattro ordini<sup>8</sup>. Ci sorprende che i palchi siano uno diverso dall'altro, variamente addobbati e vestiti con tessuti, specchi, poltrone personalizzate e stemmi di famiglia. Il Teatro della Regia Città di Crema<sup>9</sup>, come tutti quelli italiani di Sette e Ottocento, è una sorta di condominio in multiproprietà: ogni nobile proprietario acconcia il suo spazio come meglio crede. Per molte famiglie blasonate l'importante è mostrarsi, anzi mostrare di esserci, magari facendo salotto dietro una cortina chiusa che garantisca la necessaria *privacy*. Solo nel 1822 si porrà ufficialmente la questione di uniformare il colore delle tende prospicienti e da allora il colpo d'occhio sarà su un teatro tutto azzurro<sup>10</sup>. Da quell'anno il teatro appare anche nuovamente affrescato con una serie di personaggi mitologici e letterari, figure intere e volti di Semiramide, Andromaca, Didone, Minerva, Tersicore che suona l'arpa, Euripide, Sofocle, Eschilo, Metastasio, Alfieri, Maffei, Goldoni<sup>11</sup>.

In fondo alla platea c'è lo spazio riservato all'orchestra, leggermente rialzato e inclinato verso di noi. Vi sono panche mobili e un tavolino per il cembalo, diversi "letturini", cioè leggi, uno mobile per il primo violino e uno più piccolo e snodato per l'oboe. Una precisa gerarchia emerge dall'osservazione degli sgabelli: mentre gli orchestrali seggono su panche di legno, due strumentisti hanno un sedile comodo imbottito di "bombasina". Si tratta del primo violino (che guidava l'orchestra) e del maestro al cembalo (quasi sempre compositore, aveva un ruolo fondamentale nel montaggio dello spettacolo: provava con i cantanti, coordinava voci e strumenti, istruiva i cori, dava indicazioni agli scenografi).

Vanto di questo nuovo teatro di fine Settecento sono i ben diciotto camerini, tutti forniti di finestra e di porta con tanto di serratura e chiave, non più invasi dalle "altre persone inservienti al Teatro". Ai virtuosi sono resi disponibili persino appositi "quattro cessi con suo coperto di rovere e numero due pisciatoj"<sup>12</sup>, che limitano in parte lo spiacevole inconveniente olfattivo tipico di ogni teatro dell'epoca:

"Malgrado tutte le precauzioni che si fanno tenere per la polizia di questo teatro, non essendovi nella corsia della fila quarta dei palchi le apposite latrine, ma solo due recipienti per le orine quali sono di legno incatramati (...) succede di tratto in tratto che o per svista di quelli che ne hanno bisogno o perché tai vasi vengono rovesciati o rotti, le orine si spargono"<sup>13</sup>.

Salendo accediamo al ripostiglio posto sopra la platea: chiodi, cavicchiole,

rampini e ferramenta varie, ma soprattutto innumerevoli scenografie e oggetti scenici. L'esotismo ingenuo di una camera e di una piazza "americana", l'immane prigione, un porto di mare con onde e navi, una reggia, un tempio, una spiaggia e un tempio del sole assai *à la page*; e poi botteghe, statue, tavolini, sassi, pozzi, cipressi, da combinare liberamente secondo i casi<sup>14</sup>. Oltre ai molti attrezzi per la complessa operazione di illuminazione del palco, vi è pure un "ordigno per lo scoppio del fulmine". Ciò che caratterizza l'allestimento di opere musicali e spettacoli in genere non è la ricerca di originalità a tutti i costi ma piuttosto una rassicurante, convenzionale piacevolezza – a meno che spettacoli più ricchi e prestigiosi non giustificassero la presenza di scenografi *ad hoc* –. Luogo altrettanto centrale del teatro è anche quella sala grande, posta nel terz'ordine sopra l'atrio interno, denominata ridotto; insieme all'attigua "sala più piccola col fuocolajo" è l'ambiente nel quale si coltiva la diffusa passione per i giochi d'azzardo.

### *Chi abita il teatro*

Nobili e notabili della città, dottori ed avvocati, sacerdoti e gran dame sono i proprietari degli 'spalti' del bel teatro<sup>15</sup>. Comprano palchi come *dépendance* dei loro palazzi cittadini e li abitano per molte sere all'anno. Non si assiste una volta sola alla rappresentazione, ma molte volte di seguito, certo meno per lo spettacolo in sé che per la vita sociale che ruota intorno al *foyer*. Vi è chi possiede più di un palco. I palchi si comprano, si vendono, si ipotecano e si ereditano. I più esclusivi e costosi sono gli spazi del secondo ordine poi, a seguire, il primo, il terzo e il quart'ordine dove a volte si trovano alcuni nobili impoveriti e decaduti. Quante ore si trascorrono in teatro? Alcuni indizi suggeriscono che fossero molte. Il 24 settembre 1795 il podestà Contarini proibisce ufficialmente *i bis*:

“per non stancare di soverchio tanto gli Virtuosi di Canto, che di Ballo, e per non rendere lunghe più del dovere le ore destinate alli imminenti Teatrali Spettacoli. Resta avertito chiunque concorrerà alli medesimi, che si vogliono da chi Pressiede assolutamente proibire le repliche, d'ogni cosa, risservandosi la Carica Nostra di passare a què castighi, che a norma de' contrafattori crederà opportuni.”<sup>16</sup>

Nel 1833 l'addetto all'orologio chiede che la vecchia ruota di sei ore venga sostituita da una di dodici, più funzionale nelle lunghe nottate in cui il ballo

dopo lo spettacolo si prolunga oltre la mezzanotte<sup>17</sup>. In teatro si trova anche modo di scaldarsi più facilmente che nell'avito palazzo dai soffitti alti e dalle mura di pietra: nel palco qualcuno introduce la “bragera” e nel 1827 viene proposto al teatro l'acquisto di stufe di ghisa dette ‘alla russa’, come già in uso dal 1815 alla Scala e in altri teatri milanesi<sup>18</sup>.

La platea è per studenti, viaggiatori, ufficiali, per chi non ha mezzi, per forestieri di passaggio. Ci si può sedere su panche di legno, restare in piedi o pagare a parte lo ‘scanno’, una sedia con braccioli chiusa che viene aperta per l'utilizzo. Un teatro pieno era, in genere, un'eccezione e un impresario si lamenta nel 1829 che a Crema “gli incassi contano da 7 ad 8 viglietti serali”<sup>19</sup>.

Sono in molti a prendersi cura del teatro: gli amministratori (il podestà e due assessori), tre direttori, il cancelliere, il cassiere, il sorvegliante dell'orchestra e l'addetto all'illuminazione, l'assistente della cancelleria, un medico e due chirurghi, il commissario di polizia con un aggiunto e un commesso, l'ingegnere, un interprete di lingua tedesca, l'orologiaio con la moglie, due custodi di macchine idrauliche, cinque inservienti e il cursore comunale; nel 1842 anche il regolatore delle stufe<sup>20</sup>.

Nella realtà a dimensione familiare della città è continua l'interazione fra chi pratica la musica, chi la ascolta solamente, chi la deve organizzare. Se serve di ingrossare le fila dell'orchestra per un'occasione celebrativa, si invitano nobili dilettanti<sup>21</sup>; la “Banda dei dilettanti di trombe” può supplire l'orchestra titolare quando questa sia impegnata in una funzione fuori città o può sostituirla a buon mercato nelle feste da ballo<sup>22</sup>. L'orchestra che suona regolarmente in teatro, è impiegata anche per le principali funzioni religiose nella cattedrale<sup>23</sup>. Un celebre violinista può finire perfino a rappresentare un nobile proprietario “palchettista” nella periodica assemblea del teatro<sup>24</sup>.

A ragione della sua notorietà italiana ed europea, Stefano Pavesi, gloria musicale cremasca, è indicato ufficialmente nella stagione teatrale del 1815 come garante della qualità dello spettacolo, che dovrà valutare entro le prime tre recite<sup>25</sup>; nel 1831, visto che le casse del teatro sono sempre vuote, verrà invitato a intercedere presso Ricordi onde ottenere uno spartito a noleggjo con prezzo scontato<sup>26</sup>.

I lavoratori più deboli come gli orchestrali ed i coristi, i macchinisti e gli impiegati del teatro, a fronte di paghe irrisorie avevano molti privilegi corporativi: in un'Italia assai povera il posto fisso in teatro andava conservato con ogni mezzo per sé e per i membri della propria famiglia. Spesso vi sono

ceppi familiari di musicisti e cognomi ricorrenti negli elenchi degli strumentisti attivi in teatro che danno l'impressione di autentiche 'dinastie' musicali: Bottesini, Petrali, Rè, Truffi, Guerini, Stramezzi. Un certo stupore suscita la clausola che nel 1846 consente ad Antonio Petrali di suonare il violoncello nell'orchestra "a condizione che intervenga alle prove e recite il padre signor Giuliano come assistente al figlio"<sup>27</sup>. Una professione, dunque, che artigianalmente viene trasmessa ai propri figli, un'arte che si impara in casa e sul campo<sup>28</sup>.

### *1.3 Il teatro nella società cremasca*

"In Crema già da più di un secolo, e prima che avesse un teatro, ci erano suonatori, cantori e un maestro di cappella (...) Furonvi pur anche nel secolo decorso i bei tempi della fiera, che i cittadini industriosi passavano nel traffico, i patrizii e i possidenti in ogni maniera di divertimenti. Non poche opere di Cimarosa, di Paesiello, di Fioravanti furono dette nel nostro teatro vecchio e nuovo, e vi cantava il Babini, il Pacchierotti, il Davide; la Marra, la Banti, tutte celebrità di que' tempi."

Il teatro è, nelle parole del nobile Luigi Benvenuti, centro di cultura per la città e fra le cause di quella "speciale attitudine de' cremaschi per la musica" che è titolo a un suo libello pubblicato nel 1852<sup>29</sup>. Certo il Teatro è un luogo vitale e indispensabile per la città non solo come luogo di intrattenimento. Dispute artistiche e tensioni anche politiche si mescolano, decantano o esplodono in una dimensione apparentemente solo artistica nella quale urla e fischi dicono quanto la partecipazione della gente sia viva ed appassionata. Tutti i governi, anche repubblicani e napoleonici, vedono con sospetto il teatro, innesco potenziale di disordini e tumulti: le zuffe tra fazioni rivali a sostegno di cantanti diversi erano frequenti e sospettate di sottintendere malcontenti di altra natura. Dunque in teatro si schierano ingenti forze di Polizia: sulla base dei ferrei regolamenti che decidevano la condotta della vita teatrale, questa poteva intervenire facendo arrestare i membri della compagnia o qualcuno fra il pubblico, qualsiasi comportamento giudicato eccessivo bastava a decretare la chiusura del teatro. Come quando nel 1837 la signora Merli venne "fischiata con tumulto pel quale si dovette calare il sipario, e chiudere il teatro"<sup>30</sup>; la sostituita signora Polacco suscitò contestazioni ancora più vivaci e fu oggetto di lancio di mele da parte dei sostenitori della prima donna esautorata.

La smania per il ‘decoro’ che interessava al governo passava anche attraverso le maglie della censura: a Crema, fino al 1835, ne fu incaricato don Agostino Fasoli, prefetto del ginnasio locale<sup>31</sup>: si vigilava a che gli spettacoli non offendessero la dottrina cattolica, il clero, i santi, i sovrani ma pure il vestiario aveva a essere decente, ed il comportamento degli orchestrali non doveva essere sconveniente (che almeno non avessero il cappello in testa, non si sdraiassero sulle sedie e non uscissero dal teatro durante lo spettacolo<sup>32</sup>). Il teatro era anche la sala da gioco delle persone abbienti e se, verso la metà del Settecento si tendeva a vietare ovunque i giochi d’azzardo appaltandoli poi sotto forma di monopolio all’impresario del teatro, questa concessione venne soppressa sotto l’egida dei ‘lumi’. Dal 1802 gli stati italiani napoleonici, spinti dalla necessità di rimpinguare le casse pubbliche, la ripristinarono. Il vizio del gioco era assai diffuso fra le truppe napoleoniche e il richiamo dell’alea rappresentava sia un utile per i teatri sia una valvola di sfogo per le guarnigioni militari in città<sup>33</sup>. Una vibrante lettera nientemeno che al ministro dell’Interno viene inviata di comune accordo dai direttori dei teatri di Crema e Lodi nel 1806:

“Convinti da una costante esperienza, che la numerosa stazione della truppa nelle comuni esige quasi indispensabilmente l’apertura dei teatri, non si è ommesso di mettere in pratica, dal canto nostro, ogni mezzo onde procurare nella corrente stagione il riapririmento di questi teatri, e ciò sull’appoggio del voto delle Municipalità locali, de’ Comandanti i corpi militari qui stazionati, nonché sui richiami de’ nostri concittadini. Affatto prive di risorse le Direzioni dei Teatri, anche a riflesso dell’angustia delle due Comuni, altro mezzo non ci si pone sott’occhio, che il solo d’implorare dall’E.V. la Concessione de’ Giuochi (...) ben potevasi negli andati tempi decampare dal ricorrere a così fatta misura stante che le indennizzazioni de’ virtuosi di teatro erano d’assai più miti, e rese ora esorbitanti per le ragioni ben note”<sup>34</sup>.

Nei contratti stipulati dal Teatro di Crema fra il 1801 ed il 1812 compare sempre un articolo che regola la concessione di tombola, rolletta e lotteria<sup>35</sup>: l’impresario che avesse ottenuto la licenza dalle autorità competenti poteva ottenere il venti per cento dei proventi. In tal modo alcuni, che a causa dei costi di produzione traevano utili esigui dagli spettacoli, poterono finalmente arricchirsi. Toccherà nuovamente ai governi della Restaurazione nell’Italia del nord dal 1814 l’impegno di debellare il vizio del gioco d’azzardo, riducendolo a qualche innocente serata di tombola o di lotteria con premi in natura.

Le feste da ballo mascherate sono un altro punto fermo della vita cittadina, frequentatissime non solo durante il carnevale<sup>36</sup>. Nel 1788 una locandina avverte che “per tutto il tempo delle recite sarà permesso l’uso delle maschere”<sup>37</sup>. Un divieto nell’utilizzo delle stesse nel 1827 spinge l’amministrazione del teatro a scrivere al commissariato di Polizia perché

“venendo impedito in quest’anno l’uso delle maschere verrebbe tolto al pubblico cremasco di potersi divertire al ballo nel teatro dietro l’esperienza di tant’anni che in Crema a differenza forse delle altre città, pochissime sono le persone civili le quali frequentano le sale da ballo col proprio volto”<sup>38</sup>.

Nel 1848 le cose sono cambiate e, in un frangente storico assai delicato, quando le feste da ballo mascherate in teatro vengono proibite seguono polemiche a non finire<sup>39</sup>.

### *Cosa si ascolta, cosa si vede*

I “palchettisti” proprietari hanno i loro delegati che elaborano – di concerto con la pubblica amministrazione – le stagioni, cioè i periodi di spettacolo, incaricando un impresario professionista dell’aspetto puramente pratico della faccenda. Non manca mai la stagione di Carnevale (dal 26 dicembre all’ultima notte di Carnevale esclusi i venerdì); ma la stagione di punta a Crema fino al 1795 è la Fiera autunnale, fonte di grandi introiti non solo per la sua essenza puramente commerciale, ma perché invoglia i visitatori forestieri a pernottare in città e perciò ad intrattenersi nell’unico luogo di svago fondamentale, cioè in teatro<sup>40</sup>. È suggestivo credere che l’eco di quella fama dei cremaschi, fauna dal carattere un po’ chiuso e grezzo ma non ottusa, possa ritrovarsi nel libretto di un’opera comica di Domenico Cimarosa *I due supposti Conti ossia lo sposo senza moglie* che giunge sulle scene cremasche nel 1789. Tra i personaggi vi è Marcotondo, “rustico agricoltore di Crema che si finge il conte Farfallone”<sup>41</sup>.

Sono del 1779 i primi documenti economico-gestionali di una stagione teatrale emersi dagli archivi. Per la Fiera autunnale una società di impresari<sup>42</sup> offre 24 recite di due opere buffe e tre balli. Non viene indicato alcun titolo, ma troviamo notizie altresì interessanti. La medesima compagnia avrebbe proposto gli stessi spettacoli prima a Monza per la stagione autunnale e poi a Mantova per il Carnevale. Conosciamo entità e provenienza degli introiti: la vendita dei libretti, la cosiddetta “dote” offerta dalla città di

Crema, un consistente introito di porta e dalla bottega del caffè, i “regali” offerti dal marchese Calderara e dal conte Castelbarco di Milano, oltre ai più modesti “regali” di podestà, camerlengo, cancelliere, giudice e vicario della città. Fra le spese sostenute vi sono alloggi per i virtuosi di canto e per i ballerini, spese di viaggio e cibarie, naturalmente le spese per il personale dell’orchestra, il “direttore de’ scenarij”, il custode, la guardia del teatro e per la “luminazione di 400 lumi”. La prima donna signora Orsini Romani ha un *cachet* che è di gran lunga superiore a tutti gli altri; il primo buffo Brocchi guadagna il settantacinque per cento di quella cifra e nemmeno la prima ballerina seria signora Viglioli riesce a raggiungere lo stesso compenso<sup>43</sup>.

In genere, saranno sempre due o tre i titoli di opere per ogni stagione, possibilmente nuovi per la città, infarciti di balli, cioè azioni coreografiche narrative di soggetto storico od esotico, non attinenti con l’opera rappresentata; e tre saranno le feste da ballo nel Carnevale vero e proprio. Cimarosa, Paisiello (già dal 1774<sup>44</sup>) e autori di scuola napoletana secondo la moda imperante fino a tutto il Settecento. Poi Rossini dal 1815 (con punte di tutto Rossini nel 1828 e ’29), Bellini dal 1832 e Verdi col *Nabucco* a partire dal 1843. Se sono relativamente pochi i titoli di opere rappresentate in ogni stagione, sono invece numerose le repliche: come nel 1822 quando furoreggia *La gazza ladra* di Rossini per 38 sere consecutive o nel 1846 quando *Ernani* di Verdi viene reiterato 36 volte<sup>45</sup>. Sorprende che fosse lo stesso *cast* a cantare ininterrottamente per tutta la stagione a ritmi anche di cinque spettacoli la settimana<sup>46</sup>. A giudicare dall’intenso via vai di cembali del 1838, si arguisce che molte prove dei cantanti si allestivano in ambienti privati più accoglienti (e forse più riscaldati), magari anche al riparo da orecchie indiscrete<sup>47</sup>.

Un fenomeno diffusissimo nelle altre stagioni di Primavera, Estate ed Autunno era quello delle “comiche compagnie”, cioè le compagnie di giro che proponevano spettacoli in pacchetti di trenta recite, di solito commedie, tragedie, farse e drammi alternati e tutti diversi uno dall’altro. Poche le tragedie rappresentate (*Giulietta e Romeo*, *Medea*, *Oreste*, *Otello il moro di Venezia*), molte le commedie con titoli di opere musicali (alcune celebri come *La Cenerentola*, *Mosè in Egitto*, *Il flauto magico*; altre prese dal repertorio del cremasco Pavesi<sup>48</sup>). Qualche titolo goldoniano (*Le baruffe chiozzotte*, *Arlecchino servitore di due padroni*) e molti farseschi (*Meneghino in seconde nozze ossia Bernardina Bacchettona* o la trilogia *Gabriella Innocente*, *Gabriella delinquente*, *Gabriella penitente*). Molte commedie rimandano a

testi celebri della letteratura come *Carlotta e Verter* o a personaggi storici quali Carlo XII re di Svezia, Cosimo duca di Toscana, Enrico IV. Frequenti sono anche i testi legati alla storia locale. Già nel 1778 andava in scena la tragedia *Il Feemet guerriero cremasco*<sup>49</sup> che inaugurava, forse, la sequenza di omaggi al pubblico cremasco: *Le eroine di Crema*, *La cremasca in Milano*, il dramma *Caterina degli Uberti*, la commedia *Crema liberata da Giorgio Bensone*<sup>50</sup>.

Questi spettacoli in cui si mescolano prosa e musica, testimonianza di una osmosi fra teatro di parola e musicale, erano una moda francese giunta a Crema probabilmente dalla Laguna<sup>51</sup>. L'orchestra suona anche nelle serate di prosa con un numero ridotto di strumentisti<sup>52</sup>.

Il teatro serve anche a trattenimenti di altra natura quali l'esibizione di una compagnia "Acrobato-Ginnastica ed Atletica" che esegue numeri di natura circense<sup>53</sup>, spettacoli di marionette o una "beneficiata" per le vittime di un'inondazione nel gennaio del 1840<sup>54</sup>.

### ***Stefano Pavesi (1779-1850). Ritratto minimo***

Trattando della vita teatrale ottocentesca a Crema è d'obbligo il riferimento al più importante autore cremasco di musiche operistiche dell'epoca, Stefano Pavesi.

Il contributo biografico che scrisse, all'indomani della morte del compositore, l'amico Faustino Vimercati Sanseverino, resta ancor oggi fondamentale anche se è possibile ora integrarlo con nuove ricerche<sup>55</sup>. La fortuna del compositore cremasco si realizzò in ambito prettamente teatrale e si condensò in poco più di un ventennio: una prestigiosa rivista musicale d'oltralpe che nel 1809 lo annovera fra i cinque migliori compositori attivi in Italia, già nel 1831 lo etichetta come un esponente della vecchia scuola italiana<sup>56</sup>. I doverosi e prestigiosi studi a Napoli presso il conservatorio di S. Onofrio nel 1795 e un primo debutto, vennero interrotti nel 1799 dall'arrivo dei Francesi nella città partenopea; a causa della restaurazione borbonica Pavesi fu costretto a lasciare Napoli. In Francia per un breve periodo, campando di esecuzioni bandistiche con un gruppo di sodali scappati come lui da Napoli, poi nella puritana Ginevra che bandiva i pubblici spettacoli, e poi di nuovo a Crema. Con i Sanseverino a Venezia, il giovane compositore propone alcune sue musiche nelle accademie private dei palazzi lagunari, trova consensi e viene

appoggiato nel suo primo autentico esordio teatrale. È un uomo vivace in società, ricercato negli ambienti aristocratici; ha modi garbati ed è spiritoso, se parla di sé è unicamente per raccontarsi con autoironia. La sua prima farsa scritta per Venezia nel 1803 raccoglie entusiastici commenti: tutti, dal compositore Mayr, maestro di Donizetti, al librettista Foppa, al censore dei teatri veneziani e letterato Carpani, sono concordi nel giudicarla opera di gran pregio<sup>57</sup>. E poi le “damone veneziane” si accorgono della “bellezza stefanina”, fanno molto colpo quei lunghi capelli inanellati che gli danno l’aspetto di una divinità mitologica. Persino Rossini avrà modo di apprendere da Pavesi arti seduttive non propriamente musicali. Sono gli anni migliori, quelli della fama e dei guadagni, della considerazione da parte di pubblico, critica e colleghi. Il musicista Giovanni Pacini fissa nelle sue *Memorie* l’immagine di un uomo dal carattere dolce e mite, “vero esempio di bontà” (tanto che nell’ambiente l’epiteto per Pavesi era quello vagamente canzonatorio di “San Giovanni Bocca d’oro”)<sup>58</sup>. Le riviste musicali specializzate lo citano e lo recensiscono, nei libretti delle opere il nome del cremasco si accompagna ad aggettivi come “celebre” o “rinomato”, gli incarichi per scrivere musiche celebrative si fanno più frequenti. A Venezia sono molte le opere commissionategli dalla Fenice. Una produzione teatrale intensissima con un ritmo anche di quattro o cinque titoli all’anno.

Dal 1818, succedendo al defunto Giuseppe Gazzaniga, assume la carica di maestro di cappella presso il duomo di Crema, incarico ambito in quanto garantiva un introito stabile. Il nuovo lavoro gli consente peraltro di usufruire di frequenti aspettative e di continuare l’attività compositiva<sup>59</sup>, ma è anche compito assai pesante: le numerose festività da celebrare in musica lo costringono a lavorare duramente. Messe, salmi, offertori, litanie, sequenze in gran quantità<sup>60</sup>. Inoltre, le tante “fonzionette” in centri vicino alla città comportano viaggi spesso disagiati: c’è la continua minaccia dei banditi che assaltano le carrozze, c’è il caldo “mufitico” della pianura padana a distruggere le scarse resistenze di un fisico già seriamente compromesso.

La stella di Pavesi, eclissata da un rinnovamento del melodramma al quale egli resta fondamentalmente estraneo, tramonta rapidamente. La misura del suo anacronismo musicale si ha spulciando un elenco di “Opere teatrali complete ridotte in diverse maniere e dall’editore Giovanni Ricordi in Milano pubblicate fino a tutto agosto 1836”: gli autori dei melodrammi indicati sono Rossini, Bellini e Donizetti e alcuni a noi meno noti come Pacini,

Coccia, Mercadante e Vaccaj. La musica di Pavesi non c'è. Giudicate fuori mercato già nel 1836, le sue arie tanto melodiose ed eleganti non si vendono, non si trascrivono, non piacciono più ai dilettanti ottocenteschi<sup>61</sup>.

Lui, personaggio schivo e non troppo abile a gestire gli affari musicali, che ha evitato negli anni di conservare medaglie e diplomi ottenuti da prestigiose associazioni musicali, ha coscienza del declino<sup>62</sup>, percepisce la distanza fra i propri anacronistici ideali e le nuove tendenze del teatro musicale. Motivi di salute affrettano l'ineluttabile ritiro, ma gli interessi e gli studi musicali<sup>63</sup> accompagnano Pavesi fino alla fine, a testimoniare una passione più importante per lui di una mondanità goduta e ormai lontana.

“La mia arte non l'abbandonerò mai fintanto ch'io non sono abbandonato da lei”<sup>64</sup>.

### *Pavesi e la sua città*

La fama del grande concittadino ispira agli scrittori cremaschi di cose musicali numerosi sonetti celebrativi, panegirici in cui stile aulico e folklore locale hanno talvolta esiti pittoreschi (come mostra l'esempio riprodotto nella pagina seguente). Più sobriamente Luigi Benvenuti:

“il chiarissimo nostro compatriota Stefano Pavesi riportò corone a Napoli ed a Venezia prima del Rossini, col suo stile pieno d'eleganza, semplice e popolare, a tale che le sue melodie erano subito apparse sì come le strofette del Metastasio”.<sup>65</sup>

Fu in occasione di particolari eventi celebrativi che la città mostrò di valorizzare concretamente le qualità del compositore: quando nel 1816 si celebrò nel pubblico teatro “il felicissimo arrivo di S.M.I.R.A. Francesco I” fu una nuova composizione di Pavesi a sottolineare degnamente la giornata con la cantata *Il voto*<sup>66</sup>.

Anche il suo incarico di compositore sacro dovette suscitare entusiasmi a Crema e suggestionare più di una generazione:

“Si distinse anche quale compositore di musica sacra, scrivendone oltre a settanta pezzi, e parecchi di una bellezza veramente magistrale. Tra le dolci reminiscenze della mia fanciullezza io ricordo ancora le forti commozioni che agitavano l'animo mio, quando il Pavesi faceva risuonare le armoniche volte del nostro Duomo colle soavi melodie del *Salve regina* o colle maestose e poten-

*Stefano Pavesi*

AL MERITO  
DELL'ESIMIO MAESTRO

**STEFANO PAVESI**

Autore dell'Opera in Musica

**LA DONNA BIANCA D'AVENELLO**

PRODOTTA

*con variazioni sul Teatro della Po. Città di Crema  
il Carnevale del 1857-1858.*

**SONETTO ACROSTICO**

Sensibil madre il figliuol suo diletto  
Generamente bacia e stringe al cuore,  
Sulta al suo gioire e tutta affetto,  
Fissa gli sguardi in lui piena d'amore.

felice CREMA, in venerando aspetto,  
 ammiri un Figlio che ti fea sì onore  
 nell'itala contrada, suolo eletto,  
 ostello, ove armonia giammai non muore.

Patria diletta sciogli al degno figlio,  
 Il creator di tenera armonia,  
 Voci esprimenti del tuo cuor l'accento.

Sulta e bagna d'allegrezza il ciglio,  
 Sorridi al merto, e fa che mai non fia  
 Il caro nome nel tuo cuore spento.

C. M. B.

*Sonetto acrostico dedicato a Stefano Pavesi (Crema, Biblioteca Comunale, Fondo Storico Grioni, 174).*

ti del *Dies irae*, quando l'annuncio di una messa da lui musicata (quindici ne scrisse) era per Crema un avvenimento per cui ci affollavamo in Chiesa a bear-cene"<sup>67</sup>.

### E il *Dies Irae*

“viene comunemente reputato un capolavoro dell'arte. Il compositore sembra abbia voluto emulare Haydn, nell'esprimere colla musica, non solo le parole, ma gli alti sensi che si racchiudono in quel sublime inno cristiano. L'introduzione è di un effetto grandioso, ed il versetto *Oro supplex*, a basso solo con obbligazione di viola, è sì commovente, che ogni qualvolta venne bene eseguito sempre trasse molte lagrime dagli occhi"<sup>68</sup>.

Il teatro di Crema, tuttavia, mise in scena poche opere di Pavesi: per il carnevale 1805 *L'accortezza materna*<sup>69</sup>, nell'estate 1806 la celebrata farsa *Un avvertimento ai gelosi* ripresa ancora nell'estate del 1825, nell'estate 1817 vi fu il *Ser Marcantonio* (successo alla Scala nel 1810 con cinquantaquattro repliche consecutive, ebbe sole sei repliche a Crema) e, infine, nel carnevale 1837-'38 l'opera buffa *La donna bianca d'Avenello*, scritta nel 1831 per il teatro della Canobbiana di Milano ma in quest'occasione appositamente variata tanto nel testo che nella musica<sup>70</sup>. L'opera ebbe dodici repliche, ma creò qualche imbarazzo in quanto non fu accolta secondo le aspettative e il tipografo cercò di rifiutarsi di stampare il libretto obbiettando che di certo avrebbe venduto pochissime copie. Un testimone disse che:

“nel carnevale 1837-38 stanco il pubblico di sentire opere serie si interessò il maestro Pavesi a porre in iscena una sua opera buffa anche alquanto rancida intitolata la Donna Bianca. Quantunque questa non piacesse tanto, ciò nulla ostante per onorare il maestro si procurava ogni modo di darle credito, e in attestazione di tale e tanto suo operare, con cui procurò in sostanza nessun bene alla comune, si mise in iscena col Teatro illuminato a giorno, volarono sonetti per ogni dove, tutte le sere veniva chiamato fuori e alla sera fu accompagnato con Banda Musicale dal teatro alla di lui casa (...) la sua opera non ebbe nessun naturale incontro, giacchè la sua musica non poteva più stare a competenza con quella del Bellini, Donizzetti [sic!], Rossini ecc.”<sup>71</sup>.

Forse Crema preferisce di Pavesi la produzione religiosa: la città all'epoca, si distingue sicuramente per la frequenza con cui “le volte de' tempîi echeggiano di melodie a piena orchestra”<sup>72</sup>. Le ragioni di questa scarsa fortuna del Pavesi operista nella sua città non sono chiare e forse vanno ricondotte a questioni esecutive. L'organico strumentale del teatro è assai valido ed è lo stes-

so che suona nella cappella del duomo di Crema (e in altre chiese fuori città come Lodi, Soncino, Caravaggio, Castelleone, dove era richiesto per la sua rinomanza in occasione di feste solenni). Dobbiamo presumere, perciò, che il problema fosse legato alla scrittura vocale di Pavesi. Mentre le sue composizioni come maestro di cappella erano ritagliate sulle qualità spesso scendenti dei solisti<sup>73</sup>, le sue opere teatrali venivano costruite su cantanti di spicco dei principali teatri ed era difficile adattarle ad esecutori diversi da quelli per cui erano nate:

“alcune sue opere, le quali al loro primo apparire erano state accolte con entusiasmo, riprodotte non ottenevano più il medesimo effetto, e questa era necessaria conseguenza del suo sistema di scrivere sempre a seconda dei mezzi degli attori, che doveano eseguirle; per cui altri cantanti, anche migliori, ma dissomiglianti nei loro mezzi dai primi, sembravano talvolta che portassero un bel vestito, ma non fatto sul loro dosso. Tale finalmente è la cagione per cui una gran parte delle opere del Pavesi, di genere serio, dopo essere state con grandissimo favore accolte al loro primo apparire, dopo essere state riprodotte con buon esito nei teatri primari, non poterono da questi discendere ai piccoli teatri di provincia<sup>74</sup>.”

### *Uno strano manoscritto*

Il cosiddetto ‘fondo Pavesi’ della Biblioteca Comunale di Crema contiene materiale musicale assai interessante anche perché l’eredità del musicista – passata alla sua morte nel 1850 direttamente nelle mani dell’amico ed esecutore testamentario don Vincenzo Barbati, parroco presso la SS. Trinità – pare non aver subito manomissioni di alcun tipo<sup>75</sup>.

Oltre ai 167 brani di musica sacra che costituiscono il nucleo portante del fondo, alle copie manoscritte di brani operistici dello stesso Pavesi e probabilmente a lui appartenute, si possono trovare alcune cartelle contenenti materiale molto disordinato: fogli espunti, abbozzi, correzioni, carta da musica bianca, annotazioni musicali. Nella congerie di documenti è emerso inaspettatamente, alcuni anni or sono, il manoscritto autografo della prima importante farsa veneziana di Stefano Pavesi, cui già si è accennato<sup>76</sup>. Più recentemente, mi è parsa degna di attenzione una serie di fogli insolitamente omogenea e corredata, sopra il testo italiano, di una traduzione tedesca. Molti fascicoli sono cuciti fra loro e numerati progressivamente dallo stesso

Pavesi a conferma dello *status* di stesura ‘definitiva’ curata dal compositore medesimo. Nonostante alcune lacune, nel complesso appariva una partitura operistica abbastanza integra. La grafia di musica e parole è certamente di Pavesi, mentre la traduzione soprascritta è di altra mano. Ricostruiti i nomi dei personaggi e qualche stralcio del testo, non è stato difficile risalire al libretto de *La festa della rosa*, melodramma comico rappresentato nel 1808 alla Fenice di Venezia<sup>77</sup>. Quando, dopo il 1805, il Teatro La Fenice si trovò a sanare una incresciosa situazione economica, aprì le porte agli spettacoli di ambito comico, pur avendo fino ad allora la prerogativa, rispetto agli altri teatri della città, dello spettacolo serio<sup>78</sup>. *La festa della rosa* (su libretto di un “parolajo” assai in voga come Gaetano Rossi e musica di Stefano Pavesi):

“ebbe un incontro strepitosissimo, e chiamò in teatro per tutta quella primavera un numeroso concorso di caldissimi encomiatori d’una musica assai dilettevole, e soprattutto eminentemente caratteristica”

e, negli anni a venire, ebbe successo anche in altre città<sup>79</sup>. La storia è derivata dalla pastorale francese *La rosière de Salency*<sup>80</sup> il cui soggetto si rifà ad un’antica tradizione della città di Salency secondo la quale la ragazza più virtuosa era insignita di una corona di rose dal signore locale. In un medioevo improbabile, senza connotazioni temporali, la giovane orfana Chiarotta viene prima premiata per la sua virtù, poi concupita ed infamata (dal Bayli, governatore del feudo), quindi riabilitata dal colonnello prussiano Wibrach; dopo l’immancabile agnizione finale convolerà a giuste nozze.

Il testo musicale che riprende fedelmente il libretto del 1808 è, però, un autografo conservato a Milano presso l’Archivio Ricordi<sup>81</sup>, mentre la partitura di Crema, dopo la collazione col libretto, mostra diverse incongruenze tanto col testo della prima veneziana – poiché nel secondo atto il testo è radicalmente modificato – quanto con la musica dell’autografo di Milano.

### *Molti abbozzi*

Particolarmente curiosa è la presenza di decine di fogli preparatori, abbozzi, stesure incomplete, carte tagliate ed espunte, versioni alternative che si sono conservate e che sono riconducibili a *La festa della rosa* o, quantomeno, alla sua rielaborazione<sup>82</sup>. In controtendenza rispetto alla modalità compositiva propria della sua epoca, che prevedeva tempi strettissimi di realizzazione

delle opere e un margine di tempo esiguo per occuparsi del processo creativo, Pavesi lavora attraverso l'utilizzo di numerosi abbozzi.

Su bifolio di formato oblungo, in genere a 14 o 16 pentagrammi, accorpa tre righe e annota rapidamente – ma integralmente – al centro la linea melodica del canto con le relative parole; sotto accenna il basso (la parte diverrà nella stesura definitiva la parte di fagotto e contrabbassi) magari solo per indicare modulazioni significative o condotte movimentate della parte. Nel rigo superiore, invece, qualche cenno a spunti melodici notevoli che finiranno ai primi violini o magari al flauto o clarinetto soli:

**finale II: duetto Wibrach/Salency "Sappia dunque signor conte"**

es.1 (abbozzo)

The image shows a musical score for a duet. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a lower bass line (bass clef). The vocal line contains the lyrics: "Sap - pia dun - que si - gnor - con - te ch'io mi so - no un mi - li - ta - re ch'io mi". The second system also has three staves, with the vocal line containing the lyrics: "so - no un mi - li - ta - - - re che eb - bi l'ar - - - mi sem - - - pre". The score includes musical notation such as notes, rests, and clefs.

Questa è la prima traccia per il successivo lavoro di stesura in partitura: una 'partitura scheletro', prima, che comprende voce, violini primi e secondi, fagotto e basso; poi, l'orchestrazione con le parti strumentali mancanti (flauti, oboi, corni, trombe, tromboni etc.) (si veda l'esempio 2 alla pagina seguente) in una seconda fase<sup>83</sup>.

Tutta l'organizzazione del lavoro era condizionata dalla possibilità di definire un testo musicale lasciandolo indefinitamente 'aperto', cioè modificabile fino al momento dell'esecuzione vera e propria. I limiti di una voce, altresì le sue peculiarità virtuosistiche, il cambio improvviso di un cantante, un taglio per rendere più adatta ad un certo pubblico un'opera nata per un teatro diver-

finale II: duetto Wibrach/Salency "Sappia dunque signor conte"

es.2 (ms. Crema)

The image shows a page of a musical score for a duet. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed on the left are: Violin I (v1), Violin II (v2), Flute I and II (fl 1,2), Oboe I and II (ob 1,2), Clarinet I and II (cl 1,2), Cor I and II (cor 1,2), Trumpet I and II (tr 1,2), Bassoon (fag), Viola I and II (vla 1,2), Wibrach (Wib), Trombone I, II, and III (trb 1,2,3), Serpente (serp), and Bass (b). The vocal line is for the Wibrach part, with the lyrics: "Sap - pia dun - que si - gnor - con - te ch'io mi so - nu un mi - li -". The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the violin parts.

so, la censura, erano tutti motivi che consigliavano di redigere i testi musicali del melodramma di primo Ottocento come ‘canovacci’ adattabili alle circostanze ambientali. Un bifolio soppresso mostra la divisione interna delle battute perfettamente corrispondente a quella della versione ‘definitiva’ come a dire che, se in ultima istanza si fosse reso indispensabile un cambiamento anche ad orchestrazione completata, una semplice scucitura dei fascicoli e la sostituzione del punto incriminato (come un foglio sostituito in un quaderno ad anelli), non creava ulteriori problemi di consequenzialità all’insieme.

ta - re ch'io mi so - no un mi - li - ta - re che eb - bi l'ar - mi sem - pre

L'assegnazione dei pentagrammi nella pagina musicale è sempre costante: in alto i violini, poi legni, ottoni, fagotto, viola, tromboni, serpentone, le parti vocali solistiche – in ordine discendente di tessitura –, il coro – un rigo per le voci femminili e due per tenori e bassi –, eventuali percussioni (cassa, timpani), un rigo vuoto per il violoncello (qualora la sua linea si diversificasse dal basso) e, infine, i contrabbassi.

Per ciò che riguarda le linee vocali sembra che la vocalità belcantistica di alcu-

ni abbozzi o di versioni precedenti già in partitura e poi cancellate, tenda verso un'andamento più essenziale e meno frammentato dall'ornamentazione:

**atto I: aria di Chiarotta "Oh che bel giorno è questo"**

es.3 (abbozzo)

quel ch'io sen - - - to no pos - si - bi - le no non è

es.4 (ms. Crema)

quel ch'io sen - - - to no pos - si - bi - le non è

**atto I: aria di Carlo "Son queste l'aurette"**

es.5 (abbozzo)

con - for - - - to del cor

es.6 (ms. Crema)

con - for - - - to del cor

In altri casi la duplice versione riportata nella partitura già ultimata (mi riferisco sempre al ms. di Crema) sembra essere solo una variante non sostanziale:

**atto II: aria di Chiarotta "Ah signore a voi che in petto"**

es.7 (ms. Crema, varianti A e B)

A  
sem - pre pu - - - ro è que - - - sto cor in - no -

B  
sem - pre pu - - - ro è que - - - sto cor in - no -

cen - te al ciel lo giu - - - ro sem - pre

cen - te al ciel lo giu - - - ro sem - pre

pu - - - ro è que - - - sto cor

pu - - - ro è que - - - sto cor

Lasciando ad altra eventuale sede un accurato esame filologico-comparativo, è comunque di estremo interesse il confronto fra i due autografi, quello della prima veneziana e quello conservato a Crema.

Va precisato che lo svolgersi della trama non si differenzia radicalmente nella lacunosa versione italo-tedesca del manoscritto di Crema, anche se è piuttosto arduo seguire gli eventi e le varianti testuali<sup>84</sup>. Nel II atto compare un coro di sicari dall'indubbio gusto romantico e il duello Wibrach/Salency, pur restando in un ambito comico, è anch'esso caricato di una violenza verbale ignota al primo libretto<sup>85</sup>. Il duetto fra gli innamorati Chiarotta e Carlo evoca arcadici pastori e pastorelle.

Nella partitura conservata a Crema si leggono alcune didascalie autografe relative ai movimenti scenici del coro: nell'introduzione "tutti li coristi e coriste mimano al canto quel movimento naturale della danza che indica la musica"; nella scena XI del I atto l'autore prescrive "il coro di donne si unisca al coro degli omini" in corrispondenza del testo "Chi sa in qual maniera l'affar finirà" e nel Finale I, mentre divampano le fiamme intorno alla casa della protagonista, "li coristi sortono in confusione da più parti". Semplici accorgimenti scenici mediante i quali Pavesi prova ad ottenere un approccio visivo più coinvolgente.

Nel manoscritto di Crema manca la sinfonia iniziale e quasi tutti i recitativi, mentre in quello 'veneziano' ci sono alcune – limitate – aggiunte rispetto al testo del libretto del 1808 e i recitativi secchi del secondo atto (tranne il primo) non sono autografi.

L'organico orchestrale è radicalmente mutato ed ampliato nella partitura di Crema: sono spesso annotati tromboni, serpentone, timpani, le parti di flauto e di fagotto sono frequentemente due e tre quelle dei tromboni; in un brano vi è l'indicazione autografa "trombe, tromboni, serpentoni, e timpani in altra partitura"; compare l'arpa in due diversi frangenti<sup>86</sup>. Anche ad un'analisi esteriore delle due partiture, appaiono poche corrispondenze nell'impianto tonale, nelle scelte di tempo, nelle linee vocali, e ciò anche nei numeri del primo atto, dove il testo del libretto risulta sostanzialmente integrale in entrambi i casi.

### *Un giallo risolto*

Dopo queste considerazioni è logico presumere che ci troviamo di fronte a

un rimaneggiamento della redazione originaria del testo, adattato per un qualche ignoto motivo. Ma perché un'altra *Festa della rosa*? Come si spiega l'autografo conservato a Crema? Per quali circostanze lo stesso Pavesi si trovò a riscrivere il medesimo soggetto, a mettere in musica parole già utilizzate, a rielaborare una vecchia idea?

Un aiuto all'indagine viene dalla lettura di alcune recensioni che la rivista di critica teatrale "Il censore universale dei teatri" pubblica nel 1829 a proposito di un lavoro andato in scena al teatro dell'Opera Nazionale di Vienna. Si tratta de "la *Festa di maggio* opera in due atti con musica del maestro di cappella, sig. Pavesi", per la quale "Carlo barone di Braun" ha fornito una traduzione dall'italiano al tedesco. L'articolista ne parla in termini entusiastici e ci fa sapere che fu "accolta con grande approvazione" e "replica di vari pezzi"<sup>87</sup>.

La stessa rivista aveva pubblicato pochi mesi prima il seguente annuncio:

"Ai dilettanti di canto partecipar noi possiamo la grata notizia, che il famoso compositore e maestro di canto *Pavesi* è arrivato a Vienna, ed ha accettato l'impiego di *maestro di cappella e direttore del canto* al Ces. R. teatro dell'opera nazionale. Questo tanto accreditato soggetto, non solo per le sue graziose composizioni (...) ma per la sua fama inoltre di distinto maestro di canto (...) si dedica ora all'istruzione dei nascenti nostri talenti, lo che porge la sicurezza, che sotto una guida sì dolce e sì intelligente si formeranno essi ben presto, e daranno alla nostra opera tedesca uno slancio più vigoroso"<sup>88</sup>.

Vienna si è dunque voluta assicurare un celebre maestro che dispensi ai giovani rampolli tedeschi le ricchezze della tradizione belcantistica italiana. Ma non è nella semplice veste di precettore musicale che Pavesi va a Vienna. Luigi Prividali, "proprietario ed estensore" de "Il censore universale"<sup>89</sup>, conosce bene il compositore di Crema e si preoccupa di correggere un increscioso fraintendimento: dar lezioni di canto è attività che si "lascia ad una classe inferiore di maestri di musica", non si deve presentare Pavesi alla Germania come "un girovago dispensatore di lezioni di canto".

"Gli renderà più giustizia chi annunzierà la sua brillante carriera nella composizione drammatica, che applaudire lo fece in confronto de' suoi più celebri coetanei in tutti i teatri d'Italia; che nel genere serio e buffo produrre gli fece replicatamente degli spartiti acclamati sulle scene più grandiose di Napoli, di Roma, di Venezia, di Milano e di Torino"<sup>90</sup>.

Non è questa la sede per misurare la distanza che correva fra certa cultura

musicale operistica italiana e l'ambiente viennese. Quanto erano lontani i cantanti di Vienna dall'agilità di grazia dei virtuosi amati da un compositore che voleva emulare Paisiello e Cimarosa<sup>91</sup>? Quanto poteva apparire per converso obsoleta una prassi vocale come quella di Pavesi trasportata in un contesto musicale che vedeva nascere il nuovo melodramma romantico? Sta di fatto che gli effetti benefici degli insegnamenti di Pavesi si fecero notare, tanto che dopo la prima viennese della sua opera si parlò con ammirazione del “cangiamento” prodotto sui cantanti. A tale riguardo lo stesso giornale accoglie anche un piccolo strascico polemico: la prima donna Carolina Achten vuol chiarire come la sua capacità vocale non sia frutto di insegnamenti pedanti del maestro Pavesi o la riproposizione di modelli appresi “nota per nota”, come aveva invece insinuato l'articolista. Subito sotto una “contro-dichiarazione” di Luigi Prividali che, forte della sua presenza come interprete alle lezioni di canto di Pavesi alla Achten – dato che uno non intende il tedesco e l'altra non spiccica parola di italiano – asserisce che:

“il sig. Pavesi eseguì egli stesso più volte cantando a madamigella Achten i più facili ornamenti nei principali pezzi della sua parte, ed influì particolarmente sul di lei metodo di canto nella sua opera insegnandole accortamente a prendere il fiato”<sup>92</sup>.

Che Stefano Pavesi avesse dato o meno lezioni di canto alla protagonista tedesca non importa, in realtà, granché. Del resto, ogni compositore lavorava con i ‘suoi’ cantanti alla definizione di elementi tecnico-stilistici e questa collaborazione, più che prevedere una ricettività passiva del cantante, dava modo all'autore di conoscerne pregi e difetti e di intervenire con eventuali opportune modifiche sulla parte<sup>93</sup>. Era noto che Pavesi aveva

“sempre posto grandissima cura nello studiare l'indole della voce degli attori, per i quali era chiamato a comporre la sua musica, allo scopo utilissimo di farli brillare quanto meglio potesse, evitando di stancarli; laonde avveniva che alcuni cantanti, i quali, essendo saliti in gran fama, potevano imporre la loro volontà agli impresarij dei teatri, esigevano di andare in scena con un'opera che fosse scritta appositamente per essi da Pavesi, anziché da altri maestri, che surti più tardi, e avendo introdotto un nuovo stile di musica, erano maggiormente accetti al pubblico”<sup>94</sup>.

Un merito riconosciuto del cremasco è appunto quello di “far *cantare* i suoi *cantanti*”.

Quel che è certo è che a Vienna l'opera riscuote un successo pieno. Gli applausi “clamorosi e continuati” sono rivolti “tanto alla composizione quanto all'esecuzione”, le voci dei solisti tutte elogiate per pienezza, agilità, robustezza e perché “parlanti al cuore”. Gli aggettivi ricorrenti sono: “semplice, facile, amena, cantabile, piacevole” a riprova di un talento davvero naturale di Pavesi per la linearità e la bellezza melodica. Alla critica non sfuggono però la forza e gli stessi elementi di una certa, forse inattesa modernità che si celano sotto quell'immediata patina di piacevolezza

“perché le amene e semplici sue melodie accompagnate sono da un solido strumentale con tessuto armonico assai bene intrecciato, come anche le parti di canto nei pezzi concertati (...) nessun pezzo è fiacco, vuoto, anzi tutti sono bene lavorati, interessantemente condotti, e molto caratteristici”<sup>95</sup>.

Stefano Pavesi mostra, dunque, una grande personalità, si pone di fronte al pubblico con uno stile tutto suo, tradizionale per l'aspetto melodico, ma innovativo per la sapienza del trattamento orchestrale, non di stampo pedissequamente rossiniano ma neppure segnato da tedesca ‘grevità’. Fa sorpresa anche che la composizione risalga a una ventina d'anni prima e di conseguenza se ne apprezzano, retrospettivamente, alcuni aspetti innovativi. Il buon Pavesi, che non conosce malizia, probabilmente non intende godere di apprezzamenti che superino i suoi meriti reali e si premura di precisare che l'opera ascoltata a Vienna non è la medesima diffusa in Italia molti anni prima:

“È vero che scrissi già tempo un'opera col titolo *La festa della rosa*, la quale al primo suo nascere ebbe un mediocre successo, e questa, or sono quattro anni, corressi alcun poco e consegnai in Napoli al sig. Domenico Barbaja, onde fosse colà eseguita; vedendo però che questa esecuzione non aveva mai luogo, né ritrovandomi di quelle correzioni contento, richiamai a me lo spartito, feci rifare tutta la poesia del secondo atto, ed accomodare quella del primo; e vi scrissi una musica tutta nuova, eccettuato il duetto del primo atto: *io ti vidi e ti ammirai*, parte del terzetto del second'atto, ed alcuni pensieri in qua ed in là conservati”<sup>96</sup>.

Diviene ipotesi verosimile, a questo punto, che la partitura cremasca sia la vecchia *Festa della Rosa* – presentata a Venezia nel 1808 e ora *Festa di Maggio* – completamente riveduta e corretta in vista della sua rappresentazione viennese<sup>97</sup>. La diversa latitudine, i diversi cantanti, i diversi organici

orchestrali, i vent'anni trascorsi, fornirebbero le ragioni dei profondi mutamenti apportati da Pavesi. La stranezza del manoscritto di Crema, così insolitamente ricco di abbozzi, versioni preparatorie e varianti, si spiegherebbe con la preoccupazione di Pavesi di aggiornare secondo canoni più moderni un vecchio testo, fatto non strano alla luce di una prassi, un'arte-mestiere ancora frequente negli operisti di primo Ottocento.

---

#### NOTE

1. Tutti i documenti utilizzati per questo studio, laddove non diversamente indicato, sono conservati presso la Biblioteca Comunale di Crema. Ringrazio moltissimo tutto il personale della Biblioteca, in particolare Ismaele Gritti e Cinzia Faienza, e la direttrice dottoressa Francesca Moruzzi per avermi permesso di lavorare in condizioni ottimali.
2. In Archivio Storico di Crema, Parte II, 12 Sicurezza Pubblica (1724-1813), Fasc. 12/22 (da ora =ASC 22), fasc. 22204/1.
3. Il singolare appunto di Carlo Pellegrino Grioni (1809-1871) si trova in Fondo Storico Grioni, fasc. XXII, "Spettacoli, missioni, mascherate" e viene così commentato: "Da un foglio volante del Terni abbiamo tratte queste linee, esse trovansi anche nella sua cronaca dal 1780 al 1784 a c.ta 24 ma meno corrette".
4. Almeno dal 1813 come si legge in ASC 22, fasc. 22212.
5. Archivio del Teatro Sociale (da ora =ATS), busta 36, fasc. 2. Si conservano dei "bozzetti per i pannelli di riduzione del palcoscenico a sala da ballo" disegnati da Giovan Battista Sangalli nel 1839. Una riproduzione fotografica degli stessi è in ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema nella prima metà dell'Ottocento*, in A.A.V.V., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca. Atti del Convegno di studi. Crema 25 ottobre 1989*, a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Centro Culturale "S. Agostino", 1991 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 10), p. 144.
6. ASC 22, fasc. 22207, "1789. 9. Genaro. Consegna, e descrizione di questo Teatro di Crema, e di quanto esiste nel medesimo, eseguita da me infrascritto per ordine de' Nob. SS.ri Deputati al medesimo" (da ora = ASC, Inventario). A c. 7: "Nel detto solaio (...) vi sono inoltre tutte le lummiere di terra, che servivano per uso del Teatro demolito".

7. ASC 22, 22210, scrittura di contratto dell'11 dicembre 1799, articolo sesto. Nel contratto del 27 maggio 1809, *ibidem*, si dice esplicitamente: “per ogni evento di fuoco”. Dal 1835, si pone in teatro una “piccola macchina scortata almeno da due pompieri”. Nel 1842 le Assicurazioni Generali Austro-Italiche si resero disponibili a stipulare una polizza contro l'incendio (ATS, busta 19, fasc. 1).
8. Il quart'ordine divenne Loggione, anzi “arena per domestici”, nel 1844. ATS, busta 18, fasc. 2.
9. La denominazione “Teatro Sociale” risale al 1851, prima era “Teatro della Regia Città di Crema” (ATS, busta 1, fasc. 9).
10. ASC 22, fasc. 22204/2, 22 luglio 1822, n. 246: “ridurle tinte in azzurro chiaro colla frangia attuale (...) e coll'aggiunta delle coltrine di seta o di percal di color bianco”.
11. ATS, busta 18, fasc.1. Il pittore era Gaetano Vaccari di Milano.
12. ASC, Inventario, c. 8v.
13. ATS, busta18, fasc. 3. La nota risale al 1846.
14. ASC, Inventario, cc. 9 sgg. cit. Tra gli scenografi illustri che lavorarono a Crema vi è il veneziano Pietro Gonzaga nel 1785 (ASC 22, fasc. 22204/1). Nel 1822 fu pagato Alessandro Sanquirico per nuove scene relative ad un villaggio fiammingo e ad una reggia (ATS, busta 18, fasc. 2).
15. I nomi dei proprietari sono annotati in un “Elenco degli attuali signori proprietari Palchettisti di questo Teatro posti per ordine delle rispettive loro proprietà”. ASC 22, fasc. 22206; 2. L'elenco è del dicembre 1809, aggiornato al 1813.
16. Archivio Storico di Crema, IV, 25.
17. ATS, busta 3, fasc. 11.
18. ATS, busta 19, fasc. 9.
19. ATS, busta 8, fasc. 19, 19 gennaio 1829. Gli ingressi (spesso più costosi per chi viene da fuori) non diventano mai una voce di introito importante per l'impresario, perché lo spettacolo smette di attirare pubblico pagante dopo la prima recita.
20. ATS, busta 51, fasc. 6. L'informazione è tratta da un elenco di persone che entrano a titolo gratuito in teatro nel 1824 e nel 1942-'43.
21. Come il “prof. di viola nob. G.Batt.a Zurla”, invitato il 4 maggio del 1829 per “l'intervento in Teatro del serenissimo Arciduca Vice Re”. ATS, busta 8, fasc. 20.
22. ATS, busta 10, fasc. 1, 19 febbraio 1838 ATS, busta 9, fasc. 10, 1 giugno 1833; ATS, busta 37, fasc. 2.
23. In chiesa si celebrano anche eventi profani: “Il giorno natalizio di S.M.I.R.A. si festeggia con musica nella Cattedrale e con illuminazione del teatro” (in ATS, busta 8, fasc. 13).
24. Don Carlo Cogliati, prestigioso violinista che diede lezioni di musica a tutti i migliori cremaschi fu procuratore di Giulio Zurla nel 1803 e di Silvio Zurla nel 1808 e nel 1811 (ASC 22, fasc. 22210). La relazione fra musicisti e nobili protettori era variegata: si veda il legame fra Stefano Pavesi e i Sanseverino in ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco*

*di Bottesini: precisazioni biografiche a proposito di Stefano Pavesi*, in A.A.V.V., *Giovanni Bottesini: tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano*. Atti della tavola rotonda (Crema, 9 ottobre 1992), a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, 1993 (Quaderni del centro Culturale S. Agostino, 14), pp. 29-54.

25. ASC 22, fasc. 22210.
26. ATS, busta 8, fasc. 29.
27. ATS, busta 11, fasc. 22. Giuliano Petrali era stato maestro al cembalo negli anni 1819-'38 ed era al momento "direttore dei dilettanti tubarmonici".
28. Si veda, per tutti, il caso della famiglia Bottesini: il padre Pietro fu violinista e poi stabilmente primo clarinetto a Crema fino al 1862; i figli Cesare e Luigi furono violinisti mentre Giovanni Bottesini, prima soprano in duomo e timpanista nell'orchestra del teatro a 10 anni, fu violoncellista e contrabbassista dal 1841. Si consultino gli elenchi dei musicisti attivi presso la cappella del Duomo e il teatro posti in appendice ai contributi di Flavio Arpini ed Elena Mariani in A.A.V.V., *Giovanni Bottesini e la civiltà musicale cremasca*, cit., pp. 75-82 e 145-160.
29. LUIGI BENVENUTI, *Della Musica e della speciale attitudine de' cremaschi per essa*, Milano, Tipografia Guglielmini, 1852, pp. 10-12. V'erano in città anche alcuni teatri privati, cfr. MARIO PEROLINI, *Il teatro a Crema*, in "Il nuovo Torrazzo", 16 gennaio 1993.
30. ATS, busta 9, fasc. 22.
31. ATS, busta 2, fasc. 9.
32. "Capitoli a cui dovranno assoggettarsi gli individui che vorranno far parte dell'Orchestra Teatrale di Crema, ed essere assicurati della loro paga", Crema, 1820 circa, collezione privata Franco Bianchessi.
33. ASC 22, fasc. 22210, n. 27, 21 settembre 1803: "un intrattenimento dilettevole agli abitanti di questa comune non solo, ma utile ancora per ricreare i Militari che saranno qui stazionati, per così vi è meglio procurare la Pubblica tranquillità".
34. ASC 22, fasc. 22210, 26 aprile 1806.
35. ASC 22, fasc. 22210.
36. Così per il compleanno di Ferdinando I nel 1841: Schedario Manifesti Teatrali, n. 65. Alla fine del Settecento erano in uso le "cavalchine", "feste di ballo così dette per il miscuglio de' ballanti in maschera", in MARIO PEROLINI, *Il teatro a Crema*, cit. che si rifà alle *Memorie* del Terni del 1776.
37. Archivio Storico di Crema, IV, 25.
38. ATS, busta 8, fasc. 10.
39. ATS, busta 2, fasc. 18.
40. Ancora nel 1841 la si rimpiange e si auspica che venga ripristinata cfr. ATS, busta 4, fasc. 3.
41. Crema, collezione privata, Franco Bianchessi. La prima rappresentazione fu alla Scala di

- Milano nel 1784. In una redazione per Roma del 1786 l'opera cambia nome e diviene *Lo sposo ridicolo*.
42. Si tratta di Angelo Tecchi e di Mattia Stabingher, compositore direttore d'orchestra e virtuoso di flauto e clarinetto italiano ma di origine tedesca.
  43. ASC 22, fasc. 22210, "Parti per l'opere buffe accordate all'impresario Mattia Stabingher".
  44. *L'innocente/fortunata/dramma giocoso/per musica/da rappresentarsi/nel teatro di Crema/Per questa prossima Fiera di Settembre/dell'Anno MDCCLXXIV./Umiliato alle nobilissime/Dame, e cavalieri/di Crema. In Bergamo, 1774. Per Francesco Locatelli/con Licenza de' Superiori*. Il libretto dell'opera di Paisiello si trova a Crema, collezione privata Franco Bianchessi.
  45. Si veda l'"Elenco cronologico delle opere rappresentate nel Teatro di Crema (1779-1850)" in appendice all'articolo ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema*, cit., pp. 122-144.
  46. Durante la Fiera del 1788, in trentadue giorni furono dati 28 spettacoli! (Archivio Storico di Crema, IV; 25).
  47. Ci fu un "trasporto dei cembali dal teatro alla casa Martini a S.t Bernardino uno, ed alla casa Bottesini l'altro"; un altro cembalo fu tolto dall'Albergo del Pozzo e portato in teatro. ATS, busta 35, fasc. 12.
  48. Come le commedie *L'avviso ai maritati* (altro titolo della farsa *Un avvertimento ai gelosi*), *La festa della Rosa* (4 giugno 1820 e 18 dicembre 1825) e il dramma *La donna bianca*.
  49. Libretto in Misc. Braguti, XLIII/6.
  50. Tutti i titoli citati sono in un "Registro delle Commedie, Drammi, Tragedie e Farse state rappresentate nel Teatro della R. Città di Crema dal giorno 23 marzo 1818 a tutto il 1846", in ATS, busta 51, fasc. 2. L'ATS conserva molta documentazione relativa a proposte di vari capo-comici.
  51. Sulla diffusione dell'*opéra comique* in Italia attraverso traduzioni dal francese realizzate come commedie in prosa MARCO MARICA, *Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763-1815)*, in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Nicole Wild, Hildesheim, Zürich, New York, Olms 1997, pp. 385-431.
  52. Per la prosa nel 1798 9 strumenti anziché i 18 dell'opera: 5 violini, 2 corni, contrabbasso, fagotto (ASC 22, fasc. 22211); nel 1834 16 elementi anziché i 25 dell'opera: 5 violini, viola, 2 clarinetti, flauto, 2 corni, tromba, trombone, fagotto, 2 contrabbassi (ATS, busta 35, fasc. 9). Per i dettagli numerici sugli organici dell'orchestra del teatro si veda ELENA MARIANI, *Il teatro d'opera a Crema*, cit., tabella 2, pp. 145-160.
  53. ATS, busta 9, fasc. 14.
  54. Schedario Manifesti teatrali, n. 43. Si svolgevano in teatro anche "accademie", cioè concerti, di società private come la Società Filarmonica che suonò nel 1825 (ATS, busta 8, fasc. 3).

55. F[AUSTINO VIMERCATI] SANSEVERINO, *Notizie intorno la vita e le opere del maestro di musica Stefano Pavesi*, Milano, Giovanni Ricordi, 1851. A proposito del debutto compositivo di Pavesi si veda PAOLO FABBRI, *Gli esordi teatrali di Pavesi a Venezia*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al congresso di Vienna*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia-Palazzo Giustinian Lolin 10-12 aprile 1997, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, p. 541-56. Per gli anni fra il 1823 e la morte si veda ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco di Bottesini*, cit.
56. In "Allgemeine musikalische Zeitung" rispettivamente XI, col. 370 (1808-9) e XXXIII, col. 153 (1831).
57. La farsa è *Un avvertimento ai gelosi*; si veda ELENA MARIANI, *Una farsa inedita negli esordi compositivi di Stefano Pavesi*, in *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1993, pp. 293-313.
58. In GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, s.e., 1875 (ristampa anastatica Arnaldo Forni Editore, 1978), pp. 3-5. Vi si narra un gustoso episodio nel quale Pacini fu l'involontario responsabile del *flop* di un'opera di Pavesi.
59. Si vedano i permessi chiesti da Pavesi: il 5 novembre 1818 per recarsi a Venezia al teatro San Benedetto "per carnevale e forse quadragesima"; il 27 settembre 1820 chiede un permesso per Napoli; il 20 ottobre 1821 notifica la sua prossima assenza per qualche mese; ancora il 16 settembre 1823 chiede un permesso di qualche mese per Venezia. Crema, Archivio del Capitolo del Duomo, cartella attualmente in fase di riordino.
60. Sulla ricca produzione sacra di Pavesi si veda il "Catalogo delle opere di Stefano Pavesi conservate nella Biblioteca Comunale di Crema" nella mia tesi di laurea: ELENA MARIANI, *Le opere musicali di Stefano Pavesi conservate nella Biblioteca Comunale di Crema. Edizione della farsa "Un Avvertimento ai gelosi"*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1986-87, relatore prof. Albert Dunning. Altri manoscritti di opere sacre sono presso la Biblioteca del Civico Istituto Musicale "L. Folcioni" di Crema.
61. Erano riduzioni destinate ad un pubblico assai variegato dato che si va dalle trascrizioni per pianoforte 'in stile facile', alle trascrizioni per quartetto d'archi, o per flauto e clarinetto o violino e chitarra. Ricordi specifica alcuni titoli operistici che possiede in originale "essendo la maggior parte stati acquistati dall'Editore Ricordi in proprietà o dagli Impresari che li fecero scrivere, o dagli autori stessi". Qui sono indicate quattro opere di Pavesi, ma tutte tarde e comprese fra il 1825 dell'opera seria *Ardano e Dartula*, il 1830 della buffa *La Donna Bianca d'Avenello* e il 1831 della *Fenella, ossia la Muta di Portici*.
62. "Mi conosco pur troppo degno di essere messo fra il numero degli invalidi" (lettera a Gaetano Melzi del 1824, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca "Livia Simoni", C.A. 4960). Rinvio al mio ELENA MARIANI, *Un antecedente cremasco di Bottesini*, cit., *passim*, anche per tutte le espressioni citate fra virgolette e tratte dall'epistolario di Pavesi.
63. Benché non esista ancora un elenco completo dei libri e delle partiture posseduti da Pavesi (ma è noto che egli acquistò dagli eredi di Gazzaniga la copiosa biblioteca di que-

st'ultimo) è ipotesi probabile – benché ancora in fase di verifica documentaria – che la sua collezione fosse considerevolmente ricca e aggiornata e gli permettesse una consuetudine con autori come Corelli, Porpora, Gluck, Haydn nonché con i testi di estetica musicale di Majer, Carpani, Lichtenthal.

64. Lettera a Gaetano Melzi del 1836 (Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca “Livia Simoni”, C.A. 5018).
65. In LUIGI BENVENUTI, *Della Musica e della speciale attitudine*, cit., p. 12.
66. Su testo dell'abate Carlo Segalini, professore di retorica nel pubblico Ginnasio di Crema. Cfr. il libretto in Misc. Braguti, VII/15. La partitura autografa è conservata nel fondo musicale della Biblioteca Comunale e reca sul frontespizio la scritta: *Cantata “Viva Francesco il Grande”/ per la venuta in Crema dell'Imperatore/ Francesco I d'Austria*.
67. FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario Biografico Cremasco*, Crema, [tipografia Cazzamalli], 1888, p. 216.
68. F[AUSTINO VIMERCATI] SANSEVERINO, *Notizie*, cit., p. 29. Un *Dies irae concertato* è stato edito da Rey M. Longyear, New York, A-R Editions, Inc, 1998.
69. Libretto in Misc. Braguti, XLIII/9.
70. Libretto in Misc. Cr. A./307.
71. In *Memorie di Luigi Massari*, Misc. (Cr) H./11, 1-2, vol. II, p. 164 (dattiloscritto).
72. LUIGI BENVENUTI, *Della Musica*,; cit., p. 11.
73. Si veda SANSEVERINO, cit., p. 28: “ la cappella di Crema aveva assai mediocri cantori, meno poche eccezioni (...) Qualche volta soffocava con lo strepito degli istrumenti le voci, affinché le orecchie non rimanessero offese dalle stonature”.
74. *Ivi*, p. 22.
75. Il fondo musicale relativo a Pavesi è stato da me interamente catalogato in occasione della mia tesi di laurea (cfr. nota 60), ma comprende anche musiche di Nevodini, Fezia e Gazzaniga. L'intera sezione musicale della Biblioteca Comunale di Crema risulta accessibile grazie ad un inventario topografico.
76. È la già citata farsa *Un avvertimento ai gelosi* (cfr. le note 57 e 60).
77. *LA FESTA DELLA ROSA/ MELO-DRAMMA COMICO/ DA RAPPRESENTARSI NEL GRAN TEATRO/ LA FENICE/IN PRIMAVERA/1808./ Poesia di Gaetano Rossi./ Musica di Stefano Pavesi./IN VENEZIA./ NELLA STAMPERIA DI VINCENZO RIZZI*. Una scritta non autografa sul margine interno di un recitativo suggeriva il rimando a *La giovane Chiarotta ossia la virtù premiata del Pavesi*. Su Gaetano Rossi si veda MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Esordi operistici di Gaetano Rossi*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, cit., pp. 255-297.
78. Si legga ad esempio JOHN ROSSELLI, *L'impresa della Fenice tra regime napoleonico e restaurazione*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, cit., pp. 424 sgg.
79. Come rivela un primo sondaggio su libretti relativi a riprese dello stesso spettacolo:

Verona, Teatro Filarmonico carnevale 1809; Parma, Teatro Imperiale carnevale 1810; Firenze, Teatro della Pergola estate 1811; Milano, Teatro alla Scala primavera 1813 (riduzione in un solo atto); Napoli, Teatro de' Fiorentini estate 1816. Il racconto della prima veneziana è di Luigi Prividali in "Il censore universale dei teatri", 30 maggio 1829, n. 43, p. 172.

80. Messa in musica nel 1773 da André Grétry, ma già in precedenza (1769) utilizzata in forma di *comédie mêlée d'ariette*. Sulle derivazioni di molti melodrammi italiani o farse del primo Ottocento da fonti francesi si veda MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della repubblica e la Restaurazione*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*, cit., pp. 351-410.
81. Con la segnatura 4.J.4 10-11 (in 2 volumi corrispondenti ai 2 atti).
82. Nello stesso 'fondo Pavesi' sono rilevanti gli abbozzi relativi al *Trionfo delle belle* di Pavesi, ora oggetto di un puntualissimo approfondimento di TERESA M. GIALDRONI, *Frammenti di un abbozzo curioso. Qualche ipotesi sul Trionfo delle belle di Stefano Pavesi*, in *Belliniana et alia musicologia. Festschrift für friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien, 2003, (=«Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des (frühen) 19. Jahrhunderts», 4), pp. 131-180.
83. Ciò si evince, per esempio, dall'osservazione della qualità dell'inchiostro di molte pagine, più scuro nel primo blocco di strumenti. L'espressione 'partitura scheletro' è mutuata da PHILIP GOSSETT, *I manoscritti musicali di Rossini*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 345-352.
84. Va notato che la traduzione manca nelle due arie di Chiarotta "Oh che bel giorno è questo" (atto I; compare solo un'intestazione in tedesco) e "Ah signore o voi che in petto" (atto II).
85. Coro "sottovoce": "Se la notte è oscura e turbida, mugge il tuono fischia il vento e la pioggia giù precipita tutto pieno di spavento (...) noi allor invece taciti trascorriamo il monte e il piano onde poi colpir la vittima affidata a nostra mano". Wibrach non dice: "In vita mia n'avrò fatto morir quindici venti, con ribrezzo però: non ero nato per distrugger" (recitativo, scena XVI), ma: "in battaglia ne ho ammazzato senza pena più di cento" (duetto, n. 17 "Sappia dunque signor conte").
86. Nell'aria di Carlo "Presso a lei che tanto adoro" (posta dopo il recitativo accompagnato "Già cadde il giorno", atto I) e nel duetto Chiarotta/Carlo "Felice in mezzo ai campi" (n. 16, atto II).
87. In "Il censore universale dei teatri", 23 maggio 1829, n. 41, pp. 162-3. Sono riportate la traduzione di un articolo del "Raccoglitore" e di un rendiconto dalla "Gazzetta universale dei Teatri del sig. Bäuerle".
88. "Il censore universale dei teatri", 25 marzo 1829, n. 24, p. 96.
89. Luigi Prividali fu prima avvocato e poi giornalista e librettista. Lavorò a Vienna come poeta italiano al Kärntnertheater dove fu probabilmente anche direttore di scena. Tra l'altro aveva fornito a Pavesi il libretto della farsa *Una giornata particolare* nel 1813.
90. "Il censore universale dei teatri", cit.

91. Nella partitura di Venezia de *La festa della rosa* un'aria è definita con espressione belcantistica “cavatina di agilità e portamento pel p.mo buffo cantante m. Bas”. La carta è rifilata ma il nome era senz'altro quello di Nicola Bassi che cantava Wibrach a Venezia nel 1808 (didascalia non autografa a c. 64 nella partitura dell'Archivio Ricordi).
92. “Il censore universale de' teatri”, 17 giugno 1829, n. 48, p. 192.
93. Creando non pochi problemi quando si doveva repentinamente sostituire il titolare con un altro cantante. Come avvenne a Venezia a Pavesi: “Eccomi in borasca. Al povero Veluti gli è fiaccata la voce in un modo tale che per molto tempo non sarà più in grado di cantare. Io mi ritrovo molto imbrogliato per la mia opera non sapendo dove trovare un mezzo soprano per supplire al sudetto” (lettera a Gaetano Melzi del 3 dicembre 1830, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca “Livia Simoni”, C.A. 4979).
94. SANSEVERINO, cit., pp. 21-22.
95. Queste frasi, come tutti i virgolettati del paragrafo, si leggono in “Il censore universale dei teatri”, 23 maggio 1829, n. 41, p. 163.
96. “Il censore universale dei teatri”, 30 maggio 1829, n. 43, p. 172. Una nota di Luigi Prividali recita: “Per rendere giustizia al vero, ed informare pienamente i suoi lettori della realtà delle cose, alla modestia del maestro deve aggiungere il giornalista, che la *Festa della Rosa* data, me presente, al teatro della Fenice in Venezia, non ebbe già un mediocre successo, ma un incontro strepitosissimo”.
97. All'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna è conservata una copia dell'opera *Der Maitag* (Musiksammlung, KT.274) andata in scena il 2 maggio 1829 al Kärntnertortheater.

## MANINI E ROVESCALLI TRA L'APICE E L'INIZIO DEL DECLINO DELLA SCENOGRAFIA ROMANTICA

*Il Teatro Sociale di Crema e la figura tutelare di Carlo Ferrario nel percorso biografico degli scenografi Luigi Manini e Antonio Rovescalli.*

*Il lavoro che i due autori offrono ora al pubblico s'integra nella lunga e intensa attività d'indagine svolta sulle correnti artistiche in seno all'architettura, al paesaggio e alla scenografia del XIX secolo, nella quale spicca la relazione tra il mondo culturale portoghese e l'influenza degli artisti italiani durante questo periodo.*

*(...) si direbbe che a Crema tutti dovessero nascere con un senso particolare della prospettiva e dell'architettura maestosa<sup>1</sup>*

Giovanni Cenzato

Tra Luigi Manini (1848-1936) e Antonio Rovescalli (1864-1936) i legami sono più vicini di quanto ci si potrebbe aspettare dati i circa sedici anni di differenza di età tra i due. Se la medesima origine cremasca è di per sé un fattore di affinità, il percorso formativo e professionale si presenta già segnato da esperienze di vita differenti, ma sufficientemente vicine da collocare i due scenografi, come eredi della stessa sensibilità artistica e di un simile *pathos* estetico, nella scia di Carlo Ferrario, uno dei grandi maestri della modernità centro-europea a livello scenografico. Nelle coincidenze, come nel contrasto tra due personalità e vite diverse, che condussero i due protagonisti verso percorsi artistici distinti e inaspettati in relazione alle rispettive formazioni accademiche, tenteremo un approccio, diverso e simultaneo, iniziando dalla

molteplicità di movimenti artistici, che possiamo chiamare generalmente come romanticismo, a partire dal quale Manini e Rovescalli rendono protagonista il proprio cammino.

Crema riserva oggi, giustamente, all'eccezionale scenografo Rovescalli un posto di rilievo nel panorama artistico. Senza portare grandi novità al curriculum di Antonio Rovescalli, già da sé abbastanza conosciuto nell'ambiente cremasco, nel contrappunto tra i due scenografi risiede l'aspettativa degli autori di elevare Manini al medesimo piano. Sarà un primo approccio. Un grato tentativo di corrispondere ai desiderata dello stesso Manini, che vivendo in una specie di esilio artistico, anelò sempre ardentemente il riconoscimento dei suoi conterranei, manifesto nella non comune eredità<sup>2</sup>, che per propria volontà offrì alla Biblioteca di Crema nel dicembre 1925<sup>3</sup>. Senza cadere nella tentazione di un discorso in tono celebrativo, facilmente comprensibile date le eccezionali qualità pittoriche dei due scenografi, tenteremo di inquadrare le rispettive esperienze professionali a partire dal Teatro Sociale di Crema, la cui ricchezza di documentazione giustifica il tentativo di un succinto approccio al contributo dei due cremaschi. Ma presentiamo prima alcune note biografiche sopra i due artisti.

### *Luigi Pietro Manini*<sup>4</sup>

*Arquitecto, pintor e cenógrafo*, come amava definirsi<sup>5</sup>, fu *um artista completo no seu género. E nenhum favor lhe faço em o classificar de completo, porque exercitando a arte conforme os processos modernos, pinta a paisagem com tanta intuição e brilhantismo, como pinta a arquitectura*<sup>6</sup>. Fu una considerevole figura della modernità portoghese, trascendendo lo stretto protagonismo culturale della scenografia. Dedicato cultore delle arti in generale, Luigi Manini fu un notevole artista, di profilo poliedrico: pittore, decoratore, scenografo, esimio disegnatore ed acquerellista, fotografo e innovatore nel momento di concepire i progetti che tracciò. Nel panorama portoghese non si era mai visto una tanto completa applicazione dei valori scenografici al piano dell'architettura, nella concezione volumetrica, nella composizione armonica di stili storici, nel modo versatile di governare l'arte di disporre ornamenti esterni e interni e particolarmente nell'impianto di edifici, dove si arrischia anche come creatore di paesaggi. Risiede qui la sua singolarità. La sua formazione fu segnata da un percorso solitario, solido nella peculiare tenacia del suo carattere e nelle tendenze artistiche manifestate fin dal-

l'infanzia. Alternandosi tra il breve passaggio dall'accademia braidense e l'esperienza di tipo tradizionale fondata nell'apprendistato possibile tra maestro e discepolo, nell'ambito della *praxis* delle officine di pittura e scenografia, Manini non tralasciò mai lo studio individuale. Questo particolare, cioè l'aspetto fortemente autodidatta della sua formazione, si erge come un fattore assolutamente rilevante per la comprensione della sua personalità artistica. Si notano molti esempi di questa natura nel suo profilo biografico. La sua infanzia trascorse nel contesto della crisi economica e sociale, propria di uno scenario di lotta contro la lunga dominazione austriaca de Lombardo-Veneto, che non aveva favorito lo sviluppo delle arti. La prima esperienza, dai 9 ai 13 anni, fu nell'*atelier* di pittura di Giovanni Zaffava, pittore attivo in Crema, che portò Manini a concludere, *non appresi nulla*<sup>7</sup> malgrado la sua giovane età. Durante il breve passaggio dall'Accademia di Brera compì la prima e seconda fase del corso elementare, come lui stesso riferisce, a *Brera cominciai i primi elementi di ornato ed alla fine dell'anno scolastico ero passato a copiare dal vero gli ornati di gesso*<sup>8</sup>. Effettivamente le capacità del giovane non passarono inosservate ai professori e certamente avrebbe terminato la sua formazione se fosse rimasto ancora alcuni mesi nell'accademia milanese. *Egli copiava con tale destrezza e maestria i modelli in gesso assegnatigli, che nel corso dell'anno scolastico esaurì tutti quelli esistenti nell'aula e il maestro dovette procurarsene altri presso i colleghi dei corsi superiori. Occhi e mano prodigiosi, egli aveva, ma appunto perché il prodigio si rivelasse al mondo come tale, il destino – sotto forma di mancanza di mezzi – lo costrinse ad abbandonare l'Accademia milanese dopo poco più di un anno*<sup>9</sup>. Dopo le vacanze scolastiche, di ritorno a Brera, l'iscrizione fatta nel 1863 fu seguita dall'annullamento<sup>10</sup>, ma la sua formazione braidense avrà un completamento in Brescia dove frequentò, per un tempo imprecisato, le lezioni private di Ferdinando Cassina (1846-1878)<sup>11</sup>, professore aggiunto del titolare di cattedra di ornato, Claudio Bernacchi (1857-1889), maestri con i quali aveva convissuto a Brera durante il periodo 1861-62<sup>12</sup>.

La *Reale Accademia di Belle Arti di Milano* aveva subito cambiamenti in questa epoca, con l'approvazione dei nuovi statuti del 3 novembre 1860<sup>13</sup>. La *Scuola d'Ornamenti* rimase completamente separata dalla Scuola di Disegno, dalla Scuola di Architettura e dalla Scuola di Prospettiva<sup>14</sup>. “Nel 1862 Antonio Caimi, insistendo in quello che definisce come un “abuso” dei precetti della scuola albertoliana<sup>15</sup>, rileva come il corso braidense di ornato aves-

se, alla fine della prima metà del secolo, perso il suo indiscutibile primato”. La scuola accademica, fino agli anni settanta, si presenta arretrata sotto la formula di un classicismo esausto, poco ricettiva nei confronti dei mutamenti del gusto e acritica in relazione alla varietà di modelli proposti dai più recenti repertori pubblicati, compresi quelli di provenienza straniera.”<sup>16</sup> Con accentuato carattere professionalizzante<sup>17</sup>, il programma curricolare della *Scuola d’Ornamenti* includeva il disegno circostanziato di stampe, di gessi in basso e alto rilievo, di figura, comprendendo *tutti gli stili di quest’arte secondo le diverse epoche, e si estende alle loro applicazioni*<sup>18</sup>. *La prima è il corso elementare inferiore. La seconda è il corso elementare superiore (cioè copia del rilievo e plastica). La terza sezione è il corso superiore, cioè insegnamento di composizione, tanto dipinta che in rilievo, in tutti gli stili di quest’arte e studio delle sue applicazioni all’industria del mobile, di cesello ed oreficeria, alle decorazioni diverse e all’architettura.*<sup>19</sup> È così, nel contesto dei cambiamenti ancora embrionali e delle congiunture sfavorevoli segnate dalle lotte politiche e dalle trasformazioni sociali, che Manini farà il suo apprendistato accademico. Il rinnovamento dei curricula accademici, invocata fin dalla metà del secolo XIX e sempre più specializzata per le esigenze del progresso tecnico e industriale, ebbe anche ripercussioni sulla produzione artistica. Tuttavia questa sintesi di una formazione semi-artistica con una semi-artigianale fu per Manini di maggior valore quando la vita gli presentò l’opportunità di incamminarsi nel campo dell’architettura.

Anche qui, come nella turbolenza dei primi anni che trascorse accanto a Ferrario, a partire dal 1873 l’accertamento dei valori culturali ed estetici, crea un clima di feconda polemica culturale, che conduce i protagonisti di queste epoche ad un assorbimento di concetti assimilati a livello di emozioni estetiche. Tra le espressioni utilizzate dal Manini a “*copiare dal vero gli ornati in gesso*”<sup>20</sup> nell’Accademia braidense e gli studi realizzati all’aria aperta nei dintorni di Crema *nel frattempo studiavo da solo prospettiva, paesaggio dal vero, andavo per le chiese a copiare decorazioni e ornamenti*<sup>21</sup> risiede gran parte del dibattito culturale e artistico che attraversò questo vertiginoso periodo e si costituì come il lievito intellettuale e teorico che culminerà nelle riforme dell’accademia durante la fine degli anni settanta, favorendo la formazione di Antonio Rovescalli.

Tra il “vedutismo” e il “verismo” gli anni settanta e ottanta consacrarono il cammino a un realismo ogni volta più espressivo nella storia dell’arte pitto-

rica. Cosciente che il disegno fosse un territorio privilegiato per esercitare fino al limite la sua capacità plastica, studente diligente e instancabile, Manini trovò il modo, con le sue forze, di compensare la discontinuità della sua formazione artistica.

Risultati del suo apprendimento a Brera e del suo perfezionamento individuale sono già visibili nella perfezione degli affreschi e dei dipinti murali che realizzò per l'interno di ville, palazzi e chiese nei dintorni della regione cremasca. La visita a questi spazi ci hanno rivelato esperienze diverse. Paesaggi tecnicamente corretti, contaminati da un'aura romantica, e tradizione vedutista si caratterizzano con scene di un forte eclettismo e di una grande espressività. Questa attività nell'area delle arti decorative, che guadagnò nuovo alito ed esuberanza a partire dal 1866 con gli auspici dell'armistizio tra l'Italia e l'Austria, fu iniziata in società con il pittore cremasco Eugenio Malfassi e si tradusse nell'impulso che portò Luigi Manini alla pittura scenografica. Il primo lavoro effettuato da entrambi fu la pittura decorativa della scalinata e di varie sale dell'*Albergo del Pozzo Nuovo, ed in seguito altri lavori nelle case dei nostri signori cremaschi e nelle chiese del cremasco*<sup>22</sup>. Di questa epoca sono probabilmente i progetti decorativi per l'*Ospedale Maggiore*, in Crema, la chiesa di *Zappello*, lavori che oggi sono scomparsi, successivamente distrutti o sostituiti da altre pitture in occasione dei rifacimenti apportati nei tempi. Nella *Villa Stramezzi*,<sup>23</sup> in Moscazzano, dipinse una ninfa e tre quadri alpini che si ascrivono nella corrente paesaggistica dell'ottocento, con scene di accentuata malinconia che rasentano il pittoresco. Del medesimo periodo e genere consideriamo anche la *Villa Allocchio a San Bartolomeo dei Morti* e i quattro dipinti del salone d'ingresso, guarniti di cornici, della *Villa Donati De' Conti*<sup>24</sup> in Ombriano. Tra i progetti di questa epoca vi sono i dipinti decorativi per la *Villa Vailati* alle Quade, che presentano più vitalità e realismo, riconoscendosi in questi paesaggi di Manini la notevole tradizione di pittura a fresco della Lombardia<sup>25</sup>, che infeudata in una ascendenza barocca, scivolò verso un romanticismo storico, d'altronde sempre presente nella sua opera decorativa in Italia e in Portogallo<sup>26</sup>. Il dipinto di aspetto più ornamentale mostra grazia ed eleganza, così come un perfetto dominio nel tratto, nella composizione, nel colore e nella luminosità. La visita di Manini alle città di Nizza, Tolosa e Marsiglia, la convivenza con pittori e tradizioni in queste regioni, *facendo progetti di decorazione per pittori di limitata facilità*<sup>27</sup> e particolarmente i promettenti anni di convivenza

e lavoro con Carlo Ferrario, a partire dal 23 gennaio 1873, avrebbero affinato a un livello di eccellenza le sue capacità di disegnatore esimio e di prodigiosa immaginazione.

### *Odoardo Antonio Rovescalli*

Al contrario, Antonio Rovescalli, *pittore di scene*<sup>28</sup>, come amava definirsi, crebbe in mezzo ai colori e ai pennelli, passando dalla *praxis* del laboratorio scenografico agli studi accademici. Estese la sua attività scenografica, durata circa sessanta anni, all'ambito internazionale, essendo notevole per il rigore nell'adeguamento degli scenari ai libretti e per la perfettibilità di *artista completo*<sup>29</sup> nelle scene d'interno e d'esterno. Iniziò come apprendista a dodici anni, assimilando le tecniche e i segreti della professione scenografica con suo zio Luigi Dell'Era, scenografo titolare del Teatro Manzoni in Milano. – *Il ragazzo incoraggiato dallo zio e guidato, se non dalla sua arte, che come dicemmo aveva orizzonti limitati, dal pratico buon senso e dal fervore dell'affetto, fu iscritto a Brera dove studiò pittura e architettura e passò quindi alla scuola del Ferrario*<sup>30</sup>. Orientato da suo zio Dell'Era, Rovescalli ebbe un lungo e non comune periodo di formazione artistica, a partire dal 1879 nell'Accademia delle Belle Arti di Milano. Durante circa sei anni, frequentò a Brera i corsi di ornato e di stile, due anni di architettura corrispondenti alla prima e seconda sezione, tre anni di corso di prospettiva e paesaggio e un anno di corso di figura<sup>31</sup>.

Nel 1879, l'Accademia di Brera subì una nuova riforma generale con la creazione degli Istituti delle Belle Arti, fondata sulla distinzione tra lo studio delle arti propriamente dette e delle arti applicate alla decorazione e all'industria, separando definitivamente il piano curricolare tra artisti ed artigiani. Questa riforma consacra e rimarca le lotte e le polemiche di un decennio circa la normalizzazione del realismo e la problematica delle “arti belle” e “arti utili”, che ebbe come principali agenti culturali in Milano alcuni dei professori del Rovescalli<sup>32</sup>. In questo contesto l'eccellente formazione accademica del giovane artista beneficiò anche della maturità raggiunta dall'Accademia, che si manifestava nel suo corpo docente, dove insegnavano con autorità Camillo Boito, in architettura e Luigi Bisi e Carlo Ferrario, nella scuola di prospettiva. La formazione degli alunni in questa epoca favoriva un maggior valore espressivo e una proficua carriera artistica.

Confinato al teatro drammatico, solo a partire dal 1900 Rovescalli raggiungerà la fama nei palchi lirici, iniziando la carriera alla Scala di Milano ed essendo precursore della «Società degli scenografi della Scala e del Teatro Lirico Internazionale», sollecitata dal Ferrario in seguito alla grave crisi della Scala nel 1898 e formata dai suoi discepoli Vittorio Rota, Carlo Songa, Mario Sala alla quale aderì più tardi Angelo Parravicini<sup>33</sup>. Questo gruppo di artisti aprì gli orizzonti della scenografia italiana, imponendosi nel teatro scalligero e fornendo la propria opera al Metropolitan di New York, al Colon di Buenos Aires, all'Opéra di Parigi, ai teatri imperiali di San Pietroburgo e Varsavia e in tutti i principali teatri italiani, in particolare al Costanzi di Roma. A partire dalla prima decade del XX secolo, Rovescalli, con la sua produzione, dette seguito a questo spirito imprenditoriale, sviluppandosi in geniali ricerche pittoriche e tecniche, ampliando considerevolmente il raggio d'azione fino a località tanto più lontane, quanto esotiche.

Ritroviamo oggi riferimenti di scenari in Lisbona, come vedremo più avanti, ma anche in luoghi sorprendenti come è il caso del Teatro di Santa Ana in Salvador, il 9 febbraio 1902, al quale Rovescalli inviò un polemico sipario in toni pastello e in un ostentato stile Arte Nuova, che scioccò la società più conservatrice del Paese. Ugualmente si concluse con un successo, ricordato per molti anni, la scenografia ordinata dal Teatro Nacional di Costa Rica<sup>34</sup> e dal Teatro Colon di Buenos Aires, in Argentina, dove la collaborazione di Rovescalli si estese a una ventina di opere tra il 1909 e il 1924<sup>35</sup>. Londra, Parigi, New York, Buenos Aires, Montecarlo, Lisbona e Rio de Janeiro illustrano la vastità del suo percorso scenografico, e hanno realizzato, con Rovescalli, i desideri e le aspirazioni dei suoi contemporanei – *Giulio Ferrario, storiografo della scenografia, esaltando nel Ferrario la meravigliosa versatilità, la grazia del comporre, la morbida poesia e la geniale pieghevolezza nello svolgere i più diversi concetti, faceva voti che l'opera copiosa del superbo scenografo fosse riprodotta in grande diffusione, perché essa dimostrasse altamente e nobilmente come l'Italia abbia saputo chiudere il decimonono secolo e inaugurare il successivo con le manifestazioni più mirabili dell'arte scenografica*<sup>36</sup>. A partire dal 1905 conosce in Torino, nel caffè Molinari, il costumista Caramba e, in tempi successivi, il giornalista e drammaturgo Giuseppe Adami, relazioni che culminarono in una sincera amicizia. La coppia Rovescalli e Caramba trionfa nel mondo operistico con *La vedova Allegra*, nel 1907, a partire dalla quale seguiranno numerosi successi.

Tra le sue migliori realizzazioni si annoverano, nel 1922, la direzione e la produzione del *Trittico di Puccini* alla Scala, le memorabili scene per l'*Iris* di Mascagni nel 1923 e per *L'usignolo* di Stravinskij, nel 1926. Rovescalli fu anche lo scenografo della tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio presentata in "prima assoluta" il 9 dicembre 1901, nel Teatro Costanzi in Roma. I disegni e la didascalia scenica di questo testo drammatico, che si conservano nel Teatro Regio di Torino dalla rappresentazione del 19 febbraio 1914, dimostrano *lo scrupolo con cui Rovescalli seguì le indicazioni e si compenetrò nell'idea del poeta, elaborando un ingegnoso "pastiche" architettonico che anticipa, in modo davvero sorprendente, il gusto decorativo del Vittoriale*<sup>37</sup>. A Roma lavorò anche per il Teatro Lirico: *Amica, Iris, Isabeau, Le Maschere* e *Il Piccolo Marat* di Mascagni, *Guglielmo Tell* di Rossini, *Suor Angelica* e *Il Tabarro* di Puccini, tra le tante altre<sup>38</sup>. L'ultima opera di cui fece la scenografia fu il *Falstaff*, commedia lirica di A. Boito e musica di Verdi, per la Scala di Milano, il 26 dicembre 1936<sup>39</sup>.

### *Iniziamo con Luigi Manini nel Teatro Sociale di Crema*<sup>40</sup>

Nel campo dell'opera il fiorire dei piccoli teatri e dello spettacolo musicale costituì in questa epoca, un po' in tutta Italia, un avvenimento sociale di primaria grandezza che si diventa popolare e attraversa tutte le classi sociali. Per Luigi Manini il Teatro Sociale di Crema<sup>41</sup> rappresentò la cartina di tornasole per la sua carriera di scenografo. Chiamato ad eseguire alcune tele scenografiche per l'epoca della stagione carnevalesca, il giovane cominciò a veder riconosciute le sue doti di pittore. Senza formazione specifica, non avendo affatto frequentato ancora nessun atelier scenografico, Manini applicò alla tela le competenze acquisite durante il suo breve passaggio da Brera e le tecniche sviluppate nell'ambito della pittura di paesaggi e di prospettiva che aveva eseguito per i palazzotti e le ville del territorio cremasco. Continuiamo con i suoi medesimi ricordi – in un *carnevale che non ricordo l'anno, nel nostro Teatro hanno dato il Pogliuto, impresario e tenore certo Guidi, mi incaricò a dipingere la scena del tempio che fu applaudita e chiamato nei seguenti anni feci sempre qualche piccolo lavoro di scenografia*<sup>42</sup>. L'epoca fu quella del 1871-72<sup>43</sup> e l'impresario Giuseppe Guidi di Bergamo<sup>44</sup>. Con la scena del *tempio di Zeus*<sup>45</sup> del secondo atto e secondo quadro del "Poliuto",<sup>46</sup> la tragedia lirica in tre atti con musica di Gaetano Donizzetti basata sul dramma sei-

centesco di Pierre Corneille, Luigi Manini debuttò nella scenografia. L'opera fu portata in scena dalla società dei "Filodrammatici di Crema" composta da "patrizi e ricchi borghesi" che ebbero l'occasione di apprezzare *l'arte del Manini, suggerirono di affidargliene l'esecuzione, la quale riuscì superiore ad ogni aspettativa*<sup>47</sup>. Il 3 e l'11 febbraio gli furono pagate le prestazioni per il suo lavoro di scenografia. La produzione dello spettacolo fu liquidata al *signor Giuseppe Guidi, impresario teatrale, in saldo della dote principale e suppletoria assegnatagli per lo spettacolo d'opera in musica della stagione di Carnevale 1871-72*<sup>48</sup>. Nell'autunno dello stesso anno 1872, il Teatro Sociale di Crema preparava di nuovo la stagione lirica e *fra le opere in cartellone v'era il "Ruy Blas" per la quale mancavano le scene*<sup>49</sup> che Manini fu invitato a dipingere. Tuttavia, dopo aver dipinto la prima scena, a seguito di un serio diverbio con l'impresario teatrale Camillo Bernardi, Luigi Manini, su consiglio del Sindaco signor Viscengo Freri<sup>50</sup>, il mattino seguente partì per Milano. Ostinato, passò il freddo inverno nella città milanese dove lavorò per alcune settimane con decoratori locali.

Malgrado le difficoltà il 1873 fu un anno determinante. Nella prima quindicina di gennaio, un incontro casuale con un amico cremasco, Giovanni Vela, produsse una turbolenta e benefica svolta nella vita del Manini, all'epoca in grandi difficoltà economiche. Giovanni, seguendo i passi di suo nonno il famoso scultore Vincenzo Vela, terminava in questa epoca i suoi studi di scultura nell'accademia braidense. *Il Vela, impressionato dalle sue tristi condizioni morali ed economiche, promise di aiutarlo e per riuscire più facilmente nell'intento gli suggerì di procurarsi anche l'appoggio del prof. Angelo Bacchetta, licenziato da poco dall'Accademia di Brera, ove aveva contratto salde amicizie, ed allora insegnante di disegno negli Istituti di Istruzione Media di Crema, sua città natale, il quale aveva pure avuto modo di conoscere la tempra del giovane concittadino e gli era stato largo di consigli e di suggerimenti*<sup>51</sup>. Effettivamente Manini era un uomo di temperamento difficile. La sua vita è prodiga di storie che dimostrano un uomo di portamento e carattere forte. Senza mezze misure. Ricorderemo a questo proposito che Angelo Bacchetta, al quale era ricorso Giovanni Vela, fu il diletto compagno di Manini nell'epoca in cui frequentò l'Accademia di Brera ed era suo cognato fin dal 1871, dopo il legame matrimoniale<sup>52</sup> con Teresa Bacchetta, dalla quale a questo punto già aveva un figlio, Arturo Manini, nato il 25 febbraio 1872<sup>53</sup>. In futuro i legami familiari tra Luigi Manini e Angelo Bacchetta andranno stringen-

dosi con il matrimonio dei loro figli Azeglio Bacchetta (1870-1906) ed Ebe Manini (1874-1974) celebrato in Brescia il 20 settembre 1901<sup>54</sup>.

### *Seguiamo il Manini tra le quinte della Scala*

La lettera di raccomandazione che il pittore Angelo Bacchetta indirizzò a Carlo Ferrario (1833-1907) era molto lusinghiera e pochi giorni dopo Vincenzo Vela combinò un incontro nell'atrio dell'Accademia braidense: *ci troviamo col Professor Ferrario ch'era direttore della Scenografia al Teatro della Scala, mi presentò dicendogli che cercavo d'occuparmi ecc. Il giorno seguente entrai quale principiante scenografo, era il 23 gennaio 1873*<sup>55</sup>. A partire da questo giorno, *la data è da lui fissata con precisione*<sup>56</sup>, Manini cominciò a frequentare il laboratorio della Scala di Milano, dimostrando al Ferrario il virtualismo grafico del suo tratto giovanile, la disinvoltura con la quale abordava i generi più convenzionali della storia dell'arte, ma anche la determinazione nel suo personale apprendistato: *fin dai primi giorni il Ferrario capì quale prezioso acquisto avesse fatto il suo studio, ch'è il Manini, alle eccezionali doti pittoriche e architettoniche, univa volontà e tenacia e perseveranza, qualità non sempre riscontrabili negli artisti.*

I primi tre mesi furono vissuti in una voragine contagiosa. Aveva allora poco più di 25 anni. Con il suo titolo di apprendista scenografo collaborò in quella primavera, alle "prime assolute" del Ballo *Le due gemelle* di Ponchielli il 4 febbraio, e dell'opera *Fosca* di Carlo Gomes, il 16 dello stesso mese. Nelle quinte della Scala, Manini assistette alla frenetica agitazione del montaggio degli spettacoli – prove, attori, *prime-donne* e maestri, guardaroba esotico e tribolate didascalie di scena. Momenti di estasi per il giovane cremasco.

La riproposta dell'opera *Aida* per il periodo lirico del carnevale e della quaresima, con la prima fissata per il 26 dicembre 1873<sup>57</sup>, accantonò di nuovo Carlo Ferrario dalla direzione scenica della Scala e di conseguenza il suo gruppo di collaboratori più vicini. Anche Manini non ritornò alla *Scala perché davasi per la prima volta l'Aida e Verdi impose all'impresa il pittore Magnani di Parma*<sup>58</sup>. Come era accaduto durante la prima assoluta in Italia l'8 febbraio 1872, il compositore Giuseppe Verdi pretese dall'impresa di Giulio Ricordi, responsabile dello spettacolo, che le scene fossero dipinte dallo scenografo di Parma, Gerolamo Magnani<sup>59</sup>. Nella scia di Peroni e nella ricerca di una linea sempre più artistica, el evata a livello di immaginazione



*Scenografi della Scala di Milano. Carlo Ferrario (il secondo da destra seduto sulla balaustra) e Luigi Manini (alla destra di Carlo Ferrario) tra colleghi, circa 1873-1879 circa. Fotografia. Firemìnza, collezione privata*

ed eccitazione dei sentimenti, la cultura edonistica<sup>60</sup> del Ferrario era in contrapposizione con la *mise-en-scène* dell'opera verdiana<sup>61</sup>.

Ferrario tornò all'Accademia di Brera, dedicandosi quasi esclusivamente alla cattedra di prospettiva e Manini iniziò una peregrinazione per vari teatri, avvalendosi dell'appoggio di colleghi pittori del teatro scaligero, più introdotti nei meandri scenografici, come furono Alfonso Fantani e Francesco Lovati. Con Fantani lavorò all'inizio di quel periodo nel Teatro milanese Dal Verme e nell'ottobre 1873 già stava a Roma, essendo stato scritturato per la stagione autunnale del Teatro Apollo, questa volta in coppia con Lovati. Tuttavia non erano ancora terminati i lavori in Roma ed ecco che dalla sua città natale giunge un nuovo invito per il giovane scenografo cremasco.

### *Ritorniamo con Manini a Crema e ai restauri del Teatro Sociale*

*Finalmente anche la crisi teatrale è finita*<sup>62</sup>. Crema anelava il rinnovamento del proprio teatro. Avvicinandosi la stagione lirica, la *Società dei palchettisti*

inizia grandi opere di restauro, tinteggiatura e doratura, avendo collocato tutte le infrastrutture per l'illuminazione a gas del Teatro Sociale, il che costituiva, all'epoca, una grande innovazione. La ristrutturazione del teatro fu protratta fino al 6 aprile 1872<sup>63</sup>, momento in cui la Direzione approvò la costituzione di un fondo speciale con applicazione delle rendite degli spettacoli, per far fronte alle innovazioni: acquisizione e installazione del nuovo equipaggiamento per l'orchestra, rinnovamento delle tende di proscenio, sipario e vari scenari con decorazioni generiche, che rinnovavano la dote del teatro<sup>64</sup>. Il 9 ottobre dello stesso anno, basandosi sul progetto di restauro presentato dalla Direzione Teatrale, il signor Ramazzotti, incaricato dell'orientamento delle opere, invita Luigi Manini, allora *pittore presso il Teatro Apollo in Roma*, a ritornare a Crema *per la dipintura della volta del Teatro, del nuovo sipario, e delle quinte e panni del palcoscenico*<sup>65</sup>, sollecitando, nella stessa lettera, che l'artista mandasse una bozza per il nuovo *plafone* che dovrà *rappresentare un cielo con nubi e bambini* e chiedendo al pittore di fissare il giorno in cui si sarebbe potuto trasferire al teatro per firmare il contratto dei lavori. Manini era perciò incaricato del progetto e della pittura del soffitto del teatro, del sipario, delle quinte e panni scenografici per le opere *Faust e Favorita*, lavori che dovevano essere realizzati prima della stagione lirica: *il plafone deve essere terminato per il 25 novembre mentre invece per gli altri lavori, cioè del sipario, delle quinte e panni, gli viene accordato un tempo maggiore, ma non oltre il 10 dicembre*<sup>66</sup> del 1873. Da Roma Manini risponde prontamente all'invito, subito nel giorno 12 dello stesso mese, riferendo che accetta l'incarico della *dipintura della volta a nubi e puttini nel mezzo con ornamenti in carattere al Teatro, all'ingiro, sipario e tende, e quinte e panni*<sup>67</sup>, garantendo di essere in grado di rispettare i tempi stabiliti dalla Direzione Teatrale. Occupato nel Teatro Apollo, non potendo precisare il giorno, anticipò che prima della fine di ottobre avrebbe dato inizio all'incarico, avendo già concordato prima con il maestro delle opere ed altri collaboratori l'esecuzione del fondo e il montaggio delle impalcature<sup>68</sup>. Si riferiva a Giovanni Bacchetta, più tardi macchinista del teatro e al pittore Eugenio Malfassi, suo vecchio socio, che lavorano attivamente nel restauro del Teatro in questa epoca<sup>69</sup>. La missione fu eseguita nei tempi stabiliti<sup>70</sup> e contò sulla collaborazione di suo cognato, il giovane professore Angelo Bacchetta<sup>71</sup>. Le scene, due per la prima del Faust e una per quella della Favorita,<sup>72</sup> furono terminate già durante il mese di dicembre.

Nella stagione natalizia, il 25 dicembre 1873, il Teatro di Crema aprì finalmente le sue porte a un pubblico ansioso che riempì la platea e i palchi. *Chi avrebbe pensato, tre anni fa, che nel teatro di Crema si sarebbe rappresentato il Faust del Gounod? Chi avrebbe immaginato nell'anno scorso che il nostro teatro doveva quest'anno riaprirsi restaurato, imbellito e illuminato a gas?.[...] Fatto è che prima ancora che si alzasse il sipario, la platea e i palchetti erano pieni zeppi di gente*<sup>73</sup>. Per la gioia della società teatrale, il restauro piacque al pubblico cremasco, riconoscendo le doti dei suoi artisti *che maestrevolmente posero mano alle riforme, tra le quali spicca per magico effetto la volta del teatro dipinta a nuovo con disegno e figure del nostro professor Bacchetta*<sup>74</sup>, lavori sfortunatamente persi durante l'incendio che scoppiò nel 1937 e distrusse quasi totalmente l'edificio del Teatro Sociale di Crema. Per una felice combinazione furono recuperati e restaurati<sup>75</sup> i cinque cartoni che diedero origine ai dipinti del teatro, dalla Fondazione San Domenico di Crema. Apparentemente senza grande qualità estetica<sup>76</sup>, l'analisi delle immagini dello "spolvero" attribuito al Manini, colloca questo lavoro molto vicino, a livello artistico, ai dipinti decorativi che eseguì per il Teatro D. Maria Pia, nell'isola del Funchal, conclusi il 30 luglio 1887.

La scelta del Faust, opera in cinque atti con musica di Charles Gounod (1818-1893) per l'inaugurazione fu ampiamente acclamata, ma *per amore di verità, dobbiamo dire che i maggiori e più fragorosi applausi toccarono non ai cantanti bensì al giovane pittore Manini il quale dipinse la scena dell'atto terzo e meglio ancora quella dell'atto quarto con tanta sicurezza ed effetto di pennello da autorizzarci a presagire in lui un distintissimo scenografo*<sup>77</sup>. I mesi di studio e lavoro con Ferrario cominciarono a dar frutti nel riscatto del pittore, acclamato dal pubblico e dai critici. In quest'anno, la stagione carnevalesca nel teatro Sociale debuttò il 28 dicembre<sup>78</sup> con la *Sonnambula*, *stupenda creazione belliniana, è lo spartito del repertorio italiano che gli stranieri e specialmente i tedeschi proclamano il capolavoro della perfettibilità musicale*<sup>79</sup> che tornò a contare sulla presenza del giovane scenografo. *Nel più rigoroso silenzio, i corni intonano le prime armonie, e si alza il sipario. Si offre la scena col molino[...], espressamente dipinta dal Sig. Manini è bellissima e viene applaudita*<sup>80</sup>. Le critiche sui giornali locali furono unanimi, riferendo la "Gazzetta di Crema" che le scene furono dipinte *colla solita maestria dal Sig. Manini e il pubblico ne testimoniò la propria soddisfazione, chiamando all'onore della ribalta l'egregio artista*<sup>81</sup>. Un risultato ricompensatore. Per Un



*Luigi Manini. Bozzetto di scenario per Les Rantzeau du Erckmann e Chatrian. Lisbona, Teatro Regio de D. Maria II, 1882-83, Akbumina, MCC-inv. n° 7408.*



*Luigi Manini. Venezia. Bozzetto di scenario per l'Otello di William Shakespeare. Lisbona, Teatro Règio de D. Maria II, Akbumina, MCC-inv. n° 7408.*

*ballo in maschera* che debuttò il 27 gennaio 1874, Manini produsse alcune scene, continuando quest'anno a collaborare al restauro dell'edificio<sup>82</sup> e per l'apertura della stagione lirica seguente eseguì tutta la decorazione, ammobiliando e dipingendo la *bottega del caffè nel teatro*<sup>83</sup>.

Il ritorno di Manini alla Scala come collaboratore di Ferrario, per quattro anni consecutivi, determinarono il suo allontanamento dal teatro cremasco e consolidarono la sua carriera scenografica, diventando un esimio prosecutore dell'opera del maestro, assimilando tutti i principi estetici e dottrinali, che Ferrario iscrisse nella scenografia del suo tempo. Con una determinazione molto particolare, si applicò allo studio dei bozzetti, perfezionando la sua tecnica di acquarello e prospettiva. *Aiutava il Ferrario alla lontana diremo, ma il maestro aveva capito "la qualità del legno". Un po' di lezioni a Brera, qualche scappellotto del maestro e una gran tenacia nel voler a tutti i costi. Quel mondo che nasceva in vasti quadri smaglianti dal magico pennello del Ferrario, pieni di evidenza estetica, di robusta stilistica, di aria, di luce, di poesia, cominciò a roteare intorno alla mente del piccolo cremasco e attirarlo a sé*<sup>84</sup>. Il dominio di tutte le tecniche scenografiche culminò con la sua ascesa a scenografo sostituto del Ferrario nella stagione teatrale scaligera del 1878-79<sup>85</sup>. Nella primavera del 1879, il Real Teatro di S.Carlos indirizzò un invito a Carlo Ferrario come scenografo titolare di quel palco lisbonese. Al suo posto, Ferrario suggerì Luigi Manini, all'epoca il migliore dei suoi discepoli. E quando il maestro, a fine luglio del medesimo anno, diede le sue dimissioni dal teatro della Scala, Luigi Manini ricevette in Lisbona l'invito a sostituire il Ferrario come titolare del primo palco lirico milanese: *Ora siamo in grado di poterle offrire la Direzione assoluta di questo ramo di servizio, avendo il Sig. Ferrario date le sue dimissioni, poiché occupato in altra speculazione, credo l'oleografia. Per un giovane artista come lei intelligente credo che questo posto non le può essere che vantaggioso ed onorifico*<sup>86</sup>. Fu Ferrario che, ancora una volta, indicò Manini come suo sostituto. Tuttavia il contratto firmato il 19 luglio nella capitale portoghese con l'impresario Freitas Brito, obbligò il Manini a declinare l'offerta come scenografo principale della Scala, che gli fu indirizzata il 24 dello stesso mese, da Carlo Dell'Era.

### *Un promettente anno nelle vite di Manini e Rovescalli – 1879*

Istruito e cosmopolita, dotato di una solida formazione artistica eclettica,



Carlo Ferrario. *Prigione*. Bozzetto di scenario per l'*Africana* di Jacob Meyerbeer. Milano, Teatro alla Scala, 1869, fotografia, MCC-inv. N° 7558.

Manini rivoluzionò la letargia artistica della scenografia lisbonese con un forte senso di innovazione decorativa ed allegorica, che generò polemica in seno all'atavismo regnante nella mentalità della vecchia società, abituata ad una platea di colori pallidi e disegno leggero, da molto tempo centrata su clichés scenografici.

L'apertura del teatro si ebbe finalmente il 29 ottobre. L'aspettativa era enorme, ma la stagione lirica non poteva essere iniziata in modo peggiore per lo scenografo italiano. Scese il nuovo sipario dipinto dal Manini e il silenzio d'apertura fu seguito da una vigorosa battitura di piedi per terra del pubblico abituato alla produzione convenzionale della coppia Rambois e Cinatti<sup>87</sup>, che per 30 anni produsse scenografie per il teatro lirico. Guilherme de Azevedo, in una critica mordace definì la mentalità della vecchia società portoghese che ancora riempiva le platee del teatro reale: *O novo scenographo de S. Carlos tem inegavelmente uma grande aptidão, mas foge do convencionalismo a que estão costumadas as platéas lyricas. Na sua scenographia há*



*Un carcere dell'Inquisizione. Bozzetto di scenario per l'Africana di Jacob Meyerbeer. Lisbona, Teatro Nacional de S. Carlos, 1979, disegno a grafite e pittura ad acquarello. MCC-inv. n° 0379G.*

*detalhes admiravelmente pintados, com uma facilidade extrema, á maneira moderna; o impressionalismo captiva-o. Vê-se logo que è um artista que foge da retorica scenographica da lua e da agua, de facil e seguro efeito no teatro. [...] Se o scenographo tem posto a lua nas bambolinas, e a sr.<sup>a</sup> Borghi-Mamo [soprano] a voz nas alturas, a primeira recita da Africana ficaria memoravel nos faustos lyricos.<sup>88</sup> Rapin, nella sua rivista dedicata all'arte, riferì che il novo panno de boca do teatro de S. Carlos revela o pincel franco de um scenographo experimentado, de um colorista primoroso, de um desenhador correcto, imaginoso e pratico<sup>89</sup> e l'umorista portoghese Bordalo Pinheiro, che non risparmiò la primadonna, Borghi-Mamo cantora distinctissima, mas com menos alguma pontinha de voz do que de nariz, brindò al Manini con un elogio: Panno bem pintado e pouco rhetorico<sup>90</sup>. Con questo articolo pubblicato nel O António Maria, Rafael Bordalo Pinheiro,<sup>91</sup> spiccata personalità della cultura portoghese, dette inizio ad una attenta analisi di tutta la carriera del Manini, del quale diventò un fervente ammiratore e amico.*

Ovverosia, in modo insolito, la critica artistica, ad eccezione del giornale conservatore “A Revolução de Setembro”, fece eco in un ridondante applauso allo scenografo italiano, ma Manini doveva conquistare il suo nuovo pubblico, particolarmente renitente alla sua gioventù e immaturità, che non ispirava fiducia per il primo palco della capitale – ma c’era anche chi, nella società più tradizionalista desiderava vedere al S. Carlos uno scenografo portoghese che allora stava facendo carriera: Eduardo Machado<sup>92</sup>.

Gli avvenimenti che si seguirono furono ugualmente disastrosi. La morte precoce di sua figlia Ester Luigia Manini<sup>93</sup> il 9 ottobre di quest’anno ad appena un anno e mezzo, fece diventare questo periodo della vita dello scenografo ancora più buio, tanto che giunse a pensare di fuggire, prontamente dissuaso dal Console Italiano in Portogallo, come lui stesso ricorda nella sua rassegna autobiografica: *Il Teatro s’apriva il 29 ottobre, i miei primi lavori, sipario e scene dell’opera Africana disapprovate, così pure le successive, tanto che io chiesi al console di vistarmi il passaporto per abbandonare Lisbona, mi disse s’ero matto e non azzardassi fuggire, che sarei stato arrestato alla frontiera.* A Milano Carlo Ferrario, preoccupato per la situazione del suo allievo lo sollecita a ritornare in Italia, con promesse: *Colgo questo momento per scriverti poche righe le quali diranno pochissimo perché a rammentarmi tutto in regola quello che dovrei dirti non basterebbero otto pagine nemmeno: perciò mi limito a queste cose. Ho sentito da Dell’Era che ritornando in Italia ti rechi a Napoli con Amato, ma che però essendo tu segnato sul cartellone del San Carlo di Napoli, questo non è altro che una coperta per Amato. Senti! Se tale è la tua intenzione puoi fare tutto ciò che ti aggrada, però tieni a conto le mie parole. Tu non devi allontanarti dal Duomo di Milano perché codesto è più bello che quel di Napoli: non so se mi spiego! E se alla Scala ora vi è Zuccarelli, questo non vuol dire che non ti apprezzano e non ti aspettano, perché quelli della Commissione teatrale li ho nelle mani e che posso farne di tutto. Le cose di quest’anno, sono combinate tutte in modo a te favorevole<sup>94</sup>.* Sul finire del periodo 1879-80 la produzione proseguì con il *Guarany* di Carlos Gomes, maestro brasiliano già molto conosciuto in Italia. I critici andarono a vedere le quinte del S.Carlos. Il corrispondente del giornale *Diário de Noticias* volle soddisfare la curiosità del suo pubblico scrivendo: *Vi hontem na sala de pintura do teatro de S. Carlos uma das vistas novas para a nova opera Guarany, que há de subir á scena na proxima epocha. Confesso-lhes que me agradou sobremaneira o trabalho de scenographo italiano. Não*

*posso calcular o effeito que um panno estendido no chão, visto de perto á luz do dia, produzira no theatro, observado da plateia e illuminado pela luz do gaz*<sup>95</sup>. Manini portava con sé un nuovo procedimento tecnico di pittura – non applicava gesso nella preparazione della tela il che permetteva l'utilizzo di colori più intensi. La scena *está pintada com a maior verdade, brilhantismo de côr e toque firma e acertado*<sup>96</sup>.

Era il debutto nel S. Carlos. Il 27 marzo 1880 Manini raggiunse finalmente l'esito che gli conquistò la gloria dei palcoscenici portoghesi per circa trent'anni. Proseguiamo con i ricordi dello scenografo: *quasi alla fine della stagione andando in scena l'opera d'obbligo, nuova per Lisbona, Guarani per la quale feci tutte le scene, all'alzarsi del sipario ci fu qualche esclamazione di approvazione, poi al cortile del castello, la prima scena, vi fu un applauso: tutta la platea in piedi acclamandomi. Non volevo assolutamente presentarmi ma fui portato alla ribalta. Finito l'atto ci fu una processione al palcoscenico a congratularmi e così in tutti i seguenti*<sup>97</sup>. L'opera terminò con un trionfo, ma l'esito fu completamente garantito dallo scenografo. Carlos Gomes, che venne a Lisbona alcuni giorni prima del debutto, sbarcò per alcune ore, applaudì l'orchestra e se ne andò<sup>98</sup>.



Luigi Manini. *La Notte del Sabba Classico - Il Fiume*. Bozzetto di scenario per l'opera *Mefistofele* di Arrigo Boito. Lisbona, Teatro S. Carlos, 1880, disegno a grafite e pittura ad acquarello, MCC-inv. n° 0359G.

Anche così l'interesse per l'avvenimento fu enorme: il *Diário de Noticias* pubblicò riassunti, biografie e reportage per quattro giorni consecutivi<sup>99</sup>. Le riviste di cultura erano unanimi nell'acclamare Manini come un grande artista<sup>100</sup>. Freitas Brito gli rinnovò il contratto e così, di successo in successo, la carriera del Manini andò estendendosi per i principali palchi portoghesi<sup>101</sup>. In questo stesso anno 1879 di intense emozioni per lo scenografo Manini in Lisbona, Antonio Rovescalli iniziò la sua formazione accademica, come abbiamo visto, nella Scuola di Ornato, che continuava ancora con lo stesso professor Claudio Bernacchi. Terminati i vari corsi, nell'anno scolastico 1884-85 succede a Luigi Dell'Era nel Teatro Manzoni, che in quel tempo era uno dei principali palchi drammatici di Milano.

### *Antonio Rovescalli e il Teatro Sociale di Crema*

Il 28 maggio 1885 la Direzione del Teatro di Crema invitò il giovane scenografo e dipingere un sipario e varie scene generiche per completare la dote scenografica del teatro, precisamente un “Salone e due gabinetti”, una “camera modesta”, un “bosco-giardino” e un “orizzonte”<sup>102</sup>.

Due giorni dopo Rovescalli accetta l'incarico d'accordo con la proposta *di dipingere le scene e il “comodino” sulla tela che mi sarà fornita* dalla stessa Direzione del Teatro, stimando il costo in Lit. 150 ognuna, ma specificando che il prezzo avrebbe potuto cambiare dopo aver visto le tele. Il sipario o comodino<sup>103</sup> sarebbe stato oggetto di un versamento da determinare più avanti. Nella medesima lettera Rovescalli anticipa anche che *il lavoro si dovrebbe eseguire a Milano, primo per mancanza di comodità in Crema e secondariamente chè i miei affari non mi permettono di assentarmi da Milano*<sup>104</sup> e dal Teatro Manzoni. Era un segnale di tempi nuovi. Manini, come Ferrario e i suoi collaboratori, si spostava nei teatri, dipingendo le scene nei locali opportuni e adeguando le richieste ai rispettivi palcoscenici.

In risposta alla lettera del 10 giugno della direzione teatrale<sup>105</sup>, cinque giorni dopo Rovescalli accetta il *contratto convenuto tra noi, cioè della dipintura delle scene seguenti: 1° Salone ricco con principale, 2 quinte – 1 fondino, 2° Gabinetto con 2 quinte, 3° Salotto con 2 quinte, 4° Camera semplice, 5° Bosco generico, 6° Orizzonte*. Dando conferma di accettare il valore di Lit. 500 per la consegna delle scene, si rende responsabile anche per eventuali



Antonio Rovescalli per Basi e Bote di Pick Mangiagalli. Milano (in ADAMI, 1945, Bozzetto 40).

danni che avrebbero potuto accadere durante il trasporto dei pezzi da Milano a Crema e viceversa. D'altro lato le spese di trasporto e la fornitura di tela "lavata e curata" della misura del palco cremasco rimanevano a carico della direzione del teatro. Lo scenografo anticipa anche di stimare in Lit.100 la produzione delle pezze piccole, ossia: 1 fontana, 2 statue, 2 vasi di fiori, 2 cespugli, 2 casini, 1 muro di cinta, 1 bersò, 1 sedile di pietra, 2 porte semplici, 2 porte ricche<sup>106</sup>. Sollecitando la rapida consegna del materiale per ordinare di dare la prima mano di tinta sulle tele<sup>107</sup> durante la sua assenza da Milano nel mese di luglio, lo scenografo attende una lettera di conferma del rispettivo contratto.

La lettera che arrivò il 19 giugno non fu di gradimento al Rovescalli, che risponde in modo ironico, ma incisivo: *In risposta alla loro del 19 corrente, mi trovo oltremodo meravigliato nel sentire che le S.L. avevano incluso nelle Lit. 500 gli spezzati del Bosco-Giardino. Avendo benissimo presente di quando fui a Crema che chiesi Lit. 600 per definizione contratto, comprendendo nelle medesime le scene, gli spezzati giardino e il ritocco 2 scene a Crema. Ora avendo letto la loro nota degli spezzati e trovato ch'erano molti, chiesi Lit.*

*100 per i medesimi, lasciando da parte il ritocco da combinarsi più tardi. Come pure mi rammento benissimo e si rammenterà il Sig. Bernardi che mi disse (chiudendo nelle Lit. 500 il contratto) che per gli spezzati e il ritocco ci si sarebbe pensato dopo, e mi persuase ad accettare le Lit. 500 per la dipintura delle scene. Non essendo mio sistema insistere su questione di parola gli userò altro favore facendogli a Lit. 500 spezzati e giardino, sperando che in cambio mi regaleranno un poco di tela del loro teatro*<sup>108</sup>.

Malgrado i contrattempi, alla fine del mese di agosto Rovescalli riferisce che accetta di dipingere un altro pezzo – *Sala parapettata per il veglione* – per il Ballo in Maschera della stagione carnevalesca, la cui tela avrebbe potuto essere inviata nella stessa cassa che andrebbe a usare per spedire le scene fino ad allora eseguite<sup>109</sup>. Siccome sarebbe andato a Crema per la festa di Garibaldi, il prezzo per la scena sarebbe stato fissato in questa occasione. Così fu. Tuttavia la quantità di lavoro che il giovane scenografo andò accettando risultò in considerevole ritardo rispetto all'esecuzione e invio degli scenari per Crema, lasciando la direzione teatrale molto preoccupata<sup>110</sup>. In realtà Antonio Rovescalli, oltre la stagione teatrale del teatro Manzoni, era molto occupato con l'ordinazione altrettanto concordata con il Teatro Comunale di Bologna, per l'esecuzione degli scenari per l'*Erodiade*, opera-ballo di Millet e H.Gremont con musica di J. Massenet, che lì debuttò il 4 ottobre. A questa si seguirono nella fine del mese, il giorno 31, *Un ballo in maschera* con melodramma di Somma e musica di Verdi e il 14 novembre il debutto di *Carmen*, il dramma lirico di Meilhac e Halevy del compositore G. Bizet<sup>111</sup>. Solo a partire da questa data Rovescalli trovò il tempo per soddisfare l'accordo con il teatro cremasco.

Il 21 novembre Rovescalli scrive a Crema, promettendo la consegna immediata della scena dell'*Orizzonte*, la scena per il *Ballo* per la fine di dicembre di questo anno, inviando poi in seguito le restanti<sup>112</sup>. Tuttavia con lettera scritta sei giorni dopo, assicura non poter ottemperare all'accordo di consegna della Sala da Ballo in tempo per l'apertura teatrale, impegnandosi a cedere altri scenari, per questa occasione, in regime di affitto, così come concordato durante la visita nel suo studio del signor Borroni il 25 novembre<sup>113</sup>.

In effetti riuscì solo a cominciare a dipingere la scena il 18 gennaio 1886<sup>114</sup> e fu il 6 febbraio che inviò finalmente *una cassa contenente l'intera Sala da Ballo – composta di 4 grandi pezzi cioè Soffitto, Fondo, 2 Lateralis, più il Principalino di spalla*<sup>115</sup>. La spedizione in grande velocità fu fatta per convo-

glio attraverso la (Società) Italiana Per Le Strade Ferrate Meridionali – Esercizio Della rete Adriatica, arrivando nello stesso giorno all’attenzione di Giovanni Bacchetta, macchinista del Teatro Sociale<sup>116</sup>.

L’allestimento e il montaggio dei quattro pezzi nel palcoscenico della *sala parapettata per la festa di ballo* occupò dodici giorni e fu interamente eseguita da Giovanni e Filippo Bacchetta, giungendo ad essere finalmente pronta il 9 marzo 1886<sup>117</sup>. Molto apprezzata dall’illustrissima direzione del teatro, che all’epoca contava sulla presenza dei sigg. Carniti, Barnardi e Meneghezzi, questi decisero intanto di pagare allo scenografo la somma di Lit. 200, che era stata concordata<sup>118</sup>. Tuttavia solo il 12 luglio 1886, circa un anno dopo la firma del contratto, Rovescalli informa per lettera che sta per finire le scene mancanti, che finalmente invia da Milano il 27 luglio 1886. *Persuaso di avere accontentato le S.V. in questo mio ultimo lavoro – avendogli fatto due belle scene*<sup>119</sup>, invia finalmente il “Salotto ricco, con fondale e 2 quinte, il Salone da Ballo con fondale principale e 3 arcate, 1 principale avanti e 2 quinte e gli spezzati con 1 Casino mobile, 1 Casino rustico e 2 Muretti,



Antonio Rovescalli. Bozzetto di scenario per *La Tempesta* di F. Lattuada. Milano (in ADAMI, *Bozzetto* 39).

2 Cespugli, 2 vasi e 1 Bersò”<sup>120</sup>. Durante il mese di agosto si susseguono lettere di Rovescalli per sollecitare il pagamento totale del suo lavoro, che finì per ricevere il 10 ottobre 1886<sup>121</sup>. Alla fine di questo anno la direzione teatrale torna a sollecitare altre scene allo scenografo Rovescalli, questa volta destinata alle opere *Mignon*, *Rigoletto* e *Favorita*, quest’ultima portata in scena anche con scenari del Manini, dipinti nel 1873. Durante il 1887 Rovescalli lavorerà solo per il Teatro Manzoni e per la sua città natale, ma neppure in questo caso le relazioni saranno più facili con il teatro cremasco. Questa volta non ci fu un ritardo nella consegna delle scene, tuttavia il controllo dei conti tra la direzione teatrale e lo scenografo Rovescalli, alla fine della stagione carnevalesca, culminarono in due mesi di acceso scambio di corrispondenza<sup>122</sup>. Alle successive richieste dello scenografo per il pagamento del suo lavoro, nella lettera del 20 marzo 1887 la Direzione del Teatro Sociale di Crema risponde a Rovescalli collocando varie riserve in relazione ai prezzi concordati per la suddetta stagione. Se il pagamento delle scene per *Mignon* e *Rigoletto* non sollevava dubbi, non altrettanto succedeva invece per quello che riguardava le tele e le quinte che Rovescalli mandò per la *Favorita* il 22 gennaio 1887, dove si avanzavano parecchie riserve. Lo scenografo avrebbe fissato in Lit. 45 “netto di tutto” il prezzo degli scenari per *Favorita* e la direzione del teatro confermò il contratto basato in questi valori, chiedendogli di spedire gli scenari. Invece nella lettera del 12 gennaio 1887, Rovescalli propose il prezzo di Lit.70 e più tardi, nella lettera dell’11 marzo, di Lit. 72. In questo contesto sollecitano così a Rovescalli un chiarimento – *Attenderemo ora da lei, garbatissimo signore, che ci spieghi la cosa, poiché per noi sta che il contratto venne concluso sulle Lit. 45 da lei chieste nella prima lettera a da noi accettate*<sup>123</sup>. Alla fine della contesa, il controllo dei conti si risolse a favore dello scenografo. Le scene erano state consegnate subito nei primi giorni del 1887, così come si verifica dal registro delle pezze giustificative delle spese il 26 febbraio e il 21 marzo, nelle quali si constatarono pagamenti a Rovescalli per scenari già eseguiti per le suddette opere<sup>124</sup>. Nel bilancio generale, per la stagione carnevalesca di Crema, Rovescalli dipinse tre scenari completi per la *Mignon* e due per il *Rigoletto*. Per la *Favorita* inviò tre complete e due mezze scene, ossia: “1° Atto: Chiostro completo con fondale e 2 quinte”, che secondo la didascalia del libretto dovrebbe mostrare l’estremità di una delle gallerie del chiostro del convento di Santiago de Compostela. Alla destra e attraverso il colonnato il pubblico

dovrebbe apprezzare le piante e i monumenti funebri del cenobio. Per il “2° atto 1 Galleria con fondale e Principale arabi” – una galleria aperta con vista sul palazzo dell’Alcazar e i suoi giardini, di seguito un “Giardino sulle rive dell’Isola del Leone. Sito ameno con fondale, e 2 siti e 1 di fiori e 1 vasca”. Furono utilizzate anche scene dello stesso teatro, come il “Salone Reale con fondale e orizzonte” per il 3° atto, che si riferiva al salone dell’Alcazar. La 4<sup>a</sup> e ultima scena spetta interamente a Rovescalli che tentò di adeguare la “scena con Chiesa e 4 tombe, 1 croce, 1 Principale in Chiesa, 1 Fondino” mostrando alla destra il portico della chiesa e di fronte una grande croce elevata sopra un masso di pietra<sup>125</sup>.

Negli anni successivi l’intensificazione del lavoro dello scenografo nel Teatro Manzoni e le ordinazioni del Teatro Filodrammatici e Costanzi in Milano e del Teatro Comunale di Bologna, avrebbero tenuto Rovescalli lontano da Crema.

### «*Eredi di una policromia sentimentale*»

In forma paradigmatica, per il pennello di due cremaschi e discepoli di Carlo Ferrario, nel ventennio 1870 e 1890, il Teatro Sociale di Crema beneficiò del meglio che la scenografia romantica italiana avesse da offrire. – *Quest’allegria il Ferrario portava in ogni dove: sulle soffitte o sul palcoscenico scaligero durante il lavoro tra gli aiutanti e i garzoni, nelle goliardiche brigate dove una famosa e bellissima modella, chiamata la Virginia, era accolta amicamente persino dalle stesse consorti degli artisti, nella scuola di Brera dove il suo insegnamento maturava il gruppo valoroso di coloro che erano destinati alla sua successione*<sup>126</sup>. Gli allievi del Ferrario riempivano molti dei luoghi più prestigiosi nel mondo operistico: Milano, San Pietroburgo, Cairo, Buenos Aires e Lisbona:”*non si possono però dire perduti i frutti dell’insegnamento di Carlo Ferrario. Egli ha lasciato un gruppo valorosissimo di seguaci: il Manini di Crema, che in Portogallo si fa grande onore, il Rota, il Pallavicini, il Sala e il Rovescalli che sulle stesse scene della Scala ne prosegue oggi l’opera intelligente e la stilistica agile e geniale*”<sup>127</sup>. Tuttavia se gran parte dei suoi egregi alunni si specializzavano nel laboratorio scenografico in scene d’interno, di paesaggi o prospettiva lavorando insieme<sup>128</sup>, Ferrario, Manini e Rovescalli erano artisti completi, poiché dipingevano con singolare maestria tutti i generi della drammaturgia.

Per Manini il Teatro Sociale di Crema si tradusse nell’impulso che lo con-

duisse alla carriera scenografica, che era in qualche modo rivelatrice di una sfaccettatura vocazionale. Nel caso di Antonio Rovescalli consolidò i primi passi di un percorso professionale a livello internazionale che condusse la scenografia italiana dai palchi europei al continente africano e americano: *Giulio Ferrari, storiografo della scenografia, esaltando nel Ferrario la meravigliosa versatilità, la grazia del comporre, la morbida poesia e la geniale pieghevolezza nello svolgere i più diversi concetti, faceva voti che l'opera copiosa del superbo scenografo fosse riprodotta in grande diffusione, perché essa dimostrasse altamente e nobilmente come l'Italia abbia saputo chiudere il decimonono secolo e inaugurare il successivo colle manifestazioni più mirabili dell'arte scenografica*<sup>129</sup>.

Se Ferrario fu l'ultimo dei "romantici", Rovescalli fu effettivamente ultimo dei "lirici". Nella scia del maestro la scenografia di Rovescalli, animata dal prestigio senza frontiere, segue una traiettoria singolare e affascinante, soprattutto durante la frenetica agitazione della *belle époque*. L'analisi dell'opera dei due discepoli cremaschi dimostra che, in termini concettuali, entrambi si diressero verso il cammino della semplificazione della scenografia dell'insigne mentore, rispondendo alle esigenze del naturalismo e del realismo della *fin de siècle*. In entrambi incontriamo un'eccezionale libertà di esecuzione e un ammirevole senso della sintesi pittorica. Tanto Manini che Rovescalli fanno il proprio percorso artistico dal pittoresco e dalla densità decorativa verso un realismo più spartano e ottimista relativamente ai paesaggi e all'architettura, rappresentando scene di maggior nitidezza e chiarezza, ma mantenendo l'ampiezza visiva del maestro e la stessa edonistica espressività<sup>130</sup>. Tuttavia soprattutto la carriera scenografica di Luigi Manini si presenta secondaria rispetto a quella del Ferrario, caratterizzandosi per la ricerca di una policromia sentimentale, orientata verso la percezione e valorizzazione della realtà interiore della scena, misteriosa, indistinta, profonda e suggestiva, che si presta più all'evocazione, all'affabulazione, che alla narrazione<sup>131</sup>, caratteristiche che andrà ad applicare integralmente all'architettura. Rovescalli, proseguendo sempre con la scenografia fino intorno agli anni trenta, passò per esperienze stilistiche diversificate – tra saggi che convergono nel Simbolismo e nell'Arte Nuova, malgrado la critica tema ad associarlo al *gusto romantico*, *che dagli scenari di Carlo Ferrario passa quasi direttamente all'arte di A. Rovescalli, che per anni domina nelle messinscena della "Scala" di Milano e si propaga un poco dappertutto...*<sup>132</sup>.



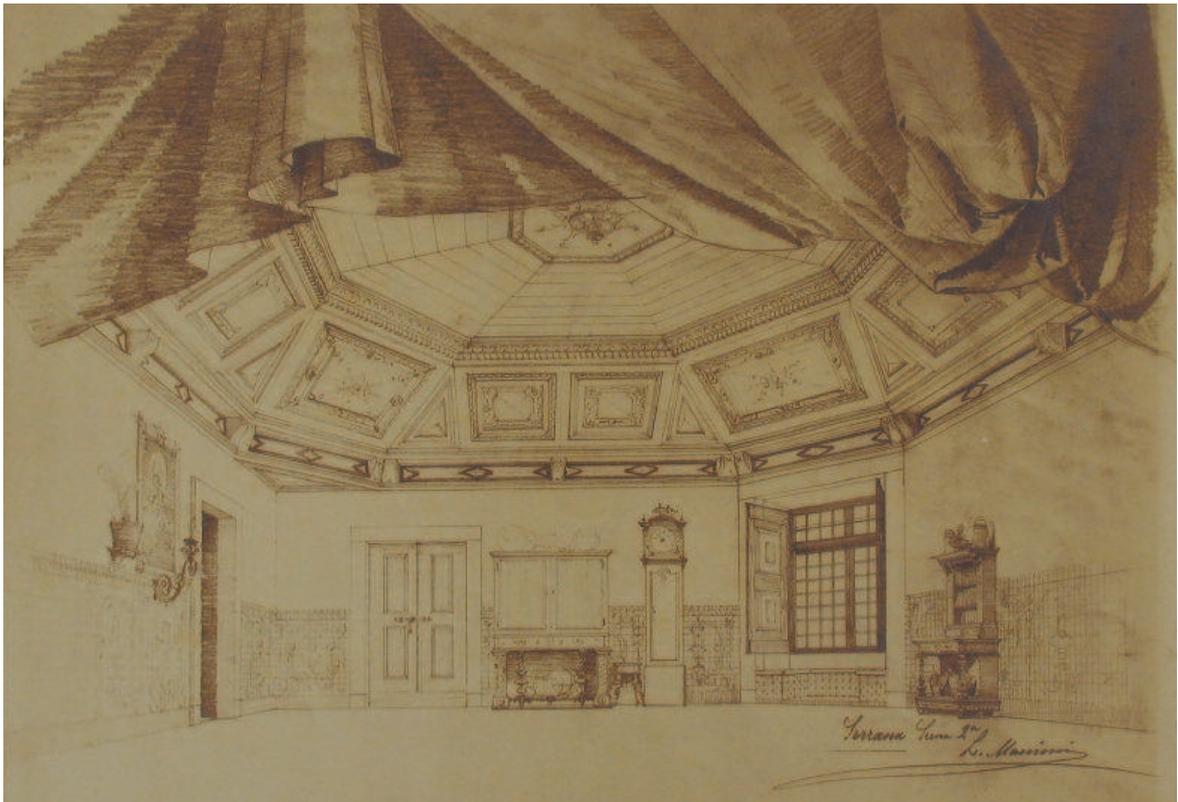
Carlo Ferrario. Bozzetto di scenario per la *Fosca* di Carlo Gonmes. Milano, Teatro alla Scala, 1873, Fotografia (in FERRARIO, Vol. IV, Bozzetto 308).

Furono due generazioni distinte, due alunni con i quali indubbiamente Ferrario creò dei legami di fraterna amicizia – fortunatamente i suoi discepoli più vicini – la cui carriera seguì appoggiando e orientando sino alla fine della sua vita. Manini ricorda che *Carlo Ferrario mi prese in simpatia, che un padre non avrebbe fatto di più*<sup>133</sup> e Rovescalli diventò il suo alunno prediletto e il suo “erede spirituale”<sup>134</sup>. In Manini Ferrario incontrò un compagno, confidente e amico, al quale dava regolari notizie *dai giornali italiani circa le cose della Scala e del suo malandare nella stagione, sia per diverbi avvenuti fra artisti, sia degli scioglimenti delle scritture per parte dei cantanti; spettacoli che fecero fiasco e di questi quasi tutti ad eccezione dell’Aida e Gioconda; sia del pochissimo successo che fecero i nuovi scenografi sig. Zuccarelli, Contessa e compagnia bella e le loro scene*<sup>135</sup>. Terminando le sue lettere in un tono molto affettuoso *vero e leale amico. Tuo Ferrario*, si percepisce che l’amicizia tra Manini e Ferrario si estese, con una certa intimità, a livello di rapporto familiare per entrambi<sup>136</sup>. Ma se a Manini dava informazione sulle sue critiche e preoccupazioni sopra il destino della scenogra-

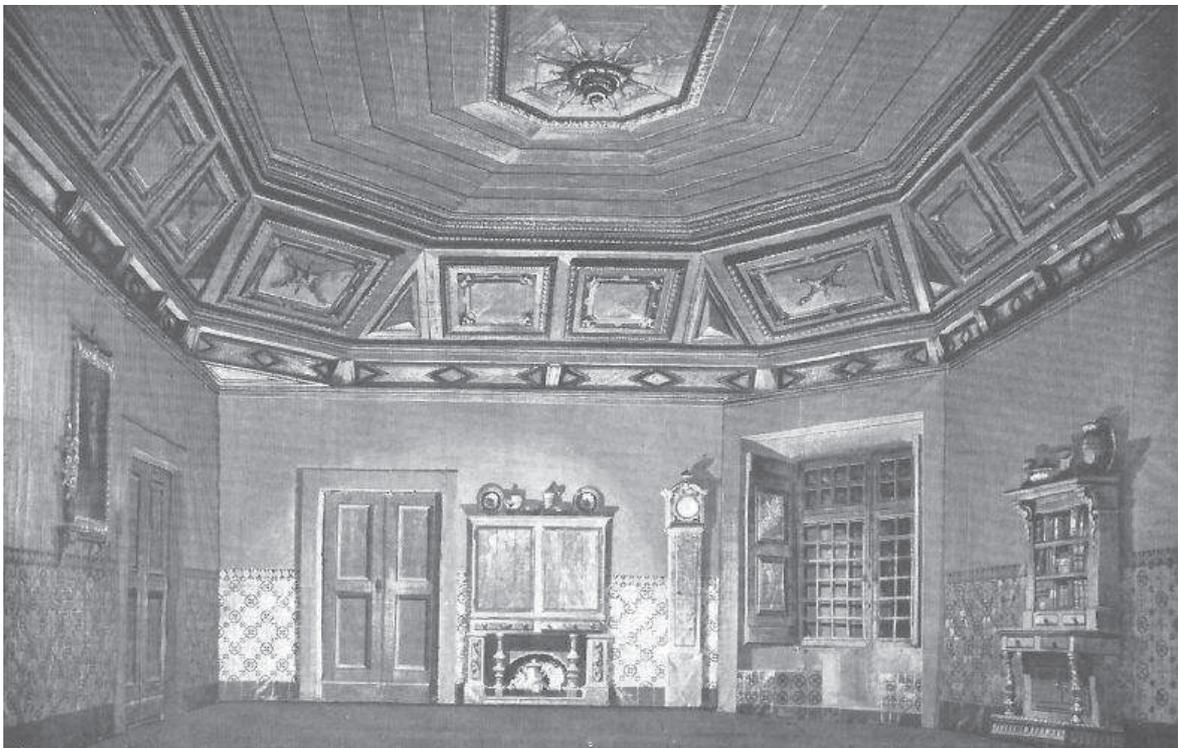
fia in questa epoca, *La mia opera fa grandi passi in Italia ed in America ed altri siti ancora perciò la scenografia continua a prendere ogni giorno qualche mia pedata e vadi in malora*<sup>137</sup>, era in Rovescalli che Ferrario affidava molte delle speranze di un'arte che alla fine del secolo XIX accusava segnali di caducità.

Attraverso Manini e Rovescalli il pubblico cremasco assistette nel suo teatro all'apice ed al preannuncio della fine della scuola scenografica romantica. Come tanto eloquentemente Ferrario lamentava già nel 1879, la "sua" scenografia camminava verso la rovina<sup>138</sup>. In un ambiente piccolo come quello portoghese, nel quale le congiunture economiche e politiche condizionavano fortemente lo sviluppo artistico, Manini visse più presto il declino dell'arte tradizionale, che dopo poco affastò gli scenografi dai palchi europei. Rovescalli, d'altro lato, fece parte integrante della nuova e lucrativa scuola scenografica che si mise a pari della modernizzazione dei trasporti e delle innovazioni tecnologiche. La divulgazione degli scenari in carta, che circolavano per tutta l'Europa, incontra in Rovescalli, oltre ad un eccezionale interprete, un arguto impresario. Dipingendo e facendo circolare per il mondo a partire da Milano le sue eccelse creazioni artistiche, questo sistema arriverà a dettare la fine della scuola tradizionale romantica della quale Carlo Ferrario fu il fautore e l'ex-libris.

Tuttavia queste circostanze avrebbero unito in Lisbona i due cremaschi. Luigi Manini fu l'ultimo titolare del S. Carlos, che abbandonò nel 1894. Con il suo ritiro e ritorno in Italia per due anni<sup>139</sup>, in virtù della crisi economica che colpì particolarmente i palchi portoghesi, la scenografia lirica lisbonese iniziò una rapida decadenza. Gli scenari tornarono a circolare con le rispettive produzioni o ad essere commissionati in teatri fuori del paese, circolando per convoglio e nave. Caddero in disuso gli scenari di panno per dar spazio a quelli di carta. La scarsa qualità di alcune di queste pitture contribuì molto a discreditarli gli spettacoli, che fecero sospendere la regolare ricerca del teatro lirico di S. Carlos<sup>140</sup>. Nel teatro S. Carlos era quindi *deploravel o estado do arquivo, do guarda roupa e do scenario, do teatro, muito mais devemos hoje accentuar a nossa apreciação a tal respeito. Com effeito, n'esses ramos da arte theatral, o material pouco ou nada tem aumentado, e, em grande parte, muito se tem degradado. Pelo moderno processo de alugar partituras e decorações, o arquivo e scenario não podem enriquecer. E quanto ao machinismo poucos melhoramentos se tem realisado no teatro de S. Carlos; o pro-*



*Luigi Manini Interno di una casa benestante. Bozzetto di scenario per la Serrana di Alfredo Keil. Lisbona, Teatro S. Carlos, circa 1899, Albumina, MCC-inv. n° 7412.*



*Antonio Rovescalli. Interno di una casa benestante. Telone di scenario per la Serrana di Alfredo Keil, Teatro S. Carlos, circa 1899. (in DIAS, 1940, stampa XXXI).*

*gresso tem custado a entrar na mechanica theatral da nossa primeira scena lyrica*<sup>141</sup>. Il sospirato progresso sortirà effetti solo nelle prime decadi del secolo seguente. In Milano la crisi raggiungeva anche i teatri e la Scala arrivò a chiudere le porte durante l'anno 1898.

Manini sarebbe tornato in Portogallo nell'estate del 1896, ma in qualità di architetto responsabile dei lavori dell'Hotel Palace del Buçaco, in Coimbra, mantenendo legami puntuali con il teatro drammatico. La scenografia, nelle sue forme tradizionali e romantiche, oltre che adattata alle mode imposte dallo scorrere del tempo, aveva già da tempo terminato la sua creatività e motivazione. Da Bellini a Donizzetti, da Mozart a Meyerbeer, passando per Bizet, Massenet e per i mitici compositori contemporanei Richard Wagner e Giuseppe Verdi; Luigi Manini dipinse durante tutta la sua vita, scene che animarono i palchi lirici di Milano, Torino, Roma, Marsiglia, Lisbona, Porto, Funchal, Évora e Viana de Castelo. In Lisbona sviluppò una relazione di amicizia con artisti e drammaturghi portoghesi, lavorando con le più prestigiose compagnie drammatiche della capitale. In tutto sono documentati più di centoventi spettacoli, tra opere, balletti e drammi, che Manini portò in scena con le pennellate ferme e franche di un artista autentico. Di successo in successo, punteggiato qua e là da una critica ai suoi apparenti segnali di stanchezza, il piccolo mondo lusitano più non entusiasmava Luigi Manini. Tuttavia l'associazione con l'impresa Rosas & Brasão per il Teatro drammatico D. Maria II in Lisbona e la relazione d'amicizia con l'autore portoghese Alfredo Keil, sarebbero tornate a rianimare la sua carriera di scenografo. Keil, illustre rappresentante dello spirito nazionalista portoghese, confidò a Manini la concezione dell'*obra total* dello spettacolo. Il dramma lirico *Dona Branca*, adattato da Almeida Garret, fu messo in scena nel 1888 con tutti i requisiti di una grande produzione e culminò in un grande esito, soprattutto a livello scenografico. Le opere successive dell'autore portoghese si avvalsero della produzione e del progetto scenografico del Manini, ma vennero eseguite da altri scenografi, in un'epoca nella quale la sua attività di architetto lo assorbiva.

Fu il caso dell'opera *Serrana*, che inaugurò il 13 marzo 1899. Avendo abbozzato tutte le scene, Manini chiamò il Rovescalli per la sua integrale esecuzione – *todo o scenario novo e de esplendido effeito, principalmente a scena do 3.º acto, em que se observa um magnifico por de sol, com effeitos de luz muito bem combinados*<sup>142</sup>. Tra la *Serrana* di Alfredo Keil e la tragedia *La figlia*

di Iorio, di D'Annunzio, uscita in "prima esecuzione assoluta"<sup>143</sup> nel teatro lirico di Milano il 2 marzo 1904, incontriamo un parallelo molto interessante. Essendo entrambe dipinte dal Rovescalli, la prima secondo i disegni di Luigi Manini e la seconda con progetto del pittore Michetti, anche la critica portoghese incontra perfetta sintonia con la stampa italiana – *la prima volta, cioè, l'Italia ha un suo dramma nazionale*<sup>144</sup>. Considerati in Portogallo, come in Italia, lavori fondamentali per la storia dello spettacolo, le due opere di carattere nazionalista, presentano ancora la stessa idea di slittamento della scenografia retorica verso una scenografia simbolica, che in questo caso particolare, mostra una perfetta analogia con il lavoro svolto dal Manini nell'architettura della Quinta da Regaleira.

Ritornando al nostro filo cronologico, già l'anno prima S. Carlos aveva avuto come scenografo Antonio Rovescalli, contrattato per la stagione lirica 1897-98, dall'impresario Pacini influenzato dal Manini<sup>145</sup>. *Em 22 de fevereiro, terça feira gorda, houve recita extraordinaria fóra da assignatura; deu-se a opera "Crispino e la Comare" de Ricci, e deposti houve baile de mascaras, sendo as decorações de Rovescalli, de Milão*<sup>146</sup>. Dipingendo in Milano, a partire dal Teatro Manzoni, inviò scenari per l'opera *I Pagliacci* di Ruggiero Leoncavallo, con debutto il 13 gennaio 1897, per il *Ballo mascherato* del 22 febbraio 1898 e poi per alcuni lavori di stagioni successive, ricevendo in cambio un considerevole numero di generi in panno e soprattutto in carta<sup>147</sup>. Nel 1940 si conservava ancora la scena di un Salone ricco in panno, del quale non fu identificata l'opera di riferimento<sup>148</sup>, ma che deve appartenere alla stagione carnevalesca del 22 febbraio 1898 che annunciava, *à meia noite grande baile de mascaras com bellos attractivos, sendo a ornamentação de sala pintada em Italia pelo scenographo Rovascalli*. [sic]<sup>149</sup>. All'inizio del secolo, l'opera *Germania*, di Alberto Franchetti, uscita il 7 febbraio 1903, raccolse vari elogi dalla critica: *a opera esta muito bem posta em scena, specialmente a vista do 1° quadro (A Foresta Nera) e a do epilogo são de soberbo effeito*<sup>150</sup>. Riferendosi a Rovescalli con il *merecido louvor (...)* *As scenas e o vestuario são proprios e bons, e a luz electrica produz effeitos scenicos de uma illusão completa*<sup>151</sup>. L'8 marzo dell'anno seguente dette nel S. Carlos la *Siberia* di Umberto Giordano. Lo scenario, che rappresentava la villa con neve e montagne, anch'esso di Rovescalli, fu classificato come: *optimos o scenario e vestuario*<sup>152</sup>.

Il 10 marzo 1906 l'opera di Jules Massenet, i cui scenari – *e guarda-roupa do*

*Jongleur de Notre Dame são novos e espressamente feitos em Italia e Paris.*<sup>153</sup>

– si avvalsero della produzione scenografica di Rovescalli che dipinse le scene della cappella, del padiglione, della casa rustica, uno chالé e una villa, scenari che torneranno ad essere utilizzati nell'opera *Werther*. Fu ancora grazie al pennello del cremasco che prese forma uno dei monumenti più emblematici dell'orgoglio portoghese: l' *11 de fevereiro de 1902, terça feira de entru-do, deu-se no teatro de S. Carlos a opera Figlia del reggimento de Donizetto; depos houve baile de mascaras. A scena do fundo da sala rapresentava o palacio real e mata de Queluz, pintura de Rovescalli*<sup>154</sup>.

A partire dal 1907 Manini abbandona definitivamente i palchi teatrali. Se nella sua condizione di scenografo si concentra l'opera più vasta nel tempo, guadagnandogli in Portogallo un'aura di riconoscimento a livello della più elevata gerarchia sociale, è nel campo dell'architettura che la carriera del Manini presenta un carattere più fecondo, singolare ed espressivo. D'indole forte ed emotivo, che tante volte gli arrecò dissapori, ma con la tenacia e l'arguzia che gli era intrinseca, l'artista italiano finì per conquistare un luogo di primo piano nel panorama delle arti decorative e particolarmente nel campo dell'architettura portoghese. Autodidatta, disegnatore instancabile e attento a tutte le trasformazioni tecniche e tecnologiche, tracciò circa tre decine di progetti che materializzò in molte centinaia di disegni, rimanendo definitivamente legato alle monumentali opere del Palace Hotel del Buçaco e alla Quinta da Regaleira, il suo capolavoro – l'*opera totale*.

È in questo locale che Rovescalli lo va ad incontrare intorno al 1902. Più simile al maestro nel temperamento gioviale – *del Ferrario dal quale ereditò non solo il sentimento poetico e musicale, ma soprattutto quella serenità di spirito che l'accompagnò sempre nel lavoro e nella vita*<sup>155</sup> – Rovescalli contrastava anche con la personalità del Manini: *il Manini amava tenersi estraneo agli onori. Era anzi un misantropo*<sup>156</sup>. Con la discrezione che gli era propria, Luigi Manini visse a Lisbona e a Sintra accompagnato da sua moglie e dai due figli, Arturo ed Ebe, che fece educare in modo eccellente. *Quest'uomo che creava dimore favolose, dalle architetture fantastiche, rifuggiva dal mondo vero quasi con morbosa selvatichezza. Il Rovescalli racconta che, recatosi a Lisbona, non gli fu possibile conoscere l'indirizzo del Manini, che non voleva essere elencato né sul telefono, né su guide cittadine. A chiunque domandasse di lui gli veniva risposto "Oh, il grande scenografo del San Carlo!" Ma se si recava al San Carlo a chiedere dove abitasse, nessuno sape-*

*va niente, o nessuno voleva dir niente. Un giorno che egli si recò a Sintra, una ventina di chilometri da Lisbona, ammirando una villa maestosa che vi si ergeva, chiese chi ne fosse l'architetto. Gli fu risposto: "È del Manini!" Il Rovescalli si precipitò allora nella fabbrica e trovò l'amico indaffarato fra impalcature, al comando di una schiera di artisti<sup>157</sup>.*

Paradossalmente Antonio Rovescalli con due anni di corso di architettura nell'Accademia delle Belle Arti di Milano, glorificò il nome dell'Italia attraverso una straordinaria carriera scenografica che non c'era, in un perfetto adattamento agli stili e alle esigenze del tempo. Manini, senza studi specifici in quest'area, divenne un eccelso architetto in Portogallo. Sfortunatamente i condizionamenti politici in Portogallo, con il regicidio e l'avvento della Repubblica nel 1910, troncarono una promettente carriera architettonica a Luigi Manini, che ritornò in Italia nel 1912. Ad Antonio Rovescalli fu la vita che accorciò un fortunato percorso artistico, malgrado la longevità della sua carriera. Il caso si introdusse nella vita dei due artisti come un' intersezione. La morte di entrambi, nel 1936, fu solo una coincidenza in più del destino tra i due cremaschi. *Inter Pocula!*<sup>158</sup>.

## NOTE

1. CENZATO GIOVANNI, «Realtà d'un pittore d' illusioni». *Archivio storico d'Arte Contemporanea. Manini Luigi* – Corriere della Sera, Milano del 17 Genn. 1934.
2. Gli autori dedicano l'articolo a Magda, Marinella, Luigi e famiglia e ringraziano, riconoscenti: l'amico Assessore Vincenzo Cappelli per tutta la sollecitazione all'indagine sul Manini; gli amici Dott. Carlo Piastrella e Dott. Roberto Martinelli per l'opportunità di studio e classificazione del materiale; Franca Fantaguzzi e Manuela Pedrini per tutto l'aiuto e l'amicizia nel corso delle ricerche; Carlo Fayer, Daniela Bianchessi, Federico Boriani e famiglia, Umberto Cabini e famiglia, Comm. S. Severgnini e famiglia per l'affetto e la simpatia con cui ci hanno accolti; Don Marco Lunghi per l'incentivo e la pazienza. Anche ai funzionari del Museo e del Comune che ci hanno ricevuto sempre con grande simpatia, va il nostro ringraziamento.
3. [...] *la* | *più parte di questi miei disegni che ho a Crema ed altri che ho qui uniti darò alla Biblioteca di Crema, dovendo nel prossimo Novembre venire a Crema cercherò le negative di molti miei lavori che farò imprimere oppure darò alla Biblioteca [...]* Cfr. Museo Civico di Crema e del Cremasco (avanti MCC), MANINI LUIGI, *Carta autobiografica inviata al Dr. Bianchessi. 05.Ott. 1925*, Carteggio MSS-375, relazione n.º6, Doc. s/n.º, fl.3. In effetti le lettere dell'inizio del 1926 confermano già che il lascito fu consegnato alla Biblioteca di Crema tra Novembre e Dicembre 1925.
4. Abbiamo tentato, con il presente articolo di classificare queste epoche del percorso biografico di Luigi Manini attraverso l'incrocio di vari fondi documentari e fonti orali. A questo proposito, tra le estese liste di appunti biografici sparsi ritrovati in periodici portoghesi e italiani, abbiamo isolato 5 testi di rassegna bibliografica più o meno completi, risultanti da interviste rese ancora in vita o scritte da personaggi con i quali Luigi Manini ebbe familiarità, essendo quasi tutte le annotazioni vicine alla data di morte: come filo orientativo fanno testo, naturalmente la succinta, ma intensa lettera autobiografica scritta di proprio pugno dall'autore nel 1925, esistente nel MCC; l'intervista fatta dal giornalista Giovanni Cenzato, pubblicata nel *Corriere della Sera* a 17 del gennaio 1934; l'opuscolo edito dalla Tipografia La Moderna e scritto da D. Augusto Cambié, riassunto dell'articolo che il medesimo autore fece pubblicare in due fascicoli nel giornale *la Voce di Crema*, il 4 e il 25 luglio 1936, sotto lo pseudonimo di D'Acie. Aggiungiamo a queste il testo dattiloscritto, senza autore, ma probabilmente scritto da un familiare o amico intimo di Luigi Manini, che riteniamo circa del 1939 e, naturalmente la piccola biografia che ci fece scoprire la ricerca cremasca, firmata da Andrea Bombelli, *I pittori Cremaschi, dal 1400 ad oggi* edito in Milano nel 1957. Le incongruenze e le imprecisioni incontrate tra i referti, prevalentemente di ordine cronologica, furono completate attraverso la ricerca in altri fondi documentari e lasciti familiari.
5. Manini, adottò con affetto il titolo concesso dal re portoghese che gli concesse il meritato onore di Comendador da Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, il 16 de luglio 1906.

6. LIMA RANGEL DE, *A scenografia em Portugal*, Lisboa: Revista do Conservatório Real de Lisboa, Outubro de 1902, n.º6, p.4. Trad. “*Architetto, pittore e scenografo, fu un artista completo nel suo genere. E non gli faccio alcun favore nel classificarlo completo, perché esercitando l’arte secondo i processi moderni, dipinge il paesaggio con tanta intuizione e splendore, come dipinge l’architettura.*”
7. Il pittore Giovanni Zaffeva, attivo in Lombardia era amico del padre di Luigi Manini. in. Cfr. MCC, MANINI LUIGI, *Lettera autobiografica inviata al Dr. Bianchessi*. 05.Ott.1925, Carteggio MSS-375, relazione n. 6, Doc.s/n. , fl. 1.
8. *Ibidem*.
9. HS-VF, «*Un artista italiano quasi sconosciuto in patria Luigi Manini scenografo, pittore, architetto.* [Doc. Dattiloscritto]. p.3. [1939] Si tratta di un documento corretto e annotato dallo scenografo Federico Boriani il 19 settembre 1943.
10. Gli autori ringraziano la Prof. Giuliana Ricci e, particolarmente la Dott.ssa Francesca Valle per tutto l’appoggio e l’orientamento nella ricerca nell’ Archivio della Accademia di Brera (avanti AAB), Cfr.Libro-registro degli alunni, *Scuola di ornato 1861-1869*, Luigi Manini, a15 anni ha una registrazione di ammissione nella scuola il 10 febbraio 1863 e nella classe l’11 febbraio 1863. Successivamente la registrazione venne cancellata con la matita rossa.  
 Quanto alle ragioni dell’annullamento dell’immatricolazione scolastica si avanzano due ipotesi. La prima è annunciata dallo stesso Manini, quando riferisce, nella sua lettera autobiografica, che Angelo Bacchetta si vide nella contingenza di sospendere i propri studi di pittura in Milano. Manini che certamente dipendeva dalla residenza che divideva con il giovane pittore e senza possibilità finanziaria per garantire la sua presenza lontano dalla casa paterna, dovette far ritorno a Crema. Cfr. MCC, MANINI, *Op. Cit.* 05. Ott. 1925, fl. 1.  
 L’altra, più prosaica, riferisce che la nascita di un altro fratello di Manini portò il padre a chiamarlo affinché potesse contribuire al sostentamento familiare. Cfr. HS-VF, *Op. Cit.*, [1939], p. 4.
11. in AGOSTI GIACOMO E CERIANA MATTEO (Coord.), *Le Raccolte Storiche dell’ Accademia di Brera, Quaderni di Brera*, n. 8, Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi, Firenze, 1997, p. XVIII.
12. Claudio Bernacchi fu professore titolare della cattedra della Scuola di Ornato in Brera dal 1857 al 1890, in AGOSTI GIACOMO E CERIANA MATTEO, a Cura di, *Le Raccolte Storiche dell’Accademia di Brera, Quaderni di Brera*, n.º8, Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi, Firenze, 1997, p. XVIII.
13. AAB, *Statuti e Regolamento Disciplinale della R. Accademia di Belle Arti di Milano, approvati col R. Decreto 3 novembre 1860*, Milano, Tipografia Lamperti Antonio, 1873.
14. AAB, *Cap. II e cap. X - Statuti e Regolamento Disciplinale della R. Accademia di Belle Arti di Milano, approvati col R. Decreto 3 novembre 1860*, Milano, Tipografia Lamperti Antonio, 1873, pp. 7 e 16.

15. Ferdinando Albertoli - direttore della scuola di ornato della Accademia di Brera (1812-1844).
16. Cit. ZATTI PAOLA - «Il rapporto scultura-pittura nella decorazione d'interni in Lombardia» in CASSANELLI ROBERTO, REBORA SERGIO E VALLI FRANCESCA (Coord.), *Milano pareva deserta... 1848-1859 L'invenzione della Patria*, Milano, Quaderni 13 de «Il Risorgimento», 1998, pp.113-114.
17. Un poco alla luce delle scuole tecniche e industriali che in quest'epoca si incrementavano in Portogallo e nel resto d'Europa, l'Accademia con un profilo prevalentemente tecnico, aveva per le varie aree nel 1862-63 un numero eccezionale di 801 alunni, in grande maggioranza professionisti già attivi nel mercato del lavoro che cercavano un perfezionamento o una reintegrazione professionale (disegnatori, pittori, scultori, intagliatori, marmisti, cesellatori, orafi e gioiellieri, corniciai, imbottitori, pittori di tessuto, muratori, carpentieri, fabbri, [...]squadratori, doratori, tipografi, fotografi, etc.) AAB, *Prospetto statistico delli allievi intervenuti nella Scuola d'ornamenti in questa Reale Accademia di Belle Arti dal 5 novembre 1862 a tutto il mese di Giugno 1863*, Claudio Bernacchi, Prof. d'Ornamenti nella Reale Accademia di belle arti, Milano il I Luglio 1863.
18. *Titolo X – Scuola di ornato, Art.38*, Statuti e Regolamento Disciplinare della R. Accademia di Belle Arti di Milano, approvati col R. Decreto 3 novembre 1860, Milano Tipografia Lamperti Antonio, 1873, p. 16.
19. AAB, *Prospetto statistico delli allievi intervenuti nella Scuola d'ornamenti in questa Reale Accademia di belle Arti dal 5 novembre 1862 a tutto il mese di Giugno 1863*, Claudio Bernacchi, Prof. d'Ornamenti nella Reale Accademia di belle arti, Milano il I Luglio 1863.
20. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl. 1.
21. *Ibidem.*
22. *Ibidem.*
23. Gli autori ringraziano il Signor Francesco Albergoni per tutta la gentilezza e la simpatia della sua accoglienza.
24. L'attribuzione a Luigi Manini & Eugenio Malfassi delle due scene paesaggistiche dipinte nella parete e guarnite di cornici nel salone d'entrata della Villa è degli autori. La villa, di costruzione antica (circa 1750), apparteneva nel 1852 ad Andrea Donati e con la morte di questi passò il 29 maggio 1860 in possesso dei suoi fratelli. Cfr. ZUCHELLI GIORGIO, *Le ville storiche del Cremasco, secondo itinerario*, Librería Editrice Buona Stampa, 1998, p. 134.
25. Da Lombardia, Piemonte e Genova; Cfr. COSTA LUCÍLIA VERDELHO DA, «O combate pelo verismo». *Alfredo de Andrade (1839-1915) – da pintura à invenção do património*. Lisboa: Edições Veja, s/d, pp. 150-151.
26. Ci riferiamo, per esempio, ai dipinti che Manini esegue in Lisbona per il Braganza Hotel, nel 1888, il soffitto del monumentale scalone per il Palazzo Foz, negli anni 1890-91 e il grande murale per il Teatro D. Amélia, nel 1894.

27. *Nel 1872 avendo già fatto un altare nella chiesa di Vajano mi fu quasi accertato che mi avrebbero incaricato di ridipingere tutta la chiesa, poi la diedero al Pittore Bascolini| ed io avvilito andai in Francia a Nizza, Tolosa, Marsiglia e guadagnando bene, e soprattutto| facendo progetto di decorazione per pittori di limitata facilità, Dopo quasi cinque mesi| d'assenza essendo a Nizza vennero a trovarmi Peppe Grioni e Clemente Mazzini, Grioni| aveva a Villa Giovanni di Villafranca uno zio il capitano Grossi possessore d'una magnifica| Villa passai due giorni in questa villa coi sudetti io alle sera ritornai a Nizza ed essi a | mezzanotte partivano per Crema, arrivato a casa feci la valigia e col convoglio stesso che| passava da S Giovanni ritornai con loro a Crema. (...) MCC, MANINI, Op.Cit. 05.Ott.1925, fl.1.*
28. GIAMBERTONI CINZIA, Antonio Rovescalli, Pittore di scene (1864-1936). Museo Teatrale Alla Scala. Milano, Edizione Studio Erre, 1986, p. 15.
29. Nota annullata dagli autori.
30. ADAMI GIUSEPPE, «Un Secolo di Scenografia Alla Scala. Milano: Museo Teatrale Alla Scala», Emilio Bestetti - Edizioni D' Arte, 1945. p. 16.
31. AAB, António Rovescalli si trova iscritto nel Libro registro degli alunni, *Scuola di ornato 1879-1880; Scuola di Architectura - sezione I e II – 1879-80 e 1880-1881; Scuola di prospettiva e paesaggio – 1880-1881; 1881-1882;1882-1883 e Scuola di figura 1883-1884.*
32. Ci riferiamo al dibattito culturale che culminò nel Congresso artistico di Parma, da dove partiranno le direttrici per la riforma urgente delle accademie e che culmineranno due anni dopo nel congresso in Milano, con il decreto per l'applicazione delle riforme in tutta l'Italia.
33. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 15.
34. *Ad Antonio Rovescalli si commissionarono varie scenografie.* Cfr. «Gli artefici italiani di un teatro in Costarica». *Vie d'Italia e dell'America Latina*. Italia: aprile 1927, N. 4, pp. 406-412.
35. Per illustrare la dimensione di alcuni dei lavori di Rovescalli citiamo, a titolo di esempio, il suo contributo all'Argentina, precisamente La Gioconda di Amilcare Ponchielli, nel 1909; Oberon di Carl M. von Weber, nel 1913; Feuersnot (*Fuochi di San Giovanni-Mancanza di Fuoco*) di Richard Strauss, nel 1913 e 1944; Madame Butterfly de Giacomo Puccini, nel 1914; Nabucco (*Nabucodonosor*) di Giuseppe Verdi, nel 1914; L' Amore dei tre re, di Italo Montemezzi, nel 1914; Iris di Pietro Mascagni, nel 1915; Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, nel 1915; La Battaglia di Legnano, di Giuseppe Verdi nel 1916; Aida di Giuseppe Verdi nel 1916; Il Barbiere di Siviglia, di Gioacchino Rossini, nel 1916; Louise di Gustave Charpentier nel 1918; Petronio di Constantino Gaito, nel 1919; Guglielmo Tell di Gioacchino Rossini, nel 1923; Orfeo ed Euridice di Christoph von Gluck, nel 1924; Tosca di Giacomo Puccini nel 1924 e 1957.
36. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 15.
37. Cit. FERRERO MERCEDES VIALE, «Affanni e diletti di “inventori” e “pittori”». *Il Teatro Regio di Torino 1740-1990 - L'arcano incanto*. Milano: Electa, 1991, p. 494.

38. MURARO MARIA TERESA, «*Odoardo Antonio Rovescalli*». *Enciclopedia dello Spettacolo*, diretta da Fedele d'Amico, Le Maschere, Roma 1956, vol. VIII, p. 1286-1288.
39. GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p. 121.
40. Nel corso di una ricerca effettuata dalla Biblioteca di Crema, ci fa piacere ringraziare doverosamente la Dott.ssa Francesca Moruzzi e in particolare l' Archivist Giampiero Carotti per tutto l'appoggio e l'orientamento della ricerca in questa istituzione
41. Sopra il teatro Crema V. PIASTRELLA CARLO, «Il Teatro di Crema», *Dall'Accademia dei Sospinti al Teatro San Domenico*, Mostra Documentaria, Crema, Leva Artigrafiche in Crema, 1999.
42. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.1.
43. Le differenti date riportate dalle varie rassegne biografiche del Manini ci hanno spinto a ricerche in fondi documentari complementari. In questo caso la documentazione incontrata nell'Archivio del Teatro di Crema permette di collocarle con maggior certezza, in questi anni.
44. Biblioteca Comunale di Crema, *Amministrazione – Pezzi*, Archivio del Teatro Sociale di Crema, CAT. XI-Amministrazione, Busta 28, fascicolo 12, 1871.
45. *Tempio di Giove* nel libretto italiano dell' autore di Salvatore Cammarano.
46. Titolo originale *Polyeucte*. L'autore Pierre Corneille è il grande genio, creatore del teatro francese. Nel dramma lirico confronta la grandezza del cristianesimo con la grandezza di Roma. Le chiavi della drammaturgia di Corneille sono l'ordine (costruita sulla base del «buon gusto», anche se relativamente flessibile) e la ricchezza immaginativa. La maestria con la quale oppone i modelli più grandiosi a quelli più abietti si accrescono alla forza e al movimento dell'azione, agli scintillii di lirismo e alla costruzione armoniosa dei versi. Tutto conferisce al teatro di Corneille una spettacolarità tipicamente barocca.
47. Cfr. HS-VF, *Op. Cit.*, [1939], pp.3-6. Tuttavia la data riferita in questa biografia, 1866, non è corretta. I documenti coevi trovati nell'Archivio del Teatro di Crema, più adeguati alle connessioni della memoria biografica dello stesso Manini, che citeremo più avanti, dimostrano che risale alla stagione carnevalesca del 1871-72.
48. Biblioteca Comunale di Crema, *Rendiconto dell'Amministrazione del Teatro della Città di Crema per l'esercizio 1871-72*, Archivio del Teatro Sociale di Crema, CAT. XII-Rendiconto Annuale, Busta 39, fascicolo 13, 1871-72.
49. *in* HS-VF, *Op. Cit.*, [1939], p.7.
50. Cfr.(...) *Lo stesso anno 1872 un signore di Crema Camillo Bernardi prese l'impresa del Teatro | dando due opere ben allestite. Della prima Rui Blas feci la prima scena, poi non ricordo bene come | fra me e questo signore cosa successe; io per consiglio del Sindaco signor Viscengo Freri, alla | mattina seguente partii per Milano (...)* MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2. Le successive biografie confermano il carattere forte e impulsivo di Luigi Manini, *Gli amici di Luigi Manini tanto fecero che l'impresario Bernardi*

*affidò a lui l'incarico di prepararle; ma il giovane – al quale non parve vero di doversi cimentare con “roba seria” – come egli stesso afferma si urta ben presto, probabilmente per suo orgoglio che non ammise mai inframmettenze di sorta, col Bernardi, e il contrasto fra i due è così grave che nessuno riesce a riconciliarli. Il Manini lascia il Teatro Sociale di Crema e se ne va a Milano (...). in HS-VF, Op. Cit., [1939], pp.7-8.*

51. *in HS-VF, Op. Cit., [1939], p.8.*
52. Archivio del Comune di Crema (avanti ACC) *Atto n.º1 – Manini Luigi Pietro e Bacchetta Teresa Anna, il 2 gennaio 1871.* Registro degli Atti di Matrimonio per l'anno 1871
53. ACC–*Atto n.º53- Manini Arturo Angelo Francesco.* Crema Nascite.
54. Ebe Manini e Azeglio Bacchetta erano effettivamente primi cugini.
55. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
56. *in HS-VF, Op. Cit., [1939], p.8.* Un altro giornale rafforza questa interpretazione, riferendo che, *Nel 1873, entrava a Milano nello studio del celebre Carlo Ferrario, direttore di scenografia alla Scala, diventandone l'allievo prediletto. Durante sei anni egli dipinse scene per la Scala, il Dal Verme, l'Apollonia di Roma, il Sociale di Crema, finchè nella primavera del 1879, consigliato e appoggiato dal maestro se ne andava a Lisbona quale scenografo del Teatro San Carlo.* In «La morte d'un artista che onorò l'Italia all'estero», Crema 2, La Stampa. Milano: 2 Lug. 1936.
57. Cfr. VITALINI ANDREA E AGUS FRANCESCA. «Cronologia delle opere verdiane alla Scala». *in* DEGRADA, FRANCESCO (Coord. e Dir.). *Verdi e la Scala.* Milano: Edizione del Teatro Alla Scala- Rizzoli 2001, pp.496-497.
58. In realtà si trattava di fatto del secondo ritorno dell'Aida. La prima, come abbiamo visto, fu nel febbraio 1872. *in* MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
59. Cfr. FERRERO MERCEDES VIALE. «Lo spettacolo è degno della Scala». *In* DEGRADA FRANCESCO (Coord. e Dir.). *Verdi e la Scala.* Milano: Edizione del Teatro Alla Scala- Rizzoli, 2001, pp.181-195.
60. Cfr. FERRERO MERCEDES VIALE. «Carlo Ferrario fra Tradizione e Innovazione». *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico Dalla prospettiva alla scenografia.* (Coord.) Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia. Accademia di Belle Arti di Brera, Edizione Giorgio Mondadori, Milano, 1898, p.14-15.
61. Il principio secondo il quale la scenografia avrebbe dovuto servire la produzione dello spettacolo operistico e non uguagliarsi ad esso nella categoria dell'arte, servì d'argomento a Verdi per l'imposizione delle *disposizioni sceniche* che passarono a regolamentare la didascalia di tutti gli spettacoli. Magnani, in quanto scenografo più vecchio e con una cultura artistica cristallizzata in un'epoca antecedente offriva vantaggi d'ordine pratico per il mitico compositore italiano – più rigido nel tratto e con ampio utilizzo dei clichés scenografici, la sua tecnica e la sua arte non si sovrappongono allo spettacolo lirico. Su questo argomento V. VIALE MERCEDES FERRERO, «Lo spettacolo è degno della Scala». *Verdi e la Scala.* Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, Rizzoli, 2001.

62. F.S.B., «Teatro». *Gazzetta di Crema*. Crema, 11 ottobre 1873, Anno III, N.° 41, p. 442.
63. BCC-ATSC, *Esercizio 1873-74, Teatro della Città di Crema, Conto delle opere relative ai restauri del teatro, alle quali si è provveduto con un fondo straordinario deliberato dalla Società dei Signori Palchettisti*. Busta 39, CAT. XII-Rendiconti Annuali, fascicolo 15, 1873-74.
64. BCC-ATS, *Progetti, redatti dalla Direzione Teatrale e dalla Commissione, per restaurare decorosamente il teatro della Città di Crema: 1° Progetto e 2° Progetto*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1.
65. BCC-ATSC, *Copia della Lettera n.° 56, dal Signor Ramazatti al Signor Manini Luigi, li 9 ottobre 1873*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1, fl. 94.
66. *Ibidem*.
67. BCC-ATSC, *Lettera dal Signor Manini Luigi alla Direzione del Teatro, li 12 ottobre 1873*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1, fl. 95.
68. *Ibidem*.
69. Cfr. BCC-ATSC, *Esercizio 1873-74, Teatro della Città di Crema, Conto delle opere relative ai restauri del teatro, alle quali si è provveduto con un fondo straordinario deliberato dalla Società dei Signori Palchettisti*. Busta 39, CAT. XII-Rendiconti Annuali, 1873-74, fascicolo 15.
70. Avendo Manini ricevuto 2030 lire, 1800 pagate il 27 novembre 1873 e le restanti 230 lire nel gennaio 1874. Cfr. [...] 4. *Manini Luigi pittore, | Plafone della platea secondo il modello, compreso il ponte | L. 1100 | Sipario nuovo tutto compreso | 350 | Quinte panni nuovi tutto compreso | 350 | Totale L. 1800 | = 1800,00 [...] Cfr. BCC-ATSC, Determinazione n.° 83 di 27 novembre 1873*. Busta 18, CAT. V-Abbellimenti e Restauri, 1873, fascicolo 1, fls. 99-100. Il riassunto dei conti fatturati il 30 gennaio 1873 riferiscono l' *Importo delle opere da pittore eseguite dal | Sr. Manini per dipinture delle volta, | Sipario, quinte e panni – L. 2030 Cfr. BCC-ATSC, Esercizio 1873-74, Teatro della Città di Crema, Conto delle opere relative ai restauri del teatro, alle quali si è provveduto con un fondo straordinario deliberato dalla Società dei Signori Palchettisti*. Busta 39, CAT. XII-Rendiconti Annuali, 1873-74, fascicolo 15.
71. Malgrado non si trovi documentata la partecipazione di Angelo Bacchetta nell'archivio del teatro, in questa epoca, la “Gazzetta di Crema” dà per certa la partecipazione del pittore quando fa la cronaca di apertura del teatro il 28 dicembre 1873. Cfr. F.S.B., «Appendice, L'apertura del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 486.
72. [...] *Ritornai in | dicembre a Crema facendo le scene del Faust e Favorita, due della I<sup>a</sup>, Una della II<sup>a</sup> [...] Cfr. MCC, MANINI, Op.Cit. 05.Ott.1925, fl.2.*
73. [...] *E chi avrebbe mai sognato che nell'anno di grazia 1873 la stagione carnevalesca si sarebbe (che caso strano!) inaugurata in teatro proprio nel giorno del santo Natale? Eppure questi tre fatti memorandi si sono verificati simultaneamente nella sera di Giovedì scorso e con un successo molto soddisfacente*. F.S.B., «Appendice, L'apertura

- del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 485.
74. F.S.B., «Appendice, L'apertura del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 486.
  75. V. Articolo in questo volume.
  76. Malgrado si tratti di uno “spolvero” l'analisi del “cartone” rivela qualche atavismo in termini formali, particolarmente riguardo alla proporzione e al disegno dei “putti”. Le restanti tele attribuite ad Angelo Bacchetta, presentano una qualità estetica ammirevole.
  77. F.S.B., «Appendice, L'apertura del Teatro a Crema». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1873, Anno III, N.° 52, fl. 486.
  78. Cfr. «Cronaca della Città e Circondario: Teatro». *Gazzetta di Crema*. Crema, 28 dicembre 1874, Anno IV, N.° 52, fl.695.
  79. CATUBA, «Appendice, Impressioni della Prima Recita della Sonnambula». *Il Corriere di Crema*. Crema, Tipografia Campanini, 2 gennajo 1875, Anno II, N.° 1, fl.1
  80. CATUBA, « Appendice, Impressioni della Prima Recita della Sonnambula». *Il Corriere di Crema*. Crema, Tipografia Campanini, 2 gennajo 1875, Anno II, N.° 1, fl. 2.
  81. F.S.B., «Appendice Teatrale», *Gazzetta di Crema*, Crema, 2 gennaio 1875, Anno V, N.° 1, fl. 698.
  82. Esistono fatture nell'aprile 1874 per vari lavori eseguiti per il restauro del Teatro.
  83. Per questo lavoro Manini ricevette l'8 gennaio 1875 90,70 lire e d il 16 febbraio le restanti 17,50 lire. Cfr. BCC-ATSC, *Resoconto dell' Amministrazione teatrale relativo all'esercizio 1873-74, comprendente le spese per restauri del Teatro*. Busta 39, CAT. XII-*Rendiconti Annuali*, 1873-74, fascicolo 15.
  84. CENZATO, *Op. Cit.*, 17 Genn. 1934.
  85. Luigi Manini appare nei libretti di questa stagione come scenografo sostituto del Ferrario, appaiato a Luigi Sala. A titolo d'esempio citiamo quello del *Don Carlos, opera in cinque Atti di Mery e Camillo du Locle, Musica di G. Verdi...* Teatro alla Scala, Regio Stabilimento Ricordi, Stagione 1878-79, che abbiamo trovato nella biblioteca dell' Archivio Storico del Museo alla Scala, in Milano.
  86. Cfr. MCC - DELL'ERA CARLO, *Lettera dell'Impresa del Teatro alla Scala per Luigi Manini*. 24.luglio.1879 [Copia] Carteggio MSS-375, Relazione n.°6, Doc. N.°1, fl.1.
  87. Achilles Rambois (c.1810-1880). Nacque a Milano e fu discepolo di Sanquirico. Fu scenografo alla Scala e nel 1834 fu scritturato per il Teatro S. Carlos. Giuseppe Cinatti (1808-1837). Nacque a Siena e fu educato in Milano. Nel 1836 fu scritturato per il Teatro S. Carlos per collaborare con Rambois. In Portogallo svilupperà una proficua carriera nelle arti scenografiche, decorative ed architettoniche. Cfr. DIAS, JOÃO PEREIRA DA SILVA, *Cenários do Teatro de São Carlos*. Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1940, pp. 30-31.

88. AZEVEDO GUILHERME da, *Chronica Occidental, O Occidente*, Revista Illustrada de Portugal e e do Estrangeiro, 2° anno – Volume II – N° 45, 1 de Novembro 1879, p. 162. Continua così: *Assim foi excelente, mas o entusiasmo da platéa exigia que tudo subisse*” Trad: “*Così fu eccellente, ma l’entusiasmo della platea esigeva che tutto salisse*”.
89. RAPIN, *A Arte*, Outubro de 1879. p.156
90. PINHEIRO RAPHAEL BORDALO, «Abertura de S. Carlos». *O Antonio Maria*. Lisboa, 30 de Outubro de 1879, p. 176.  
Trad. “*Il nuovo scenografo del S. Carlo possiede senza dubbio una grande attitudine, ma fugge dal convenzionalismo al quale sono abituate le platee liriche. Nella sua scenografia vi sono dettagli mirabilmente dipinti, con una facilità estrema, nella maniera moderna; l’impressionismo lo cattura. Si vede subito che è un artista che fugge dalla retorica scenografica della luna e dell’acqua, di facile e sicuro effetto in teatro. [...] Se lo scenografo avesse posto la luna nelle quinte e la signora Borghi-Mamo [soprano] la voce negli acuti, la prima recita dell’Africana sarebbe rimasta memorabile nei fasti lirici*”<sup>88</sup>. Rapin, nella sua rivista dedicata all’arte, riferì che il *nuovo sipario del teatro S. Carlos rivela il pennello sicuro di uno scenografo esperto, di un coloritore eccellente, d’un disegnatore corretto creativo e pratico*<sup>89</sup> e l’umorista portoghese Bordalo Pinheiro, che non risparmiò la primadonna, *Borghi-Mamo cantante distintissima, ma con la voce meno appuntita del naso*, brindò al Manini con un elogio: *sipario ben dipinto e poco retorico.*”
91. Fu attraverso questo attento articolo sulla carriera di Luigi Manini che furono identificate e classificate gran parte delle bozze esistenti nel Museo di Crema e del Cremasco. Uumorista ed esimio disegnatore, Bordalo Pinheiro riprodusse in rapidi schizzi molti degli scenari e decorazioni effimere di Manini.
92. Eduardo Machado (1854-1907). Alunno dell’Accademia di Belle Arti in Lisbona fu uno dei discepoli più importanti degli scenografi Rambois & Cinatti, divenne, a partire dal decennio 1880, un allievo di Luigi Manini con il quale apprese i concetti e le tecniche della nuova scuola scenografica
93. Cfr. ACC, *Atto n.° 172, Manini Ester Luigia, il 10 ottobre 1879*. Registro degli Atti di Morte per l’anno 1879. Morì il giorno prima 9 ottobre 1879 ad appena 16 mesi di vita.
94. in MCC, FERRARIO CARLO, *Carta di Carlo Ferrario a Luigi Manini*. Milano, 17 dicembre 1879. Carteggio MSS-375, Relazione n.°6, Doc. N.° 2, fl. 1.
95. *O processo que sr. Manini usa para a execucao das scenas que pinta, é novo. Não se serve de gesso no aparelho da téla, o que traz a vantagem de que as scenas se dobram ou enrolam sem se quebrarem ou destruirerem*. Trad. “*Il procedimento che il signor Manini usa per l’esecuzione delle scene che dipinge, è nuovo. Non si serve di gesso nella preparazione della tela, il che porta a vantaggio che le tele si ripiegano o arrotolano senza rompersi o distruggersi*”. In COELHO EDUARDO. «O scenographo Manini», *Diario de Noticias*. Lisboa, 27 de setembro 1879, 15° Anno, N° 4, p. 1. Trad. ” *Ho visto ieri nella sala di pittura del teatro S. Carlos una delle vedute nuove per la nuova opera Guarany, che andrà in scena nel prossimo cartellone. Vi devo confessare che mi è piaciuto particolar-*

*mente il lavoro dello scenografo italiano. Non posso calcolare l'effetto che un panno steso per terra, visto da vicino alla luce del giorno, produrrà in teatro, osservato dalla platea e illuminato dalla luce a gas”.*

96. *Ibidem* Trad. “è dipinta con maggior verità, brillantezza di colore e tratto fermo e sicuro.
97. MCC, MANINI, *Op. Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
98. PINHEIRO RAPHAEL BORDALO, «O maestro Carlos Gomes, auctor do Guarany, em Lisboa». *O Antonio Maria*, 25 de março de 1880 p. 102.
99. CARLOS GOMES E O GUARANY, I, *Diario de Noticias* N° 5:078 – 16° anno – 1880, Eduardo Coelho, Redactor, Sabado 27 de março p.1. *et seq.*
100. RAPIN, *A Arte*, marzo 1880. p. 47; A proposito do scenario do Guarany, *O Occidente*, 563, Lisboa, 1880.15.04, p.59.
101. *O Occidente*, 563, Lisboa, 1880.15.04, p.59.
102. Biblioteca Civica di Crema-Archivio del Teatro Sociale di Crema, (avanti BCC-ATSC) *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli Scenografo successo alla zio Luigi Dell'Era, Teatro Manzoni, Milano. Crema, 28 maggio 1885.* «Pratica dello scenografo Antonio Rovescalli 1885-1886». Busta 18, CAT. V- *Abbellimenti e restauri*, Fascicolo 1, Sottofascicolo 7, fl. 104.
103. *Comodino* é uma specie di sipario o di quinta che sale e scende all'inizio di ogni scena.
104. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema in risposta e con accettazione dell'incarico. Milano, 30 maggio 1885. Ibidem*, fl. 105.
105. BCC-ATSC, *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli. Crema, 10 giugno 1885. Ibidem*, fl. 106.
106. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema in risposta e con accettazione del contratto. Milano, 15 giugno 1885. Ibidem*, fl. 107.
107. Così come si intuisce dalla corrispondenza rimasta, questo lavoro era fatto fuori dal Teatro Manzoni.
108. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 24 giugno di 1885. Ibidem*, fl. 109.
109. In questa occasione sarebbe state inviate le scene del Bosco, Salotto, Camera e Orizzonte. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 27 agosto di 1885. Ibidem*, fl. 111.
110. Cfr. BCC-ATSC, *Stipula di contratto fra il Teatro di Crema e Antonio Rovescalli. Crema, 7 settembre 1885. Ibidem*, fl. 112; BCC-ATSC, *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli. Crema, 14 novembre 1885. Ibidem*, fl. 113.
111. GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p.109.
112. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 21 novembre di 1885.* «Pratica dello scenografo Antonio Rovescalli 1885-1886». Busta 18, CAT. V- *Abbellimenti e restauri*, Fascicolo 1, Sottofascicolo 7, fl. 114.

113. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 27 novembre di 1885. Ibidem*, fl. 115.
114. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 21 gennaio 1886. Ibidem*, fl. 116. È interessante verificare che Rovescalli prevedeva circa 15 giorni di lavoro per completare i pezzi per il Ballo – sala intera composta da 4 grandi tele.
115. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano, 6 febbraio 1886. Ibidem*, fl. 117.
116. BCC-ATSC, *Bollettino di Consegna della Società Italiana Per Le Strade Ferrate Meridionali - Esercizio Della Rete Adriatica. 6 febbraio 1886. «Rendiconto dell' amministrazione teatrale 1885-1886»*. Busta 40, CAT. XII *Rendiconti annuali*, Fascicolo 8. Alla spedizione era costituita da una cassa che conteneva “Scenari di tela” spedita da Milano da Antonio Rovascalli il 6 febbraio 1886 e pagata il giorno successivo (5,30 £).
117. BCC-ATSC, *Lettera di Bacchetta Filippo e Giovanni alla Direzione del Teatro della Città di Crema, il 12 marzo 1886. Ibidem*, Fascicolo 8.
118. BCC-ATSC, *Direzione all'Amministrazione del Teatro della Città di Crema, n° 10, il 9 marzo 1886. Ibidem*, Fascicolo 8. Rovescalli accusa il ricevimento di Lit.200 per la pittura della “Sala parapettata” per la festa di Ballo con lettera del 13 marzo 1886. Cfr. BCC-ATSC *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano li 13 Marzo 1886. Ibidem*, Fascicolo 8.
119. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano li 27 Luglio 1886. Busta 29, CAT. XI – Amministrazione-1886, Fascicolo 1.*
120. *ibidem*. La spedizione a grande velocità indirizzata alla Direzione del Teatro Comunale in Crema, era costituita di 2 casse contenenti scenari e inviate da Milano per Rossari e Macario, [firmata] Macario, il 30 luglio 1886 e pagata (5,30 £) il 2 Agosto. BCC-ATSC, *Bollettino di Consegna della Società Italiana Per Le Strade Ferrate Meridionali - Esercizio Della Rete Adriatica. Milano. 30 luglio 1886. «Rendiconto dell' amministrazione teatrale 1885-1886»*. Busta 40, CAT. XII *Rendiconti annuali*, Fascicolo 8.
121. Cfr. BCC-ATSC, *Lettera di Antonio Rovescalli alla Direzione del Teatro di Crema. Milano li 10 Ottobre 1886. Ibidem*, Fascicolo 8.
122. Cfr. Quattro lettere che si conservano in BCC-ATSC, *Titolo della Spesa - 1887. «Rendiconto dell' azienda teatrale 1886 – 1887»* Busta 41. CAT. XII - Rendiconti annuali, Fascicolo 1.
123. BCC-ATSC, *Lettera della Direzione del Teatro di Crema all'Egregio Sig. Rovescalli. Crema 20 Marzo 1887. Ibidem*. Fascicolo 1.
124. Mappe del registro delle spese del 1887 nelle quali si constatano pagamenti a Rovescalli per scenari realizzati per la *Mignon* e il *Rigoletto*, il 26 febbraio e per la *Favorita*, l'1 marzo. Cfr. BCC-ATSC, *Titolo della Spesa - 1887. «Rendiconto dell'azienda teatrale 1886 – 1887»* Busta 41. CAT. XII - Rendiconti annuali, Fascicolo 1.

125. Elementi tratti dalle lettere tra lo scenografo e la direzione teatrale. BCC-ATSC, *Titolo della Spesa - 1887. Ibidem.* Fascicolo 1.
126. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 15.
127. Citando le monografie del Vambianchi e del Marangoni sul Teatro alla Scala, in CENZATO, *Op. Cit.*, 17 Genn. 1934.
128. Come Ferrario e Manini anche Rovescalli presentava la versatilità plastica che gli permetteva di realizzare in modo autonomo tutte le scene, al contrario d'altri scenografi del gruppo scaligero che si erano specializzati in aree specifiche, lavorando in gruppo - *I primi tre* [Vittorio Rota, Carlo Songa e Mario Sala], *dopo lo Zuccarelli, assumendo la direzione della scenografia scaligera, svilupparono ciascuno le proprie tendenze personali, pur restando fedeli alla scuola del Ferrario. Vittorio Rota s'era specializzato oltre che nelle architetture prospettiche, nella pittura di giardini lussureggianti di alberi frondosi che abilmente frastagliava, mentre Mario Sala amava le maestose ed aeree scene di montagna e il Songa sapeva trarre singolari effetti di proporzioni dagli interni. La fusione delle particolari qualità diede come risultato una assoluta supremazia agli allestimenti della Scala.* Cfr. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 16.
129. ADAMI, 1945, *Op. Cit.*, p. 15.
130. Idee espresse in relazione a Carlo Ferrario da VIALE MERCEDES FERRERO, «Carlo Ferrario fra Tradizione e Innovazione». *La Città di Brera, Due Secoli di Progetto Scenico Dalla prospettiva alla scenografia.* Milano: Istituto di Storia e Teoria dell'arte e dell'Istituto di Scenografia, Accademia di Belle Arti di Brera, Editoriale Giorgio Mondadori, 1898, p.14-15.
131. *Ibidem.*
132. MARIANI VALERIO - «IV- Neoclassicismo e Romanticismo». *Storia della Scenografia Italiana.* Firenze: Rinascimento del Libro, 1930, VIII, p. 92.
133. MCC, MANINI, *Op.Cit.* 05.Ott.1925, fl.2.
134. Espressione usata dalla pronipote Cinzia Giambertoni per caratterizzare la relazione tra Antonio Rovescalli e Carlo Ferrario, in GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p.19
135. Cfr. MCC – FERRARIO CARLO, *Lettera di Carlo Ferrario a Luigi Manini. Milano. 22 febbraio 1880.* Carteggio MSS-375, Relazione n.°6, Doc. N.°3, fl.1.
136. Carlo Ferrario si congedava inviando a Manini saluti dalla famiglia, dalla moglie e dal figlio, Romeo Ferrario.
137. in MCC – FERRARIO CARLO, *Lettera di Carlo Ferrario a Luigi Manini. Milano, 17 dicembre. 1879.* Carteggio MSS-375, Relazione n.° 6, Doc. N.°2, fl.1.
138. Cfr. "vadi in malora". *Ibidem.*
139. Manini ritornò in Italia tra il 1894 e il 1896. L'abbandono dello scenografo era stato reso pubblico nel 1895, perchè prima di partire lasciò pronte le ultime opere per la stagione 1894-95.

140. Cfr. DIAS, *Op. Cit.*, 1940, p. 33.
141. BENEVIDES FRANCISCO DA FONSECA - «O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa», *Memorias 1883-1902 da Academia Real das Sciencias*. Lisboa: Typographia e Lithografpha de Ricardo de Souza e Salles, 1902, p. 1 Trad. “*deplorable lo stato dell’archivio, del guardaroba e dello scenario, molto più dobbiamo accentuare oggi il nostro giudizio a tal riguardo. In effetti in questi rami dell’arte teatrale, il materiale è aumentato poco e niente, e, in gran parte, molto si è degradato. Per il moderno processo di affittare partiture e decorazioni, l’archivio e lo scenario non possono arricchirsi. E quanto al macchinario pochi miglioramenti si sono realizzati nel teatro di S. Carlos; il progresso ha fatto fatica ad entrare nella macchina teatrale della nostra prima scena lirica.*”
142. J. N. - « S. Carlos, *Serrana* » - *Diario de Noticias*. n.º 11:948. Lisboa: 14 de março de 1899, Anno 35, p. 1. Trad. “*tutto lo scenario nuovo di splendido effetto, soprattutto la scena del 3° atto, nella quale si osserva un magnifico tramonto del sole, con effetti di luce molto ben combinati.*”
143. GIAMBERTONI, *Op. Cit.*, 1986, p. 112.
144. A. FERRAGUTI, *L’odissea d’un allestimento scenico. La figlia di Iorio*, in «Il Secolo XX», 1904, p.366
145. BENEVIDES, *Op. Cit.*, 1902, p. 121.
146. BENEVIDES, *Op. Cit.*, 1902, p. 122. Trad. “*Il 22 febbraio, martedì grasso, si tenne una recita straordinaria, fuori programma, fu data l’opera “Crispino e la Comare” di Ricci, e poi si tenne il ballo mascherato, con le decorazioni di Rovescalli, di Milano.*”
147. Per il teatro São Carlos, António Rovescalli dipinse per l’opera Germania, la scena della campagna e della prigione (18 pezzi in panno e 15 in carta); Per Le Jongleur de Notre-Dame di Jules Massenet, scenari che serviranno anche per l’opera Werther, e scene della Cappella, Padiglione, Casa rustica, “Chalét”, Villa, (25 pezzi in carta). Per I Pagliacci di Ruggiero Leoncavallo dipinge le scene per la baracca (6 pezzi in panno e 7 in carta). Per la Serrana di Alfredo Keil Rovescalli dipinge tutte le scene, su disegni del Manini, conservandosi ancora nel 1940 la scena dell’*interno di casa ricca e montagne* (15 pezzi in carta). Per l’opera Siberia di Umberto Giordano spedì la Villa con neve e montagne (10 pezzi in carta). Cfr. DIAS, *Op. Cit.*, 1940, pp. 35-47.
148. Cfr. DIAS, *Op. Cit.*, 1940, pp. 35-47.
149. J. N. - « O Carnaval - Espectaculos e baile de mascaras - S. Carlos » - *Diario de Noticias*. n.º 11:566. Lisboa: 22 de fevereiro de 1898, Anno 34, p. 1. Trad. “*alla mezzanotte grande ballo in maschera con belle attrazioni, essendo la decorazione della sala dipinta in Italia dallo scenografo Rovascalli.[sic]*”.
150. J. N. - « Theatros - Primeiras representações, S. Carlos, « Germania » - *Diario de Noticias*. n.º 13:361. Lisboa: 8 de fevereiro de 1903, Anno 39, p. 2. Trad. “*l’opera è molto ben messa in scena, specialmente la vista del 1° quadro (La Foresta Nera) e quella dell’epilogo sono di superbo effetto.*”

151. J. N., «Theatros - Primeiras representações, S. Carlos, «*Germania* » - *Diario de Noticias*. n.º 13:362. Lisboa: 9 de fevereiro de 1903, Anno 39, p. 2. Trad. “*meritato elogio (...) Le scene e i costumi sono appropriati e buoni, e la luce elettrica produce effetti scenici di una illusione completa*”.
152. J. N., «Theatros - Primeiras representações, S. Carlos, «*Siberia* » - *Diario de Noticias*. n.º 13:752. Lisboa: 9 de março de 1904, Anno 40, p. 2. Trad. “*ottimo lo scenario e i costumi*”.
153. «Real Theatro de S. Carlos - «*Le Jongl eur de Notre Dame*» - *O Século*. N.º 8:692. Lisboa: 9 de março de 1906, Anno 26, p.5 Trad. “*e guardaroba del Jongleur di Notre Dame sono nuovi ed espressamente fatti in Italia e Parigi*”.
154. BENEVIDES, *Op. Cit.*, 1902, p.169 Trad. “*11 febbraio 1902 martedì di Carnevale, si dette nel teatro S. Carlos l’opera “La Figlia del reggimento”, di Donizzeti; di seguito si tenne il ballo in maschera. La scena del fondale della sala rappresentava il palazzo reale e foresta di Queluz, dipinto di Rovescalli.*”
155. ADAMI, *Op. Cit.*, 1945, p. 16.
156. CENZATO, *Op. Cit.*, 17 Genn. 1934.
157. *Ibidem*.
158. Espressione latina che Manini fece dipingere all’ingresso del Palazzo della Quinta da Regaleira - *Inter Pocula* – una possibile allusione a Persio - *Ecce Inter Pocula Quaerunt, Romulidae saturi quid dia poemata narrent* – riferendo che *é con il bicchiere in mano che i figli di Romolo, dopo essere stati cacciati, giudicano le opere dei poeti divini.*

---

*Traduzione dal portoghese di Mimma Benelli. Con tante grazie.*

FEDERICO BORIANI

## STORIA E CULTURA DEL TEATRO NELLA SOCIETÀ CREMASCA TRA IL '700 E IL '900

*L'articolo riferisce su documenti d'archivio e su memorie personali dell'autore, relativi all'attività del Teatro Sociale di Crema e della vita che si svolse intorno all'istituzione negli anni gloriosi della sua storia. Interessanti gli spunti d'epoca provenienti dalle testimonianze popolari che attestano il coinvolgimento della città e del suo territorio intorno alle sue manifestazioni liriche.*

Siamo tutti consapevoli che la storia plurimillenaria dell'uomo può essere davvero “*Maestra di vita*” se si ha il buon senso di accettarla e conoscerla nelle sue luci e nelle sue ombre. Con questo mio saggio, scritto per la rivista “*Insula Fulcheria*”, desidero ricordare e sottolineare che la storia non è soltanto opera di personaggi famosi, ma anche di tutti noi, che in qualche modo siamo protagonisti di un'attiva partecipazione alle vicende della vita quotidiana.

L'*Homo sapiens*, con la sua intelligenza è sempre stato all'altezza di comunicare le proprie idee ed emozioni agli altri uomini, sia attraverso il disegno e il colore, sia rappresentando le grandi verità mediante singolari azioni teatrali. È così che nel corso dei secoli sorsero edifici destinati a questo scopo, tanto che ancora oggi è possibile ammirare gli spettacoli classici e moderni tra le loro gloriose pietre o le loro strutture sceniche a cielo aperto.

Fin dal Rinascimento anche a Crema, entro la cerchia delle mura venete, gli spettacoli teatrali erano organizzati nei palazzi nobiliari o nelle sedi dei cenacoli letterari. In seguito, quando venne inaugurato, il 29 settembre 1786 il

teatro del Piermarini, la cittadinanza ebbe a disposizione un autentico tempio dell'opera lirica e un eccezionale ritrovo per gli avvenimenti culturali e mondani della città. Purtroppo tutto finì tristemente con l'incendio del 1937.

Sin dall'inizio i Cremaschi hanno confermato la loro passione per le opere in musica e ne è la prova il lunghissimo elenco delle loro rappresentazioni nei due secoli successivi, Rossini, Paisiello, Cimarosa, Donizzetti, Bellini e poi Verdi, sono stati nomi illustri che hanno dato prestigio al nostro teatro, fu Rossini, con il suo *“Barbiere di Siviglia”*, il più rappresentato. Anche per noi vale la domanda – Come sarebbe la storia italiana, ed in particolare quella di Crema, dall'inizio dell'Ottocento sino ai primi del Novecento senza il melodramma? Certamente questo genere artistico fu in realtà l'espressione più significativa della cultura e dello spirito nazionale, più della letteratura, più delle arti figurative, più della politica, più delle tante manifestazioni di costume tipiche del tempo. Infatti il melodramma fu in realtà, nel nostro Ottocento, letteratura, teatro, politica e costume, in una parola, un immenso crogiolo nel quale convergevano e dal quale dipartivano i miti, le speranze, le mode di un'epoca fervida, generosa e appassionata quant'altre mai.

Il teatro diventa punto d'incontro culturale e sociale d'elezione, anzitutto di una cultura che, dopo secoli d'isolamento elitario, per la prima volta trovava la sua espressione nazionale e popolare, traducendo in termini di immediata comprensibilità, di fortissima evidenza e di immediatezza espressiva quanto di meglio la cultura europea aveva prodotto e andava producendo: la grande tradizione del romanzo, i capolavori della letteratura drammatica (in gran parte ancora sconosciuti alle scene italiane), sino all'espressione più alta della poesia. Ma non solo questo, si ebbe anche una fervida ricerca di musicisti, di librettisti, di scenografi, di impresari, di editori ecc., i quali andarono delineando la fisionomia di una moderna industria della cultura, e di un artigianato fantasioso in una pluralità affascinante.

Nel teatro Sociale di Crema, sopra l'ultima fila di palchi, vi era sistemato il loggione che ospitava spettatori capaci di rappresentare una complessa mescolanza di pubblico: giovani avvocati, aspiranti cantanti, operai, studenti della Folcioni, artigiani e casalinghe, gente che viveva di passione musicale in genere trasmessa di padre in figlio. Il loggione esprimeva, se gli si dava l'occasione, il suo rumoroso dissenso, ed erano guai per il povero cantante che steccava o per l'attore impreparato.



Tutta la scala dei costumi attraverso i tempi storici.

La nostra Biblioteca possiede una preziosa raccolta di libretti d'opera che servivano per seguire attentamente lo spettacolo, specialmente se era la prima volta che veniva eseguito nel nostro teatro ed erano stampati da svariate tipografie locali delle quali la tipografia Ronna era la più antica. Vanno citati ad esempio *"L'Avaro"* di Domenico Cimarosa, dramma giocoso per musica da rappresentanza *"Dedicato agli ornatissimi cavalieri e dame di detta città"*; nel 1788, *"Tito delle Gallie"* opera rappresentata per la fiera autunnale *"Dedicata a S.E. il nobile uomo signor conte Ottavio Trento podestà e capitano della città"*, senza dimenticare altre tipografie: Carampelli, Paletti, Campanini, Zavetti, Anselmi, Nigrotti, con i suoi caratteri tipografici in stile *"Liberty"*, e infine la tipografia Sociale.

Questi libretti e tanti altri, non hanno mai goduto di buona fama. Spesso sono equiparati a narrazioni truccate, sceneggiature imperfette e cattiva poesia: *"Sento l'orma di passi spietati"* era, forse lo è ancora, l'esempio a modo

suo illustre di un pessimo genere letterario che, se poteva essere utile alla musica, riusciva infamante per la poesia tutta.

Il tanto deprecato decasillabo che ho citato appartiene al libretto del *“Ballo in maschera”* di Verdi, di cui era autore un commediografo tutt’altro che sprovveduto, di nome Antonio Somma. Sappiamo quanto Bellini, Donizzetti e Verdi puntigliosamente dialogassero con il librettista, uno scrittore che istruisse per loro e con loro la partitura teatrale. Dai carteggi si deduce che il libretto rappresenta quindi un’idea da sviluppare insieme alla musica e nella musica anche se frugando nella congerie dei libretti d’opera, si descrivono periodi di storia umana e un patrimonio di vasto interesse culturale, teatrale e psicologico. Qui l’arte e la storia si danno la mano: se questa ammonisce, l’altra illumina.

Certamente il nostro teatro ebbe una certa influenza nell’indirizzare alcuni cremaschi all’arte pittorica della scenografia: Luigi Manini (1848-1936); Giovanni Rovescalli (1864-1936) e Antonio Pressi (1877-1943). Dalla loro fantasia artistica uscirono visioni scenografiche onde ottenere una più intensa suggestione teatrale. Non è facile immaginare le fatiche a cui dovettero sottoporsi i nostri scenografi nel comporre, con estro e inventiva, palazzi rinascimentali, piazze, boschi, catapecchie, in una perfetta linea prospettica, ottenendo delle profondità effimere, incredibili e ingannatrici per lo spettatore. Dipingevano ampie architetture di colonne, scale, balaustre, modanature riccamente ornate ed altri elementi costruttivi che s’intrecciano in tutti i sensi in un fantastico gioco prospettico assai movimentato. Insomma i progetti dello scenografo, come approfondimento di mestiere si fondono con le abilità pittoriche di alto livello, nell’armonia e sapienza di forme che riposano e deliziano lo sguardo dello spettatore seduto comodamente in platea o nei palchi.

In particolare: lo scenografo Antonio Pressi, fu il primo in Italia, a organizzare la consegna di scenari a noleggio. Questo nuovo sistema fu certamente a vantaggio dei piccoli teatri che non potevano sostenere le spese sceniche dipinte direttamente per una stagione teatrale, né competere con i grandi complessi.

Il percorso sulla storia del glorioso teatro Sociale tra il ’700 e il ’900, deve prendere in considerazione il fatto che sul nostro palcoscenico anche alcuni musicisti cremaschi, oramai passati alla storia, hanno presentato le loro composizioni in prima assoluta. Incominciamo con l’opera in due atti *“Bianca*

*d'Avanello*”, musicata dal m°. Stefano Pavesi, nel carnevale 1836-1837, nella quale l'azione è ambientata in Scozia. Il m°. Giuseppe Benzi, presentò un dramma lirico in tre atti, scritto da Marco d'Arienzo, “*Gimone Rethel*”, eseguito nel “Teatro Regio della Città di Crema” nel carnevale 1852-1853 e il suo libretto è stato stampato a Crema dalla tipografia Campanini. “*Giorgio De Bary*”, tragedia lirica in tre atti, musica di Vincenzo Antonio Pretrali è andata in scena nel “Teatro Regio della Città di Crema” nel carnevale 1854-1855 e il libretto dell'opera è stato stampato a Crema dalla Tipografia E. Delmati. La tragedia ha il suo svolgimento in Francia nel 1560.

“*Rina*”, melodramma in tre atti del m°. E. Franceschini, fu rappresentato nel “Teatro Regio della Città di Crema” nel carnevale 1874-1875. Quindi fu la volta de “*Il Picco del desiderio*”, dramma pastorale in un atto scritto da Luigi Soldati e messo in musica dal m°. Giovanni Piacentini. Il libretto è stato stampato dalla tipografia Moretti nel 1928. Non risulta che quest'opera sia stata rappresentata nel nostro teatro sociale. Senza dimenticare le esecuzioni di Giovanni Bottesini (1821-1889) compositore, violoncellista e direttore d'orchestra ricordato nelle cronache del “Teatro Regio della Città di Crema” fin dalle sue prime esibizioni, da giovanissimo.

Anche i cantanti ebbero nel Teatro Sociale di Crema il loro spazio di notorietà e s'imposero all'opinione dei competenti con le loro esecuzioni magistrali che suscitarono il plauso degli spettatori e l'ammirazione degli emuli. Infatti tra i cantori dilettanti e amanti della bella musica operistica, con le qualifiche di basso, tenore, baritono e soprano ce ne furono parecchi nella nostra città che avevano un bel timbro vocale e si esibivano, in occasione delle feste patronali, nel tenere concerti, cantando le romanze più note tratte dalle varie opere. Ma soltanto due emersero professionalmente: la Banti Giorgi Brigida, soprano e il tenore Umberto Chiodo.

La prima era nata a Crema il 30 settembre 1757, da Carlo Antonio Giorgi e da Giovanna Calvi, esordì a Parigi grazie all'appoggio del m°. Devisme raccogliendo un meritato trionfo. Non solo in Italia, ma anche nei principali paesi d'Europa (specialmente a Londra tra il 1779 e il 1802) conquistò le platee per la bravura del suo canto generoso e spontaneo e per la sua personalità spiccata dotata di un sicuro istinto che suppliva la scarsa educazione musicale degli anni giovanili. Compositori come Paisiello, Anfossi, Zingarelli e Guglielmi scrissero opere per lei e i critici dell'epoca ne cantavano le lodi. Nel 1802 aveva sposato il ballerino Zaccaria Banti e l'ultima sua apparizio-

ne sulle scene avvenne in occasione dell'incoronazione di Napoleone a re d'Italia nel 1805. Morì ancora giovane a Bologna all'età di soli 48 anni, il 18 febbraio 1806.

L'altro cantante cremasco che meriterebbe una maggiore attenzione e riconoscenza dai suoi concittadini è il tenore Umberto Chiodo, nato il 27 settembre 1883, che ebbe una fulgida carriera grazie ad una voce straordinaria. I suoi acuti di alta potenzialità vocale, celebri quanto quelli del grande Tamagno, suscitavano negli spettatori particolare entusiasmo. Le cronache del tempo erano ricche di particolari sulla sua personalità, e scrivevano: *“La potenza della sua voce, che sale di forza nel registro sopracuto, è tale che a volte ne resta intontito lui stesso e a tal segno che deve decorrere al suo intui-*



Dalla foto del cremasco Giulio Ghilardi, un gruppo di ragazzi delle elementari di Borgo S. Pietro provano l'operetta il “Pastore”, rappresentato al Teatro Sociale di Crema nel 1929.

*to perché per qualche tempo non percepisce i suoni dell'orchestra*". Cantò la prima degli "Zingari" di Leoncavallo al teatro S. Carlo di Napoli, davanti ai reali d'Italia. Il suo repertorio era vastissimo da "Otello" al "Ballo in maschera", da "La forza del destino" all'"Ernani", da i "Pagliacci" al "Trovatore". Cantò nei teatri d'America, Spagna e Italia, ma mai alla Scala o nel teatro sociale di Crema; le ragioni di tale assenza furono da lui stesso addotte, portando a motivo i vincoli contrattuali che lo legavano agli impresari teatrali che lo indirizzavano in quei teatri di loro pertinenza. In età avanzata si sposò e purtroppo finì la sua brillante carriera in modo oscuro, come venditore di latte, tormentato da una malattia che lo portò alla morte, sopraggiunta il 9 agosto 1950.

Nel nostro teatro non mancarono interventi che avevano un significato politico, come la presenza di Cesare Battisti, che parlò per perorare la causa dell'interventismo dell'Italia all'inizio della guerra 1915-1918, per la liberazione di Trento e Trieste.

Memorabile e movimentata fu anche la serata dedicata al "Futurismo" con l'intervento del suo iniziatore, Filippo Tommaso Marinetti. L'emozione del pubblico accorso numeroso fu grande quando finalmente si alzò il sipario e Marinetti cominciò a parlare. Si espresse (nel racconto di mio padre) infatti con la sua solita aggressività e, durante il discorso già di per se provocatorio, si ebbe in teatro una battaglia di risposte, insulti e lancio di verdure, unitamente alle solenni fischiate. Era evidente che il pubblico invitato per quella serata che poi si dimostrò esplosiva, era prevenuto, perché l'eco delle disastrose manifestazioni "futuriste" risultava ormai noto a tutti i cremaschi conosci, nella circostanza del celebre detto: "Crepì il bel canto e trionfì il rumore". L'eco di queste manifestazioni teatrali aveva poi il suo riscontro nei commenti di stampa, come risulta dalle cronache del tempo. La censura del governo austriaco aveva permesso in un primo momento la pubblicazione di un unico settimanale che era "La Gazzetta della Provincia di Lodi e Crema" (1837-1841), poi apparvero altri fogli quali "L'Eco di Crema" (1859-1862) e "L'Amico del Popolo" (1859-1862) oltre a testate di varia ispirazione, come "Betta da la lengua s'cietta" settimanale umoristico illustrato con vignette. Comunque, furono 53 i giornali che si stamparono con alterne vicende, fino alla "Voce di Crema" (1925-1943) ed "Il Nuovo Torrazzo" dal 1926 ai nostri giorni.

Tutta questa informazione aveva creato in città una più diffusa attenzione



Dalla rivista del 1882 "Tesoro delle famiglie".

alle manifestazioni culturali in genere e teatrali in particolare. Occorre notare che a Crema non mancava un qualificato ceto borghese costituito da professionisti colti, accanto a strati popolari meno abbienti, ma pur dotati di una loro dignitosa conoscenza degli avvenimenti di risonanza municipale. Non mancavano, a costituire l'indotto indispensabile per la pubblica accoglienza, le trattorie tipiche frequentate dalla gente del territorio, insieme ai divertimenti e alle manifestazioni popolari di una vera e propria città, dotata di una particolare dignità economico-sociale con una base commerciale che cresceva ed un'agricoltura aggiornata che rendeva. Circolava allora un detto "L'oro si accumula all'ombra del gelso".

Che il teatro fosse utile, anche per fini economici, specialmente per quegli artigiani che lavoravano intorno alle manifestazioni teatrali, era certamente scontato; voglio ricordare il caso di una mia nonna, che non ho avuto la fortuna di conoscere se non grazie alla testimonianza di mia madre, la quale ricordava la sua abilità nel confezionare abiti di alta qualità. Mia nonna serviva una clientela tutta al femminile e pertanto molto esigente. Il lavoro non mancava ed era fin troppo impegnativo quando doveva preparare l'abito per le signore in occasione dell'apertura della stagione teatrale, con il suo cartellone di spettacoli, tra Natale e il periodo di carnevale. La sarta solerte doveva incaricare il corriere di recapitare a Milano le ordinazioni di atelier, come la metratura della stoffa e il campione della stessa. Mia madre aggiungeva che, nonostante i contrattempi, la nonna riusciva sempre a consegnare l'abito finito, lavorando anche di sera, usando una delle prime macchine da cucire che funzionava a manovella guidata a mano. La sua soddisfazione era quella di aver accontentato la cliente permettendole di indossare l'abito nuovo alla prima dello spettacolo. Mi è rimasta per ricordo, la rivista "Il giornale dell'Eleganza" edito dai fratelli Treves di Milano, alla quale la sarta alla moda si uniformava nell'impostare il vestito che le era stato ordinato ed era di buon gradimento della cliente.

Mio nonno, che era un provetto artigiano armaiolo e aveva bottega e laboratorio in via Vittorio Emanuele al n. 6 in Crema, fabbricava fucili da caccia con pregiate decorazioni sul calcio in legno di noce e aveva anche il compito di caricare, durante tutto il periodo degli spettacoli, l'orologio collocato sopra la platea del teatro, e di munire a salve le armi che dovevano essere usate in scena.

La serie di spettacoli lirici si protrasse, ininterrottamente, fino al 1935, e la

“Tosca” di Puccini, fu l’ultima opera ad essere messa in scena. L’elenco di Andrea Bombelli “Opere in musica rappresentate nel teatro Sociale di Crema” conferma questa assoluta predilezione del popolo cremasco per le opere in musica eseguite nel teatro cittadino, con la partecipazione di tutti i ceti sociali, compresi gli abitanti del territorio.

In margine a questa gloriosa storia del teatro cittadino tra il ‘700 e il ‘900 i cremaschi, anziani come me, si ricorderanno della compagnia di guitti Paolo Tenca. Erano dei girovaghi che tutti gli anni arrivavano a Crema con diversi carri, sui quali avevano: scene in tela, costumi raccolti nei bauli, palcoscenico, panche per sedersi e una quantità di pareti in legno che fissate insieme formavano un recinto per contenere gli spettatori. La compagnia rappresentava un repertorio minore ma di effetto e di buona presa sentimentale: “Le due orfanelle”, “La cieca di Sorrento”, “I paladini di Francia” e, per circa una settimana, sulle piazze di periferia o nei cortili di qualche tipica osteria, trovavano un certo pubblico che apprezzava questi spettacoli e riempiva i posti a sedere. Quando accendevano la luce molti spettatori si asciugavano gli occhi, segno che lo spettacolo li aveva commossi.

Bruciato il teatro e scoppiata la guerra tutte le buone idee di ricostruirlo andarono in fumo. Un cronista dell’epoca, il poeta Luigi Soldati, impietrito da tanta distruzione, chiudeva così il suo articolo sul settimanale “La Voce di Crema: “...non possiamo adattarci al pensiero che il nostro teatro sia oggi un cumulo di macerie e che tale debba rimanere domani. Nella aristocratica sua eleganza, nella fierezza dei suoi ricordi, da cui, nei giorni più grigi dell’anno, ci veniva la parola consolatrice di un bene aspettato. Ora là sul luogo ove sorgeva non c’è che la parvenza del nostro sogno distrutto. Attraverso i vani delle arcate e delle finestre l’occhio sconfinava nel cielo immenso ed una angoscia ci stringe l’anima. Risorgerà?

Una voce dell’intimo ci dice che le cose belle risorgono sempre perché gli ideali della bellezza e dell’arte sono immortali”.

FRANCESCO EDALLO

## IL CLUB AMATORI DEL TEATRO

*La presente ricerca, basata sugli articoli apparsi sul Settimanale Cremasco “Il Nuovo Torrazzo” e supportata da numerose testimonianze dirette, ripercorre cronologicamente le vicende dell’Associazione Culturale di Crema “Club Amatori del Teatro” dalla sua nascita (1961) alla cessazione dell’attività culturale (1975).*



Frontespizio Tessera “Club Amatori del Teatro di Crema” (1961).

L’Associazione Culturale “*Club Amatori Del Teatro*” venne fondata a Crema nel 1961 e solo nel 1964 cambiò la denominazione sociale in “Club Amici del Teatro”.

Nacque come emanazione naturale del Centro Culturale S. Agostino, infatti fu fortemente voluta dal Sindaco di Crema Prof. Giacomo Cabrini, dal Presidente del Museo Civico Arch. Amos Edallo, dalla responsabile della Biblioteca Comunale Dr. Laura Oliva.

La sede dell'Associazione (dal 1962 in poi) fu presso il CCSA (nell'attuale Sala Cremonesi) e tutte le Conferenze, le Assemblee, gli Spettacoli allestiti ebbero luogo presso il CCSA nella Sala Pietro da Cemmo.

Il Club ebbe un numeroso ed entusiasta gruppo di Soci Fondatori: da Iris Mandricardi Torrisi al M° Giuseppe Peletti, dal Cav. Luigi Ghezzi al M° Piergiorgio Sangiovanni, dal M° Sergio Vecchi a Pino Sangiovanni, Marì Schiavini, Mons. Giovanni Bonomi e tanti e tanti altri che più oltre sono ricordati.

Fu sicuramente un momento di grande fermento culturale per la città di Crema, infatti all'Associazione aderì e partecipò un grande numero di persone (già nel 1° anno di vita il Club raggiunse e superò i 200 Soci, con 95 abbonamenti al Piccolo Teatro di Milano), non solo come semplici fruitori di spettacoli, ma anche e soprattutto come diretti protagonisti degli eventi culturali e teatrali proposti.

Il "*Club Amici del Teatro*" cessò la sua attività nel 1975.

Per quanto riguarda le motivazioni della presente ricerca, all'inizio si pensava di effettuare l'exkursus sulle vicende dell'Associazione - di cui si favoleggiava spesso senza mai aver dei riscontri precisi- soprattutto attraverso i ricordi orali e i documenti anche fotografici in possesso dei tanti Soci e dei loro discendenti. Nulla di più errato! La maggior parte dei protagonisti di allora non c'è più, i ricordi dei discendenti si sono sbiaditi e la documentazione, per vari motivi, è praticamente quasi scomparsa (quello che si è riusciti a recuperare è proposto in questa sede).

Quasi tutto il lavoro di ricerca è stato perciò desunto dagli articoli giornalistici del settimanale "*Il Nuovo Torrazzo*", integrati da poche testimonianze dirette e da altrettanto pochi documenti e fotografie.

E' da sottolineare che l'interesse iniziale della presente ricerca, oltre al doveroso riconoscimento per il lavoro svolto e per l'impegno culturale profuso dai Soci, era rivolto alla produzione ed all'allestimento di spettacoli teatrali da parte del Club a Crema. Tali allestimenti sono risultati assai limitati nei primi anni di vita ed in seguito (1966) sono cessati del tutto. Dopo tale data il Club si è limitato ad organizzare le trasferte in pullman a Milano per assistere a spettacoli teatrali e ad organizzare dibattiti e conferenze.

D'altro canto nulla impedisce che, in seguito alla presente pubblicazione, possa venire alla luce molto altro materiale ed altra documentazione relativa al Club. In questo caso sarà preciso dovere riunire e compendiare in forma più completa quanto riscoperto.

### **08.02.61 1<sup>a</sup> Assemblea preparatoria alla fondazione del Club**

Luogo: CCSA – Sala Pietro da Cemmo.

Presiede l'avv. Clemente Sinigaglia

Relatori: Prof. Giacomo Cabrini (Sindaco di Crema), Dr.ssa Laura Oliva (responsabile Biblioteca di Crema), Arch. Amos Edallo, (Conservatore Museo Civico di Crema), M<sup>o</sup> Pier Giorgio Sangiovanni.

Il M<sup>o</sup> Giuseppe Peletti presenta lo Statuto provvisorio del Club (9 Articoli).

Viene varata la Scuola di Dizione e Recitazione con gli insegnanti:

Marì Schiavini – Dizione

Giuseppe Maccarinelli – Recitazione.

M<sup>o</sup> Giuseppe Peletti – Fonetica e pratica di recitazione

M<sup>o</sup> Pier Giorgio Sangiovanni – Scenografia e Storia del Teatro

Sig Giuseppe Torresani – Teatro Moderno e contemporaneo

Manfredo Zaniboni – Trucco

Anna Gatti Sangiovanni – Segretaria del Corso.

Il sig. Mario Perolini mette a disposizione del Club Lire 20.000 (fondo cassa residuo dell'ex Cine – Club).

La prof.ssa Iris Mandricardi Torrisi e la Prof.ssa Sciortino formano la Commissione per lo Statuto ed il Regolamento del nuovo Club.

Nello Statuto (uno dei pochi documenti giunti in nostro possesso) il Club si prefigge: “di suscitare e risvegliare l’interesse per il Teatro in genere, articolato nelle sue varie manifestazioni”. Il Club si dichiara apolitico e apartitico e prevede 3 tipi di Soci:

Soci Effettivi: che hanno versato la quota sociale annuale.

Soci Sostenitori: che hanno versato una quota pari a 5 quote annuali.

Soci Onorari: persone nominate dal Consiglio Direttivo che hanno dato particolare lustro al Circolo.

### **15.02.61 Assemblea Costituente (200 partecipanti)**

Luogo: CCSA, Sala Pietro da Cemmo.

Vengono approvati lo Statuto ed il Regolamento del Club e viene eletto il Consiglio Direttivo.

Presidente – M<sup>o</sup> Giuseppe Peletti

Vicepresidente – M<sup>o</sup> Piergiorgio Sangiovanni

Tesoriere – Rag. Renato Puricelli

Segretario – Sig. Giuseppe Torresani

Consiglieri – Mons. Giovanni Bonomi, Prof.ssa Iris Mandricardi, Cav. Luigi Ghezzi.

Vengono anche approvate 3 Direttive per:

- 1 – Scuola di Dizione e Recitazione
- 2 – Viaggi a Milano o in altre città per assistere a spettacoli di Prosa di buon livello
- 3 – Dibattiti Teatrali (prima e dopo la visione degli spettacoli)

Su proposta di Mons Bonomi, in collaborazione con l'Associazione “*Signore di Maria Cristina*”, viene varato il “*Cenacolo Cinematografico*” con lo scopo di riprendere, dopo il Cineforum del Mercoledì sera (che si teneva presso il Cinema Astra in Piazza Marconi), una discussione tecnica in ambito più ristretto sul film proiettato. Il Cenacolo verrà tenuto ogni venerdì sera.

Al Cineforum del Mercoledì, venne quindi aggiunto un ulteriore e più ristretto momento di approfondimento: *Il Cenacolo Cinematografico*.

Di questo 2° appuntamento non si aveva notizia, ma si presume fosse coordinato da Mons. Bonomi e non avesse grande partecipazione di pubblico, se non le “*Signore di Maria Cristina*”. Alla maggior parte dei cinefili erano più che sufficienti le interminabili discussioni dei Cineforum, dominati da “*indimenticabili*” capolavori quali “*L'Arpa Birmana*”, oppure “*La Corrazzata Potemkin*” di Fantozziana memoria.

### **18.02.61 Riunione Consiglio Direttivo**

Luogo: Scuole Elementari Borgo San Pietro (g.c.)

Viene nominato direttore della Scuola di Dizione e recitazione il Sig. Giuseppe Maccarinelli con la collaborazione della Signora Marì Schiavini. Segretaria la Sign.ra Anna Gatti Sangiovanni.

Per la “*Scuola di Dizione e Recitazione*”, durante l'Assemblea Costitutiva erano state evidenziate e proposte numerose linee di intervento con altrettanti numerosi docenti. Tali linee – alla luce dei fatti, ossia del gradimento dei discepoli – si rivelarono probabilmente eccessive. Perciò alla fine il Consiglio del Club decise di nominare Direttore della Scuola il Signor Giuseppe Maccarinelli coadiuvato dalla Signora Marì Schiavini.

### **27.05.61 Serata di Prosa “La collina di Spoon River” di E.L. Masters**

Luogo – CCSA – Sala Pietro da Cemmo

Compagnia “Lo Scrigno” dell'USIS di Milano

Traduzione di Fernanda Pivano

Regia di Giulio Farè

Con: Enrico Baroni, Giorgio Corati, Ebe Ghielmetti.

### **24.06.61 *Saggio finale della Scuola di Dizione e Recitazione***

Luogo – CCSA, Sala Pietro da Cemmo.

Programma:

1<sup>a</sup> Parte – Lettura di Poesie di Lirici Greci (3°- 4° sec A.C.)

2<sup>a</sup> Parte – Dialoghi di Luciano (1° Sec D.C.).

Allievi – Graziella Della Giovanna, Silvana Farea, Renza Marchesi, Alma Noris, Bice Parati, Rosaria Severgnini, Gianni Bergami, Gino Capoferri, Cesare Colosio, Lino Compiani, Silla Della Giovanna, Gianni Ghezzi, Celeste Marasca, Mario Pighi.

A cura di: Giuseppe Peletti, Sergio Vecchi, Pier Giorgio Sangiovanni.

Musiche – M° Bragonzi.

Truccatore – Manfredi Zaniboni.

La regia del Saggio Finale della Scuola venne curata da G. Peletti, S. Vecchi e P.G. Sangiovanni. Da ciò si presume che sia Il Sig. Maccarinelli, sia la Signora Schiavini, per sconosciuti motivi, non portarono a termine l'incarico affidato loro dal Consiglio.

Ma in Teatro, si sa, non sempre possono coesistere due galli nel pollaio...

### **23.11.61 *Dibattito sullo spettacolo "El Nòst Milàn"***

(Regia di Strehler, visto in abbonamento al Piccolo Teatro il 19.02.61) Con la presenza dell'attore Ruggero Giacobbi.

Luogo: CCSA – Sala Pietro Da Cemmo.

### **25.11.61 *Ripresa della Scuola di Dizione e Recitazione (2° anno)***

Luogo – Aula della Scuola Media di Via Ginnasio (g.c.)

Docente – Prof. Piero De Luca (Compagnia Teatro Giovani di Lodi)

Segretario – Sig. Celeste Marasca.

In accordo con il Club, La Compagnia Teatro Giovani di Lodi- vincitrice del 1° premio Nazionale *GAD ENAL* - diretta da Piero De Luca, aveva anche in programma la rappresentazione a Crema del Drama Sacro "*L'Annuncio a Maria*". Tale rappresentazione con buona probabilità non venne mai effettuata in quanto mancano del tutto i riscontri dell'avvenimento.

### **14.04.62 *I soci del Club assistono al Piccolo Teatro di Milano allo spettacolo "Enrico 4°" Di W. Shakespeare, regia di Giorgio Strehler.***

*12.06.62 Saggio finale degli alunni del 2° anno della Scuola di Dizione e recitazione.*

Programma:

1 – “*IL BRASILE*” Atto Unico di J.R. Wilcock.

Con Graziella Della Giovanna e Cesare Colosso.

2 – “*LA LINGUA*” monologo di A. De Benedetti con Chicchina Canger.

3 – “*IL TELEVISORE*” monologo di L. Compagnone con Alma Noris.

4 – “*L’EPILOGO*” Atto unico, con Chicchina Canger, Franco Ferri, Cesare Colosio.

Scene e Luci – Sergio Vecchi

Costumi e Trucco – Bice Parati

Assistente alla Regia – Enzo Palazzoli

Regia – Pier Giorgio Sangiovanni



1962. Graziella Della Giovanna e Cesare Colosio stanno provando L’Atto Unico “Il Brasile”.

In questo 2° Saggio della Scuola di Dizione e Recitazione, gli alunni passano dalla semplice lettura di testi poetici a veri e propri allestimenti teatrali con 2 atti unici e 2 monologhi.

Entrano in scena anche 2 alunne della Scuola, Graziella Della Giovanna e Chicca Canger, che negli anni successivi frequenteranno importanti Scuole di Recitazione a Milano e diverranno per un certo periodo anche Attrici Professioniste.

Anche in questo 2° Saggio conclusivo, la regia dello spettacolo non è affidata al Direttore della Scuola, il lodigiano prof. Piero De Luca, ma è a cura di Piergiorgio Sangiovanni.

### ***10.11.62 Comunicato sul Settimanale” Il Nuovo Torrazzo”:***

Abbonamenti per i Soci a prezzi Scontati:

Spettacoli a Milano, Piccolo Teatro.

“Vita di Galileo” di B. Brecht, regia Strelher

“Burosauri” di Ambrogi

“L’anitra selvatica” di Ibsen

“L’eredità del Felis” di Illica

“Il Male Sacro” di Binazzi

Costo abbonamento a 5 spettacoli.

Poltrone Platea L. 6.000 (Intero 13.500)

Poltroncine Platea L. 4.000 (Intero 6.900)

Poltroncine balconata L. 2.900 (intero 3.900)

### ***15.11.62 Assemblea dei Soci del Club***

Inizia il 3° anno della “Scuola di Dizione e Recitazione”

Direzione – Sig.ra Marì Schiavini

Allestimento della Commedia “4 Giovani Suore” di Vladimiro Cairolì.

Si dà mandato al presidente M° Peletti di organizzare per il prossimo Carnevale il “Festival della Canzone Carnevalesca”

È la 5° Edizione del Festival, che, probabilmente, era iniziato a metà degli anni 50 e poi era stato interrotto. Fra i protagonisti l’orchestra “*I Capitani*”, diretta dal M° Clemente Scotti con la cantante Lena Carty.

### 13.02.63 V° Festival della Canzone Carnevalesca – Serata di Gala

Luogo – Cinema Nuovo – Crema

Le canzoni finaliste sono 14, provenienti da tutta l'Italia

Presenta l'Orchestra "I Capitani" del M° Clemente Scotti.

Vota il Pubblico presente in sala.

Al 1° Premio vanno L. 50.000, al 2° L. 25.000

Vince la Canzone "TWIST TWIST CARNEVALE" scritta dal cremasco Gandola e cantata dal duo Parolari.



1963 – Festival della Canzone Carnevalesca. Si riconoscono da sin. Mina Sartirana, Carlo Martini e Clemente Scotti.

Il cremasco Gandola (di cui non viene riportato il nome di battesimo) vince anche il 2° premio con la Canzone "Triste Carnevale". Dal momento che votava solo il pubblico presente in sala, o il nostro concittadino era un vero

portento musicale, oppure si era portato appresso una numerosa e ben organizzata claque.

Il Settimanale *“Il Nuovo Torrazzo”* nella recensione della serata a firma Tipi, oltre a confermare che il Cinema Teatro Nuovo straripava di spettatori, tesse lodi incondizionate per tutti – e come poteva essere altrimenti? – eccezion fatta per una frangia del pubblico: *“Ci sono sempre in simili manifestazioni anonimi maleducati che dalle platee manifestano le loro volgari intemperanze con battute di scarso spirito umoristico. Disturbano tutto il pubblico e declassano Crema ad un livello strapaesano!”*.

### **12.06.62 Recital *“La Passione di nostro Signore”***

Luogo: CCSA – Sala Pietro da Cemmo

Attori: Angelo Comotti, Celeste Marasca, Cesare Colosio, Mario Torrisi, Pietro Bianchessi, Ivancio Zonno, Silla della Giovanna, Alma Noris.

Allestimento e luci di Sergio Vecchi.

Regia di Marì Schiavini.



1963. Gli Interpreti de” *La Passione*” attorno alla regista Marì Schiavini. Si riconoscono da sin. Silla della Giovanna, Angelo Comotti, Marì Schiavini, Celeste Marasca, Alma Noris, Cesare Colosio, Mario Torrisi, Pietro Bianchessi, Ivancio Zonno.

### **28.11.63 *Recital dedicato alla Resistenza***

Luogo. CCSA, Sala Pietro da Cemmo.

Programma e dicitori:

Chicca Canger – Poesia di Natalia Ginzburg al marito Leone, fucilato dai nazifascisti

Silla Della Giovanna- Lettera di un superstite di Marzabotto

Luciano Bettinelli – Poesia di De Sanctis

Gian Paolo Guercilena – Poesia di Calamandrei

Angelo Comotti e Ivancio Zonno

Storici: Alma Noris e Pietro Bianchessi

Speaker: Eva May

Scene: Giannetto Biondini e Carlo Fayer

Luci e Musiche: Sergio Vecchi

Allestimento: Pino Sangioanni

Regia: Pier Giorgio Sangioanni.

Il Recital era guidato da due Storici che, seguendo il filo degli avvenimenti che caratterizzarono il Ventennio Fascista, hanno legato i pezzi recitati dagli attori.

Davanti ad un numerosissimo pubblico, gli stessi attori hanno strappato applausi (e lacrime) a scena aperta.

Le scene erano opera dei Pittori Giannetto Biondini e Carlo Fayer, che diverranno nel corso degli anni protagonisti indiscussi della Pittura non solo Lombarda.

### **07.04.64 *Rappresentazione della Commedia***

**“4 Giovani suore” di V. Caioli**

Luogo: Cinema Teatro Nuovo

In occasione della “ Giornata internazionale del Teatro”

Interpreti: Chicca Canger, Silla Della Giovanna, Alma Noris, Maria Teresa Samarani, Celestino Marasca, Luciano Bettinelli, Italo Scomazetto.

Scene e allestimento: Sergio Vecchi

Regia: Giuseppe Maccarinelli

L'allestimento della Commedia “4 Giovani Suore” era in programma per il Dicembre 1962 con la Regia di Mari Schiavini, ma, per cause a noi sconosciute, slittò di parecchi mesi e la Regia venne curata da Giuseppe Maccarinelli, coadiuvato dall'onnipresente Sergio Vecchi.

Sul Settimanale “*Il Nuovo Torrazzo*” del 4.4.64 lo spettacolo viene così pom-

posamente presentato alla Cittadinanza Cremasca da Pigis (Pier Giorgio Sangiovanni): *“Quando il Teatro riprende nel suo dramma i valori universali, che stanno alla base dei sentimenti umani, esso diventa viatico di elevazione spirituale e morale...(etc)”*. E trattandosi di 4 giovani suore non poteva essere altrimenti!

### **13.06.64** *Assemblea generale soci. Nuovo Statuto e rinnovo cariche sociali*

Luogo: CCSA Sala Pietro da Cemmo

Presiede Avv. Clemente Sinigaglia

Approvato l'allargamento dei Consiglieri da 7 a 11.

Eletti: M° Giuseppe Peletti, Mons. Giovanni Bonomi, Prof.ssa Iris Torrisi Mandricardi, M° Pier Giorgio Sangiovanni, M° Clemente Scotti, M° Sergio Vecchi, Rag. Cesare Donati, Sig. Arrigo Pedrini, Sig. Giuseppe Sangiovanni, Cav. Luigi Ghezzi, Prof. Eugenio Vailati. Su proposta della Socia Dr. Laura Oliva il Club cambia la denominazione sociale e diventa: “Club Amici del Teatro”.

Viene eletto Presidente per il biennio 64-66 il M° Pier Giorgio Sangiovanni, segretario M° Sergio Vecchi, Tesoriere Rag. Cesare Donati, Tesseramento sig. Arrigo Pedrini.

Si decide di pubblicare i *“Bollettini di Informazione”* del Club (ne verranno pubblicati 5 in 2 anni).

Vengono nominate 3 Commissioni:

- Commissione spettacoli da allestire: Bonomi, Mandricardi, Sangiovanni.
- Commissione nuovo Regolamento: Scotti, Soldati, Mansueto.

Commissione Concorso Foto-amatori per il *“Settembre Cremasco”*: Soldati, Peletti.

È durante questa Assemblea che, su proposta della Dr.ssa Laura Oliva, l'Associazione diviene *“Club Amici del Teatro”*. È il nome con cui verrà ricordata anche negli anni a venire.

### **04.07.64** **Riunione del Consiglio Direttivo**

Luogo: Sede del Circolo (presso CCSA)

Viene nominato Vicepresidente onorario il M° Giuseppe Peletti.

La Commissione Spettacoli (Bonomi, Mandricardi, Sangiovanni) propone di allestire la Commedia *“La Locandiera”* di Goldoni e anche un recital su Gabriele D'annunzio con materiale già selezionato dai Soci Eva Maj e Deda Mansueto e curato dai Soci Peletti e P. Sangiovanni.

Il Consiglio decide anche di arredare la sede e di tenerla aperta 2 giorni la settimana.

La Commedia “*La Locandiera*” di Carlo Goldoni non verrà mai allestita per motivi che non ci sono pervenuti. D'altra parte vi è da rilevare che, anche allora, le difficoltà organizzative ed economiche della messa in scena di uno spettacolo teatrale completo erano notevolissime. Molto più semplice era l'allestimento di un Recital di prosa o di poesia.

### **18.12.64    *Recital in 2 atti “Poesie e prose di D’Annunzio”***

Luogo: CCSA, Sala Pietro da Cemmo.

Realizzazione di Pino Sangiovanni con la collaborazione delle 2 attrici cremasche professioniste Graziella Della Giovanna e Anna Cristina Canger.

Allestimento e Luci di Sergio Vecchi

Scenografie Wlady Sacchi

Attori: Bianchessi Ida, Della Giovanna Silla, Fiorentini Elvira, Noris Alma, Pagliari Lella, Samarani Maria Teresa, Bettinelli Luciano, Dossena Angelo, Marasca Celeste, Moruzzi Alberto, Risari Giovanni, Mario Torrisi.

Le due Attrici professioniste cremasche, Graziella Della Giovanna e Maria Cristina Canger (i tempi di Chicchina sono ormai trascorsi), collaborano con Pino Sangiovanni all'allestimento del Recital. In questa circostanza è il giovane pittore Wlady Sacchi, anch'egli alle soglie di una luminosa carriera, a firmare le scene.

### **30.01.65    *Assemblea dei Soci***

Luogo CCSA . Sala Pietro da Cemmo.

Soci Iscritti n° 121 – Soci presenti 39

Nella relazione introduttiva, fra i molti risultati conseguiti dal Club, il presidente P.G.Sangiovanni evidenzia i seguenti:

- 50 Abbonamenti per gli spettacoli del Piccolo Teatro di Milano.
- 2 attrici professioniste ormai teatralmente impegnate (Della Giovanna, Canger).
- Il Club è consulente del Piccolo Teatro di Milano per gli spettacoli in cartellone.

Luogo: Albergo Platano.

In Calendario fra gli spettacoli esterni: Milano, Teatro della Piccola Commenda: “*La signorina Giulia*” di Strindberg con l'attrice cremasca Graziella Della Giovanna. Milano, Palazzo Durini: “*Gli astrologi*” con la concittadina Anna Cristina Canger. Milano Teatro Lirico: “*Il mistero della passione e morte di nostro Signor Gesù Cristo*”, regia di Orazio Costa.

Spettacoli da realizzarsi a Crema: Concerto della Polifonica Cavalli. Atto unico di Cecov. Recital “*Negro Poem’s*”. Film sulla Spagna del pittore Carlo Fayer.

Conferma della venuta a Crema per il 17 Febbraio 65 presso il cinema Teatro nuovo (g.c.) della Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Milano con lo spettacolo in 2 tempi del drammaturgo tedesco Heinar Kipphardt: “*Sul caso di J.R. Oppenheimer*” Regia collettiva di Strehler, Carpi, Lunari Job, Puecher e Colosso, Interpretato da De Carmine, Giangrande Fanfani, Albericci e Gignola.

Lo spettacolo ha avuto un enorme successo. Teatro esaurito e incasso di L. 800.000.

Dalla relazione del Presidente, Piergiorgio Sangiovanni: “*Il Club Amici del Teatro non è una Filodrammatica, non è il coagularsi di dilettanti perditempo intorno ad un testo teatrale e nemmeno un cenacolo di intellettualoidi empirici con l’hobby della recitazione. È un moderno strumento di penetrazione culturale che ha il Teatro come suo vertice...etc*”. Il presidente si era lasciato trascinare dall’enfasi retorica!!

### **03.04.65    *Spettacoli proposti in Abbonamento a Milano***

7 Aprile 65 (Poltrona L. 2.650 – Poltroncina L. 1.950)

Piccolo Teatro-Compagnia Morelli Stoppa “*Oh, che bella guerra*”

10 Aprile 65 (Poltrona 1.200)

Teatro S. Erasmo. “*L’eroe*” di Achille Campanile.

13 Aprile 65 (Poltrona 1.300)

Teatro Nuovo - Compagnia Proclemer-Albertazzi. “*Maria Stuarda*”.

### **27.04.65    “*Trebbo Poetico*” della Poesia Cremasca in dialetto e in lingua**

Luogo: CCSA. – Sala Pietro da Cemmo.

Poeti del passato – Pesadori, Soldati, Stabilini

Poeti viventi: Rosetta Marinelli Ragazzi (premio Fulcheria 1950), M° Meazza, Architetto Amos Edallo

Giovani Poeti: Ermentini, Morando, Parnigoni.

Coordinazione del Sig. Giuseppe Maccarinelli.

Scenografie Sergio Vecchi

Presenti il Sindaco M° Cattaneo e l’Assessore alla Cultura prof. Geroldi.

Fini dicitori: Fiorentini, Silla Della Giovanna, Peletti (con il cuore in mano). Bettinelli e Pandini (Eccezionale mimesi e forza interpretativa) M° Meazza, Italo Scomazzetto, Giuseppe Maccarinelli (cui pare sia stato iniettato il siero di lunga vita).

Dal Dizionario della Lingua Italiana Zingarelli: *“Il Trebbo Poetico è una riunione organizzata per ridestare con letture espressive il gusto e l’amore per la poesia”*. Al di là dell’ignoranza dello scriba, la serata, allietata da un numeroso pubblico, fu senz’altro piacevole ed animata. Anche alcuni Autori (Meazza, Edallo) lessero con passione e bravura le loro liriche.

#### **14.0166 *Assemblea Annuale Club Amici del Teatro***

Luogo: CCSA Sal Pietro Da Cemmo

Il presidente uscente M° Pier Giorgio Sangiovanni fa il consuntivo di 2 anni di attività. 5 Bollettini di informazione pubblicati. 17 Riunioni del Consiglio.

Attività interne. Nell’ambito del Settembre cremasco Concorso Fotocinematografico con Mostra Foto premiate e serata cinematografica conclusiva.

Vengono eletti:

Presidente – Avv. Nicoletta Mansueto

Segretaria – Prof.ssa Josè Volontà

Incaricato spettacoli interni: M° Sergio Vecchi

Tesoriere: Cav. Cesare Donati

Viene nominata una Commissione per gli spettacoli esterni formata dagli studenti universitari Franco Torrisi e Anna Maria Gallo con indicazioni del prof. Luigi Giusto. Commissioni Copioni e spettacoli formata dallo stesso Giusto, dal Mons. Bonomi e dal M° Pino Sangiovanni.

Settore Cinefotomatori: Eugenio Soldati.

Prima iniziativa: organizzazione Pullman per Milano per il 2 Febbraio 66 per lo spettacolo *“La Lupa”* con Anna Magnani.

#### **23.01 66 *Inizio del Ciclo di quattro spettacoli-dibattito sul tema “Da Pirandello al Teatro d’avanguardia – Beckett, Jonesco, Pinter”***

Anche se il Club Amici del Teatro continuerà la sua avventura fino al 1975, la nostra ricerca termina qui. Infatti dopo il 1965 l’Associazione si limitò ad organizzare qualche dibattito e i Pullman per i Teatri Milanesi, tralasciando completamente l’allestimento scenico.

Vorremmo, per concludere, segnalare fra tutti coloro che animarono e diedero lustro al Club il M° Sergio Vecchi: in tutte le iniziative intraprese dal Club egli prestò indefessamente (e con tanta umiltà) il suo contributo encomiabile.

## IL RESTAURO DEL SAN DOMENICO



*Le opere di restauro e recupero del complesso del San Domenico hanno avuto inizio nel 1994 e proseguono tuttora secondo lotti funzionali.*

*Le opere compiute fino ad oggi (relative a tre lotti funzionali) hanno portato alla apertura del “Teatro San Domenico” ed al recupero funzionale dell’intero piano terra del complesso.*

*Attualmente è in corso la progettazione del lotto conclusivo.*

L’incontro con Crema risale al 1986 allorchè, in qualità di collaboratori del Prof. Arch. Romeo Ballardini, partecipammo alla redazione del progetto F.I.O. (Fondi Investimento Occupazione) dal titolo “Progetto finalizzato al restauro, recupero e valorizzazione del sistema culturale – museale delle istituzioni cittadine e delle attrezzature urbane ad esse connesse nel Centro

*Storico della Città di Crema*". Il detto progetto riguardava interventi sparsi nell'intero Centro Storico e rientrava nel piano di finanziamenti previsti nella Legge Finanziaria dell'epoca. Peraltro il progetto stesso non rientrò fra quelli ammessi a finanziamento.

Trascorsi alcuni anni si ritornò sul lavoro fatto, recuperando parte del materiale disponibile e riferito alla ex Chiesa e Convento di San Domenico.

Si evidenzia che le opere relative al restauro delle facciate esterne e del tetto della Chiesa sono state eseguite precedentemente al nostro intervento, sono state curate dall'Arch. Aschedamini e sono state finanziate dal Comune di Crema con il contributo di sponsorizzazione di Agip S.p.A.

In sintesi il complesso architettonico costituisce quasi un isolato compreso fra Piazza Istria e Dalmazia ad nord, Piazza Trento e Trieste a ovest e via Verdelli a sud, mentre il lato est confina con un cortile intercluso fra edifici abitativi afferenti a proprietà private.

L'edificio ha le inequivocabili caratteristiche del convento religioso: è infatti costituito dal grande volume della ex Chiesa, caratterizzata dalla bella facciata su Piazza Trento e Trieste, e da un sistema di corpi organizzati attorno a due chiostri, di analoghe dimensioni e caratteristiche architettoniche, anche se sorti in tempi diversi, come verificabile dalla forma dei capitelli delle colonne. In origine i chiostri erano completamente porticati: con il trascorrere del tempo e con le successive sopraelevazioni dei corpi perimetrali, le arcate sono state tamponate per tre dei quattro lati, con lo scopo di migliorare le caratteristiche statiche delle colonne stesse (la verifica statica degli elementi murari ha confermato la circostanza).

Il collegamento verticale è costituito dallo scalone presente in posizione centrale rispetto ai detti chiostri, caratterizzato da un ampio volume con rampe monumentali. Al piano primo si hanno vari ambienti con affacciamento sia sui chiostri che sulle strade circostanti.

Nel lato ovest del complesso, nella posizione in cui dalle notizie storiche sorgeva il Tribunale dell'Inquisizione, sorge oggi il grande volume del Mercato Austro Ungarico.

### *Cronaca storica*

Preventivamente alla redazione del progetto è stata compiuta una ricerca storica sul complesso conventuale per identificarne il processo di formazione

attingendo dalla documentazione reperibile (assai scarsa!) presso gli archivi storici, di cui si riporta un breve sunto tendente principalmente alla descrizione della evoluzione del fabbricato fino al momento in cui inizia l'opera di restauro.

L'impianto più antico del complesso del San Domenico, secondo le fonti letterarie, ha origine trecentesca.

Lo storico cremasco Fino infatti riferisce sulla donazione, avvenuta nel 1332, a Frate Venturino da Bergamo, dell'Ordine dei Predicatori, della "Chiesoletta" di San Pietro Martire, da parte della Famiglia Dè Mendoli, per fondarvi un convento. Tuttavia nei manoscritti *Analecta Sacri Ordinis Fratrum Predicatorum* conservati presso l'Archivio della Casa Generalizia dell'Ordine dei Domenicani a Roma, è citata la presenza domenicana in Crema fin dal 1294, senza però specificarne con esattezza il luogo e la presenza numerica.

Il Convento viene anche citato come esistente nel 1303 da parte del Domenicano Bernardo Guidoni.

Quella prima "Chiesoletta" doveva trovarsi nell'area corrispondente al presbiterio dell'attuale chiesa e fu demolita con la costruzione del nuovo complesso.

La denominazione di San Pietro Martire rimane nel tempo, è infatti ancora presente nei documenti della Repubblica Cisalpina relativi alla soppressione del convento (a conferma si evidenzia che i recenti restauri hanno riportato alla luce l'immagine di San Pietro Martire nella parete di fondo dell'Abside). Nella prima metà del quattrocento il convento, rimasto quasi disabitato in seguito ad alcune pestilenze, viene occupato dai frati Conventuali di Sant'Agostino e i frati Domenicani ne rientrano in possesso nel 1457 per intercessione dei Cremaschi presso il Podestà ed il Pontefice.

Del cantiere storico si hanno scarse notizie, ma si sa dai testi di alcuni dei maggiori storici Cremaschi (Pietro Terni e Alemanio Fino) che l'ampliamento del primo nucleo di San Pietro Martire e Convento avviene e si conclude tra il 1463 ed il 1471. Lo storico Racchetti ci fornisce alla metà circa del 1800 una descrizione della Chiesa che è tuttora riconoscibile nella realtà.

Informazioni sulla storia successiva della Chiesa vengono dalle cronache delle visite pastorali (nel 1579 il Vescovo di Rimini, nel 1583 del Vescovo di Bergamo, nel 1669 del Vescovo di Crema) i cui atti che descrivono gli altari, le cappelle, le sculture, gli arredi sacri della Chiesa e della Sagrestia (tutti,

ahimè, distrutti), sono conservati presso l'archivio della Curia Vescovile di Crema.

Nel 1614 viene istituito il Tribunale dell'Inquisizione; primo Inquisitore fu il Domenicano Giovanni Maria Fiorano, ultimo Padre Pier Placido Novelli, arrestato ed espulso da Crema nel 1797. L'anno successivo il Tribunale viene soppresso dai Francesi. Si ha una totale mancanza di documentazione relativa al periodo precedente la metà del settecento, tanto che si suppone che la maggior parte dell'archivio sia stato trafugato o forse trasferito a Roma.

Con l'arrivo delle truppe Napoleoniche il Convento viene confiscato e trasformato in caserma militare. L'avvenimento è documentato nell'atto del Notaio di Lodi Giuseppe Crociolani del 22 giugno 1798 "*Istromento di soppressione del Convento di San Pietro Martire dei Domenicani*" conservato presso l'Archivio di Stato di Milano (Fondo di Religione – parte antica).

Subito dopo nel Convento si insediano gli Ussari; da questo momento il San Domenico viene annoverato fra le cinque caserme di Crema ed inizia il proprio percorso di degrado.

Già nel 1801 si ha notizia di lavori di sistemazione delle colonne in cotto e successivamente, a seguito del terremoto del 1802 si realizzano alcune opere di ripristino ad opera del capomastro Giacomo Serena (Archivio di stato di Milano – Fondo Ministero della Guerra).

Nel 1806 la Chiesa è un magazzino per il fieno, ed è di questo stesso anno la proposta di insediarvi un maneggio per 180 cavalli (mentre nel Monastero sono previsti 148 letti): il primo intervento che si progetta è la selciatura con ciottoli della Chiesa e si pensa inoltre di aprire 16 finestroni sulle pareti laterali delle cappelle; i lavori di trasformazione vengono realizzati nel 1809, durante i quali viene realizzato un muro perimetrale per uniformare l'ambiente, vengono ampliate le finestre e tagliate le colonne in cotto; il presbiterio viene trasformato in una loggia tramite l'esecuzione di un parapetto alto un metro.

Da questo momento è un susseguirsi di trasformazioni oltraggiose in cui ex Chiesa ed ex Convento hanno storia indipendente e non hanno più comunicazione fra loro.

Nel 1817 si ha un progetto, mai attuato, per destinare il San Domenico a Casa dell'Industria

Nel 1836 nel Convento si apre una casa di ricovero per colerosi.

Nel 1852 si ha un altro progetto non realizzato di adattamento a botteghe d'affitto.

Nel 1856 il Comune fonda nell'ex Chiesa il Pio Istituto dei Fanciulli.

Nel 1865 il piano terreno del secondo chiostro viene adibito ad asilo infantile. Dieci anni dopo l'edificio diventa sede delle scuole elementari maschili e nel 1876 ospita una parte della prima Esposizione Agraria del Cremasco. Nel 1897 si ha un progetto per i lavori da compiere per ampliare gli spazi destinati ad asilo.

La ex Chiesa resta fino al 1899 destinata a Cavallerizza, finchè viene a far parte del demanio comunale. Con progetto del 1901 viene trasformata in mercato delle verdure e dei generi alimentari con una relazione in cui si legge che l'attuale Cavallerizza *“senza muover pietra della sua ossatura, servirà mirabilmente per la nuova destinazione quando venga soltanto con le nuove aperture meglio rischiarata”*.

Dal 1910 al 1912 alcuni vani del piano superiore del primo Chiostro ospitano gli uffici della camera del Lavoro.

Nel 1912 si ha la notifica che dichiara il San Domenico monumento nazionale ai sensi della Legge 364/1909.

Nel periodo della prima guerra mondiale nell'intero complesso viene allestito un ospedale militare.

Dal 1920 lo spazio dell'ex Chiesa torna ad essere utilizzato come mercato fino al 1943, anno in cui il Podestà l'affitta ad un privato che lo trasforma in cinema teatro, che viene inaugurato nel febbraio 1944.

Nel 1952 viene posto dalla Soprintendenza ai Monumenti di Verona il vincolo sulla Chiesa di San Domenico ai sensi della Legge 1089/1939.

Il Convento diventa nel 1964 sede dell'Istituto Professionale per il Commercio, che vi rimane fino al 1992.

La ex Chiesa viene trasformata in palestra nel 1970, destinazione che permane fino all'inizio delle opere di recupero.

### ***Il Restauro***

Le sintetiche note sopra riportate possono fare immaginare lo stato dell'edificio nel suo complesso quando facemmo il primo ingresso per procedere con il rilievo dello stato di fatto, propedeutico alla esecuzione del progetto di recupero.

Primo lotto: i lavori sono stati compiuti nel periodo 1994 – 1996.

Sinteticamente tali lavori hanno riguardato il recupero della navata dell'ex

Chiesa, l'ingresso da Piazza Trento e Trieste e la realizzazione di servizi igienici al piano terra dell'ex Convento.

Come detto l'ultima destinazione del complesso era stata con funzione scolastica, quindi la parte dell'ingresso confinante con il primo chiostro era occupata da una serie di servizi igienici e la ex Chiesa era ancora destinata a palestra, i cui servizi (sia igienici che gli spogliatoi) trovavano dislocazione nell'Abside. Quest'ultima si presentava in condizione che difficilmente lasciava comprendere la importanza dell'ambiente: era infatti separata dal locale ex Chiesa da un muro di tamponamento realizzato nel grande arco ogivale, ed il volume stesso era interrotto al suo interno da un solaio ligneo collocato a circa metà dell'altezza che separava un primo livello con destinazione servizi igienici da un secondo livello che era stato anche l'abitazione del custode. Inoltre in posizione centrale e parallela vi era un secondo muro stretto sotto la volta a vela che costituiva una sorta di separazione degli ambienti ricavati.

Il tetto della ex Chiesa era stato manomesso ed interessato alla esecuzione di due grandi lucernari, di cui si è proceduto alla demolizione, probabilmente realizzati per migliorare l'illuminazione della "palestra".



La sala teatrale prima del restauro.

Nella prima fase di demolizione all'interno di questi ambienti, ed in particolare dell'Abside, la Ditta aggiudicataria dei lavori (Restauro e Recupero di Napoli) manifestava la propria preoccupazione in merito alla situazione statica del complesso absidale proponendo ufficialmente la realizzazione di una opera di puntellazione strutturale del complesso.

Poiché ad un primo esame si era rilevata la presenza di lacerti di intonaci affrescati sulla volta, prima di procedere con la messa in opera della prevista struttura provvisoria si rese necessario procedere ad una prima operazione di discialbo e consolidamento degli intonaci stessi per impedirne la distruzione nella fase di messa in carico della puntellazione.

In questa fase si procedette quindi al discialbo dei numerosi strati di intonaco ed al consolidamento delle superfici, conservando i muri esistenti e demolendo il solo assito del solaio ligneo intermedio per rendere possibile l'esecuzione delle parti di sostegno verticale del ponteggio.

L'opera di discialbo ha riguardato quindi solo le volte ed una parte degli elementi di fondo dell'ambiente, di forma semi ottagonale.

È durante questi lavori che sono cominciate le sorprese e si è delineata la importanza non solo dell'Abside, ma di tutto il complesso: si sono quindi compiuti, approfittando della presenza di restauratori all'opera nell'Abside, numerosi saggi negli ambienti circostanti, identificando gli ornamenti a losanghe bianche e nere negli arconi della navata dell'ex Chiesa.

È pure in questa fase che si giunse ad identificare la quota originaria del pavimento, che venne ripristinata riportando i componenti architettonici alle originarie proporzioni. È inoltre da ricordare che nel corso di questa fase di lavori venne identificata la esatta posizione del muro laterale della ex Chiesa nel lato verso il chiostro: nel corso dello scavo si vide infatti che i resti di tale muratura erano in posizione più interna, rispetto alla navata, dell'attuale. La cosa si nota anche osservando con attenzione la parete nel suo insieme: si noterà quindi che la parte alta su cui si imposta il tetto è in posizione più interna rispetto alla muratura a terra. A conferma della suddetta affermazione si hanno due fattori: il primo è che la muratura in esame presenta un coronamento in cotto in sommità, simile al cornicione della facciata della ex Chiesa su Piazza Trento e Trieste, visibile dalla sala al secondo piano soprastante il refettorio; il secondo fattore è che nella parte di muratura originaria ed interrata era presente un lacerto di affresco, eseguito evidentemente sulla parete esterna della Chiesa e verso l'orto, rappresentante una coppia di piedi: il

lacerto è stato restaurato ed è tuttora visibile rimuovendo la lastra di pietra serena presente sul pavimento in cotto in prossimità di una delle uscite.

In questo stesso periodo, approfittando della presenza di un piano di lavoro alla sommità del ponteggio, veniva anche compiuto un primo rilievo delle lesioni presenti sia sulla volta che sulle pareti laterali dell'Abside (il rilievo venne compiuto a cura dell'Università di Brescia); si rilevava inoltre che il muro centrale non era immorsato nelle pareti laterali, ma era stato eseguito in aderenza e per motivi sconosciuti che potevano tuttavia farsi risalire alla fase di realizzazione dei servizi e dell'abitazione del custode della scuola.

I lavori relativi al primo lotto venivano quindi limitati alle operazioni sinteticamente descritte e si concludevano con il completamento dei lavori nella grande sala della ex Chiesa, nel restauro e consolidamento dell'antica muratura che si affaccia sul primo chiostro, altresì comprendente gli archi ogivali di ingresso alla Sala Capitolare (di cui si sono completate per quanto possibile le cornici in cotto recuperando parti degli elementi ornamentali che erano stati utilizzati per tamponare i vani ora visibili e si è inoltre lasciata in evidenza la quota originaria delle soglie) e nel recupero dei percorsi di ingresso fino alla batteria di servizi al contorno del primo chiostro, lasciando al suo posto il muro di separazione con l'Abside e la puntellazione in opera, in attesa di un ulteriore stanziamento dei fondi necessari al completamento del consolidamento statico dell'ambiente ed al recupero artistico dell'intero complesso.

Nei locali recuperati fu possibile l'allestimento della mostra "L'estro e la realtà - La pittura a Crema nel Seicento" che durò fino ai primi mesi del 1998.

Secondo lotto: I lavori sono stati compiuti nel periodo 1998 – 2000.

I lavori hanno riguardato il restauro della quasi totalità del piano terra e il restauro di tutti i tetti (compresa una ripassatura dei tetti della Chiesa e dell'Abside), di tutte le facciate esterne e dei chiostri interni.

In particolare nell'Abside, ancora ingombrata dall'opera provvisoria installata nel primo lotto, si è proceduto ad una attenta analisi della situazione statica che si era evoluta nel tempo.

Si premette che le importanti lesioni presenti, che date le caratteristiche si suppose che fossero passanti e leggibili all'esterno dei muri prima della intonacatura effettuata con la sponsorizzazione e precedentemente al nostro

intervento, non sono ricomparse né sulle superfici intonacate esterne né come aggravamento di quanto a suo tempo rilevato e monitorato mediante posa di adeguati comparatori, quindi si ebbe ragione di ritenere che il fenomeno fessurativo si fosse esaurito (ipotesi che ha poi trovato riscontro nel proseguimento dei lavori).

Si è quindi valutato che la gran parte delle lesioni presenti fosse da attribuire a due fattori principali: la presenza del muro centrale al volume dell'Abside e la cattiva realizzazione dei tetti.

Quanto al primo fattore, cioè il muro, esaminato il posizionamento geometrico dell'elemento e la sua estraneità alla conformazione architettonica del complesso, si è valutato che esso abbia indotto nella volta, e conseguentemente nei muri d'ambito, delle sollecitazioni flessionali incongrue con il comportamento statico proprio di tali elementi. La posizione stessa delle lesioni, presenti anche all'estradosso della volta, ha quindi confermato l'esistenza di trazione nella struttura, prodotta dal momento flettente causato dall'appoggio intermedio costituito dal muro centrale; la presenza di queste incongrue sollecitazioni aveva prodotto nella volta sensibili deformazioni.

L'accesso all'estradosso della volta ha poi consentito di verificare la presenza del secondo fattore di alterazione statica, oltre alla presenza di un consistente volume di macerie frutto di precedenti interventi; si è infatti constatato che la struttura del tetto era gravante sulla volta stessa, in quanto la trave di colmo era rompitrattata da un monaco ligneo infisso a forza tra la trave stessa e la chiave della volta. La presenza di questo elemento produceva quindi un carico concentrato costituito sia dal carico permanente che dal carico accidentale, coinvolgendo quindi la volta negli spostamenti della falda del tetto.

Senza entrare nel merito delle tecnologie utilizzate, il risultato conseguito ha consentito la demolizione del muro interno, giungendo alla percezione dell'Abside nella sua intera volumetria; l'opera di consolidamento compiuta ha inoltre permesso la demolizione anche del muro di separazione fra Abside e navata dell'ex Chiesa, che hanno così ritrovato l'originaria contiguità attraverso il grande arco ogivale. Purtroppo in questa fase, per vari motivi tecnico-economici, non fu possibile completare anche il restauro delle superfici, che vennero rimandate al successivo lotto di lavori.

Parallelamente agli interventi architettonici e strutturali si è proseguito con l'opera di restauro e recupero delle superfici affrescate, riportando alla luce per quanto possibile gli ornati dei grandi arconi della ex Chiesa fino alla

parete di fondo, caratterizzata dalle tre aperture ogivali dell’Abside e delle Cappelle laterali. Il detto muro è stato completamente consolidato e restaurato nel lato verso la navata, consentendo il recupero di frammenti di affreschi di grande suggestione.

Le grandi emozioni sono però giunte dal restauro dell’ex refettorio, che si trova in posizione contigua e laterale all’ingresso.

L’ambiente, di cui si aveva cognizione geometrica derivante dalla lettura degli elaborati di rilievo, era suddiviso in alcuni ambienti autonomi (la cui destinazione era stata anche di corpo di guardia ai tempi degli Ussari): i primi verso l’attuale ingresso addirittura separati da un solaio e dotati di un camino (e, ahimè, della relativa canna fumaria) per il riscaldamento; il primo passo di demolizione degli elementi incongrui e il conseguente recupero dell’originario volume ha mostrato immediatamente la monumentalità dell’ambiente; i successivi saggi nell’intonaco hanno poi fatto intuire le sorprese che ci avrebbe riservato il proseguimento delle operazioni.

Il risultato è oggi sotto gli occhi di tutti; le emozioni provate nel corso delle progressive scoperte non sono facilmente descrivibili, soprattutto perché ognuno di noi le vive in modo intimo e strettamente personale. Non solo, in corso di restauro si ha la progressiva scoperta degli affreschi e la loro contemplazione molto ravvicinata dal piano di lavoro del ponteggio, ma manca quasi totalmente la vista d’insieme, di cui si è potuto godere solo successivamente allo smontaggio del ponteggio stesso.

Il fatto è che il ciclo pittorico è di grande importanza, percorre la storia dell’Ordine Domenicano e ne celebra le personalità più eminenti (in particolare quelle assurte al Papato) e culmina nella cosiddetta “*Cena della Mascarella*” il cui soggetto è presente nella maggior parte dei Conventi Domenicani in quanto si richiama ad un miracolo compiuto dal Santo fondatore (la Mascarella di cui si parla è un quartiere della nostra città di Bologna!). In conclusione la disponibilità della totalità degli spazi circostanti il primo chiostro, la possibilità di utilizzare il refettorio come foyer e l’arredamento degli spazi recuperati nel corso dei lavori (principalmente l’allestimento di un palcoscenico e la posa di poltrone nella navata dell’ex Chiesa) e la loro efficienza funzionale con asservimento di tutti i servizi presenti alla funzione teatrale, ha consentito l’apertura del “*Teatro San Domenico*” come conclusione del presente secondo lotto dei lavori, che sono stati compiuti dalla Ditta CEIC di L’Aquila.

I lavori di recupero degli affreschi.



Terzo lotto: I lavori sono stati compiuti nel periodo 2004 – 2005.

Le opere hanno riguardato il completamento dei locali al piano terra prospicienti il secondo chiostro ed il completamento del restauro pittorico dell’Abside, quindi hanno avuto una connotazione predominante di restauro artistico delle superfici affrescate.

Per ciò che riguarda l’Abside, nei lotti precedenti erano state compiute le principali opere di consolidamento statico delle volte del corpo centrale (ex altare maggiore) e l’eliminazione di elementi aggiunti all’interno del grande volume; erano inoltre stati compiuti interventi d’urgenza di discialbo e consolidamento degli intonaci decorati delle volte. In questa fase sono stati com-

pletati gli interventi sugli intonaci precedentemente trattati ed è stato compiuto il completo discialbo delle pareti verticali e delle cappelle laterali, con successivo restauro delle superfici pittoriche; contemporaneamente inoltre si sono completate le stuccature ed i consolidamenti statici ancora necessari nei paramenti murari, che vista la delicatezza e l'importanza dell'ambiente, sono state condotte dalla Ditta di restauro (Pro-Mu restauri di Viterbo) che ha compiuto il recupero delle superfici affrescate.

Il locale così recuperato ha evidenziato la propria armonia dimensionale oltre alle emergenze pittoriche che sono sopravvissute all'uso improprio perdurato per anni. La lettura degli affreschi ancora visibili lascia intuire l'eleganza del volume recuperato; in varie posizioni sia della ex Chiesa che del refettorio ed in particolare sul fondo dell'Abside si ammira l'immagine di San Pietro Martire, a cui la Chiesa era dedicata. Interessante anche il grande Cristo presente nella lunetta centrale della parte semi ottagonale di fondo. Si deve evidenziare che, se della parte centrale dell'Abside si conoscevano già le caratteristiche e si aveva cognizione dei dipinti presenti, le scoperte sono giunte dalle cappelle laterali, in particolare da quella a destra guardando dalla Chiesa. Senza entrare nel merito di datazioni ed eventuali attribuzioni che sono materia di storici dell'arte, particolarmente interessante è, a nostro parere, la sinopia localizzata appunto nella cappella di destra, alla destra della porta di uscita di sicurezza guardando con spalle alla Chiesa.

Si è poi completato il restauro degli ambienti recuperati tramite la posa di pavimenti ed infissi compatibili con quanto già presente all'interno della sala e del palcoscenico, in considerazione che lo spazio recuperato costituisce il naturale completamento funzionale dell'ambiente teatrale.

Per ciò che riguarda gli ambienti al piano terra del secondo chiostro, cioè i locali posti nella zona verso via Verdelli e nella zona confinante con il mercato Austro Ungarico, le funzioni inserite hanno stretta connessione con la gestione del teatro, trattandosi dei locali per la prevendita biglietti (o comunque funzioni amministrative) e sala gestionale della Fondazione San Domenico, oltre a spazi distributivi utilizzabili in maniera molto flessibile.

Al piano primo si è proceduto alla revisione e controllo delle volte, con rimozione della maggior parte dei pavimenti esistenti, alla verifica delle caratteristiche dei muri esistenti per valutarne la possibilità di demolizione per ripristinare la continuità dei locali in previsione del lotto di completamento dell'intero complesso.

Si è proceduto inoltre ad una diffusa campagna di saggi negli intonaci per identificare la presenza di superfici affrescate: purtroppo questa operazione ha prodotto dei risultati inferiori alle aspettative essendo il ritrovamento limitato ad un piccolo affresco raffigurante un putto, di ottima fattura, nella parete di separazione fra il Convento e la Chiesa. Evidentemente le molteplici trasformazioni subite dall'edificio hanno influito negativamente anche sulla conservazione degli intonaci ornati.

Con la conclusione del terzo Lotto di lavori il grande contenitore del San Domenico ha avuto un notevole grado di avanzamento, essendo disponibile e sfruttabile l'intero piano terra: infatti al termine delle opere contrattuali, proprio per rendere completo l'intervento al piano terra, sono state finanziate le opere di recupero delle superfici a tempera dell'ingresso alla sala teatrale e sono inoltre state recuperate alcune lunette (le uniche rimaste) nel muro di confine fra primo e secondo chiostro: la parte recuperata è il residuo di dipinti murali, probabilmente di ex voto, di cui sarebbe interessante approfondire la conoscenza.

I lavori del presente lotto sono stati compiuti dall'Associazione temporanea di Imprese fra il Consorzio C.Ar.E.Ca. e la Ditta Pro-Mu entrambe di Viterbo.

Quarto ed ultimo lotto: lavori da iniziare.

I lavori compresi nel programma conclusivo di intervento sono di completamento generale del complesso architettonico e quindi sono principalmente legati alla risposta progettuale alle esigenze funzionali di destinazione d'uso richieste dall'Amministrazione.

Non v'è dubbio tuttavia che le opere programmate sono altrettanto importanti delle precedenti, anche se in questa fase non è più prevista (purtroppo!) la scoperta di affioramenti pittorici ed architettonici coinvolgenti come i precedenti.

Sono previste quindi opere che renderanno completamente fruibile l'intero complesso, previa ultimazione del piano primo nel rispetto di tutte le vigenti normative.

Le destinazioni d'uso previste sono ovviamente concordate con l'Amministrazione e sono rese compatibili con il decoro attualmente raggiunto dal complesso monumentale.

Verranno quindi predisposti vari locali, di differenti dimensioni, che potranno avere varie destinazioni con molteplici possibilità di uso, flessibile ed

adattabile a seconda delle esigenze che si andranno via via manifestando. In particolare sono previste numerosi piccoli ambienti per l'insegnamento individuale, in cui si prevede la presenza dell'insegnante e dell'allievo, locali di maggiori dimensioni per insegnamenti di gruppo e delle salette per piccole rappresentazioni e prove che verranno usate flessibilmente e "in condominio" fra i vari fruitori degli spazi localizzati all'interno del contenitore storico di cui si tratta.

Sono inoltre previsti locali per Segreteria, Direzione e controllo degli accessi e uno spazio dedicato all'uso di biblioteca o simile (emeroteca, videoteca, ecc.); come detto, tuttavia, le destinazioni sono assolutamente indicative e soggette a tutte le variazioni che verranno richieste dall'Amministrazione per nuove e diverse esigenze.

Tutti gli ambienti, in considerazione delle attività oggi previste, saranno studiati per dare una risposta acusticamente soddisfacente e saranno utilizzati dei materiali idonei ad evitare interferenze fastidiose fra le varie attività in svolgimento.

Nel momento in cui vengono scritte queste brevi note la progettazione è in corso, quindi non si ritiene di dilungarsi oltre su previsioni che sono ancora soggette a riflessioni, adeguamenti e messe a punto che verranno dettate anche dai vari Enti che vengono chiamati ad esprimere dei giudizi di merito. Si deve sottolineare invece che è compreso in questo lotto di lavori il restauro dello scalone che sarà dotato, nel rispetto dell'aspetto monumentale, di opportune attrezzature per il superamento delle barriere architettoniche.

### *Opere impiantistiche*

È sempre assai delicato inserire opere per la risposta ad esigenze irrinunciabili di benessere ambientale, quale riscaldamento degli ambienti, illuminazione e impianti di sicurezza, all'interno di edifici storici: si tratta infatti di far coincidere le esigenze di rispetto e tutela di edifici con le necessità di comfort dell'uomo moderno. Riteniamo di aver affrontato il problema nel rispetto di ambedue le esigenze studiando impianti poco invasivi, ma non per questo meno efficienti.

Questa categoria di opere è stata ampiamente svolta nel corso dei Lotti i cui appalti sono terminati: in particolare sono stati compiuti, oltre agli allacciamenti alle pubbliche utenze, tutti i lavori relativi alle reti di distribuzione prin-

cipale con predisposizione delle colonne montanti e di quanto necessario al completamento dell'intero edificio senza dover intervenire in locali ormai ultimati ed utilizzati; è stato inoltre eseguito e completato l'anello di distribuzione dell'impianto antincendio, che verrà tuttavia integrato con una vasca di accumulo interrata e necessaria per rispondere alle esigenze normative.

Le reti di distribuzione principale, tanto per l'impianto elettrico che per l'impianto meccanico, idro termo sanitario ed antincendio, sono dislocate in cunicolo ispezionabile posto a pavimento dei due rami nord e sud dei chiostrri; per il completamento delle reti impiantistiche, che avverrà nel corso del lotto conclusivo di lavori, è quindi sufficiente collegarsi ai punti predisposti e completare la distribuzione dei corpi scaldanti e dei frutti elettrici che saranno asserviti ai relativi quadri di zona.

In complesso quindi le opere impiantistiche, realizzate e previste, sono relative ad un complesso di opere che hanno avuto una impostazione iniziale a cui i vari installatori si sono attenuti nel corso degli appalti di loro competenza, completando via via le opere allo scopo di ottenere un risultato finale il più uniforme possibile.

In complesso quindi si è cercato di rendere gli impianti quanto più flessibili possibile, per far sì che a mano a mano che l'edificio viene utilizzato possa essere sempre facilmente ed agevolmente possibile intervenire ed adeguare lo stato di fatto alle nuove e diverse esigenze che si presentano.

## *Conclusioni*

Come più volte abbiamo avuto occasione di affermare il restauro del complesso del San Domenico è stato estremamente coinvolgente e ci ha dato emozioni e soddisfazioni sicuramente superiori anche a quanto speriamo si tragga dalla lettura delle considerazioni svolte sopra.

Abbiamo l'intima convinzione di aver restituito al complesso monumentale la dignità che gli compete, e che per le vicissitudini, le molteplici ed improprie destinazioni d'uso e le traversie subite si era persa nel percorso storico del fabbricato.

Ringraziamo quindi i cittadini di Crema che, attraverso i loro Amministratori, ci hanno dato la possibilità di seguire l'evoluzione del lavoro e di portarlo a termine, non sappiamo se con risultati apprezzabili, ma certamente siamo convinti di aver dedicato le nostre energie e la nostra espe-

rienza per il raggiungimento di quello che consideriamo un buon risultato. Ringraziamo inoltre le Ditte che sono intervenute nelle varie fasi di esecuzione dei lavori, con le quali si sono creati degli ottimi rapporti collaborativi che hanno favorevolmente influito sul buon risultato finale. Infine il ringraziamento va ai Funzionari degli Enti chiamati ad esprimere pareri ed in particolare a tutti i Funzionari della Soprintendenza di Brescia che si sono succeduti negli anni ed i cui consigli, anche quando espressi sotto forma di prescrizioni, sono sempre stati accolti come espressione di fattiva collaborazione.

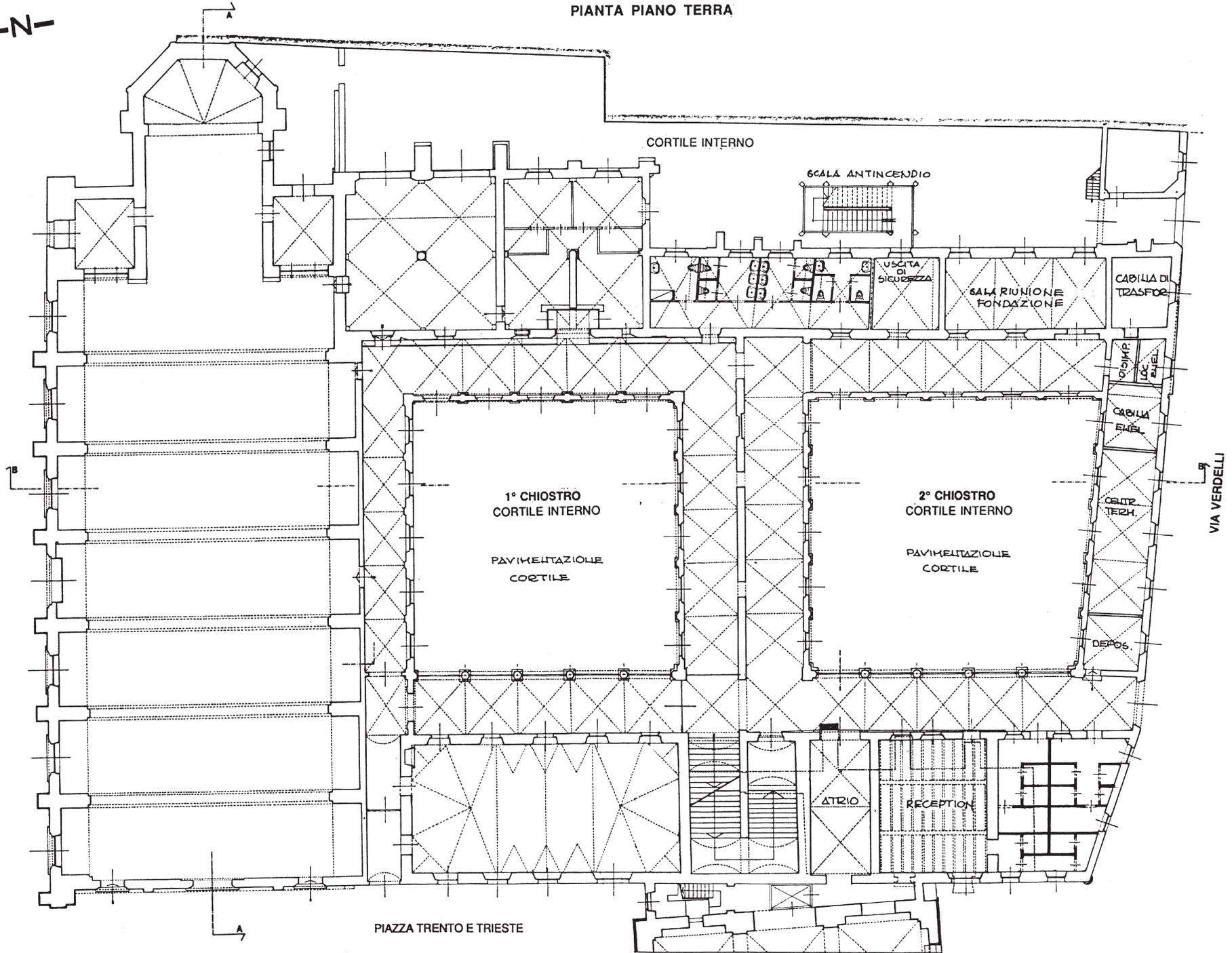


La sala teatrale a restauri compiuti.

PIANTA PIANO TERRA



PIAZZA ISTRIA E DALMAZIA



CORTILE INTERNO

SCALA ANTINCENDIO

USCITA DI SICUREZZA

SALA RIUNIONE FONDAZIONE

CABINIA DI TRASFOR

1° CHIOSTRO  
CORTILE INTERNO

PAVIMENTAZIONE  
CORTILE

2° CHIOSTRO  
CORTILE INTERNO

PAVIMENTAZIONE  
CORTILE

CABINIA  
ENEL

CABINIA  
ENEL

CENTR.  
TEZH.

DEPOS.

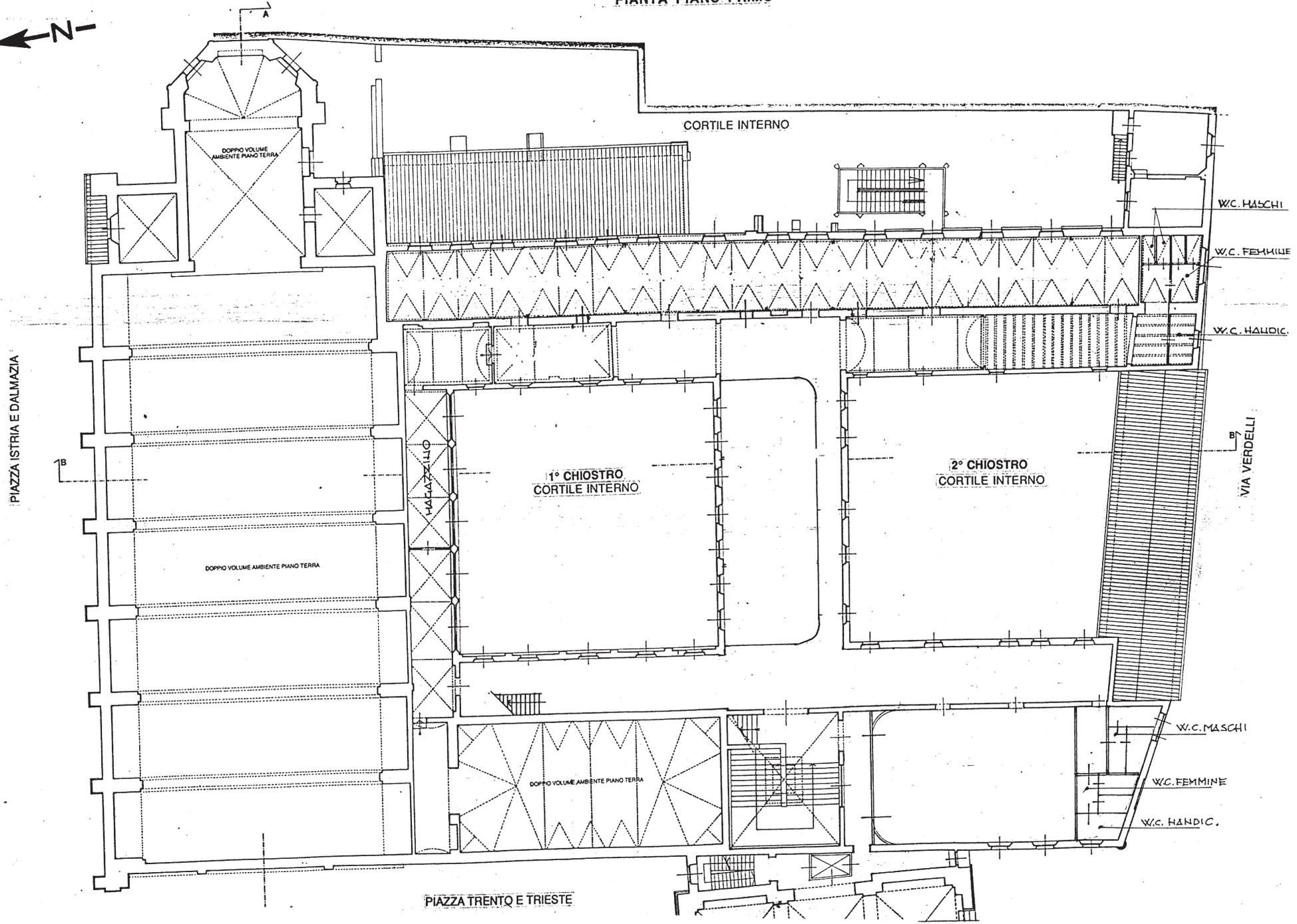
VIA VERDELLI

ATRIO

RECEPTION

PIAZZA TRENTO E TRIESTE

PIANTA PIANO PRIMO



PIAZZA ISTRIA E DALMAZIA

B

DOPPIO VOLUME AMBIENTE PIANO TERRA

VIAZZILLO

1° CHIOSTRO  
CORTILE INTERNO

DOPPIO VOLUME AMBIENTE PIANO TERRA

CORTILE INTERNO

2° CHIOSTRO  
CORTILE INTERNO

W.C. MASCHI

W.C. FEMMINE

W.C. HANDIC.

VIA VERDELLI

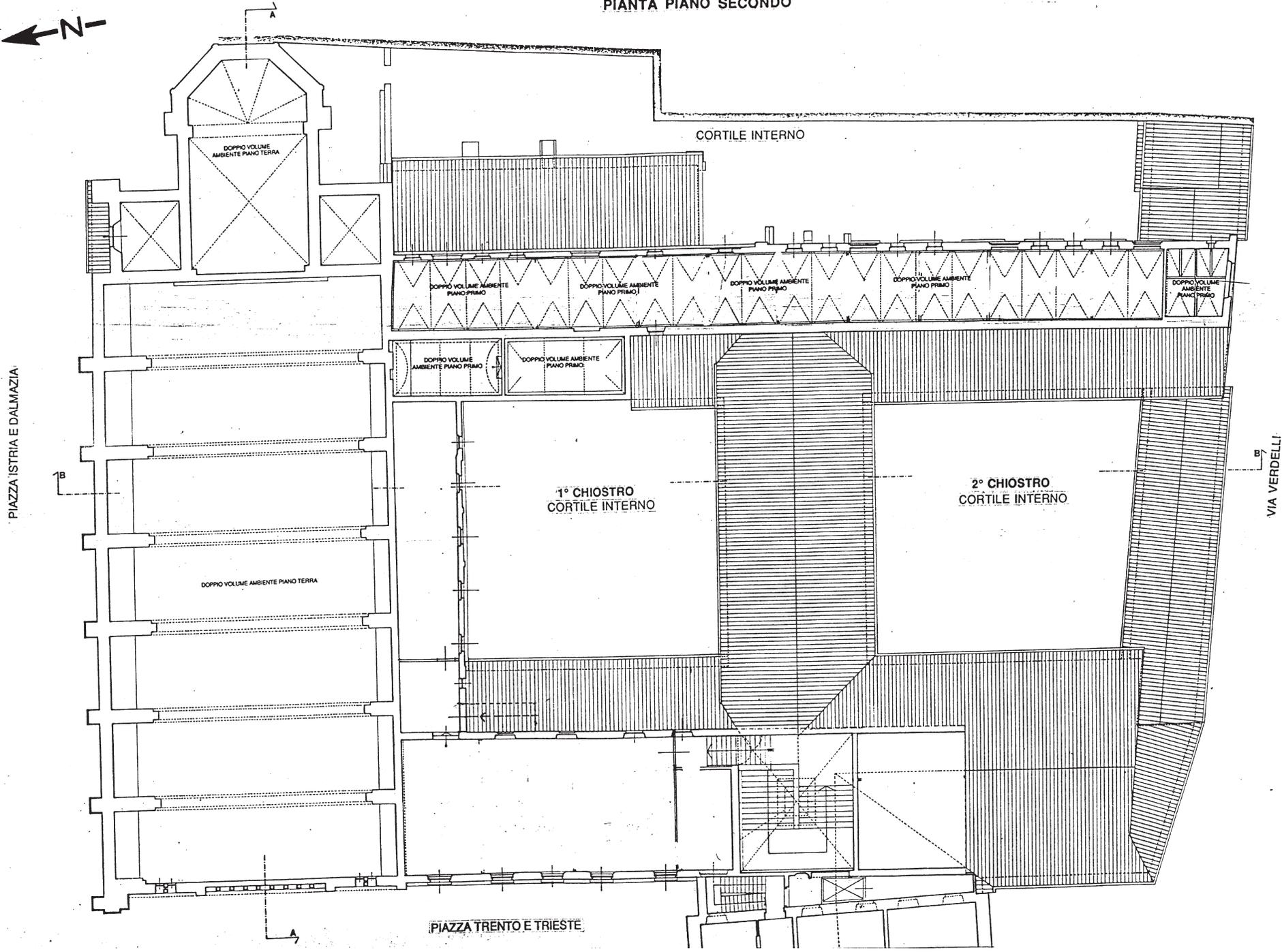
W.C. MASCHI

W.C. FEMMINE

W.C. HANDIC.

PIAZZA TRENTO E TRIESTE

PIANTA PIANO SECONDO



PIAZZA ISTRIA E DALMAZIA

VIA VERDELLI

PIAZZA TRENTO E TRIESTE

## LA NASCITA E I PRIMI ANNI DI VITA DELLA FONDAZIONE SAN DOMENICO

*L'intervento riporta, in sintesi, il percorso della Fondazione San Domenico, dai difficili, "pioneristici" esordi, nei primi anni di vita del teatro, fino agli ultimi sviluppi, comprendenti l'affidamento di parte della gestione dell'istituto civico musicale alla fondazione stessa. Accanto alla citazione dei passaggi burocratici, vengono messe in evidenza anche le caratteristiche particolari della Fondazione, che è composta da soci pubblici e privati e che coinvolge anche i cittadini tramite il "collegio deio partecipanti".*

Ripercorrere l'ancor breve vita del teatro San Domenico implica anche un'analisi della particolare forma di gestione che si è voluta dare alla struttura teatrale. Il primo anno di vita del nascente teatro San Domenico si è svolto con la diretta gestione da parte dell'amministrazione comunale; a partire dal luglio 2000 si è percorsa, invece, l'innovativa e un po' rischiosa strada dell'affidamento della gestione teatrale ad una "fondazione partecipata", composta dal comune di Crema, dalla provincia di Cremona, da soci non pubblici (Banca Cremasca di Credito Cooperativo, Banca Popolare, Coop Lombardia, Gerundotour) e dai cosiddetti soci partecipanti, cioè da privati cittadini, aderenti alla fondazione tramite una quota annua di 100.000 lire (poi 50 euro). Le adesioni dei soci fondatori, vale a dire degli enti prima citati, comportavano una contribuzione finanziaria alla fondazione (200 e poi 300 milioni per il comune, 50 milioni per la provincia e 25 milioni per i soci

privati) e avevano come conseguenza la partecipazione al consiglio di amministrazione con tre rappresentanti per il comune e un consigliere per gli altri enti; l'insieme dei partecipanti ha, inoltre, espresso due membri all'interno del consiglio stesso. La fondazione di partecipazione, basata su una concezione ed uno statuto innovativi creati dal notaio Enrico Bellezza, comportava e comporta una precisa scelta da parte di tutti gli aderenti, ma soprattutto da parte del comune di Crema, proprietario dell'immobile in cui è ospitato il teatro, a favore di una gestione non direttamente legata all'ente pubblico e più aperta sia nei confronti delle realtà associative ed economiche del territorio, sia riguardo ai "semplici" e privati cittadini.

Aldilà di questi passaggi burocratici e di queste considerazioni, il primo consiglio di amministrazione – composto da Paola Orini, Mariangela Torrisi e Ombretta Cè per il comune, Nino Antonaccio per la provincia, Gianfranco Ervin per la Coop Lombardia, Agostino Fasoli per la Gerundotour, Agostina (Isa) Gelera Zurla per la Banca Popolare, Gian Pietro Pandini, Giorgio Carniti, poi sostituito da Cecilia Brambini per i soci partecipanti – ha dovuto affrontare, fin dall'inizio, un compito estremamente difficoltoso; infatti, con pochi mezzi finanziari si è trovato a gestire una struttura imponente e costosa e soprattutto, con fantasia e passione, ha costruito una prima, vera stagione teatrale, con l'obiettivo di riavvicinare i cremaschi al teatro dopo decenni di assenza in città di una struttura teatrale.

È giusto, a questo proposito, ricordare che la mancanza di un teatro, non ha significato la mancanza del teatro come attività o come interesse, perché tante sono state le esperienze artistiche in questo settore condotte nei decenni precedenti all'apertura del San Domenico nella città di Crema e nel territorio, ma è anche doveroso sottolineare che negli strati della popolazione che non potevano, per ragioni economiche e culturali, frequentare strutture teatrali di altre città, era venuta meno una vera e propria familiarità con il palcoscenico, con l'emozione che solo il teatro può dare, sostituita dalla sonnolenta e passiva fruizione televisiva.

Proprio tenendo presente questo quadro, il consiglio di amministrazione ha optato per una stagione "mista", con un programma di prosa, che alternava il teatro classico e serio a spettacoli più leggeri, e con alcune proposte di musica classica legate sia ad interpreti locali che nazionali.

Negli anni a venire, il teatro ha ulteriormente arricchito le sue stagioni, inserendo spettacoli di danza, grazie anche all'installazione di un "rialzo" della

sala, che ha migliorato le possibilità visive degli spettatori, attuando la formula dell'ospitalità in cambio di uno spettacolo di solito in anteprima nazionale, per quanto concerne la musica leggera (tour di Samuele Bersani, Ivano Fossati, Francesco Baccini), inserendo interessanti stagioni di teatro ragazzi e partecipando ad iniziative come il Franco Agostino festival, Apritiscena (rassegna di teatro contemporaneo), *"Teatro è"*.

Bisogna, inoltre, ricordare la collaborazione con la compagnia del Santuario di Checco Edallo che ha condotto a interessanti produzioni (per citarne una, ricordiamo *"Il ventaglio"* di Goldoni) e la produzione dello spettacolo *"L'erba del diavolo"*, tratto dall'omonimo libro di Antonio Grassi, con la regia di Celestino Cremonesi.

Un'analisi completa dei cambiamenti, dei problemi, delle conquiste che hanno caratterizzato i primi anni di vita del San Domenico richiederebbe molto, troppo spazio; in questa sede, ci limiteremo, perciò a sottolineare la crescente articolazione della stagione teatrale, la ricchezza delle proposte, ma anche le difficoltà incontrate da una realtà nata sotto forma artigianale, con un consiglio di amministrazione formato da volontari; tali difficoltà sono ora rese più evidenti dall'affidamento da parte del comune della scuola musicale Folcioni. Questo passaggio comporta, infatti, un cambiamento nelle funzioni del C.d.a. aumentando notevolmente il carico di responsabilità del consiglio stesso, consiglio, che, nel frattempo, ha in parte mutato la sua composizione, con l'entrata dell' S.C.S e della Camera di Commercio e l'uscita della Gerundotour.

Prevedere ora il futuro della fondazione e del teatro, anche a causa di questo cambiamento, è difficile; certo, qualcosa dovrà cambiare: in particolare quella che era nata come una realtà artigianale dovrà strutturarsi con figure professionali e burocratiche che, in parte, sostituiranno i tanti volontari presenti nelle prime fasi di vita del teatro e ciò potrà tradursi in un ampliamento della fondazione stessa e della sua importanza, ma questo non potrà non essere accompagnato, per chi si è tanto impegnato agli esordi del San Domenico, da un pizzico di nostalgia per i tempi pionieristici in cui *"mattonne su mattone"* prendeva forma la fondazione ed il teatro stesso.

Altri cambiamenti sono legati all'ampliamento, previsto per gli anni futuri, dello spazio utilizzabile all'interno del San Domenico, che, nelle intenzioni del consiglio, dovrebbe precludere alla programmazione di attività laboratoriali, le quali, per la verità, già sono state in parte attuate, ma con notevoli

limitazioni dovute all' utilizzo della sola sala teatrale; come, già si è detto, prevedere il futuro della fondazione e del teatro è difficile, ma già ora si può affermare che fondamentale per il suo sviluppo sarà la capacità di rapportarsi con il territorio, valorizzando sia le nostre tradizioni sia le forze nuove che, in ambito artistico e culturale, animano Crema e il cremasco.

#### **Primo consiglio di amministrazione (2000/2003)**

*Comune:* Paola Orini

Mariangela Torrisi

Ombretta Cé

*Provincia:* Nino Antonaccio

*Banca Popolare:* Agostina (Isa) Gelera

*Coop Lombardia:* Gianfranco Ervin

*Gerundotour:* Agostino Fasoli

*Soci parteciapanti:* Gianpietro Pandini, Natale (Giorgio) Carniti poi sostituito da Cecilia Brambini

#### **Secondo Consiglio di amministrazione (2003/2006)**

*Comune:* Paola Orini

Mariangela Torrisi

Bruno Bruttomesso

*Provincia:* Nino Antonaccio

*Associazione Popolare per il territorio:* Agostina (Isa) Gelera

*Coop Lombardia:* Gianfranco Ervin

*S. C. S:* Silvano Diana

*Camera di Commercio di Cremona:* Pierpaolo Soffientini

*Soci partecipanti:* Cecilia Brambini, Giampietro Pandini

---

#### **FONTI CONSULTATE**

1. Statuto della Fondazione San Domenico.
2. Atto Costitutivo della Fondazione.
3. Documentazione tratta dagli archivi della Fondazione.
4. Programmi teatrali relativi agli anni 2000/2001; 2001/2002; 2002/2003; 2003/2004; 2004/2005.
5. Verbali della Fondazione San Domenico.
6. Articoli relativi alla stagione teatrale pubblicati sui quotidiani e settimanali cremaschi.

ROBERTA RUFFONI

## IL SAN DOMENICO E LE REALTÀ CULTURALI DEL TERRITORIO

*Il teatro San Domenico di Crema entrerà, a breve, a far parte del sistema teatrale provinciale, un circuito formato dai principali teatri cremonesi, promosso e sostenuto dalla Provincia di Cremona. Quali sono questi teatri e quali le loro caratteristiche? ma il teatro può fare rete anche con altre istituzioni più o meno culturali, cremasche e non. Vediamo qualche esempio.*

(Elaborazione della tesi di laurea).

### **1 – Relazioni tra la Fondazione San Domenico e le realtà culturali cremasche**

La storia del S. Domenico e delle sue attività è già stata affrontata nei precedenti capitoli, in questo paragrafo si vogliono offrire spunti di riflessione sui rapporti che il nostro teatro potrebbe instaurare e sviluppare con le realtà culturali e artistiche sia del cremasco che della provincia di Cremona.

La Fondazione S. Domenico, che in questi primi anni ha puntato al consolidamento e al rafforzamento della propria attività, nei prossimi è destinata e obbligata a crescere, non solo aumentando il numero degli spettacoli e degli eventi da proporre, altresì cercando di instaurare rapporti con associazioni, enti, istituti ed istituzioni che già operano nel territorio, senza tuttavia snaturare la *mission* di fare cultura.

Un primo esempio potrebbe essere intraprendere una fattiva collaborazione con l'Associazione guide turistiche "Il Ghirlo", costituitasi con lo scopo di promuovere la conoscenza della città e dei dintorni di Crema. Negli itinerari didattici proposti dalle "guide" è già inserito un percorso dedicato al tea-

tro; un obiettivo interessante potrebbe essere quello di proporre il “Teatro” nella sua valenza di patrimonio architettonico, artistico, culturale, storico, allargando la possibilità di visita anche a tutti quei turisti, peraltro sempre più numerosi, che si affacciano alla realtà cremasca e a tutti quei cittadini che, non amando le *pieces* teatrali, non possono godere di questo importante spazio.

La disponibilità ad aprire il ricco patrimonio costituito dalla sala teatrale, dalle quinte o spazi absidali, dai camerini (sala capitolare) e dai chiostri non solo durante le rappresentazioni, sarebbe il primo passo che la Fondazione dovrebbe fare per mostrare la volontà di essere più presente nella città, dando, con la collaborazione delle guide, la possibilità a tutti i cittadini di conoscere ed apprezzare il “teatro”, almeno come luogo di cultura e storia. Un'altra realtà cittadina con cui la Fondazione San Domenico dovrebbe stabilire un contatto e, perché no, un rapporto di interazione culturale potrebbe essere la Facoltà di Informatica, presso il Polo didattico-informatico di Crema. Il distaccamento cremasco del Politecnico di Milano si è fatto notare negli scorsi anni promuovendo eventi culturali e di svago di grande richiamo, quali Dadi.com, MediaExpo e Linux Daj, catalizzando l'interesse di un *target* di giovani e di amanti del settore, non facilmente raggiungibile da un'istituzione culturale. Un accordo sinergico tra le due istituzioni potrebbe portare un beneficio agli utenti di entrambe le realtà. Da un lato il “Teatro”, durante lo svolgimento delle tre manifestazioni, potrebbe organizzare spettacoli di cabaret o concerti leggeri o jazz con prezzi speciali per i giovani, in modo da attirare la loro attenzione su una realtà cittadina che non sempre li vede spettatori e protagonisti; dall'altro il Polo Informatico potrebbe offrire alla Fondazione un supporto tecnico volto ad ottenere un maggiore *feed back* comunicativo e promozionale.

A Crema esistono, inoltre, numerose associazioni che organizzano spettacoli di vario genere, più o meno impegnato, con una notevole valenza sociale e culturale, ma che spesso sovrappongono il loro ad altri eventi e rappresentazioni; la Fondazione potrebbe proporsi come coordinatore e referente per la stesura di un calendario stagionale, al fine di permettere a tutti di lavorare in armonia, senza improvvisazioni, rivalità o supponenze inutili, pensando al bene degli spettatori.

Altro referente, per ora utopico, ma si spera presto reale, sarà la Cittadella della Cultura, che sta nascendo con vari proclami e tanto entusiasmo da parte

di pochi, nell'area del Centro Culturale S. Agostino. Nel progetto si affaccia l'ipotesi del riutilizzo degli ampi spazi all'aperto, con la costruzione di un'arena collocata sullo sfondo del portico situato sotto la sala dell'ex biblioteca conventuale. In questo anfiteatro, nella stagione estiva, verranno ospitati concerti, balletti, rappresentazioni, conferenze e tutte quelle attività culturali che allietano e riempiono le calde serate dei cremaschi. Questo progetto che, nel corso degli anni, si andrà realizzando è di enorme importanza per la città di Crema. Tante sono le persone che stanno lavorando, affinché il complesso progetto di riorganizzazione e riutilizzo degli spazi del C.C.S.A. diventi realtà e tante sono le attese suscitate nei cittadini. La Fondazione S. Domenico non potrà evitare nel corso degli anni di prendere in considerazione il nascente progetto di "*Cittadella della Cultura*", sia come un possibile concorrente (preoccupazione relativa, in quanto gli spazi all'aperto si utilizzano nel momento in cui la stagione teatrale è ormai terminata), sia come nuovo ente culturale con cui confrontarsi instaurando un rapporto di collaborazione e cooperazione.

## *2 – Il Sistema Teatrale Cremonese intervista a Marco Dossena già Assessore alla Cultura della Provincia di Cremona*

Il Sistema Teatrale Cremonese è un circuito promosso dalla Provincia di Cremona che si pone al servizio dei teatri cremonesi da oltre dieci anni.

Nasce nel 1994 per volontà della Provincia di Cremona e, originariamente, di quattro comuni: il comune di Cremona con il teatro "*A. Ponchielli*", il comune di Soresina con il teatro Sociale, il comune di Casalmaggiore con il Comunale e il comune di Romanengo con l'auditorium "*G. Galilei*", a cui si aggiunge successivamente il comune di Casalbuttano con il teatro "*Bellini*". La Provincia di Cremona, in convenzione con questi comuni, ha sentito l'esigenza di istituire il "*Sistema Teatrale Cremonese*" quale strumento di coordinamento tra i teatri del territorio, di sostegno della loro attività culturale e di ottimizzazione nell'allocazione delle risorse.

All'inizio dell'attività del Sistema i possibili obiettivi erano: creare economie di scala, avere un ruolo di supervisore, favorire la circuitazione degli spettacoli, incentivare l'adeguamento tecnologico, sostenere finanziariamente le stagioni teatrali.

Nel corso degli anni c'è stato un generale ripensamento su questi traguardi,

molti dei quali non sono stati ancora raggiunti (e forse non si vogliono raggiungere): per esempio la possibilità di creare uno spettacolo in un teatro e poi organizzare una tournée dello stesso in tutti i teatri del Sistema è, per ora, un'ipotesi irrealizzabile. Infatti, le realtà teatrali sono molto diverse tra di loro, ed è difficile pensare che uno spettacolo prodotto dal Teatro Ponchielli riesca poi ad essere messo in scena in teatri come quello di Romanengo o di Casalbuttano, non solo per le evidenti caratteristiche strutturali così diverse tra di loro, come la capienza delle sale, la dimensione del palco, ma anche per l'attitudine e la tradizione che ogni teatro porta avanti.

Si pensi infatti che il teatro Ponchielli dispone di 1249 posti, mentre gli altri quattro teatri insieme ne raggiungono 1152, con una media di 228, costituendo realtà medio-piccole. Inoltre le dimensioni del palco di ogni teatro sono così differenti che uno spettacolo avrebbe delle difficoltà tecniche di allestimento: le dimensioni del Ponchielli sono 23,20 metri per 20,60 metri, quelle del Comunale di Casalmaggiore sono 17 metri per 12,50 metri, del Bellini di Casalbuttano 10 metri per 5,50 metri, del Galilei di Romanengo sono 7 metri per 7 metri e del sociale di Soresina sono 9,08 metri per 14,20 metri. Infine, il teatro Ponchielli è un teatro di tradizione che fonda le sue origini principalmente sulla musica e sulla lirica, mentre l'auditorium di Romanengo è improntato sull'innovazione e sul teatro d'avanguardia, e il Bellini di Casalbuttano può solamente proporre spettacoli di prosa con pochi artisti in scena.

Oggi come oggi il Sistema Teatrale Cremonese è un tavolo tecnico-politico costituito sulla base di una convenzione della Provincia con gli Enti proprietari dei teatri. Intorno ad esso si discute da un lato sull'assegnazione delle risorse che la Provincia stanziava ogni anno e dall'altro sui possibili progetti di sistema, come ad esempio Progetto Jazz e la Rassegna Oltreibanchi. Inoltre vengono presi in considerazione anche progetti a supporto dell'attività, come ad esempio l'adeguamento tecnologico attraverso la Biglietteria Automatizzata, recentemente inserita in tutti i teatri del sistema, oppure la divulgazione della rivista "Teatri", e le attività promozionali e di comunicazione collettive.

I Finanziamenti destinati dal Sistema vengono calcolati in base a parametri diversi, che sono determinati dall'ampiezza e dalla capienza del teatro oltre che dalla quantità e dalla qualità degli spettacoli. I requisiti per l'ingresso di

un teatro nel Sistema Teatrale Cremonese sono: un'attività continuativa da almeno due anni consecutivi, la programmazione di non meno di dieci spettacoli per stagione e la proprietà comunale del teatro.

Questi requisiti sono fondamentali al fine di premiare la continuità e di impedire l'ingresso nel sistema a realtà teatrali incerte.

Saranno questi nuovi parametri che rifletteranno l'immagine dei teatri del sistema non solo all'interno della Provincia, ma anche e soprattutto all'esterno. È un dato molto rilevante il fatto che il bacino d'utenza di questi teatri si stia sempre più ampliando. Si è riscontrato, infatti, che una parte del pubblico, in particolar modo per quanto riguarda il Ponchielli di Cremona, proviene da fuori provincia.

Siamo di fronte ad un sintomo sicuramente importante, questa grande attenzione data dall'esterno verso il lavoro del Sistema Teatrale Cremonese è una spinta alla collaborazione tra i teatri. La richiesta di una strategia di comunicazione e promozione, che si è cercato di attuare in questi anni e che si sta concretizzando con la biglietteria elettronica e la costruzione del sito che verrà completata entro poco, ha il fine ultimo di comunicare un'immagine unitaria del Sistema, fin dove è possibile, tenendo conto delle singole realtà. Il ruolo di collante di tutti i teatri è una parte fondamentale del lavoro del Sistema dato che un fattore importante da tener presente è la dislocazione dei teatri nel territorio. Peculiare della provincia di Cremona è la particolare forma geografica più lunga che larga, stretta tra la Provincia di Milano e la Provincia di Bergamo a nord, la Provincia di Brescia e la Provincia di Mantova a est, la Provincia di Lodi a ovest, e la provincia di Piacenza a sud. Tenendo presente che da Rivolta D'Adda a Casalmaggiore ci sono più di 150 km, la concorrenza che ogni teatro subisce è diversa, in alcuni casi non sono i teatri della provincia ad essere i diretti concorrenti, ma quelli fuori provincia: a nord con la forte attrattiva di Milano e a sud con i teatri dell'Emilia. Questo è un fattore molto importante, ma sicuramente ciò su cui il sistema vuole puntare è la mobilità degli spettatori, una componente che, come accennavo prima, si sta rilevando di grande interesse.

È il potenziamento dell'offerta, sia dal punto di vista della quantità che della qualità, l'elemento vincente su cui il sistema vuole puntare: ne sono esempi il teatro G. Galilei di Romanengo, con il suo settore specifico dell'innovazione, il teatro Ponchielli di Cremona, con il Festival Monteverdiano e la lirica, oltre al Progetto Jazz.

Scopo del sistema è quello di “*vendere*” l’immagine al di fuori della provincia, ma prerequisito per farlo è la necessità di essere concorrenziali dal punto di vista della qualità; tuttavia ciò è di competenza di ogni teatro, si tratta di una qualità non solo dello spettacolo ma anche della comunicazione attraverso la rivisitazione della struttura gestionale dei singoli teatri, che spesso non hanno un organico fisso, ma sono addetti comunali, volontari o lavoratori part-time che lo gestiscono. C’è bisogno di una struttura migliore dal punto di vista dell’organizzazione, senza dimenticare però che i teatri hanno spesso una gestione in economia che collude con la presenza di un organico fisso per la gestione teatrale, ma è necessario investire nella comunicazione e nel *marketing* per poter migliorare.

### 3 – *Teatri nel Sistema Teatrale Cremonese*

I teatri che fin dall’istituzione del Sistema Teatrale Cremonese nel 1994 ne fanno parte sono: il Teatro comunale “*A. Ponchielli*” di Cremona, il Teatro “*comunale*” di Casalmaggiore, il Teatro “*sociale*” di Soresina e l’Auditorium comunale “*G. Galilei*” di Romanengo; successivamente, nel 1995, è avvenuto l’ingresso del Teatro comunale “*V. Bellini*” di Casalbuttano; dal 2005 anche il Teatro San Domenico di Crema. In futuro dovrebbero entrare anche il Teatro Gonzaga di Ostiano, il Cinema-teatro del Viale di Castelleone, il Teatro di Sospiro e il Teatro di S. Giovanni in Croce.

#### **Teatro comunale “A. Ponchielli” di Cremona**

Teatro Storico – Posti a sedere: 1249

L’attuale edificio del Teatro “*Amilcare Ponchielli*” è il risultato di una serie di interventi di costruzione, ricostruzione, modifiche, manutenzioni e restauri che dura da duecentocinquanta anni.

Due sono, però, sostanzialmente, le forme che il teatro cremonese ha avuto nella sua lunga storia, la prima risalente al ’700 e l’attuale, che data dal 1808. Il Teatro si chiamava “*Nazari*”, dal nome del proprietario, fino al 1785 quando fu acquistato dai palchettisti e divenne “*Teatro della Società*” o della “*Nobile Associazione*”. Questo primo edificio fu distrutto da un incendio nel 1806.

Venne così costruito uno dei migliori teatri dell’epoca, con sala a ferro di cavallo, quattro ordini di palchi e galleria, che prese il nome di “*Teatro della*

*Concordia*”, cui si aggiunse, all’inizio del nostro secolo, quello del maggior operista cremonese, Amilcare Ponchielli. Acquisito alla proprietà comunale nel 1986, dal 1989 il “*Ponchielli*” è stato sottoposto a radicali interventi di restauro, ripristino e adeguamento tecnologico, che ha portato ad un aumento dell’offerta di spettacoli di generi diversi.

Quello di Cremona per definizione è un Teatro di Tradizione, attribuzione data dal soppresso Ministero dello Spettacolo, perché ha dimostrato di aver dato un impulso determinante alle locali tradizioni artistiche e musicali, con particolare riferimento alla lirica. In Italia tali realtà sono 23 e sono sovvenzionate dallo Stato.

Il 17 dicembre 2002 il “*Ponchielli*” volta pagina cessando di essere Servizio del Comune di Cremona e diventando Fondazione di diritto privato. La svolta è stata dettata innanzitutto dalla forte crescita del teatro e delle sue attività che, negli ultimi quindici anni, ha portato alla necessità di snellire le procedure e di uscire dalla rigidità della pubblica amministrazione, in secondo luogo dall’esigenza di una struttura gestionale più agile e flessibile con il contributo del privato, senza dimenticare il coinvolgimento della città di Cremona.

Il passaggio dalla gestione direttamente comunale alla Fondazione mista tra pubblico e privato, è una scelta che hanno compiuto non solo i 13 Enti lirici italiani, trasformatisi per legge, ma anche 5 dei 23 Teatri di Tradizione in attività. Oltre Cremona anche Parma, Modena, Reggio Emilia e Pisa sono diventati fondazione.

Presidente della Fondazione è il primo cittadino cremonese e i due soci principali sono il Comune e la Provincia di Cremona. Lo statuto elenca tra gli scopi quello di promuovere, agevolare e coordinare le tradizioni artistiche e musicali del territorio della provincia; di gestire il Ponchielli, concesso in uso dal Comune di Cremona, e gli eventuali altri teatri e luoghi di spettacolo ad essa affidati; di realizzare iniziative a carattere artistico e musicale mediante spettacoli di musica lirica, concerti di musica sinfonica, corali e di ogni altro genere, manifestazioni di danza, spettacoli di prosa e di festival, anche in collaborazione con altre associazioni. Questa trasformazione e una nuova direzione artistica hanno dato lo stimolo per un salto di qualità al fine di far acquistare al teatro una chiara riconoscibilità.

In genere la stagione teatrale propone circa 165 serate di apertura al pubblico, con l’offerta degli spettacoli in cartellone, del Teatro Ragazzi e di confe-

renze, accogliendo quasi 90mila presenze annue. L'impegno organizzativo e progettuale non indifferente è assolto da una struttura ben organizzata, anche se poco numerosa, per il Ponchielli lavorano 15 persone, dal custode al sovrintendente, escludendo le maschere che sono a chiamata.

Indubbiamente è il teatro più importante della Provincia, e uno dei più conosciuti non solo nella Regione Lombardia, ma anche in Italia. Ospita, ma soprattutto produce e co-produce spettacoli teatrali. La caratteristica principale è la presenza di una stagione di Lirica, da ottobre a dicembre, di una Concertistica da dicembre ad aprile, promossa da tempo in collaborazione con la Società Concerti, di una rassegna di Danza, da fine giugno a fine luglio, che offre una panoramica dedicata alla coreografia contemporanea internazionale richiamando da sempre un pubblico numeroso anche da fuori provincia. Organizza inoltre una settimana Organistica Internazionale e propone in collaborazione con il Sistema Teatrale Cremonese il Progetto Jazz e la Rassegna Oltreibanchi. Tra maggio e giugno si svolge il rinomato *Festival di Cremona Claudio Monteverdi* uno dei punti di forza del "Ponchielli", che è arrivato alla sua XXIII edizione e rappresenta una delle manifestazioni che attira più spettatori e che coinvolge più personalità.

La motivazione di fondo della rassegna è quella di illustrare, attraverso esecuzioni particolarmente curate sul piano filologico, l'evoluzione che le "invenzioni" monteverdiane, soprattutto in tema di vocalità (monodia accompagnata, stile concertato...), hanno avuto presso le diverse scuole nazionali europee. Facendo proprio l'assunto monteverdiano, il Festival, eminentemente vocale, dedica un'attenzione forte alla "parola", e alla ricerca di un percorso musicale coerente, originale e ricco di stimoli nuovi.

A sottolineare il valore culturale, e non solo spettacolare, del Festival, all'attività concertistica si accompagna una vivace ricerca musicologica, realizzata grazie alla collaborazione che ormai da anni unisce il Ponchielli alla Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia (sede di Cremona).

### **Teatro comunale di Casalmaggiore**

Teatro Storico – Posti a sedere: 350

Prende avvio con la richiesta ufficiale del 22 marzo 1781 la costituzione del nuovo teatro di Casalmaggiore, che inaugurato nel 1783 ereditò i materiali ed i mobili del preesistente teatrino del 1737, situato in una sala del Palazzo della Comunità. Tipico teatro all'italiana con pianta a "ferro di cavallo", a

tre ordini di palchi e loggione, il teatro è dotato anche di pertinenze, tra cui la “Sala per le feste da ballo venali” detta “Fastassa” sul fianco sinistro.

L'apertura del “Teatro della Società”, ora “Teatro Comunale”, veniva a coronare gli sforzi di un gruppo di Cittadini che fin dal 1770 si erano fatti interpreti di una esigenza vivamente sentita dalla comunità. Negli anni '80 del '900 il Teatro è stato oggetto di importanti interventi di restauro e adeguamento funzionale che hanno consentito la riapertura della struttura in tempo per la stagione 1990-91.

Il teatro è di proprietà del comune di Casalmaggiore ma ha una gestione e uno statuto proprio. Non ha una struttura organica stabile, solo il Direttore Artistico, che si occupa interamente della gestione teatrale, è assunto a tempo pieno, il personale varia a seconda delle esigenze: per la parte amministrativa e tecnica viene utilizzato il personale dell'amministrazione comunale, mentre gli altri collaboratori lavorano a titolo gratuito o a prestazione occasionale per il teatro.

I finanziamenti per la gestione del teatro sono solo pubblici, stanziati dal Comune di Casalmaggiore, dalla Provincia di Cremona, e dalla Regione Lombardia. Generalmente vengono ospitate compagnie teatrali, ma non sono escluse le co-produzioni con teatri importanti come il Teatro Stabile di Napoli e le produzioni o le collaborazioni, come quella con “Amat” l'Associazione Marchigiana Attività Teatri. Il “Comunale” offre una stagione di musica, prosa e danza, oltre ad un seminario di cultura teatrale intitolato “*i linguaggi della scena contemporanea*” e per i più giovani propone “*Domenica a teatro con la famiglia*”. In collaborazione con il Sistema Teatrale cremonese allestisce il “Progetto Jazz” e la rassegna Oltreibanchi. Il teatro offre al proprio pubblico un tipo solo di abbonamento, ma diviso per quattro categorie diverse: Palchi e Platea, Loggione, Ridotto Under 25 e Ridotto Over 65.

Tutti gli spettacoli proposti dal teatro della stagione mista tra prosa, musica e danza sono inclusi nell'abbonamento e raramente vengono proposti spettacoli al di fuori di tale abbonamento, se non quelli del “Progetto Jazz”. Casalmaggiore si trova al centro di un triangolo di città d'arte costituito da Cremona, Mantova e Parma e dista pochi chilometri dagli importanti centri turistici di Sabbioneta e Colorno, ciò è il suo punto di forza nell'attrarre pubblico da fuori provincia.

Il teatro comunale di Casalmaggiore dispone di soli 350 posti, ciò nono-

stante vengono ospitate stagioni vivacissime. L'Ente teatrale italiano, a tale motivo, ha indicato il teatro come esempio di programmazione per la Regione Lombardia nell'ambito dei teatri piccoli e medi.

Fa parte del Sistema Teatrale Cremonese dalla costituzione e collabora per la coordinazione dell'ente, anche se è uno dei teatri che maggiormente rivendica la propria indipendenza artistica e l'autonomia gestionale.

### **Teatro comunale di Soresina**

Teatro Storico – Posti a sedere: 422

Il Teatro Sociale di Soresina nasce nella Lombardia del XIX secolo, in un contesto che favorisce le occasioni culturali e di divertimento e stimola la realizzazione di appositi edifici.

La realtà teatrale diventa per i centri minori una presenza rilevante, ne qualifica il tessuto urbanistico, risulta essere elemento attivo della vita cittadina e polo di attrazione. Il teatro sociale fatto costruire su progetto dell'architetto Carlo Visioli, da un gruppo di possidenti cittadini appassionati di teatro, prese il nome "*Teatro Sociale*" e fu inaugurato il 7 Ottobre del 1840 con la rappresentazione dell'opera lirica di Gaetano Donizetti *Lucia di Lammermoor*.

È un classico teatro dell'ottocento a "*ferro di cavallo*" con tre ordini di palchi e loggione che fanno da corona alla platea per un totale, attualmente, di 422 posti. È dotato di sale d'attesa per gli spettatori e del "ridotto" che viene utilizzato nel periodo degli spettacoli per allestire delle mostre.

Il "sociale" funzionò con alterne vicende, mantenendo la caratteristica di teatro a gestione condominiale fino agli anni '30, in seguito, dato in affitto a diversi gestori, ha registrato una fase decadente, fino al completo abbandono. Acquisita l'ultima quota di proprietà, l'amministrazione comunale ha dato inizio ai lavori di restauro che, alla fine del 1990, hanno riportato la struttura agli antichi splendori.

Il teatro sociale di Soresina non ha una gestione autonoma e indipendente che si occupa a tempo pieno della sala teatrale; il personale della struttura è costituito da dipendenti comunali che dedicano una parte del proprio tempo all'attività del teatro, insieme ad un gruppo di volontari per il servizio maschere. Il teatro è di proprietà del Comune perciò i finanziamenti alla gestione sono solo pubblici, suddivisi tra il Comune di Soresina e la Provincia di Cremona. A volte si riescono ad ottenere contributi regionali a seguito di

progetti specifici, inoltre il teatro gode di apporti privati che, generalmente, sponsorizzano la stagione teatrale.

Dal 1991 vi si tengono regolarmente spettacoli di musica, prosa e danza proponendo una sola forma di abbonamento.

La sala teatrale viene anche utilizzata per la Rassegna del teatro amatoriale “*Romeo Sorini*”, che vede avvicinarsi sull’ambito palcoscenico diverse compagnie di attori dilettanti, e occasionalmente, viene affidata in concessione a terzi mentre il Ridotto viene utilizzato saltuariamente per mostre, spettacoli per bambini e saggi scolastici.

Il Teatro Sociale aderisce al Sistema Teatrale Cremonese fin dall’inizio. Propone principalmente il “*Progetto Jazz*”, che viene realizzato in collaborazione con tutti i teatri aderenti al Sistema Teatrale, e la rassegna Oltreibanchi dedicata al teatro per i ragazzi.

### **Teatro comunale di “G. Galilei” di Romanengo**

Teatro Storico – Posti a sedere: 200

Costruzione degli anni Settanta, il Teatro Galilei, è di origine dichiaratamente cubista e si presenta con una totale ridefinizione dello spazio teatrale. Abolito il foyer, abolita la biglietteria, abolite le poltroncine rimane la pura struttura in legno e cemento armato, che può apparire eccessiva nella sua essenzialità. Una ampia gradinata fissa, dalla capienza di duecento posti, è disposta a semicerchio per guidare lo sguardo dove si svolge il dramma: una leggera pedana quadrata laccata di nero.

La gradinata, volutamente priva di poltroncine, dichiara una riconquistata democrazia dello spettatore: il corpo non più obbligato fra braccioli vellutati e poggiaschiena ritrova così una naturale postura che si adatta ad ogni tipo e durata di rappresentazione. La più ardita audacia architettonica la ritroviamo nella parte alta del Galilei, lo spazio, che negli altri teatri viene chiamato “*piccionaia*” con totale disprezzo degli spettatori meno abbienti, è qui ridefinito con semplicità avveniristica, gettato alle spalle del pubblico permettendo ad ognuno di sfilare prima di trovare posto. Lo spazio scenico, solcato da una trave, racchiude uno schermo, inoltre due sbarre laterali, castamente Bauhaus, si offrono per ricevere i pochi e ricercati punti luce ben supportati da una sbarra frontale sorretta da due riccioli tondeggianti, ulteriore citazione del più tipico Barocco Cremasco.

Marco Zappalaglio, direttore artistico del Galilei conferma che “*Tradizione*

*della ricerca – Ricerca della Tradizione – è stato il filo conduttore della stagione 2003/2004 che non è solo un gioco di parole, ma sintesi di un'attività che ha portato l'auditorium, per necessità e virtù, a diventare un avamposto del nuovo teatro o di quello che un tempo si chiamava teatro di ricerca".* In quindici anni di programmazione gli artisti ospitati al Galilei si possono fregiare di appartenere alla categoria del teatro d'avanguardia, una sorta di classici del bisogno d'innovare, del sentimento del teatro che legge la realtà.

Non manca poi l'attenzione a chi il teatro cerca di farlo. La sala che da sedici anni ha fatto del teatro di ricerca una sorta di vocazione, si apre ai gruppi del territorio, all'interno di L.A.P. (Libere Attitudini Precarie), una intera settimana sarà messa a disposizione per i giovani artisti del territorio. Nella storia del Galilei molto spesso hanno trovato spazio artisti cremonesi e cremaschi, con la convinzione che una proposta vada valutata per il suo valore intrinseco e per questo sono degne di attenzione anche le compagnie del territorio. È questo un modo per dare una loro una prospettiva e lanciare un segnale di fiducia nei confronti delle arti dal vivo.

Tanti sono i promotori e finanziatori di questo teatro, non solo soggetti pubblici, ma anche privati. Oltre al comune di Romanengo e alla Provincia di Cremona, intervengono anche i vicini comuni di Casaletto di Sopra e di Offanengo, la Regione Lombardia e il Comitato Provinciale per la Difesa e lo Sviluppo della Democrazia.

È l'unico teatro della provincia di Cremona ad essere finanziato dall'E.T.I., Ente Teatrale Italiano, sostenuto dal "*Piccolo Parallelo*" e dal progetto "Altri Percorsi". Interessante il sodalizio tra il teatro Galilei e la compagnia Piccolo Parallelo, una compagnia teatrale con sede a Romanengo dal 1999 e fondata nel 1981 a Bologna da Enzo G. Cecchi drammaturgo - regista e Gian Marco Zappalaglio attore - direttore artistico. Questo è l'unico gruppo teatrale professionista riconosciuto in Provincia e in vent'anni di attività ha prodotto trentuno spettacoli rappresentati in centocinquanta città, sia in Italia che in Europa.

Piccolo Parallelo ha come attività primaria la produzione e distribuzione di spettacoli, ma collateralmente promuove ed organizza manifestazioni culturali, eventi teatrali ed iniziative didattiche, atti a divulgare e valorizzare tutto quanto concerne il Teatro d'Arte Contemporanea.

Il "*G. Galilei*", senza contare il "*Ponchielli*" di Cremona, è l'unico teatro che dispone di un vero organico strutturato: oltre alla figura del Direttore arti-

stico e organizzativo e del suo *coach*, ci sono un addetto all'organizzazione e ufficio stampa, uno alla gestione della Sala, un responsabile tecnico, uno all'amministrazione, alcuni collaboratori e un *WEB Engineer*.

Il teatro fa parte del Sistema Teatrale Cremonese e propone la rassegna Oltreibanchi e Progetto Jazz. Ha una "*Stagione serale*" di appuntamenti che comprende spettacoli di prosa, incontri, dibattiti e videoproiezioni a tema, la rassegna Domenica Teatro dedicata ai giovanissimi e "*Odissea*", Festival della valle dell'Oglio. Non esiste il classico abbonamento, per l'impossibilità di attribuire a una persona un posto, ma una tessera "*Club Teatro*", che dà diritto a uno sconto del 20% sul biglietto dello spettacolo. Sicuramente il "*Galilei*" è una realtà interessante e insolita se si tiene conto che è situato in un paese che raggiunge a fatica i 2.300 abitanti, è un teatro proiettato verso l'esterno, non solo verso la Lombardia, ma addirittura verso l'Italia e oltre, grazie anche al rapporto con la compagnia Piccolo Parallelo che è il cardine di tutte le iniziative.

### **Teatro comunale di "V. Bellini" di Casalbuttano**

Teatro Storico – Posti a sedere: 180

L'idea di costruire una sala polivalente a Casalbuttano, nasce soltanto nella seconda metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, dopo la proclamazione del Regno d'Italia.

Viene realizzata tra il 1869 e il 1870, sindaco Francesco Podestà, quando il primitivo progetto di una Gran Sala multiuso fu opportunamente modificato e completato in modo da realizzare un vero teatro con atrio, platea, galleria, palchetti laterali, palcoscenico. È di modeste proporzioni, realizzato forse in economia, ma perfetto come armonia architettonica e graziosamente decorato con motivi classici: putti danzanti, festoni, strumenti musicali, motivi floreali e maschere.

L'iniziativa di costruire un teatro, diversamente da quanto era avvenuto in altri grossi centri quali Soresina, non viene assunta da maggiorenti locali appartenenti alle classi più alte per censo e per cultura, ma dall'amministrazione comunale. L'inaugurazione avvenne nel febbraio 1870 da allora, per vari decenni il Teatro Comunale ospitò alternativamente e senza una preventiva programmazione spettacoli e manifestazioni diverse, ma sarà molto spesso usato anche come sala da ballo per festival, veglioni, feste sociali, come sala riunioni in occasione di esami, elezioni, comizi, celebrazioni civi-

li e patriottiche. Nel Novecento si affaccia una nuova realtà: il cinema. L'esigenza di offrire spettacoli cinematografici agli abitanti del paese viene così sentita che la vecchia struttura opportunamente adattata, viene alternativamente usata come teatro e come sala proiezione, fino al 1951 quando subirà una radicale ristrutturazione per diventare a tutti gli effetti sala cinematografica. Nel 1990, sulle macerie del vecchio teatro, fu costruito, ex-novo, l'attuale Teatro Comunale "*Vincenzo Bellini*" che dal 1993 propone regolarmente una stagione teatrale di prosa e musica. Nello stesso anno la direzione artistica e organizzativa del teatro venne affidata a Beppe Arena del Centro di Ricerca Teatrale di Cremona "*Teatrovuoto*".

Il teatro non ha una struttura organizzativa stabile. Oltre al Direttore Artistico Beppe Arena, che sceglie gli spettacoli da inserire nella programmazione, ci si basa sulla collaborazione di alcune persone, per lo più volontari. Il teatro è di proprietà del comune di Casalbuttano, viene finanziato da una piccola partecipazione della Regione Lombardia (Progetto Altri Percorsi) e da una quota proveniente dalla Provincia di Cremona, ma il contributo maggiore, quasi i due/terzi del finanziamento proviene dal Comune di Casalbuttano. Il teatro dispone di soli centottanta posti a sedere, divisi tra platea e galleria. Nella maggior parte dei casi ospita compagnie teatrali, ma non mancano proprie produzioni realizzate in collaborazione con il Centro di Ricerca Teatrale che sperimenta nuovi percorsi scenici. Il teatro "*V. Bellini*" di Casalbuttano propone per ogni stagione circa dieci spettacoli, principalmente di Prosa; non vengono messi in scena spettacoli di danza, di musica, né concerti che prevedono la partecipazione di gruppi numerosi, a causa delle dimensioni troppo ristrette del palco. La causa del numero ridotto di spettacoli è da ricercarsi anche nel fatto che il Bellini, si trova, da sempre, "*schacciato*" fra due altre sale: il Ponchielli di Cremona e il Sociale di Soresina. A metà strada fra i due teatri di tradizione, la sala di Casalbuttano va in cerca di una propria identità, di una propria capacità di attrazione che è difficile da realizzare in una fidelizzazione autoctona.

Il Direttore Artistico, Beppe Arena, al fine di ovviare a questo problema ha da sempre, ma negli ultimi anni in particolar modo, voluto aprire il teatro allo spettacolo leggero. Si tratta di una strategia che prevede spettacoli affidati ad attori solisti, cabarettisti e comici di grido. Lo spazio del Bellini si lega perfettamente a questa tipologia dato che permette una vicinanza stretta e coinvolgente dell'attore con il suo pubblico. Scelta programmatica e artisti-

ca che viene costantemente premiata dagli spettatori. Il teatro, sebbene il numero di posti a sedere sia esiguo, propone un abbonamento, in forma unica con dieci spettacoli di prosa e uno di musica.

Fa parte del Sistema Teatrale Cremonese dalla stagione teatrale 1995/96 proponendo il “*Progetto Jazz*” e la rassegna Oltreibanchi.

---

## BIBLIOGRAFIA

ARGANO LUCIO, *La gestione dei progetti di spettacolo elementi di project management culturale*, Franco Angeli, 1997.

BENTOGGIO ALBERTO, *L'attività teatrale e musicale in Italia. Aspetti istituzionali, organizzativi ed economici*, Carrocci Editore, 2003.

BELLEZZA ENRICO E FLORIAN FRANCESCO, *Le fondazioni del terzo millennio*, Giunti, 1998.

COLBERT FRANCOIS, *Marketing delle arti e della cultura*, Etas / RCS, 2001.

*Economia della cultura*, Anno XIII, 2003 / n. 1.

GALLINA MIMMA, *Organizzare Teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, 2001.

GUAZZOTTI GIORGIO, *Rapporto sul teatro italiano*, Silva, 1966.

KOTLER PHILIP, *Il marketing secondo Kotler*, Il Sole 24 Ore, 2000.

*Il teatro per i ragazzi*, ETI, Documenti di teatro.

PIANTELLI FRANCESCO, *Folclore cremasco*, Società Editrice Vinci, 1985.

*Più pubblici per lo spettacolo dal vivo. Politiche culturali e strategie di comunicazione per uno sviluppo della domanda*, a cura di C. Bodo, Atti della giornata di studio organizzata a Roma 23 febbraio 1998, Angelo Pontecorboli Editore, 2001.

RUFFONI ROBERTA, *La rete al servizio del sistema teatrale cremonese. Il teatro San Domenico di Crema*, Tesi di Laurea Specialistica in Strategie, Gestione e Comunicazione dei beni e degli eventi culturali, IULM, 24 giugno 2004.

SORESI GIOVANNI, *Una ricerca sul pubblico del teatro di prosa in Italia*, Makno-Spettacoli a Milano, 1992.

## GLI AUTORI

### **MARCO LUNGH** (*Direttore Responsabile*)

Già docente di antropologia culturale alla facoltà di Scienze della Formazione alla Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia; è attualmente incaricato presso il Polo Didattico della nostra città per un corso di Antropologia informatica. Ha partecipato a ricerche di etno-antropologia in Africa, America, Asia ed Oceania, i cui risultati sono stati raccolti in pubblicazioni scientifiche.

### **NINO ANTONACCIO**

Insegna disegno al Liceo Tecnologico “G. Galilei” di Crema ed è coordinatore del Centro Ricerche “Alfredo Galmozzi” per il quale ha anche realizzato alcune pubblicazioni di storia locale.

### **FEDERICO BORIANI**

Scenografo e pittore, attivo tutt’ora. Predilige la pittura ad olio che esprime il legame intenso con la terra cremasca. Ha illustrato alcuni libri riguardanti il Cremasco e la sua storia. Ha esposto in alcune città italiane e a Parigi dove per un certo periodo di tempo ha vissuto e dove possedeva un proprio *atelier*.

### **GIUSEPPE CICOGNANI E CORRADO TOSSANI**

Il primo ingegnere e il secondo architetto, collaborano da anni nel proprio Studio di Progettazione in Bologna. Nel periodo di realizzazione delle opere relative al complesso del San Domenico di Crema si sono interessati ad altri interventi per conto della Pubblica Amministrazione, principalmente nel restauro e nel recupero funzionale del Teatro Zancanaro per conto del Comune di Sacile (PN). Per conto dell’Università degli Studi di Bologna, nel restauro del Palazzo Poggi e di Cà Grande Malvezzi (sede dell’Università); nell’allestimento dei Musei Universitari e dell’Istituto delle Scienze in Palazzo Poggi; nel restauro dei sottotetti con allestimento del Museo degli Studenti in Palazzo Poggi, nel restauro del Cortile d’Ercole in Palazzo Poggi. Hanno in la progettazione per il recupero della Torre della Specola ed allestimento del Museo di Astronomia in Palazzo Poggi.

### EDOARDO EDALLO

Architetto, si occupa di architettura della città e antropologia dell'insediamento, verificandoli in Crema e nel Cremasco, che per la piccola dimensione e la lunga storia costituiscono un eccellente laboratorio di indagine. Tra i suoi scritti: *Pedagogia dell'architettura*, a cura di G. Ottolini, Carlo De Carli e lo spazio primario, Laterza, Bari 1997; *Gli spazi del vivere*, Servitium, Sotto il Monte 1999.

### FRANCESCO EDALLO

Si occupa di teatro da oltre venticinque anni nel triplice ruolo di autore-attore-regista con la "sua" *Compagnia del Santuario* e con molte altre realtà teatrali del territorio. È presidente del Circolo Culturale della Fiera di Crema ed ha pubblicato, sia numerosi volumi riguardanti il "suo" Teatro, sia molte opere di argomento vario: dalla fiaba al racconto, dal sonetto dialettale alla storia locale.

### FRANCESCA FERLA

Dopo aver conseguito la maturità scientifica presso il Liceo "Leonardo da Vinci" di Crema, si iscrive al corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali con indirizzo in Storia e conservazione dei Beni Teatrali, in cui si laurea nel novembre 2005 con il massimo dei voti. È attualmente iscritta al secondo anno di Laurea Magistrale in Scienze dello spettacolo e della comunicazione multimediale presso l'Università Statale di Milano. Nel corso degli studi ha approfondito le conoscenze nell'ambito teatrale, frequentando un laboratorio di "Arti della Scena" e svolgendo un periodo di *stage* presso il Piccolo Teatro di Milano, nel settore *Marketing* e Comunicazione.

### FRANCO GALLO

Si occupa di filosofia e scienze sociali. Ha al suo attivo, tra i più recenti, i volumi: *Leopardi antiitaliano* (con M. Biscuso, 1999), *Per Sebastiano Timparano* (con G. I. Giannoli e P. Quintili), *Nietzsche e l'emancipazione estetica* (2004). Coautore di note serie manualistiche di filosofia. Suoi saggi sono usciti su "Insula Fulcheria", "Fenomenologia e scienze dell'uomo", "ACME", "Teoria", "Filosofia e teologia", "Il Cannocchiale", "Montag", "Magazzino di filosofia", "Servitium".

### GERALD LUCKHURST

Architetto paesaggista, laureato in Inghilterra (University of Reading) e negli Stati Uniti (dottorato nell'Università del Massachusset). Lavora, dal 1987, in Portogallo come progettista e nell'area del patrimonio culturale. A partire dalla pubblicazione del suo libro *Sintra: a paisagem e as suas quintas* (1988), ha svolto lavori di ricerca sulla storia dei giardini in Portogallo.

### ELENA MARIANI

Laureata in Musicologia e diplomata in pianoforte. Insegna Storia della Musica presso l'Istituto Civico Musicale "L.Folcioni" di Crema dove è anche responsabile della Biblioteca Musicale. Le sue ricerche e pubblicazioni sono relative soprattutto all'Ottocento cremasco e al compositore Stefano Pavesi.

### **PAOLA ORINI**

Laureata in lettere presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, attualmente insegna presso il Liceo Classico "Racchetti" di Crema. È stata assessore alla cultura e all'istruzione della Provincia di Cremona e, da cinque anni, presiede la Fondazione San Domenico che gestisce l'omonimo teatro. Ha pubblicato per la casa editrice Sansoni "*Cronache dall'Olimpo*" (2004) utilizzato presso la Scuola Secondaria di primo grado come testo di narrativa; ha, inoltre, recentemente curato la postfazione del "Calendario raccontato dalle donne".

### **DENISE PEREIRA**

Laureata in Storia a Lisbona (Universidade Autónoma). Svolge dal 1998 l'incarico di Direttrice della Quinta da Regaleira in Sintra (Fundação Cultursintra). Nell'area della ricerca ha pubblicato vari libri e articoli scientifici sulla storia dell'architettura e dei giardini in Portogallo. Si distinguono ancora i lavori di ricerca svolti nell'ambito del patrimonio culturale e monumenti nazionali per l'Instituto Português do Património Arquitectónico, L'Instituto Português de Museus e il World Monument Fund, tra gli altri.

### **ROBERTA RUFFONI**

Laureata in Relazioni Pubbliche e Pubblicità ha conseguito successivamente anche la laurea in Strategie, gestione e comunicazione dei Beni Culturali presso l'Università IULM di Milano, con la tesi: "*La rete al servizio del sistema teatrale cremonese. Il Teatro San Domenico di Crema*". Collabora da diversi anni con la Fondazione San Domenico.

# POPOLARE CREMA PER IL TERRITORIO A

CULTURA

## INSULA FULCHERIA

Volume A



Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2005  
LEVA ARTIGRAFICHE IN CREMA  
Via Mercato, 31