



Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro | 1841

**Notizie**  
dall'auditorium  
**Montani**  
**Antaldi**

2/2014



*Tra marzo e aprile 2014 si è svolta nell'auditorium di palazzo Montani la quinta serie dei "Pezzi facili", ovvero «cose ignote, rare, preziose o insolite dalla Oliveriana».*

*Da anni, ormai, nei "Pezzi facili" sono dispiegati e commentati al pubblico oggetti del vasto repertorio documentario conservato presso la Biblioteca e i Musei Oliveriani: quest'anno si è trattato di testimonianze archeologiche, avori, disegni, prose e poesie inedite: un modo con cui i cittadini si riappropriano di Beni culturali che appartengono alla comunità: come del resto il fondatore Annibale Olivieri aveva immaginato.*

*Il 6 aprile 2014 in chiusura del ciclo Lucia Ferrati ha illustrato un curioso documento dell'autunno 1735 conservato fra i manoscritti oliveriani: un elenco di centinaia di invitati, provenienti dall'Italia e dall'«estero», che nel Teatro del Sole di Pesaro – quello che oggi è il Teatro Rossini – assistettero alla rappresentazione del dramma in musica *La Clemenza di Tito*, di Pietro Metastasio. Come mai, e perché? Affascinando come sempre il pubblico, Lucia Ferrati ha fornito delle risposte, frutto di una sua lunga indagine.*

*Alla serata ha partecipato l'Accademia marchigiana di Musica antica, diretta da Pamela Lucciarini, la quale ha interpretato alcune arie accompagnata alla spinetta dal maestro Giacomo Barchiesi.*



*Il Teatro del Sole.*  
*Particolare della mappa di Pesaro*  
*da J. J. Blaeu, Teatrum civitatum et admirandorum Italiae*



# Un grande evento teatrale del 1735 a Pesaro

di  
Lucia Ferrati

L'argomento della relazione di stasera è talmente affascinante complesso, multidisciplinare, ricco di connessioni che sarà da me, inevitabilmente, soltanto accennato per fugaci suggestioni. Anche se meriterebbe (anzi, mi auguro, meriterà), un più approfondito, annoso e filologico studio. Per quel poco sul quale, comunque, mi sono potuta soffermare, permettetemi, innanzi tutto, uno speciale ringraziamento ad alcune persone senza le quali nulla sarebbe stato possibile: *in primis*, Luca Cangini al quale si deve il ritrovamento di questo *Pezzo facile*; poi la dottoressa Grazia Alberini per la sua competenza e per la sempre squisita disponibilità e pazienza; e ultima, ma non ultima, la dottoressa Brunella Paolini, infaticabile "investigatrice di antiche carte", che ha permesso di scovare occulti e preziosi documenti nella nostra Biblioteca Oliveriana (e non solo). Spero, in ogni caso, che questa mia relazione possa rivelarsi degna di qualche interesse, soprattutto per quel che riguarda l'idea e la conoscenza della Pesaro teatrale di diversi secoli fa.

E partiamo proprio dal *Pezzo facile* di questa serata. Anzi... dai *Pezzi facili*.

Perché, per un fortuito, recentissimo ritrovamento si è potuto mettere a confronto due manoscritti oliveriani – il 2269 e il 1994 (fasc. 11) – catalogati con due diciture assai diverse (nessuno pertanto, prima d'ora, aveva potuto minimamente sospettare che si riferissero al medesimo argomento).

Il manoscritto 1994 – di 10 pagine redatte, *recto* e *verso*, da mano ignota – presenta un lungo elenco di 458 illustri personaggi (provenienti da 54 differenti località italiane e straniere) ospitati, in relazione al rango e alla posizione sociale di ognuno, in numerose case e locazioni pesaresi.

Sulla copertina di questo manoscritto si indica – da mano postuma e sempre ignota – che l'elenco di questi ospiti è relativo alla *venuta in Pesaro di Papa Pio VI*.

Ma a dirci la verità è il titolo posto sul manoscritto 2269, che dal confronto con l'altro si capisce facilmente essere la sua brutta copia incompleta.



Il manoscritto si intitola: *Nota della nobil forestaria concorsa al Drama intitolato La clemenza di Tito e rappresentata in Pesaro ne l'autunno del 1735.*

E infatti, questa gran schiera di nobili ed autorevoli persone elencate è accorsa a Pesaro, nell'autunno 1735, per prender parte ad un evento eccezionale: non il passaggio di un papa, bensì la prima rappresentazione assoluta dell'opera *La clemenza di Tito*, scritta da Pietro Metastasio e musicata dal maestro Adolphe Hasse, detto il Sassone. Un evento culturale e mondano a cui non poter mancare (se si è una *very important person* del tempo).

Evento che straordinariamente, ma forse no (ed è sullo scioglimento di questo *busillis* che verterà principalmente la relazione di stasera), viene realizzato proprio nella nostra città. E appunto, nel nostro Teatro del Sole.

Per cercare di capire come il Teatro di Pesaro, già nella prima metà del Settecento e ben prima dei trionfi rossiniani, fosse diventato degno di ospitare un evento mondano e teatrale di portata internazionale, bisognerà fare un lungo passo indietro.

La “macchina del tempo” sulla quale saliremo per curiosare negli antichi “fatti teatrali” della nostra città, sarà proprio il Teatro pubblico pesarese, meglio conosciuto come Teatro del Sole, di cui indagheremo i primi cento anni di vita.

E proprio dalla sua nascita sarà necessario partire per provare a decifrare il senso di questo *Pezzo facile*. E potremo cominciare così.

In principio... fu un glorioso teatro di corte eretto, all'interno della grande sala del Palazzo ducale di Pesaro, per il diletto del tanto agognato erede di Francesco Maria II della Rovere. L'erede è ovviamente Federico Ubaldo, figlio di Livia, la giovane seconda moglie del duca.



*Federico principe d'Urbino quando nacque 1605*

Fastosissime e oltremodo spettacolari, con archi trionfali, festoni di “panni e verdure” e fuochi d'artificio curati dallo straordinario estro dell'architetto pesarese Nicola Sabbatini (al quale faremo riferimento tra breve) sono le nozze “adolescenti”, nel 1621, del sedicenne Federico Ubaldo con la coetanea Claudia De Medici. Nozze coronate, a loro volta dalla nascita di un'erede femmina: Vittoria.

Federico Ubaldo fin da piccolo ama deliziarsi, oltreché dei giochi, di musica e di teatro, nel solco, del re



sto, della tradizione di famiglia.

Nei propri *Ricordi di buon governo* (1615) lasciati al figlio, Francesco Maria II, fra le varie raccomandazioni, annota che *saper sonare e cantare per recreatione è buona cosa; il ballar anco per disciorre la persona*.

Anche nel palazzo roveresco di Casteldurante c'è un teatro dove vengono recitate commedie composte da letterati di corte (come Fabio Barignani, Bernardino Pini, Ludovico Odasio, Giambattista Leoni o Galeotto Oddi), o vengono rappresentati componimenti mitologici ed eseguiti balletti e moresche soprattutto durante i periodi di carnevale.

A ribadire l'amore dei Della Rovere per il teatro non si può dimenticare che, nel 1574, proprio nella corte pesarese, la duchessa Lucrezia d'Este (prima moglie di Francesco Maria II) aveva ospitato l'*Aminata* di Torquato Tasso, composta dal poeta, amico del duca, nella quiete di Casteldurante.

Ma, a differenza dei suoi familiari il ribelle, vizioso e degenerato Federico Ubaldo (così, almeno, ce lo dipinge la storia) pare che prediligesse un genere di spettacolo meno colto e più "popolare" (che gli storici non esitano a definire "di infimo livello") e che avesse un rapporto fin troppo... "stretto" con la vita istrionica. Come ci ricorda James Dennistoun nelle fondamentali *Memorie dei Duchi di Urbino* il giovane trascura le incombenze più

serie per seguire le sue passioni musicali e teatrali. Come un piccolo Nerone ama recitare lui stesso (davanti al popolo "costernato") e circondarsi di non meglio identificati *comici veneziani*: artisti non certo della portata dei *Comici Fedeli*, degli *Accesi*, dei *Confidenti*, dei *Desiosi* o dei *Comici Gelosi*, come Francesco e Isabella Andreini (grandi rappresentanti della miglior Commedia dell'Arte in Italia e in Europa), ma piuttosto saltimbanchi di dubbia provenienza e soprattutto di dubbia professionalità, a caccia di sistemazione presso qualche corte generosa e compiacente.

Ma Federico Ubaldo si diletta talmente di tali compagnie che pretende di tenere i comici fissi a corte, sia a Pesaro che a Urbino. Finisce anche per perdere la testa per una bella attrice (interprete del ruolo di Argentina, la servetta spesso amata dallo Zanni). E sempre Dennistoun ci informa che Federico Ubaldo ricompenserà la concubina – con la quale manterrà la relazione anche dopo il matrimonio con Claudia e la nascita di Vittoria – con grandi somme di denaro. Comunque sia, il fatto è che in questi anni presso la corte roveresca, lo spettacolo... è di casa. Al punto che, racconta Giulio Vaccaj,

il gran salone di corte [l'odierno Salone Metaurense] fu allora con palchi e gradinate ridotto ad anfiteatro per darvi rappresentazioni: le magnifiche stalle costruite da Guidobaldo Del Monte (dove si dice che il duca ospitasse cento ca-



valli!) più non furono sufficienti. Altre ne furono fatte nella stessa corte, oltre all'Imperiale e dietro le stalle di Porta Collina, una grande rimessa per carrozze. E mentre verso la porta si adattava il terreno ad uso di maneggio, sull'altro lato la pubblica via fu chiusa con due portoni, per correr lance e fare giostre senza esser veduto da alcuno.

Peraltro, proprio per l'illustre teatro di corte (di cui resta, uno splendido disegno conservato presso l'Oliveriana), per le feste nuziali di Federico Ubaldo e Claudia, fu allestita, (anche se non venne poi rappresentata), la celebre favola pastorale *Ilarocosmo* di Ignazio Bracci, con musiche di Pietro Pace.

*Ilarocosmo*  
 ovvero  
*Il Mondo vero*  
 Per le nozze  
 Delle Serenissimi Principi  
 Federico Ubaldo della Rovere  
 e Donna Claudia de' Medici  
 Del sig. Ignazio Bracci da Recanati  
 Messa in Musica in stile rappresentativo  
 Di Pietro Pace Organista di  
 Santa Chiesa di Loreto

Ma, come è noto, Federico Ubaldo muore, improvvisamente e tragicamente, forse avvelenato, forse di un non meglio precisato colpo apoplettico, a diciott'anni, nel 1623.

Pochi anni dopo, nel 1631, in ritiro a Casteldurante muore anche Francesco Maria II della Rovere,

vecchio, stanco e senza eredi maschi necessari alla successione. È il sesto e ultimo duca di Urbino. Il ducato entra nei domini dello Stato pontificio (per rimanervi sino all'unità d'Italia). Devoluto alla Santa Sede, lo Stato ducale, di fatto, sparisce e si trasforma in provincia ecclesiastica con rango di *legazione*, controllata da un cardinale legato: un vero e proprio signore con potere temporale, che prende a risiedere in città, nel palazzo ducale. Nella preziosa *Cronaca della Città di Pesaro* del cav. Domenico Bonamini (manoscritto oliveriano 996, a cui spesso dovremmo far riferimento nel corso di questa serata) leggiamo:

In giorno di martedì [...] venne in Pesaro il primo Cardinale Legato che fu l'eminentissimo Antonio Barberini nepote dell'allora regnante Urbano VIII. Non fu piccolo l'onore, di cui ci favorì il Pontefice col mandarci l'istesso suo Nepote, ed i Pesaresi ben l'intesero, e gli ne furono gratissimi. Lo incontrarono perciò con numerosa fantaria, e cavalleria con carrozze e con suoni di trombe e tamburi.

Nonostante l'onore e la gratitudine dei pesaresi, gli storici sono più o meno concordi nell'affermare che "l'effetto immediato che procedé dall'unione degli Stati metaurensi a quei della Chiesa si fu lo scadimento generale delle nostre città e delle terre più cospicue".

Con la devoluzione, quindi, la città di Pesaro sembra perdere, dal punto di vista politico, l'importanza



avuta in passato. E anche le condizioni socio-economiche della popolazione, già provate da una seria crisi negli ultimi anni rovereschi, subiscono un notevole peggioramento (come del resto avviene in tutto il territorio marchigiano).

Tuttavia in questo periodo non solo sono edificate diverse straordinarie dimore signorili sia in città che in campagna (una per tutte: la scenografica Villa Caprile, realizzata dalla famiglia Mosca nel 1640): ma è proprio in questi anni di *devoluzione* che nasce e si sviluppa nella nostra città il primo Teatro Pubblico, destinato cioè ad ospitare una rigogliosa attività di eventi e spettacoli.

Nel 1636 è monsignor Girolamo Grimaldi a reggere la provincia metaurense per il cardinal legato Antonio Barberini. Monsignor Grimaldi, genovese, è “uomo di bello spirito” e sa “il viver del mondo”, come direbbe Manzoni. E soprattutto sa molto bene come fare per “cattivarsi l’amore dei pesaresi”.

Nel corso dei cinque anni durante i quali esercita l’ufficio affidatogli, Grimaldi acquista una tale autorità da far scrivere di sé che “era quel per di cui mezzo tutte le cose si facevano” (Bonamini, *Cronaca*).

E tale fama non è smentita quando nel 1637, dietro istanza di alcuni nobili cittadini pesaresi, Grimaldi ottiene, dallo stesso Urbano VIII la cessione delle citate scuderie ducali di porta Collina nella piazza del Trebbio per ridurle a uso di teatro pubblico che “servir potesse da pa-

lestra agli esercizi drammatici della molta gioventù nobile pesarese”.

La quale gioventù (che già coltivava, come è ben noto, nelle Accademie la passione per le arti, le belle lettere ed il teatro), come ci informa Carlo Cinelli nelle sue *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro dal 1637 al 1897*,

desiderava per proprio decoro ed onesto passatempo di addestrarsi in quell’arte che andava allora risollevandosi in Italia, mentre in passato pareva destinata ad essere esclusivamente coltivata dagli istriani in quel tempo, gente volgare e di niun conto.

Il riferimento spregiativo va ai Comici dell’arte, ovvero a tutti quegli interpreti, più o meno noti, della “commedia all’improvviso”, “commedia a braccio”, “commedia degli Zanni” o “commedia delle maschere” come dir si voglia, caratterizzata all’uso di canovacci, dal parlare distorto ed eccessivo sempre facendo ricorso ai fatti di cronaca e di politica del momento per mezzo di grottesche *gags*. Una miriade di attori ed attrici di diversissima estrazione su cui oggi è sceso un pressoché totale oblio, ma che nei secoli XVI e XVII furono assoluti protagonisti della scena nelle corti italiane e straniere. Oggetti, comunque, di schizofreniche reazioni da parte dei mecenati di corte e del pubblico in generale: venerazione e disprezzo, attrazione e repulsione, esaltazione e condanna. Ma anche questa è una lunghis-



sima e complessa storia che meriterebbe un capitolo a parte.

Il rogito per l'erigendo teatro viene stilato dal notaio pesarese Franco Mancini.

E, a riprova di quanto si è appena detto, si provvede immediatamente a stendere un capitolato che fra le numerose regole prevede *che non si concedi il teatro ad histrioni et ad altre persone infami*.

Da tali documenti si evince anche che le scuderie ducali vengono ridotte ad uso teatrale “a pubbliche spese e con la maggiore economia possibile”. In effetti, la comunità pesarese investe su questo restauro una cifra piuttosto modesta (250 scudi) che consente di costruire, con qualche pretesa, solo il palcoscenico, mentre la sala degli spettatori resta, in pratica, una scuderia col soffitto a travature annerito dal tempo.

Il Teatro del Sole – come anche lo si può vedere rappresentato nella preziosa e dettagliatissima pianta della città di Pesaro ad opera del cartografo olandese Blaeu (1663) è, alla sua nascita, un tipico teatro da sala. Non è certo un teatro fastoso. Rispetto al Mediceo di Firenze o al Farnese di Parma (eretti rispettivamente 50 e 20 anni prima), o rispetto al San Cassiano di Venezia (eretto nello stesso 1631) risulta piuttosto povero nella decorazione e antiquato nella risoluzione architettonica.

Ha cavea semicircolare, un palcoscenico di circa 4 metri per 8 (più un proscenio di 1,20 m), ed è alto

circa un metro e 60 cm. Però, come vedremo tra breve, ha una straordinaria dotazione di macchine e scene.

Il fronte del palco è decorato con bugnature e mattonato, feritoie e merli. Il palco è sormontato da un *arcoscenico*, atto a nascondere agli occhi del pubblico i retroscena, le macchine e i movimenti degli attori e dei macchinisti.

I camerini per gli attori e per i costumi sono negli stivaggi laterali al palco stesso.

Il sipario, fatto a foggia di tenda, cade dai cieli delle quinte e sparisce sotto il palco; si alza e si abbassa per mezzo di un argano a contrappeso.

Lo spazio per l'orchestra pare fosse in soffitta e non visibile dalla platea: è quindi possibile soltanto ascoltare e non vedere i musicisti che, comunque, non dovevano costituire un grosso *ensemble* (generalmente un organo o clavicembalo, pochi violini e viole, un violone, alcune chiarine o chitarre e i flauti).

Le pareti rimbiancate e rusticate alla meglio sono provvisoriamente dipinte da uno sconosciuto artista ferrarese che vi raffigura le ore diurne e notturne che danzano tenendosi per mano.

In platea sono disposte tre file di panche e sedie per le dame e le famiglie patrizie, cui segue una fila di “gravi seggioloni” su predella di legno per la corte legatizia.

Nel mezzo viene fissato un posto d'onore per il legato e i suoi uditori; altre file di seggiole sono dispo-



ste per i maggiori impiegati governativi e municipali.

Il resto è spazio libero per la borghesia e il popolo che ambisce ad assistere a quelle prime rappresentazioni; ovviamente... in piedi, e sperando di vedere qualcosa dello spettacolo sbirciando fra gli schienali dei seggioloni in dotazione alla *upper class*.

Anni dopo la prima inaugurazione, lungo le pareti del teatro, sarà aggiunta una gradinata in legno a vari ordini e tutta ad uso del popolo, o meglio “de le persone idiote e plebee”, come nei più piccoli anfiteatri antichi. Da un articolo della *Cronaca musicale* del 1897 dedicato alla prima apertura del teatro di Pesaro leggiamo:

Gli ultimi giorni di carnevale del 1637, precisamente quando in Venezia, centro allora del fiorire del melodramma, s'inaugurava il San Cassiano, si schiusero per la prima volta i battenti del pubblico teatro di Pesaro che si chiamò “del Sole”.

(Qualcuno peraltro, vista la rudezza e lo strutturale squallore del teatro commenta, sarcastico, che non si vedeva proprio la ragione di tale... radioso nome).

Per la solenne circostanza i pesaresi decidono di rappresentare un lavoro drammatico dell'illustre ed assai stimato concittadino Giovanni Hondedei, morto tre anni prima.

Figlio di Zerbino e di Maddalena Gozze, di cospicua e antica famiglia pesarese, Hondedei era “persona versatissima in lettere” che, co-

me gentiluomo di Francesco Maria II della Rovere, aveva tenuto importanti uffici pubblici.

La sua opera si intitola *Asmondo*, tragedia grecheggianti “di lieto fine”, ispirata alla *Storia dei Goti* di Cassiodoro. La tragedia, scritta da Hondedei nel 1615, aveva avuto l'onore di tre edizioni, tutte pubblicate a Venezia per i caratteri di Angelo Salvadori, nel 1633, nel '34 e nel '36.

Il lungo tempo intercorso tra la scrittura dell'opera e la stampa, si deve, a quanto le cronache riportano, ad un increscioso incidente di percorso: e cioè allo smarrimento del manoscritto dell'*Asmondo* da parte di un non meglio identificato erudito milanese al quale Hondedei aveva sottoposto l'opera in giudizio.

Per sua fortuna, Hondedei ritroverà copia della sua opera presso la corte di Pesaro, visto che provvidenzialmente anche Francesco Maria II aveva voluto esaminarla di persona “lodandola grandemente”. L'*Asmondo* viene presentato in prima assoluta al Teatro del Sole il 23 febbraio 1637, “sotto il felicissimi auspicii di Monsignor illustrissimo e reverendissimo Girolamo Grimaldi vice legato”.

In scena, dieci gentiluomini pesaresi che sostengono indifferente-mente (come da tradizione) ruoli maschili e femminili. E precisamente, come possiamo leggere da una nota redatta di pugno di uno degli interpreti, lo Sforza Clarij (manoscritto conservato presso le



carte del Bonamini dedicate all'Hondedei) vanno in scena:

Antonio Maria Banci,  
Valerio Diplovatazi,  
Salvator Salvadori (poeta e intellettuale, nonché illustre membro della pesarese accademia degli Ostinati),  
Giorgio Aiberti,  
Lodovico Montani,  
Terenzio Montani,  
Girolamo Gavello,  
Baldo Buffa,  
il già citato Sforza Clarij,  
Tommaso Montani.

Il coro di gentiluomini di corte è del sig. Aurelio Zucchella.

Il testo del manifesto dello spettacolo, stampato con particolare cura su carta a mano da Flaminio Concordia in Pesaro, riporta, fra le altre cose, gli argomenti del Prologo e dei cinque “suntuosi Intermedi” (gli intermezzi cantati e ballati, come da tradizione del tempo).

Di tali meravigliosi spettacoli il macchinario scenico è opera di un altro “insigno” pesarese: l'architetto comunale – già “architetto del Serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere” – Nicola Sabbatini.

Sabbatini era nato a Pesaro nel 1574 da famiglia umile (a differenza del suo collega fanese Giacomo Torelli di nobile lignaggio); era stato allievo del già citato matematico, filosofo, astronomo e marchese di Mombaroccio Guidobaldo del Monte, autore dei fondamentali *Perspectivae Libri VI*.

Nel 1637 Sabbatini pubblica a Pesaro, sempre per i caratteri della stamperia del tipografo Flaminio Concordia, il saggio *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* che, in brevissimo tempo, ha l'onore di due edizioni (la seconda, l'anno dopo, a Ravenna).



Nella *Pratica* Sabbatini descrive, con tavole e disegni assai dettagliati, la costruzione e il funzionamento di numerosi dispositivi e macchine teatrali per la scena. E in particolare per la scena pesarese del Teatro del Sole. Nella chiusa al Libro II della *Pratica* si legge, infatti:

La Teorica non è difficile, ma è più facile la Pratica, e per darne un esempio fresco, le Machine mentovate in ambidue questi Libri sono state in gran parte praticate ne gli



Spetacoli nobilissimi, che ultimamente si sono rappresentati in Pesaro nel Teatro del Sole e sono riuscite così felicemente, c'hanno apportato particolare ammirazione e diletto ai riguardanti.

Queste novità tecniche – che si sperimentano nella prima metà del '600 proprio al Teatro del Sole di Pesaro – offriranno in seguito a tutti i teatri italiani, e non solo, la possibilità di apportare un realismo scenico del tutto inusuale per l'epoca.

Le macchine di Sabbatini rivoluzionano anche il tempo scenico, permettendo cambi di scena rapidissimi, grazie all'invenzione di pannelli scorrevoli, quinte d'angolo e saracinesche: le *scenae mutabiles* che da ora in poi verranno chiamate *scènes à l'italienne*.

Ma il contributo dello scenografo pesarese al teatro tocca anche l'illuminotecnica. Sembra che fissando un catino lucidato dietro una fonte di luce, Sabbatini abbia inventato per primo un rudimentale riflettore orientabile per illuminare una zona del palcoscenico, invece che un'altra. E' anche fra i primi a creare i cambiamenti d'illuminazione in sincronia con lo spettacolo, la regolazione dell'intensità della luce e la proiezione di immagini sul palcoscenico, con l'uso di lanterne magiche.

A Sabbatini, inoltre, si deve il concetto del cosiddetto *œil du prince* ("l'occhio del principe"): ovvero il posto che permette allo spettatore la migliore prospettiva possibile per guardare il palcoscenico (è, di soli-

to, a circa la metà della settima fila della platea).

Ma per non dar torto alla sua memoria, ricordiamo che Sabbatini fu anche un grande architetto. Il Palazzo ducale di Pesaro (e in particolare l'appartamento nobile detto "di Madama") ebbe il suo contributo. Fu coinvolto nel progetto del nuovo porto canale di Pesaro. Progettò la Chiesa del Suffragio e contribuì ad alcune opere d'arte, come alla progettazione di tre articolati pannelli dipinti da Giovanni Giacomo Pandolfi nell'oratorio "Nome di Dio".

Ma torniamo al nostro Teatro del Sole. Sono gli anni dell'affermazione di un nuovo genere di spettacolo: il "recitar cantando". E' l'inizio del melodramma. Nei teatri italiani (ancora pochi in verità) signoreggiano soprattutto le tragedie, spesso a sfondo mitologico, del marchigiano Prospero Bonarelli, del bolognese Ridolfo Campeggi, del veronese Bartolomeo Tortoletti, soprattutto del fiorentino Giovan Battista Andreini (illustre figlio dei già citati Francesco Andreini e di sua moglie Isabella, *Comici Gelosi*), il capolavoro del quale, *Adamo*, "vuolsi – ci ricorda il Cinelli – che suggerisse al Milton il tema del Paradiso perduto".

Dopo l'*Asmondo*, i primi decenni teatrali pesaresi trascorrono tra l'allestimento di favole pastorali, intermezzi e mascherate carnascialesche. Tra i maggiori avvenimenti mondani pesaresi del periodo, i fortunati allestimenti di Francesco Maria Santinelli, fondatore dell'Ac-



cademia pesarese dei Disinvolti (di cui ci ha già egregiamente parlato Marco Rocchi in occasione del primo appuntamento di *Pezzi facili*), che fra tutte le altre cose era anche “cavaliere valoroso in armi e in lettere, ottimo ginnastico e ballerino aggraziatissimo”, nonché fedele servitore della regina Cristina Alessandra di Svezia.

La quale regina è ospite plaudente del Teatro del Sole sicuramente nel 1655 quando viene rappresentata la *Grande azione teatrale accademica e mitologica*, eseguita da Santinelli proprio in onore del primo passaggio pesarese di Sua Altezza. Si legge nel Cinelli:

In tale circostanza sopra la porta d'ingresso, nell'interno del teatro, fu eretto un grandioso palco con trono per la Regina addobbato con ricchissimi drappi, ed altri due ai lati destro e sinistro per le dame e gentiluomini pesaresi.



In questi anni il Teatro del Sole cessa di essere il luogo dell'esclusivo diletto della giovane nobiltà pesarese, ma apre i battenti agli artisti di giro, detti anche *mercenari*.

Molte le compagnie forestiere, i compositori e gli autori come Andrea Cicognini, Francesco Maria Sbarra, Francesco Cavalli, Luigi Rossi, Giovanni Maria Pagliardi, Giovanni Antonio Boretti, Giovan Battista Negri, Pietro Porfiri, Giuseppe Maria Aldrovandi, Antonio Caldara che provengono da Firenze, da Roma, da Venezia, Lucca, da Pisa, da Bologna e che alternano i loro allestimenti a quelli affidati alla dilettante gioventù pesarese, contribuendo alla crescente fama nazionale del nostro teatro.

Ed infatti il Teatro del Sole risulta essere – dai dati disponibili e confermati da un recente studio di Marco Salvarani – uno dei teatri dell'epoca con più consistente programmazione di spettacoli italiani.

Molti sono gli allestimenti che godono dei generosi finanziamenti di privati e di legati pontifici, come, ad esempio il cardinale Carlo Barberini, “porporato assai dedito – come si legge nelle *Cronache* – alla vita piacevole, alle feste, ai ricevimenti e agli spettacoli”.

E arriviamo all'ultimo decennio del XVII secolo, periodo in cui, sotto il cardinal legato Fulvio Astalli, si rende necessaria una seria ristrutturazione della sala teatrale.

Nel manoscritto oliveriano 1820, datato 1791 (nel periodo corrispon-



dente all'ultima importante settecentesca ristrutturazione del Teatro), leggiamo:

Nell'anno 1694 esisteva il Teatro di Pesaro in potere di quella comunità ma senza Logge, o vogliam dire Palchetti. Per riparare a questo incomodo fu in quel tempo pensato di fabbricarli a spese private de' Cittadini Consiglieri, ed a questo effetto furono incombenzati i Deputati al teatro di quel tempo di far sottoscrivere un foglio da tutti quelli che col loro danaro intendevano di concorrere alla costruzione delle Logge. Questo foglio conteneva ancora i capitoli o vero leggi con le quali doveva regolarsi la proprietà delle Logge e la loro annuale sortizione. Capitoli e leggi che sono ancora in uso. Sussistono in oggi le stesse Logge erette in quel tempo, ma non sussistono più tante di quelle famiglie che col loro danaro contribuirono alla prima spesa.

La spartana gradinata destinata al pubblico viene dunque sostituita da tre ordini di palchetti, diciassette per ciascun ordine, destinati all'aristocrazia.

E il popolo scende in platea. Il pubblico Teatro del Sole assume la tipica forma del teatro *all'italiana*. In tutta Italia, il patriziato locale si associa in formula "condominiale" valutando le "carature", ovvero il valore dei palchettisti in rapporto al numero di palchetti acquistati per sé e per la propria famiglia, con diritto di trasmissibilità ereditaria di un bene considerato patrimoniale, del quale si possiede la chiave, come per una piccola casa. L'assegnazione dei palchi migliori (di so-

lito i centrali di II ordine) avviene, in genere, sulla base del censo.

Quando si diffonderà (nel primo trentennio del secolo XVIII) anche la scelta municipale di partecipare finanziariamente al restauro del teatro cittadino, ciò consentirà mescolanze, fino ad allora impensabili, tra aristocrazia ed alta borghesia: e i piccoli proprietari o i ricchi commercianti, prima totalmente snobbati, vedranno così finalmente soddisfatta la propria ambizione di unirsi alla nobiltà locale (ovviamente non senza congrui esborsi di quote partecipative).

Contributi, questi ultimi, che si riveleranno preziosi e indispensabili, in tempi di difficoltà economiche per la città, per garantire l'apertura e l'attività dei teatri stessi visto che, come si scrive amaramente nel *Memoriale presentato a Papa Pio VI per collettare i palchi*,

la rendita del teatro non compensa più la spesa dell'impresario per un sopportabile spettacolo. Tutti in oggi sono sgomenti, onde conviene tenere chiuso il teatro e dar luogo a noiosi e talvolta poco convenienti spettacoli al decoro di una città. Il male non è più rimediabile, anzi ogni giorno divien maggiore, cosicché senza un opportuno rimedio conviene chiudere il Teatro e rinunciare a questa onesta ricreazione della città.

Parole antiche, per una problematica, ahimè, tragicamente attuale.

Tornando alla ristrutturazione del Teatro del Sole dell'anno 1694 sarà opportuno, inoltre, ricordare che la sala viene interamente dipinta dal



pittore e scenotecnico Pietro Mauro, già architetto del novissimo teatro dell'Aurora di Fabriano, ora Gentile. Pietro appartenente alla prolifica famiglia veneziana dei Mauro, scenografi attivi nei maggiori teatri dell'Italia centro settentrionale e della Germania del sud nei sec. XVIII e XIX.

Il rinnovato Teatro del Sole si inaugura il 7 gennaio del 1695 con una nuova commedia musicale messa in scena ancora una volta dalla gioventù nobile pesarese: *La falsa astrologia ouer Il sognar vegghiando*, di Raffaele Tauro. Dell'autore sappiamo, né più né meno, che nacque a Bitonto e fiorì nel secolo XVII. Se nulla conosciamo di lui, curioso è però sapere che la sua commedia nel cartellone pesarese è un rifacimento de *La vida es sueño* di Calderon della Barca, ed è la perfetta rappresentante di quel genere, "spurio, adulterino e contaminato", come la definisce lo studioso Gianni Spallone, che va sotto l'indicazione di *Teatro italo napoletano di imitazione spagnola*. Da ora fino alla metà del Settecento, nel Teatro del Sole gli spettacoli in musica si alternano a quelli in prosa, con una certa regolarità di aperture annuali (specialmente a carnevale). Ma anche con alcune chiusure temporanee dovute a diverse e, talvolta, non sospette cause.

Come ci ricorda Antonio Brancati, dal 1682 e per diversi anni, tutte le attività del Teatro del Sole vengono sospese; e i suoi ampi locali vengono scelti come deposito mo-

mentaneo e laboratorio dell'artista Lorenzo Ottoni per le ultime rifiniture alla statua celebrativa per Urbano VIII e alla fontana di piazza.

Altra causa di chiusura del teatro furono i terremoti. Come quello del 14 gennaio 1703, preceduto da un terribile boato che spaventò il pubblico pesarese "tanto da farlo sortire immediatamente dal teatro", ma che, fortunatamente, non causò alcuna vittima. E quelli del 1707 e 1708 che, a causa delle continue e forti scosse, costrinsero alla sospensione di ogni attività.

Ma sono anche i pericoli di guerra e i torbidi politici a minacciare l'attività teatrale. Come nel 1709, anno in cui, si legge,

la città fu talmente oppressa e danneggiata da continui passaggi di truppe alemanne, dirette a Napoli per la famosa guerra di successione, che esausta la Comunità per le enormi spese e travagliata in mille modi la cittadinanza, a tutt'altro pensò che ai divertimenti carnevaleschi.

A chiudere le porte del Teatro per il triennio 1712, '13, e '14 ci si misero anche i forti danni cagionati da un terribile contagio bovino proveniente da Croazia ed Ungheria.

Non ultime, alcune chiusure si devono, sorprendentemente, a questioni relative alla "moralità" cittadina. Nella *Cronistoria* di Cinelli, in relazione all'anno 1719, si legge:

Non avendosi notizia alcuna del teatro in quest'anno può ritenersi, che il [...] preside della provincia Mons. Alamanno Salviati, poscia cardinale, non ne abbia



permessa l'apertura, causa i molti sconcerti nati in Pesaro, che turbarono per qualche tempo la quiete pubblica, originati dalla vita licenziosa e scorretta di parecchi cavalieri e dame pesaresi, con grave scandalo della nostra popolazione.

La cosa richiamò l'attenzione dello stesso papa Clemente XI, il quale scrisse di proprio pugno al medesimo preside inculcandogli di far rifiorire a qualunque costo la moralità e l'ordine nella città nostra, autorizzandolo a punire chiunque siasi, senza riguardi a parentele, con relegazioni, sfratti ed altre maggiori pene occorrendo.

I divieti continuano nel carnevale del 1721 durante il quale è permessa l'apertura del teatro, ma sono severamente proibite le feste da ballo pubbliche e private e le mascherate in dì di festa al fine di *non provocare con ciò la collera divina ed attirare il contagio* (del vaiolo? o della peste? o con più probabilità del *mal francese*, ovvero la sifilide, "che già infierisce in vari punti d'Italia"?).

Cosa curiosa è che i nobili dilettranti pesaresi, già per il carnevale del 1638, avevano organizzato una mascherata licenziosamente intitolata *Il trionfo del mal francese* ("sulla quale in Oliveriana esiste uno sciocchissimo madrigale", annota il Cinelli non senza un certo sdegno), e anche un insospettabile Giovan Battista Passeri dedicherà un sonetto (non degno, in verità, della sua fama) allo stesso *mal francese*. Nel carnevale 1724 ha vigore un rigoroso editto del podestà Cesare Maria Cenciatti di Cagli

contro gli intervenienti a teatro con bastoni ed armi nascoste, contro gli smodati fischi od applausi, contro il getto grossolano dei confetti, e soprattutto contro lo spargere liquidi nei palchi, cosa indecorosa che recava danno e disdoro ai sottostanti, sui quali, per l'assito mal connesso [*ovvero i pavimenti dei palchi fessurati*], cadevano i detti liquidi sconciando abiti e mobili.

Forse non è inutile ricordare che a teatro, in questo periodo e per oltre un secolo ancora, si fa... di tutto. Per il pubblico di inizio Settecento il teatro altro non è che mero pretesto per una cerimonia di carattere sociale di cui veri protagonisti sono gli spettatori stessi. Ed è il luogo della trasgressione per eccellenza. Non a caso il teatro si consuma, prevalentemente, di notte. Le opere solitamente iniziano a mezzanotte, per terminare all'alba.

Nei palchetti, che sono una sorta di propaggini extraterritoriali delle dimore patrizie, si consumano banchetti, conversazioni, incontri galanti (spesso tutt'altro che platonici), mentre nella platea piovono rifiuti d'ogni genere. Per continuare ancora un po' nei pettegolezzi di casa nostra, gustosissime e alquanto divertenti sono le notazioni di Cinelli:

L'interno del teatro, essendo allora tutto in legno vecchissimo ed arso, scricchiolava al menomo movimento ne' palchi tanto da causare uno zittio continuato per parte del popolino di platea che, pigiato nelle scomode panche, voleva scrupolosamente attendere allo spettacolo. Le famiglie nobili erano più che mai assidue ad ogni apertura. Le signore



però nelle sere ordinarie portavano a teatro il lavoro e sopra un tavolino, illuminato a candele, conversavano sommessamente tra loro, lavoravano il pizzo a tamburello coi piombini, allora molto in voga: al momento di qualche aria più gustata o meglio eseguita del melodramma, sospendevano quell'occupazione affacciandosi al parapetto.

I giovanetti di nobile famiglia, e meno poi le ragazze con la rigida educazione dell'epoca, ben di rado vedevansi a teatro. Visite di palco in palco allora se ne facevano, ma solo fra la nobiltà. La gioventù elegante e nobile formava società nei palchi di proscenio specialmente del 2° e 3° ordine, ne' quali v'era un finestrino, che dava sul dietro quinte del palcoscenico, utilissimo e comodo per occhieggiare e conversare piacevolmente con le virtuose di canto e ballo.

Di acconciature, nelle sere straordinarie, se ne vedevano di bellissime e superbamente ricche: laminette d'oro brillantate ai capelli, diademi perlati, pizzi finissimi di fiandra, broccatoni di Venezia, sfolgorio di gioje, cipria, nei e scollature procaci non mancavano.

Negli intervalli, contento sempre e soddisfatto, il pubblico s'affollava albettolino, dove allegramente cianciando, con tre o quattro bajocchi cenava comodamente.

Da alcune tariffe municipali di quegli anni, imposte al conduttore del bettolino teatrale, rilevansi questi miracolosi prezzi:

Una piccola porzione di maccheroni bajocchi 2

Idem grossa bajocchi 3

Trippa bajocchi 4

Una porzione di pasticciata bajocchi 2

Una braciucola di majale bajocchi 2

Salame e prosciutto a ragione di un paio alla libbra bajocchi 2

Vino comune al boccale bajocchi 2

Moscatello e vernaccia bajocchi 2

I veglioni e le feste da ballo riescivano allora più che mai animate e splendide, e regnava in quelle sere un affratellamento eccezionale, fra nobiltà, borghesia e popolo.

E si ballava, si ballava senza fine: gighe, furlane, minuetti, contradanze, succedevansi a brevissimi intervalli e senza posa. E questo trasporto per il ballo nella città nostra durò fin quasi la metà del corrente secolo. E notisi che mentre oggi, nell'unico veglione carnevalesco, è quasi sola attrattiva la cena sociale, innaffiata da parecchio spumante; allora, invece, i veri amatori del ballo, le donne specialmente, vi si preparavano con qualche astinenza per essere più leggeri ed elastici specie ne' passi a solo di certi balli figurati, cui davasi moltissima importanza.

Le mascherate, comunissime allora, si facevano decenti e succose anche dal popolo, a soggetti mitologici, a costumi orientali, fantastici e burattineschi, quindi veneri, amorini, giunoni, mercuri, giovi fulminanti, mori, turchi, zingari, pagliacci, arlecchini, rogantini, maghi, streghe e villanelle d'ogni specie se n'andavano bellamente confusi insieme, col più mirabile accordo.

Al termine d'ogni spettacolo, sul Trebbio era un viavai curioso ed una confusione non indifferente, fra il chiamare de' legni privati, tra le tante portantine allora in voga e l'accendere sollecito delle lanterne necessarissime per ridursi alle case. D'illuminazione notturna allora appena se ne parlava, e pareva già molto che in certe serate di concorso, il Municipio ordinasse, da Trebbio alla piazza, alcune torcie, resinose a vento, fermate ai muri delle case.

E' il 1723: sotto il legato Alemanno Salviati il Teatro del Sole, evidentemente assai "usurato", necessita di un nuovo restauro.



Stavolta il lavoro è affidato ad Antonio Mauro (discendente di Pietro, come si evince da questa iscrizione trascritta nelle carte dell'imprescindibile Bonamini) che rinnova la decorazione del Teatro e aggiunge un quarto ordine di palchi. In questo periodo per garantirsi la proprietà privata dei palchi (detti anche logge) i singoli proprietari mettono a testa 50 baiocchi in contributo all'ultimo restauro.

Fra i nobili palchettisti figurano le migliori famiglie sia della nobiltà che della borghesia pesarese:

i Mamiani,  
i Mascellini,  
i Cenciati,  
i Veterani,  
gli Hondedei-Zongo,  
gli Almerici,  
i Santinelli,  
i Mosca,  
i Montani,  
i Leonardi,  
i Baldassini,  
i Belluzzi,  
gli Ardizi,  
i Vatielli,  
i Giordani,  
gli Olivieri,  
i Bonamini,  
gli Abbati,  
i Gavardini,  
i Cattani,  
i Muccioli,  
gli Arduini,  
i Mazza,  
i Tortora,  
i Barignani,  
i Baviera,  
i Galli,

i Vita,  
gli Angeli,  
i Puppi,  
i Macigni,  
i Thomasi,  
i Balducci,  
i Ronconi,  
i Bassi,  
gli Honori,  
i Paoli,  
i Buratelli,  
i Pianosi,  
per citarne solo alcune.

E proprio in questo primo scorcio di XVIII secolo il teatro pesarese inizia il più florido periodo della sua vita, soprattutto grazie all'allestimento di opere in musica degne d'una grande città e affidate ad artisti e cantanti provenienti dalle maggiori corti italiane e straniere.

Come Gaspare Geri, virtuoso del principe di Armstadt; Giovanni Maria Morosi e Giuliano Albertini, virtuosi della duchessa Violante di Toscana; Carlo Amaini virtuoso del principe Antonio di Parma; Girolamo Santapaolina virtuoso da camera del re di Polonia; Giuseppe Toselli o Antonia Cermenati virtuosi del duca di Parma. E ancora Giuseppe Cassani, Antonia Pellizzari, Gaetano Borghi, Stefano Romani detto "il Pignattino", Chiara Orlandi, detta la Mantovanina, Carlo Bernardi, detto il Senesino, Margherita Gualandi detta la Campioli o i cantanti "buffi" Giovanni Battista Cavana e Francesco Baglioni detto Carnaccia.

Come si deduce da questo breve elenco, il Teatro del Sole è già un



luogo d'avanguardia, visto che beneficia (come, del resto, anche Fano e Senigallia) di deroghe alla proibizione di ammettere donne nei pubblici teatri, in vigore nello Stato pontificio dalla fine del '500 e rimossa alla fine del '700.

Ciò permette agli impresari di scritturare, indifferentemente, non solo diversi dei più famosi castrati del tempo, ma anche celeberrime "virtuose" in ruoli sia femminili che maschili.

Nell'autunno del 1718 le cronache parlano, entusiaste, dell'allestimento dell'opera *Vespasiano*, musicato da Carlo Pallavicino (straordinario spettacolo con cantanti del calibro di Giovanna Albertini detta la Reggiana), dato dal legato Alamanno Salviati in onore di un re, che con l'intera sua corte, era giunto prima a Pesaro e poi a Urbino, dove si tratterà per più di un anno.



Antonio David, *Giacomo III Stuart*

Il re è il giovane e sfortunato Giacomo III Stuart, detto anche "il Vecchio Pretendente", vissuto tutta la vita in esilio poiché la sua famiglia era stata scacciata durante la "Gloriosa Rivoluzione" del 1688-1689, che aveva portato sul trono di Inghilterra, Scozia e Irlanda i sovrani della casa di Hannover.

Altro spettacolo memorabile per i pesaresi è datato 1733: opera in cui quasi tutte le parti da uomo vengono sostenute da donne.

Si tratta di *Catone in Utica* con la musica del celebre Leonardo Leo. Ma il libretto è a firma di uno dei più importanti e potenti intellettuali del tempo: il sacerdote Pietro Metastasio. Poeta, librettista e drammaturgo è il riformatore del melodramma italiano.

A Pesaro, le parole di Metastasio, *poeta cesareo* alla corte di Vienna, non sono una novità. (Così come non erano ignoti i versi di un altro grande *poeta cesareo*, librettista, giornalista e letterato: il veneziano Apostolo Zeno, la cui opera *Venclao*, era stata messa in scena nel Teatro del Sole di Pesaro nel 1724). Già nel 1730 il Teatro del Sole aveva ospitato di Metastasio la tragedia *Didone abbandonata*, musicata da Tomaso Giovanni Albinoni e nel 1731 *l'Artaserse*, musicata da Leonardo Vinci.

Ma bisogna attendere ancora due anni perché Pesaro accolga nuovamente i versi di Metastasio in occasione dell'evento mondano più in del secolo al quale partecipano la Pesaro, le Marche, l'Italia e l'Euro-

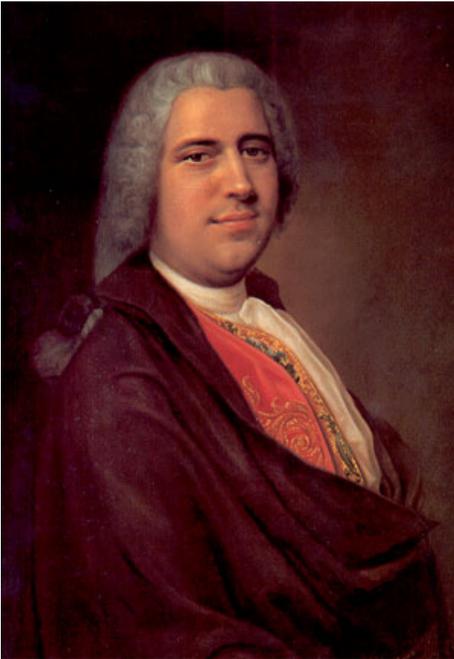


Johann Nepomuk Wirt,  
*Pietro Metastasio* (1782)



pa “che contano”. E siamo così, finalmente giunti all’anno di redazione del *Pezzo facile* di questa serata. Ricordiamo: un elenco manoscritto di 458 ospiti convenuti a Pesaro dall’Italia ed all’estero (più, immaginiamo, un altrettanto folto seguito di servitù e apparati vari, non degni di comparire nella *Nota*), e ospitati, in relazione al rango e alla posizione sociale di ognuno, in numerose case e locazioni pesaresi per assistere ad un eccezionale evento.

presso il Teatro del Sole, di una sua novissima opera, *Tito Vespasiano* ovvero *La clemenza di Tito*, composta su libretto di Pietro Metastasio, ed edita dal prezioso stampatore pesarese Niccolò Gavelli. Dedicatario dell’opera è il cardinale Fabio degli Abati Olivieri, cugino di Gian Francesco Albani, che nel 1700 era diventato papa con il nome di Clemente XI. Si tratta di una tipica opera seria celebrativa, scritta da Metastasio nel 1734 per l’onomastico dell’imperatore Carlo VI



Balthasar Denner, *Johann Adolphe Hasse* (1740 circa)



E’ il 24 settembre 1735, quando il maestro compositore tedesco Johann Adolphe Hasse, detto il Sassone, giunto a Pesaro con una compagnia di insigni cantanti, dirige l’esecuzione, in prima assoluta,

e, in quell’anno, portata sulla scena per la prima volta a Vienna, con musica di Antonio Caldara. Il dramma è incentrato sulla figura di Tito, imperatore di Roma, che miracolosamente scampa a una con-



giura scopre i traditori, li condanna, ma alla fine, con un atto di clemenza inaspettato, perdona tutti.

Il libretto avrà un successo enorme nel corso del Settecento, e sarà musicato oltreché da Hasse, da Leonardo Leo (1735), Gluck (1752), Jommelli (1753), Galuppi (1760) e infine da Mozart (1791).

Dopo la prima pesarese, *La clemenza di Tito* impegnerà Hasse per quasi un trentennio, dando luogo a una revisione e una riscrittura pressoché totale della partitura.

In questo periodo le opere del maestro Johann Adolphe Hasse (che era nato a Bergedorf nel 1699 e che morirà a Venezia nel 1783) raggiungono in Italia e in tutta Europa la massima celebrità.

Hasse sostiene che la parte vocale sia la più importante in un'opera, e quindi non solo vi prodiga tutte le sue cure, ma si guarda bene dal coprirla con accompagnamenti "inopportuni".

E ancora: che un cantante curi l'espressione delle parole è, secondo Hasse, la sua legge primaria, alla quale sacrificare ogni altra cosa.

Hasse ha già più volte messo in musica le grandi parole dei drammi di Metastasio, ha composto molta musica da camera, musica da chiesa e litanie di ammirevole fattura.

Giunto in Italia per studiare con il maestro Nicola Porpora e diventato pupillo di Scarlatti, Hasse era stato nominato nel 1727 maestro di cappella del Conservatorio degli Incurabili di Venezia. Ed è proprio qui che conosce la bella e affascinante

Faustina Bordoni, celeberrima anche per la bellezza della sua voce e che diverrà sua moglie.

Nella prima pesarese de *La clemenza di Tito* è lo stesso Hasse a curare personalmente l'esecuzione, dirigendo l'opera al cembalo (affiancato dal napoletano Casimiro Bellona, all'epoca maestro del duomo di Pesaro). L'orchestra è formata reclutando strumentisti da Parma, Napoli, Bologna, ma altrettanti dalla città (a dire che, fino da allora, a Pesaro molti erano coloro che praticavano uno strumento). L'organico è composto da 8 violini, 2 cembali, 2 contrabbassi, 2 violoncelli, 2 oboi, 2 viole, 2 trombe.

I balli sono affidati al *virtuoso Sabioni* e al *virtuoso Francesco Aquilanti*. Il vestiario è affidato a un non meglio identificato signor Natale Canciani di Venezia, che però è presente, in qualità di curatore dei costumi in molte opere del tempo.

I pittori ed inventori di scene sono il già noto Antonio Mauri di Venezia e Angiolo Birza di Fabriano pittore in Pesaro, di cui troviamo questo breve cenno nelle *Notizie di alcuni architetti pittori, scultori di Urbino, Pesaro e dei luoghi circonvicini* di Antaldo Antaldi:

Fu buon pittore di figure, di oranti e di paesi. Molte sue pitture lodevoli si veggono sia in Urbino che in Pesaro. Morì per una mangiata d'ostriche, in età molto avanzata circa il 1770.

Ma, come ci ricorda Anna Cerboni Baiardi, attenta curatrice delle *Notizie* di Antaldi, su progetto di Angelo



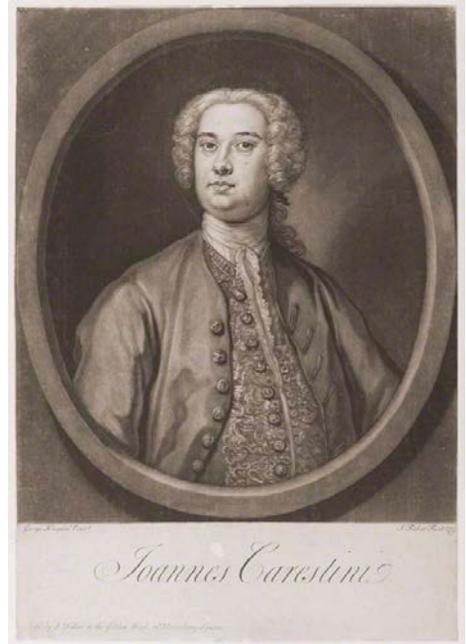
Birza sarà edificato nel 1736 il primo teatro di Corinaldo: il teatro del Sol nascente (oggi teatro Goldoni).

Ma ciò che risulta davvero eccezionale in questa prima pesarese de *La clemenza di Tito* è il cast dei cantanti: tra il meglio che, al momento, si può avere in Europa. E quindi nel mondo.

*Tito Vespasiano imperator di Roma* è il veneziano Angiolo Maria Amorevoli, ovvero: il tenore più virtuosistico della scena lirica europea del primo Settecento. E' il cantante prediletto del maestro Hasse (lo seguirà fino a Dresda) e guiderà, insieme ad altri colleghi la "rivincita del tenore" nel mondo del melodramma barocco. Prima di Amorevoli, infatti, i tenori venivano utilizzati in parti di ripiego, in ruoli buffi, spesso *en travesti*. Con Amorevoli, le cose cambiano: le inedite capacità virtuosistiche di questi nuovi tenori consentono loro di conquistare finalmente ruoli di primo piano. Non ruoli di giovane eroe o amante (che restano appannaggio dei castrati), ma grandi ruoli di padre, di generale, di antagonista. In questi nuovi ruoli, Amorevoli primeggia in tutte le corti d'Europa e lavora con i maggiori operisti del tempo, a partire da Vivaldi allo stesso Hasse.

*Sesto, amico di Tito e amante di Vitellia* è Giovanni Carestini. Nativo di Filottrano, Carestini è il castrato più pagato del momento (più di Caffarelli). Dà voce alle opere e agli oratori di Handel, di Gluck e,

ovviamente, di Johann Hasse, il quale sostiene "di non aver mai sentito un migliore stile canoro" del suo. Ma Giovanni Carestini è anche, e soprattutto, elogiato come attore e apprezzato per il suo aspetto affascinante.



*Vitellia, figlia dell'imperator Vitellio* è la mezzosoprano Faustina Bordoni, consorte, come abbiamo detto, dello stesso Hasse. La veneziana Bordoni è la diva del momento, osannata in tutte le platee internazionali.

Scriverà di lei Stefano Arteaga nel suo saggio *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (Venezia, 1783):

Agilità di voce, cui non è facile trovare eguale, facilità senza pari, speditezza ne' passaggi, destrezza nel conservar e ripigliar il fiato, vaghezza nei trilli, nuovi e



brillanti pasteggiamenti di voce, mille altre qualità insomma, la rarità e il pregio delle quali viene stimato soltanto dai conoscitori, scrissero il nome di questa cantatrice nei fasti del Genio.



Rosalba Carriera, *Faustina Bordoni*

Secondo il compositore, organista e storico della musica Charlese Burney, "aveva l'arte di tenere una nota più a lungo di qualsiasi altra cantante, respirando di modo impercettibile".

*Annio, amico di Sesto, amante di Servilia* è il castrato milanese Giuseppe Appiani (o Appinanino). Allievo di Niccolò Porpora, aveva conseguito giovanissimo una vasta fama. Nel 1729 aveva cantato, forse per la prima volta in pubblico, a Roma nel "componimento drammatico" *La contesa de Numi*, scritto dal Metastasio e musicato da Leonardo Vinci, in occasione della nascita del Delfino di Francia, e sfar-

zosamente offerto dal cardinale de Polignac nel cortile del suo palazzo alla nobiltà e popolo romani.

Il personaggio di *Publio, prefetto del pretorio*, è affidato a una voce femminile: quella di Vittoria Peruzzi, sorella della più famosa Annamaria.

La quale Annamaria Peruzzi, soprano bolognese e virtuosa della serenissima principessa ereditaria di Modena, interpreta nell'opera di Metastasio la parte di *Servilia, sorella di Sesto, amante di Annio*. Detta "la Parrucchierina" Annamaria Peruzzi era famosa anche perché è stata una tra le prime *star* ad avere una scorta. Si narra, infatti, che un suo accanito *fan*, probabilmente invaghitosi perdutamente di lei e della sua voce, cercò di rapirla e da allora dovette appunto essere scortata, insieme alla madre, da un gruppo di soldati. Tra le sue esecuzioni era stata memorabile quella del *Siroe re di Persia*, musicato dallo stesso Hasse, al teatro Malvezzi di Bologna nel 1733 accanto al più famoso castrato di tutti i tempi: Carlo Broschi detto Farinelli.

Nelle sue *Cronache*, Bonamini, così commenta l'evento del 1735:

Immensa quasi direi fu la Foresteria concorsa in quest'anno in Pesaro nell'occasione che apertosi il Teatro fu fatta una Opera, perché migliore giammai né prima era stata fatta, né si fece dappoi. [...] ed allora il Paese nostro prese anche maggior grido, somma essendo stata la gentilezza delle nostre Dame nel favorire di Carozza e di palchetto le Dame Forestiere, che memori rimasero di tante cortesie.



Tra le generose ospitanti case pesaresi figurano casa Cattani, casa Vannini, casa Baglioni (che ospita il castrato Carestini), casa Santini, casa Benedetti, casa Olivieri, casa Gavelli, casa Lambardi (che ospita il tenore Amorevoli), casa di mons. Baviera, casa Cecchini, casa Cassi, casa Ghironzi, casa Innocenti, casa Mansueti, casa Montani, casa Tomasini, casa Didi (che ospita il maestro Hasse e la consorte Faustina Bordoni), casa Baldassini, casa Belluzzi, casa Fazi, casa Stefani, casa Giordani, casa Lazzarini, casa Bonamini, casa Cinque (che ospita le due sorelle Peruzzi), casa Mazza, casa Bianchini, casa Mamiani, casa Mosca, casa Santinelli, casa Rossi, casa Pacciotti, casa Ronconi, casa Mercati, casa Abbati, casa Antonelli, casa Giorgi, casa Prosperì.

Ma gli ospiti di rango inferiore e minor rilievo vengono collocati anche presso la Posta, o in San Francesco, in Sant'Agostino, ai Cappuccini o al Carmine.

Come possiamo vedere dallo stesso documento sono circa 60 i luoghi di provenienza dei 458 ospiti: Roma, Spoleto, Foligno, Pergola, Sant'Angelo in Vado, Fermo, Ascoli, Assisi, Fabriano, Macerata, Recanati, Osimo, Cingoli, Jesi, Ancona, Corinaldo, San Vito, Senigallia, Fano, Fossombrone, Urbino, Cagli, Gubbio, Perugia, Città di Castello, Firenze, Lucca, Rimini, Bagnacavallo, Lugo, Roccancontrada (antico nome di Arcevia), Ravenna, Faenza, Imola, San Marino, Cesena,

Bologna, Ferrara, Mantova, Parma, Piacenza, Milano, Cremona, Torino, Napoli, Genova, Venezia e infine Malta, Germania, Inghilterra e Portogallo.

Tra gli invitati stranieri spiccano gli inglesi lord Essex (ambasciatore in Torino) e milady sua consorte, lord Acton, dalla Germania monsignor Altan, dal Portogallo mons. Goma agente dell'Infante e da Malta l'abate Costanzo.

Nell'elenco degli ospiti compaiono alcuni nomi della migliore aristocrazia e della curia marchigiana: il conte, la contessa Vallemani e figli da Fabriano, il marchese Ciccolini e il conte Ascleppi da Macerata, i marchesi Flamini e l'abate Centofiorini da Recanati, i conti Simonetti da Osimo, i conti Pietro Bonarelli, Cesare Ferretti, Angelo Bernabei con il marchese Ruffini (più consorti) da Ancona, i conti Augusti e la numerosa famiglia Cassi da Senigaglia, da Fano, il cardinal Borgogelli e consorte, il conte Castruccio Castracani, il marchese Zaccarelli, il conte Paolino Passionei, da Urbino Francesco Antaldi, l'abate Veterani, da Cagli il conte Berardi.

Tra i maggiori *big* italiani: Isabella Correr Pisani da Venezia, mons. Archinto e i conti Fedeli da Milano, i marchesi Gonzaga da Mantova, da Napoli il cardinal Carafa e il principe di Caserta, il marchese della Rocca da Torino, le principesche famiglie Lancellotti, Giustiniani, Pamphili e Barberini da Roma.

Proprio nell'elenco dei numerosi ospiti romani (oltre 36) figura tri-



stemente anche il nome del marchese Massimi.

Si tratta di Filippo Massimo, sposato con Isabella Fiammetta Soderini, il quale marchese purtroppo a Pesaro, proprio in quel 24 settembre, incorre in un fortunoso incidente che, in pochi giorni, lo porterà a concludere la sua vita terrena. Leggiamo, infatti, dal Bonamini:

Un sola cosa contristò un sì bel divertimento, e questa fu la disgraziata morte del Marchese Massimi Romano, ch'erasi portato a divertirsi in Pesaro ed uscendo dal Teatro in ora incomparta solo fu preso sotto dalla Carrozza di Casa di mia Madre sul Trebbio, né fu rimedio a conservarlo in vita. Fu sepolto in Duomo, e se ne legge l'epitaffio ora posto nell'antrone levato dalla cattedrale d'ordine del Cardinal di Simone nostro vescovo quando risarci la chiesa.

L'epitaffio è del seguente tenore:

D. O. M.  
 Camillo Maximo  
 Patricio Romano  
 Coniugi carissimo et benemerito  
 Acerbo caso sublato  
 Titulum hunc posuit  
 Isabella Soderina  
 Donec in Majorum Sepulchrum  
 Inferatur

Vixit annos LI Mens III Dies V  
 Obiit A.D. MDCCXXXVII  
 Die XX octobris

Purtroppo non si è più riusciti a trovare in duomo la lapide sopraccitata, perché i rifacimenti dell'edificio devono avere cancellato per sempre la prova dell'accadimento.

Ma è tempo di tirare le conclusioni. Vista l'eccezionalità dell'evento rappresentato in Pesaro, abbiamo di certo ben compreso il perché di tanta e tale partecipazione di pubblico.

Ma alla prima domanda, sorta spontanea di fronte alla preziosa lista – perché, cioè, per rappresentare questo prodigioso debutto, si sia scelto, fra tutte le prestigiose corti e i magnifici teatri europei, proprio il Teatro del Sole di Pesaro – forse, ora, è possibile dare una risposta.

Il nostro teatro in un secolo si era conquistato una fama internazionale, diventando noto in tutta Europa, non solo per il suo straordinario apparato scenico (glorioso antenato delle straordinarie fucine scenografiche del Rossini Opera Festival), ma per aver già ospitato opere di poeti e musicisti importanti, nonché artisti di una eccezionale levatura e spettatori d'eccezione come Giacomo III e Cristina di Svezia.

Di certo, per la nobiltà e la borghesia pesarese fu una grandiosa operazione di *public relations* per lanciare Pesaro e la sua comunità nel *gotha* dell'Europa che contava. E vista l'*escalation* del nostro Teatro negli anni e nei secoli a seguire, forse quella società di persone aveva avuto ragione.

Perché aveva già da allora ben intuito che la grande qualità e l'eccezionalità della proposta artistica, sono l'unico manifesto vincente per poter dialogare alla pari con tutto il mondo e lasciare, ai posteri, buona memoria di sé.



*Notiziario a cura della*  
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro

Giugno 2014  
Autorizzazione del Tribunale di Pesaro  
n. 571 del 26 febbraio 2010

*direttore responsabile*  
Riccardo Paolo Uguccioni

ISSN 2037-5905 (on line)



**ISSN 2037-5905 (on line)**