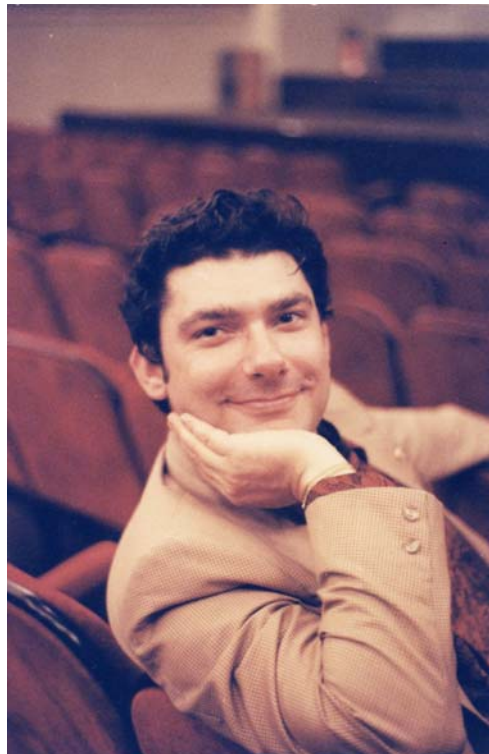


STORIA *della* TRADIZIONE TEATRALE MUSICALE A JESI

di Gianni Gualdoni



Regista, Scrittore, Organizzatore, Gianni Gualdoni è “figlio d’arte” e cresce in stretto contatto con maestri d’arte del teatro musicale; Laurea in lingue e letterature straniere, segue studi di musica e teatro con il M° Massimo Bogianckino.

Autore di studi e ricerche (varie pubblicazioni) e testi drammaturgici (diversi rappresentati), è invitato in comitati scientifici e convegni nazionali sul teatro musicale (Fermo Festival, Macerata Opera, et al.).

Per il teatro firma regie in Italia e all’estero –spesso anche le scene- con un repertorio che va dal barocco al contemporaneo, con diverse direzioni di prima esecuzione “moderna” e “prima assoluta”.

Produttore di eventi teatrali e musicali e di tournées nazionali e internazionali, ha diretto diversi festival e teatri nazionali; è consulente e direttore artistico per istituzioni culturali di livello.

NOTA DI PRESENTAZIONE

Rigore accademico delle fonti, intento divulgativo della scrittura

La presente “Storia” si basa su materiali e documenti di prima mano, reperiti in lunghe accurate ricerche condotte in archivi pubblici e privati: con doverosa serietà e correttezza nel trarne i dati su cui la trattazione si sviluppa. Esiti accademici di saggio scientifico, con apparato di citazione delle fonti, ne erano già stati da noi prodotti nell’opera manualistica in due volumi “Le stagioni del Teatro Pergolesi”, edita da Motta nel 1998. La forma odierna di taglio giornalistico –o, se si preferisce, narrativo- fa della sua impostazione discorsiva un preciso strumento di divulgazione, funzionale all’occasione stessa che la origina: la pubblicazione a puntate sul settimanale di Jesi “Voce della Vallesina”, tra ottobre 2006 e giugno 2007, con l’intento di calare il lettore nelle vicende del Teatro attraverso le sue varie epoche e vicende, nel rigore storico dei contenuti ma con i toni piacevoli del racconto. Più narrativi, appunto, che saggistici. **G.G.**

STORIA DELLA TRADIZIONE TEATRALE MUSICALE A JESI

INDICE DEI CAPITOLI

INTRODUZIONE

Per una più efficace e vera immagine storica e istituzionale	<i>pag.</i> 7
200 ANNI DI VITA. ANZI, QUASI 300 - LA "VOLONTÀ TEATRALE" DI UNA COMUNITÀ - PRESENTARSI CON IL VERO BLASONE	

I - LA "VITA TEATRALE" PRIMA DEL TEATRO

1. Dai vicoli scuri del basso medioevo	<i>pag.</i> 12
SPETTACOLO ALTO, SPETTACOLO POPOLARE - LA "PIAZZA" DI JESI, NELLA MARCA D'ANCONA - TEMPO DI FIERA, TEMPO DI SPETTACOLI	
2. Quel "turpe abuso" frequente nelle chiese	<i>pag.</i> 16
ARRIVANO I "COMMEDIANTI" - LA "RIVOLUZIONE" DEL 1562 - BUFFONI, ISTRIONI... INFAMI	
3. Una nuova era teatrale per un mondo "nuovo"	<i>pag.</i> 20
UN PANORAMA COMPOSITO - NELLA SALA DEL MAGISTRATO – PROFILO SOCIALE DELLA CITTÀ DI JESI	
4. Rare "splendidezze": i teatri dell'Accademia	<i>pag.</i> 24
IL MONDO RAFFINATO DI PALAZZO RUSTICUCCI - NEI SALONI E NEI GIARDINI... - A GODER LE MUSICHE DEI DRAMMI	
5. Il "teatro senza teatro": la musica si fa popolare	<i>pag.</i> 28
IL FILONE DEVOZIONALE - TRA IL SERMONE E L'OPERA BAROCCA - "INTELLIGHENZA" LAICA ED ECCLESIASTICA	
6. Tutto l'anno tra suoni, canti e rappresentazioni	<i>pag.</i> 32
VERSO L'ASSETTO DEFINITIVO - IL SISTEMA DELLA MUSICA - LE STRUTTURE PRODUTTIVE	
7. Musica "nei festini, pubblici o privati"	<i>pag.</i> 36
LA DIFFUSIONE DELLA MUSICA - CONCERTI AD USO DOMESTICO - LA NECESSITÀ DEL TEATRO	
8. Nasce e cresce il "sogno del montirozzo"	<i>pag.</i> 40
I TEMPI SONO MATURI - PER PUBBLICO DECORO E ONESTO DIVERTIMENTO - IL SOGNO SI INFRANGE	

II - LA SEDE STABILE DEL TEATRO

- 9. Un piccolo capolavoro di imprenditoria privata** *pag. 45*
IL TEATRO DEL LEONE - UN NUOVO ASSETTO ISTITUZIONALE - IL "SACRO"
SI SUONA IN SETTEMBRE
- 10. Il mondo nuovo del Teatro "fuori porta"** *pag. 49*
DAI PALCHETTI DEL "LEONE" - DONNE IN SCENA, FINALMENTE! - UNA RARA
ECCEZIONE PER IL GRANDE EVENTO
- 11. La parabola artistica del Teatro "del Leone"** *pag. 53*
NIENTE PROSA AL "LEONE" - LA "FARSETTA IN MUSICA" - RIAFFIORA
L'ANTICO SOGNO: IL TEATRO AL MONTIROZZO
- 12. Cittadini, ecco a voi il Teatro "Concordia"** *pag. 58*
LA VOLONTÀ VINCE LE DIFFICOLTÀ - SU IL SIPARIO! CON BEFFA...
- IL "SOGNO DEL MONTIROZZO" SI REALIZZA - PREFERIBILMENTE A CARNEVALE
- 13. La stagione teatrale: come funziona, chi paga** *pag. 62*
IL CARNEVALE 1817, ALLA MODA CON LANARI E ROSSINI - VEGLIONI E
TOMBOLA, PASSEGGI E "STECCATO" - IL MUNICIPIO INIZIA A CONTRIBUIRE
- 14. Il Teatro veicolo di economia e benessere** *pag. 66*
COSÌ PARLÒ IL GONFALONIERE - DA EVENTO PRIVATO A EVENTO
SOCIALE - QUANDO NACQUE L'ASPETTO ATTUALE
- 15. 1830-70: gli "anni ruggenti" del Teatro "Concordia"** *pag. 70*
LA STAGIONE PRINCIPALE SI SPOSTA A SETTEMBRE - QUANTO METTE
IL COMUNE - LA CITTÀ S'APPROPRIA DEL TEATRO - ANNO SPONTINIANO '75
- 16. Colpo di scena moderno: arriva la luce elettrica** *pag. 74*
VAMPATE IN SALA... A CARICO DELL'IMPRESARIO - TRA GLORIE E TRIONFI,
LO SPETTRO DELLA CRISI - IN NOME DI PERGOLESI
- 17. Al "Pergolesi" va in scena la crisi del teatro** *pag. 78*
NIENTE SOLDI DAL COMUNE - "IL PUBBLICO PAGA E MERITA DI MEGLIO!"
- JESI IMPAZZÌ PER CARMEN
- 18. Teatro di terz'ordine. No, di secondo ordine** *pag. 82*
"CAVALLERIA RUSTICANA" SCUOTE GLI ANIMI - IL MERCATO DEL
"FUORI STAGIONE" - L'ALBA DEL NUOVO SECOLO
- 19. Ricerca del repertorio, alla ricerca dell'anima** *pag. 87*
LA "NOVITÀ" RIACCENDE L'INTERESSE - AVANTI WAGNER! ANZI, BERLIOZ...
- ESPLODE IL "FENOMENO OPERETTA"
- 20. Dalla crisi del teatro alla fine del Condominio** *pag. 91*
DOPO LA PRIMAVERA, L'INVERNO - POLEMICHE FEROCI CONTRO LA PROPRIETÀ
- LA CRISI FINALE: SI VENDE

III - IL TEATRO “COMUNALE”

- 21. Si apre una nuova era: il Teatro è pubblico** *pag. 96*
PROPRIETÀ PUBBLICA, GESTIONE PRIVATA - LA POLITICA TEATRALE
DEL FASCISMO - REPERTORIO: DA “ATTUALITÀ” A “PATRIMONIO CULTURALE”
- 22. Le Celebrazioni del 1936 avviano la rinascita** *pag. 100*
LA FESTA S'ALLUNGA: OLIMPIADE SLITTA AL '37 - NUOVE PROSPETTIVE: A JESI
DA TUTTO IL MONDO – LA RINASCITA: ARRIVANO I GRANDI CANTANTI
- 23. Dal baratro della guerra un nuovo grande fermento** *pag. 104*
IL NUOVO VOLTO DEL TEATRO LIRICO - SIAMO VIVI: SI RICOMINCIA
- UN'OCCASIONE PERDUTA
- 24. “La tradizione locale non ha più mordente”...** *pag. 108*
ANCORA UN GRANDE EVENTO PERGOLESIANO - IL REGISTA, QUESTO
SCONOSCIUTO - LA CRISI D'IDENTITÀ DEGLI ANNI '50
- 25. Il Sindaco Carotti guida la riscossa lirica** *pag. 112*
SEMPRE IN MANO AGLI IMPRESARI - ANCORA SPONTINI, POI SOLO
REPERTORIO... - IL SINDACO CHIAMA A RACCOLTA L'ÉLITE CULTURALE
- 26. Il Festival Internazionale dell'Opera da camera** *pag. 116*
LA SVOLTA DI CASAVOLA DANESE - NASCE IL FESTIVAL INTERNAZIONALE
- JESI “SALISBURGO D'ITALIA”
- 27. Anni '60: il Centro-Sinistra “pubblicizza” il Teatro** *pag. 120*
L'IMPRESARIO PERUCCI: UN NUOVO CORSO ISTITUZIONALE - NEL '66 UNA
RETE LIRICA SU TUTTA LA REGIONE - IL SISTEMA LIRICO MARCHIGIANO

IV - NELL'OLIMPO NAZIONALE: “TEATRO DI TRADIZIONE”

- 28. Il “Pergolesi” è “Teatro di Tradizione”** *pag. 126*
IMPORTANTI SVILUPPI ISTITUZIONALI - IMPULSO PRODUTTIVO: ORCHESTRA,
CORO, TECNICI - IL NUOVO AVVIO DEL 1968
- 29. Sfide e vittorie culturali degli anni '70 e '80** *pag. 130*
REPERTORIO, GRANDI NOMI E ANCHE TITOLI NUOVI - LA CREAZIONE DI NUOVO
PUBBLICO - L'ATTENZIONE A ROSSINI, POI SPONTINI, PERGOLESI... - IL MEMORABILE
FESTIVAL “PERGOLESI OPERA OMNIA” - LA LUNGA RINCORSA PERGOLESIANA
- 30. La frontiera produttiva: dalle Marche alla Corea** *pag. 136*
UNA RETE NAZIONALE: PADOVA-COSENZA, VIA FOGGIA - SULLE ALI DELLA LIRICA
JESI SBARCA A SEUL - LA RETE LIRICA MARCHIGIANA “ESPORTA” FUORI REGIONE
- IL “FRENO TIRATO” DEL COMUNE
- 31. Evoluzioni artistiche degli ultimi vent'anni** *pag. 140*
UN NUOVO DIRETTORE DAL “S. CARLO” DI NAPOLI - LA BREVE STAGIONE
DEL TENORE MERIGHI - CAVALLARO E LA “CIVILTÀ MUSICALE MARCHIGIANA”
- L'EREDITÀ DEI RAGGIUNGIMENTI CULTURALI E PRODUTTIVI

V - ARIA DI PRIVATIZZAZIONE

32. Cronache del presente: il Teatro va alla Fondazione *pag. 145*

LA PRIMA FONDAZIONE "PERGOLESI-SPONTINI" - LA NUOVA FONDAZIONE
DELLE POLEMICHE - UNA SVOLTA STORICA... TUTTA IN SALITA

33. A Jesi anche la cultura va alla "privatizzazione" *pag. 149*

QUOD FECIT CENTRO-SINISTRA, QUOD FACIT SINISTRA-CENTRO - IL "NUOVO ORDINE":
PRIVATIZZAZIONE - TEATRO "EX-COMUNALE": FINE DI UN CICLO STORICO E POLITICO
CULTURALE - LA STAGIONE RICORDA MOZART, MA DIMENTICA SPONTINI...

34. Il futuro: strade nuove, con 210 anni di storia *pag. 154*

PANORAMA RAGIONATO DELLE DIFFICOLTÀ - PROSPETTIVE E OPPORTUNITÀ DI
SVILUPPO - UN PROGETTO CULTURALE CHIARO E FORTE - LA STORIA E IL NOME: L'IDENTITÀ

POST SCRIPTUM

35. Fondazione: fine (annunciata) di un sogno? *Pag. 159*

NEL 2008 SOLO 7 SERATE D'OPERA: MAI COSÌ POCHE DAGLI ANNI '60 - STAGIONE
LIRICA "MINI", "PERGOLESIDANZA" CANCELLATA - SVANITA L'UBRIACATURA, I NODI
VENGONO AL PETTINE - UN CREDITO CHE NON COPRE NEMMENO LA VALLESINA
- ILLUSIONI PERDUTE: IL "POLO TEATRALE DEI CASTELLI"



STORIA DELLA TRADIZIONE TEATRALE MUSICALE A JESI

di Gianni Gualdoni

INTRODUZIONE

Per una più efficace e vera immagine storica e istituzionale

In un nostro studio del 1994 sulla storia teatrale di Jesi (*“Il romanzo del Leone”*, pubblicato dal Comune di Jesi nel volume speciale dedicato a *“Pergolesi e il suo tempo”*), accennavamo per la prima volta ad un primato che il Teatro *“Concordia-Pergolesi”* vanta a livello nazionale e cioè *“di più lunga attività ininterrotta nella struttura originaria”*: che nel suo caso risale all’anno stesso dell’inaugurazione, il 1798. Tale condizione è deducibile dalla storia e cronologia dei maggiori teatri, valutando i due parametri di riferimento: la continuità produttiva e la struttura originaria come sede di quella. Se diversi sono i teatri di comprovata attività continuativa che risalgono a prima del 1798, il numero si abbatte ove si considerino le strutture andate distrutte e poi ricostruite (come il San Carlo di Napoli, la Scala di Milano o il Regio di Torino, per esempio), nonché quelle arrivate intatte ai nostri giorni ma la cui attività ha subito lunghe interruzioni per altri motivi. Pertanto, basta comparare tra loro gli odierni *“Teatri di Tradizione”* e le sedi degli Enti Lirici Autonomi –che sono i soggetti di più certa continuità programmatica– per giungere alla conclusione indicata: solo il Comunale di Bologna (attivo dal 1763), ad una veloce ricognizione risulta rispondere ai detti parametri meglio del Teatro jesino.

200 ANNI DI VITA. ANZI, QUASI 300

Questo attestato di *“lunga tradizione”* si prospetta addirittura come primato assoluto qualora si considerino le vicende che precedettero la nascita del Teatro *“Concordia”* (dal 1883 intestato poi a *“Pergolesi”*). Il

più antico Teatro del Leone agisce a Jesi dal 1732 (anno inaugurale) fino all'avvento del nuovo teatro, al quale passano le attività istituzionali alla sua apertura, nel 1798; ebbene, il “Leone” –condominio privato-appartiene alle medesime famiglie che daranno vita al “Concordia”. Di fatto, si può dire che gli stessi proprietari del “Leone” a partire dal 1790 costruiscono una nuova sede (il “Concordia”), proprio in quel luogo più centrale (l'odierna Piazza Repubblica) dove il “Leone” sarebbe dovuto nascere secondo l'intenzione del progetto originario del 1726 (ma costruito invece altrove -e più piccolo- per insorti motivi): identità di proprietà, dunque, e di dislocazione che, in linea ipotetica, avrebbe potuto arretrare la continuità del “Leone-Pergolesi” di parecchi decenni, fino al 1732, appunto.

Ma, al di là delle congetture, la realtà attestata di oltre 200 anni di programmazione continuativa di un teatro può ben testimoniare essa stessa il valore e lo spessore di quel particolare carattere, quella attitudine, quella consuetudine, quella volontà, quel bisogno di affermazione che riferiti ad essere umano diciamo “personalità” e con riguardo ad una istituzione –qui ad un teatro– si dice invece “tradizione”. Basta scorrerne la cronologia per rendersi conto della sua continuità operativa che, tranne brevissime interruzioni per fisiologici lavori di restauro o per momentanee cause di forza maggiore, non è mai venuta meno nella volontà della gerenza né in quella del pubblico: una continuità che vede spettacoli d'opera e operetta accanto a quelli di prosa e di altra tipologia, scanditi normalmente nelle due principali stagioni annuali del “Carnevale” (da Natale a Quaresima) e della “Fiera” (settembre), ma anche estemporaneamente in altri periodi dell'anno; una continuità contraddistinta dall'appuntamento con l'“opera in musica”, che raramente manca almeno una volta all'anno e che in parecchie annate ricorre addirittura più volte in differenti stagioni ordinarie e straordinarie, per un totale assoluto di quasi 250 stagioni d'opera e operetta in una progressione di vita e attività giunta a 210 anni (1798-2007).

LA “VOLONTÀ TEATRALE” DI UNA COMUNITÀ

È ben vero –negarlo sarebbe sciocco– che nella vita di un'istituzione possono interferire turbative esterne che ne condizionino l'attività: nella fattispecie, incendi, crolli, danneggiamenti o anche periodi di crisi sociale

ed economica. Ma forse è proprio dalla cura (o dalla fortuna, perché no?) con cui si combattono quegli imprevisti, e soprattutto dal porvi rimedio quando si verificano, che si riesce a constatare la “personalità” del soggetto, il grado di radicamento della “tradizione”.

Il “Concordia-Pergolesi” ha avuto, contrariamente ad altri teatri, la fortuna di non subire incendi, bombe, devastazioni; ha però avuto necessità, come tutti, di periodici restauri, che si sono sempre risolti in interventi rapidi, nell’ordine più dei mesi che degli anni, cercando ove possibile di non interrompere la consueta programmazione degli spettacoli, appoggiandosi provvisoriamente in altra sede: si pensi al 1835, quando fu montato un “piccol teatro” nella Sala Comunale, nella vacanza resa necessaria dai restauri del “Concordia”; o al 1985 quando, per urgenti lavori strutturali, pur di non perdere la continuità la stagione d’opera jesina si tenne “in trasferta” al Teatro “Gentile” di Fabriano.

Probabilmente questo particolare riveste molta più importanza di quanto non si creda: perché una tradizione non è che una lunga serie di quotidianità, nutrite più dal desiderio che dall’intenzione. Allora, non essendoci mai stati traumi di tale portata da lasciare quella tradizione senza sede operativa, ci si potrebbe chiedere: se un cataclisma avesse distrutto il teatro, la tradizione sarebbe continuata?

La risposta più efficace è la constatazione che il “Concordia” viene costruito stante già un altro teatro condominiale, dal quale gli stessi condomini proprietari si trasferirono armi e bagagli per avere un luogo deputato più elegante e comodo, secondo un “magnanimo desiderio” ed un amore “del pubblico decoro” che non può lasciare dubbi sulle comuni intenzioni, nel caso deprecabile che il luogo oggetto di tali attenzioni fosse venuto a mancare completamente.

PRESENTARSI CON IL VERO BLASONE

Che conclusioni trarre? Che oggi è alquanto riduttivo e mistificante identificare l’annuale stagione lirica jesina con il numero ordinale che origina dal 1968, anno di riconoscimento del suo *status* contributivo ministeriale e non già di inizio dell’attività produttiva: *status* peraltro assegnatogli proprio in virtù della sua antica e continua “tradizione”. Per testimoniare al “Pergolesi” il giusto riconoscimento storico e attestarne efficacemente l’immagine di un blasone nobile, bisognerebbe smettere

finalmente il conteggio dal 1968 (per il quale nel 2006 si tiene la XXXIX Stagione), per recuperare invece la più autentica e ben più lunga progressione produttiva che, come dimostrato, ne fa un soggetto da primato nazionale.

Già altri teatri lo fanno: lo Sferisterio di Macerata conteggia non dal riconoscimento ministeriale (del 1973), ma dalle sue prime rappresentazioni negli anni '20; lo stesso fa l'Arena di Verona, lo stesso fanno diversi altri teatri piccoli e grandi. Chiediamoci: non ci si pone diversamente -in termini di credibilità istituzionale, di garanzia di serietà, di prestigio del nome- di fronte ad una storia di 200 anni, piuttosto che ad una di 30? Non si valorizza meglio, così, la vera tradizione "storica", piuttosto che quella meramente "burocratica" di un timbro ministeriale risalente appena al 1968?

Allora, per la Stagione 2007, magari non si giunga a conteggiare anche la storia del "Leone" e una continuità operativa che assommerebbe 276 anni (a contare dal 1732), ma quella del "Concordia" sì: e quindi, anziché **"XL Stagione lirica"**, chiamiamola **"Stagione lirica - Anno CCX"**. Sarebbe un segno di rispetto storico.



I – LA “VITA TEATRALE” PRIMA DEL TEATRO



1. Dai vicoli scuri del basso medioevo

Parlando di tradizione musicale e teatrale moderna -per Jesi come per altre città- il termine “a quo” (cioè “di partenza”) che normalmente si considera è quel periodo intermedio, neppure tanto breve, che vede tra il ‘400 e il ‘500 l’affermarsi dello spettacolo di corte, la redazione dei primi testi teatrali in italiano, la proliferazione di quell’immenso fenomeno, particolarmente italiano, che fu il mondo ricco, composito e fervido della *commedia dell’arte*. Questo non vuol dire, ovviamente, che prima esistesse il vuoto: è nota la radice antica -a Jesi ci sono resti, ancora visibili nella parte alta del centro storico, di un teatro romano di rilevanti dimensioni- come lo è quella delle sacre rappresentazioni, erede della funzione “etica” e sociale dello spettacolo nel mondo classico, dopo che l’impianto culturale del cristianesimo si era sostituito a quello dissolto e spazzato via della tarda antichità basso imperiale.

Un po’ per lo svanire delle strutture sociali della romanità, un po’ per il peso crescente della Chiesa non solo come fede e idealità ma come vero e proprio riferimento sociale, infatti, accanto all’arte di giullari, istrioni e musicisti girovaghi, l’unica forma di funzione teatrale paragonabile a quella antica -almeno fino ai “nuovi modi” dell’Umanesimo- restò la rappresentazione popolare di misteri o argomenti biblici e religiosi in genere. Ospitati nelle chiese -dentro, o sui sagrati- che diventarono perciò il nuovo luogo teatrale deputato, sostituendo con mezzi approssimativi quegli spazi invece specializzati all’uso ed elaborati attraverso secoli di tradizione greco-romana, questi eventi di fine religioso e “sociale” accentuarono progressivamente nel tempo il carattere di spettacolo e festa, attenuando fin quasi a perdere lo spirito originario di edificazione della fede. Tale, infatti, era giunta ad essere l’eccitazione e la carica emotiva che questi grandi “riti popolari” liberavano nella massa dei partecipanti, da venire a costituire agli occhi dell’autorità ecclesiastica non solo un travisamento dello scopo, ma a volte addirittura un problema di ordine pubblico.

SPETTACOLO ALTO, SPETTACOLO POPOLARE

È proprio questa tradizione “sacra” che, insieme alla variegata esperienza di “attori” e cantori vaganti, ricollega attraverso 1000 anni di medioevo la

raffinata e specialistica esperienza del teatro classico greco e romano con la rinascita in epoca moderna di quel bisogno, insieme artistico e rituale, che è il fatto teatrale. È in questa epoca, infatti, che si vengono ristrutturando, e configurando secondo nuovi canoni riconoscibili, le diverse formanti dell'arte rappresentativa: tanto più al termine –coatto per legge- della tradizione della “sacra rappresentazione”, il cui vuoto con ogni probabilità contribuì a ridare impulso all'antica radice del teatro profano, verso cui lentamente ritornò l'attenzione del grande pubblico dopo che già da tempo la sensibilità degli umanisti ne aveva rilanciato il fascino in raffinati ed esclusivi spettacoli privati.

Da un lato la commedia colta, di corte, che si rifà nello spirito al “modo” degli antichi –pure conosciuto dai suoi sostenitori in maniera molto relativa, dal punto di vista filologico- e comincia a proporre, accanto a testi dell'antichità greca e latina, anche lavori nuovi in lingua (spesso più validi come opera letteraria che non teatrale), da cui si svilupperà la topica raffinata del gusto bucolico e mitologico: gusto presto trasformatosi, con il sostegno della musica impiegata in senso drammaturgico, negli esiti felici del “recitar cantando” indi nello spettacolo d'*opera seria*.

Dall'altro lo spettacolo popolare, fatto da compagnie girovaghe, eredi del teatro da strada di menestrelli e giocolieri, pian piano definitosi nei canoni della cosiddetta “commedia dell'arte”, in cui lo schema formale del canovaccio per il testo e delle maschere per i personaggi forniva ai “teatranti” il presupposto per sviluppare la sostanza concreta della rappresentazione: ovvero l'improvvisazione, quell'insostituibile strumento che non solo era esso stesso arte e virtuosistica abilità espressiva, ma necessario “trucco del mestiere” per potersi adattare - spesso sostenendo un vero confronto, non sempre piacevole- ai valori, alle esigenze, alle disposizioni di un pubblico popolare -da trivio, appunto- poco acculturato e magari neanche tanto rispettoso e tollerante nei confronti di quei “guitti”.

LA “PIAZZA” DI JESI

Se infatti è lo scrittore che caratterizza la commedia di corte, nella commedia dell'arte il re incontrastato è proprio l'attore, che per “vincere” il suo vocante e disordinato pubblico popolare -ben diverso dal rarefatto

parterre di intellettuali e aristocratici della corte- deve avere una buona padronanza di sé, della voce, del gesto, dell'interpretazione (anche in base ai diversi contesti cui si riferisce), oltre che esperienza di musica, danza, pantomima, scherma e giochi di destrezza vari. Proprio da tale vivace ed eclettica *varietà*, probabilmente, trarrà origine la pratica dell'*intermedio* rinascimentale: e in seguito, con ulteriore notevole raffinazione del codice, l'*intermezzo* in musica, antenato dell'*opera buffa*. Di questo panorama così configurato, Jesi non conosce l'aspetto "alto", non essendo città che ne giustifichi la presenza in quanto centro importante di potere (quindi sede di corte), o centro di cultura (come invece in alcune città sede di studio universitario). Non ebbe i fasti di Urbino, dunque, o quelli di Ferrara, Mantova, Firenze, Parma; né quelli goliardici di Bologna, Padova, Pavia. Conosce invece il mondo dei commedianti girovaghi, i "professionisti", quelli che il teatro lo facevano per vivere (quasi sempre male), essendo invece il teatro "alto" appannaggio di "dilettanti" aristocratici e intellettuali.

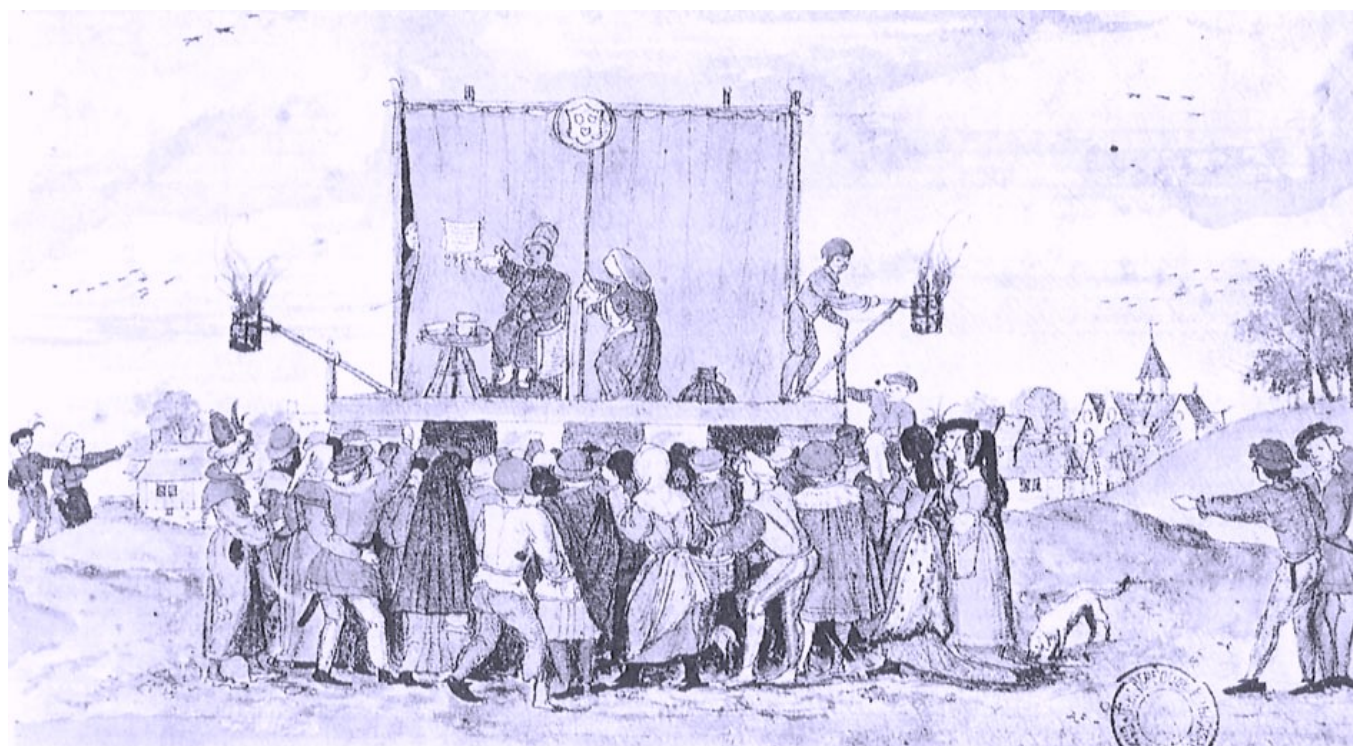
Si ha notizia solo indiretta, in merito all'intrattenimento "alto" in ambito jesino, di un'Accademia letteraria fondata in città sul finire del '400 da Angelo Colocci, che si sarebbe poi sciolta non lasciando alcun ricordo di sé quando il fondatore andò a stabilirsi definitivamente a Roma.

Il versante popolare è invece essenzialmente appannaggio di girovaghi, che trovano il miglior ambito operativo negli eventi sociali di massa, soprattutto mercati, fiere, feste: come nel 1442, quando il condottiero Francesco Sforza arriva a Jesi per sposare Bianca Maria, figlia del potente Signore di Milano Filippo Visconti, in un tripudio di sfarzo, lumi, intrattenimenti, banchetti.

TEMPO DI FIERA, TEMPO DI SPETTACOLI

A Jesi c'erano anticamente tre appuntamenti di fiera: marzo, maggio e settembre. Una, minore, presso S. Maria del Piano, mentre a maggio e a settembre si tenevano le due più importanti, in occasione delle feste dei rispettivi santi patroni. La prima è quella di S. Floriano, della durata di otto giorni, in concomitanza di giochi e della presentazione del Pallio; segue, nel corso dell'anno, quella di S. Settimio, forse ancora più antica, fiera franca attestata fin dal 1304 e rinomata anche fuori dai confini "nazionali", della durata di oltre venti giorni.

In tali occasioni è registrata la presenza di “pifferi, trombetti e tamburini”, insieme a “suonatori di ciarambelle, di liuto, d’arpa, di cetra e di ritechini”, fino a un numero di quindici, tutti forestieri invitati dal Comune e con retribuzione, per allietarne la solennità. Diffusi e confusi nel groviglio dei suoni, nella calca della fiera, nel vociare festoso per le vie, tra i banconi e i carretti dei mercanti, accanto a ciarlatani, mangiafuoco, giullari, danzatrici al ritmo di nacchere, è facile immaginare il richiamo di qualche cantastorie, il fascino di un istrione, l’azione accattivante di mimi, lo sguardo misterioso di maschere: la magia “arcaica” e senza età della prima forma rappresentativa, il teatro di strada. Finché arrivano sul carro i commedianti: chi abbassa le sponde, chi scarica le casse, issa i teli, accorda gli strumenti, accende i lumi... e tutto è pronto per la recita, all’aperto tra fiaccole e braceri. Il carro è il mondo degli artisti: lì ci si ripara, si viaggia e lì ci si esibisce, perché il carro diventa palco, secondo l’antica tradizione.



2. Quel “turpe abuso” frequente nelle chiese

Se davvero esistita, l'Accademia fondata a Jesi da Angelo Colocci potrebbe in qualche modo considerarsi l'esito locale di quel fermento culturale “umanistico” che altrove arriva a creare i presupposti, non solo per lo studio ma anche per la scrittura e la rappresentazione scenica di testi secondo il “nuovo modo” teatrale “all'antica”. D'altro canto, una certa disposizione culturale di Jesi potrebbe notarsi nel fatto che a metà del '400 gli Statuti prevedono il pubblico ufficio di “maestro di grammatica”, per insegnare gratuitamente ai giovani i primi elementi del latino e delle lettere; così come nell'indicativa coincidenza che proprio a Jesi, nel 1472, si stampa la prima edizione della “Divina Commedia” da parte di un italiano, Federico Conti. Ma l'eventualità di tale possibile “buona disposizione” sarebbe comunque limitata ad un'esigua minoranza di persone, permanendo diffuso analfabetismo e comunque un livello culturale medio assai basso.

ARRIVANO I “COMMEDIANTI”

I primi documenti attestati di rappresentazione teatrale in città sono del 1577. Nel giorno 13 febbraio di quell'anno il libro delle Riformanze registra che “commedianti chiedono cera per i lumi della recita della commedia, come è solito che si reciti nel palazzo”. L'autorità cittadina acconsente accordando 8 fiorini, con l'impegno che la cera in avanzo venga data alla Società del Santo Sacramento. Un altro documento è di due anni dopo, 21 aprile 1579: si parla di una “protestatione” da parte dei deputati del contado contro quelli della città, riguardo allo “spartimento” relativo alla “spesa della comidia”, così com'è “apparente nel Depositariato ordinario”; indicativa, anche se forse un po' arrogante, la risposta dei deputati di città, da cui “fu risposto et replicato” che era da mettersi in conto “secondo il solito ordinario”: a tal proposito non si deve dimenticare, infatti, come attesta perentorio lo storico jesino Raffaele Molinelli, che “il monopolio del potere politico da parte dell'oligarchia si estrinseca con il coprire per diritto di sangue la metà del Consiglio Generale di Città e di Contado” e che “ogni potere e ogni servizio pubblico locale, da quello deliberativo a quello esecutivo, da quello del controllo a quello della sanzione, sono in mano all'oligarchia cittadina”.

La cosa per noi qui interessante da notare è che si parli di “palazzo”, ovvero quella “Sala del Magistrato” dov’è in uso tenere spettacoli, a Jesi come anche in altri centri ove non esista ancora uno spazio teatrale deputato autonomo; ma soprattutto che si parli di “come è solito”: e addirittura che si stanzi denaro nella “summa” per le dette “spese della comidia”, “secondo il solito ordinario”.

Questo denota un’abitudine che potrebbe anche risalire ben più lontano del 1562, anno usualmente inteso come inizio di un nuovo corso e atto di nascita dell’uso teatrale della Sala comunale a seguito della proibizione papale di tenere spettacoli nelle chiese. Il documento che emana tale proibizione, in quanto nota di “publico bando” da “farsi publicar acciò nessuno pretenda ignoranza”, fa capo all’ordine imposto dal sig. Ferrante Ferro, Luogotenente del Vicelegato, al quale dalla stessa Santa Sede era giunta comunicazione della detta proibizione, da attuarsi “in qualsivoglia luogho della provintia”.

LA “RIVOLUZIONE” DEL 1562

Il documento jesino di proibizione è del 3 marzo 1562, dunque parecchi mesi prima della direttiva papale contenuta nel Canone I del Decretum “De Reformatione”, proveniente dal Concilio di Trento, che è in data 17 Settembre 1562; inoltre, esso si riferisce espressamente a “questa settimana santa prossima”, dando piuttosto l’idea -contrariamente al decreto Tridentino, che parla invece in generale di “correzione dei costumi”- di un provvedimento mirato motivato ad “evitar qualche disordine e scandalo... dove si fa grande adunanza di genti”. Che tipo effettivamente di spettacoli fossero quelle “passioni o altre rappresentazioni di N.S. Jesus”, come dice il documento proibitorio, non sapremmo dire: se in chiesa o sul sagrato, ovvero itineranti per “stazioni” ancora secondo l’uso medievale, o piuttosto come la coreografica processione del Corpus Domini; se organizzati da Confraternite o da privati di “qualsivoglia stato, grado o conditione sia privilegiata et ecclesiastica”, come argomenta il documento del marzo. Doveva essere comunque uno spettacolo di moltitudine, plateale, che risulta quanto meno difficile pensare come immediato antecedente della “comedia” rappresentata nel ristretto ambito della “sala del magistrato”: diversa la

destinazione, diversa la tipologia, diversa con ogni probabilità la committenza.

In realtà la condanna pontificia agli spettacoli “degenerati” nelle chiese non arriva con Pio IV nel 1562, ma risale a più di un secolo prima, alla sessione XXI del Concilio di Basilea nel giugno 1445: “Quel turpe abuso frequente in alcune chiese, per cui in certe festività dell’anno alcuni con mitra pastorale e vesti pontificali benedicono a modo di vescovi, altri si presentano vestiti come re e comandanti, festa che in alcune regioni è chiamata festa dei pazzi o degli innocenti, ovvero dei fanciulli, altri fanno divertimenti in maschera e teatrali [...] questo santo concilio ha stabilito e ordina sia agli ordinari che ai decani e ai rettori delle chiese, sotto pena di sospensione di tutti i proventi ecclesiastici per lo spazio di tre mesi, che non permettano più che si esercitino questi e simili ludibri e i mercati fieristici nella chiesa, che deve essere casa di preghiera”. Degenerazioni, quelle stigmatizzate, riferite qui agli usi di “certe festività” di tipo carnascialesco, ma non di meno a tutti gli eventi di rappresentazione, all’epoca ormai sempre meno sacri e sempre più spettacolari: quindi, per ciò stesso, assai poco morali.



BUFFONI, ISTRIONI... INFAMI

Altri documenti pontifici di quegli anni lasciano infatti bene intendere, dall'assimilazione, come si considerino i teatranti: "... i buffoni, gli istrioni, i giocolieri, i giocatori ed ogni genere di persone infami ...". Ancora nel 1536 un editto di Papa Paolo III impone che "i chierici si astengano dagli spettacoli, né a modo di istrioni recitino nelle commedie e nelle tragedie e nei pubblici spettacoli".

Lo stesso decreto tridentino del settembre 1562 dunque non fa altro che ribadire che quei decreti, pur altre volte abbondantemente sanciti, "siano osservati in futuro con le stesse pene o maggiori". "Se gli ordinatori troveranno che qualche norma è caduta in desuetudine, procurino di richiamarla al più presto in uso e di farla rispettare accuratamente da tutti. Non ostante tutte le consuetudini". Che significa questo? Che certo i provvedimenti del 1562 fermarono e forse misero fine a possibili rappresentazioni di verismo opulento, crasso e magari volgare, in cui l'elemento drammatico-religioso cadeva nell'abuso dell'allegoria e del difficile scenico, nella macchina: eventi che di fatto erano già fuori legge, ma che avevano continuato ad avere luogo, forse per consuetudine, con grande successo popolare. E tuttavia non risulta evidente un passaggio così automatico dalla fine forzata di questa tradizione all'avvento dello spettacolo presso il palazzo comunale. Già i documenti municipali del 1577 parlano di "comediantes", facendo intendere "professionisti", più vicini quindi alla tradizione degli istrioni che non a quella della rappresentazione sacra, pur se degenerata e laicizzata come nei suoi ultimi esiti. Quanto a tale tradizione "sacra", non è pensabile che la Chiesa bloccasse di colpo la pratica di grandi eventi popolari siffatti, bene o male a sfondo religioso, lasciando così semplicemente il testimone del rito ludico e ricreativo all'uso –e alle influenze tutt'altro che devozionali– del cosiddetto teatro profano.

È invece più verosimile che possano essere convissuti per diverso tempo il filone sacro delle rappresentazioni da chiesa e quello profano evolutosi dai giocolieri, dai mimi, dalle maschere verso forme di commedia dell'arte: proibito, ma tollerato "per consuetudine", quello; così come aborrito, ma accettato, questo, prima nelle fiere, per strada o con il "carro di tespi", in seguito con una sistemazione più comoda, magari istituzionalizzata presso un salone del palazzo comunale.

3. Una nuova era teatrale per un mondo “nuovo”

Allo svanire per legge della “turpe” tradizione degli spettacoli profani nelle chiese, gli autentici stimoli di fede ivi originariamente insiti devono dunque tornare nell’alveo devoto e puro della “preghiera”: com’era nell’intento tridentino e come la fervida intuizione di un religioso fiorentino -padre Filippo Neri- riesce a rilanciare efficacemente fin dall’inizio degli anni ‘70 attraverso la nuova esperienza dell’*oratorio* (nel 1575 il Papa ne istituzionalizza a Roma la Congregazione, la cui prima sede periferica è quella di San Severino Marche, fondata nel 1579), che nelle proprie pratiche religiose –o “esercizi”- recupera l’aspetto ludico dell’arte e della musica per fini di evangelizzazione e di edificazione morale; mentre il desiderio tutto mondano di quelle esecrate esagerazioni spettacolari può trovare nuovo agio in quel mondo moralmente “perduto”, ma ormai ben presente, degli istrioni.

UN PANORAMA COMPOSITO

Come a dire: è più facile pensare che la spinta “teatrale” presente nelle sacre rappresentazioni -dopo il suo esaurirsi come mezzo espressivo per via del divieto, ma anche forse per un naturale logoramento della forma stessa- confluisca nell’alveo preesistente dello spettacolo profano, piuttosto che credere all’invenzione dal nulla di qualcosa che dovesse sostituire, nell’uso rituale e sociale della comunità, ciò che era stato proibito dalla legge. Un mondo certamente “nuovo”, dal punto di vista dell’espressività teatrale, che inizia timidamente a “laicizzarsi”: anche nell’ambito dello spettacolo istituzionale, così come lentamente si sta cercando di fare nella cultura e nella società.

Forse è un caso fortuito –ma ci piace comunque ricordarlo, anche come indizio del “nuovo” percepito e ispirato dallo spirito dell’epoca- che proprio “Il mondo nuovo” è il titolo di un poema storico del 1596, che dopo un secolo dagli eventi per primo pone in versi le gesta di Cristoforo Colombo: l’opera, in ottava rima, è del letterato jesino Giovanni Giorgini (1535-1606), erudito di ampia preparazione e studi superiori compiuti a Macerata, il quale sin dal 1580 animò la cultura a Jesi tenendo per oltre vent’anni la cattedra di filosofia istituita dal Comune. Un panorama, che sembra però mancare di un’istituzionalizzata espressività “alta”, accanto

a quella “sacra” e a quella “popolare”: ne è convinto anche lo storico jesino del ‘600 Giulio Cesare Tosi, secondo cui la città, “se bene è stata sempre feconda madre di spiritosi ingegni” tuttavia “non ha avuto anticamente Accademie formate”, cioè istituzionali, quanto piuttosto numerosi singoli “soggetti degni delle più nobili Accademie”, pur periodicamente prodighi in occasioni speciali quali “l’arrivo di Personaggi e altre simili congiunture”, ma mai nel nome unitario e caratterizzato di un’istituzione.

NELLA SALA DEL MAGISTRATO

Che sia vera o no la nostra ipotesi di coesistenza dei generi, è certo che dalla seconda metà del XVI secolo il Palazzo comunale è sede di rappresentazioni teatrali: da ricordare, a tal proposito, che fino al 1585, quando la sede è trasferita all’attuale residenza municipale, il Palazzo del Magistrato era quello che oggi chiamiamo “della Signoria”, nell’odierna Piazza Colocci. Ce ne sono poi riscontri successivi nei documenti d’archivio dell’epoca, in diverse occasioni: febbraio 1628, quando vengono concessi ai comici richiedenti sia la Sala che alcune tele da usare per le scene; marzo 1654, quando si provvede a turare buche relative all’impianto del palcoscenico nella sala; nel luglio del 1681, addirittura, risulta che dal Consiglio “fu per decreto fatti due deputati a conservare le scene nel salone pubblico, et a tale effetto furono alli medesimi consegnate le chiavi”.

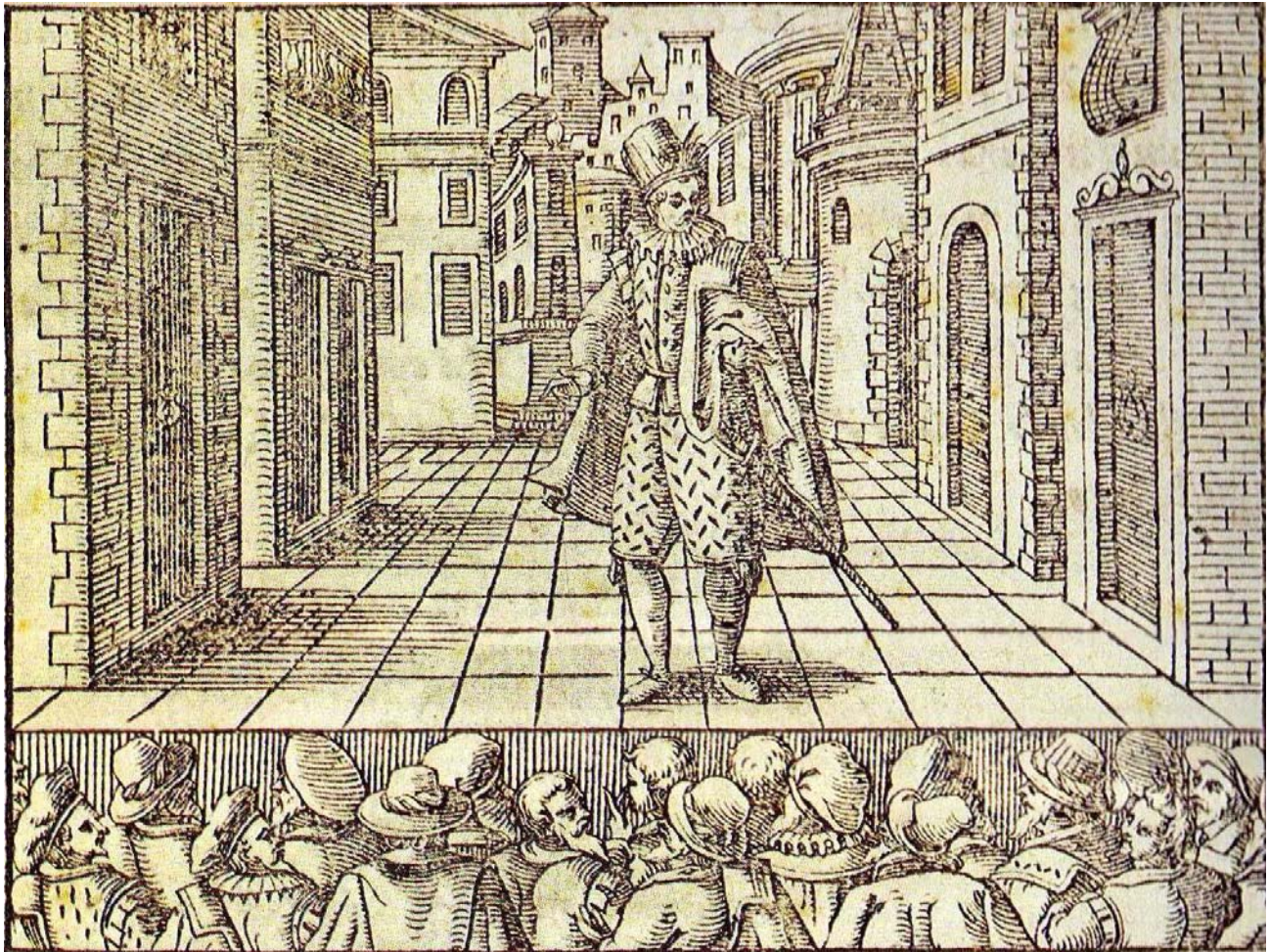
Probabilmente a questo punto la tradizione rappresentativa è già molto avanzata, se si rende necessario creare pubblici ufficiali che custodiscano quel materiale, che pure era di proprietà privata e che il Comune acconsente di tenere in deposito: “... le scene ed altri ordegni per le comedie, essendosi fatte queste con proprii danari de’ particolari, i quali supplicano il consiglio per conservare dette robbe”, come troviamo testualmente nei documenti ufficiali del Comune. Altrove, nei medesimi, si riporta della discussione in Consiglio circa la necessità che i proprietari del materiale scenico depositato si risolvano a prelevarlo, liberando quella stessa sala per potervi immagazzinare le granaglie provenienti dalle terre di Gangalia...

PROFILO SOCIALE DELLA CITTÀ DI JESI

Sin dal tardo secolo XV, la società jesina è diventata fortemente oligarchica, a seguito della “formazione e consolidamento di un nuovo equilibrio sociale –come nota lo storico Molinelli- cui sono collegati l’assestamento ed il consolidamento del potere politico, oltre che le tendenze di sviluppo economico”. Una ricchezza a base prettamente fondiaria, che si reitererà praticamente senza industria e commercio di qualche rilievo fino a tutto il ‘700, originata a partire da fine ‘400 da una massiccia dismissione di proprietà terriere da parte del Comune, una sorta di vera e propria “privatizzazione” ante litteram, che rese in tal modo potente ed egemone il gruppo delle principali (e più ricche) famiglie acquirenti: il quale “attraverso un abile e articolato esercizio del potere economico –secondo lo storico di Jesi Costantino Urieli- già stava concentrando nelle proprie mani un sempre più ampio potere politico” fino a diventarne “esclusivo detentore” e a perpetuarlo poi al suo interno. Il potere, nel passato “concentrato nelle mani dei nobili e poi in quelle signorili”, passa dunque “in quelle di una sempre più ristretta oligarchia cittadina”, escludendone di fatto tutta la componente popolare (le classi medie e le minori, oltre al proletariato che già non aveva voce sociale non contribuendo all’erario), sulla quale invece erano nate e si erano fondate le prime istituzioni democratiche comunali: quella cioè delle corporazioni –le “artes”- che in base ai nuovi Statuti del 1450 vengono in pratica a perdere rappresentanza in Consiglio Generale, restandone solo il ruolo più che altro simbolico e di parata nelle ritualità sociali e nelle feste religiose. “Un’epoca e una civiltà erano tramontate”, conclude Urieli. Alla fine del secolo XV la città di Jesi conta non più di 3.000 anime; a metà del ‘600 arriva a poco meno di 9.000 abitanti, contro i quasi 14.000 di Fabriano, gli 8.000 di Senigallia, i 17.000 di Ancona: più o meno come Jesi sono Macerata ed Ascoli, leggermente meno popolosa Pesaro, mentre Roma conta circa 120.000 abitanti. Se l’assetto sociale è oligarchico e il panorama culturale piuttosto ristretto, la “novità” è quindi da ricercare in qualche sparuta individualità, che a sua volta forse può aver fatto da traino all’interno dei pari grado oligarchi. Interessante a tal proposito la valutazione dello studioso Ercole Sori, quando, indagando l’influenza sulle realtà locali marchigiane dei giovani aristocratici che andavano a studiare in altre città, cita per esempio la presenza di 5 convittori jesini al

Collegio di S. Francesco Saverio di Bologna, dove già da metà '600 era attivo un teatro interno che non lesinava recitazione, scene, apparati tecnici nel più attuale modo “maraviglioso” del barocco. Conclude quindi Sori che “non pochi rampolli della nobiltà marchigiana tornavano dunque ai loro luoghi di residenza, avendo sperimentato non solo la fruizione degli spettacoli teatrali, ma anche la recitazione”.

È questa, con ogni probabilità, una delle vie attraverso cui il teatro pian piano entrava a far parte delle abitudini della classe dirigente locale, andando a creare il presupposto per quella che presto sarebbe diventata un'esigenza sociale, oltre che culturale, in quel contesto altrimenti piuttosto sonnolento.



4. Rare “splendidezze”: i teatri dell’Accademia

Con il procedere del secolo XVII, sono ormai abbastanza lontani i tempi in cui il desiderio di pubblico spettacolo era più o meno soddisfatto dal periodico passare di compagnie girovaghe di comici che, in cerca di “piazze” per guadagnarsi da sopravvivere, chiedevano al magistrato l’opportunità di esibizione; dopo una prima fase di estemporaneità, connessa al fortuito passaggio in loco di tali compagnie, si è venuta formando una certa consuetudine, un’aspettativa precisa e determinata, forse ricorrente nei medesimi periodi dell’anno, comunque segno di una qualche “stabilità” dell’appuntamento con lo spettacolo teatrale.

Un evento non più dipendente solo dal casuale arrivo dei “commedianti”, ma in qualche modo contemplato e previsto come abituale, tanto da far concepire alla Municipalità –nel corso del ‘600- la nomina di pubblici ufficiali specificamente addetti, nonché l’uso d’immagazzinamento dei materiali di scena nella stessa sala deputata alla recita: spazio pubblico, all’interno del palazzo del Magistrato, che pertanto veniva in pratica con ciò sottratto ad altri possibili ed eventuali usi di pubblica utilità.

Il desiderio -la necessità- di avere il proprio luogo teatrale, i propri appuntamenti con quel tipo di spettacolo che già veniva sintetizzando in sé il divertimento del palcoscenico con l’auto-rappresentazione di un ceto sociale dominante, è quidi già forte e pressante nell’animo di alcuni: l’“evento” costituisce certo ai loro occhi uno svago, che sia rimedio all’“aura di generale incultura ed ozio che avvolgeva l’oligarchia cittadina”, ma forse non ancora una pratica cosciente e intenzionale di “gioco intellettuale” collettivo e diffuso, un’esigenza culturale effettiva ed ampia, un bisogno sociale cui dare conseguenti risposte. A metà del secolo XVII, in questo *humus* locale ancora ristretto e poco plasmato, ma già in movimento, vengono gettati due importanti semi che avranno molta importanza nel germoglio futuro dell’arte teatrale e musicale in città.

IL MONDO RAFFINATO DI PALAZZO RUSTICUCCI

Nel 1650, per iniziativa di Paolo Salucci, Gian Battista Salvoni e Giulio Cesare Tosi, nasce l’Accademia dei Riverenti, primo esempio a Jesi dopo quella presunta di fine ‘400 la cui creazione è attribuita ad Angelo Colocci. La finalità, secondo “le medesime leggi che si usano dalle più

famose Accademie d'Italia" –come leggiamo nella "Relazione dell'Accademie della Città di Jesi", importante testo manoscritto del 1674 redatto dallo storico Giulio Cesare Tosi- è privatistica e aristocratica: di ambiente in buona parte religioso quanto agli associati che vi ci si ritrovano, nonché per il "protettore" di rito, che i Riverenti individuano nel Cardinale Tiberio Cenci, Governatore della città. L'Accademia è sita presso il Palazzo Rusticucci, in borgo Terravecchia, dov'è l'abitazione dello stesso Salucci, che "diede nel suo frequentato liceo il primo impulso alla fondazione dell'istessa Accademia", essendo la sua abitazione "sempre ripiena di studenti e fiorita scola di tutte le scienze e arti liberali". Il palazzo, che non doveva essere piccolo, in quanto se ne indicano ampi saloni ed anche un capiente cortile porticato, non è ben chiaro dove si situasse, se nella prima parte del borgo (zona degli attuali Palazzi Pianetti e Bettini-Camerata) o più avanti, verso l'attuale Palazzo Mereghi. Sarebbe interessante, oggi, una ricerca in questo senso, visto l'inspiegabile mistero che circonda una tale costruzione il cui rilievo, da come lo descrive Tosi, è non solo di ordine culturale ma anche architettonico e urbanistico. L'oggetto di queste "virtuose operazioni" è lo stesso -letterario- di tutte le accademie, comprendente "il discorso sopra il tema assegnato, i problemi confacenti al discorso, e varietà, e copia di composizioni ad arbitrio dei compositori, purché siano da' censori approvate", naturalmente; ma ciò che più interessa, nel nostro caso, e che lo stesso Tosi sottolinea come "nuova splendidezza che forse è singolare e in tutte le Accademie del mondo non s'è veduta", è la rappresentazione di un "dramma in musica con teatro, e abiti congruenti": essendo l'argomento "a proposito del discorso" e "aprendosi il teatro subito recitate le composizioni", risultando il tutto "di meraviglioso splendore e ornamento alla funzione accademica".

NEI SALONI E NEI GIARDINI

Questa "strana" peculiarità dell'Accademia jesina –caratterizzare cioè il presupposto letterario tipico delle accademie con la proposta di spettacoli teatrali, tanto più in musica, secondo la nuovissima moda dell'opera barocca- è veramente un punto di estremo interesse per l'evoluzione del gusto e della storia teatrale locale, vista anche la natura totalmente privata di quegli eventi. La notevole "novità" locale di quelle esperienze d'arte,

noi oggi la riscontriamo proiettandola nel contesto storico dell'epoca: dopo i primi esiti fiorentini di "recitar cantando" tra fine '500 e inizio '600, che all'inizio del nuovo secolo Monteverdi raffina nelle corte di Mantova, la nuova moda dell'"opera in musica" si diffonde rapidamente da Roma e da Venezia, non più in saloni di corte adattati ma istituzionalizzata in autentici teatri costruiti per l'uso, come il Teatro privato dei Barberini (Roma, 1632) e addirittura il primo teatro pubblico a pagamento (il "S. Cassian" a Venezia, 1637). Novità locale sottolineata da Tosi stesso, che non può non lusingarsi di come "questa insolita magnificenza Accademica è riuscita tanto più stimabile, quanto più insolita e singolare": perché, evidentemente, è una sorpresa senza precedenti trovarsi di fronte a spettacoli complessi come un'opera barocca, quando nelle altre ci si limita all'esercizio letterario. I drammi e la musica proposti "sono sempre composizioni nuove e per ordinario il teatro sempre comparisce con nuove scene e prospettive". Lo stesso Salvoni "dipinse e dispose i teatri, e le macchine" necessarie alla rappresentazione, che avveniva "in tempo d'inverno nella sala maggiore" del Palazzo e "d'estate in un gran cortile cinto di sontuosi portici e situato al pari della sala": previo, appunto, la "disposizione" del teatro, provvisoria. L'estro di Salvoni non si limitava all'architettura teatrale e all'allestimento scenico, ma "formò gli abiti" e perfino "compose i balletti".

A GODER LE MUSICHE DEI DRAMMI

Se l'Accademia è ristretta ed esclusiva, tuttavia la sua platea è frequentata da illustri e importanti personaggi, dal dedicatario Cardinale Cenci, a duchi, principi, prelati ed eminenti vari. Qualche nome: Vidman, Sforza, Bassanello, d'Altemps, Lante, Carbognano...

La periodicità è particolarmente d'interesse, perché indica già il carnevale come appuntamento fisso, ma ricorda però come ricorrente per gli eventi accademici anche la Settimana Santa: con ciò, anche se il pubblico è radicalmente diverso e lo sono anche i termini stessi dello "spettacolo", riaffiora la pratica rappresentativa a sfondo religioso fermata nel 1562 (pratica che peraltro in quegli stessi anni di metà '600 sta tornando, profondamente mutata e aggiornata, con l'oratorio filippino). La differenza fondamentale è che qui il raffinato e selezionatissimo

pubblico, tra cui “sogliono intervenire le dame”, si riunisce “per goder particolarmente le musiche dei drammi, e le novità del teatro”. Viene inoltre specificamente configurata la distinzione, durante l’anno, dei relativi appuntamenti socio-culturali: “una lettione piacevole” e “una sacra”. Dove “piacevole” sta per “dilettevole”, codificata nel carnevale, periodo privilegiato di divertimento e di spettacolo che ritroveremo sempre nei secoli futuri; mentre la sacra tratta “della Passione del Nostro Redentore”. Tra gli accademici “Riverenti” troviamo nomi dei maggiori casati della città, da Mannelli a Baldassini, Grizi, Colocci, Benigni, Moriconi, Colini; alcuni di questi e altri -da Rocchi a Guglielmi, Mezzalancia, ecc.- troviamo pochi anni dopo nell’ambito di un’altra Accademia, quella dei Disposti, fondata nel 1664 da Francesco Filini, Ippolito Angelita, Marcello Lunari e Tosi medesimo, con dedica questa volta al Cardinale Cybo. Questa seconda accademia, che sopravvive alla prima e arriva a tenere attività fino al secolo XIX, contrariamente alla prima è particolarmente caratterizzata in senso “litterario”, producendo “eruditissimi discorsi, e si recitarono infinite bellissime composizioni”: poetiche, appunto, non musicali.



5. Il “teatro senza teatro”: la musica si fa popolare

Ma è l'altro dei due semi citati -più che quello, pur interessante e importantissimo, delle Accademie- a dare forse i più floridi germogli per lo sviluppo della tradizione musicale: anche se le rispettive inflorescenze, come si vedrà, sono spesso inestricate tra loro.

IL FILONE DEVOZIONALE

Dopo la sua prima apparizione nelle Marche a S. Severino nel 1579 e un successivo rapido espandersi in regione, nel 1644 la Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri si insedia anche a Jesi, presso l'abitazione di uno dei promotori locali, padre Castagnacci: in zona Posterna, dalle parti della Cattedrale. È qui che prende il via l'attività della Comunità, informata dei precetti semplici ma intensi del fondatore, secondo i quali l'elevazione spirituale e la preghiera non solo possono ben avvalersi anche del mezzo artistico -architettura, poesia, pittura, musica- ma ne traggono forse il modo migliore di attuazione. In quei locali angusti si comincia a esercitare la formula filippina: sermoni alternati a pratica musicale, cioè laudi, eseguite su pochi strumenti suonati da membri stessi della congregazione. La partecipazione è aperta a tutti, l'intenzione edificante e spirituale, secondo toni accattivanti ma non espressamente ludici. Dopo pochi anni, quell'esperienza intima e intensa prende corpo e si fa di grande rilievo, in concomitanza con il trasloco della Comunità nell'attuale Chiesa di S. Giovanni Battista: ancora oggi meglio conosciuta come “S. Filippo”. Dal 1659 l'oratorio è una pratica abituale, che coinvolge ampi strati di fedeli e a cui partecipano il Vescovo, il Governatore, il Magistrato; si tiene ogni domenica dal 1 novembre (festa di Tutti i Santi) a Pasqua, nonché nelle feste solenni, assommando così almeno una ventina di eventi e costituendo pertanto per nobili e popolani un importante appuntamento ricorrente con la fede, ma anche con la musica.

Aperto da un piccolo sermone recitato da un bambino, cui replica tra la prima e la seconda parte dell'esecuzione la predica di un oratore adulto, l'oratorio era ormai una sorta di vero e proprio dramma sacro, senza scene né azione ma con un suo intreccio riguardante la vita dei martiri o

storie tratte dalla Bibbia: un autentico “teatro senza teatro”, mantenendo l’argomento una chiara finalità edificante e di fede.

TRA IL SERMONE E L’OPERA BAROCCA

La forma musicale in uso muta nel volgere dei tempi, a partire da semplici laude in lingua volgare –com’è l’uso musicale del tardo ‘500- che però non sono più cantate in polifonia, per agevolare il più possibile la comprensione dei testi, spesso di nuova composizione letteraria ma adattati su musiche preesistenti, secondo la pratica del “travestimento spirituale”: anche se a Jesi giunge solo a metà ‘600, non dimentichiamo infatti l’origine dell’oratorio (Roma, 1575), con i suoi primi repertori musicali di riferimento. Tanto per intenderci, proprio all’oratorio della Vallicella a Roma, centro della Congregazione, debutta nel febbraio del 1600 la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de’ Cavalieri, lavoro stilisticamente di transizione tra la lauda drammatica e il melodramma, da molti storici indicato come uno dei titoli di esordio del nuovo genere dell’opera in musica. Sviluppandosene velocemente la pratica, tanto più dopo il trasferimento nella nuova e maggiore sede a S. Giovanni Battista (1659), l’oratorio viene pian piano a mutuare la “nuova moda” del tempo: quella della prima opera barocca, con i suoi cantori, i cori, gli “affetti” espressivi. Le voci -tutte maschili- forse sono quelle della Cappella del Duomo o di “dilettanti” locali: infatti, l’oratorio filippino non è uno spettacolo e non concepisce pagamento. Si tratta di canto e musica senza azione scenica, in “un culto largo e continuo di poesia, di musica, di canto e di suono, in cui i religiosi faceano le prime figure”, cosicché “avevamo il teatro senza il teatro”, ci ricorda lo storico Annibaldi nel suo famoso studio “Il teatro di Jesi”. Normalmente i cantori erano vari (per voce e per numero, anche fino a una decina), con funzioni solistiche e corali, alcuni dei quali potevano costituire un secondo coro, dislocato in un’altra cantoria rispetto a quella principale presso l’organo, offrendo così un effetto acustico spaziale di notevole suggestione. L’orchestra è da immaginare molto ristretta: essenzialmente la sezione d’archi, con basso continuo e forse qualche fiato. Ciò che colpisce è la frequenza: vista la grande varietà della proposta, molti oratori erano certo composti da poeti e musicisti della Comunità stessa, ma non potendo creare in continuazione e non potendosi reiterare più di tanto repliche

parafrasi e “travestimenti”, parecchi lavori dovevano essere di autori “forestieri”, per esempio il Maestro di cappella della Congregazione di Roma, com’è attestato. Si conoscono testi a firma di Baldassini, Petrucci, Aquilini, lo stesso Cardinal Cybo; per le musiche, si sa del maestro di cappella della Cattedrale, Gamberini, e di quello della Chiesa della Morte, Mascara. Quanto al livello artistico dei lavori eseguiti, è da rilevare il fatto che la programmazione oratoriale dei Filippini di Jesi risulta, almeno per certi periodi documentati, identica a quella in sedi ben più importanti, quali Roma, Firenze, Venezia, Napoli. L’identità di repertorio può significare l’importanza dell’oratorio di Jesi nel panorama contemporaneo, così come testimoniare il pur intuibile collegamento tra le varie comunità filippine, nel cui ormai ampio “circuito culturale” - perché tale a tutti gli effetti può essere considerata l’esperienza filippina, proposta e praticata nella diffusa rete dei suoi presidii- appare logico trovare a volte le medesime composizioni. In tale contesto, una nota distintiva è da riconoscersi all’ambito jesino per la consistenza e lo spessore culturale che si possono ravvisare in quei testi di autori locali - nella fattispecie Petrucci e Cybo- che sappiamo giunti alla “dignità” di essere musicati da compositori importanti, a Roma: il cui nome, pertanto, è lecito ritenere ben conosciuto e apprezzato anche negli altri centri del “circuito produttivo” filippino nazionale.

“INTELLIGHENZA” LAICA ED ECCLESIASTICA

Lo stesso monsignor Pier Matteo Petrucci -vera anima della Congregazione dell’oratorio jesina- fu membro dell’Accademia dei Riverenti, come lo fu Girolamo Moriconi, anch’egli attivo nella Comunità filippina locale come clavicembalista; e lo fu Tommaso Baldassini, così come Angelo Tondi, Flerido Grizi, e Benedetto Colocci, che entrò in seguito nella Congregazione di Roma. Tra gli accademici, d’altro canto, troviamo figure come Francesco Benigni, Priore del Capitolo della Cattedrale di Jesi, nonché Raimondo Pellegrini, canonico teologo della Cattedrale medesima. Molti altri degli accademici erano anch’essi religiosi; tutti gli accademici erano comunque “intellettuali”: dottori di legge, di lettere, di astronomia, di matematica. Particolarmente interessante risulta proprio questo ricorrere dei nomi ed intrecciarsi delle “appartenenze”, considerando la quasi perfetta coincidenza temporale

della nascita a Jesi sia dell'Oratorio che delle Accademie: ciò aiuta non poco ad individuare le direttive preferenziali di riferimento culturale esterno, rispetto al ristretto e "provinciale" contesto locale. Si vede infatti dalla biografia dei singoli quale sia il contatto che può aver portato a Jesi lo stimolo culturale specifico, il bisogno intellettuale che si fa esigenza, il conseguente modo di trattarlo e di esaudirlo, fino a rintracciare le possibili vie di realizzazione, come può essere la scelta rappresentativa o il titolo stesso di uno spettacolo da proporre. È evidente che per molti il legame è Roma: o per motivi di pratica legale o per contatti con la Curia Papale, per appartenenza ad altre Accademie o per incarichi in seno a istituzioni religiose; per altri il legame è invece scolastico e in questo caso a Roma si accostano anche Macerata e Urbino. Ma l'esempio più esplicito è quello di Pier Francesco De Magistris, Accademico Disposto: che non è uno jesino collegato a Roma, ma un romano "importato", con tutto il suo bagaglio di cultura e conoscenza della capitale, oltre che con l'esperienza di partecipazione a ben due Accademie nell'Urbe, quella degli Infecondi e quella degli Intrecciati.



6. Tutto l'anno tra suoni, canti, rappresentazioni

Con l'avvento dell'Oratorio grande, nel 1659 presso la Chiesa S. Giovanni Battista, il panorama "rappresentativo" jesino assume ormai da metà del secolo XVII un aspetto composito e variegato, strutturato nella periodizzazione annuale e articolato nella tipologia della proposta.

VERSO L'ASSETTO DEFINITIVO

Sul versante "profano" agisce la Sala del Magistrato con la "comedia", ospitando compagnie di giro di attori e comici che danno spettacoli di carattere ricreativo ad un pubblico pagante sistemato nella disposizione teatrale che la sala assume per l'occasione: con pedane, "palconi", tribune, tutto in legno, montabile e smontabile, restando pertanto ancora uno spazio adattato all'uso, precario e temporaneo anche se ormai con una più o meno definita ricorrenza e qualche continuità. Dà invece sfoggio di cultura elitaria musicale e teatrale –nei suoi eleganti saloni e giardini- l'attività dell'Accademia dei Riverenti, non aperta a tutti ma riservata ad accademici e ospiti, con allargamento a frange di giovani simpatizzanti, allievi degli accademici stessi -per buona parte insegnanti- e quindi probabili futuri "virtuosi d'arte", o ad altri soggetti vicini in qualche modo all'ambiente accademico: tutti comunque della cerchia aristocratica o intellettuale. Gli spettacoli dell'Accademia -nei teatri provvisori montati nella sala grande o nel cortile della sede, secondo la stagione- sono forse interpretati, almeno in parte, dagli accademici medesimi: sull'esempio originario della Camerata fiorentina, per cui la rappresentazione è un "affare privato", quasi un gioco intellettuale tra pochi che "si dilettono" in prima persona e non fanno ricorso all'ausilio di "professionisti" se non ove strettamente indispensabile e necessario. In ambito devozionale, invece, c'è il dramma sacro proposto dall'oratorio di S. Filippo, aperto a tutti, senza biglietto d'ingresso, ma anche senza fini spettacolari: il recupero, in un certo senso, di quella "Biblia pauperum" che furono le sacre rappresentazioni medievali, con in più la concentrazione spirituale post-tridentina e la veicolazione in tutti gli strati della popolazione tramite il mezzo espressivo musicale corrente, secondo le forme stilistiche del modo nascente dell'opera seria.

IL SISTEMA DELLA MUSICA

In realtà, se ampia e variegata appare la proposta, è di fatto sempre la solita ristretta oligarchia che tira le fila: in Comune, dove siede in Consiglio e “comanda”; nell’Accademia, dove se ne incontra la componente intellettuale secolare con l’intelligenza ecclesiastica della città, delle quali gran parte porta il nome delle famiglie medesime; nell’oratorio, i cui animatori sono spesso membri di quella stessa “componente ecclesiastica” dell’Accademia.

Sono questi i presupposti che originano –e l’ambiente locale che trova- il fenomeno teatrale dell’opera seria a Jesi: fenomeno d’arte e di costume che nei grandi centri, nel volgere di qualche decennio, si trasforma da intellettualistico passatempo aristocratico a evento di grande impatto spettacolare e presa popolare, come dimostra il passaggio, dopo gli anni ’30 del secolo, dalla committenza prettamente di corte a quella dei teatri pubblici a pagamento, di cui il primo esempio è il San Cassiano di Venezia, aperto nel 1637.

Anche a Jesi tale evoluzione “popolare” ci sarà, ma con meno speditezza. Nella seconda metà del secolo, dopo l’impulso impresso dall’Accademia e dall’Oratorio -che iniziano a creare in loco una tradizione del teatro in musica e nel rispettivo pubblico un’aspettativa di spettacolo ben definita- la situazione è quella che descrive Annibaldi, citando una fonte dell’epoca tratta dall’Archivio privato di Antonio Gianandrea: “In occasione di esser recitata qualche opera nella città di Jesi, per non esser la medesima provvista di teatro è stato solito il magistrato pro tempore permettere che si alzi il palco nel pubblico palazzo; e ciò per animar la gioventù ad esser spettatrice di azioni virtuose. Come pure anticamente furon concessi dal medesimo magistrato siti nella sala ad effetto di erigger palchetti, perché potessero ovviarsi quegli inconvenienti che sarebber potuti succedere da confusa mischianza di sessi diversi”.

LE STRUTTURE PRODUTTIVE

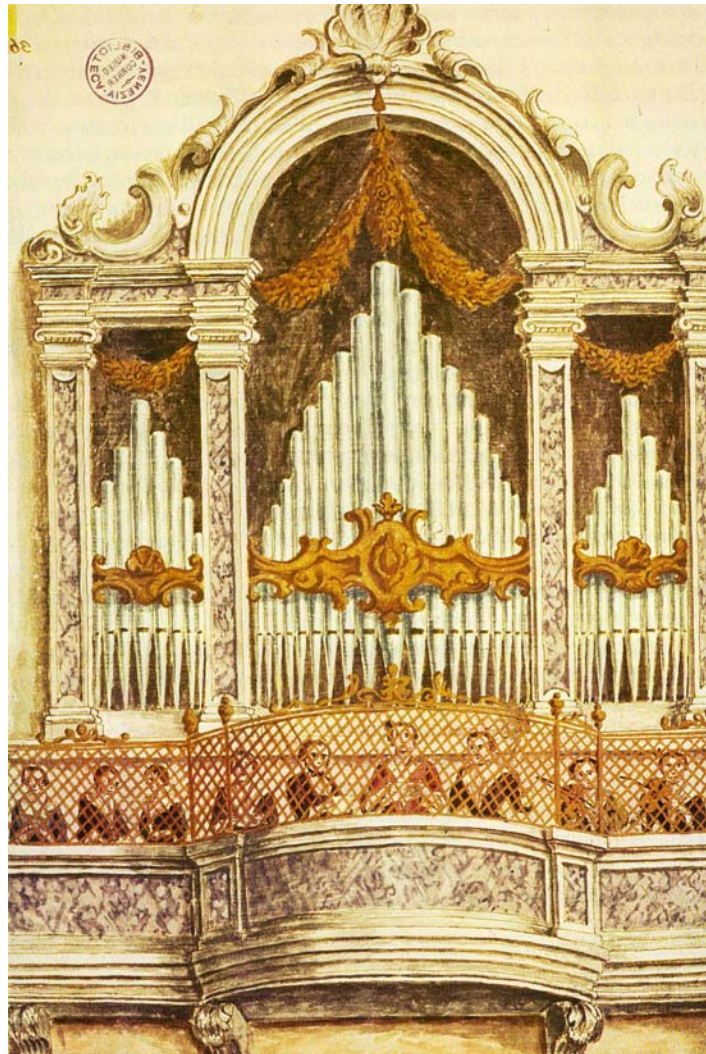
Variegata, secondo le rispettive tipologie, è la realizzazione: “chi” e “come” mette in piedi lo spettacolo.

Se la Sala del Magistrato ha già i suoi deputati che trattano con i capocomici o con gli impresari delle compagnie, e più o meno lo stesso fanno gli accademici quando hanno la necessità di servirsi di operatori

esterni al sodalizio, più diversificato è il versante della musica sacra. Conseguentemente all'importante esperienza spirituale -ma anche artistica e sociale- costituita dall'oratorio filippino, si sviluppa in pochi anni in città un'imponente proliferazione di esecuzioni del dramma sacro, mentre l'esistenza di un'attiva Cappella Musicale in Duomo non solo fornisce i suoi uffici liturgici, ma è anche preziosa "spalla" per l'attività dell'oratorio medesimo. Abbiamo notizia, a partire dalla fine del '600, di esecuzioni in ben cinque diverse sedi, oltre all'oratorio filippino: la Chiesa di S. Anna delle Monache Benedettine (nell'area dell'odierno ex-Appannaggio), la Chiesa di S. Chiara delle Clarisse (Palazzo Mereghi, nell'attuale Corso Matteotti), la Chiesa di S. Luca dei Padri Agostiniani (oggi S. Agostino, in Piazza Colocci), la Chiesa di S. Antonio dei Domenicani (in via Valle), la Chiesa della Morte (Piazza della Repubblica). Esistevano per questo scopo congregazioni cittadine formate sia da membri del ceto nobile che da appartenenti alle classi inferiori: le quali, nel periodo dell'anno in cui ricorreva la festa del santo, raccoglievano somme di denaro da destinarsi alla realizzazione della festa. Venivano quindi scelti dei priori che si occupavano dei problemi organizzativi, tra cui quello di trovare cantanti e musicisti validi. Se l'appuntamento con i filippini era continuo, quello con le altre confraternite era più diluito, incentrato principalmente nella celebrazione del proprio santo votivo: ma anche in occasioni extra ricorrenza, relative magari al "monacarsi" di qualche personalità -che in tal modo si celebrava e festeggiava pubblicamente- o semplicemente per la richiesta di "replica" da parte di esterni o di sostenitori della congregazione medesima. L'esecuzione avveniva normalmente di pomeriggio ed era aperta a tutti; l'oratorio di S. Filippo, invece, si teneva di sera e di conseguenza le donne ne erano indirettamente inibite: ma, per favorire la loro partecipazione, potevano aversene anche di pomeriggio. L'orchestra, come per gli oratori filippini, doveva essere molto ridotta, limitata a non più di una decina di "virtuosi", mentre per il canto, come in uso, si potevano avere solo voci maschili, provenienti dalla cappella della Cattedrale o da corrispondente istituzione dei centri vicini: solo nei monasteri femminili -S. Anna, S. Chiara- si poteva avere voce di donna, nelle consorelle stesse che eseguivano gli spartiti, professandosi in quei monasteri un culto speciale per la musica, tanto che i fedeli accorrevano

ad udire “ammirati quelle angeliche voci” che “davano prove da eccitar le più alte meraviglie”.

A differenza dell’oratorio filippino, il “sistema della musica sacra” comincia presto a far notare l’inizio di una parziale professionalizzazione dell’evento, che si avvia peraltro a ripercorrere la via dello “spettacolo” accanto a quella dell’edificazione religiosa. Anche l’organizzazione è diversa, prevedendo -da parte della confraternita o di privati sostenitori- una sorta di vero e proprio impresariato e un principio di ricompensa per i “virtuosi”, normalmente professionisti chiamati da fuori città. Alla fine del ‘600, dunque, tra i diversi appuntamenti sacri e profani programmati in città, ben si può dire con Annibaldi che “tutto l’anno andava pieno e fiorito di suono, di canto, di rappresentazioni ed era un continuo andirivieni di artisti e di virtuosi”.



7. Musica “nei festini, pubblici o privati”

Siamo ormai al consolidamento definitivo e “stabile” del nodo di rapporti che generano, anche a Jesi, ogni tipo di pubblica rappresentazione, così com’è intesa nell’era moderna: committenza e destinazione, da un lato; offerta e realizzazione dall’altro.

Se la committenza, come abbiamo visto, è sempre in un modo o nell’altro riferibile all’oligarchia delle grandi famiglie cittadine -attraverso i suoi esponenti attivi nel governo, nella religione e nel mondo intellettuale- la destinazione è varia, riguardando il pubblico aristocratico ma anche quello popolare, per occasioni di svago e cultura così come spirituali e di edificazione. Sempre più caratterizzata l’offerta, con la musica -è proprio il caso di dire- in crescendo, sia nella forma del *dramma in musica* che in quella della sua variante spirituale, l’oratorio; non senza interscambi all’interno dei due filoni, perché, soprattutto con il nuovo secolo, molta parte dei “cantori” dell’opera provengono dalle cappelle musicali, come a volte il maestro di cappella stesso è il compositore o il direttore della rappresentazione: è il caso, ad esempio, di Francesco Santi, successore di Gamberini come maestro di cappella della Cattedrale di Jesi, che nel carnevale 1727 dirige l’opera *Nino* di Orlandini, data nella Sala del Magistrato della città.

LA DIFFUSIONE DELLA MUSICA

All’inizio del XVIII secolo sono almeno sei le chiese dove a scadenze fisse si rappresentano melodrammi sacri, rivolti ad ogni classe sociale senza costo alcuno di partecipazione, attraverso tutto l’inverno e poi ad aprile, luglio, settembre, spesso con repliche; a carnevale l’appuntamento è con il teatro “profano”, l’opera, in programma presso la sala comunale (per l’occasione allestita a teatro), mentre non manca un’ampia attività “privata”, prettamente musicale, all’interno dei palazzi aristocratici.

È in questo spirito ambientale -ristretto e compresso socialmente, ma in fondo non avaro di stimoli d’arte- che nel 1710 vede la luce Giambattista Pergolesi; è vero, egli non ebbe rapporti produttivi con la sua terra, essendo partito per Napoli tredicenne, né in seguito vi tornò e neanche vi mantenne particolari contatti personali: ma se ha un qualche senso il cosiddetto “imprinting” e l’ambiente sociale nella formazione di ogni

individuo, certo non può essergli scivolata sulla pelle tutta questa messe di stimoli spirituali ed artistici, anche in considerazione del fatto che il suo primo maestro di musica in loco fu proprio quel Francesco Santi che dirigeva la Cappella del Duomo ed era tutt'altro che estraneo al fervore esecutivo cittadino. Fervore che nel corso dei decenni non può non aver a sua volta innescato -per poi giovare di ritorno in una sorta di feedback culturale- uno stimolo, un desiderio indotto, forse una vera e propria "moda": quella appunto della "pratica" musicale, intesa non come pura fruizione, ma come diretta confidenza con lo strumento, da studiare ed eventualmente anche suonare privatamente, per proprio diletto o per quello degli amici.

E questo è un ulteriore importante filone che ci sembra di dover indicare come formante di base della tradizione musicale e teatrale della città. Una radice che arriva almeno fin dove è attestata l'attività della Cappella del Duomo, nonché di altre istituzioni affini (come la Cappella musicale della Chiesa della Morte, attestata fin dal 1648), a margine delle quali non si può non pensare una qualche didattica e pratica esecutiva privata da parte del maestro di cappella: e che è di fatto attestata nella realtà stessa dell'Accademia dei Riverenti e dell'oratorio filippino, i cui animatori, non essendo professionisti, dovevano pur aver imparato a suonare e fare almeno dell'esercizio in privato. Per non dire, infine, dello studio già segnalato all'interno dei monasteri femminili: tutti indizi precisi dell'esistenza di una pratica musicale "sullo strumento" ben diffusa.

CONCERTI AD USO DOMESTICO

La presenza di questa attività musicale "riflessa" deve aver presto creato, tanto più con l'avvento dello stile galante, il gusto della concertistica privata, della musica in casa; ove inoltre si consideri la particolare congiuntura per cui nel primo Settecento la città è investita da una ondata di rinnovamento urbanistico, che ha i suoi punti di forza nei nuovi Palazzi Pianetti (*nella foto, la bella Galleria degli stucchi*), Honorati, Guglielmi-Baleani, Ripanti, Colocci, Marcelli: all'interno dei quali non manca l'ampio salone di rappresentanza in cui potersi intrattenere con gli ospiti, magari per l'accademia musicale privata.

Se i presupposti ricordati lo possono far supporre con motivata probabilità, ne è invece prova a metà del '700 un contratto stipulato dalla

famiglia Guglielmi con due “virtuosi” di violino napoletani, giunti a Jesi per l’opera del carnevale ’59: il contratto, che è annuale e rinnovabile senza limitazione, prevede che in cambio del patteggiato onorario i maestri Domenico Conti e Michele Valecci debbano fare “un’accademia di suono ogni settimana in quella casa che dal predetto cavalier Guglielmi verrà loro prescritta”; dovranno inoltre insegnare l’uso dello strumento, oltre che al Cavaliere, “ai nobili signori Marchese Honorato Honorati, Abbate Scipione Baldassini, Conte Teodoro Colocci, Lucio Franciolini e Francesco Bonacci, qualora i medesimi signori se ne vogliano divertire”.



Obbligo dei virtuosi è anche suonare, se il cavaliere lo desidera, “né festini o pubblici o privati”, mentre è a loro garantito il diritto di poter dare lezioni liberamente anche ad altri eventuali richiedenti a pagamento, nonché di “andare a suonare in qualunque chiesa o teatro e luogo dove

saranno chiamati”, salvo diritto di precedenza assoluta riservata al cavaliere per il periodo di carnevale. È del 1761, per esempio, la memoria documentata di una cantata celebrativa per il Cardinale Pier Girolamo Guglielmi, data “nella sala del conte Ripanti”.

In questa prospettiva di relativamente diffusa pratica musicale, può ben inquadarsi anche l’esistenza in città di un laboratorio di liuteria, tenuto da Antonfrancesco Massi. Quanto alle lezioni private, invece, tutt’altra valenza assumono quelle relative ad Antonio Galeazzi, che sin dal 1733 risulta insegnare canto a giovani virtuosi; non solo dietro pagamento, ma anche con l’opportunità riservatasi di farli esibire senza compenso da venir loro corrisposto: questo si può meglio comprendere, qualora si consideri l’attività impresariale del Galeazzi, per il quale tali virtuosi erano possibili interpreti, senza onorario, per le sue compagnie di canto.

LA NECESSITÀ DEL TEATRO

Pur in presenza di tanto fermento rappresentativo in vari ambiti –chiese, accademie, sale pubbliche e private- tuttavia gli storici diffidano dal considerarlo segno di elevato standard culturale: “Jesi, seppure vivacizzata da una forte crescita sul piano demografico, resa doviziosa, nella sua classe dominante, da fortunati eventi economici [...] in realtà non è riuscita a liberarsi del piccolo, talvolta meschino guscio di provincialità ...”, ritiene per esempio lo storico jesino Urieli, che annota anche come “leggendo gli interventi dei pochi consiglieri che prendevano la parola in Consiglio, e che rappresentavano il fior fiore del sangue e della cultura locale, non si ha veramente l’impressione di un alto livello culturale di quegli uomini. Albagia molta, saggezza un po’ meno, cultura scarsa”. Comunque sia, in questo ampio mosaico di variegata tradizione musicale il centro d’attenzione che nel corso dei decenni si viene focalizzando è lo spettacolo d’opera: appuntamento con l’arte, ma anche e soprattutto con la mondanità, che già dalla fine del secolo XVII si era venuto regolarizzando e codificando, coincidendo com’è ovvio con il periodo del carnevale; mentre ad altri intenti, e in altri momenti, è destinata la programmazione del sacro.

8. Nasce e cresce il “sogno del montirozzo”

È a settembre -lontano dal carnevale, periodo riservato allo spettacolo divertente “profano”- che si tiene l’oratorio presso la Chiesa della Morte, in onore “del nome santissimo di Maria”; siamo nel Settecento e il festeggiamento è ricco e pomposo, con grande dispendio di energia e di fondi: anche lo spettacolo oratoriale è organizzato senza badare a spese, con l’intervento di artisti forestieri ed imponenti addobbi. È evidente che la festa assomma ormai al significato religioso un valore sociale e di “rappresentanza” per gli organizzatori che sconfina nell’esteriorità mondana dell’evento teatrale profano: al quale, per i contenuti artistici, esso non ha niente da invidiare. Hanno luogo invece in giugno e in luglio, presso la Chiesa di S. Floriano, i festeggiamenti per S. Antonio da Padova e S. Eligio di Nojon, molto costosi e molto d’effetto, di cui si ha notizia dalla metà del secolo XVIII; della tarda primavera è invece la festa di S. Vincenzo Ferrari, presso S. Domenico, anch’essa con ampia profusione di mezzi.

Quanto all’appuntamento “carnevalesco” con l’opera, non abbiamo riscontro documentale di titoli rappresentati fino al 1715, quando il “Palazzo priorale” ospita *L’amore non viene dal caso* di Alessandro Scarlatti e *Flavio Anicio Olibrio* di Francesco Gasparini: ma è chiaro che si è ben abituati a quel rito sociale e artistico, pratica certo non nuova e già sedimentata nel contesto locale.

I TEMPI SONO MATURI

Infatti –come desumiamo dai relativi libretti- esistono degli specifici “Signori Deputati dell’opera” e troviamo pure un sonetto firmato da “Gli uniti per l’opera”, segno di chiara consuetudine e di appassionata partecipazione; ma anche l’intenzione dichiarata dagli organizzatori lascia intendere una ripetuta frequentazione con la forma d’arte: “Quando quest’opera sia udita con diletto, ha ottenuto il suo intento. [...] Essa è un divertimento per musica adattato al gusto presente, ed al genio della maggior parte [...] L’impegno di servire alla musica ha dovuto prevalere ad ogni riguardo”. Oltre che un’introduzione al pubblico e al dedicatario Mons. Barni, Governatore della città -al cui riguardo non si manca di perorare la licenza poetica per parole come Fortuna, Fato, Ardore “ed

altre tali, tu sai bene qual legittimo senso esse habbino, adoprate da un poeta cattolico”- l’enunciazione è un vero e proprio manifesto artistico di genere.

Di “sceniche armonie” parlano gli impresari nella dedica “Alla dama” relativa all’opera *Tolomeo e Alessandro* di Domenico Scarlatti, che si dà sempre nella stessa sala nel carnevale del ’27: “Habbiamo havuto per principale oggetto di sollevare il vostro spirito stesso con una onesta e virtuosa giocondità di azzioni e concetti teatrali”, si dice.

È l’epoca dell’*opera seria*, con i suoi intrecci complicati e tormentati ma classicamente edificanti, in quanto espressione di contrasti e lotte tra personaggi esemplari, che comunicano i loro pietosi casi con il raffinato uso degli “affetti musicali”: questa è la tendenza artistica dell’epoca e Jesi vi si adegua; così come all’uso di intercalare intermezzi buffi (uno spartito in due parti) tra gli atti dell’opera (tre), così impegnativi per il pubblico. In quell’anno è *Lisetta e Delfo* di Orlandini che “alleggerisce” il dramma per musica *Nino*, del medesimo autore: dirige la compagnia di virtuosi forestieri –come già ricordato- Francesco Santi, maestro di cappella della Cattedrale.

PER PUBBLICO DECORO E ONESTO DIVERTIMENTO

Ma se la tradizione operistica è consolidata e di buon rilievo, resta il problema del luogo deputato, quel teatro alle cui veci è allestita la Sala del Magistrato, ma che effettivamente essa non è. Se ne sente la mancanza: perché “non si bramava tanto che il teatro fosse una scuola di morale, quanto un sollievo all’ozio, un eccitamento alla noia, un ritrovo di galanti e di galanterie”, sostiene Annibaldi. Più semplicemente, diremmo piuttosto, perché una consuetudine consolidata che non è più precaria impone la necessità di uscire dalla precaria condizione di un teatro arrangiato e temporaneo. Senza contare lo spirito emulativo, visto che ormai già molti centri del circondario si erano dotati di un teatro, un edificio cioè appositamente pensato e destinato esclusivamente a rappresentazione di spettacolo.

Con questa intenzione, rendendo concreta azione ciò che da tempo era ormai esigenza e desiderio comune, si presentò al Generale Consiglio della città, il 13 aprile 1726, una richiesta per poter costruire un teatro “a pubblico decoro e per onesto divertimento” nel “sito verso il Montirozzo

detto della Morte” (l’odierna piazza della Repubblica), che era area pubblica e nello sviluppo urbanistico di quegli’anni era già prevedibile come cardine e fulcro. La richiesta fu accolta di buon grado: e non poteva essere altrimenti, se si pensa che i richiedenti -i futuri condomini- appartenevano pressoché alle medesime famiglie i cui rappresentanti sedevano in Consiglio, in certi casi coincidendone addirittura la persona. Delle dette famiglie sono davvero poche quelle che non troveremo, fino poi a tutto l’Ottocento, nell’elenco dei condomini anche del Teatro “Concordia”, che succedette senza soluzione di continuità al “Leone”: come pure, non poche di quelle famiglie sono le stesse che avevamo trovato all’interno dell’Accademia. Nel dettaglio, sono ben 25 le casate nobili il cui nome risulta sia tra i fondatori del Teatro del Leone (che ne contava una quarantina) che tra quelli che diedero vita al “Concordia”; di queste 25, almeno 9 sono già presenti nel novero delle Accademie, a metà ’600: Guglielmi, Colocci, Rocchi, Honorati, Pianetti, Baldassini, Grizi, Benigni, Salvoni.



IL SOGNO SI INFRANGE

Ma, nonostante la disponibilità della Magistratura a cedere l'ambita area, la costruzione del teatro non ebbe luogo, per la "enormissima spesa" che si prospettò alla società dei nobili, dovuta anche all'obbligo di ricostruire altrove i locali del pubblico macello sito in Montirozzo ed altri edifici attigui da abbattere per creare lo spazio necessario al nuovo teatro.

Sfumata la possibilità, "frastornata dalla inesperienza degli artefici del tempo" –si sottolinea nelle "Tavole di fondazione del Teatro Concordia", documento del 1790- toccò ad una iniziativa individuale, sebbene con prospettive molto ridimensionate, esaudire il desiderio di una struttura teatrale autonoma.

Fu il pittore e architetto jesino Domenico Valeri che assunse a sue spese l'impresa, individuando un'area più ristretta e decentrata del Montirozzo, limitando pertanto il progetto ai mezzi e alle modalità che potessero essere alla sua portata di imprenditore.

Siamo sul finire del 1727: l'accordo con i nobili è che essi, ad opera compiuta, acquistino i diversi palchetti e con essi i diritti sul teatro stesso, con il cui ricavato Valeri soddisferà il suo meritato compenso dopo aver coperto tutte le spese. Mentre la programmazione dell'opera continua presso la Sala del Magistrato, con la certezza che la precarietà sta per finire, Valeri lavora, edifica, dipinge: nella primavera del 1731 tutto è pronto e alle ore 21 del 25 giugno, presso il Teatro stesso, si procede all'estrazione dei palchetti, secondo il metodo della casualità. L'*estrazione* era il metodo di assegnazione dei palchetti ai vari condomini, il cui stato di pari contribuenti all'impresa dava loro pari diritti di posizionamento in teatro, pertanto definibile solo tramite l'estrazione a sorte dei numeri di palchetto. Al metodo distributivo della casualità fanno eccezione solo due posizioni, fisse e ricorrenti negli anni: un palchetto, il n° 1 –il primo laterale- è riservato a Valeri, che dovrà ospitarvi al bisogno anche gli artisti; un altro –il n° 31, quello centrale, il migliore- è per il Governatore. La Magistratura non è presente, né partecipa economicamente in alcun modo alla gestione, che è un affare totalmente privato. Ad assegnare tutti gli altri provvede il caso.

II - LA SEDE STABILE DEL TEATRO



9. Il “Leone”: un piccolo capolavoro di imprenditoria privata

Situato fuori Porta Romana, nello spazio dell’attuale piazzetta del Leone –che è venuta a occupare il suo posto dopo che esso andò completamente distrutto da un incendio nel 1892- il Teatro del Leone era inserito tra altre costruzioni e un po’ internato rispetto alla via principale, da cui era raggiungibile solo tramite uno stretto vicolo, peraltro appositamente realizzato aprendovi una nuova strada d’accesso.

Una situazione quindi architettonicamente un po’ compressa e assai poco monumentale, neanche lontanamente paragonabile a quella prospettata al Montirozzo nel 1726 (e in seguito realizzata, a fine secolo, con il “Concordia”): per la quale, oltre al ben differente fabbricato, si avrebbe potuto ottenere l’importanza urbanistica della centralità, nonché la cornice offerta da un’ampia piazza antistante con spazi e prospettive che su di esso vanno a convergere.

IL TEATRO DEL LEONE

Il “Leone” misurava esternamente circa m. 24x13 (grossomodo la superficie dell’odierna omonima piazzetta); la sala era di circa m. 14x8, con pianta ad U scampanata tipica dei teatri tardo barocchi, mentre il palcoscenico, per una larghezza di m.12, aveva una profondità di 7 metri circa ed un’altezza non superiore agli 8. I palchetti sono disposti su tre ordini, per un totale di 62. Da notare che l’ingresso alla platea non è in asse con i palchetti centrali, com’è consuetudine in tutti i teatri, ma decentrato di due spazi sul lato del Corso, rivolto pertanto verso quella che già in fase di progettazione –quando il vicolo di comunicazione ancora neanche esisteva- certamente si riteneva dover essere la via d’accesso alla struttura: l’allora “dirittura S. Francesco di Paola”, appunto. Il soffitto, decorato e dipinto da Valeri stesso, è in legno, come il pavimento, i palchi e tutto il resto tranne i muri esterni. Considerata la ristrettezza delle superfici, probabilmente non ci sono spazi di rappresentanza, mentre i necessari locali di servizio devono essere dislocati nel sottopalco e sotto il primo ordine dei palchetti. Il palcoscenico è addossato al lato corto della struttura verso Porta Romana, mentre l’ingresso è sul lato opposto (verso l’Arco Clementino, che non

c'è ancora e seguirà un paio d'anni dopo), proteso verso l'odierno vicolo del Leone, appositamente creato.

La gestione è condotta da due deputati, che ogni anno vengono estratti a sorte tra i condomini; sono i referenti degli impresari e i supervisori di tutta l'attività: essi rispondono comunque all'assemblea dei condomini, che resta un'associazione aristocratica e chiusa. Ogni palchettista versa una quota annua che è conservata da un deputato cassiere: a tale fondo cassa, che serve per le spese di mantenimento, si aggiunge in occasione di spettacolo un ulteriore apposito contributo dei condomini, come quota abbonamento ed eventualmente come regalo straordinario per l'impresa.

L'assegnazione dei posti ai condomini all'interno del Teatro, avendo tutti pari diritti di comproprietà, è stabilita ogni anno per il tramite della casualità, attraverso il sistema dell'estrazione. “Fu fatta l'estrazione dei casini (i palchetti, n.d.r.) –ricorda il conte Gaetano Guglielmi- e mi toccò nel terz'ordine il n° 59, il quarto dal palco, lato dirittura S. Francesco di Paola (Corso Matteotti, n.d.r.); al conte Simonetti toccò nel medesimo ordine quello n° 53, dalla stessa parte, il casino annesso a quello di mezzo di faccia”.

UN NUOVO ASSETTO ISTITUZIONALE

Con l'apertura del Teatro del Leone si avvia una vita istituzionale nuova; breve -appena 66 anni, fino al 1797, ultima stagione prima del passaggio del testimone al “Concordia” nel '98- ma intensa e costante, tanto da segnare gli equilibri della programmazione di spettacoli in città in modo profondo e definitivo: la nuova struttura è pur sempre proprietà privata, privatamente gestita, ma la presa d'atto della sua esistenza viene da lì in avanti a costituire un punto di riferimento di pubblico interesse, una presenza che accentra a sé precisi significati sociali per l'intera comunità. Anche la produzione di ambito religioso non può non tenerne conto: dopo alcuni anni gli appuntamenti con l'oratorio vengono diradandosi e a volte si tengono, anziché nelle chiese, nel teatro stesso, come nel '34 e nel '44. Al cambiamento probabilmente concorre l'evolversi del gusto musicale e teatrale, per il quale l'oratorio nella sua accezione originaria perde di senso, acquistando connotazioni sempre più spettacolari, tanto da trovarsi per esso riportate d'ora in avanti le formule di “componimento sacro”, “rappresentazione sacra”, “cantata”, “dramma sacro”.

IL “SACRO” SI SUONA IN SETTEMBRE

Inoltre, che sia in chiesa o in teatro, tranne rare eccezioni ormai l'appuntamento con il sacro è destinato a settembre: come prosecuzione della lunga tradizione oratoriale settembrina di inizio secolo alla Chiesa della Morte -in onore del SS. nome di Maria- poi passata alla Chiesa di S. Pietro, che ne custodisce l'immagine coronata; ma anche, per vari anni a metà del secolo, con rappresentazioni in teatro nel nome di S. Settimio. A sé vanno invece per qualche anno le grandi celebrazioni, sfarzose e opulente, presso S. Floriano: “Dagli archi dei cappelloni, siccome da quelli delle cantorie, pendevano bellissimi lampadari di cristallo e di legno dorati. Sopra la porta maggiore del tempio si costruì artefatta un'orchestra a due cori di vaga prospettiva e nobile comparsa. [...] La sontuosa musica, che diletto al sommo tutti gli spettatori, sì per la moderna composizione, che per la sceltezza è molteplicità de' soggetti, ascendendo i musici (i cantanti, n.d.r.) al numero di undici e li suonatori al numero di venticinque...”, come leggiamo in un documento di Casa Pianetti del luglio 1759, relativo alla Festa di S. Antonio da Padova e S. Eligio di Nojon. Ormai esse sono eventi di massa, in cui lo spettacolo musicale -divenuto un'accademia concertistica- costituisce sfoggio prezioso all'interno di una macchina più ampia e complessa qual'è la festa stessa.

Un momento particolarmente felice della lunga tradizione del repertorio sacro a Jesi è il 1785, quando si danno, in prima esecuzione, lavori appositamente commissionati: *La morte di Abelle* di Giuseppe Giordani, detto Giordaniello, e *Isacco figura del Redentore* di Gaetano Andreozzi. Anche la compagnia di canto è folta e di buon nome; l'occasione è importante: la “Solenne coronazione della miracolosa immagine di Maria SS. della Misericordia, che si venera nella chiesa parrocchiale di S. Pietro”. Entrambi sono definiti, come in antico, “oratorio sacro” e vengono offerti “dal governatore e priori della Pia Unione”, come nell'uso consueto per ogni sede oratoriale; ma l'evento, benché riferito a una chiesa, si tiene in teatro: e a settembre, come già ad inizio secolo alla Chiesa della Morte. Oltre ad una generale vivacizzazione ambientale, merito precipuo della lunga tradizione musicale dell'oratorio è che ha fatto conoscere a Jesi l'aria culturale dei tempi, presentando -accanto a lavori di compositori locali come Gamberini e Santi, maestri di cappella

del Duomo, e di colleghi delle cappelle di città vicine- anche l'arte di molti musicisti "forestieri" di fama: da Domenico Sarro a Giovanni Costanzi, Baldassarre Galuppi, Antonio Caldara, Francesco Gasparini, Giuseppe Giordani, solo per citare i più noti. Oramai il solco è tracciato: il carnevale resta la stagione dello spettacolo profano -riservato o quasi al pubblico dei nobili e dei notabili- com'è nella derivazione storica settecentesca e come sarà, fino a molto avanti nell'Ottocento, anche nel nuovo Teatro della Concordia.



10. Il mondo nuovo del Teatro “fuori porta”

Il Teatro è nuovo fiammante, con il suo bel leone dipinto sulla facciata: per la verità un po’ nascosta agli sguardi distratti, internata com’è in un vicolo largo appena due metri e mezzo o poco più, tra la Contrada della Pallacorda (oggi Via XX Settembre) e la Strada Maestra che da Porta Romana va verso la Chiesa dei “paolotti” (S. Francesco da Paola), l’attuale Corso Matteotti.

Dopo lunga attesa, terminati gli ultimi lavori in primavera, il “Leone” apre i battenti nel 1732, a settembre; la stagione, come anche quella dell’anno seguente, sarà storica: non solo per i motivi artistici e logistici comportati dall’inaugurazione della nuova struttura, ma per le implicazioni di costume dettate da una particolarità senza precedenti della proposta scenica in programma...

DAI PALCHETTI DEL “LEONE”

Contrariamente a quanto riporta lo storico Annibaldi, che asserisce non essersi mai esibita donna in teatro a Jesi prima del 1798 (e a seguire il suo errore una folta schiera di studiosi posteriori riferiti alla sua fonte), è proprio l’inaugurazione del Leone a fare il miracolo delle “donne in scena”; cosa che si ripeterà anche l’anno dopo e poi –a quanto se ne sa– mai più fino all’arrivo dei francesi in epoca repubblicana (evento cui si riferisce per l’appunto Annibaldi), oltre tutto sull’altro palcoscenico: quello del nuovo Teatro “Concordia”, dove di lì a poco sarebbe salita anche la soprano pesarese Anna Guidarini, cantante discreta ma non eccelsa, madre di un bimbetto vispo di nome Gioachino Rossini...

Ed è proprio la presenza femminile in scena, oltre all’evento di avere finalmente un teatro vero, che conferisce a quello spettacolo e a quella stagione del 1732 il carattere dell’eccezionalità: infrangendo con ciò, seppure momentaneamente, una precisa proibizione della legislazione pontificia operante su tutto il territorio dello Stato, anche se con molte eccezioni.

Il titolo dell’opera in programma è *Nel perdono la vendetta*: con tutto il rispetto per gli autori, immaginiamo non fossero i “musicali affetti” o la poesia del libretto ad eccitare i signori condomini e “le illustrissime signore dame” della città; né il teatro nuovissimo, tutto in legno e tutto

decorato dal valente pittore Valeri. Erano bensì certamente le tre virtuose di canto, o semplicemente “attrici” come anche si diceva allora, che dovettero molto emozionare ed intrigare gli affollatori dei ristretti “casini”.

Sembra di vedere e sentire, tra gli stretti palchetti e nei capannelli in platea, negli scambi di impressioni tra dame e nei commenti interessati dei cavalieri, nelle frasi allusive e gli sguardi ammiccanti, la fremente attesa per quel che stava per accadere sulla scena: tutti eccitati e tutti impazienti per quell’evento senza precedenti. Chi per ascoltare le voci naturali delle cantanti, chi per la presenza -artistica e personale- di “vera femmina” nei ruoli di donna, chi anche per la compiacenza di quella situazione che per Jesi è eccezionale, forse irripetibile: spettacolo nello spettacolo, emozione nell’emozione. Un po’ privilegio, un po’ trasgressione...

DONNE IN SCENA, FINALMENTE!

Le *primedonne* tanto attese in quella rarissima e inedita occasione erano Teresa Peruzzi, detta “la Denzia”, Rosa Gardini ed Elisabetta Berti, tutte veneziane. L’anno dopo va invece in scena *Ginevra*, opera seria con intermezzi di Antonio Galeazzi, maestro di cappella bresciano residente a Jesi ed impresario della stagione; lo spettacolo, in prima esecuzione assoluta, ne vede avvicinarsi sul palco ben quattro: Giuseppa Pircher, Elisabetta Moro e Cecilia Grepaldi nell’opera, Rosa Ruinetti negli intermezzi.

Per quale motivo si abbia ottenuto deroga alla norma che -salvo motivate eccezioni- proibiva alle donne di calcare le scene nei domini dello Stato Pontificio, non è a tutt’oggi ben chiaro. Forse, semplicemente, può essere stata una concessione relativa all’evento straordinario dell’inaugurazione, con reiterazione accordata anche all’anno dopo: ma appare poco logico dal punto di vista della norma stessa. Piuttosto, l’importanza riservata all’inaugurazione può essere invece il presupposto per l’attivazione di contatti e collegamenti esterni particolari, volti alla ricerca del miglior esito possibile per il grande evento: la rilevanza e l’indotto dei quali potrebbero di conseguenza aver influito dove necessario per avere la deroga alla norma pontificia.

Per una ricerca dei percorsi di tale possibile ipotesi, il punto di partenza del ragionamento è certamente il rilievo artistico delle compagnie esibitesi nel '32 e nel '33, gli “anni delle donne”: cantanti di grande fama, forse i più prestigiosi che abbiano calcato il palcoscenico del Leone in tutta la sua parabola storica.

Le piste sono tre: Venezia, Bologna, Darmstadt. Sono tutti veneziani, uomini e donne, gli artisti dell'opera inaugurale *Nel perdono la vendetta*, di cui non conosciamo l'autore. Sono veneziane anche le signore Moro e Grepaldi, che canteranno a Jesi nel '33, nella *Ginevra* di Antonio Galeazzi. Galeazzi, che si trasferisce a Jesi proprio nel '33 e vi rimarrà per sempre, negli anni precedenti aveva composto per le scene veneziane diversi lavori e nella città lagunare si era anche sposato. Nel 1731 cura per Venezia un rifacimento di un lavoro di Vivaldi, il cui nuovo titolo è *L'odio vinto dalla costanza*: lo si confronti, senza trarre conclusioni, al titolo dell'opera inaugurale del Leone, della quale non conosciamo l'autore.



UNA RARA ECCEZIONE PER IL GRANDE EVENTO

Sta di fatto che nel '33, l'anno seguente all'inaugurazione del Teatro, Galeazzi dà a Jesi una sua prima esecuzione -*Ginevra*- nella cui compagnia ci sono artiste veneziane che hanno già lavorato con lui e anche due virtuosi di Sua Altezza Serenissima il Principe di Darmstadt: la signora Pircher e il tenore Antinori, bolognese. Bolognese è anche il famoso basso Domenico Cricchi, che canta negli intermezzi insieme a Rosa Ruinetti, bolognese anch'essa. Sempre alla città felsinea, quell'anno, è inoltre rivolta la dedica stampata sul libretto dell'opera, indirizzata a "Sua Eccellenza il sig. Antonio Quaranta Bovio ambasciatore di Bologna in Roma", che si suppone presente in sala. Se l'importanza degli artisti motivi la presenza di ospiti illustri o viceversa, questo non siamo in grado di chiarirlo, ma certo un collegamento c'è. Come pure il legame con Bologna e con Darmstadt -la casata, non necessariamente la città- si stringe ulteriormente l'anno seguente ancora, il 1734, quando Jesi programma a carnevale *Alessandro* di Gaetano Maria Schiassi, di cui non conosciamo i componenti della compagnia. Sappiamo però che l'opera era stata appena rappresentata in prima assoluta a Bologna, giusto poche settimane avanti; e sappiamo anche che Schiassi, virtuoso dei duchi Cybo-Malaspina, sin dal 1727 opera alla corte del Principe di Darmstadt. Non è da escludersi dunque, a questo punto, che anche in quella stagione, anch'essa un po' speciale per la rilevanza artistica, ci possano essere stati ospiti di riguardo a testimoniare collegamenti particolari (che dire, a proposito di collegamenti, della famiglia Cybo, di cui un esponente per lungo tempo è stato Governatore della città di Jesi?), nonché ancora deroghe speciali che consentissero anche nel '34 la presenza in scena di *attrici*. Poco sappiamo, in fondo, di molti di quegli anni a venire: e abbiamo però visto come la regola della inibizione alle donne abbia conosciuto un intervallo; cosicché, visto che nel vuoto di informazione se non si può affermare non si può neanche negare, chissà che quelle finora considerate eccezioni misteriose – stagioni con la presenza in scena delle donne- non siano state invece, almeno per un certo periodo, pregevole e prestigiosa consuetudine.

11. La parabola artistica del Teatro “del Leone”

“Le scene sono d’invenzione e direzione dell’Illustre Virtuoso Cavaliere Accademico Domenico Valeri, Architetto Matematico e Pittore”: così indica il prospetto delle “mutazioni di scena” relative all’opera *Ginevra*, in programma al “Leone” nel 1733. Sono sei, nel corso dei tre atti: “Giardino, Boschetto remoto con veduta in fondo alla porta secreta del giardino, Sala regia con sedie, Bosco, Gabinetto, Luogo magnifico con trono”. La descrizione apparentemente dettagliata delle situazioni sceniche, in realtà piuttosto generica e topica del repertorio, indica un carattere di fondo dei teatri d’epoca, almeno di quelli più piccoli; per i quali è assai lontano il concetto stesso di allestimento scenico come oggi si intende, e come pure lo intende l’idea di “maraviglia” barocca ove ad operare siano i grandi scenografi e architetti delle corti principesche: vale a dire nuovo, differente cioè non solo da titolo a titolo, ma anche da un allestitore all’altro alle prese con la medesima opera. La realtà dei piccoli teatri, invece, era che ognuno avesse la sua dotazione di fondali di tela dipinta -ciascuno con le sue “prospettive” (le quinte)- riferiti alle diverse situazioni topiche, convenzionali: bosco, reggia, giardino, prigionia, ecc.; cornici e sfondi più o meno ben dipinti, ma buoni per tutti i titoli che prevedessero tali contesti, caratterizzabili semmai di volta in volta da piccole integrazioni originali.

Pertanto, per la *Ginevra* come per altri spettacoli, non è affatto detto che le “mutazioni d’invenzione” di Valeri fossero scenografie originali per quell’opera, quanto piuttosto parti del corredo di velame dipinto coordinato di cui egli stesso aveva dotato il teatro sin dalla sua apertura. Parte integrante, cioè, della struttura secondo precisi accordi da contratto con il costruttore, “obbligandosi il sig. cav. Valeri di fare in esso teatro cinque mutationi di scene con sue prospettive, secondo che richiederà l’ordine di detto teatro, et ad uso d’arte”, come recita il documento di polizza tra Valeri e il Condominio, in data 24 febbraio 1728.

NIENTE PROSA AL “LEONE”

La parabola artistica del “Leone” -e quindi il gusto teatrale del pubblico di Jesi- segue i modi della maggior produzione del secolo: pochi gli appuntamenti conosciuti con la prosa, sparsi qua e là nell’elenco dei titoli

rappresentati, di cui non si ha peraltro conoscenza completa. Gli spettacoli in prosa possono risultare attestati accanto a quelli in musica, ma è raro invece che ne siano sostitutivi, almeno nella stagione principale che è il carnevale. La dislocazione nel periodo di carnevale –inteso da Natale a Quaresima- è comune ai teatri dell'epoca e lascia bene intendere il carattere e la funzione sociale di quegli appuntamenti di spettacolo, di contro al valore ed al significato di altre aperture del teatro in altri momenti dell'anno: come a settembre, in occasione del santo patrono della Città, San Settimio.



Il carnevale, dunque, è generalmente sinonimo di teatro d'opera; la commedia -e in seguito la tragedia- si trova invece al di fuori della stagione istituzionale: verosimilmente trattandosi di “fuori programma”, in coincidenza con il passaggio in zona di qualche compagnia. Ma la preferenza, ove possibile, resta per l'opera: “Non verrà la seccagginosa commedia di carattere a provocare lo sbaviglio negl'infastiditi palchetti e

a conciliare la sonnolenza della platea”, dichiarano senza mezzi termini gli impresari del carnevale 1773, sicuri evidentemente di interpretare il pensiero di chi legge il libretto di sala; “ci siamo dunque risolti di scegliere due farse –concludono- in cui la poesia accoppiata colla musica avrà forza d’impedire la nausea”.

LA “FARSETTA IN MUSICA”

Il secolo è prettamente musicale e così certamente vogliono anche a Jesi. Da notare, comunque, lo strano caso di un documento comunale che ancora nel 1763 attesta l’uso della Sala del Consiglio in qualche modo concesso a “istrioni, saltatori, giocolieri”: la delibera in questione proibisce ulteriori concessioni per via dei danni ivi riscontrati. Probabilmente tale uso è ancora accordato dalla Municipalità a compagnie di giro di cui non è stata accolta la richiesta di esibizione in teatro che, non dimentichiamo, è una struttura di proprietà privata: forse perché non gradito dal Condominio il genere di spettacolo offerto, o magari perché non se ne sono giudicate favorevoli le condizioni richieste.



In teatro l'epopea dell'opera seria con intermezzi tiene la scena del carnevale ancora per diversi anni; in seguito cominciano a trovarsi tracce di spettacoli più leggeri: solo nel 1744 Jesi sembra conoscere sul palcoscenico il suo miglior figlio, Pergolesi, con l'allestimento degli intermezzi *Livietta e Tracollo*. Dopo la metà del secolo si intensifica la presenza degli intermezzi, dei primi esempi di opera buffa e di "farsette in musica", fino al *dramma giocoso*: secondo l'evoluzione stilistica dell'epoca, offrendo all'orecchio jesino le note di compositori del luogo come Galeazzi, ma anche di autori di fama e di moda, da Scarlatti a Orlandini, Schiassi, fino a Iommelli, Piccinni, Anfossi, Guglielmi, Fabrizi, Paisiello, Cimarosa. Resta una felice eccezione -anche di gusto musicale, oltre che di esempio produttivo- la proposta del *Tobia* nell'ambito della stagione di carnevale 1773: dramma sacro di Pietro Morandi, che si dà in prima assoluta al Teatro di Jesi, nell'intento di "non più esprimere le basse e folli passioni del volgo, ma i sentimenti più venerabili del vero eroismo". Tranne questo e pochi altri esempi, la programmazione locale dei titoli segue sempre di alcuni anni la loro prima rappresentazione nei maggiori teatri: risultando in tal modo non all'avanguardia, ma comunque abbastanza attenta alle novità ed al variare del gusto dominante.

RIAFFIORA L'ANTICO SOGNO: IL TEATRO AL MONTIROZZO

Con l'incalzare delle stagioni e l'avvicinarsi delle mode teatrali e musicali, i condomini cominciano a mostrare una certa irrequietezza per quella struttura che pure dagli anni '30 li ha affrancati dalla precarietà della Sala del Magistrato. Pur con tutti i suoi pregi, il Teatro non è abbastanza soddisfacente, "riuscito poco elegante ed anche ristretto, specialmente ne' palchi, e come costruito tutto di legnami in oggi corrosi in gran parte da tarli, e per avere un solo ingresso, riconosciuto da tutti molto incomodo e pericoloso": così descrivono il "Leone" nel 1790 i condomini medesimi.

Ed evidentemente l'insofferenza arriva da lontano: già negli anni '60 (appena trent'anni dopo la sua apertura!) si tornò a parlare insistentemente di rimettere all'attenzione l'idea di un teatro più grande e comodo, già sognato sin dal 1726. Sotto l'allora Governatore, monsignor Camillo Di Costanzo, cominciano a muoversi i primi passi concreti, ma

ancora incerti, volti al desiderio “tenuto sempre vivo presso li nobili cittadini amanti del pubblico decoro, di vedere riedificato un nuovo teatro che adornasse la Piazza della Morte” (oggi Piazza Repubblica).



Se ne parlò di nuovo nell’83, sotto mons. Campanari, quando non solo si tennero diversi congressi in proposito, ma addirittura si intese fare degli scavi esplorativi nella rupe del Montirozzo, in accordo con la Magistratura: ma i tempi, ancora una volta, non erano maturi. Finché, mentre sulla scena del “Leone” impazza la leggiadria -con la leggerezza buffa degli spettacoli che sembra quasi un antidoto per i nobili condomini contro i tempi gravi che si stanno addensando oltr’alpe e di lì a poco travolgeranno tutta un’epoca- arriva a Jesi un nuovo Governatore, mons. Pietro Gravina de’ Grandi di Spagna, “eccellenza reverendissima” e abilissimo nell’arte diplomatica: sarà infatti anche merito suo, se gli annosi tentativi degli insofferenti condomini riusciranno finalmente a trovare la via per realizzare l’antico “sogno del Montirozzo”. Ben altra sede teatrale rispetto a quella attuale fuori porta: benché onorata da tanta attività, che pure in quegli angusti spazi aveva fatto crescere e consolidare una profonda tradizione.

12. Cittadini, ecco a voi il Teatro “Concordia”

Mai nome fu più appropriato e necessario, per suggellare una nuova istituzione, di quello stabilito per il nuovo teatro di Jesi in Piazza della Morte: Teatro “Concordia”. Un nome che forse era un auspicio, o un monito, per ricordare e scongiurare in futuro le lunghe diatribe che accompagnarono una gestazione ideale di parecchi decenni: protrattasi fino alla partenza del progetto con tutta la pompa e la solennità della posa della sua prima pietra da parte del Governatore -Mons. Gravina- il 28 settembre del 1790, tra suoni di “trombetti e tamburinari”, festeggiamenti e “sfarzosa Gala” della “primaria Nobiltà” accorsa in gran numero accanto alle autorità e alla rappresentanza del Condominio.

LA VOLONTÀ VINCE TUTTE LE DIFFICOLTÀ

Perfino dopo la decisiva comune risoluzione finale di intervento da parte degli Associati all’impresa, varie sono le difficoltà che già prospettano lo spettro di una possibile impasse: gli intenti stessi del 1726, d’altra parte, che avevano portato a dirottare sul più modesto “Leone” i sogni originari di un teatro imponente e centrale in piazza della Morte, forse non furono esenti da irrisolte dialettiche e scarsa “concordia” operativa, probabilmente motivata da questioni economiche; né i due successivi tentativi di discussione nei decenni successivi mostrarono la decisione e la “concordia” necessaria per superare difficoltà, opposizioni, pareri divergenti verso il “sogno comune” da concretizzare.

Questa volta si cercò di risolvere ogni possibile complicazione decisionale attraverso una maggiore agilità operativa ottenuta con l’assunzione diretta dell’impresa da parte di “quattro cavalieri”: Emilio Ripanti, Scipione Baldassini, Lodovico Francolini, Niccolò Mosconi.

I quattro, già “Deputati Procuratori di tutti gli altri Signori Associati”, assunta la responsabilità tutti insieme in solido (erano evidentemente gli associati tra i più facoltosi), si fanno carico a proprio rischio di procedere nell’impresa della costruzione del Teatro, secondo preciso preventivo e dietro impegno e obbligo di tutti gli associati a versare il proprio dovuto precisamente nelle quote, nelle rate e nelle scadenze come stabilito da apposito atto ufficiale. In realtà, questo che avrebbe dovuto essere solo uno strumento operativo per agevolare i lavori, si rivelò per i quattro

deputati –e poi per tutti gli associati- un autentico cappio al collo, perché alla fine il preventivo risultò sforare di molto (si calcolò una spesa complessiva di oltre il doppio del previsto) e si dovettero inseguire ancora per decenni dopo l'inaugurazione tutta una serie di debiti, mutui, prestiti contratti da più parti, anche fuori dello Stato. Le difficoltà, infatti, non terminarono neanche con l'avvio dei lavori, “consacrato” dalla posa della prima pietra, ma continuarono nonostante tutto a trascinarsi per diversi anni, tra interruzioni e riprese, anche per motivi inerenti il progetto stesso: progetto che porta la firma originaria dell'architetto Francesco Ciaraffoni, ma le cui vicende prima di diventare esecutivo lo portarono ad essere rimbalzato a lungo tra il suo primo artefice e l'architetto pontificio Cosimo Morelli appositamente sollecitato a intervenire con modifiche dal Governo di Roma.

Dopo lunga e sofferta gestazione, la conclusione dei lavori giunge – attesissima- nei primi mesi del 1798...

SU IL SIPARIO! CON BEFFA

Alfine, a compimento di un defatigante percorso, nella primavera del '98 il sogno si realizza: il Teatro “Concordia”, nuovo fiammante e completo di tutte le rifiniture in elegante stile neoclassico, apre i battenti e inaugura la sua storia con due opere di Marcantonio Portogallo (*Il principe spazzacamino* e *Le confusioni della somiglianza*) e una di Martin y Soler, *La capricciosa corretta*, cui ne seguiranno nella stessa stagione altre di Cimarosa (*Giannina e Bernardone*), Sacchini (*La contadina incivilita*) e Guglielmi (*La bella pescatrice*). In scena, tra altri artisti di rilievo, un grande della vocalità “artificiale”: il conterraneo (di Corridonia), ma stella internazionale di prima grandezza, Giambattista Velluti.

Il coronamento del sogno, fortemente voluto, perseguito e concretizzato (e pagato!) dalla nobiltà jesina, ha però il sapore della beffa: in sala, la sera dell'inaugurazione, non c'è l'aristocrazia che ne è l'artefice e che infatti –sprezzantemente- considererà come data di apertura del “suo” Teatro l'anno 1800, quando cioè il ciclone “rivoluzionario” è già dissolto e dimenticato, come dimenticate sono le stagioni teatrali intercorse. Siamo infatti nel 1798 e a Jesi si è appena insediato il governo francese e repubblicano: è perciò una folla di paritari “cittadini” –tra i quali rappresenta il Condominio il solo Franciolini- che nella comune euforia

della “vittoriosa rivoluzione” tiene a battesimo la nuova struttura e saluta l’avvio di quell’oggetto del desiderio a lungo immaginato, identificato e infine realizzato privatamente dalla classe aristocratica della Città.

Tuttavia, se la forza vitale di un’istituzione deriva dalla vitalità della comunità che la esprime, nel nostro caso è bene specificare che la città da cui il Teatro prende impulso ed esistenza non è la comunità degli abitanti, ma quella della sua classe dirigente: quell’oligarchia aristocratica che guida le sorti locali –sia economiche che politiche- già da qualche secolo. Il “Teatro del Leone” era nato all’inizio del ‘700 come associazione totalmente privata, a cui il “Magistrato” non partecipava in nessuna maniera e neanche vi possedeva un palchetto. Il Teatro Concordia prosegue ora quell’assetto privatistico, essendone proprietario il grosso del condominio stesso del “Leone”: il quale, di fatto, non fa che proseguire la sua consueta attività, semplicemente cambiando sede.

IL TEATRO AL MONTIROZZO È IL CUORE DELLA CITTÀ

Ma alla società del nuovo Teatro il Magistrato questa volta partecipa, contribuendo regolarmente, come ogni altro condomino, per la parte relativa ai due palchetti che detiene.

Si tratta del primo passo nella direzione della specifica forma di transizione che un siffatto servizio culturale e ricreativo sperimenta storicamente in età moderna, quale ultima fase del passaggio dalla sfera privata a quella collettiva e pubblica. Solo il primo passo, perché permane nella sua interezza il carattere aristocratico del Teatro, per il quale lo spettacolo è ancora essenzialmente un fatto privatistico, pressoché riservato ai proprietari e a pochi “estranei” che non siano loro amici od ospiti: non a caso la struttura nasce senza loggione, con quattro ordini di palchi tutti da dividersi tra i condomini, tramite l’annuale “estrazione”.

L’evento teatrale non può dirsi, in verità, a tutti gli effetti “privato”, perché è ammesso il pubblico in platea, a pagamento; ma, di fatto, è come se lo fosse: non solo per la differenza quantitativa della presenza in sala, ma per lo stesso spirito di profonda divisione –anche fisica- che si riscontra tra il pubblico nobile dei proprietari, assiepati nell’anello dei palchetti, e quello borghese, limitato alla platea, sotto di esso, ben distaccato dall’alto zoccolo del primo ordine. Distacco che all’origine era di almeno mezzo metro più alto di quello attuale, essendo allora la platea

di tale misura più bassa e arrivando pertanto l'arco di ingresso alla medesima non al soffitto del primo ordine, com'è oggi, ma al suo pavimento: la struttura originaria prevede infatti anche il palchetto centrale di primo ordine, soppresso in seguito ai lavori di ristrutturazione interna degli anni '30 per ampliare la porta d'ingresso in platea, conseguente al sollevamento della medesima.

Il composito e movimentato interno della sala, in occasione di spettacoli, dobbiamo immaginarlo assai meno “sacro” e concentrato che oggi: artisti e pubblico accomunati dalla medesima atmosfera di un ambiente che è ancora semi-oscuro, illuminato –“rischiarato”- soltanto da lampade a cera sparse per le sale così come sulla scena; disposizione all'ascolto da parte dei presenti assai più incline alla ricreazione che non all'attenzione, tanto all'interno dei palchetti vissuti come salotti privati, quanto in una platea animata da pubblico variegato, tutti poco portati al silenzio e interessati piuttosto a uno spirito di diffusa mondanità.

Come già per il “Leone”, anche il Teatro “Concordia” apre più volte l'anno, perfino in estate; ma la stagione principale è e resta quella di carnevale, che va da Natale a Quaresima: in questo periodo lo spettacolo ritrova la sua più sentita radice del divertimento puro in funzione sociale. Esso è l'erede e la diretta prosecuzione del più antico rituale ludico che, tramite il gioco delle maschere e dei travestimenti, consente alla società di trasgredire –almeno una volta l'anno– e prendersi piacere nella temporanea e “impunita” sospensione delle regole, “ricreandosi” e così ricreando con nuova energia gli equilibri del suo dato assetto di sistema.



13. La stagione teatrale: come funziona, chi paga

Carnevale è il momento della principale stagione di spettacoli, di cui è il Condominio stesso che si fa promotore. Negli altri casi di apertura, invece, più spesso è il passaggio in zona delle compagnie (di prosa) che la motiva, con la loro richiesta del Teatro quasi sempre accordata, spesso senza concessione di *scorta* (finanziamento) ma solo ad incasso: apertura su “passaggio” che può avvenire sia a settembre –stagione di fiera, anch’essa quindi di divertimenti- che in altri periodi dell’anno, senza particolare regolarità.

Nei primi decenni del XIX secolo, la stagione di spettacolo contava un infinito *corso di rappresentazioni*: se trattasi di prosa, fino a 40-50 titoli diversi -da parte della stessa compagnia- recitati in successione uno per sera, tutte le sere; ma anche in caso di programmazione musicale la stagione è piuttosto lunga e nel suo corso si organizzano, insieme a diversi titoli d’opera, anche altri trattenimenti.

Per penetrare quel mondo –in particolare quello d’ambito musicale- ci aiuta molto una memoria del 1817 di Luigi Lanari, che ne gestì la stagione: è il fratello di Alessandro Lanari, uno dei più importanti impresari della storia dell’opera –conosciuto al tempo come “il Napoleone degli impresari”– nato a San Marcello e in seguito assunto a guidare in contemporanea teatri del calibro della “Fenice” di Venezia, “S. Carlo” di Napoli, “Pergola” di Firenze, “Scala” di Milano e molti altri. Notevole, nel cartellone di quell’anno, la presenza del *Barbiere di Siviglia* di Rossini: caso raro, per il “Concordia”, di titolo proposto in data così ravvicinata alla sua prima esecuzione assoluta, avvenuta in quel caso solo pochi mesi prima al Teatro “Argentina” di Roma.

IL CARNEVALE 1817, CON LANARI E ROSSINI

Tra il 28 dicembre 1816 e il 17 febbraio seguente si ebbero ben trenta spettacoli, tra opere, balli e “beneficiate”, cioè concerti e accademie di canto il cui incasso andava a beneficio particolare di questo o quell’artista primario; in cartellone anche un’altra opera, *La capricciosa pentita* e due farse, *Il sedicente filosofo* di Mosca e *Che originali* di Mayr; tra i balli, *Il ratto vendicato di Metilde*.

Che il *Barbiere* sia quello di Rossini non è chiaro dai documenti dell'impresa giunti fino a noi (potrebbe essere, per esempio, quello più vecchio, di Paisiello), ma lo si può dedurre agevolmente da alcuni dati. Tra le spese dell'impresa c'è quella per la spedizione da Roma "del libretto dell'opera col titolo del *Barbiere di Siviglia*": e noi sappiamo che non solo l'opera aveva debuttato a Roma pochi mesi prima, ma che proprio in quei giorni Rossini era di nuovo nella Città Eterna per preparare il debutto della nuova opera –*Cenerentola*– al Teatro "Valle". Tra gli orchestrali in paga da Lanari, inoltre, troviamo "per l'ultimo spartito" l'esecutore di "chitarra francese", strumento che il lavoro rossiniano prevede e quello di Paisiello no. Ma l'indizio più forte è quello del costo della partitura: se per gli altri tre titoli messi insieme l'impresa paga la somma totale di 28 scudi "compresa la spesa postale per la francatura del denaro" al suo fornitore Francesco Zappi, al medesimo occorre dare ben 20 scudi per la sola musica del *Barbiere*. Cosa che si spiega considerando i diritti particolari di un'opera nuovissima e in gran voga nelle più grandi città come quella di Rossini, mentre quella di Paisiello all'epoca aveva ormai già 35 anni ed era da considerarsi vecchia e poco attraente. Con ciò, non solo Jesi ospita l'opera rossiniana quasi a ridosso della sua prima assoluta, ma ne vede anche il primato della proposta tra i teatri della provincia: il *Barbiere* arriva infatti a Fabriano nel 1821, ad Ancona nel '23 e a Senigallia "solo" nel '34, incredibilmente tardi rispetto alla sua consueta sollecitudine di allora.

Accanto agli spettacoli scenici, la stagione prevede poi cinque veglioni e sei tombole, anch'esse, come l'incasso al botteghino, appannaggio delle casse dell'impresa. È questo un dato importante, perché, oltre a evidenziare la tipologia dell'intrattenimento localmente in uso, indica come l'impresario dell'opera traeva il suo sostentamento: il finanziamento -la "scorta"- concesso dal Condominio non era infatti mai sufficiente alla totale copertura delle spese, cosicché l'impresa si assumeva anche il ricavo del "caffè" e "trattoria" interni al Teatro, come anche quello dei giochi collaterali -la "tombola"- e degli intrattenimenti a margine, come i veglioni e i "passeggi".

VEGLIONI E TOMBOLA, PASSEGGI E “STECCATO”

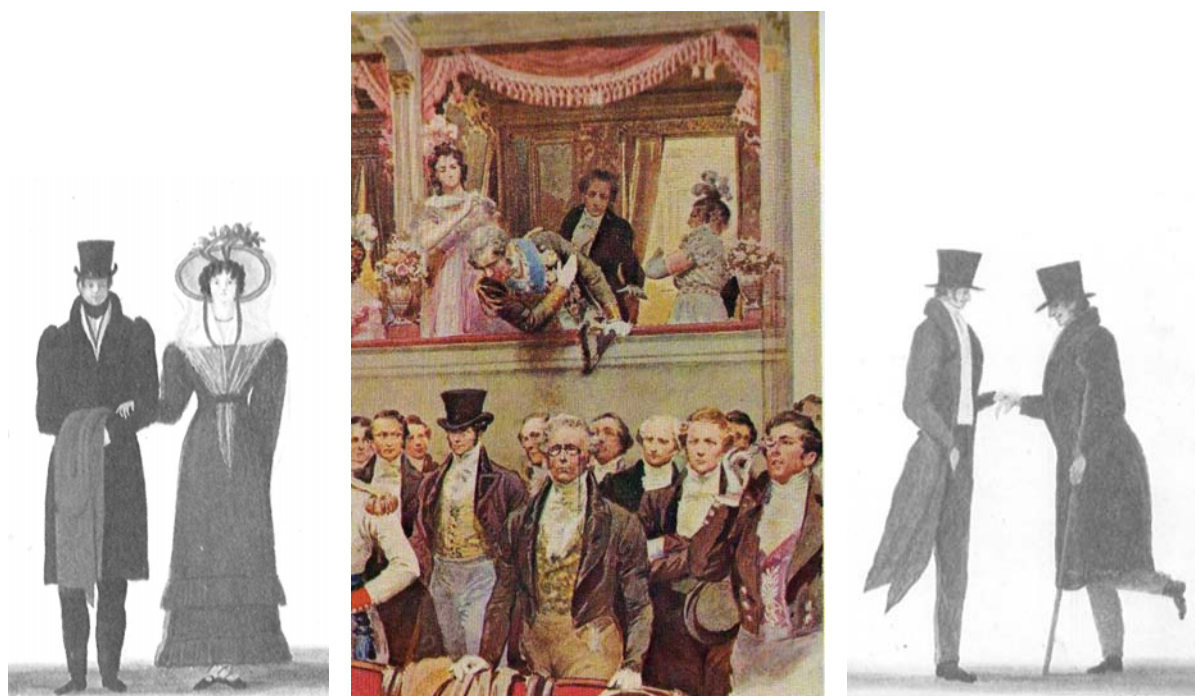
Erano queste delle vere e proprie feste in maschera, con accesso in Teatro a pagamento “a tutte le maschere coperte in viso e decentemente vestite, con che abbiano ad osservare esattamente i doveri della coscienza ed educazione”. In settembre, invece, contrariamente al carnevale che era una sorta di salotto allargato, lo spettacolo teatrale si inserisce nel più ampio –e popolare– meccanismo della festa cittadina, legata alla ricorrenza del Patrono San Settimio, il 22 del mese, quando si tiene anche un’importante fiera che attrae locali e “forestieri”. “Si avverte il pubblico che per ben divertire i signori forastieri e locali amanti dei spettacoli, in ciascuna sera sarà aperto il Teatro Concordia, durante le feste, con opere in musica, e balli, non che con numerosa orchestra”, recita un avviso del settembre 1815; nel medesimo leggiamo pure che oltre alle musiche si avranno “corse di barberi con i più vistosi premi”, nonché “un grandioso steccato straordinario con un numero assicurato di più di 30 buoi tutti da orecchiarsi”: quella “giostra sarà eseguita nella più decente maniera e colle più esatte discipline entro un anfiteatro ottangolare appositamente costruito nella solita Piazza del Teatro”. Lo steccato era una sorta di corrida nostrana, in cui la lotta del “bove” non era con l’uomo ma con i cani. Tradizione antica, per la sua pratica cruenta ne fu tentata la proibizione all’inizio dell’Ottocento, dai francesi; presto riammessa all’uso, fu in seguito definitivamente abolita nel 1858 con dispaccio del Ministero dell’Interno, comunicato al Gonfaloniere di Jesi dalla Delegazione Apostolica di Ancona, che stigmatizza come “nonostante il divieto che vi è per l’effettuazione delle così dette giostre, o caccie con animali vaccini, e bufalini, pure in taluni luoghi dello Stato si è arbitrariamente proceduto all’esecuzione di questo inumano spettacolo, che ripugna alla civiltà nei tempi in cui siamo”.

“Vi sarà inoltre durante le feste –prosegue l’avviso- la partita del pallone locale, e forastiera”. Non manca un’accademia letteraria, né fuochi artificiali, e “saranno elevati dei Globi di Monsieur Mongolfier”.

IL MUNICIPIO INIZIA A CONTRIBUIRE

Ma la vera istituzionalizzazione del Teatro come evento sociale che riguarda tutta la città e non solo la sua oligarchia, si ha negli anni ’30, quando il Municipio comincia a contribuire finanziariamente alla sua

attività. Già nel 1821 la Società dei condomini aveva cercato –invano- di coinvolgere il Comune, sottolineando il rilievo ormai pubblico dell'attività teatrale, benché ancora vissuta come svago in gran parte interno all'aristocrazia. In buona sostanza, di nuovo nel 1830 la proprietà lamenta che “la società dei condomini composta di pochi individui a fronte della numerosa popolazione, debba sola sostenere le spese vistose per continuare a fornire uno spettacolo anche discreto, che, sia permesso il dirlo, è necessario, utile e di convenienza della Patria”, oltre ad essere “diretto a sollevare onestamente, come costumano puranche tutte le civilizzate nazioni, ogni classe di persone, cioè tutto il pubblico”. Pertanto, si chiede “sia estesa anche alla Comune di Jesi, non l'infima tra le altre dello Stato”, la pratica di contribuire alle spese teatrali, così come già fanno “diverse città nel di loro Preventivo”: il rischio, altrimenti, anche per il fatto che i condomini “non tutti sono nella stessa misura di finanze”, è che possa interrompersi quell’“onesto e conveniente trattenimento nella stagione di carnevale”. Il momento è importante, perché segna la presa d'atto ufficiale e concreta della funzione sociale del Teatro da parte del Comune, che inizierà a contribuirvi stabilmente: avviando però di conseguenza alcuni cambiamenti nel senso di una più profonda compenetrazione tra il Teatro e la città tutta, non più solo la sua componente aristocratica.



14. Il Teatro è un veicolo di economia e benessere

Ancora nel 1830, il Condominio intende lo spettacolo esclusivamente nel carnevale, che è *la sua* stagione, per la quale normalmente si impiegano quasi per intero le risorse annuali della Società. La petizione firmata proprio quell'anno dai condomini, per sollecitare l'intervento finanziario del Comune, parla chiaro: "contribuire alla spesa dello spettacolo del carnevale". La richiesta di compartecipazione –per la prima volta accolta, dopo vari tentativi nel corso degli anni- era anche motivata da aggravate condizioni di ordine produttivo, derivanti dai mutati tempi storici: mentre da parte dell'autorità governativa "le tombole sono state ristrette per Jesi al numero di due", invece "gli spettacoli sono diventati più dispendiosi", a differenza degli "andati tempi in cui gli artisti teatrali erano meno esigenti, e perciò meno costosi" e nei quali "copioso numero di tombole dal governo si accordavano a sollievo delle imprese".

Inoltre, dopo decenni di attività, il Condominio inizia anche ad essere sulle spese per i primi interventi di restauro della struttura, come quelli che recentemente erano stati "straordinari nel machinismo".

COSÌ PARLÒ IL GONFALONIERE

In risposta, il Gonfaloniere -il Marchese Settimio Pianetti, anch'egli condomino- riconosce che "dacché fu eretto questo edificio si è non poco aumentato il lustro della Patria" e che Jesi non può essere inferiore a quelle città che già contribuiscono all'attività del proprio Teatro "in ordine agli spettacoli teatrali che massime oggidì si promuovono dappertutto col più energico entusiasmo"; i quali medesimi "ponendo le Famiglie primarie, e le altre più agiate nella gara di spendere, e di fare perciò circolare il denaro in ogni genere di lusso, ed anche nei commestibili, notabilmente influiscono al ben essere della massa intera, ed infima di coloro i quali costituiscono questo pubblico istesso, compresa anche la parte di campagna".

Pur se forse un po' mossa dal "conflitto di interessi" che grava in questo caso sul Gonfaloniere, la sua risoluzione è comunque un chiaro segno di come lo spettacolo teatrale venga colto -con ottica e sensibilità molto moderne- non più solo per il suo significato artistico o ricreativo, ma come vero e proprio volàno economico che stimola l'indotto locale e su

cui pertanto il Comune stesso può e deve *investire* nell'interesse di tutti. Ma il riconoscimento istituzionale delle funzioni di pubblica utilità di quell'organismo –il Teatro- che è comunque pur sempre un ente giuridicamente privato, comporta alcune concessioni che a questo punto il Condominio deve, per poter rendere l'evento teatrale ancora più di rilevanza sociale, cittadina: infatti, “ad oggetto di estendere sempre più il risultato dello spettacolo teatrale anche a vantaggio della infima porzione di questi abitanti”, conclude il Gonfaloniere che “si debba eseguire almeno ogni triennio la detta opera semiseria col ballo nel settembre, affinché acquisti un qualche movimento la fiera che si celebra”.

DA EVENTO PRIVATO A EVENTO SOCIALE

Con ciò il cerchio è chiuso. Il Comune comincerà a contribuire economicamente alla vita del Teatro; il quale, almeno ogni qualche anno, sposterà la sua principale stagione dal carnevale al settembre, in modo che la città intera se ne giovi direttamente e indirettamente: appropriandosi, di fatto, come comunità di quella tradizione che invece permaneva ancora nell'ambito carnevalesco dello svago aristocratico.

Si avranno perciò in futuro, conseguentemente alla convenzione tra Comune e Condominio, “ogni anno avvenire due spettacoli, uno cioè nel carnevale e l'altro a settembre”: la differenza fondamentale con il passato è che adesso le due stagioni sono istituzionalizzate ed anche per quella di settembre è preventivata una “scorta”, pur restando ancora per qualche anno il peso e l'interesse maggiore su quella del carnevale. La convenzione, attivata con il carnevale del 1832/33, stabilisce che il Comune contribuisca con un quarto della scorta annua, la quale deve coprire sia la stagione del carnevale che quella del settembre; stabilisce inoltre che maggiore importanza debba darsi al settembre, con la musica, da alternarsi con la prosa dall'una all'altra stagione: nel caso si volesse l'opera anche a carnevale, gli equilibri contributivi sarebbero variati, con un carico maggiore sul Condominio. In seguito alla convenzione, viene creata la “Deputazione ai pubblici spettacoli”, composta da due membri a nomina condominiale e due comunale, presieduta dal Magistrato: organo che sarà referente per tutti quegli eventi che “indistintamente si daranno in qualunque tempo ed in qualunque modo nel Teatro e nella città”. Fermo restando che “la Società dei condomini rimane libera per l'altra

Deputazione Amministrativa dei suoi capitali, nei modi che crederà convenienti”.

QUANDO NACQUE L'ASPETTO ATTUALE

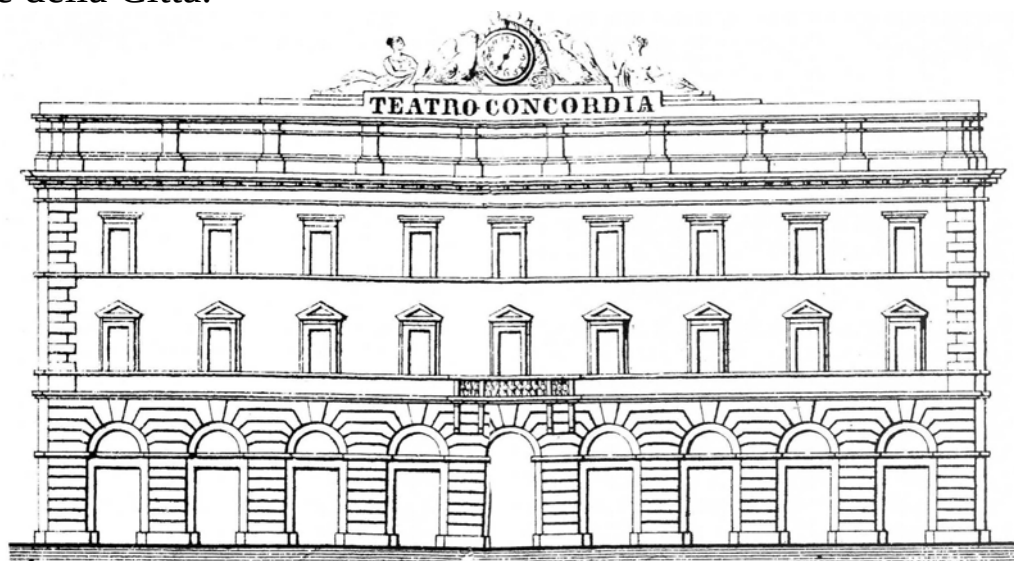
Di questo vero e proprio spartiacque nella storia del rapporto tra Teatro e Città si ha anche un segno fisico, tangibile ed eloquente. Nel 1835 la programmazione viene momentaneamente e provvisoriamente dirottata presso la sala comunale, dove nel settembre si danno “alcune rappresentazioni di opera in musica e prosa” nell’apposito “teatro e palchettone” ivi allestito per l’occasione: in quell’anno, infatti, il “Concordia” è chiuso per restauri e lavori interni ed anche il vecchio Teatro del Leone, benché ancora esistente e di proprietà del Condominio, è indisponibile, essendo in quegli anni adibito all’uso di caserma.

Il Teatro restaurato era pronto per l’estate del 1836, quando si era già predisposta la stagione settembrina con *Norma* e *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini: ma all’ultimo momento si dovette annullare tutto per il rischio di “cholera”, la cui ombra sinistra dall’Europa si era estesa anche sui territori pontifici.

Alla sua riapertura, nel ‘37, oltre agli interventi conservativi il pubblico potrà notare rilevanti cambiamenti: l’innalzamento della platea, con conseguente taglio del palchetto centrale del primo ordine per lasciare spazio all’arco della porta d’ingresso della platea, la creazione dell’arco scenico –prima assente- che ingloba sei nuovi palchi di proscenio, la trasformazione del quarto ordine di palchi in “lubione”, il loggione, chiaramente da vedersi come un allargamento dello spazio a pagamento per il pubblico comune, non condominiale. È infatti provato dagli elenchi delle “estrazioni” che, fino alla chiusura del ‘34 per i lavori, esisteva anche il palchetto centrale del primo ordine; ciò implica che la platea fosse allora più bassa di almeno 50 centimetri rispetto ad oggi (e a dopo quella tornata di lavori): vale a dire, probabilmente, all’altezza medesima dell’attuale foyer. Lo zoccolo della platea era dunque, all’origine, parecchio alto: a sancire un netto distacco tra i nobili nei palchetti e “il popolo” in platea. Quanto alla capienza, assomma a mille il “numero degli spettatori che può contenere il Teatro di Jesi”: in platea, oltre ai posti seduti in “scanni” e “panche” disposti in avanti, ben 170 circa sono previsti “in piedi in giro, e in fondo”; ai piani alti, sono 180 i posti “al

lubione”, mentre per i tre ordini di palchi si può calcolare una media di 5 o 6 presenti per ciascuno dei 74 palchetti totali, considerato che secondo l’uso di allora “ognuno è capace di 8 individui” (sic!): così testimonia un documento dell’Archivio Pianetti di metà Ottocento, che fotografa il nuovo assetto derivato dal restauro degli anni ‘30. La quantità complessiva di 1.000 è confermata ancora in una relazione tecnica ufficiale del 1893, così come dalla pratica successiva attestata fino ad oltre la metà del secolo XX.

Nel 1839, infine, anche un importante segno esteriore contribuisce a identificare il Teatro “Concordia” come punto di riferimento e simbolo urbanistico per tutta la comunità cittadina. Donato dal Duca di Leuchtenberg –Massimiliano Beauharnais– che aveva degli interessi in loco, viene installato l’enorme orologio marmoreo tuttora visibile: che, con il suo fascione bianco appoggiato sul nuovo frontone in mattoni, innalza la facciata e va così ad ornare e caratterizzare la costruzione, fino a quel momento priva di qualsiasi segno che la differenziasse in senso istituzionale da un comune palazzo signorile privato. Nell’immaginario della gente e nell’uso che in seguito ne verrà, la piazza non si pensa più solo come “del Teatro” (tantomeno “della Morte”, com’era in passato con riferimento all’omonima Confraternita lì presso ubicata), ma anche “dell’Orologio”. L’oggetto Teatro –e la sua idea– ferma restando la proprietà privata, sta uscendo dalla stretta pertinenza dei proprietari e dei suoi limitati *abitués*, per diventare pian piano patrimonio culturale comune della Città.



15. 1830-70: gli “anni ruggenti” del Teatro “Concordia”

La periodizzazione stagionale, stabilita nella convenzione contributiva tra Comune e Condominio, non sempre è rispettata: se l'intenzione comunale è di favorire lo spettacolo di settembre, perché “di tale stagione è del massimo interesse dell'intera città che ne gode e usufruisce”, i condomini piuttosto “lo vorrebbero buono e migliore nella stagione vera dei divertimenti, qual è il carnevale”.

Su questo tattico braccio di ferro, attraverso reciproche richieste liberamente accettate o diplomaticamente indotte, si giunge negli anni a far crescere progressivamente la presenza contributiva del Comune, nel corso dei vari successivi rinnovi della convenzione.

LA STAGIONE PRINCIPALE SI SPOSTA A SETTEMBRE

Nel maggio 1838 la Deputazione amministrativa (del Condominio) sollecita il Gonfaloniere a portare “il contributo comunale a metà della scorta”: perché, piuttosto che far agire il Teatro con la prosa come sarebbe meno dispendioso, il Condominio stesso “ha abbandonato l'idea della prosa per avere attualmente ravvisato la fievolezza di questi abitanti in tal genere di divertimento, non solo, ma anche per dare un maggiore risalto alle feste e fiere del S. Protettore con uno spettacolo che deve attirare senza dubbio maggior copia di forestieri ed incontrare maggiormente il genio della popolazione, non guardando al sacrificio che conseguentemente porta la surrogazione della musica alla prosa”. E così, benché nella stagione di Carnevale di quell'anno si era già avuto un ampio cartellone d'opera (*Norma* di Bellini, *Elisir d'amore* di Donizetti e *Chiara di Rosemberg* di Ricci), anche la stagione settembrina può non solo proporre il prediletto spettacolo di “teatro in musica” piuttosto che il meno amato “in prosa”, ma anche giovarsi di un programma di tutto rispetto: l'appuntamento è con *Ines de Castro* del conterraneo Giuseppe Persiani e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, che aveva debuttato al San Carlo di Napoli nel '35. La pubblicità, come sempre, era stata ad ampio raggio, con “pubblici avvisi” inviati in numerosi centri dello Stato Pontificio: quell'anno risultano essere toccate 74 città, tra cui anche Chieti, Forlì, Viterbo, Ravenna, Perugia, Bologna. Il cartellone prevede 15 serate di spettacolo, con inizio il 12 settembre. La “dote” stabilita è di

600 scudi (divisa al 50% tra Condominio e Comune), concessa all'impresa del "sig. Venanzi, appaltatore del Teatro di Macerata", somma integrata "con i consueti proventi teatrali": vale a dire incassi da botteghino, ma anche da tombole appositamente estratte, oltre agli introiti derivanti dai diversi punti di ristoro –trattoria e bettolino- interni al teatro, anch'essi concessi in gestione all'impresa appaltatrice della stagione.

QUANTO METTE IL COMUNE?

Dopo la partenza a sovvenzione totalmente privata da parte della proprietà, dunque, inizia a configurarsi l'istituzione fissa del contributo pubblico alle stagioni teatrali: che, aumento dopo aumento, passa dalla quarta parte della scorta annuale del 1832 alla sua metà nel '38, fino ai tre quinti del 1854, giungendo addirittura ai quattro quinti del 1861, dopodiché ci si stabilizza su una quota di tre quarti del totale.

È l'epoca del romanticismo nascente, quando evidentemente il pubblico jesino, come quello di tutta Italia, comincia ad appassionarsi, più che alla recitazione in prosa, ai languori di Bellini, al sentimento di Donizetti, alla prorompente di Verdi: se questi approda a Jesi nel 1845 con *I due Foscari* (l'opera è del '44), al '38 risale l'incontro con *Lucia* e al '33 con *Il Pirata* di Bellini (debuttata nel 1827), sempre quindi ad alcune stagioni di distanza dalla prima rappresentazione assoluta. Ormai a Jesi la stagione primaria è il settembre, quasi sempre appannaggio dell'opera, mentre continua la stagione del carnevale: con prosa o musica, ma con una fetta della scorta annuale ormai inferiore a quella riservata per la "festa e fiera".

LA CITTÀ SI APPROPRIA DEL "PATRIMONIO TEATRO"

L'aria stessa dei tempi, con il suo ardore romantico, sollecita e porta fermento anche nelle classi sociali più basse; l'opera è poi uno spettacolo talmente popolare da appassionare e coinvolgere tutti: la platea e il loggione si riempiono sempre più di cittadini come di forestieri, di possidenti ma anche di negozianti, di impiegati, di studenti e di tutte le classi indistintamente, come si deduce dai prezziari dei biglietti d'ingresso. Illuminante una notificazione del 1851, che a proposito della tipologia del pubblico ci informa come "nella sala, o platea, siano unicamente ammesse persone decorosamente vestite, escluse per gli uomini le così dette giacchette ed i cappelli di colore o forme

confidenziali, e che debba essere pure decente il contegno e vestiario di coloro che desiderano avere ingresso al lubione”. La città si sta appropriando pian piano, grazie alla popolarità del melodramma, del patrimonio culturale e sociale che è il suo Teatro; unitamente alla maturazione del pubblico, assistiamo alla raffinazione del prodotto teatrale stesso, sempre più ricercato nella qualità e nell’offerta: dagli infiniti “corsi di rappresentazioni” di inizio secolo, che potevano assommare anche a 30 serate, ora le repliche sono al massimo una quindicina, con poche eccezioni in eccesso. Le esigenze degli artisti, come già si cominciava a constatare negli anni ‘30, sono ormai decisamente cambiate, i costi sono aumentati e dalla metà del secolo ci si affranca dalle compagnie di giro precostituite per affidarsi a impresari di livello nazionale che organizzano la stagione *ad hoc*, espressamente per questa o quella città. La popolarità del teatro –e soprattutto del melodramma– darà presto i suoi frutti anche sotto forma di artisti locali, nati e cresciuti in questa atmosfera: basti ricordare la celebre Nicolina Favi Campora, soprano alla quale i posteri dedicheranno un busto marmoreo posto –tuttora- all’ingresso del Teatro, il baritono Magini Coletti, il M° Romagnoli, cantanti come Virginia Gualdoni, Raffaele Tomassini, Lorenzo Bellagamba ed altri, i maestri Polidori e Faini, e così via; per non dire dei numerosi strumentisti locali che nel corso delle stagioni venivano scritturati a integrazione dell’orchestra di professionisti forestieri.



L'ANNO SPONTINIANO 1875

L'ascesa al massimo grado del Teatro jesino, sia come luogo d'arte che come espressione di unità di intenti e sentimento tra la gestione e la città che ormai ne è l'ampio referente, forse è la celebrazione del 1875, per il centenario spontiniano, in cui fa la sua comparsa in Teatro una futura protagonista dell'arte scenica e della sua malìa mondana: la luce elettrica, che arriverà invece stabilmente in città solo una ventina d'anni dopo.

L'evento artistico e culturale del '75 –con la rappresentazione di *La Vestale*– fu straordinario, di rilevanza nazionale, tanto da far dire al Marchese D'Arcais, critico romano appositamente inviato a Jesi dal giornale *L'Opinione*: “Delirio. Non trovo altra parola per esprimere l'impressione prodotta a Jesi [...] l'esecuzione è degna del capolavoro [...] uno dei più grandi trionfi dell'arte musicale”. “L'elegante Teatro d'Iesi era pieno di spettatori –sottolinea D'Arcais– fra i quali un gran numero di forestieri accorsi dalle altre città d'Italia”.

Lo spettacolo è realizzato davvero con mezzi colossali, come richiede la scrittura grandiosa di Spontini e come però è raro vedersi nei teatri di provincia dell'epoca: il corpo corale è di oltre 80 elementi, 60 le comparse e 16 le ballerine, mentre ben 61 sono gli elementi d'orchestra, di particolare qualità “ottima e composta di professori che hanno fama di essere tra i migliori in Italia”. Quanto alla compagnia, “non v'è lode che basti per la signora Wanda-Miller; il Cappellio-Tasca è il vero tenore che si richiede in questa musica, per la quale non basta possedere qualche nota acuta, ma è necessario di poter disporre di robuste e belle note centrali”. Il pubblico non è solo numeroso, ma anche di qualità e pieno di aspettative per l'evento, con una “curiosità senza dubbio maggiore della disposizione ad applaudire” e per niente “disposto a giurare in verba magistri”: eppure, “quasi ad ogni frase scoppiavano grida d'ammirazione, tosto represse dal desiderio di udire il seguito. Da che frequento i teatri non ricordo un'impressione così profonda”.

16. Colpo di scena moderno: arriva la luce elettrica

Se nell'anno celebrativo spontiniano -1875- esso è ancora considerato un effetto speciale di avanguardia tecnologica, il sistema a illuminazione elettrica decollerà presto definitivamente quale dotazione teatrale consueta: “debole la luce elettrica, poco illuminato il Teatro”, nota nel 1883 il cronista de *L'intransigente*, con riferimento all'opera *Faust* di quel settembre; questo per via del “sistema di illuminazione col Lampadario nel centro, mentre un sistema più recente ha adottato i candelabri in ogni fila di palchi”. Comunque, secondo la conclusione stessa del cronista, Jesi che è “città moderna e civile, non tarderà certamente a effettuare questa elegante modificazione”.

“VAMPATE” IN SALA... A CARICO DELL'IMPRESARIO

Nel '93 il nuovo apparato è già stabilmente funzionante, ma non manca di trovare ancora motivo di critica: “Il teatro presentato sotto il suo nuovo metodo di illuminazione fa un bell'effetto per i signori della platea, ma quei tapini che avessero l'ardire di sporgersi un po' dai palchetti del 2° o 3° ordine o dal Loggione riceverebbero in pieno viso una potente vampata...”. Anche il cronista dell'*Ordine-Corriere delle Marche* apprezza molto il Teatro illuminato con la luce elettrica a incandescenza, come da sua nota del 7.10.1886: “L'esperimento è molto ben riuscito ed auguro che la città intera sia presto rischiarata con quel sistema”. D'altro canto l'illuminazione, per il suo stesso carattere di attrattiva e primizia sociale, è parte importante della *grandeur* e del rilievo dello spettacolo in sé, cosicché ne riferisce espressamente uno dei punti del nuovo Statuto del Teatro (1884), quando tratta degli obblighi dell'Impresa: “Sull'illuminazione del Teatro dovrà uniformarsi a quanto verrà prescritto dalla Deputazione ai Pubblici Spettacoli”, dalla quale “verrà fissato il numero dei lumi occorrenti in proporzione della qualità degli spettacoli”, senza comunque dimenticare che “qualunque spesa riguardante lo spettacolo sarà a carico dell'impresario”. La stessa quantificazione dell'uso e del costo della luce in Teatro ci è nota espressamente da un documento posteriore, con cui nel marzo del 1901 il Teatro risponde a precise domande rivoltegli in merito dal Municipio di Fabriano: “Per ogni spettacolo a seconda della sua importanza si

stabilisce il prezzo serale dell'illuminazione, che però non supera le Lire 50. Si deve notare che la sala del Teatro, atrio e camerini sono illuminati a luce elettrica con impianto provvisorio con n° 82 lampade”; più cospicua invece quella del palcoscenico, che ne conta 114, tra bianche e colorate, suddivise in ribalta, quinte, bilance e servizi vari: inoltre “nel palcoscenico esiste un quadro regolatore per l'aumento o diminuzione di luce e per i cambiamenti di colore”. Il sistema, che “è ad incandescenza, ma si possono avere anche lampade ad arco nel palcoscenico, secondo l'esigenza dello spettacolo”, è costato nella totalità dell'impianto 3.000 lire.

TRA GLORIE E TRIONFI, LO SPETTRO DELLA CRISI

Ai trionfi artistici e d'immagine che nel '75 hanno segnato un picco di produttività teatrale e di affermazione dell'identità locale in quanto tradizione sociale e culturale, nel nome stesso del figlio illustre Gaspare Spontini, seguirà presto un altro atto di omaggio e di orgoglio da parte della Città, intitolando il Teatro al nume tutelare del luogo –Pergolesi– nel 1883. Così, dopo quasi un secolo di attività in crescendo, la sovrapposizione fra Teatro e identità socio-culturale della comunità sembra compiuta. Invece, quasi a ripetere il paradosso del 1798 quando il Teatro a lungo e fortemente voluto dai nobili venne inaugurato dai rivoluzionari repubblicani, quei momenti di apparente affermazione coincidono con una progressiva crisi: di idee, di sostanze, di gusti. Da un lato il cartellone lirico si è venuto sclerotizzando sul repertorio romantico e del primo Verdi, mostrando, tranne poche eccezioni, un forte ritardo verso i nuovi sviluppi dell'estetica musicale del melodramma: *Faust* arriva dopo oltre 20 anni dalla prima, *Carmen* dopo 16, *Guarany* dopo 22; il Verismo di *Cavalleria Rusticana* “solo” dopo 5 anni, nel '95. Gli stessi capolavori verdiani della maturità, quali *Don Carlo*, *Macbeth*, *Aida* e poi *Otello* dovranno aspettare il nuovo secolo.

Dall'altro, si evidenzia una progressiva carenza economica, come dimostra l'aumento di stagioni in cui si programma solo prosa, notoriamente meno dispendiosa dell'opera. Ma certo non è influente il gusto dell'effimero che verso il volgere del secolo si farà sempre più sentire: arriva la moda dell'operetta, più attuale e più fruibile senza difficoltà; ma arrivano anche illusionisti e spettacoli di varietà, oltre alla

nuova arte, il cinema. Esso fa il suo ingresso in Teatro proprio all'inizio del secolo, nel 1900. All'arte teatrale tradizionalmente intesa aveva intanto già portato i suoi duri colpi un'ampia serie di nuovi intrattenimenti, più consoni ai tempi nuovi e forse anche ad un pubblico più ampio e più distratto. Tra circo equestre, spettacoli ginnici, marionette, serragli di animali, dimostrazioni scientifiche, giostre, passeggi di truppe, caffè chantant, sfilate carnevalesche, in città è tutto un brulicare di queste nuove *meraviglie*: che in parte sono gli stessi o i corrispondenti aggiornati divertimenti popolari di sempre, ma in parte sono nuovi stimoli che conquistano un pubblico forse più desideroso che in passato di svaghi inconsueti e poco impegnativi.

IN NOME DI PERGOLESI

Come votato, dunque, e stabilito all'unanimità nell'Adunanza Generale dei signori condomini del 23 settembre 1883, dal 30 dello stesso mese – corrente la stagione d'opera che aveva visto una discreta edizione di *Faust*– il Teatro Concordia cambia nome, venendo ad essere intitolato alla gloria musicale jesina di Giambattista Pergolesi. C'è da dire che il lodevole e significativo gesto segnava piuttosto l'inizio di un percorso di recupero del musicista alla tradizione culturale locale, che non il suo atto simbolico conclusivo, come si potrebbe immaginare da una scelta così caratterizzante da riguardare il nome stesso di un'istituzione. Per la verità, infatti, come sottolinea il musicologo jesino Radiciotti, fino ad allora “la patria del grande maestro si è mostrata così poco sollecita e premurosa di onorarne la memoria”: prima dell'intitolazione si ha traccia di un tale senso di tributo solo nel medaglione con la sua effigie posto nel 1835 sul fronte di uno dei palchi di boccascena del Teatro (nell'ambito dei lavori di ristrutturazione dell'epoca, che avevano visto la realizzazione dell'arco scenico –prima assente- e quindi dei palchi di prosenio, le “barcacce”), cui segue un tiepido risveglio di interesse dai primi anni '70 del secolo stesso, quando viene lanciata l'idea di erigergli un grande monumento, che peraltro vedrà la luce solo nel 1910.

Come che sia, dalla data del 30 settembre 1883 si volta pagina e nell'apposita serata celebrativa che saluta il Teatro “Pergolesi” tutto si fa secondo ampio e aulico programma. Non mancano orazioni commemorative, lancio di volantini dal loggione, né un momento

musicale seppur breve, forse un po' troppo stringato ed "essenziale" visto il rilievo –anche simbolico- dell'evento: l'impresa della Stagione d'Opera in corso "si offre spontaneamente di far cantar la canzone Siciliana", brano "pergolesiano" tanto famoso e popolare fino a tempi recenti, ma oggi impietosamente decretato come non autentico dalla ricerca musicologia più attenta.

Tuttavia, la voglia di grandezza che nasce dal desiderio di valorizzare la propria tradizione –sentimento incarnato nel nuovo nome che ora lo caratterizza e distingue- nulla può contro una congiuntura storica ed economica come quella che alla fine del secolo si prospetta per il Teatro di Jesi: o, magari, forse è proprio questo sentore di crisi, cui si tenta di reagire con la sferza dell'orgoglio locale, a motivare e dare corpo a quella celebrazione dell'identità culturale che è il cambio del nome.



17. Al “Pergolesi” va in scena la crisi del teatro

Il primo anno del Teatro “Pergolesi” -1884- è fiacco: si segnalano tra gennaio e febbraio due compagnie di passaggio, forse non troppo affidabili se il Sindaco desidera dal Condominio assicurazione “che quelle compagnie vengono realmente a dare le suddette rappresentazioni”; mentre per settembre, che pure è ormai definitivamente la stagione principale di spettacolo nel corso dell’anno, il Sindaco deve ammettere che il Comune “non ha fondi disponibili per lo spettacolo teatrale”, in risposta al celebre cantante concittadino Magini-Coletti che proponeva per l’occasione dodici serate di *Rigoletto*.

NIENTE SOLDI DAL COMUNE

Il momento, per la tradizione lirica del *neonato* “Pergolesi”, non è molto propizio; ne è chiara prova, dopotutto, il fatto che negli ultimi anni si è spesso programmata la prosa, che in questo contesto non significa scelta variata di tipologia rappresentativa, ma molto più concretamente carenza di fondi, visto il costo notevolmente diverso dei due tipi di spettacolo. E il fatto stesso che il Comune non contribuisca, se da un lato denota una sua ristrettezza finanziaria, dall’altro significa anche una non felice congiuntura del rapporto Teatro-Città, ove la Municipalità venga progressivamente estraniandosi dal suo sostegno economico: risulta, da un interessante appunto di fine secolo, che il Comune non contribuisce affatto dal 1884 all’‘86, così come fece dal ‘79 all’‘81 e come farà dall’inizio degli anni ‘90. Una delibera consiliare del 13.9.1923 ci conferma che “il Comune ha contribuito nella scorta per le rappresentazioni del Teatro fino a circa 26 anni or sono, mentre in seguito si ebbe a verificare una sosta”. Cosicché, seppure il nuovo “Statuto per la Società del Teatro G.B. Pergolesi già Concordia”, del 1884, sia categorico in merito al controllo da esercitarsi sull’operato dell’impresario e sul livello artistico che ne viene proposto, le ristrettezze dei mezzi messi a disposizione mal si adattano a tale fermezza e a volte non si può non chiudere un occhio. Pertanto, se il deputato d’ispezione “potrà impedire l’andata in scena dello spettacolo quando lo troverà non corrispondente alle condizioni ed ai patti convenuti” e “dovrà l’impresario dipendere in tutto e per tutto dalla Deputazione suddetta e

riportarne l'approvazione per l'orchestra, vestiario e decorazioni", di fatto, al dunque si deve a volte essere almeno un po' elastici. Prendiamo ad esempio il cartellone del 1885. La *Lucia di Lammermoor* (che vede l'esibizione dell'astro nascente jesino Magini-Coletti, del tenore Baroncelli e dell'acclamata Lena Bordato) e *La Favorita* -in cui canta un'altra stella come Palmira Rambelli- sono un chiaro esempio dell'"aria dei tempi": nonostante le ridotte possibilità generali, si riesce a dare spettacoli che ottenengono successo e anche grande soddisfazione di pubblico, grazie alla buona prova di cantanti di spicco: le "difficoltà" affiorano invece da altre componenti produttive, evidentemente a risparmio. "I cori alquanto incerti", nota il cronista del quotidiano di Ancona *Ordine-Corriere delle Marche*, che appunta così anche l'orchestra: "si sente in essa la mancanza di qualche strumento". Parimenti accade l'anno seguente, con *La Traviata*: se la Violetta di Frances Prevost "fatalizza", tanto che "dopo l'*Amami Alfredo* fu chiamata al proscenio per ben sei volte"; se il Teatro affollatissimo decreta un grande successo di pubblico, pure si riscontra "una orchestra scarsa di numero", coristi "quasi tutti orecchianti, in poche prove", oltre che "in poco numero" e caratterizzati, come gli artisti primari stessi, dalla "semplicità nel vestire"...

"MA IL PUBBLICO PAGA... E MERITA DI MEGLIO!"

Conclude il cronista locale, un po' amareggiato e un po' arrabbiato, che se in sala si chiude un occhio sussurrando "con una scorta tanto meschina che cosa pretendere di più", tuttavia si conviene che ciò non sia giusto per il pubblico, "il quale pagando l'ingresso una lira aveva tutto il diritto di pretendere che lo spettacolo fosse in piena regola"; mentre, per contro, qualche palchettista "con la vendita della chiave per una sera soltanto, poté rimborsarsi della quota pagata di scorta, lucrarci e divertirsi".

È un'usanza, questa di "vendere la chiave" del proprio palchetto da parte dei condomini, che comincia sempre più a prendere piede: da un lato aprendo così alla "richiesta del mercato" gli spazi privilegiati dei palchetti privati, un tempo rigoroso privilegio dei proprietari; dall'altro iniziando a sgravare dalle tasche della proprietà i costi della "scorta" di competenza dei palchettisti. Usanza "comoda" ma insidiosa, che nel corso degli anni porta i condomini a disinteressarsi progressivamente

della fortuna del Teatro e –in un circolo vizioso- ad affievolirne l'identità istituzionale derivante dall'antico orgoglio di appartenenza, che a sua volta incrementa il disinteresse di cui sopra.

Negli anni seguenti, per fortuna, con il sostegno di un pubblico numeroso ma anche, questa volta, del contributo comunale, la programmazione ha come un sussulto. A marzo del 1887 è il sentimento patriottico che connota il successo di un *Trovatore* allestito dalla locale Società "Il Popolo", con fini di beneficenza per le famiglie delle vittime di Dogali e anche in sostegno dei danneggiati del terremoto in Liguria: "La platea un fitto campo di teste, le pareti un mosaico di svariate e simpatiche figure, il loggione un vero formicolio di esseri viventi", riporta il cronista di *La Bilancia*. A settembre, dopo un esordio problematico del tenore, poi sostituito, il trionfo è autentico e incontrastato, segnalato anche da un giornale specialistico e prestigioso a livello nazionale come *Il Teatro Illustrato*, che dichiara: "Un successo completo e clamoroso", per *Ernani* e *La forza del destino*, con Leopoldo Mugnone sul podio e l'ugola rinomata di Palmira Rambelli.

Il giornale milanese si ripete nei complimenti anche l'anno dopo, riconoscendo *Gli Ugonotti* di Meyerbeer "uno spettacolo di prima importanza", mentre il quotidiano di Ancona *Il Corriere delle Marche* (l'odierno "Corriere Adriatico"), pur facendo qualche appunto di ordine organizzativo, conclude in toni soddisfatti e lusinghieri "augurando che anche alle nostre Muse si possano avere per futuro spettacoli annuali come questo d'Jesi. Altrimenti sarà il nostro pubblico che farà il muso e diverrà *ugonotto*, cioè protestante".

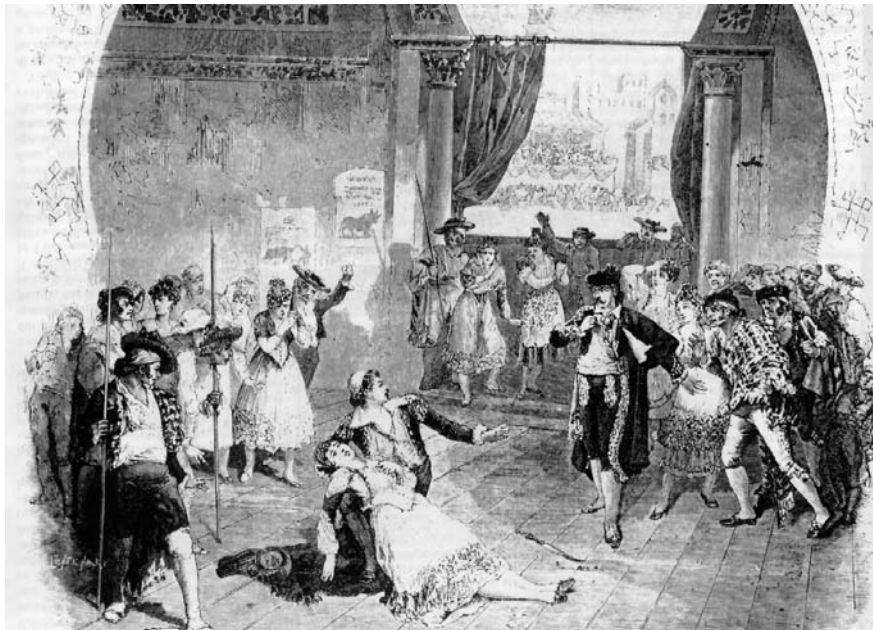
JESI IMPAZZÌ PER CARMEN

Buona annata anche l'89, con un riuscito *Faust* a settembre ed un corso di opere buffe e operette a carnevale; ma il culmine si ha con la *Carmen* del settembre '91 –la sua prima esecuzione a Jesi– che "ogni sera più entra nelle simpatie dell'uditorio". "Successo ottimo –recensisce il quotidiano anconetano- la Del Torre, la Del Bruno, l'orchestra ed il M° Seppilli applauditissimi. Baritono Pozzi trovato eccellente". Sarà "festeggiatissimo anche il tenore Mozzi", che sostituisce nel ruolo di "Don Jose" il titolare Giuseppe Russitano, infortunatosi in scena. "Russitano canta con sentimento vero e profondo", aveva già scritto *Il*

Teatro Illustrato di Milano, mentre “la signorina Alice Del Bruno fu una Carmen perfetta”, e l’intero spettacolo un “grandissimo successo, con un complesso di valorosi artisti”. Ugualmente felici gli esiti di *Guarany* dell’anno dopo, “opera grandiosa” di Gomes che “ogni sera ridesta affetti nuovi, ogni sera rivela nuove bellezze”. Lo spettacolo fu di alto livello, ma l’entusiasmo del pubblico è accresciuto dalla “novità” dell’opera: novità almeno per la scena locale, dato che anche *Guarany* girava nei teatri ormai da ben 20 anni.

L’alto e basso della produzione, certo motivato da preoccupazioni finanziarie, sarà una regola fino alla fine del secolo; dopo l’euforia per la ripresa riscontratasi negli anni passati, la delusione del cronista –*La Torre di Jesi*– è quanto mai eloquente nel 1893, non solo sugli esiti dell’anno ma sulla situazione stessa dell’intero periodo: “gloria e onore agli eccelsi padroni del Teatro Pergolesi! Siamo ridotti ad una compagnia di prosa a cui i prelodati padroni hanno concesso l’uso del Pergolesi con la bella prospettiva non solo di non pagare un centesimo di scorta, ma anzi con la speranza di guadagnare nella vendita delle chiavi dei palchi”.

L’amarezza è tanto più profonda per la profonda coscienza della effettiva tradizione del Teatro, per la quale, nonostante il rispetto per la prosa, è da tutti riconosciuto come “la musica si confaceva assai più alla stagione di settembre, epoca in cui Jesi per la ricorrenza delle fiere e delle feste è assai frequentata”.



18. Teatro di terz'ordine. No, di secondo ordine

Dagli anni '90 il Comune interrompe la sua contribuzione al Teatro; il quale, benché possa ospitare mille persone, viene classificato “di terzo ordine”, come risulta dall'aliquota stabilita delle tasse cui è soggetto.

Il sostegno finanziario regolare del Comune al Condominio aveva già avuto interruzioni a partire dalla fine degli anni Settanta; in seguito si era poi riproposto: ma senza quella sistematicità -forse quella convinzione-ben stigmatizzata dal Prefetto di Ancona, che in data 27 luglio 1888 scrive al Sindaco di Jesi con riferimento specifico alla “Spesa per l'opera teatrale”. Il Prefetto lamenta un'estemporaneità decisionale amministrativa fuori luogo, poiché “non può dirsi oramai imprevista per codesto Comune la spesa per la scorta teatrale”; piuttosto, “l'eccezionalità consiste solo nel modo in cui alla medesima si provvede, non comprendendola in bilancio e votandola in corso di esercizio coll'assegno di fondi più o meno ipotetici. Questo modo irregolare è d'uopo che sia allontanato”. Pertanto, pur bacchettando severamente, per quella volta il Prefetto passa sopra e appone il visto alla delibera “irregolare”, ma con l'avvertenza “che in avvenire ove mancasse lo stanziamento apposito in bilancio, la spesa per l'opera teatrale non potrebbe essere approvata”.

Intanto nel 1892, quasi a suggello conclusivo di un'epoca, era andato a fuoco e completamente distrutto il vecchio Teatro del Leone, memoria ormai dimenticata di un mondo lontano.

“CAVALLERIA RUSTICANA” SCUOTE GLI ANIMI

L'opera torna al Pergolesi a metà degli anni '90, con un'altra prima rappresentazione locale, di notevole riferimento circa l'evoluzione del gusto musicale: con “solo” cinque anni di distacco dalla prima romana, giunge a Jesi nel '95 *Cavalleria Rusticana*, capolavoro del verismo, in coppia con il balletto *La danzatrice di Chioggia*; ancora una volta la “novità” colpisce nel segno, con un esito positivo che ha “disingannato anche i più scettici”, raggiungendo, nonostante poco tempo per la preparazione, quel livello che “le tradizioni della stagione di settembre del Pergolesi autorizzano a sperare”. Sul podio il maestro jesino Goffredo Romagnoli, per 12 repliche dell'apprezzato dittico, dal 15 settembre.



Tra novembre e dicembre seguenti, con apposito corso di rappresentazioni a cura della Compagnia di Operette Comiche Furlai-Rogano, vanno poi in scena 10 serate di “piccola lirica” –come si chiama affettuosamente l’operetta- che riscuotono grande successo e numerosa partecipazione di pubblico, ottenendo “un gran pieno” perché ad essa “il nostro pubblico accorre con piacere”, sottolinea il cronista. Proprio a proposito dell’attenzione della stampa, è interessante notare ed evidenziare un dato in merito alla tradizione della “stagione di settembre”, rispetto alla programmazione complessiva del Teatro che ormai apre più o meno regolarmente varie volte in diverse stagioni nel corso dell’anno. Seppure l’operetta era già apparsa da tempo al “Pergolesi” -e vi fu presente anche in quel novembre con grande attesa e corrispondente risposta- non è senza significato, dal punto di vista del

valore istituzionale della programmazione, il fatto che solo raramente si trovi riscontro di questi spettacoli sul quotidiano locale quando essi occorrono “fuori stagione”: ove non valorizzati, cioè, dal contesto ufficiale tradizionale entro cui vengano calati e proposti.

IL RIGOGLIOSO MERCATO DEL “FUORI STAGIONE”

Sono in effetti davvero molto numerosi i casi, fino ad oltre la metà del secolo XX, di spettacoli “fuori stagione” che sono attestati ma che non hanno corrispondente riscontro sulla stampa; che si tratti di operetta –di per sé sempre considerata la cenerentola– o anche di opera, proposta in periodi che non siano “in settembre”: sia, cioè, in inverno, in primavera o nei mesi classici del “carnevale”, peraltro stagione –questa– non più particolarmente rilevante in senso teatrale, concentrandosi ormai il divertimento popolare verso altri tipi di intrattenimento. La causa di tale sordina verso questi spettacoli, a cui non è detto invece che il pubblico non rispondesse positivamente, risiede essenzialmente proprio nella particolare attesa che la tradizione riserva a certi appuntamenti e ad altri no: e questo atteggiamento, evidentemente, è colto e interpretato anche dalla stampa, che concentra la sua attenzione di conseguenza. D’altro canto, la situazione è simile più di quanto non si creda a quella odierna: così come allora il Teatro organizzava “ufficialmente” certi appuntamenti primari e ricorrenti -ma nulla vietava che nel resto dell’anno altri soggetti proponessero altri eventi (magari anche con qualche ausilio da parte della gestione teatrale medesima)- lo stesso accade oggi con i cartelloni “ufficiali” del Teatro, a volte affiancati da altre iniziative extra: a cui magari il Teatro (il Comune) concede anche un sostegno, ma che restano tuttavia percepiti in maniera molto distinta dall’attività “diretta” del Teatro, sia agli occhi della critica che dell’opinione pubblica. Sono questi i casi in cui il Teatro veniva “concesso” ad altri organizzatori richiedenti, ribaltando con ciò la situazione normale della *propria* stagione: quando cioè il Condominio è promotore dell’iniziativa e paga per avere *il suo* corso di spettacoli, d’opera, di prosa e anche d’operetta. Come accade per l’appunto nel 1897, quando l’operetta è protagonista della Stagione di settembre, con 14 rappresentazioni di *I Granatieri* di Vincenzo Valente proposte dalla Compagnia Italiana di Operette Ferrara-Nion. Pur con qualche diffidente sufficienza da parte della critica e con i soliti problemi

produttivi –più che intenzioni di scelta– a motivarne la programmazione: “pareva che quest’anno il Pergolesi dovesse restare chiuso”, commenta il cronista, poi “i condomini si sono decisi per uno spettacolo”. Decisione evidentemente considerata di ripiego, poiché “s’era progettato di dare la *Norma*, poi s’è finito con l’operetta”, come scrive il quotidiano *L’Ordine - Corriere delle Marche*.

L’ALBA DEL NUOVO SECOLO

Con il nuovo secolo si aprono nuovi panorami culturali, che influiscono non poco sulla tipologia di spettacolo di cui un più allargato pubblico si fa misura: anche il Teatro non sfugge alla legge del mercato, essendo di fatto ormai privo di qualunque sovvenzione comunale.

Circa i titoli proposti, perdura il solito ritardo artistico e anche Puccini stenta a toccare finalmente Jesi: solo 5 anni *La Bohème*, ma ben 15 anni dopo la prima arrivano a Jesi *Manon Lescaut* e *Madama Butterfly*.

Nella sua programmazione abituale il Condominio sceglie di comprendere anche il cinema –per contrastare le diverse sale già attive in città– accanto a spettacoli di vario intrattenimento.

La crisi, evidentemente, non è solo locale, come dimostrano comunicazioni ufficiali di Ministero e Prefettura riguardo le “condizioni degli artisti lirici e drammatici costretti in gran parte ad una forzata inoperosità”: condizione che inevitabilmente il periodo bellico aggraverà. Ma la situazione di Jesi, pur comune a quella del contesto di settore generale, è resa particolare e più drammatica dal lento progressivo esaurirsi della spinta propulsiva esercitata dal vecchio Condominio, ancora proprietario privato della struttura: crisi strisciante e crescente, nonostante la programmazione comunque prosegua sempre, tanto che nel 1917 il Teatro sarà rivalutato nella tipologia e classificato di “secondo ordine”.

Intanto, nel ’19 l’adattamento a cinematografo –dapprima provvisorio-diventa strutturale: per motivi tecnici relativi all’impiantistica, si interviene nel terzo ordine dei palchi aprendo alcuni tramezzi e mettendo così in comunicazione tra loro i tre centrali (12, 13 e 14), che diventano cabina di proiezione.

Il nuovo secolo si apre, a settembre, con una nuova prima esecuzione locale –l’*Otello* verdiano, debuttato nel “lontano” 1887– rivelatasi “uno

spettacolo da grande teatro”, in cui trionfa ancora Antonio Magini-Coletti, ormai ai vertici della sua grande fama internazionale (*nella foto*), “veramente superiore per canto e azione”: evento appaiato, nella programmazione annuale, a trasformisti e illusionisti, cinema, varietà, oltre alla prosa. È il gusto dei nuovi tempi, oltre che lo specchio produttivo del nuovo assetto, in cui il contributo comunale non c’è più e, a parte la parentesi “obbligata” del settembre, ciò che motiva l’apertura del teatro viene ad essere esclusivamente l’ottica del mercato, a cui volenti o nolenti gli impresari devono adeguarsi.

Così, almeno fino alla Grande Guerra, le imprese che gestiscono la stagione d’opera settembrina hanno a che fare con un pubblico molto distratto, ma non per questo poco appassionato; piuttosto, i diversi tentativi di combattere quelle distrazioni -forse più moderne- devono essere e sono fatti, per l’opera, a colpi di “novità”: novità per la scena locale, però, che, come visto, già non lo sono più nel panorama della proposta nazionale.



19. Ricerca del repertorio, alla ricerca dell'anima

Nel 1902 va in scena, in prima esecuzione locale, *Aida* di Verdi, secondo l'intento impresariale di proporre "novità" per tornare ad interessare la sempre più distratta platea jesina: fu un'edizione di grande valore artistico, salutata da clamoroso successo di pubblico, con un 27enne Riccardo Stracciari che il secolo poi incoronerà come grande baritono. Benché a più di 30 anni dalla sua prima apparizione sulle scene, *Aida* si dimostrò "un completo successo", secondo la critica dell'*Ordine - Corriere delle Marche*, che sottolinea la "messa in scena sfarzosa" per uno spettacolo che "fu giudicato da grande teatro", in tutte le sue parti: "era un pezzo –scrive con soddisfazione- che non si aveva più da noi un complesso di artisti di tanto valore". E il pubblico risponde a dovere: "Teatro gremito, molti forestieri non trovano posto".

LA "NOVITÀ" DI PROPOSTA RIACCENDE L'INTERESSE

L'interesse del pubblico torna così a riaccendersi subito, sollecitato dalla proposta di titoli "nuovi" per Jesi: di *Bohème*, nel primo approdo a Jesi di Puccini (1903); di *Mignon* (1905), per l'esordio locale anche del suo autore Thomas, del *Fra Diavolo* (1907) di Auber, della *Manon* pucciniana (1908: "I dovuti encomi alla commissione del Condominio teatrale, che non ha guardato a spese"; "uno spettacolo degno di una grande città", osanna *L'Ordine - Corriere delle Marche*) e della *Gioconda* di Ponchielli (1909), della *Dannazione di Faust* di Berlioz (1910) come di *Tosca* (1911). *Gioconda* è del 1880: ciò non di meno è sentita come una proposta culturale importante, poiché "raccoglie l'eredità del passato e lascia manifestamente scorgere la sublime potenza dell'arte musicale moderna", come scrive il periodico di tendenze socialiste *L'Ora Presente* nel 1906 (quando già si parlava di rappresentarla in quel settembre, che invece poi vide "il solito" Verdi con *Un ballo in maschera*). Aggiunge il cronista: "Prima di iniziare nel nostro popolo la conoscenza della vera e sana musica moderna, conviene condurlo a grado a grado, senza sforzo, nella vecchia scuola del *Trovatore* –che già conosce e sente– attraverso la tendenza, diciamo così, riformista, che trionfa con la *Gioconda* del Ponchielli, sino all'ultima e grande produzione moderna, sino anche all'immortale Wagner. Questo è

il vero programma artistico che dovrebbe avere ogni condominio teatrale o commissione per pubblici spettacoli di città, come la nostra; così né le finanze saranno compromesse, né i buoni propositi di educazione sfumeranno”. *Gioconda* fu un grande successo, con “sessanta professori d’orchestra, cinquanta coristi d’ambo i sessi, dodici ballerine, sedici ragazzi, trenta comparse, banda in palcoscenico”; accanto, un contorno di “feste e fiere, tombola, convegno ciclo-automobilistico, carosello ciclistico”: un autentico evento culturale e sociale, sostenuto da speciali “servizi automobilistici e facilitazioni ferroviarie per i forestieri”.

AVANTI WAGNER! CONTRORDINE: BERLIOZ...

Interessante il caso del 1910: scartato un progetto composito e anche costoso (30.000 lire), che prevedeva tra l’altro *Tristano e Isotta* di Wagner (ancora oggi inedito a Jesi), si opta per un altrettanto difficile capolavoro di Berlioz; il cui progetto attira a priori feroci critiche, che, se da un lato si rivelano chiaramente di parte, dall’altro ci danno idea del contesto di pubblico cui si rivolge l’impresario d’opera e il Condominio stesso. “Non conosco colui che preparò il progetto di un corso di rappresentazioni della *Dannazione di Faust* al nostro Pergolesi [...] saprà egli meglio di me che la musica del genio francese è spiccatamente sinfonica [...] ma non sa che Jesi mai udì musica sinfonica e quindi l’ignoranza non può essere ad un tratto cancellata da una difficilissima musica di schietto carattere sinfonico [...] si farebbe un’opera oziosa e inutile, anzi dannosa, perché alla maggioranza essa è musica incomprensibile”, scrive sempre *L’Ora Presente*.

Unitamente agli sforzi innovativi dei decenni precedenti (*Gli Ugonotti* di Meyerbeer nel 1888, *Faust* di Gounod l’anno dopo, *Carmen* di Bizet nel ‘91, *Guarany* di Gomes nel ‘92, *Cavalleria rusticana* di Mascagni nel ‘95), quelli incalzanti di inizio secolo sono picchi di interessante qualità produttiva –seppure neanche più tanto all’avanguardia– che comunque non riescono di per sé a spingere in avanti la tipologia del repertorio: ancora imperniato sui classici ottocenteschi da Donizetti a Verdi, anche se con edizioni magari di alto livello come fu la “celebrativa” *Forza del destino* del 1913, in occasione del centenario verdiano della nascita. “Durante la stagione lirica –rapporta in merito la cronaca- il pubblico è stato pervaso da malcontento e da nervosismo, eppur tuttavia il Teatro è

stato sempre affollato”. Ricorrenza importante era stata anche quella pergolesiana del 1910, bicentenario della nascita: oltre all’inaugurazione del monumento a Pergolesi, si ebbero celebrazioni varie e anche esecuzioni musicali –tra cui *Stabat Mater* e *Serva padrona*- sebbene solo come singola serata di gala, fuori abbonamento, all’interno della stagione settembrina.

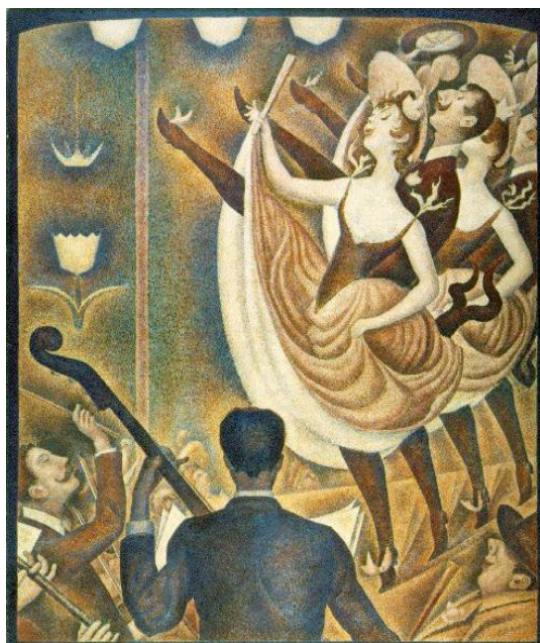
Nel 1911 entra in vigore il nuovo Statuto del Teatro, del quale risulta particolarmente interessante l’articolo 14, perché viene a codificare un’attitudine da tempo praticata ed evidentemente ormai molto diffusa: essa riguarda il possibile disimpegno dei condomini verso l’obbligo morale e materiale alla programmazione, sempre più oramai appannaggio del mercato e della volontà imprenditoriale di soggetti richiedenti a cui concedere o meno l’uso del Teatro. “Le scorte teatrali –recita l’articolo- saranno pagate con la cessione delle chiavi dei palchi, fatta facoltà ai condòmini di riservarsi il palco o i palchi di loro proprietà, pagando la quota o le quote proporzionali in base alla scorta concessa”. Con ciò, ora il Condominio, se vuole, non ha più obblighi economici nei confronti dell’offerta teatrale e la sua antica spinta produttiva –espressione di un preciso assetto identitario sociale e culturale- cede il passo al puro esercizio del mercato e delle sue regole commerciali, secondo quanto messo in pratica dall’impresario che se ne assume il rischio.

ESPLODE IL “FENOMENO OPERETTA”

Aumenta sempre più, nel contempo, la presenza durante l’anno dell’operetta, già attestata sin dalla fine dell’‘800 ma in vero e proprio decollo con il nuovo secolo: venendo a costituire un preciso fenomeno, che nel tempo vedrà addirittura diverse tornate nel corso del medesimo anno, con un numero sorprendentemente elevato di titoli rappresentati. La vivacità dell’operetta si vede anche dalla prontezza con cui arriva a Jesi nel 1913, con un’“unica straordinaria rappresentazione”, *La reginetta delle rose* di Leoncavallo, debuttata da meno di un anno al Teatro dell’Opera di Roma e proposta dalla Compagnia di Operette Varney-Martinez –abituée di Jesi- di passaggio perché diretta ad Ancona per imbarcarsi: impresario ne è Oliviero Malatesta, uno dei più attivi localmente in questo scorcio di tempo accanto ai “colleghi” Gerolimini, Magnanelli e altri.

Circa l'operetta –lo spettacolo che meglio incarna l'epoca- i cronisti locali non si stancano di ripetere che essa è “accompagnata dal furore del nostro numeroso e migliore pubblico”; “allestite con sfarzo e decoro, riescono di vero godimento”. “La piccola lirica, come oggi devesi chiamare l'operetta, la gaia, la scintillante operetta che è la fusione equilibrata della musica gaia e della commedia piacevole, impera rigogliosa”.

Se lo scoppio della Grande Guerra contribuisce fortemente, com'è ovvio, ad una già incipiente crisi del mondo teatrale -che le stesse autorità governative denunciano, invitando formalmente istituzioni ed enti locali a fare tutto quanto nelle loro possibilità per “attenuare gli effetti dell'attuale crisi teatrale”- la sua fine ne rilancia l'attività con altrettanta forza: certamente per il comprensibile diffuso bisogno di distrazione dagli orrori del conflitto e per la conseguente rinnovata gioia di vivere. Con tale spirito, continua al “Pergolesi” la proposta di “novità” operistiche -con le prime esecuzioni locali di *Madama Butterfly* (1919), *Werther* ('20), *Andrea Chenier* ('21), *Loreley* ('22)- mentre non mancano i *Barbiere*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Don Pasquale*, sempre comunque apprezzatissimi dal pubblico: ma esplode letteralmente la passione per l'operetta, che ricorre negli anni e anche durante l'anno: il 1920 ne registra ben tre tornate (aprile, ottobre, dicembre), per un totale di oltre 45 serate complessive ed una varietà di proposta di almeno 30 titoli differenti.



20. Dalla crisi del teatro alla fine del Condominio

Settembre 1919, prima jesina di *Madama Butterfly*: benché debuttata nel 1904, il cronista del periodico locale dice che “siamo andati al Teatro con un preconconcetto pessimista. Quest’opera era stata fischiata alla sua nascita e certamente non era una buona raccomandazione; ci siamo però subito ricreduti nell’udire una musica veramente geniale”. La produzione è “fra i migliori spettacoli che siano stati dati al Pergolesi”, dichiara *l’Ordine - Corriere delle Marche*. Fatica invece la prima locale di *Werther* di Massenet, nel febbraio dell’anno dopo, nonostante un cast di valore: forse perché “in quei giorni di carnevale il pubblico si è divagato in feste e veglioni e non accorre come di consueto numerosissimo a teatro”, afferma il periodico satirico *Il Pupazzetto*. “Noi speriamo che alle repliche si imponga e trionfi”, si augura il medesimo, cosicché “l’impresa al posto di vecchie opere di repertorio non mancherà di dare delle opere moderne che molti, tutti anzi, abbiamo tanta brama di ascoltare”. Parte stanca –sempre nel ‘20, ma nella stagione primaria di settembre- anche *Faust*, di Gounod, mentre riscuoterà subito un successo incontrastato *Loreley* di Catalani, nel ‘22, anch’essa al debutto con una “esecuzione ottima, degna di un grande teatro”. Addirittura, poi, il trionfo della prima di *Chenier* nel 1921, alla quale “la cittadinanza con tanto entusiasmo e godimento spirituale affluisce”, è testimoniato dal Sindaco all’autore stesso, Umberto Giordano, con apposita comunicazione personale. Anni anche di artisti di grido, da Benvenuto Franci a Tancredi Pasero, Elvira Magliulo Maria Zamboni... Un po’ per la frenesia post-bellica, un po’ per la timida ripresa di interesse del Comune, che accorda nel ‘21 e ‘22 “un concorso finanziario, sia pure modesto”, per il “Pergolesi” sembra di assistere ad una nuova primavera, che si configura nel ’23 addirittura con doppia Stagione d’opera: in primavera (*Linda di Chamonix*, *Butterfly* e *Barbiere*, con l’Impresa Malatesta) e nel settembre stesso, quando però non c’è il contributo comunale, nonostante il rilievo del cartellone proposto dall’impresario Risiero Sabbatini che vede ancora in scena il grande Benvenuto Franci nella parte di “Rigoletto” accanto alla proposta di due titoli nuovi per Jesi, *Il segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari e *I Pagliacci* di Leoncavallo.

DOPO LA PRIMAVERA, L'INVERNO

Assenza di contributo anche nonostante -o forse proprio in specifica reazione negativa- la raccomandazione avanzata dall'Ufficio Nazionale di Collocamento per il Teatro Lirico di Milano, a cui Sabbatini si appoggia: "Dati gli scopi che la Corporazione Nazionale Fascista del Teatro si propone, la direzione del Teatro di Jesi trarrà il modo di garantirsi da ogni sorpresa rivolgendosi al costituito Ufficio Nazionale di Collocamento", scriveva infatti in luglio al Sindaco il segretario della "Società Italiana fra gli Artisti Lirici" Bindo Gasparini, anch'egli cantante, già conosciuto a Jesi. In agosto, poi, vista la "difficoltà di intesa con il Condominio, per il rilevante costo della stagione in programma", Sabbatini invita al contributo il Comune scrivendogli dall'Ufficio Nazionale di Collocamento e firmandosi "per la Corporazione Nazionale Fascista del Teatro". La richiesta al Comune è di Lire 5.000, "corrispondente allo spesato serale del Teatro". Lo spesato (cioè le spese strutturali quali luce, personale interno, ecc.) ammontava allora a circa 300 lire al giorno e a volte (raramente) poteva usarsi abbonarlo da parte del Condominio –e in seguito del Comune– in casi di particolare interesse benefico, sociale o di incentivo culturale. Delle 5.000 lire richieste, il Consiglio ne discusse la concessione di sole 2.000, ma la proposta fu comunque bocciata, con 18 voti contrari e 4 favorevoli. La stagione si fece ugualmente –stringendo un po' la cinghia- secondo il prestigioso progetto.

Nel settembre 1925 il Teatro chiude i battenti, per motivi di sicurezza –si disse– messa in forse dalle condizioni precarie del tetto; ma molto, certamente, contribuirono alla decisione ben altre condizioni precarie, quelle del Condominio: ormai in aperta crisi economica e di identità, nonché in avanzato stato di sfaldamento al suo interno. Una forte polemica pubblica, particolarmente alimentata dal periodico satirico locale *Il Pupazzetto*, accompagna tutto il periodo di chiusura che dura fino al 1927, quando, sistemati i problemi logistici, il Teatro riapre con una nuova edizione di *Aida*, pure dopo non poche resistenze del Condominio: tanto da formarsi un comitato cittadino che, con la proposta di sottoscrivere appositi buoni azionari, mette alle strette la Società che alfine si decide a programmare l'apertura.

POLEMICHE FEROCI CONTRO LA PROPRIETÀ

“Bravi signori condomini! [...] Sapete che neppure il più forte mecenate della musica e dell’arte potrebbe come impresa accettarvi le chiavi dei palchi come dotazione. Giacché ci tenete così tanto che questo Teatro sia vostro e che non passi nella sua totalità sotto l’amministrazione del Municipio, persuadetevi, logicamente e serenamente, che ogni anno il pubblico anela uno spettacolo d’opera”, scrive *Il Pupazzetto*. E ancora: “Apertura, apertura: basta con le vostre cataste di chiacchiere, che ne avete fatte pur troppe, o signori dirigenti del Teatro”. La riapertura ha luogo con un corso di rappresentazioni di *Aida* dal 17 settembre al 2 ottobre, peraltro con buon riscontro nonostante il perdurare dell’attacco dell’agguerrito quindicinale satirico, che ci ironizza anche pesantemente: il titolo dell’opera verdiana diventa così “Ahi...Da!”, il personaggio del tenore è “Radamerd”... Ormai, è chiaro, il feeling tra Città e Condominio è rotto per sempre.

Pur essendo mutati i tempi, i gusti, i rapporti sociali, a Jesi non si è ancora compiuto quel passaggio naturale dal condominio privato alla proprietà pubblica, che pure è già avvenuto nella maggior parte dei teatri di simile parabola storica. Né, nel Novecento, ha più avuto valore quel concetto –incarnatosi nell’‘800– secondo cui “una volta che il Teatro c’è, sarà difficile per l’amministrazione pubblica locale sottrarsi”, in merito al suo sostentamento. Ancora nel 1923, con una delibera del Consiglio comunale si nega il contributo alla stagione lirica di settembre asserendo che “il Teatro appartiene ad un condominio di privati proprietari i quali debbono provvedere al suo funzionamento. Il Comune non ha obblighi e quindi per le sue condizioni finanziarie non deve dare sussidi che rappresenterebbero una liberalità”.

Il Condominio stesso, istituto forse ormai anacronistico nell’ambito della nuova realtà sociale, si sta al suo interno sgretolando: nel 1928, ben 21 dei 42 soci proprietari dei palchetti vendono le quote e si ritirano.

Anche la tipologia medesima del Sodalizio era da tempo mutata, avendo perso già da parecchio in spirito e dinamismo, ovverosia in stimoli, oltre che in tradizione socio-culturale (che forse era proprio il motivo di quelli): non è poco significativo, infatti, che della quarantina di famiglie aristocratiche fondatrici del Teatro -e da allora sue proprietarie esclusive attraverso il XIX secolo- solo una quindicina ne restano all’inizio del

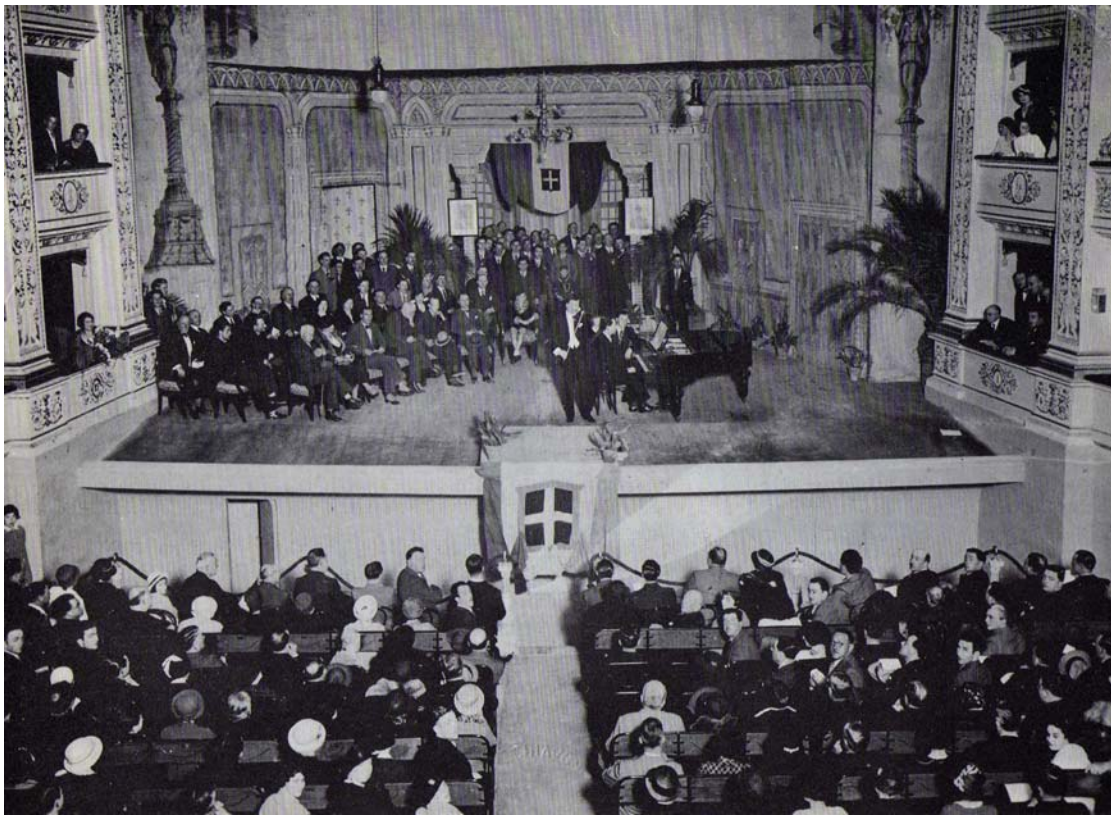
‘900 e appena una decina allo scoppio della Grande Guerra, nell’assetto condominiale che progressivamente si rinnova e avvicenda a molti nomi delle casate storiche quelli di nuovi “notabili” di ambiente borghese.

LA CRISI FINALE: SI VENDE

L’attività del Teatro riaperto è cospicua: solo nel ‘28 vanno in scena, in diverse stagioni, *Il Trovatore*, *Il barbiere di Siviglia*, *La traviata*, *L’amico Fritz* di Mascagni e *La notte di Valpurgis* -balletto di Gounod interpretato dal Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, con la prima ballerina Cia Borelli (*nella foto, una scena dello spettacolo al “Pergolesi”*)- oltre a vari corsi di operette, mentre nel ‘29 torna *La Bohème*. Tuttavia, essa non ne può però più frenare la crisi gestionale, aggravata dal ritiro di metà dei soci condòmini residui. Inevitabilmente si chiude un’epoca e il Teatro “Pergolesi”, dopo una serrata resistenza della proprietà privata che per non cedere ha accumulato molti e ormai insostenibili debiti, finalmente diventa pubblico: rilevato dal Comune con atto del marzo 1930, con ciò assumendosi “tutte le passività e gli impegni ed oneri gravanti sulla Società Condominiale”, come recita il documento di vendita. Per l’acquisto il Comune sborsa la somma di lire 247.460, “ammontare dei debiti ed interessi che attualmente sono a carico del Condominio e che saranno dal Comune direttamente liquidati ai relativi creditori”.



III - IL TEATRO "COMUNALE"



21. Si apre una nuova era: il Teatro è pubblico

Se il passaggio del Teatro a proprietà pubblica comunale compie finalmente un ciclo storico e sociale che è stato simile per la maggior parte dei teatri marchigiani, la situazione non cambia invece nel senso di una gestione diretta dell'attività da parte dell'ente pubblico: rimanendo ancora invariato il consueto assetto di divisione dei ruoli tra proprietà (ora pubblica, comunale) e impresa (privata, che gestisce).

PROPRIETÀ PUBBLICA, GESTIONE PRIVATA

Il nuovo Regolamento del Teatro (1930) riserva la sua direzione al Podestà, “che potrà valersi, in caso di organizzazione di spettacoli, di un direttore artistico”: ma il vero uso della struttura resta la “concessione” ad imprese private, in considerazione del fatto che tuttora “nessuna scorta è prevista nel bilancio comunale” e pertanto “l'amministrazione comunale non può provvedere direttamente”.

L'unica soluzione possibile resta quindi quella dell'impresario, che avrà l'uso gratuito del Teatro “senza corresponsione di alcun canone”, purché “faccia eseguire per ogni anno almeno trenta spettacoli tra lirica, operetta, prosa, riviste e varietà e non più di dieci importanti pellicole cinematografiche”, oltre ad alcune serate a disposizione del Comune per necessità ufficiali o sociali. L'impresario concessionario dell'epoca è Oliviero Malatesta, che si affretta però a far integrare come sopra l'articolo 3 del Regolamento -che proibiva invece in Teatro gli spettacoli cinematografici- ottenendo così il riconoscimento che “la gestione degli spettacoli d'arte risulta, com'è noto, sempre passiva e se non si permette di sfruttare il Teatro anche col cinematografo, non è possibile, in mancanza di scorta, di trovare un'impresa che possa farlo funzionare”.

Alla fine, dunque, con il passaggio nel 1930 al Comune -che se ne assume oltre agli onori l'onere dei pesanti debiti accumulati- il “Pergolesi” si proietta nella nostra contemporaneità. Si noti, in proposito, che nel nuovo regolamento del “Teatro Comunale” si parla per la prima volta di “direttore artistico”, delle cui competenze il Podestà potrà avvalersi insieme all'operato della Deputazione Teatrale...

Dopo il grande concerto in Piazza del “Grandufficiale Beniamino Gigli” dell'agosto 1930, mentre il Teatro ancora è chiuso per restauri, il

passaggio del testimone lirico dalla proprietà privata del Condominio a quella pubblica del Comune avviene quindi nel '31, con il nuovo assetto gestionale che vedeva correre in suo aiuto –per la necessità di “accumulare” parecchi spettacoli, come da accordi sottoscritti– la nuova politica per lo spettacolo attuata del Fascismo, tendente all’accentramento dell’organizzazione.

LA POLITICA TEATRALE DEL FASCISMO

Il Governo predispone interventi contributivi per quei “teatri nei quali si svolgeranno stagioni liriche”, disciplinando istituzionalmente una materia che proprio allora comincia ad assumere la fisionomia di settore che ancora oggi è sotto i nostri occhi: e sempre più si va facendo strada la tendenza a “disciplinare l’assegnazione delle stagioni liriche o concertistiche alle Imprese o Compagnie consorziate, favorendo una distribuzione razionale delle attività delle imprese e delle compagnie in relazione all’importanza delle singole stagioni ed alla ubicazione dei teatri”. Nel contempo, regola di conseguenza i rapporti commerciali fra i soggetti: proprietari o gestori di teatro da una parte e impresari dall’altra. La documentazione in merito alle sovvenzioni statali del governo fascista è numerosa. Di particolare significato è la Circolare 20.8.1933 del “Ministero delle Corporazioni - Corporazione dello Spettacolo”, a firma del Ministro Mussolini: “La sovvenzione deve costituire soltanto l’integrazione ed il completamento di altri cespiti”; “le rappresentazioni d’eccezione, con artisti di fama, non corrispondono alla natura, alle finalità ed alla modesta entità delle sovvenzioni della Corporazione, e vanno lasciate perciò ai grandi teatri ed a quegli altri che dispongano di particolari risorse finanziarie”. Il primo Ente Lirico Autonomo, La Scala di Milano, era nato come tale nel 1921 per legge dello Stato; nel '29 è invece la volta dell’Opera di Roma, nel '31 di Firenze. Gli altri Enti Lirici arrivano nel corso degli anni '30, mentre tutto il resto del pur ampio panorama lirico nazionale rimane nell’ambito delle sovvenzioni di “modesta entità”. In quegli anni prendono il via anche le grandi istituzioni musicali: il Festival musicale di Venezia (1930), l’Accademia Chigiana a Siena (1932), il Maggio Musicale Fiorentino (1933), L’Orchestra Sinfonica della Radio di Torino (1931) e quella di Roma (1936).

In tale rinnovato quadro contestuale si riavvia l'attività lirica del "Pergolesi", la cui riapertura dopo il passaggio alla proprietà pubblica vede rappresentati dalla Compagnia Italiana dell'Opera Comica e Lirica parecchi titoli, tutti di autore italiano. L'"italianità", oltre che una reale componente della tradizione dell'opera, era anche un importante portato culturale del Fascismo, prima ancora delle "Disposizioni repertorio e prestazioni d'opera Paesi sanzionisti" del 1935, con cui, dall'1 dicembre, si prescriveva di "togliere immediatamente dai cartelloni, e non includere per l'avvenire, fino a nuovo ordine, opere liriche di autori appartenenti a Paesi sanzionisti".

I titoli messi in scena a Jesi dalla Compagnia sono tutti riferiti ad un repertorio non più esclusivamente romantico, ma già comunque "tradizionale", i più "nuovi" circolando da non meno di una trentina d'anni: vediamo così in cartellone *Cavalleria* e *Pagliacci*, *Butterfly*, *Adriana Lecouvreur*, *Amico Fritz*, *Tosca*, pur non mancando *Lucia*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Barbiere*. Presente, in cartellone, almeno un titolo d'opera nuova per Jesi: tra i motivi di esclusione dalla sovvenzione delle stagioni liriche c'è infatti proprio il non esservi "rappresentate una o più opere nuove per la città". È un modo, per il Governo, di potenziare la funzione divulgativa dello spettacolo, ma anche di allentare la morsa del "repertorio". Spirito di base che arriva fino a noi ed è operativo anche oggi: si incentivano quei teatri che programmino novità, locali o assolute. A ben vedere, non solo in quegli anni "nasce" l'assetto istituzionale lirico moderno, ma i suoi cardini di fondo sono quelli stessi che tuttora vigono nel sistema odierno, pur aggiornato in quanto a soggetti e terminologia.

REPERTORIO: DA "ATTUALITÀ" A "PATRIMONIO CULTURALE"

Si sta compiendo, nella percezione diffusa da parte del pubblico -e questo avviene a livello nazionale- il progressivo passaggio dello spettacolo lirico da "primizia d'attualità" a "patrimonio culturale", da gusto del contemporaneo a passione per la tradizione, con il "repertorio" che viene ad assumere un valore storico, scisso dalla sua evoluzione in atto nella produzione dei suoi nuovi autori. Nonostante la diversa percezione, il pubblico continua ad apprezzare quel particolare genere di spettacolo, che ormai ravvisa come autentica propria tradizione, comune radice e collettiva identità culturale: la tornata del giugno '31, tanto per fare un

esempio, per il successo ottenuto dovette a gran richiesta dare repliche fuori programma di un “acclamato” *Barbiere*. Nonostante l’accentramento e la “razionalizzazione” avviati, però, “la situazione del teatro lirico non soltanto non accenna a migliorare”, come constata l’assemblea dei dirigenti dei teatri lirici d’Italia tenuta nella primavera del ‘36, “ma rivela una continua contrazione degli incassi, che negli ultimi cinque anni sono diminuiti di oltre il 60%”. Proprio per ovviare a tale negativa situazione, la Corporazione dello spettacolo si risolve di “promuovere la costituzione e la selezione di imprese che offrano garanzie assolute di solidità finanziaria, di capacità tecnico-artistica e di moralità”, dopodiché predisporre “un progetto generale organico di stagioni da allestire nelle varie regioni” e infine “distribuire ed assegnare le varie stagioni alle imprese”. L’intenzione prenderà presto corpo concreto, sia con comunicazioni ufficiali del Governo circa la gestione diretta dei teatri da parte dei Comuni -che non viene presentata come preferibile- sia con la nascita di circuiti lirici nazionali organizzati dal Ministero. Ma l’autonomia risultava quanto mai indispensabile per Jesi -pur facendo ricorso ad una direzione artistica esterna prestigiosa come quella del Duca Caffarelli- nel momento in cui si accingeva alla grande celebrazione pergolesiana del bicentenario della morte: correva il 1936.



22. Le Celebrazioni del 1936 avviano la rinascita

Era un ricco progetto, quello che nel luglio del 1936 Augusto Amatori, Podestà di Jesi, presentava come Presidente del Comitato per il Bicentenario Pergolesiano (200 anni dalla scomparsa: 1736-1936), per il quale veniva accordato dal Governo un contributo di L. 25.000: un progetto importante e degno del personaggio da ricordare, che doveva vedere, nel mese di novembre, l'esecuzione degli intermezzi *La Serva padrona* e *Il Maestro di musica* (lavoro in seguito riconosciuto dalla critica come non pergolesiano, opera forse di Pietro Auletta), di un balletto su musiche di Pergolesi e dell'opera "seria" *Olimpiade*, riproposta in prima esecuzione moderna. Dirige l'Evento artistico il duca Filippo Caffarelli, appassionato cultore pergolesiano e Presidente della Società romana per la musica da camera. Bilancio di previsione: L. 135.000. Ma qualche intoppo ci deve essere stato, se gli appuntamenti celebrativi vengono anticipati a settembre, periodo tradizionalmente di stagione lirica, che quell'anno vede in programma *La forza del destino* di Verdi. Il Ministero per la Stampa e la Propaganda, che pure è disposto a contribuire con la detta cifra, fa sapere che "per disposizione legislativa le sovvenzioni hanno carattere integrativo di altre sovvenzioni concesse dagli Enti locali" (esattamente come oggi) e in questo caso "non sembra vi siano altri contributi". Il Podestà, tra "varie e difficili trattative", fa riscontro alle richieste ministeriali con l'assicurazione che diversi enti pubblici accorderanno contribuzioni, al progetto: "dall'Accademia d'Italia, dall'Ente del Teatro la Scala, dalla Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti", nonché "da private e pubbliche oblazioni".

LA FESTA SI ALLUNGA, "OLIMPIADE" SLITTA AL '37

Il programma comunque subirà variazioni: la trascrizione dell'*Olimpiade* –curata sul manoscritto esistente alla Biblioteca di Bergamo dal M° Richard Falk, che aveva trascritto e diretto anche "la prima" del *Maestro di musica*, andata in scena il 14 aprile nella serata di apertura ufficiale delle celebrazioni– non sarà pronta che a fine agosto, per cui salta la sua produzione prevista per l'ultima decade di settembre.

Il cartellone autunnale si apre dunque con un grande concerto popolare che vede la partecipazione di Beniamino Gigli e del M° Amilcare Zanella

alla direzione del gruppo strumentale, tenutosi il 4 settembre nel cortile dell'ex-Appannaggio davanti ad una platea entusiasta di 2.500 persone che affollano il suggestivo spazio urbano di rilievo architettonico, espressamente allestito per l'occasione a teatro all'aperto; segue una rappresentazione in teatro della *Serva padrona* ed una messa pontificale in Cattedrale animata da mottetti pergolesiani, cantati e suonati dalla cappella musicale della basilica di Loreto, sempre a settembre.

L'*Olimpiade* slitta quindi, per motivi "tecnici", al 1937: programmata, pertanto, quale evento per la tornata di chiusura delle celebrazioni -16 e 17 marzo- proprio in corrispondenza dei giorni della dipartita. Sempre con l'organizzazione a cura del Duca Caffarelli, sono previste due recite dell'opera in teatro ed un grande concerto vocale e strumentale nel pomeriggio del 16 (giorno in cui Giambattista spirò), presso il Cinema Politeama: nella scaletta, ovviamente, anche lo *Stabat* –autentico "canto del cigno" del musicista- proposto nella versione che vede il coro femminile accanto a soprano e mezzosoprano.

La partecipazione di pubblico è ampia e popolare, con speciali facilitazioni sul biglietto d'ingresso per operai e lavoratori. Il concerto è diretto da un giovanissimo M° Giuseppe Morelli, che il teatro jesino vedrà ancora sul podio nelle stagioni liriche degli anni '60 e '70. Per tale programma di chiusura, il bilancio impegnato è di L. 62.500: non moltissimo e forse anche per questo nella realizzazione dell'ardito progetto l'organizzazione ha fatto "ricorso a valorose forze giovanili del mondo lirico della capitale".

NUOVE PROSPETTIVE: A JESI DA TUTTO IL MONDO

Dirige l'opera il M° Falk -già trascrittore della partitura- alla guida di un'orchestra di 44 elementi e di un coro di 20 (le cui parti, assenti nel manoscritto, vengono adattate sul libretto originale di Metastasio dallo stesso Falk), con la compagnia di canto formata dai soprani Maria Fersula e Fernanda Basile (nei ruoli di "Argene" e "Aristea"), il mezzosoprano Giulia Charol ("Alcandro", *en travesti*), i tenori Gustavo Gallo e Costanzo Gero ("Megacle" e "Licida"), il baritono Luigi Bernardi ("Aminta"), il basso Luciano Neroni ("il Re Clistene"); le coreografie firmate da Tusnelda Risso, mentre la regia è di Marcello Govoni ed Enrico Lumbroso. Le scene del pittore Furiga e l'allestimento concesso

dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico sono illuminati dall'“apparecchiatura elettrica quanto mai ricca di effetti e di varietà” dei fratelli Scudo di Roma. Dal 5 febbraio al 12 marzo l'opera viene studiata a Roma, i cantanti preparati dal M° Morelli, per avere poi tre giorni di “intensa foggatura scenica” a Jesi: la sera del 15 marzo, su espressa richiesta del Municipio rivierasco, il Teatro della Fortuna di Fano ospita un'anteprima dello spettacolo, accolta dal pubblico non come “prova generale” –quale in effetti essa è- ma con tutta la dignità della rappresentazione autentica, secondo uso consueto di apertura con normale biglietto d'ingresso. Infine, martedì 16 marzo alle 20,30, *Olimpiade* incontra il pubblico jesino in un teatro “Pergolesi” gremito da spettatori provenienti anche dall'estero; si replica il giorno dopo, con appena un po' meno affluenza. Il risultato è memorabile, dopo tante fatiche e complicità: “Fu sentito dagli ascoltatori intervenuti da ogni parte della penisola il linguaggio del cuore, il meraviglioso contatto che sanno destare quelle divine melodie”, è un commento in merito che si legge sulla stampa; “Questa riedizione ha portato alla luce per la presente generazione un'illustre pietra miliare della musica italiana”, dice Raymond Hall dalle colonne del prestigioso *New York Times*.



LA RINASCITA LIRICA. ARRIVANO I GRANDI CANTANTI

Se l'intensa attività pergolesiana del biennio proietta Jesi a livelli nazionali, con echi stampa e riscontri di interesse anche internazionali,

essa non scalfisce comunque la tradizione operistica settembrina, che vede in scena nel '37 *Lucia di Lammermoor*, “grazie all’interessamento del Podestà, il quale vuole che come tutti gli anni il Pergolesi in settembre si riapra per la stagione lirica”.

A tal proposito è curioso –e interessante, perché ci dà un’idea sia dei modi che dei tempi organizzativi– notare come la stessa cronaca giornalistica ci dice e anticipa che “forse per il 22 e 23 avremo l’opera lirica”, sostenendo anche che “si apre, speriamo, come si dice, con la *Lucia*”: curioso, perché l’articolo non è di un mese o due prima, ma di appena cinque giorni prima dell’inizio (*Corriere Adriatico*, 19 settembre 1937)...

Nel 1938, con un grande concerto sinfonico-vocale tenuto il 20 marzo, si inaugura la Società Amici della Musica di Jesi, che inizierà una valente programmazione concertistica; la sua nascita viene anche a costituire un punto di riferimento importante per lo stesso Podestà, che se ne servirà come referente artistico per la stagione d’opera, pur restando comunque la sua gestione affidata alle imprese di rito: “Si fa noto che questa Società non ha assunto per proprio conto la gestione dello spettacolo, ma ebbe l’incarico di tutelarne il lato artistico”, sottolinea l’Associazione con riferimento all’opera *Bohème* data a settembre di quell’anno.

Quel rapporto particolare e specifico tra Comune e Amici della Musica durerà solo qualche stagione, ma servirà poi da importante precedente per la ripresa delle attività nel dopoguerra. Intanto i cartelloni del “Pergolesi” continuano a proporre il grande repertorio, senza particolare fantasia, ma con la presenza di artisti che sono già famosi e tanto più lo diventeranno: se Pia Tassinari e Tito Gobbi dovevano cantare nella *Butterfly* del '40 (ma poi non accadde), quello stesso anno si ebbe in *Rigoletto* un prestigioso Mario Basiola –stella in America e nei maggiori teatri italiani– e in *Traviata* Lina Pagliughi, 30enne e già molto rinomata; Toti Dal Monte e Gino Bechi nel '42, quando si ha la prima edizione locale di *Turandot*; per non dire della *Manon Lescaut* del giugno 1943, con il giovane Mario del Monaco acclamato “Cavaliere de Grioux”, esibitosi “con vera maestria riscuotendo il vivo plauso degli spettatori” in un “teatro affollato in ogni ordine di posti”, per uno spettacolo “di prim’ordine, anche per il complesso corale e scenico”.

23. Dal baratro della guerra un nuovo grande fermento

Nel 1943 la guerra era infuocata, le sue sorti oscure, la situazione terribile; eppure, neanche in quell'anno l'opera mancò dal "Pergolesi", con *Manon Lescaut*, *La Bohème* e *Andrea Chénier* in cartellone a fine giugno. Sulla scena un giovane di prossima gloria internazionale: Mario Del Monaco. Il successo è pieno, come la voglia di teatro. Il passaggio drammatico dell'8 settembre è vicino: anche per la Festa e Fiera di quell'anno, tuttavia, era già prevista la Stagione lirica, con *Adriana Lecouvreur* ed *Elisir d'amore*.

Al dunque, visti gli eventi e il precipitato dell'armistizio, non risulta che la stagione si fece: ma il fatto stesso che nemmeno in quei frangenti il Teatro fosse considerato non importante, certo la dice lunga sulla sua reale "tradizione" in quanto a "radicamento". Solo il tragico 1944 non lascia traccia a Jesi di attività teatrale istituzionale, realizzata o almeno progettata, tranne qualche serata d'intrattenimento destinata alle truppe: tradizione che torna però già da settembre '45, come la gran voglia di ricominciare, con *Bohème* e *Rigoletto*.

IL NUOVO VOLTO DEL TEATRO LIRICO

Entro la metà del Novecento si compie, a livello di programmazione, la lunga transizione iniziata nell'ultimo quarto dell'800, nel corso della cui parabola lo spettacolo primario dell'anno -l'opera lirica- contrae sempre più il numero delle serate, giungendo al minimo delle due-tre recite totali del dopoguerra; in quanto al repertorio, si passa piano piano dal crescente ritardo fino al vero e proprio scollegamento dalla produzione contemporanea. Se ancora nel tardo Ottocento lo spettacolo d'opera è molto popolare perché la proposta è "attuale", di moda e rispondente alla sensibilità estetica e comunicativa dei tempi, nel corso dei decenni e con il procedere del Novecento si cristallizza piuttosto un progressivo stereotiparsi della programmazione, nonostante qualche tentativo modernizzatore nell'era fascista: come con la Circolare 20.8.1933 della Corporazione dello Spettacolo, che nel trattare delle sovvenzioni alle stagioni liriche considera motivo di esclusione dal contributo il non rappresentare nella stagione in oggetto "una o più opere nuove per la città". C'è anche da dire, in proposito, che la legislazione fascista sul

teatro d'opera nel configurare la sovvenzione aveva con ciò concentrato l'attenzione "al complesso dello spettacolo e non già soltanto a singole parti". Da un lato, spingendo le amministrazioni locali a sostenere la propria contribuzione al Teatro, essendo ciò preconditione all'intervento statale del Ministero; dall'altro, a cominciare a ragionare non più in termini di "corso di rappresentazioni" come nella tradizione romantica e primonovecentesca (e come perdurerà invece ancora per l'operetta), bensì di serate, specifiche e ben individuate, così come oggi ancora si intende: è appunto di allora la contrazione della stagione fino alle due, tre, massimo quattro sere di rappresentazione.



Il processo storico è segnato e arriverà ormai al compimento di quella parabola il cui risultato è la perdita di *popolarità* dello spettacolo d'opera e la nascita di una sua nuova concezione come *patrimonio* artistico e culturale, *tradizione* da riconoscere e apprezzare più con i parametri della percezione estetica che non della sensibilità attuale, partecipata e "vissuta" com'era nell'Ottocento. Perdita che non deve considerarsi solo in termini di quantità di pubblico, come pure accade, ma soprattutto nel senso di un distacco *linguistico* e di consuetudine della gente comune con i temi e le forme dell'opera: che sono, di fatto, elaborazioni artistiche e comunicative belle quanto si vuole ma lontane, di un secolo prima. La sensibilità e l'empatia teatrale popolare trova ora più agio nei generi del teatro leggero e "di rivista", come anche nel proliferare della

filodrammatica. In campo musicale si assiste invece ad un interessante fenomeno di diffusione e –diciamo così– di autocoscienza della tradizione, che trova sbocco fin nel tentativo di gestione associativa locale della stagione lirica, nonché nella formazione di un complesso orchestrale sedicente “Stabile”: iniziativa promossa nel dopoguerra e rimasta attiva per qualche anno, anche con discreti esiti, ma che non è mai riuscita a diventare davvero stabile, non riuscendo a saldare le sue potenzialità produttive con la proposta operistica locale, comunque sempre attiva e continuativa nonostante gli alterni riscontri di pubblico.

SIAMO VIVI! SI RICOMINCIA

La fine della guerra presenta nuove condizioni esistenziali; superata la tragedia del conflitto, come e ancor più che nel primo dopoguerra c'è voglia di vivere e di “esserci”: l'attività teatrale ne è il termometro, con varie tornate d'opera, concerti, operette e intrattenimenti vari nel corso dell'anno. Ci si riorganizza: il Sindaco nomina una Deputazione Teatrale, rinasce la Società Amici della Musica. Si costituisce l'Orchestra Sinfonica Stabile “G.B. Pergolesi”, diretta dal M° Aurelio Coli: è un segno, oltre che di vitalità culturale e musicale, di una buona disponibilità di risorsa umana, che vuol dire anche una non trascurabile diffusione locale della musica “praticata”, non solo “ascoltata”. Una situazione di progressivo fervore già riscontrabile a fine '800 e ripropostasi anche in seguito fino ad oggi: una condizione che il contesto e l'ambiente di un teatro musicale in attività continuativa non può non creare. L'intenzione comune è quella di ricominciare: nello specifico, di valorizzare quella tradizione delle stagioni liriche di settembre che “sono andate sempre più perdendo della loro importanza”. C'è voglia di cambiare, cercando di dimenticare il passato, ma anche sforzandosi di trovare nuove strade. Gli Amici della Musica –come anche nel periodo fascista– svolgono funzione di promozione culturale, ma anche produttiva: nel 1946 si fanno promotori di una sottoscrizione pubblica, fornendo i fondi di base per la stagione lirica di settembre, cui il Comune accorda 40.000 lire; un'attività produttiva “diretta” che durerà però solo qualche anno, restando tuttavia la titolarità gestionale comunque sempre all'impresario di turno. Ed è proprio questo il cambiamento che invece si pone, secondo il quindicinale locale *Il Montirozzo*: “Siamo in alto mare. Lasciando passare

altro tempo si dovrà poi, come al solito, ricorrere all'ultim'ora a qualche impresario forestiero". Pertanto, "Sveglia! Signori al lavoro! Signor Sindaco, ci metta una mano anche lei", conclude il corsivista che, "per non ricadere tra le grinfie di un impresario speculatore", propone la sua ricetta: sollecitare tutte le istituzioni culturali della città a tassarsi e procurare, con il contributo da chiedere al Governo, una somma degna; per produrre poi in proprio, ottimizzando anche la disponibilità della locale Orchestra Stabile.

Senza dubbio l'idea è forte, il progetto audace, l'obiettivo ambizioso e potenzialmente ricco di sviluppi: potrebbe funzionare, se ci fosse la coesione giusta, e sarebbe un'operazione storicamente all'avanguardia.

UN'OCCASIONE PERDUTA

Ma le giuste intuizioni del giornale restano tali: troppo all'avanguardia per i tempi troveranno realizzazione solo molti anni dopo. Orevale ancora, invece, "il mestiere" degli impresari, che addirittura si moltiplicano nel dividersi o contendersi la piazza: nel '47 sono tre, compresa l'Orchestra "Stabile" che propone *Don Pasquale*. Nel '48, addirittura quattro: la Compagnia Lirica "Roma" all'inizio di maggio, la Cooperativa Artisti Lirici e Sinfonici di Roma a fine maggio, l'impresario Risiero Sabbatini di Pesaro a settembre, ancora la COALS a ottobre. Presidente della Cooperativa –e protagonista in scena– è il celebre baritono Benvenuto Franci, già conosciuto e applaudito a Jesi sin dagli anni '20: allora sponsorizzato –come volevano i tempi– dalla Corporazione Nazionale Fascista del Teatro, nel cui nome agiva peraltro sin d'allora anche lo stesso Sabbatini. "La nostra organizzazione, che non ha fini speculativi, rappresenta un sano esperimento di lavoro artistico in gestione sociale", scrive Franci al Sindaco Carotti, che gli risponderà con calorosi ringraziamenti a testimonianza dell'entusiasmo suscitato dalla Compagnia nella cittadinanza. La Compagnia –come altre riconosciute dal Ministero– chiedeva soltanto "il modesto beneficio del personale serale, della luce, dell'affissione, ecc.", il cosiddetto "spesato"; l'assegnazione di "recite" da parte del Ministero –cioè la sovvenzione statale serale per un certo numero di rappresentazioni, accordata direttamente alla Compagnia– le permetteva di avere buon gioco su altre, nel proporre spettacoli lirici ai Comuni, sempre a corto di denaro.

24. “La tradizione locale non ha più mordente”...

Artisticamente, il decennio si conclude in crescendo: a settembre '49 va in scena *Bohème* con la grande Mafalda Favero e *Manon* di Massenet con l'emergente Clara Petrella, per la direzione dell'amatissimo Maestro Riccardo Santarelli, che “la popolazione di Jesi lo reclama”; a ottobre, poi, di nuovo un grande appuntamento pergolesiano, auspice ancora il benemerito Duca Caffarelli (Filippo Caffarelli, 1891-1975), che già era stato l'animatore delle Celebrazioni per il Bicentenario nel 1936/37.

ANCORA UN GRANDE EVENTO PERGOLESIANO

Un grande evento pergolesiano che è restato del tutto sconosciuto alla ricognizione tematica della recente ricerca, compresa la pur rilevante Mostra Documentaria Pergolesiana del 1987 e lo stesso volume “Pergolesi a Jesi” del '94, entrambe iniziative promosse dal Comune; evento, questo del '49, da noi invece riscoperto e tramandato nel 1995 con l'articolo “Si farà l'Olimpiade?” pubblicato nella rivista di cultura e attualità *Paradigmi e Idee*, oggi non più edita. In programma, in quell'edizione, una vera primizia costituita dall'opera seria *La Salustia*, riproposta in prima esecuzione assoluta in epoca moderna e rappresentata all'uso antico con gli intermezzi buffi (nell'occasione, *La contadina astuta*: composizione di Hasse, allora ritenuta pergolesiana); in cartellone anche l'opera di Pergolesi più famosa, *Lo frate 'nnamorato*, diretta da Margrit Jaenike sulla revisione critica di Riccardo Falck. Completava il cartellone una serata concertistica di musiche pergolesiane tratte dai suoi più noti titoli operistici, con gli organici artistici della rinomata Accademia Chigiana. Nel cast di *Salustia* –direttore Giuseppe Morelli, revisione critica dello stesso Caffarelli e prestigiosa regia di Enrico Frigerio- artisti di rango come Livia Pery nel ruolo del titolo, Olga Demetriescu (“Giulia”), il tenore Gustavo Gallo nei panni di “Alessandro Severo”, il basso Dimitri Lopatto in quelli di “Marziano”, Lucia Vincenti (“Albina”), Giuseppe Gentile (“Claudio”). Il riscontro, di pubblico e di stampa, fu quello dell'evento epocale: e non poteva essere altrimenti, vista “la vastità dello sceltissimo programma, la partecipazione di una numerosa schiera di elettissimi artisti”, nonché “l'interessamento di eminenti personalità del campo musicale ed artistico e della Radio

Italiana”, come riporta *Il Giornale d'Italia*. “Sulle dolci colline di Jesi, vera Salisburgo italiana”, annuncia *Voce Adriatica* (che è il nuovo nome post-bellico del *Corriere Adriatico*, già *L'Ordine - Corriere delle Marche* e poi, dopo il 1971, ancora *Corriere Adriatico*), “quest’anno per la prima volta, dopo i dolorosi anni della guerra, potrà farsi il punto su quanto è stato compiuto in ogni parte del globo dall’ultima celebrazione del bicentenario della morte del Cigno di Jesi”. Iniziativa che riscontra, come annota *Il Messaggero*, “un vero successo”, con gli interpreti “applauditi a scena aperta e più volte”: “onore a Caffarelli –conclude *Voce Adriatica*– all’Amministrazione comunale e agli Amici della Musica che hanno promosso l’iniziativa”, perché ancora Pergolesi è “scarsamente compreso e seguito dai suoi connazionali e largamente conosciuto invece in tutte le parti del mondo”. Oltre al successo di pubblico, ampia e unanime fu la risonanza su tutti i giornali, con titoli quali “Rivincita di Pergolesi”, “Rassegna internazionale”, “Festival Pergolesiano”, “Salisburgo italiana”: formule che da lì in avanti entreranno nel lessico stesso dell’interesse e dell’attività pergolesiana. Era il 1949.

IL REGISTA, QUESTO SCONOSCIUTO

Tranne il primo esempio rinvenuto nei documenti con l’antica formula di “direttore di scena” -che è del 1909 per *Gioconda* e risponde al nome di Carlo Superati- ed altre ricorrenze con la stessa dicitura negli anni a seguire, la prima volta che il “regista” appare con la sua moderna definizione è nel 1936 e ‘37, proprio in occasione del bicentenario pergolesiano (registi Maria Labia, Marcello Govoni, Enrico Lumbroso). Per altri casi si dovrà attendere il ‘40 (Ugo Girardi), il ‘42 (Franco Fantini), il ‘43 (Arnaldo Giudizi), il ‘47 (Piero Aquila), il ‘48 (Carlo Azzolini), fino al ‘49 con Augusto Cardì per la stagione di settembre ed il celebre Enrico Frigerio per il Festival Pergolesiano di ottobre. Dagli anni ‘50, invece, si comincerà regolarmente a tenerne presente il ruolo, che pian piano sta ritagliando una sua rilevanza nell’ambito della rappresentazione, valorizzando lo sviluppo della recitazione e di tutto l’apparato visivo fatto di scenotecnica e illuminotecnica: con ciò iniziando a erodere, con discrezione, l’assoluto strapotere del direttore d’orchestra, da sempre “padre padrone” dello spettacolo d’opera anche per quanto attiene all’azione scenica e all’intero “spettacolo”.

Accanto allo spettacolo di vari generi che anche a Jesi nel dopoguerra affiancano la tradizione dell'opera (operetta, varietà, rivista, prosa, filodrammatica), molto fervido è il diffuso uso civile che il Teatro viene a rivestire per la comunità: uso dunque ampiamente "sociale", con la sua concessione per conferenze e incontri di carattere "politico" -com'è stabilito nel nuovo regolamento del 1949 (che invece proibisce espressamente "rappresentazioni cinematografiche, sportive, circhi equestri e simili"- e non solo "ludico" com'è invece per gli spettacoli o per i numerosi veglioni e balli che vi si tengono, non senza polemiche, fino agli anni '50. Ogni anno, infatti, in occasione della concessione d'uso del Teatro nel periodo di carnevale, si sono a lungo fronteggiati il partito del *no* -assertore del rischio di danneggiamento della struttura- e quello del *sì*, a favore delle associazioni di beneficenza che da tali feste traevano sostentamento per l'attività: quest'ultimo, forse anche memore dell'antico uso "carnascialesco" e puramente ricreativo abbondantemente praticato in Teatro dai condomini proprietari, sin dalle sue origini Sette-Ottocentesche. Il confronto, che puntualmente finiva in Consiglio Comunale e sui giornali, ebbe fine con la revoca delle concessioni di tale tipo, negli anni '60.

Tuttavia, nonostante gli sforzi dell'amministrazione comunale e le sue richieste a Roma per ottenere quei contributi statali che potessero aiutare a rilanciarla, "la tradizione locale non ha più mordente", come scriverà nel 1953 Ivano Cerioni su *Il Tempo*: che non ne individua la colpa nel fatto che "i giovani non sono più attratti dal teatro lirico ma bensì dallo sport" e magari anche dalla radio, quanto piuttosto nel calo d'interesse diffuso per il repertorio proposto e nel sopraggiunto distacco delle classi sociali dominanti verso la cultura.

LA CRISI DI IDENTITÀ DEGLI ANNI '50

Lo stesso sindaco Carotti, un paio d'anni dopo, sentirà il bisogno di scrivere in modo istituzionale a 150 persone particolarmente rappresentative nel mondo della cultura locale, "per avere quella necessaria, proficua collaborazione in una ripresa artistica della nostra città", perché "l'amministrazione comunale non si è fermata alla sola constatazione della deficienza; ha sentito la necessità di trovare un rimedio". Rimedio peraltro facilmente intuibile, come invoca Cerioni:

“date o signori della Commissione Teatrale, la impresa a persone che sappiano mettere su un ottimo spettacolo con opere degne del nostro Massimo e non sempre le stesse che, seppure capolavori della lirica italiana, vengono messi in scena con complessi ridotti”.

L'entrata in vigore del nuovo “Regolamento” (1949) non aveva portato grosse novità all'assetto produttivo: niente nella direzione dello “sviluppo autonomo”, indicata tre anni prima dal giornale locale *Il Montirozzo*. Si codifica l'esistenza della Deputazione teatrale, “composta di quattro membri, nominati dalla Giunta comunale fra cittadini idonei e competenti”, organo che coadiuva il Sindaco, al quale è demandata la direzione del Teatro: ma essa operava già sin dal '46, istituita proprio dal Sindaco Carotti. Il suo compito è ampio e di responsabilità, dal controllo artistico -“potrà chiedere ai concessionari di spettacoli lirici l'audizione dei cantanti, con facoltà di richiederne la sostituzione”- a quello tecnico su cose e personale interno: nel Regolamento, comunque, si fa sempre riferimento alla “concessione” e al “concessionario”, perché l'attività principale del Teatro è, appunto, quella realizzata da chi “lo chiede”, cioè l'impresario. Principalmente Risiero Sabbatini, anche se la varietà di imprese che arrivano a Jesi -in altri mesi, non in settembre che è monopolio di Sabbatini- dura ancora fino ai primi '50, con motivazioni specifiche diverse: come il “cinquantenario della morte” di Verdi, il “150° anniversario della nascita di Bellini”, o anche “la divulgazione delle opere di Gioacchino Rossini”, sempre con esigenze e richiesta economica minime, spesso limitate all'uso gratuito del Teatro. Intanto, dal 1949 la prospettiva della facciata del Teatro aveva assunto la forma attuale, con il trasloco della fontana e dell'obelisco nell'odierna sistemazione a Piazza Federico II.



25. Il Sindaco Carotti guida la riscossa lirica

La gestione della stagione d'opera continua ad essere impresariale, con elargizioni di contributo comunale molto contenute: dalle 100.000 lire per la stagione del 1951 alle 350.000 del '53, per *Otello*. In quell'anno, la convenzione stabilisce un'aggiunta di L. 50.000 più relativo speso serale, qualora l'impresa intenda, di sua facoltà, "allestire un'altra opera da rappresentare in una recita straordinaria": sarà *Butterfly*, che vede "l'ottima esecuzione di Renata Scotto, giovanissima con un recente passato che è tutta una promessa", scrive *Il Tempo*; in *Otello* "De Santis ha riscosso applausi ripetuti a scena aperta ed entusiastico gli ascoltatori" e "Antonio Manca Serra nella parte di Jago è stato il baritono perfetto". Per la stagione di settembre del '55 il contributo comunale passa a 500.000 lire -in programma *La forza del destino*- mentre nel gennaio medesimo per una recita straordinaria di *Rigoletto* si erano accordate appena 50.000 lire, riconoscendo il sindaco stesso Pacifico Carotti (*nella foto a destra*) che l'impresario Sabbatini "da tanti anni allestisce, pur con scarsezza di mezzi finanziari, spettacoli lirici veramente degni della grande tradizione artistica del Pergolesi".

SEMPRE IN MANO AGLI IMPRESARI

C'è da dire, in proposito, che dopo alcuni anni di *promozione* locale da parte degli Amici della Musica -ma non di *produzione*- un tentativo di gestione autonoma va forse individuato nella stagione del 1950. Alle quattro recite in programma (tre di *Gioconda* e una di *Butterfly*) il Governo concede la sovvenzione, per un totale di L. 1.400.000: lo annuncia al Sindaco un telegramma del Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, tal Giulio Andreotti... Allora le domande di sovvenzione statale si indirizzavano infatti alla Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione Generale dello Spettacolo: il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, futuro destinatario, nascerà solo nel 1963. Il bilancio di quella stagione fu di L. 4.200.000: con un deficit consuntivo di oltre 600.000 lire, nonostante la quota comunale di L. 500.000 e il detto contributo statale. Probabilmente proprio tale disavanzo, unitamente al mancato accoglimento a Roma della richiesta di sovvenzione per il '51, fanno ritornare l'attenzione comunale sull'impresa Sabbatini, viste anche

le ben diverse condizioni e i modi di coinvolgimento (minori) dell'ente locale che si possono dedurre dal raffronto delle cifre indicate. Ulteriori richieste di sovvenzione saranno avanzate anche in anni successivi, sempre respinte, con vivo scorno di Carotti che nella richiesta del '51 ricordava come essa fosse "sempre accolta negli anni passati". Il mistero è sciolto da una lettera di Raffaele Venticinque, della Direzione Generale dello Spettacolo, al quale il Sindaco si era rivolto amichevolmente per chiarimenti: "Il numero minimo di recite da effettuare –perché si possa essere ammessi a concorrere alle sovvenzioni statali– è di 4, non meno", per cui Jesi (che ora ne programmava solo due) era automaticamente esclusa. Inoltre, il rapporto dello Stato stava orientandosi verso il sostegno diretto ad un certo numero di imprese riconosciute (sistema in uso ancora oggi, integrato nella famosa Legge 800 del 1967 che disciplina, da parte del Ministero, le attività musicali in Italia); imprese in grado così di coprire ampi periodi di attività, ben oltre le striminzite singole stagioni, che piuttosto venivano esse a rientrare nel circuito di questa o quella impresa. In tal senso la lettera è ben chiara ed anzi conferma che "per il periodo agosto-ottobre sono previste recite liriche a Jesi da parte di Impresa accreditata e di non cattiva fama": "Per i piccoli centri (intesi come tali quelli che non possono assorbire almeno le 4 recite) il criterio seguito è quello di affidare gli spettacoli a imprese o cooperative (compagnie di giro), per le quali le due recite qua e là rientrano nel quadro generale della più vasta gestione sovvenzionata".

ANCORA SPONTINI, POI SOLO REPERTORIO...

Quanto alla programmazione, piuttosto che le "celebrazioni di passaggio" di questo o quel musicista –in genere di scarsa presa sul pubblico– più sentite e culturalmente rilevanti sono quelle di radice locale, come l'appuntamento pergolesiano del 1949 o quello spontiniano del '51: "Clima d'apoteosi. Il Teatro Pergolesi traboccava di passione e di folla". "Piena riuscita di una serata di cui l'eco non cadrà. Gaspare Spontini torna a splendere nel cielo della musica italiana", dichiara *Voce Adriatica*. Il 26 marzo, con grande riscontro sulla stampa, si conferì la cittadinanza onoraria al Duca Caffarelli –già proposta e concessa fin dal '49, a seguito del trionfo del Festival pergolesiano da lui stesso organizzato- e nell'occasione si celebrò Spontini per il centenario della

scomparsa, con orazioni accademiche e l'esecuzione di alcune sinfonie da opere (*Vestale, Nurmahal, Olimpia*) e dell'intera opera *Milton* in forma scenica, nel teatro di Jesi e in quello di Maiolati.

Per il resto, l'insistenza sul solito grande repertorio storico non poteva non creare qualche insofferenza, pur in presenza magari di grandi nomi tra gli esecutori. "Negli scorsi anni, più volte da parte del pubblico è stato chiesto di variare il repertorio", annota *Voce Adriatica* nel settembre 1950, che due anni dopo, riscontrando come "la famosa stagione lirica jesina in ultima analisi si riduce ad una o due opere ormai note e stranote", sospira: "caro vecchio Teatro Pergolesi: quanta passione una volta suscitavi, mentre ora la gente s'accontenta di affollarti per ascoltare sì e no un paio di rappresentazioni all'anno".

"La tradizione locale non ha più mordente", rincara la dose *Il Tempo* del 2 settembre '53, ravvisando la crisi non tanto nell'inattualità dello spettacolo d'opera, quanto nella necessità di rinnovare il repertorio e soprattutto di avere "una stagione lirica allestita come si conviene e non a mezzo, ragione prima questa perché il Pergolesi non richiama più la folla di un tempo", anche per "l'esosità dei prezzi che non sono alla portata delle tasche del medioceto e degli operai, gli appassionati spettatori di massa".

Inoltre, contrariamente ad altri tempi "i ricchi non sentono più la bellezza di partecipare a tali manifestazioni, vivono, come molti nobili aristocratici jesini, nel loro reparto stagno, avverso da tutti e da tutto".

IL SINDACO CHIAMA A RACCOLTA L'ÉLITE CULTURALE

"La tradizione locale non ha più mordente"... Le motivazioni di questa vera e propria denuncia avanzata dalla stampa, sono fatte proprie dal Sindaco Carotti.

All'inizio del 1955 la riapertura del Teatro dopo alcuni restauri interni profila non senza dure polemiche la proibizione della sua concessione per balli e veglioni sociali: "Il Teatro Comunale G.B. Pergolesi sempre più e meglio si avvia ad essere una cosa sacra, intoccabile, come lo può essere quello che già altre volte abbiamo definito il Museo dei ricordi di un tempo ormai lontano", commenta un po' perplesso *Il Messaggero*.

Invece, in nome del concreto rilancio della struttura e di tutta l'attività culturale cittadina, il Sindaco scrive personalmente a circa 150

concittadini, personalità tra le più attente nel campo dell'arte e della cultura, affinché si stringano attorno a quella istituzione e ne tornino a costituire un forte nucleo propulsivo come pubblico partecipe. “Addio bella tradizione in cui il Teatro era intimamente vissuto da tutti gli strati della nostra cittadinanza, tanto appassionata al culto del bello”, segnala infatti *Il Tempo*; “oggi no, gli aristocratici jesini non si vedono più, non si appassionano più a questa o quella manifestazione artistica, così gli avvocati, i medici, i professionisti, i funzionari [...] tutti si sono tappati in casa o si interessano d'altro [...] mentre il popolo umile non è sordo al richiamo dell'arte, lo dimostra in ogni occasione il pubblico del loggione”.

Il richiamo funziona: *Rigoletto* del febbraio '55 è un trionfo, “in una magnifica cornice di pubblico cittadino e della regione, fra lo sfolgorare delle luci di un Pergolesi restituito al decoro di grande tempio dell'arte”; “con vero piacere abbiamo notato la presenza allo spettacolo di gran parte dei cittadini che da tanto tempo non si annoveravano più tra coloro che frequentavano il massimo Teatro cittadino”.

La via è tracciata: quella dell'impegno e della qualità. Coincide con l'arrivo a Jesi, nel 1956, di un nuovo impresario, Franco Casavola Danese (*nella foto a sinistra*), ben conosciuto e stimato a livello nazionale.



26. Il Festival Internazionale dell'Opera da camera

Attiva fin dal 1945, l'Impresa lirica "Casavola Danese" prima del suo arrivo a Jesi per la Stagione settembrina del '56 aveva agito in molti prestigiosi teatri: dal "Regio" di Parma al "Malibran" di Venezia, dal "Municipale" di Reggio Emilia al "Sociale" di Mantova, "Ponchielli" di Cremona, "Coccia" di Novara; e poi "Verdi" di Padova, "Comunale" di Treviso, "Sociale" di Rovigo e altri, con spettacoli di prim'ordine e quasi sempre senza sovvenzioni, per oltre 850 recite effettuate.

Aveva inoltre organizzato anche tournées di successo in Cecoslovacchia, Spagna, Francia, Belgio. Nella decennale carriera da organizzatore teatrale, Franco Casavola Danese aveva già ottenuto encomi e pubblici riconoscimenti ufficiali, come il Cavaliato. Omonimo, ma nemmeno parente del compositore Casavola, l'impresario aveva assunto in aggiunta anche il cognome materno proprio per tale distinzione.

LA SVOLTA DI CASAVOLA DANESE

Il presupposto del suo arrivo a Jesi è "l'intenzione del Sindaco di dare un tono tutto diverso agli spettacoli lirici, sacrificando cioè il fattore quantitativo in favore di quello qualitativo", come puntualizza il giornale *Momento Sera*. Si tocca in tal modo il minimo storico del numero di appuntamenti, ma secondo Carotti è meglio "un'opera e due serate fatte veramente bene" piuttosto che più opere e più serate "fatte in economia e senza la possibilità di ascoltare finalmente una diva del bel canto". E questa sarà una costante della gestione Casavola, che dura fino a tutto il 1960: nel suo primo anno, in *Bohème*, si avranno grandi artisti come Vera Montanari, Angelo Marchiandi e altri di livello primario, per uno "spettacolo curato nei minimi particolari, degno dell'Opera di Roma, della Scala di Milano, del Regio di Parma", come riporta la stampa. Né saranno da meno i successivi, con artisti del calibro di Antonio Annaloro, Maria Dalla Spezia, Gino Sinimberghi, Luisa De Sett, Teresa Berganza, Antonio Galiè, direttori di fama come Manno Wolf-Ferrari e Ottavio Ziino, messe in scena importanti e registi di nome, come quella nel '58 del famoso Gioacchino Forzano, scrittore, commediografo, librettista di grande prestigio (per opere di Leoncavallo, Mascagni, Puccini, Giordano, ecc). Niente di nuovo nel repertorio, dai capolavori romantici a quelli del

verismo, fino a Puccini: ma sempre con un tratto di qualità altissima. Elevati anche i costi, con uno sforzo del Comune che arriva ad investire fino a 1 milione e mezzo di lire sui 6 e mezzo di bilancio: ad esso si assomma la ripresa della sovvenzione statale -che contribuisce normalmente per un minimo di L. 500.000 a serata, ma arriva per quelle stagioni jesine ad un totale di ben 3.000.000 all'anno- e si creano così le condizioni favorevoli per un assetto produttivo ormai forte ed anche dai contorni prestigiosi.

Eppure, non sempre il pubblico risponde: lo stesso Casavola, a proposito della stagione '57, sottolinea una "scarsissima affluenza di pubblico" che ha provocato deficit. Non fa esauriti neanche il '58, tanto che l'anno dopo si programmano solo due serate -una *Traviata* e una *Lucia*- visto che i fatti dimostrano come a Jesi non sia possibile "almeno per ora, registrare più di due buoni teatri come pubblico": nonostante i big del bel canto che convergono al "Pergolesi" dai maggiori teatri lirici italiani e internazionali.

NASCE IL FESTIVAL INTERNAZIONALE

L'impronta Carotti-Casavola, comunque, segna anche un'altra svolta: dalla diffusa e un po' estemporanea attività che ancora all'inizio degli anni '50 vede aperture del Teatro in vari momenti dell'anno secondo le richieste, il nuovo assetto porta a concentrare l'attività lirica a settembre, appuntamento annuo ormai unico ed esclusivo con l'opera. Ma un altro è il fiore all'occhiello del "periodo Casavola", che forse anche uno dei momenti più significativi dell'intera parabola storica del "Pergolesi": il Primo Festival Internazionale dell'Opera da Camera, dall'1 al 19 settembre del 1960, cui segue in coda una prestigiosissima edizione della tradizionale Stagione lirica, con quattro serate per due titoli, *Turandot* e *Bohème*.

Da appena due anni aveva alzato il sipario il Festival dei Due Mondi di Spoleto (1958) e Jesi si faceva ora forza del suo incommensurabile patrimonio storico e culturale, che è il nome di Pergolesi, per affacciarsi in grandissimo stile sulla scena internazionale, giusto nel 250° anniversario della sua nascita: "il Festival è un esempio tipico della ricettività che le piccole città di provincia hanno ancora nei confronti delle iniziative culturali", scrive il 2 settembre *Il Giornale d'Italia*.

Certamente non gli è estraneo “il motivo della valorizzazione turistica della città e della zona sulle quali si vuole attirare l’interesse del turismo nazionale e straniero”, come annota *Il Tempo* del 20 agosto, ma la spinta prettamente culturale è ai massimi gradi. Basti vedere i nomi degli artisti presenti e le stesse istituzioni che partecipano direttamente con i propri complessi: dal Mozarteum di Salisburgo all’Opera di Parigi, al Festival di Aix-en-Provence, fino alla Scala di Milano. Nei cast, cantanti di valore e di cartello, affermati ed emergenti: Teresa Berganza, Jeanne Barbier, Fiorenza Cossotto, Vera Montanari, Italo Tajo, Paolo Montarsolo, Antonio Galiè e tanti altri; direttori di prestigio come Wolfgang von Karajan, Pierre Dervaux, Bruno Bartoletti, Ottavio Ziino... Il programma è ricco e raffinato: l’Orchestra del Mozarteum inaugura il Festival con un concerto che vede in scena anche l’organo monumentale della Camerata Accademica, appositamente arrivato da Salisburgo; segue il primo degli appuntamenti operistici, *Dido and Aeneas* di Purcell in dittico con *La Senna festeggiante* di Vivaldi, quindi *Don Pasquale* di Donizetti e *Lo frate ‘nnamorato* di Pergolesi per la regia di Franco Zeffirelli.

Un Cartellone denso di stimoli e di qualità, a cui “hanno risposto stranieri e connazionali”, in un tripudio artistico e con una risonanza di critica da far davvero pensare che “si dovrà fare di Jesi la Salisburgo d’Italia”, come titola beneaugurante *Voce Adriatica* il 20 agosto: l’attenzione internazionale sul Festival è talmente di rilievo che tra i tanti intervenuti, ad esempio, c’è perfino il sovrintendente dell’Opera di Tokio.



JESI “SALISBURGO D’ITALIA”

L’evento è grande, il programma ricco, gli artisti di valore: il progetto culturale stesso di altissimo profilo.

E la risposta non manca: “pubblico da grande teatro, per competenza ed eleganza”, scrive *Il Tempo* sottolineando come “un eccezionale complesso di cantanti a Jesi ha lanciato il Festival dell’opera da camera”; “una schiera di bravissimi interpreti”, evidenzia *Il Resto del Carlino*, e “teatro gremito in ogni ordine di posti”. “Scenario bellissimo e suggestivo” e “musica meravigliosa”, per il dittico d’opera barocca prodotto dal Festival francese di Aix, con gli organici artistici dell’Opera di Parigi “tutti bravissimi, più volte applauditi a scena aperta e ripetutamente evocati in proscenio alla fine”. “Larghi consensi e vivissimi” a *Don Pasquale*, scrive ancora *Il Tempo*, e “pubblico d’eccezione”. “Straordinario spettacolo”, per *L’Unità*, è *Lo frate ‘nnamorato* (produzione del Teatro alla Scala), con la “regia che ha valorizzato tutti i personaggi” e lode “alla bravura dei singoli e al mirabile affiatamento di tutto l’insieme”.

Fu il canto del cigno di Casavola-Danese: l’impresario morirà appena qualche mese dopo, lasciando a Jesi il segno del suo passaggio, ma anche un vuoto propulsivo nel quale il Festival –evidentemente creatura *sua*, nonostante le molte collaborazioni attivate– non seppe trovare la via per poter continuare quel cammino promettente che gli si era prospettato. Al Festival avevano infatti dato sostegno varie istituzioni: il Comune (retto dal Commissario Straordinario dott. Monarca), l’Amministrazione Provinciale di Ancona, la Cassa di Risparmio di Jesi, oltre ad alcuni industriali locali: e i fasti della sua prima –e ultima- edizione erano stati recepiti, creando apprezzamento e conseguente attesa per il futuro. Ma il vuoto, purtroppo, si sente: “Come mai quest’anno non si farà il Festival Internazionale dell’Opera da Camera, mentre nel Bilancio di previsione per il 1961 è stanziata per il suddetto Festival la somma di 1 milione?”, chiede *Il Messaggero*.

Interrotto quel percorso -che negli anni avrebbe potuto fare la differenza, come per Spoleto- continua invece la stagione lirica settembrina, forte ormai del contributo statale che si ripete: con altre imprese e collaboratori artistici, ma sempre sulla scia produttiva –e di qualità– disegnata e stabilizzata in quegli anni da Casavola.

27. Anni '60: il Centro-Sinistra “pubblicizza” il Teatro

L'improvvisa scomparsa di Casavola, all'inizio del 1961, interrompe bruscamente il suo rapporto proficuo con il Teatro jesino. Le stagioni successive sono mediamente di buona qualità e riscuotono discreto apprezzamento da parte del pubblico, attratto dal nome di cantanti famosi quali Gino Sinimberghi e Vera Montanari (*Manon*, '61), Magda Olivero (*Butterfly*, '62), Fedora Barbieri (*Carmen*, '64), ma anche affascinato da artisti emergenti come Luciano Saldari, Giorgio Merighi, Renato Bruson, appena usciti dal Concorso “Belli” di Spoleto. Standard il repertorio, la cui variazione sembra ancora ispirata dal volgere delle ricorrenze: nel 1963 si danno *Un ballo in maschera* e *L'amico Fritz*, questo per il centenario della nascita di Mascagni, quello per quella di Verdi, 150 anni prima. Nuovo Sindaco è Alberto Borioni, che succede a Gaetano Conigli, Sindaco dopo il commissariamento.

L'assetto produttivo attuale è di due titoli, per tre o quattro serate in calendario; il pubblico pagante medio della Stagione lirica è in flessione: dopo le 450 unità del 1960, scende fino ad arrivare alle 350 del '64.

L'IMPRESARIO PERUCCI: UN NUOVO CORSO ISTITUZIONALE

Quella del 1965 è la prima Stagione diretta da un impresario nuovo per Jesi, Carlo Perucci (San Benedetto del Tronto, 1921 – Verona, 1998), già baritono di buona prestanza passato alla carriera organizzativa. Dopo qualche anno di impresariato privato, entra nell'ambito pubblico come direttore artistico ascendendo presto ai massimi livelli italiani: al “Pergolesi” di Jesi e allo “Sferisterio” di Macerata –che guida per vent'anni– assomma in seguito la direzione artistica del “Petruzzelli” di Bari, per ottenere infine nel 1987 la nomina al medesimo ruolo presso il prestigioso Ente Lirico “Arena di Verona”, che è costretto però a lasciare nel '90, colpito da ictus che lo relega in non buone condizioni fisiche. La trascorsa pratica diretta del palcoscenico gli consente di conoscere bene sia il mondo musicale che le esigenze e i problemi “scenici” del mestiere; il forte senso di socialità della cultura che è alla base di una progettualità nuova, trova solido corpo localmente anche grazie al sodalizio -umano e operativo- che Perucci instaura con Alberto Gualdoni (Jesi, 1928-1992), il quale ne sarà stretto collaboratore per tutta la sua permanenza a Jesi, di

oltre vent'anni. Attivo in Teatro sin dal dopoguerra, Gualdoni apprende sul campo il mestiere di costruzione e macchinismo di scena, percorre i diversi ambiti operativi della gestione produttiva e ricopre infine il ruolo di coordinamento organizzativo generale, accanto a Perucci e poi al suo successore alla direzione artistica, M° Filippo Zigante, fino al '92. Non secondarie, ai fini dei nuovi sviluppi culturali e istituzionali del "Pergolesi", sono la sensibilità e la disponibilità dell'allora Sindaco Sergio Bartolini così come del suo successore Alberto Borioni (*nella foto*): socialisti, come lo sono Gualdoni e Perucci e com'è l'on. Achille Corona che regge il neonato Ministero del Turismo e dello Spettacolo, creato nel 1963 dal primo Governo italiano di centro-sinistra.



La stagione d'esordio di Perucci è di quattro serate, come di consueto (2 di *Tosca* e 2 di *Andrea Chénier*), ma segna subito un incremento delle presenze, forse anche per il nome dell'artista "locale" -il tenore Giorgio Merighi- che canta in *Tosca* con successo: si raggiunge la media di 415 presenze, con un picco di 574 paganti per la prima dell'opera pucciniana. Interessante –e significativa per gli sviluppi futuri– la stagione seguente: pur autonoma dal punto di vista della gestione e realizzata secondo i canoni soliti, essa rientra nell'ampio circuito lirico promosso dagli Enti del Turismo provinciale e regionale, del cui sistema Perucci è direttore

artistico e organizzativo, oltre che ideatore e primo promotore. L'iniziativa segna un grosso passo verso la *pubblicizzazione* del teatro lirico, a Jesi e nelle Marche: nel senso etimologico più ampio di “rendere pubblico”, cioè della sua diretta gestione pubblica. Come sognato, 20 prima, dal giornale *Il Montirozzo*...

La stagione “regionale” del '66, nella “tappa” settembrina del “Pergolesi” vede *Il Trovatore* e il trittico *Cavalleria Rusticana*, *I Pagliacci*, *Il Pastore*: opera, quest'ultima, del M° Piero Giorgi di Pesaro, data a Jesi in prima esecuzione assoluta. Questa tendenza all'attenzione verso la contemporaneità e la valorizzazione del patrimonio e delle risorse locali caratterizzerà l'azione di Perucci e del nuovo corso del Teatro jesino.

“Viva soddisfazione per come ha realizzato il mio lavoro”, scriverà il M° Giorgi a Perucci; “Altamente qualificata sotto ogni punto di vista”, giudica da parte sua la relativa operazione il M° Fernando Squadroni, civitanovese, di cui nel corso della stagione si era data la prima assoluta dell'opera *Un treno*.

NEL 1966 UNA RETE LIRICA SU TUTTA LA REGIONE

Dal 6 luglio all'1 ottobre la programmazione distribuí ben 34 spettacoli suddivisi tra Ancona, Civitanova, Ascoli Piceno, Ostra, Fano, Portorecanati, Mondolfo, Cingoli, S. Benedetto del Tronto, Sassoferrato, Macerata, Tolentino, Matelica, Recanati, tra piazze, arene e teatri. Con l'Orchestra Rossini di Pesaro -diretta da bacchette di rilievo quali Carlo Boccaccini, Manrico De Tura, Giuseppe Morelli, Alberto Paoletti e altri- e la massa del Coro “Bellini” di Ancona. Il cartellone generale vede opere di grande repertorio –*Traviata*, *Barbiere*, *Trovatore*, *Bohème*, *Chenier*, *Tosca*, ecc.– ma anche prime assolute come *Il pastore* di Giorgi o *Un treno* e *La Tota* di Squadroni, oltre all'interessante riproposizione di *Antigone*, opera del compositore maceratese Lino Liviabella scomparso solo due anni prima.

La grande rilevanza culturale dell'operazione si avvalora tanto più dall'aver dimostrato l'importanza e l'interesse della “base” per una diffusione dell'arte lirica sul territorio, ma non solo: anche la sua concreta fattibilità in termini di produttività e convenienza, quando si riesca a creare una rete di collegamento, che in quel caso -pur complesso e molto articolato- costò nella sua interezza la somma contenuta di 58 milioni di

lire. Se il Sindaco di Jesi esprime “un vivo elogio” per il valore dell’iniziativa, quello di Ostra dice che il paese “ha vissuto una giornata memorabile” per “l’onore di ospitare uno spettacolo di eccezione che ha suscitato nella cittadinanza e nel numerosissimo pubblico presente grandi entusiasmi e larghi consensi”, tanto che “voglio sperare che anche nel prossimo anno si possa allestire una manifestazione di alto livello”; auspicio diffuso, anche perché diffuso è stato “il generale consenso degli appassionati della lirica”, come testimonia il Sindaco di Civitanova, unanime il “compiacimento e plauso”, come dichiara il primo cittadino di Mondolfo, fino ad arrivare al sentimento personale del Sindaco di Senigallia: “La ringrazio vivamente”. Era il primo esempio di gestione teatrale diretta da parte di enti (e con fondi) pubblici; non mancarono, nell’occasione, perplessità e insinuazioni nei confronti dell’operazione dal settimanale romano *Il Borghese* (9.2.1967), poi rimbalzate localmente. La questione venne però subito chiarita e le insinuazioni dissolte, emergendo appieno la correttezza della gestione e la trasparenza dimostrata dagli organizzatori. L’“impresa” costituiva piuttosto l’avvio di un nuovo meccanismo produttivo, composito e diffuso, che sta alla base dell’attuale assetto lirico marchigiano: poi sviluppatosi nei decenni successivi proprio sulle linee tracciate in quel frangente, che pertanto rappresenta e costituisce in tal senso un autentico momento “storico”.

NASCE L’ODIERNO SISTEMA LIRICO MARCHIGIANO

La sfida è lanciata: la capiscono bene e la raccolgono a Jesi, che conferma Perucci alla guida del “Pergolesi”; ma la capiscono anche a Macerata, dove nell’estate ‘67 è proprio Perucci con il suo staff a riaprire all’attività lo “Sferisterio”, la grande arena a cielo aperto che per vent’anni sarà poi così gestita parallelamente al Teatro jesino. Un vero sodalizio che poggia sui palcoscenici di Macerata e Jesi, attivi l’uno in estate e l’altro in autunno: pur non essendoci tra loro un collegamento istituzionale diretto, per tutto il tempo della “direzione Perucci” Macerata e Jesi sono –benché in gestioni distinte– un comune punto di riferimento per artisti e maestranze, che con il tempo costituirà complessivamente un’importante fonte di occupazione locale per diversi mesi all’anno. Se Macerata si appresta a lanciare il suo Sferisterio, anche a Jesi le idee sono ben chiare: data già 23 gennaio 1967 una richiesta al Ministero del

Sindaco Borioni, affinché il Pergolesi “per i suoi indubbi meriti” sia riconosciuto “Teatro Tradizionale, con tutti i benefici che tale qualifica comporta”. La legge che ordinerà il sistema musicale italiano, e all’interno del quale istituirà la categoria privilegiata del “Teatro di Tradizione”, vede la luce solo in agosto (la famosa “Legge n° 800” del 14 agosto 1967, che per la prima volta inquadra e razionalizza l’argomento ed è tuttora base della normativa di settore); il Sindaco, dunque, “si prenota”: ma non ce la fa. Sono riconosciuti 17 Teatri di Tradizione, tra i quali Jesi non c’è.

Nel gennaio ‘68 Borioni replica la domanda -con la dichiarazione del sostegno comunale alla stagione lirica (3 milioni di lire l’anno, più personale serale vario)- questa volta con successo: “Lieto comunicarti avvenuto riconoscimento”, telegrafa l’1 marzo al Sindaco il ministro Corona, congratulandosi “per riconoscimento indubbi valori culturali tradizione musicale tuo Comune che giunge primo in nostra regione marchigiana”. *(nella foto, la sera inaugurale della Stagione Lirica 1968))*



IV - NELL'OLIMPO NAZIONALE: "TEATRO DI TRADIZIONE"



28. Il “Pergolesi” è “Teatro di Tradizione”

Dopo la “crisi esistenziale” di metà secolo, tra alti e bassi di qualità e riscontro di pubblico, il prestigio del Teatro torna ad essere di nuovo in ascesa e rinasce con forza la sua funzione culturale di profonda incidenza nel tessuto sociale cittadino. Se il nome del direttore artistico Franco Casavola Danese aveva segnato, a fine anni '50, il suo rilancio lirico verso elevati livelli nazionali, il processo di crescita già avviato viene ora continuato e portato poi ad uno stadio avanzato dalla lunga e proficua direzione artistica di Carlo Perucci, alla cui parabola produttiva di valente esperienza si lega primariamente il riconoscimento ministeriale.

IMPORTANTI SVILUPPI ISTITUZIONALI

D'ora in avanti il *Teatro di Tradizione* “G.B. Pergolesi” entra nel novero dei pochi più importanti del Paese; a quel tempo, uno dei 19 “Teatri di Tradizione” in tutta Italia: vale a dire, di primaria importanza dopo i 12 Enti Lirici Autonomi, nonché l'unico nelle Marche, il solo nell'Italia centrale insieme a quelli di Pisa e Livorno. Con la particolarità di essere l'unico situato in città non capoluogo di provincia. Oggi i “Teatri di Tradizione” sono 27, con il riconoscimento successivo negli anni concesso a Cosenza, Lecce, Ravenna, Lucca, Macerata, Chieti, Pavia, Savona, Trapani (e il passaggio del già assegnatario Bari alla “categoria superiore” di “Fondazione Lirica”): Macerata, con il suo “Sferisterio” ottiene infatti il titolo “solo” nel 1973.

Accanto alla lirica, anche la programmazione di prosa si regolarizzerà a buon livello, con l'ingresso all'inizio degli anni '60 nel circuito distributivo nazionale dell'ETI (Ente Teatrale Italiano). E mentre i due settori si avviano a proporre spettacoli di degna qualità, è ora la sfida sociale quella che si pone, soprattutto in ambito musicale: proprio quello, cioè, che in realtà caratterizza e motiva maggiormente la personalità e la stessa “tradizione” del Teatro. “Migliorare la struttura organizzativa secondo le necessità di un moderno sistema di divulgazione musicale. Questo istituto ha il dovere e l'obbligo di creare una nuova generazione di pubblico, portandola a conoscere e ad approfondire sia l'elemento musicale che il teatro parlato”: così scrive Perucci nel '72, all'alba di una variegata stagione produttiva che vedrà un rapido e continuo incremento

della diffusione teatrale -anche con proposte audaci di titoli contemporanei e di recupero storico- secondo una concezione divulgativa ma anche di approfondimento, che nel corso degli anni distinguerà il “Pergolesi” a livello nazionale, non senza riavvicinare e ricreare un attento e affezionato pubblico locale.

Conseguenza diretta di una seria e costante continuità produttiva, si verrà poi solidificando, anno dopo anno, anche una ricca offerta di lavoro qualificato: un volano economico importante, che nel tempo ha stimolato in loco tutta una serie di “nuove professioni” e numerosi operatori del settore -orchestra, coro, tecnici, cantanti- diventando il Teatro un punto di riferimento settoriale di tutto rilievo, centro di produzione con notevoli risvolti territoriali di ordine economico sia per l’impiego diretto che per la ricaduta generale dell’indotto.

Si può ben dire, quindi -e lampeggia in proposito la felice e modernissima intuizione del Gonfaloniere Pianetti del 1830- che si è così strutturato e compiuto il meccanismo positivo per cui una città, esprimendo la sua tradizione culturale ne rinnova con ciò i contenuti e li potenzia allo stesso tempo, innescandone pure un circolo virtuoso che trasforma tale ricchezza di valori in prosperità economica: e così via reiterando...

L’IMPULSO PRODUTTIVO: ORCHESTRA, CORO, TECNICI

È il caso dei tecnici, che formano cooperative, così come i professori d’orchestra –fino ad allora assemblati solo per l’occasione- che dal 1983 si presentano ufficialmente e unitariamente come Orchestra Filarmonica Marchigiana, in seguito riconosciuta e finanziata dal Ministero come Istituzione Concertistica Orchestrale (ICO); i coristi, invece, esistevano già come collettivo -Corale “Bellini” di Ancona- fin dalla fine dell’800.

Nel 1982 una lettera inviata al Ministero (oltre che a tutte le istituzioni e i partiti politici locali) firmata da una novantina di operatori dello spettacolo marchigiani –coro, orchestra, tecnici- lamenta come ormai da due anni “il Festival Rossiniano si serve per le masse di complessi interamente stranieri”, pur esistendo sul posto competenze e disponibilità non impiegate. La denuncia, oltre a stigmatizzare quella scelta del nascente ROF, esprime “la tristezza” per una “inconcepibile incongruenza”, chiedendo scusa in conclusione “se siamo sembrati degli sciocchi e intransigenti nazionalisti, in realtà siamo cittadini che pagano

le tasse e vogliono lavorare”. La protesta non ebbe esiti concreti, essendo l’Ente pesarese svincolato da ogni obbligo circa la provenienza dei suoi scritturati, proprio per la sua natura di festival internazionale.

Sebbene inefficace nel merito, la lettera testimonia comunque l’entità della crescita locale di tutti i settori operativi che prendono parte alle stagioni d’opera, grazie allo stimolo produttivo continuativo offerto, fino anche alla graduale presa di coscienza della propria specificità nel panorama regionale del settore, che trova quindi il modo di costituirsi come soggetto giuridico. Per la verità, mentre l’esistenza dei “professori locali” da aggiungersi all’orchestra perlopiù composta da “forestieri” è da sempre attestata, quella di collettivi organizzati localmente risale almeno al finire dell’Ottocento, quando troviamo nel Teatro traccia di attività di un “Corpo Corale Jesino”, nonché di una “Società Cooperativa Corale e Orchestrale”; presenza attiva rintracciata anche in seguito, prima della Grande Guerra, connessa al nome del M° Aurelio Coli. Nome, questo, che ritroveremo nel secondo dopoguerra, quando promuove e dirige l’Orchestra Filarmonica Stabile “G.B. Pergolesi”, attiva con parecchie iniziative e anche nell’organizzazione in proprio di qualche spettacolo lirico. Tra alterne vicende, essa risulta funzionante almeno fino al 1960, quando fa bella mostra di sé come orchestra ufficiale del Festival Internazionale dell’Opera da Camera. Infine, dopo l’avvento del Teatro di Tradizione, la solidità istituzionale dell’ente e la sua disposizione a sviluppare stimoli locali, mentre da un lato creano l’humus culturale e produttivo per la crescita della risorsa professionale di settore, dall’altro pongono l’espressa necessità istituzionale della “costituzione di un’orchestra stabile per le programmazioni di musica sinfonica”, come afferma Perucci nel ‘72: che fa riferimento ad una specifica iniziativa in merito da parte del Comune di Jesi -mai concretizzata- il cui successo porterebbe ad “approfondire il problema della cultura musicale, portando la metà dei concerti programmati alle scuole e alle fabbriche” e “avremo fatto così un enorme passo in avanti per portarci alla pari delle regioni in questo campo più preparate”.

IL NUOVO AVVIO DEL 1968

Nel 1968 le serate passano subito a otto (dalle quattro del ‘67), per quattro titoli (anziché due), con il contributo dello Stato di L. 2.300.000 a

recita: che è quindi pari a 25.100.000 lire totali, comprese le maggiorazioni di sovvenzione che la Legge prevede per la proposta di opere contemporanee, come accade appunto in quell'anno. Il salto di qualità è innegabile: per celebrare l'evento, a maggio ha luogo un grande appuntamento con il massimo ente lirico italiano, il Teatro alla Scala di Milano, che porta al "Pergolesi" un Gala di danza con il suo rinomato Corpo di Ballo, arricchito da un'infinita serie di "stelle", allora giovani ma che negli anni successivi diverranno l'empireo della danza nazionale e internazionale: da Liliana Cusi a Carla Fracci, da Anna Razzi a Luciana Savignano e ad un'altra decina di nomi oggi "storici".

La prima stagione lirica del nuovo corso da "Teatro di Tradizione" parte in quarta, con un leggendario Mario Del Monaco nei panni di "Otello" (nella foto: Antonietta Cannarile Berdini, il M° Morelli, Del Monaco, Perucci, Protti, Luccardi); in cartellone anche il grande repertorio, con *Lucia di Lammermoor* e *Il Barbiere di Siviglia*, nonché un'opera nuova in prima esecuzione assoluta, *La lettera scarlatta* di Berto Boccosi, dal romanzo di Hawthorne. Il successo è ampio, la novità delle cose elettrizzante, per tutti: benché il numero delle serate sia raddoppiato dall'anno prima (8 anziché 4), la presenza media serale del pubblico è in crescita -480- con un picco di 850 paganti alla seconda di *Otello*. Tra le varie personalità accorse agli spettacoli, *La lettera scarlatta* vede la presenza dell'ambasciatore Usa in Italia, in omaggio al romanziere connazionale da cui si trae il libretto: visti i tempi (1968), non mancheranno davanti al Teatro manifestazioni anti-americane.



29. Sfide e vittorie culturali degli anni '70 e '80

Dopo tanta partenza, lo spirito degli “impegnati” anni '70 non può non trovare un riflesso importante nella programmazione teatrale, tanto più considerando il presupposto delle idee “sociali” a cui si informa la direzione artistica circa la cultura e la musica (anche lirica), già espresse ampiamente con i fatti ma anche apertamente dichiarate: “Un moderno sistema di divulgazione musicale: questo istituto ha il dovere e l’obbligo di creare una nuova generazione di pubblico”, scrive Perucci con riferimento al ruolo del “Teatro di Tradizione”, in un articolo pubblicato dal periodico *Ancona Provincia* nel settembre 1972.

REPERTORIO, GRANDI NOMI E ANCHE TITOLI NUOVI

Così, mentre le opere più famose costituiscono la base dei cartelloni approntati –che porteranno a Jesi, oltre a Del Monaco, artisti come Gianna Galli, Aldo Protti, Merighi, Marcella Pobbe, Virginia Zeani, ma anche Giuseppe Giacomini, Bruscantini, Panerai, Galiè, Zancanaro, Cava, la diva Anna Moffo o le giovani Lucia Aliberti e Giovanna Casolla, ecc.– è un dato costante l’interesse per la produzione d’opera contemporanea, ogni anno presente con un titolo, a volte anche in prima assoluta. Dopo l’anno inaugurale con la novità di Boccosi, nel '69 fu il turno di *Calandrino e C.* di Fernando Squadroni, abbinata a *Le notti della paura* di Franco Mannino; nel '70 *Un treno* di Squadroni, in tritico con *La stirpe di Davide* di Mannino e *Il barone avaro* di Jacopo Napoli; nel '71 lavori di Alfredo Strano e Nuccio Fiorda, mentre l’anno seguente arriva a Jesi la soubrette Minnie Minoprio, intrigante e applauditissima tra gli interpreti dell’opera *Vivì* di Mannino; il '73 vede invece in scena l’intenso dramma *Uno sguardo dal ponte* di Renzo Rossellini, con un grande Nicola Rossi Lemeni nel ruolo di “Egidio Carbone”, protagonista della tragedia di Arthur Miller da cui è tratto il libretto. Gli anni successivi presenteranno opere “nuove” di Giancarlo Menotti e Sergio Massaron.

LA CREAZIONE DI NUOVO PUBBLICO

Nel contempo prendono il via politiche specifiche di “cultura sociale”: si aprono le prove generali al pubblico delle scuole. Inoltre, alle otto serate ufficiali in programma se ne aggiungono altre due -speciali e a prezzi agevolati- riservate agli operai, il cui gradimento appare dai dati statistici

molto elevato. Cresce progressivamente la presenza media di pubblico, nonostante le “opere nuove” abbassino parecchio la media: nel ‘73 si oltrepassa quota 650, che nel ‘78 diverrà 680; si moltiplicano anche gli abbonati, che dal centinaio del 1968 superano abbondantemente i 1.000 dieci anni dopo.

L’allargamento del repertorio, oltre al panorama della contemporaneità guarda anche in due altre direzioni: la musica “grande ma inconsueta” e quella legata alla radice locale, l’opera dei “colossi” della tradizione musicale marchigiana. Pertanto, se nel 1976 Jesi incontra per la prima volta in assoluto la musica di Mozart con *Così fan tutte* (Wagner, dopo il mancato appuntamento del 1910, tuttora aspetta), nel ‘77 conosce finalmente la maturità verdiana di *Falstaff*, nel ‘78 *Don Carlo*, nell’‘80 il suo ardore giovanile con *Attila*.

Sul versante marchigiano, già nel 1974 si era celebrato il bicentenario della nascita di Spontini allestendo *La Vestale*, che ebbe anche una memorabile replica al Teatro di Maiolati; il 1980 segna poi una data importante con Lucia Valentini in *Cenerentola*: un gesto per contribuire al rilancio dell’attenzione su Rossini (il Rossini Opera Festival di Pesaro vede la prima edizione proprio nel 1980), ma anche il segno d’una visione moderna dell’opera, proponendone la revisione critica del M° Zedda, a cui si affida anche la direzione dell’orchestra: complesso artistico, questo, ormai cresciuto e cardine –insieme al Coro “Bellini”– del radicamento culturale e produttivo sul territorio, promosso dall’azione costante del Teatro “Pergolesi” e dello Sferisterio.

L’ATTENZIONE A ROSSINI, POI SPONTINI, PERGOLESI...

L’iniziativa si ripete l’anno seguente con *L’italiana in Algeri*; nel 1982 la spinta rossiniana del “Pergolesi” offre invece al suo pubblico l’emozionante sorpresa di *L’Assedio di Corinto*, realizzata in grande stile nella collaborazione produttiva con il Teatro dell’Opera di Marsiglia. Partito il treno rossiniano con l’ormai avviato ROF pesarese, Jesi continua l’azione d’allargamento del repertorio: se *Attila* nell’‘80 fu una scoperta fulminante e non solo per il folto pubblico presente in sala (da allora altri teatri cominciarono a riproporla), *Il Pirata* dell’‘84 resta invece memorabile per il valore dell’opera e per l’efficacia

dell'allestimento, ma anche e soprattutto per l'interpretazione superiore che ne fornì il tenore Rockwell Blake.

Nel capitolo strettamente jesino del ricco patrimonio storico musicale delle Marche, il 1983 è l'anno di una spettacolare *Fernando Cortez*, realizzata sulla partitura revisionata dalle Edizioni Rai, appositamente per l'esecuzione che l'Ente radiofonico ha da poco trasmesso: dirige il maestro Carlo Franci, già concertatore nella produzione della Rai, con Carlo Bini nel ruolo del titolo e Adelaide Negri in quello di "Amazily"; nel nuovo allestimento scenico di grande suggestione -quale impone l'ambiente mesoamericano, sfarzoso e pieno di movimento come prescrive la scrittura da "grand'opéra" di Spontini- non manca la fondamentale componente spettacolare dei balletti, apprezzatissimi, che contribuisce alla "meraviglia". È un autentico trionfo, sebbene sia un titolo non di repertorio, anzi sconosciuto ai più e neanche particolarmente facile all'ascolto; graditissimo da un pubblico da grande adunata, che assiepa il Teatro in tutte le repliche. Segno chiarissimo, questo, della maturazione avanzata del pubblico locale, dovuta ad un lavoro di divulgazione e penetrazione culturale che da anni procede evidentemente nella strada giusta: stimolato non solo dal grande repertorio, ma attento alle novità e interessato alle particolarità. Pubblico che per tutti gli anni '80 il giorno d'apertura della vendita degli abbonamenti si accalcava davanti alla biglietteria fin dalla notte, per acquisire la precedenza di accesso ai posti migliori... La musica di Spontini torna ancora nell'86, con *La vestale* allestita in ambientazione di "classicismo napoleonico": come qualche anno dopo farà anche Liliana Cavani -con ben altri mezzi e sfarzi- alla Scala di Milano (dicembre 1993, première della stagione).

IL MEMORABILE FESTIVAL "PERGOLESI OPERA OMNIA"

Se Spontini in quegli anni non manca dal Cartellone, dal 1982 all'86 rifulge a Jesi la fervida esperienza del "Pergolesi Opera Omnia" Festival, prestigiosissima iniziativa che nell'arco del periodo -concomitando la conclusione con i 250 anni dalla morte- vedrà programmati molti dei lavori riconosciuti "autentici" dell'autore secondo il dettato delle ricerche della critica musicologia più moderna, che ha etichettato come spurie o addirittura false parecchie delle numerose opere attribuite per tradizione al musicista. Con questa moderna sensibilità filologica, il Festival

propone quasi tutta la musica del catalogo pergolesiano certo, interpretata da artisti e complessi di qualità superiore: dal Teatro San Carlo di Napoli al Coro e Orchestra della Rai, dai Solisti Veneti ai gruppi barocchi più autorevoli, come il “Concerto Italiano”, il “Centro Italiano di Musica Antica”, il “Galimathias Musicum”, il “Musicae Antiquate Collegium” di Varsavia.

Il mondo artistico di Pergolesi si disvela in tutta la sua ricchezza, dalla cameristica al repertorio sacro e a buona parte dei lavori teatrali. *Il Flaminio*, nell’edizione raffinatissima del Teatro S. Carlo -diretta da Marcello Panni, per la storica regia di Roberto De Simone- che proprio a Jesi fu registrata per l’edizione in disco (*nella foto*); ma anche *Adriano in Siria*, *La serva padrona*, *Livietta e Tracollo*, *La morte di San Giuseppe*, oltre al balletto “pergolesiano” di Stravinskij *Pulcinella*, all’interno della Stagione lirica 1986.

Tante anche le iniziative multimediali e convegnistiche: è in quell’occasione che, su impulso dello studioso specialista Francesco Degrada e del “Pergolesi Research Center” di New York, prende avvio la prestigiosa pubblicazione della collana “Studi Pergolesiani”, insieme al piano di revisione e riedizione integrale delle partiture da realizzarsi in collaborazione con le Edizioni Ricordi e la Pendragon Press, purtroppo bloccatosi dopo l’uscita di solo tre volumi (“Adriano in Siria”, “Livietta e Tracollo”, “Opere strumentali”).



LA LUNGA E FATICOSA RINCORSA PERGOLESIANA

Il picco produttivo pergolesiano degli anni '80 è il punto di partenza della rinascita d'attenzione moderna sull'opera del Cigno di Jesi: traguardo di una coscienza del patrimonio culturale locale rappresentato dal musicista, che parte da lontano ma procede a fatica nel corso dei secoli. Se solo nel 1744 è documentata un'edizione di *Livietta e Tracollo* al Teatro del Leone (la prima uscita pergolesiana a Jesi conosciuta a tutt'oggi), è dopo oltre un secolo di oblio che "in patria" si torna a parlare di Pergolesi: negli anni '70 dell'Ottocento inizia infatti un dibattito pubblico sull'opportunità di erigere un monumento in suo onore e memoria, mentre solo nel 1880 se ne esegue lo *Stabat Mater*, primo suo titolo integrale riproposto nella "modernità", a parte qualche pagina –spesso spuria- che raramente affiora tra le pieghe di un programma concertistico o un'accademia. Dell'83 è invece l'intestazione del Teatro, che ingloba l'unico altro gesto di memoria: quello del 1835, quando in sede di restauri e realizzazione dell'attuale arco scenico (che prima non c'era) viene inserito sul fronte di uno dei nuovi palchi di proscenio un medaglione con il suo ritratto. Con il trapasso al Novecento si moltiplicano le iniziative di promozione, sollecitazione pubblica e raccolta fondi "pro monumento", attraverso occasioni le più varie: concerti, feste da ballo a carnevale, serate straordinarie nella stagione lirica settembrina. Nel 1910, insieme all'inaugurazione del monumento in piazza delle Grazie, arriva la prima celebrazione in musica, nell'occasione del Bicentenario della nascita: si tratta di una "Grande Serata di Gala", calata nella Stagione d'opera come "recita fuori abbonamento", che propone l'esecuzione dello *Stabat* e della *Serva padrona*. Dopodiché torna il silenzio: è ancora duro a svanire l'oblio ottocentesco che ha pressoché dimenticato non solo la programmazione, ma il repertorio stesso di Pergolesi.

Per riascoltare sue note a Jesi, si dovrà attendere la grande passione del Duca Filippo Caffarelli (1891-1975) e un'altra ricorrenza, da lui promossa: il Bicentenario della scomparsa nel 1936/37, qui ampiamente trattato. Sull'onda del successo riscosso -e del suo cieco amore per Pergolesi- il nobile romano inizia negli anni '40 a pubblicare un'immensa edizione dell'opera omnia del musicista, in realtà ben più ampia di quella effettiva, comprendendo nelle decine di volumi editi anche numerosi titoli a lui soltanto attribuiti dalla tradizione: tuttavia, se la critica

musicologia odierna ha tagliato drasticamente quel repertorio considerandone gran parte come “non pergolesiano”, l’opera di Caffarelli resta comunque un fondamentale precedente culturale per il rilancio di attenzione generale su Pergolesi. Se la memoria storica si viene di lì in avanti consolidando, non altrettanto è per la consuetudine esecutiva; per nuovi appuntamenti musicali si deve arrivare alla ricordata iniziativa del ‘49, grazie al solito Caffarelli (*nella foto*): anche allora grande qualità e successo, tanto che al Duca verrà conferita poco dopo la cittadinanza onoraria per indiscussi meriti. E mentre si comincia a parlare di “Festival Pergolesiano”, la stampa inizia a definire Jesi “Salisburgo italiana”... Ma la via della continuità istituzionale ancora non si trova, come non la troverà il rilevante -seppure non monografico- “Festival Internazionale dell’Opera da camera” del 1960, promosso da Casavola Danese nella ricorrenza di 250 anni dalla nascita del musicista. Cala ancora il sipario, fino all’“Opera Omnia Festival” degli anni 1982/‘86: che però stavolta lascia il segno e traccia il solco. Pochi anni dopo, nel ‘94, su iniziativa dell’avvocato Marcello Pentericci, presidente dell’Associazione “Amici della Musica”, nasce la Fondazione “Pergolesi-Spontini”.



30. La frontiera produttiva: dalle Marche alla Corea

Oltre alle citate, c'è ancora un'altra importante coordinata che ha caratterizzato profondamente la lunga gestione del Teatro "Pergolesi" a guida del M° Perucci; un sodalizio artistico e manageriale, quello del professionista con Jesi, all'insegna di ottimi rapporti personali e incontestabili successi: la cui riconferma non è mai stata messa in discussione, ma sempre connotata da contratto annuale da parte del Comune, mai per periodi di più lungo respiro che potessero garantire libertà di migliore programmazione ad ampio raggio.

UNA RETE NAZIONALE: PADOVA-COSENZA, VIA FOGGIA

La coordinata in oggetto è il senso della produzione in scala, della rete distributiva, della coproduzione tra teatri, al fine della più efficace ottimizzazione dello sforzo: per una maggiore diffusione del suo esito; che è poi, a ben guardare, l'obiettivo ultimo della cultura stessa, nella sua accezione più moderna e avanzata. Certamente derivata dalla *forma mentis* del suo inizio da impresario, tale attitudine costruttiva non viene a mancare quando all'azione privatistica da imprenditore subentra l'operato in nome dell'ente pubblico, nel 1968: anzi, forte proprio del suo nuovo *status*, dopo appena un paio d'anni dal riconoscimento il Teatro di Tradizione "Pergolesi" comincia ad "esportare" le sue competenze, a farsi "centro di produzione" e di interscambio, a livello regionale e nazionale. Ottenuta appena l'11 marzo '69 l'assicurazione dal Ministro che "ai Teatri di Tradizione può essere affidata la realizzazione di stagioni liriche sovvenzionate, anche al di fuori dell'ambito della provincia nella quale essi hanno sede", immediatamente si mette in moto la macchina delle relazioni e delle collaborazioni, che miete subito i primi successi: già nel 1970 e nel '71 il Teatro jesino espande la sua azione da un capo all'altro d'Italia, andando a gestire le stagioni liriche di teatri prestigiosi come il "Verdi" di Padova e il "Giordano" di Foggia. Dal 1977, invece, è a Cosenza, dove organizza per alcuni anni la stagione lirica del "Rendano", cui consente di rilanciarsi e attivare il rapporto con il Ministero per essere riconosciuto a sua volta "Teatro di Tradizione" e avviare un cammino istituzionale autonomo.

CON LA LIRICA JESI SBARCA A SEUL

Nel 1985 il “Pergolesi” conosce infine anche la coproduzione internazionale: è invitato ufficialmente in Corea del Sud, per una serie di rappresentazioni di *Bohème* all’International Music Festival of Korea, nell’ambito di rapporti diplomatici bilaterali Italia-Corea al cui interscambio culturale e istituzionale prendono parte, in rappresentanza ufficiale del Comune, il Sindaco Gabriele Fava e l’assessore Guglielmo Perticaroli. “Desidero innanzitutto ringraziarla per la gentile e cordiale ospitalità riservatoci durante la permanenza a Seul. Il successo riscosso dall’iniziativa ci induce a proseguire la collaborazione stabilitasi tra il nostro Teatro Pergolesi e la Fondazione Culturale Coreana”, scriverà il Sindaco Fava al Presidente della Korean Culture and Arts Foundation-Seoul.

La rilevante rete di rapporti che consente tali collaborazioni coproduttive -nazionali e internazionali- porta ad una lusinghiera affermazione istituzionale del Teatro “Pergolesi”, alla cui immagine pubblica –e, di riflesso, a quella stessa dell’Amministrazione Comunale e della Città– concorrono continui successi d’arte conseguiti; un felice esempio di incremento a “feed-back positivo” che trae origine dalla vincente complementarità di attitudini personali dei suoi due principali pigmalioni: il prestigio acquisito e la competenza artistica di Perucci unite alla notevole capacità operativa e di relazione di Gualdoni. Tuttavia, se il nome del Teatro circola a livello nazionale –per le collaborazioni attivate all’esterno, ma anche per le realizzazioni artistiche in sede– è la realtà locale che continua ad essere nel cuore e nella mente del “Pergolesi”, componendosi in ciò la ricordata spinta dinamica “imprenditoriale” con l’originaria intenzione programmatica della cultura diffusa sul territorio. Solidificatosi istituzionalmente e artisticamente, l’Ente jesino inizia quindi a realizzare quel progetto di “Teatro lirico regionale” che trova la sua radice ideale nel disegno produttivo del 1966.

LA RETE LIRICA MARCHIGIANA “ESPORTA” FUORI REGIONE

Non senza duro lavoro diplomatico e di promozione, sempre nella cronica ristrettezza di mezzi degli enti locali, già dal 1973 Jesi attiva un legame con Montegiorgio; l’anno dopo con Ascoli Piceno e poi Cagli, Fermo, Fabriano, Urbino, ai cui teatri “decentra” alcune delle sue

produzioni, tramite accordi di gestione che vedono il “Pergolesi” come capofila in quanto “Teatro di tradizione”, perché così impone la normativa ministeriale per ottenere sovvenzione anche alle altre città collegate. In seguito aderiscono alla “rete” perfino teatri fuori regione - ben più importanti dei pur bellissimi scrigni marchigiani, come il “Bonci” di Cesena e il Municipale di Piacenza- anch’essi per vari anni legati al “Pergolesi” nell’acquisirne le produzioni liriche. Una rete produttiva che, fra alterne vicende e numero variabile dei teatri aderenti nel corso delle diverse stagioni, ha protratto gli ultimi esiti fino al 1988; è implicito nei fatti, dunque, che il circuito lirico dei teatri marchigiani, di cui oggi e da diversi anni giustamente si parla, è già esistito, per un arco di tempo di 15 anni: anche se senza nessun tipo di riconoscimento istituzionale territoriale e tutto sulle forze dei singoli soggetti aderenti al progetto. L’intervenuta successiva riapertura di diversi teatri storici in tutta la regione, non fa che rafforzare la necessità di attuazione di quell’idea: che tanto più risulta valida oggi, quanto meglio si può apprezzare l’originalità e la lungimiranza di chi la concepì e per primo pose le basi della sua realizzazione. *(nella foto, da sinistra: Gualdoni e Perucci)*



IL “FRENO TIRATO” DEL COMUNE

Intanto cresce –con gli anni e l’inflazione– l’importo della sovvenzione statale: nel 1970 era già a 3.000.000 di lire a recita; nel ‘77 a 11 milioni,

nell’80 –quando Jesi ottiene le dodici serate sovvenzionate, in atto fino al 2004, suddivise in tre opere e un balletto– a 19 milioni; nell’85 sale a 55 milioni, per arrivare ai 95 di fine anni ‘90, secondo gli adeguamenti riferiti alla Legge 800 e sue modificazioni: normativa peraltro oggi in via di smantellamento, con la nuova legislazione avviata nel 1996 dal Ministro Veltroni.

Ma non in proporzione alla crescita ministeriale si è evoluto nel tempo il contributo pubblico locale, sulla via che all’inizio del cammino si dava per scontata e che già nel 1972 l’allora giovane giornalista Silvano Sbarbati –oggi direttore generale del riaperto Teatro delle Muse di Ancona- invocava a chiare lettere: “La stagione lirica jesina è pronta e preparata a fare un secondo balzo in avanti, a patto però che chi ci crede la sostenga a fatti e non solo a parole. Il Pergolesi è nelle condizioni di un’auto che viaggia a pieni giri in terza marcia. Perché impedirgli di innestare la quarta, per correre più veloce e con meno difficoltà?”. Era il 1972 e a quel tempo il “Pergolesi” era davvero l’unico punto di riferimento lirico in regione: il ROF aveva ancora molto da venire (1980), lo stesso Sferisterio, pur agendo e già ad alti livelli, otterrà lo *status* di “Teatro di Tradizione” solo a partire dal 1973. Si può solo immaginare –e rimpiangere- quale posizione, nelle Marche e fuori, il Teatro jesino avrebbe potuto conseguire da allora in avanti, grazie a quel felicissimo primato istituzionale di settore, se oltre all’ambito blasone (e contributo) del Ministero avesse potuto contare anche su un sostegno economico forte da parte del suo Comune. Delle successive fortune internazionali del ROF e dello Sferisterio, che in breve azzereranno e doppiaranno il vantaggio di partenza di Jesi, in buona parte sono stati artefici, infatti, gli stessi rispettivi Municipi, che hanno contribuito ai bilanci di quelle iniziative con proprie quote miliardarie (in lire) accanto a fondi ministeriali e sponsor privati. Il Comune di Jesi, invece, è stato sempre sordo a tale opportunità, limitando la propria quota di contributo all’attività lirica del suo Teatro a non oltre il 10% del bilancio, nella “torta di risorse” che per il resto compone al 60% ministeriale un 10% da Ente Regione, 10% da sponsor privati, 10% da incassi da botteghino. Certo è lontana –nel tempo e nella concezione- l’epoca sopra descritta in cui, a metà Ottocento, il Comune contribuiva alla stagione del “Concordia” per il 50% del bilancio: e in certi anni anche di più...

31. Evoluzioni artistiche degli ultimi vent'anni

Nominato direttore artistico dell'Arena di Verona, nel 1987 Perucci lascia un Teatro "Pergolesi" ormai cresciuto e affermato come centro di produzione lirica; dai mezzi contenuti, ma dalle ampie possibilità espressive, dotato di un pubblico partecipe e cosciente del grande valore –culturale ed economico– che la sua tradizione rappresenta. "Il raggiungimento della qualità, è ovvio" indica in un'intervista al *Corriere Adriatico* il M° Perucci per il futuro del "Pergolesi", di cui resta comunque consulente artistico; "e qualità riferita ad un repertorio che si dovrebbe progressivamente allargare sempre di più, per poter offrire a un pubblico maturo il più ampio panorama di musica teatrale, senza disdegnare la valorizzazione di lavori antichi o meno conosciuti, come pure il lancio o la proposta di opere moderne".

Gli succede alla direzione artistica il M° Filippo Zigante, segretario artistico del Teatro "S. Carlo" di Napoli.

UN NUOVO DIRETTORE DAL "S. CARLO" DI NAPOLI

Per il M° Zigante, le direttrici di attività, nel solco già tracciato, sono: allestimenti di qualità, per voci importanti e repertorio da ampliarsi. Al "Pergolesi" giungono la diva Raina Kabaivanska, che spopola nel suo cavallo di battaglia *Tosca* e Nicola Martinucci per "Calaf" in *Turandot*; così come un grande Roberto Scandiuzzi, Maria Chiara, l'esilarante Enzo Dara: ma torna anche Mozart con *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro*, si riaffacciano *Werther* e anche l'opera buffa, con *Il matrimonio segreto*, mentre fa la sua prima apparizione a Jesi *Macbeth* e si trova il coraggio – chissà perché tanta soggezione ai suoi presunti spazi monumentali?– di riproporre dopo parecchi decenni una buona *Aida*, nel '91. Proprio *Aida* sarà portata al Municipale di Piacenza, per un rapporto di coproduzione instaurato con quel Teatro, che già nel 1988 aveva reso possibile la realizzazione in coproduzione di *Don Carlo*, anch'essa allestita a Jesi e poi riproposta nella città emiliana. Merito di Zigante è anche l'avvio, in contemporanea alla stagione lirica, di un cartellone concertistico di buon livello, che porta in città virtuosi solistici e produce anche grandi appuntamenti sinfonici, quali la *Nona* di Beethoven, il *Requiem* verdiano, quello di Mozart o programmi più vicini al gusto del grande pubblico,

come furono –memorabili per qualità artistica e successo caloroso– la Serata Gershwin diretta dallo specialista Giorgio Gaslini e il Gala di musiche degli Strauss, diretto da Peter Maag.

LA BREVE STAGIONE DEL TENORE MERIGHI

Grandi titoli di repertorio –ancora con bei nomi del panorama lirico nazionale, ma anche con il lancio di giovani e promettenti voci– per la successiva direzione artistica di Giorgio Merighi (solo tre anni, dal 1992 al '94), con cui vengono attivate nuove collaborazioni coprodottrici, questa volta con teatri toscani: Lucca e Livorno. Di particolare interesse è il rilancio della propositività contemporanea del teatro in musica: si programma nel '94 *Il cavaliere dell'intelletto* di Franco Battiato, prima assoluta in occasione delle celebrazioni nazionali per gli 800 anni dalla nascita dello “jesino” Federico II di Svevia. Sorse in realtà, allora, qualche polemica sulla veridicità o meno della “prima esecuzione”: la realtà è che lo spettacolo fu commissionato a Battiato da Palermo, dove si sarebbe dovuta avere la prima esecuzione in Duomo, in forma di concerto, con la prima teatrale prevista a Jesi; senonché, accordando il Vescovo di Palermo il permesso di rappresentazione teatrale, di fatto anche a Palermo l'opera si diede nella sua completezza, pur adattata e “limitata” allo spazio della chiesa. La riuscita operazione rilancia l'attenzione sulla necessità di rinverdire la tradizione lirica con gli esiti artistici della contemporaneità: anche se magari al limite della riconoscibilità di genere stessa, come può essere apparso, in quel caso, il lavoro di Battiato. “La rappresentazione è come una sorta di quella comunicazione, privilegiata, tra maestro e allievo, esoterica e non mediata da altro, che si realizza in quel momento irripetibile e non lascia traccia tangibile se non nella sensibilità di chi ha partecipato in prima persona”: così rispondeva allora Battiato ad una nostra intervista esclusiva, nella quale sintetizzava infine che “non sopporto un certo genere di scena realistica da melodramma tradizionale. Il silenzio, la concentrazione, l'immobilità sono essi stessi un'azione, stati a cui si tende, uno sviluppo, un divenire positivo”. Lo spettacolo, non per tutti convincente sotto l'aspetto musicale, si rivelò invece molto efficace rappresentativamente, suscitando notevole interesse in parte motivato dalla notorietà dell'autore.

CAVALLARO E LA “CIVILTÀ MUSICALE MARCHIGIANA”

La strada della drammaturgia musicale contemporanea è percorsa anche dalla nuova direzione artistica, per la quale finalmente l’incarico assume durata triennale, assicurando la doverosa opportunità di un lavoro di programmazione di sufficiente respiro: si tratta di Angelo Cavallaro, già alla guida del Teatro “Verdi” di Pisa e poi del Festival Pucciniano di Torre del Lago. Cavallaro -il cui rapporto con Jesi dura ben 10 anni, dal 1995 al 2004- mantiene attenzione alla contemporaneità programmando diverse novità musicali nell’ambito degli spettacoli di balletto e infine, nell’ultima stagione, anche dell’opera: con una prima esecuzione assoluta di Marco Tutino, *Federico II*, riduzione del titanico lavoro commissionatogli nel ‘94 dal Teatro dell’Opera di Bonn e mai rappresentato. Mentre si mantiene elevato standard artistico nei titoli di repertorio, si rinnova la pratica del rapporto coproduttivo con diversi Teatri, anche di “nuova acquisizione”: nazionali, come il “Sociale” di Mantova, il già ben conosciuto “Rendano” di Cosenza, quello di Chieti (appena riconosciuto “Teatro di tradizione”), oltre ai consueti Lucca e Livorno; stranieri (in Spagna, Svizzera, Grecia) accanto a marchigiani (Fermo, Fabriano, Camerino, restando solo a livello di trattativa quelli con Fano, Ascoli Piceno e Cagli). Di particolare interesse, produttivamente, è in quegli anni il nuovo filone di programma della “Civiltà musicale marchigiana”. Giunto dopo l’importante lavoro di riproposta e rilancio iniziato a Jesi nel decennio precedente, il progetto assume ora carattere sistematico e istituzionale, riservando regolarmente ogni anno un’opera di autore marchigiano nel cartellone della stagione, quale titolo inaugurale. Tale scelta, lodevole nella sua continuità, ha permesso la riscoperta di partiture dimenticate di varie epoche, come *Teseo riconosciuto* di Spontini o la riedizione moderna della pergolesiana *Il prigionier superbo* (nella foto) -opera “seria” allestita con i suoi originali intermezzi della *Serva padrona*- ma anche *Romeo e Giulietta* di Nicola Vaccai, *Ruy Blas* di Filippo Marchetti, *Il domino nero* di Lauro Rossi, *Ines di Castro* di Giuseppe Persiani, *Mirra* di Domenico Alaleona, *La marescialla d’Ancre* di Alessandro Nini: contribuendo con ciò a riportare attenzione su quegli importanti autori “nostri”. Un “ritorno a casa” verso il riconoscimento –da parte del pubblico come della critica– delle radici culturali di una forte tradizione musicale locale e regionale:

che pone il Teatro “Pergolesi” come suo testimone storico primario, punto di riferimento fondamentale per la sua valorizzazione e per lo sviluppo stesso delle sue ricche potenzialità, culturali e produttive.



L'EREDITÀ DEI RAGGIUNGIMENTI CULTURALI E PRODUTTIVI

Con Cavallaro si caratterizza dunque la riproposta in tempi moderni di musicisti marchigiani dimenticati, dagli jesini Pergolesi e Spontini al maceratese Lauro Rossi, il fanese Alessandro Nini, Marchetti (Camerino), Persiani (Recanati), Vaccai (Tolentino), fino al novecentista Alaleona, di Montegiorgio: un lavoro egregio che non solo ha riproposto sulla scena spettacoli in prima esecuzione moderna, ma ha lasciato dietro di sé un importante supporto documentale fatto dalle revisioni delle varie partiture, restate in capitale –culturale e produttivo- del Teatro; nonché l'incisione ed edizione discografica di tutti quei titoli, consegnati alla futura conoscenza e al possibile apprezzamento anche per chi non abbia partecipato all'evento di recupero in teatro.

Il decennio consegue anche un incremento della produttività, riconosciuta dal Ministero con un aumento di contribuzione che arriva alla quota di 13 spettacoli sovvenzionati, rispetto ai 12 consolidati e perduranti dal 1980; incremento riflesso anche nel numero dei titoli in programma nella stagione: a fronte dei consueti tre titoli d'opera e uno di balletto, nel 2003 e nel 2004 la stagione arriva a proporre quattro opere e un balletto. Con questa “eredità”, ci si avvia nel 2005 a un nuovo corso e ad una nuova identità istituzionale.

V - ARIA DI PRIVATIZZAZIONE



32. Cronache del presente: il Teatro va alla Fondazione

Un caso singolare, nel panorama nuovo della cultura delle fondazioni, è quello della Fondazione “Pergolesi-Spontini” di Jesi, ente di diritto privato a cui dal 2005 il Comune delega tutta l’attività istituzionale del Teatro Comunale “G.B. Pergolesi”. “Chi fonda le fondazioni? Lo strano caso della *nuova* Fondazione Pergolesi-Spontini”: così titolava, a gennaio 2000, l’articolo di fondo del periodico di cultura e informazione *Scena Marchigiana*, dando conto di un’intricata ingegneria istituzionale che aveva suscitato a Jesi un acceso dibattito, tra meraviglia e perplessità, forte motivazione accanto a stupore per la sua spregiudicatezza.

Perché alla Fondazione “Pergolesi-Spontini” che dal 2005 gestisce il Teatro “Pergolesi”, ne preesisteva un’altra omonima: quella “originaria” risalente agli anni ‘90...

LA PRIMA FONDAZIONE “PERGOLESI-SPONTINI”

La Fondazione “Pergolesi-Spontini” nasce nell’estate 1994, frutto istituzionale della convergenza d’intenti di sei soci fondatori espressione dei più rappresentativi ambiti sociali ed economici -pubblici e privati- del territorio: Comune di Jesi, A.P.T. di Senigallia –cui subentra a breve la Regione Marche- Banca Popolare di Ancona, Comitato Territoriale della Vallesina dell’Associazione degli Industriali della Provincia di Ancona, Fondazione Cassa di Risparmio di Jesi, Società Amici della Musica “G.B. Pergolesi” di Jesi; le sue variegate credenziali sono talmente autorevoli, che già a fine anno medesimo è subito riconosciuta “Ente morale con personalità giuridica”, tramite apposito Decreto della Giunta Regionale delle Marche.

Creata “con lo scopo di far rivivere e diffondere la conoscenza delle musiche dei due autori”, dichiara espressamente il Presidente, avv. Marcello Pentericci, Pergolesi e Spontini sono i protagonisti degli incontri musicali che la Fondazione inizia a proporre, offrendo anche una ricognizione di contesto storico e artistico che consente di inserirli adeguatamente nel loro quadro di appartenenza. Iniziata con il titolo generico di “Jesi Concerti”, che dal ‘98 assume quello più significativo di “Pergolesi Festival” (con la direzione artistica di Fabio Maestri), la sua attività di proposta musicale e ricerca settoriale di livello la condurrà nel

giro di poche stagioni al raggiungimento del riconoscimento –e relativa contribuzione- da parte del Ministero. Tra maggio e giugno di ogni anno, giungono a Jesi artisti di valore internazionale e qualità superiore: dai famosi “Solisti Veneti” a gruppi specialisti barocchi come i “Sonatori della Gioiosa Marca” o il “Concerto Italiano”, con nomi eccellenti quali Giuliano Carmignola, Rinaldo Alessandrini o addirittura il “mostro sacro” Gustav Leonhardt, autentico nume della moderna scuola interpretativa filologica olandese.

In appena sei anni viene programmata pressoché tutta la musica cameristica e il repertorio sacro di Pergolesi (dallo *Stabat Mater* ai *Salve Regina*, *Messe*, *Mottetti*), oltre a diversi titoli dell’opera teatrale: la buffa (*Serva padrona*, *Livietta e Tracollo*) e l’oratoriale (*La morte di San Giuseppe*, *San Guglielmo duca d’Aquitania*).

Non manca l’attenzione a Spontini, indirizzata alla produzione cameristica vocale e strumentale, valorizzata anche da incisioni discografiche di pregio; come apprezzate sono del resto anche le diverse incisioni di brani pergolesiani e di altri autori barocchi realizzate. Quale importante complemento propositivo, dopo un decennio di silenzio in merito (cioè dai tempi del Festival “Opera Omnia”), si organizza anche il Quarto Convegno Internazionale di Studi Pergolesiani, presieduto e curato da Francesco Degradà; sono inoltre editati e pubblicati in volume gli Atti relativi al Terzo Convegno, tenutosi a Milano nel “lontano” 1990 e da allora sempre in attesa di attenzione e sostegno per la necessaria divulgazione e messa in commercio.

Con tali solide radici, assicurate da adesioni così ben varieguate nel mondo sociale e produttivo locale e che garantiscono un futuro certo e in crescita, la Fondazione realizza una progettualità fervida e brillante, con amministrazione rigorosamente in pareggio e per un bilancio davvero contenuto: annualmente -per una decina di appuntamenti tra concerti d’alto livello, spettacoli d’opera, convegnistica e pubblicazioni- non si supera mai il tetto dei 200 milioni di lire (odierni 100.000 Euro).

LA NUOVA FONDAZIONE DELLE POLEMICHE

Stanti siffatte (apparentemente) favorevoli condizioni -istituzionali, economiche e produttive- risultò ai più quanto meno curioso che nei piani di sviluppo del settore teatrale del Comune di Jesi –socio fondatore della

Fondazione medesima- ci fosse a fine anni '90 non l'eventuale potenziamento dell'ente già esistente e in così buona salute, ma la creazione di un'altra fondazione, nuova, da intitolarsi proprio "Pergolesi-Spontini", volta anch'essa alla valorizzazione dei due compositori ma da allargare all'adesione di soggetti nuovi e con nuovi intenti di espansione, secondo lo spirito "privatistico" della nuova via alla cultura. Pertanto, cooptata a chiudere la *vecchia* Fondazione "Pergolesi-Spontini" (per lasciarne liberi il nome e la missione), la *nuova* Fondazione -presieduta di diritto dal Sindaco di Jesi- vede soci fondatori i Comuni di Jesi e Maiolati Spontini insieme alla Provincia di Ancona, annoverando come soci "aderenti" e "sostenitori" i Comuni di Monsano, Montecarotto e Monte San Vito, oltre ad alcune aziende private unite in apposito "blocco".

L'attività della *nuova* Fondazione "Pergolesi-Spontini" (direttore artistico il M° Vincenzo De Vivo) si esplica principalmente attraverso il Festival "Pergolesi-Spontini", che dal 2001 si articola ogni anno in una decina di appuntamenti all'inizio di settembre. La sua impronta artistica e culturale all'inizio non è dissimile dalla proposta del precedente "Pergolesi Festival" –a parte il periodo di settembre anziché maggio- presentando nel 2001 due operine di Spontini (*Julie* e *Milton*) e varia altra musica del Majolatese, corale, cameristica e per banda; attira invece l'attenzione la costosissima –e artisticamente poco motivata- serata inaugurale con Georges Depardieu, che legge alcune lettere dell'epoca, di e per Spontini. Il nome da mass-media dell'attore, che registra curiosità e nota di costume per l'arrivo a Jesi di un divo del cinema, compie il miracolo di attirare attenzione locale –in verità più su sé stesso che su Spontini- ma non mancano però forti e diffusi dissensi in merito alla "scelta di destinare centinaia di milioni di vecchie lire per produzioni di grande glamour ed estrema povertà culturale", come anche si ebbe a dire, stigmatizzando "operazioni patinate e di facciata, che hanno abbacinato le casalinghe della Vallesina, non sopravvivendo neanche alla durata della cortina fumogena locale che esse hanno alzato: una politica culturale effimera e televisiva, anziché di profondità e di sostanza teatrale come il tema impone".

Lievitano, insieme alle polemiche, i costi: se il Festival della *vecchia* Fondazione costava 100.000 Euro, quello della *nuova* Fondazione arriva a costare 600.000 Euro. Né lo "specifico pergolesiano-spontiniano"

risulta molto incrementato: si daranno -dal 2002 al 2007- *Olimpiade*, *La serva padrona*, *Il Flaminio*, *Stabat Mater*, *Adriano in Siria* di Pergolesi, *Lalla Rukh*, *Li finti filosofi* e qualche brano cameristico di Spontini.

Le esecuzioni vedono in scena, di norma, buoni organici artistici –tra cui spesso l’Accademia Bizantina del M° Dantone- ma non basta: l’attenzione non decolla, nonostante campagne stampa potenti, l’interesse del richiamo non va oltre i confini del territorio locale, il seguito del pubblico pagante è scarso e cala anno dopo anno fino ai minimi termini toccati nel 2005, con 25 presenze medie a sera (dati ufficiali Siae).



UNA SVOLTA STORICA... TUTTA IN SALITA

Dal 2005, a coronamento di un intento politico più volte manifestatosi nel corso degli ultimi anni, il Comune di Jesi cede infine alla Fondazione la gestione di tutte le attività del Teatro “Pergolesi” -sia musica che prosa- che perde così la sua immagine istituzionale di Teatro Comunale, in favore del nuovo assetto “privatizzato” conseguente alla confluenza delle sue competenze nella Fondazione; altrettanto fanno dei loro teatri i “soci aderenti”, Maiolati Spontini e Montecarotto, la cui attività preterita non era però in alcun modo paragonabile –in quantità/qualità e in identità- a quella del “Pergolesi”.

Il pubblico locale, così come diserta ogni anno il Festival, si allontana dalla prima Stagione lirica gestita dalla Fondazione, colpita pertanto da un forte calo di presenza pagante quale da mezzo secolo non si vedeva: un crollo del 40%, che penalizza pesantemente il bilancio annuo e lo carica in debito per il mancato introito da botteghino, risultato di circa 50.000 Euro inferiore rispetto agli standard delle Stagioni precedenti.

33. A Jesi anche la cultura va alla “privatizzazione”

Il 2005 segna un cambiamento epocale, per l’istituzione del Teatro jesino: tanto radicale e profondo nella sua mutata visione di prospettiva socio-culturale, che solo il futuro potrà giudicarne la pertinenza e la bontà dei risultati. Il Teatro viene infatti “privatizzato”. L’operazione è criticata e circondata da perplessità: perché il nuovo ente opera in regime di diritto privato, ma le ingenti risorse che gestisce sono quasi tutte pubbliche. Nella discussione che ne segue -anche sulla stampa- emerge il dato *storico* di fondo della vicenda, la cui oggettiva realtà per alcuni è amaro costatare, per altri non gradito sentirsela dire. “Nel dopoguerra, le svolte istituzionali del Teatro a Jesi sono state determinate e guidate da due tipi di Sinistra: il CentroSinistra degli anni ‘60 a guida Socialista (Conigli, Borioni) e il SinistraCentro degli anni 2000 a guida DS (Belcecchi)”.

QUOD FECIT CENTRO-SINISTRA, QUOD FACIT SINISTRA-CENTRO

Il CentroSinistra dei Sindaci Conigli e Borioni accentrò al Comune la gestione del Teatro (già proprietà comunale dal 1930) tramite l’operato di direttori artistici di propria fiducia e nomina, superando così il sistema gestionale antico che fino a quel momento aveva visto l’attività teatrale delegata a imprese private esterne alla proprietà. Il nuovo assetto portò il Teatro ad un consolidato culturale e istituzionale che lo fece riconoscere dal Ministero dello Spettacolo come “Teatro di Tradizione” (uno dei pochi, meno di 20, allora, in tutta Italia), con i relativi privilegi di prestigio e sovvenzione statale: a cui l’abilità degli amministratori pubblici del tempo riusciva ad affiancare sostegni privati da sponsor mediamente pari al 10% del bilancio.

Il SinistraCentro di Belcecchi ha scelto, dopo quasi 40 anni di gestione comunale del Teatro, di passarne il controllo ad un Ente di diritto privato –e tale negli effetti, anche se presieduto dal Sindaco- appositamente costituito: cosa potenzialmente interessante, se motivo di coinvolgimento economico privato importante. Invece, a fronte di un apporto privato pari al solo 10% di quello pubblico (così da Statuto), risulta che la proprietà (il Comune di Jesi) e tutti i soci pubblici (Provincia, altri Comuni) accordino al “nocciolo” dei privati ben due membri su sette del CdA e la guida stessa dell’Ente tramite management di sua indicazione.

Si chiude così un ciclo storico, originato e sviluppato dalle convinzioni ideali di un'epoca: che attraverso l'operato degli uomini si erano potute riflettere sulle vicende della politica e ripercuotere sui tratti comuni e quotidiani del vivere sociale. Convinzioni forse archiviate, come l'epoca e i suoi valori.

IL “NUOVO ORDINE”: PRIVATIZZAZIONE

Tutti gli anni '90 –dalla “rivoluzione giudiziaria” in poi- hanno visto il tema “privatizzazioni” al centro dell'attenzione, nazionale ed internazionale. Prima le grandi aziende statali, poi i grandi sistemi di servizio e assistenza pubblica; alla fine tocca alla cultura, come tutti i settori di pubblico interesse anch'essa in Italia massicciamente sostenuta –ove non totalmente finanziata- dal denaro pubblico.

Negli ultimi 15 anni, secondo i nuovi indirizzi internazionali, iniziano a saltare gli assetti socio-economici che in Italia, come in gran parte dell'Europa occidentale, si sono instaurati in decenni di politiche nazionali di taglio socialdemocratico, il cui risultato (più o meno compiuto ed efficiente) è quel modello di stato sociale “all'europea” che il nuovo vento della globalizzazione sta rapidamente disintegrando e spazzando via. Anche nel campo della cultura: in quella direzione spingono i dettati delle riforme di settore avviate dal ministero Veltroni (1996), in quanto a mutazione dei soggetti culturali pubblici in soggetti di diritto privato. Purtroppo, però, dai fatti e dalle evoluzioni che ne derivano a livello nazionale, risulta subito dimostrato ciò che pure è sempre stato evidente –in coscienza- a chiunque conoscesse veramente almeno un po' il settore: un settore costoso e poco produttivo di ricchezza diretta qual è la cultura (contrariamente all'industria e al commercio), non può prescindere dal sostegno “pubblico”, che infatti continua inevitabilmente a costituire il grosso delle sue risorse; a fronte, però, del nuovo assetto gestionale, che invece diventa così “privato”...

Nato nel '700 come ente privato avente per scopo una funzione privata, divenuto nei secoli dapprima di interesse e funzione pubblica, poi di “proprietà” pubblica e in seguito anche di “gestione” pubblica, il Teatro –sebbene ancora di proprietà pubblica- torna ora alla “gestione” privata, concessa alla Fondazione.

La vicenda –pur se qui si tratta non di merci né di servizi, ma di cultura, socialità, patrimonio identitario- non è poi dissimile da quella che negli ultimi anni ci ha fatto assistere alla (s)vendita delle grandi aziende nazionali a partecipazione pubblica: secondo il dettato del *mercato*, esito più avanzato e deregolato del *neo-liberismo*, l'ente pubblico dismette dunque le sue competenze dirette -acquisite storicamente con fatica, frutto di una secolare progressione sociale e politica- perché si intende e si fa intendere che tale “nuovo ordine” (culturale, sociale e politico) sia più “produttivo” e quindi di maggiore interesse comune.

TEATRO “EX-COMUNALE”: FINE DI UN CICLO STORICO E POLITICO-CULTURALE

Come nel mondo dell'impresa industriale nell'epoca della globalizzazione, anche per il Teatro jesino e il patrimonio culturale che esso tramanda e crea, la prospettiva è quella di una decontestualizzazione mirata ad allargare i termini della proprietà, associando nuovi soggetti; peraltro senza stabilire precise corrispondenze e rappresentatività quantitative, tra i diversi soci pubblici e privati, in merito al rapporto tra esercizio dei diritti di gestione e doveri di relativi commisurati apporti al bilancio dell'Ente: a tutto discapito della “vecchia proprietà” (il Comune di Jesi) che, di fatto, cede importanti fette di sovranità e di rappresentanza nel C.d.A., senza ottenere dai nuovi “soci” gli adeguati importanti riscontri di incremento al bilancio stesso. Se la borsa e l'azionariato di massa potenzialmente ampliano le capacità di spesa di un'impresa industriale, esigendone i risultati “di mercato” da manager e tecnici specializzati di propria fiducia, così anche il Teatro avrà nuovi obiettivi e sorti che non sono più l'espressione diretta della sua complessa personalità sociale: bensì quella del management, a ciò delegato dal suo ristretto “direttorio”, che si esplica e rende conto del risultato solo a quello, in termini di immagine e di ostentato efficientismo produttivo. Ma il “prodotto”, qui, non è di merci, bensì di cultura, socialità, patrimonio identitario: e la cultura non può –né deve- assimilarsi ad uno dei tanti prodotti industriali –intercambiabile, riproducibile, commerciabile- essendo piuttosto frutto ed espressione di viva individuata personalità sociale. Perché, se è vero che la missione di un management aziendale è quella del profitto crescente e all'azionista non interessa come esso venga

prodotto (né se la proprietà abbia un volto o sia un'anonima inespressa massa di sottoscrittori), a un ente culturale può essere invece deleterio –e anche fatale- ingrandirsi al punto da perdere di vista chi sia la sua “proprietà”: pena un suo profondo effetto di spersonalizzazione, che lo renderà a sua volta non più che una quasiasi azienda commerciale, un'industria della cultura senza più un'anima autentica se non quella del mercato. In proposito, forse è di un qualche significato l'immediata attivazione dentro al nuovo Ente –è il nuovo spirito dei tempi- di un inedito servizio “marketing”: così come di tutta una politica dei biglietti prevista in varie formule di vendita, tra offerte “convenienza” e paniere acquisti “copia-incolla-compra”, che ricorda molto l'uso del centro commerciale.

Certamente, i risultati in merito allo sviluppo della nuova missione istituzionale (e della “buona salute” culturale) del Teatro jesino si valuteranno nel tempo. Per ora, dopo i primi anni di gestione del “Pergolesi” secondo l'assetto privatistico, i dati *storici* più rilevanti, riscontrati e certi, sono due: la scelta di contrazione del cartellone e l'accumulo di un forte disavanzo. Pur senza restrizione delle risorse, la Stagione lirica 2005 torna infatti indietro a 3 titoli d'opera e 1 di balletto (con la gerenza precedente nel 2004 si era giunti a 4+1): riducendo le recite a 10 (delle 13 consuete) e riaprendo le prove generali alle scuole (a pagamento).

A consuntivo 2005 (le opere in cartellone sono *L'Ape musicale*, *Falstaff*, *Cavalleria Rusticana* con *Gianni Schicchi*), la Fondazione registrerà un crollo di pubblico pagante e un grosso deficit di bilancio –fatto grave e inedito per il Teatro jesino- che ammonta a 340.000 Euro; deficit che arriva a 400.000 Euro, se al “rosso” del 2005 si aggiungono quelli segnati negli anni dal solo Festival. Nel 2006 –i cui dati di bilancio risultano in pareggio- il cartellone della Stagione lirica si contrae ancora (8 serate, più due “riservate” a giovani e scuole), tagliando anche ulteriormente le produzioni che si limitano ora a 3 titoli d'opera, senza più balletto.

LA STAGIONE RICORDA MOZART, MA DIMENTICA SPONTINI...

La Stagione 2006 vede un ritorno del pubblico, che affolla le 8 sere: un po' per la sua concentrazione nelle serate disponibili (2 meno dell'anno prima), ma anche per una proposta di repertorio più popolare (*Don*

Giovanni, Carmen, Rigoletto), che contribuisce a sollecitare un'attenzione allargata. Intento "popolare" che mostra anche la Stagione 2007, il cui cartellone annunciato (*Bohème, Werther e Lucia*) torna al numero di 9 serate, ma sembra incredibilmente dimenticare l'importante opportunità di rilanciare l'attenzione generale su Spontini, grazie al ricorrere di 200 anni dalla prima esecuzione del suo capolavoro (*La Vestale*, avvenuta a Parigi nel 1807): approfittando di ciò per una possibile grande apertura di Stagione, in nome suo e della sua opera più importante (che peraltro manca a Jesi da oltre 20 anni).

"Dimenticanza" non mitigata dal recupero in extremis del titolo nell'ambito del Festival 2007: che lo propone come spettacolo di marionette su basi musicali registrate, aggiungendovi così anche il sapore della beffa. Una dimenticanza che lascia perplesso tanto mondo culturale e tanti appassionati: che vedono in ciò non solo un'occasione produttiva perduta, ma anche una sorta di "tradimento" del mandato istituzionale stesso da parte di un ente intitolato appositamente a "Pergolesi-Spontini"... Perplexità e amarezza tanto più alimentate e accresciute dalla scelta discutibile –e assai discussa, nell'opinione pubblica e sulla stampa- di aver invece concentrato anche troppo l'attenzione su Mozart nel 2006 (per il suo 250° dalla nascita), tanto da dedicargli l'apertura di Stagione lirica e riservargli monograficamente la proposta del Festival "Pergolesi-Spontini" dell'anno, azzerando con ciò pressoché del tutto la proposta e programmazione in esso di musiche dei due autori, a cui, eppure, il Festival è dedicato. (*nel disegno, palchi del Teatro primo '800*)



34. Il futuro: strade nuove, con 210 anni di storia

Il nuovo corso istituzionale del Teatro “Pergolesi” –ex Comunale- è dunque quello di un ente di diritto privato –la nuova Fondazione “Pergolesi-Spontini”- a seguito della sua *privatizzazione*, compiuta con l’assegnazione alla Fondazione stessa dell’intera gestione (e relative risorse) delle attività artistiche e produttive del Teatro. Una privatizzazione non solo formale (con il passaggio dal “diritto pubblico” al “diritto privato”), ma sostanziale: venendo il nuovo Ente ad essere svincolato dal controllo/approvazione del Consiglio Comunale, nonché guidato da manager espressamente indicati -come da Statuto- dalla (pur esigua) *componente privata* del suo capitale di gestione, formata da diversi soggetti ognuno portatore di una piccola quota e riuniti in “blocco” con la denominazione collettiva di “*Art Venture*”. Componente privata il cui totale apporto di capitale richiesto è -così recita lo Statuto- “pari almeno al 10% del totale dei finanziamenti pubblici erogati per la gestione delle attività della Fondazione”. Ed è un autentico “giallo”, questo del 10%, perché fino a poche ore prima dell’approvazione in Consiglio Comunale (Delibera del 5 novembre 2004) la bozza di Statuto su cui si era discusso parlava di 20%. Una scelta quindi dell’ultim’ora, che dà il senso di una sorta di “privatizzazione a ribasso”: come d’altro canto è avvenuto in Italia negli ultimi anni per le grandi imprese pubbliche, spesso vendute senza ottenerne ricavo adeguato al reale valore; o magari cedute in controllo grazie a sapiente ingegneria finanziaria di piccole e grandi “scatole cinesi, o “patti di sindacato” che consentano di guidare tutta la macchina pur possedendone -e avendone pagata- solo una piccola parte...

PANORAMA RAGIONATO DELLE DIFFICOLTÀ

In attesa che il primo triennio di gestione “privata” dell’attività teatrale del “Pergolesi” (2005/2007), possa dare una compiuta progressione su cui esprimere un ragionato giudizio di merito “storico”, non è oggi tanto utile il ricordare le difficoltà di bilancio risultate già dal primo anno di gestione (deficit di circa 340.000 Euro nel 2005) o il pareggio di esercizio del 2006, quanto piuttosto iniziare ad osservare i cambiamenti “strutturali” apportati alla produzione di attività culturale e di spettacolo.

La nota più importante ed evidente è senz'altro la propensione mostrata a valorizzare la proposta “teatrale” a discapito di quella “lirica” (che pure caratterizza la personalità d'arte del “Pergolesi”, proprio grazie ad essa beneficiato del titolo –e dei fondi ministeriali- di “Teatro di tradizione”): dei 13 spettacoli ereditati dalle precedenti Stagioni Liriche dell’“era comunale”, si è passati oggi a soli 8 spettacoli, mentre si è riscontrata un’espansione delle attività teatrali di varia tipologia (prosa, danza, teatro-giovani e teatro-ragazzi) presso alcuni teatri minori della Vallesina, rilevati in gestione dalla Fondazione insieme al “Pergolesi” stesso. Pertanto, se l’attività lirica si contrae, si realizza per contro un megacartellone teatrale “spalmato” tra Jesi Maiolati, Montecarotto e San Marcello (a breve anche Monte S. Vito): una relazione politico-istituzionale, quella coi paesi dell’hinterland, che può avere risvolti di interesse anche culturale, ma non certo “fare la differenza” rispetto alle ambizioni di un soggetto di rilevanza nazionale com’è il Teatro jesino. Benché in flessione quantitativa, la Lirica fa notare però l’intenzione al rilancio della rete regionale: progetto –come ampiamente ricordato- già attivato dal “Pergolesi” negli anni ‘70 e ‘80, ripreso tra i ‘90 e i primi 2000, e oggi giustamente riscoperto e perseguito.

PROSPETTIVE E OPPORTUNITÀ DI SVILUPPO

Ma i problemi di fondo, su cui ragionare seriamente, sono però quelli dell’identità del Teatro jesino: identità culturale e produttiva, da far valere, più che in Vallesina, nel più ampio panorama settoriale e istituzionale. Non è mistero il “conflitto lirico” con Ancona: le cui “Muse” sono assai meno “acustiche” del “Pergolesi” (sebbene più “scenotecniche”), le cui risorse ministeriali molto inferiori a quelle jesine, ma la qualità artistica delle cui produzioni è oggi notevolmente migliore. In proposito, un maggiore slancio economico della sua “componente privata” potrebbe certo aiutare il “Pergolesi” nel necessario salto di qualità: quello, in fondo, che ci si aspettava dall’“apertura ai privati” e che in effetti motiva, appunto, la sua *privatizzazione*.

In un documento dattiloscritto diffuso nell’autunno 1994, dal titolo “Patrimonio e potenzialità del Teatro di Tradizione G.B. Pergolesi”, in seguito pubblicato sulla rivista di cultura *Paradigmi e Idee*, chi scrive aveva elaborato e lanciato al pubblico dibattito uno studio in merito a

“produzione culturale, sviluppo del lavoro, crescita civile: un riassetto strutturale per un nuovo modo di fare e fruire la cultura musicale”, anche noto con il titolo “Nel nome del teatro musicale - Per una cultura sociale”. Dopo un’attenta analisi d’ambito del settore e un approfondito profilo identitario del Teatro jesino nel contesto locale e nazionale, lo Studio indicava “linee di sviluppo artistico e strutturale” secondo “un nuovo modo di organizzare i mezzi di produzione in funzione di finalità artistiche più articolate”. Partendo dal presupposto produttivo di voler “allungare i tempi operativi ed ampliare la proposta culturale”, si indicava la via per “una Stagione Lirica non di un mese, ma di quattro mesi (ottobre-gennaio)” e si indicavano precise modalità di realizzazione della riforma, prevedendo crescita di posti di lavoro “a termine” sia per i soggetti artistici (coro, orchestra e anche alcuni cantanti solisti, in un primo nucleo pilota di compagnia stabile) che tecnici, “assicurando con ciò agli scritturati un lungo periodo lavorativo e garantendo in tal modo all’Ente prolungata disponibilità operativa”.

UN PROGETTO CULTURALE CHIARO E FORTE

Lo Studio indicava una progettazione artistica e produttiva scandita tramite varie Azioni. **Propositiva**, “che comprenda la trasmissione del grande repertorio del passato, ma non trascuri la programmazione di novità, né delle peculiarità culturali della tradizione locale (nel caso di Jesi, Pergolesi e Spontini, ma anche la folta schiera di operisti dell’800, che sono patrimonio comune delle Marche)”. **Didattica**, “che inneschi rapporti attivi con le scuole medie al fine di fornire agli studenti i mezzi di decodifica di un linguaggio ormai non più quotidiano come quello del teatro musicale”. **Coordinativa**, su diversi piani: in città, tenendo contatti con le varie realtà associative e amatoriali; in provincia, valorizzando la propria vocazione musicale come cardine dell’attività territoriale del settore; in regione, stabilendo saldi rapporti produttivi con Macerata (anch’essa “Teatro di Tradizione”); a livello nazionale, allacciando collaborazioni privilegiate con il Teatro San Carlo di Napoli, depositario storico della tradizione pergolesiana; a livello internazionale, creando relazioni nel nome di Pergolesi, di Spontini”, nonché di Federico II. L’obiettivo è una maggiore produttività d’ambito musicale –quello che distingue il “Pergolesi” sul territorio e a livello nazionale- che porti il

risultato di “una cultura d’arte diffusa e partecipata, sociale e vissuta, non elitaria o per soli addetti ai lavori”. Molti gli stimoli proposti: si invoca, per la prima volta assoluta in termini di sistematicità, la “riscoperta/rilancio del patrimonio storico marchigiano”, accanto a opere nuove in prima esecuzione; si indica gennaio quale “mese celebrativo dell’arte musicale jesina (vi ricorre la nascita di Pergolesi e la morte di Spontini)” attraverso produzioni operistiche o concertistiche dei due; si prospetta un cartellone di “quattro titoli d’opera anziché tre, con balletti fuori abbonamento inframmezzati da concerti lirici e sinfonici, repliche per i teatri della provincia e della regione che vogliano stabilire con Jesi un rapporto di collaborazione”. Si individuano, inoltre, attività specifiche di tipo sociale, didattico, sacro. Tante idee, allora assolutamente originali e all’avanguardia per il sistema. Idee di cui, per la verità, a partire da quel 1994 le scelte d’indirizzo delle diverse direzioni si sono non poco servite: dall’estensione temporale della stagione al rilancio degli autori marchigiani, dall’allargamento produttivo sul territorio all’attenzione per la composizione contemporanea, dall’impulso divulgativo nelle scuole allo sviluppo di un cartellone di danza al di fuori della lirica. Fino al recente inserimento nel logo del Teatro della dicitura “dal 1798”, dopo nostro ripetuto suggerimento. Alcuni stimoli oggi non sono più perseguibili, per intercorsi mutamenti nel panorama locale e nazionale del settore; ma altri sono tuttora validi, fervidi di sviluppo e gravidi di possibili risultati: produttivi, culturali e sociali...

LA STORIA E IL NOME: L’IDENTITÀ

La parabola storica del Teatro “Concordia-Pergolesi” mostra come la sua attività più che bicentenaria, ininterrotta e sempre nella sua struttura d’origine, sia culminata in: oltre settant’anni di *proprietà* pubblica, quasi quaranta di *gestione* pubblica, una maturata *coscienza* locale della propria “tradizione”, partecipe, forte e radicata. E se oggi i tempi reclamano nuovi obblighi politici e impongono nuove prospettive di produzione culturale, nel congedarci rilanciamo la proposta di valorizzare l’invidiabile tradizione storica del Teatro di Jesi lasciando l’attuale conteggio progressivo delle stagioni d’opera: per recuperare quello complessivo, testimone e vero indice della sua lunga evoluzione. Il conteggio dal 1968 (Teatro di Tradizione) ha avuto al tempo una

funzione storicamente importante, segnando il mutato assetto istituzionale rispetto al passato: allora avvalorato, accanto al numero ordinale, dalla formula “stagione lirica ufficiale”, in uso anche prima per differenziare la stagione settembrina “ufficiale” del Teatro da quelle “straordinarie” (in altri mesi), di imprese richiedenti la concessione della struttura. Oggi tale conteggio non ha più motivo distintivo reale e produce anzi un effetto riduttivo, mettendo in ombra il ben più lungo percorso della sua esistenza intera e continuativa. Si prenda esempio dai tanti teatri –dall’Arena di Verona allo Sferisterio di Macerata e altri- che si fregiano comunque del proprio *status* burocratico attuale, ma richiamano la loro progressione alle proprie effettive origini: a prescindere dai mutamenti di assetto istituzionale nel corso della storia. Pertanto, come segno di compiuta coscienza della propria tradizione, vissuta e interpretata nell’autentica identificazione della sua complessiva portata -blasone ben più distinto e rilevante di un timbro ministeriale- crediamo che per il “Pergolesi” sarebbe più giusto ed efficace contare la propria progressione produttiva a partire dalla sua reale origine: che, è dimostrato, evolve ininterrottamente da quel lontano 1798.



Fondazione: fine (annunciata) di un sogno?

Chiuso il 2007 in pareggio e con il risultato di una buona risposta di pubblico, la Stagione Lirica 2008 del Teatro “Pergolesi” si presenta con solo tre titoli operistici, per un totale di 7 rappresentazioni: 2 di *Flauto magico*, 3 di *Tosca* e 2 di *Viaggio a Reims*. Sul Cartellone, a una fugace lettura, ne risultano 9: in verità, però, una di *Tosca* e una di *Viaggio* non sono vere serate di spettacolo, ma “prove generali aperte” riservate a studenti. Tant’è vero che si tengono il giorno prima della effettiva “première” del rispettivo spettacolo.

NEL 2008 SOLO 7 SERATE D’OPERA: MAI COSÌ POCHE DAGLI ANNI ‘60

Solo 7 serate d’opera, dunque, cui fanno da contorno due concerti conclusivi con allievi di accademie liriche diverse. Si tratta di un autentico record –negativo- mai riscontratosi nel corso dei 41 anni di storia del “Pergolesi” come “Teatro di Tradizione”. Si deve infatti risalire al lontano 1967, quando ancora il Teatro jesino era gestito in forma impresariale: prima, cioè, di ottenere dal Ministero il riconoscimento (e i finanziamenti) della prestigiosa categoria di “Teatro di Tradizione” di cui tuttora gode. In quell’anno, in cartellone ci furono solo 4 serate: 2 di *Rigoletto* e 2 di *Manon Lescaut*; ma già nel 1968 le serate salirono a 8, per poi crescere progressivamente fino al culmine delle 15 serate, registrato quale record massimo nel 2003. Dal 2005, quando la Stagione Lirica jesina passa in mano alla Fondazione “Pergolesi-Spontini”, si avvia un’inversione di tendenza senza freni: fino ad arrivare alle 7 serate dell’entrante Stagione 2008, che riporta il Teatro jesino a quote di programmazione pre-riconoscimento ministeriale. Se a tale drammatica stretta quantitativa della programmazione si aggiunge che ben due delle tre opere in cartellone si avvalgono di compagnie di canto formate da giovani -l’una di vincitori di concorso, l’altra di allievi dell’Accademia rossiniana di Pesaro- allora la questione si fa ancora più seria: poiché non risulta agli atti alcun drastico impoverimento del bilancio (anzi, l’ingresso della Fondazione e dei suoi “privati” doveva servire ad arricchirlo), c’è

da chiedersi il perché di un tale forte ridimensionamento dell'attività lirica del "Pergolesi".

STAGIONE LIRICA "MINI", "PERGOLESIDANZA" CANCELLATA

Ma se la lirica piange, la danza non ride. Consolidato appuntamento culturale per il pubblico jesino, la danza per lunghi decenni ha sempre visto un titolo in programma all'interno della sua Stagione Lirica, oltre a qualche altro titolo proposto durante l'anno nell'ambito della Stagione di Prosa. Una consuetudine che nel corso dei decenni si è variegata e rinnovata, giungendo a proporre anche spettacoli nuovi in prima assoluta, alcuni su apposita commissione del Teatro jesino: che in tal modo si faceva non solo "fruitore", ma anche "produttore" di cultura coreutica. Consuetudine importante che nel 2003 –grazie a una felice intuizione della dirigenza di allora- si trasformò in vera e propria Rassegna di Danza, proponendo un apposito cartellone, autonomo e svincolato sia dalla lirica che dalla prosa, con diversi spettacoli di eccellenza nazionale e internazionale: "PergolesiDanza". Una Rassegna che è cresciuta piano piano negli anni, distinguendo il Teatro jesino nell'ambito della provincia e della regione, fino a diventare un'apprezzata e attesa tradizione per l'intero territorio. Anch'essa passata in "eredità" alla Fondazione "Pergolesi-Spontini", nel 2006/2007 "PergolesiDanza" inizia a perdere la sua identità originaria e viene "spalmata" –con risultati discutibili- tra i teatri e teatrini della Vallesina; ma nella Stagione 2007/8, la Rassegna scompare completamente, cancellata. Oltre alla Stagione Lirica dimezzata, quindi, un altro doloroso ridimensionamento della programmazione teatrale del "Pergolesi". C'è da chiedersi perché. Qualcuno potrebbe dire: "Se non ci sono i soldi, non si possono fare le cose". Giusto, i bilanci devono essere in pari. Ma, se così fosse, la domanda diventerebbe un'altra: come mai i soldi prima c'erano e si poteva fare, oltre al doppio delle serate d'opera, un'importante Rassegna di Danza, di anche 5 titoli di rilievo? Eppure, non solo non risultano drastici impoverimenti del bilancio a disposizione, ma anzi, il passaggio alla Fondazione con i suoi "privati" doveva servire ad arricchirlo e quindi ad aumentare la proposta. Non certo a impoverirla e diminuirla così pesantemente.

SVANITA L'UBRIACATURA, I NODI VENGONO AL PETTINE

La Fondazione “Pergolesi-Spontini” quale gestore unico delle attività teatrali dei Comuni aderenti –ruolo che assume pienamente a partire dal 2005- ha suscitato all’inizio qualche convinto entusiasmo, in gran parte nutrito dalla diffusa e sottesa ipotesi che una forte partecipazione dei suoi soci “privati” ne incrementasse considerevolmente il bilancio e, di conseguenza, l’offerta di spettacolo e cultura. Ma “tutti i sogni muoiono all’alba” e così, dopo un triennio di gestione completa dell’attività del Teatro “Pergolesi”, svaniti ormai i fumi dell’ubriacatura iniziale, cominciano a vedersi i risultati produttivi del nuovo corso istituzionale.

1) La Stagione Lirica si è a tal punto impoverita da ridursi alla metà delle serate d’opera rispetto al 2004;

2) la Rassegna di balletto “PergolesiDanza”, che annoverava fino a 5 spettacoli a stagione, è stata cancellata;

3) La Stagione di Prosa ha mantenuto a stento il peso che aveva nella vecchia gestione, così come la Rassegna “Scompagina” sostituisce più o meno alla pari la soppiantata Rassegna “Intrecci”;

4) A parte sono la Stagione Sinfonica, gli appuntamenti delle “Strade del jazz” e i “Concerti del Carlino”: serate promosse da altre Organizzazioni, solo “ospiti” dal Teatro jesino e dalla Fondazione che lo gestisce.

5) Il Festival “Pergolesi-Spontini”, considerato dalla Fondazione come il fiore all’occhiello di tutta la sua attività, continua ogni anno dal 2001 nella formula produttiva che ne vede le serate diffuse tra i castelli della Vallesina, con un seguito di pubblico molto limitato e una quasi totale estraneità dalla partecipazione locale: per proposte di una qualità musicale in genere valida, ma senza aver ancora trovato il modo di coinvolgere veramente il territorio e averne quella compenetrazione culturale -che dopo tanti anni ormai deve esserci- per la quale soltanto un progetto possa considerarsi condiviso e non semplicemente “tenuto in vita”. Peraltro, se negli anni sono stati programmati vari titoli pergolesiani di rilievo (*Olimpiade, Adriano in Siria, Flaminio, Salustia*), quasi inesistente è stata l’attenzione ai lavori veramente significativi di Spontini, di cui ci si è limitati a proporre e riproporre la produzione minore dell’opera buffa, tralasciando sempre i suoi capolavori.

Nessuno sviluppo, dunque, per l’attività teatrale istituzionale, rispetto alla passata gestione comunale; anzi, si registra un notevole impoverimento

della mole di proposta. Eppure non c'è stato alcun ridimensionamento delle risorse; al contrario, l'ingresso dei "privati" ha aumentato la disponibilità di spesa per il Teatro: anche se di pochissimo, rispetto alle aspettative. Ma questa è un'altra –amarissima- questione.

Qual è allora il problema? Perché il nuovo assetto non solo non ha portato lo sviluppo di attività prospettato, ma ha addirittura ridimensionato fortemente l'attività di spettacolo preesistente?

UN CREDITO CHE NON COPRE NEMMENO LA VALLESINA

La Fondazione ha mostrato sin dalla nascita grandi difficoltà di autentico coinvolgimento e radicamento locale; difficoltà dovute a un percepibile intento colonizzatore, per il quale non ha mai decollato come reale polo produttivo territoriale: il suo progetto istituzionale, infatti, non ha garantito un vero apporto di "soci" con risorse nuove aggiuntive. Quello dei "privati" è davvero modesto, mentre quello dei Comuni è pressoché "virtuale", trattandosi di soggetti municipali piccoli e piccolissimi. Se analizziamo bene le "acquisizioni", solo le Stagioni di Prosa di Maiolati e Monte San Vito –che tuttavia non hanno mostrato sviluppo rispetto alle precedenti gestioni comunali- si sorreggono a malapena con il contributo che i Comuni stessi versano alla Fondazione; l'attività negli altri "teatri soci" è invece in passivo rispetto al relativo contributo comunale: con il risultato che, di fatto, la "rete teatrale della Vallesina" è costruita in gran parte a carico del "Pergolesi". E non poteva essere altrimenti, dato che una collaborazione produttiva tra la blasonata/ricca Jesi e tutti i vari paesini/teatrini come San Marcello, Monsano, Montecarotto non può che essere sproporzionata e "virtuale". Risultato: l'intento politico di espansione ed egemonia territoriale della Fondazione non ha avuto alcun successo in regione e neppure in provincia, ma solo in Vallesina e solo nel ristretto giro dei castelli jesini.

ILLUSIONI PERDUTE: IL "POLO TEATRALE DEI CASTELLI"

Basti pensare all'imbarazzante fallimento del "Circuito Regionale di Produzione Lirica", trionfalmente presentato dalla Fondazione nel 2007 come una rete di teatri importanti –Fano, Fermo, Ascoli Piceno- che avrebbero dovuto coalizzarsi intorno all'Ente jesino, creando così un "polo regionale". Disegno che non ha compiuto neanche un anno di vita, vedendo Fano sfilarsi da subito, Ascoli già alla fine della prima stagione e

Fermo frenare a tal punto da giungere a ridimensionare il suo stesso rapporto storico di collaborazione con il “Pergolesi”: aprendosi piuttosto a nuove collaborazioni con altri teatri –anche fuori regione- e acquistando nel 2008 un solo titolo d’opera da Jesi, ove in passato ne acquisiva invece due o anche tre a stagione.

La Fondazione “Pergolesi-Spontini” non riesce dunque a catalizzare attenzione e credito di “guida” a livello regionale; ma neanche a livello provinciale, quando si tratti di strutture di qualche importanza. Emblematico, a tal proposito, il fermo rifiuto di Chiaravalle alle reiterate sollecitazioni, diplomatiche e “sotterranee”, ad entrare nell’orbita gestionale della Fondazione; mentre è addirittura clamoroso e scottante il recentissimo stizzito diniego pubblico del Sindaco di Fabriano, finito quasi a male parole, conseguente al manifestato tentativo di “annessione” per via politica del suo Teatro “Gentile” alla gestione jesina.

Chiuso ogni sviluppo d’influenza, sia verso il mare che verso il monte, l’ambito di riferimento territoriale della Fondazione resta –all’oggi- quello della media Vallesina, nel suo ruolo di “polo teatrale dei castelli”.

