

Oddone Longo

Il “teatro” Pedrocchi. Stravaganze dionisiache

Abstract

Revelation of the theatrical character of the eastern side of Caffè Pedrocchi in Padua.

Rivelazione del carattere teatrale del lato orientale del Caffè Pedrocchi in Padova.

La ripetuta, e oramai istituzionalizzata, utilizzazione degli spazi antistanti la fronte Nord dello stabilimento Pedrocchi come luogo di spettacoli per la Rassegna Nazionale del Teatro classico antico Tito Livio-Città di Padova, ha felicemente individuato una latente vocazione teatrale, scenica, del complesso caffè-piazzetta, che ne arricchisce la pregnanza semantica, oltre che l'utilità sociale. Teatrino all'aperto, ma interamente calato nel tessuto urbano, di cui si utilizzano le strutture esistenti, e in particolare il “naturale” palcoscenico compreso fra le due loggette, e l'autentico *frons scenae* offerto dalla facciata con tutte le sue pertinenze (**Fig. 1**). Si vorrebbe dire che la “vocazione teatrale” dell'architetto Jappelli, ripetutamente espressasi (ma regolarmente frustrata) in più occasioni, abbia trovato nel luogo, già di per se stesso “teatrale”, del caffè, il proprio e più felice momento ideativo. Com'è noto, allo Jappelli erano stati successivamente affidati la riprogettazione del Collegio Amuleo in Prato (1825), dove l'architetto aveva previsto, nel parco retrostante, un piccolo teatro all'aperto; il restauro e ristrutturazione del teatro Obizzi (poi Novissimo, e infine dei Concordi) (1824-1825); la progettazione della facciata del teatro Nuovo (ora Verdi) (1841) e successivamente la sua ristrutturazione (1845).

Altrettanti episodi, accanto a quello più vistoso del progetto per la nuova Università in Prato, di una carriera sfortunata, segnata dall'incomprensione della committenza e dal suo sistematico rifiuto dell'audace sperimentazione dell'architetto. Tuttavia, almeno nel caso del teatro Nuovo, le tavole rimasteci del progetto dello Jappelli non fanno che confermare la nostra lettura “teatrale” della facciata Nord del Caffè, nella sua peculiarità, che fra breve illustreremo, di momento di comunicazione fra interno ed esterno, fra “bottega” e piazzetta. Gli avancorpi a portico previsti, ma non realizzati, per il teatro, che riprendevano, anche se in forma e in contesto diversi, la tematica delle due loggette-propilei del Pedrocchi, avrebbero, se realizzati, creato un rapporto dinamico con lo spazio pubblico, con l'antistante piazzetta Forzató e la via pubblica, determinando un legame dialettico tra l'architettura e il contesto urbano. Considerazioni che ci sembrano perfettamente trasferibili allo “stabilimento” affacciante sulla piazzetta Cappellato, cui già Lionello Puppi ha riconosciuto, ben al di là delle

immediate funzioni e servizi offerti dalla “bottega”, un carattere urbano che ne fa una vera e propria “acropoli” e insieme “Campidoglio” della città.

Vorremmo aggiungere, ed è quanto si farà in questo studio, due ulteriori denotazioni, “teatro” ed “agorà”, “foro”. Nel mondo antico, greco ed ellenistico in particolare, fra teatro e agorà correvano profondi legami sia urbanistici che funzionali e politici. Se si vuole riconoscere al complesso caffè-piazzetta una vocazione teatrale, ed utilizzarne concretamente gli spazi in questo senso, è indubbio che il lato debole dell’operazione risiede nel circoscritto spazio a disposizione del pubblico, o, che è lo stesso, nella sproporzione fra il monumentale insieme *frons scenae*-palcoscenico e la ristretta se non inesistente “cavea”. Una condizione, si badi, che al di là di ogni possibile “intenzione” teatrale dell’autore, nasceva dall’oggettiva situazione edilizia con cui lo Jappelli dovette confrontarsi, per cui abbiamo anche che, teatro a parte, l’“agorà” va cercata, più che nell’angusta piazzetta, nell’adiacente piazza delle Legne (o delle Legna, o della Legna: oggi Cavour), o, se si vuole, nel più articolato complesso delle due piazze della Frutta e delle Erbe, cui si accede direttamente attraverso la contrada di Turchia (oggi via Gorizia).

Sotto un profilo funzionale, la piazzetta rimane tuttavia utilizzabile, per un pubblico non strabocchevole, ricorrendo, se si vuole, ad una impalcatura lignea a gradoni addossata ai fabbricati prospicienti (simili impalcature vengono correntemente montate in piazza dei Signori e altrove); meglio ancora, a voler sottolineare le tuttavia presenti potenzialità della piazzetta come “cavea”, se alla gradinata di fondo ne vengono aggiunte altre due più brevi ai lati, una soluzione già in atto nelle fabbriche teatrali cinquecentesche, e ancor prima in Grecia. Nel teatro greco una tale struttura lignea rettilinea (quadrangolare o trapezoidale), antesignana della più tarda cavea “a conchiglia” in pietra, dominò incontrastata fin quasi alla fine del V secolo a.C., e cioè durante tutto il periodo “creativo” della tragedia e della commedia detta antica. La scoperta di questo modello rettilineo (rettangolare o trapezoidale) della cavea di età arcaica e classica, “cavea” allestita il più delle volte con delle semplici impalcature in legno, è dovuta ad un Maestro dell’Ateneo padovano, Carlo Anti, scoperta che ebbe in seguito (teatro di Trachones in Attica) insperati riscontri.

Cavea a parte, non vi è però alcun dubbio che l’aspetto più articolato e monumentale del “teatro Pedrocchi” (ma si vorrebbe quasi chiamarlo “teatro Jappelli”, a collettiva riparazione dei fallimenti progettuali di cui si è detto!), va cercato nel complesso “scena” (*frons scenae* con “propilei” dorici in saliente)-“palcoscenico” (lo spazio rialzato e delimitato cui si accede salendo i tre bassi gradini sulla piazzetta). Il palcoscenico, o meglio lo spazio scenico, è perfettamente individuato, in prima istanza, dai due avancorpi, che si prolungano ulteriormente, quasi a fornire un tratto di mediazione tra il “palazzo” e l’“agorà”, nelle due loggette a colonne doriche e pilastri angolari. Se, nella logica dello “stabilimento”, le due loggette (e la terza sul lato Sud)

fungono da “propilei” (Puppi) onde accedere, rispettivamente, alle sale del caffè, e (loggetta di Nord-Ovest) alla scalinata d’onore che mena alle sale superiori, nella logica del “teatro” esse completano quella funzione di chiusura dello spazio scenico che abbiamo riconosciuto ai due avancorpi finestrati. Per di più, con un tratto felicissimo ove si pensi alla messa in scena di drammi classici, le due loggette si offrono spontaneamente come *theologheion*, cioè come il luogo – la terrazza – rialzato su cui avvengono le apparizioni del *deus ex machina*: senza dire che un’analoga funzione teatrale può benissimo venire disbrigliata dalla grande loggia corinzia al centro della facciata.

La linea di congiungimento fra le due loggette, e di inizio della “gradinata”, segna ad un tempo il confine del “palcoscenico”, e mette in comunicazione questo con quello che ci piace definire lo spazio dell’“orchestra” (che dovrebbe corrispondere al tratto della piazzetta occupato dal marciapiede che segna al tempo stesso il confine della proprietà privata). Non sarà fuori luogo ricordare che nel teatro ateniese di età classica appunto alcuni gradini mettevano in comunicazione palcoscenico e orchestra: un’orchestra che, conformemente al disegno della cavea di cui si è detto, ebbe a lungo forma rettangolare o trapezoidale. Certo, il dislivello fra orchestra e scena nel teatro del V-IV secolo era più marcato, e i gradini (anch’essi in numero di tre) più alti. Ma non si deve dimenticare che l’attuale situazione del Pedrocchi è il risultato dell’innalzamento successivo del piano stradale e della stessa piazzetta. In ogni caso, la soluzione adottata dallo Jappelli mira a sottolineare la “transitabilità” dal caffè alla piazza; anche rispetto alla dotazione in “porte sceniche” (quelle che consentivano di accedere dall’edificio scenico al palcoscenico e viceversa) del teatro antico, che non ne prevedeva, almeno in Grecia, più di tre, il nostro “teatro” pecca per eccesso, disponendo di cinque porte apertisi sul corpo centrale, oltre che di altri due accessi laterali dalle loggette. Cinque fornici aveva però anche la loggia Cornaro, alla quale lo Jappelli poteva essersi, più o meno consapevolmente, ispirato (senza voler addurre, per lo Jappelli come per il Falconetto, il più remoto schema vitruviano). In questa esuberanza d’accessi, come nel resto, è comunque da vedersi l’intenzione di marcare decisamente, ancora una volta, la comunicabilità e circolazione fra interno ed esterno. E qui, con un tratto quanto mai felice, fornito dalla situazione viaria preesistente, la situazione dell’“orchestra”-piazzetta si raccorda significativamente a spazi esterni, non più che “suggeriti”. Com’è noto, l’orchestra antica disponeva di due accessi, sui due lati dell’edificio scenico, utilizzati dal coro o dai personaggi che accedevano alla scena non dall’interno ma dall’esterno; convenzione voleva, a quanto pare, che i due accessi (o *pàrodoi*) mettessero in comunicazione, da un lato con la città, dall’altro con la campagna o col porto. Ora, dalla piazzetta si irradia tutto un ventaglio di percorsi, fra i quali basterà selezionarne due, la contrada di Turchia sulla destra (che porta alla “città”), piazza delle

Legne sulla sinistra, da cui si scende al porto (riviera Ponti romani) e più oltre alla campagna.

L’edificio scenico vero e proprio riproduce, combinandoli insieme, e risolvendoli in una sintesi neoclassica, le strutture più tipiche di un certo modello di edificio scenico greco. Questo edificio, e ci richiamiamo ancora alle ipotesi di Carlo Anti, si presentava come una facciata munita di due avancorpi laterali, che potevano essere massicci oppure aprirsi in una loggia. La funzione scenica di questi due avancorpi, detti in linguaggio teatrale “parasceni”, era quella di delimitare lo spazio scenico, esaltandone la chiusura e lo stretto collegamento, fisico ma anche ideologico, col “palazzo” rappresentato dall’edificio scenico. Questa forma architettonica della scena riproduceva lo schema tradizionale del “palazzo” dei tiranni, come memoria più remota, e insieme, con più immediata evidenza, quello degli edifici pubblici “democratici” che alle regge tiranniche si erano sostituiti, conservandone tuttavia l’impianto di fondo. Uno sguardo appena attento a due delle ricostruzioni (**Figg. 2-3**) che sono state tentate dell’edificio scenico del teatro di Dioniso in Atene, ci scopre delle sorprendenti analogie con lo stabilimento Pedrocchi (facciata Nord). Chi si prendesse la briga di combinare le due ricostruzioni del Fiechter e del Frickenhaus, aggiungendo le due loggette agli avancorpi massicci dell’edificio scenico a loggiato centrale, otterrebbe qualcosa, che a prescindere dalla volumetria e da molti altri dettagli, si lascerebbe tuttavia raffrontare col “teatro Jappelli”.

Il quale ci appare così come una sagace ricostruzione dell’antico, di cui si mantengono, pur nella libertà del reimpiego, i tratti fondamentali. Libertà di reimpiego che va ravvisata in una certa insistenza enfatica, in un eccesso combinatorio di carattere eclettico, di un eclettismo non solo stilistico, ma strutturale (avancorpi, loggette, loggiato centrale, profusione di porte, etc.). Un’operazione del genere non contrasta, ovviamente, né con gli assunti di base (rifacimento di un antico “teatro” all’aperto), né con la pratica architettonica del Neoclassicismo. Con un tratto di autentica genialità architettonico-urbanistica, lo Jappelli ha in realtà conferito a questo spazio “teatrale” una funzione di mediazione fra una “agorà” e una “acropoli” da intendersi, quest’ultima, come il palazzo del potere (cittadino), la cui sede istituzionale si trova precisamente alle spalle dell’“edificio scenico”. Si aggiunga che la piazzetta e lo stabilimento erano il luogo più adatto per un’operazione che mirasse a resuscitare e a rendere nuovamente attuali le memorie dell’antico, da quando, nel 1812, e dunque nell’imminenza della progettazione dello “stabilimento”, Antonio Noale aveva condotto uno scavo in profondità nell’area della piazzetta; da questo scavo erano emersi frammenti architettonici (di cui uno attualmente *in loco*) che avevano indotto il Noale a pensare all’esistenza di un grande tempio romano. All’emergere di questi frammenti (corinzi) potrebbe essere dovuta, come ritiene il Puppi, la scelta da parte dello Jappelli dello stile corinzio per la loggia centrale del caffè. Ed è ancora suggestiva ipotesi del Puppi, non

peraltro comprovata da riscontri oggettivi, che lo Jappelli ritenesse che non un tempio, ma un edificio pubblico sorgeva in età romana sotto la piazzetta, onde l’impianto dello stabilimento in qualche maniera rievocasse quella presenza.

A questo punto – e non certo per l’ipotesi del Puppi – temiamo seriamente che il lettore abbia a sentirsi beffato. Non per quanto abbiamo fin qui argomentato, ma per quello che ci accingiamo ad esporre, e che, a differenza di ogni ipotesi (e della nostra stessa ipotesi di un “modello teatrale” greco utilizzato dallo Jappelli) ha dalla sua la incontestabile materialità dei fatti. I fatti ci dicono che quelle ricostruzioni della scena del teatro di Dioniso che abbiamo testé ammannite al lettore, *non potevano essere note allo Jappelli*, risalendo rispettivamente al 1917 (Frickenhaus) e al 1936 (Fiechter). Ma un altro fatto incontrovertibile è che lo Jappelli non poteva conoscere neppure altre ricostruzioni di quel teatro, né averne altre notizie, visto che i primi scavi seri vennero intrapresi negli ultimi decenni dell’Ottocento (il Doerpfeld pubblicò i risultati dei suoi scavi nel 1896!). Né lo Jappelli, per ciò che riguarda la fronte a parasceni, poteva ricavare notizie altrove, malgrado le conoscenze che egli possedeva dell’architettura classica e di Vitruvio (Jappelli conosceva i templi di Paestum, di cui disegnò i rilievi, e cui dovette ispirarsi per il Macello, ora Istituto Selvatico). Ci piace allora immaginare che, non noi abbiamo beffato il lettore, né lo Jappelli tutti noi; la beffa – come non averlo capito fin dall’inizio? – ci è stata giocata da Dioniso, che ama trastullarsi a questo modo con chi vada a molestarlo. E non era un molestarlo, andare a scavare sotto l’“agorà” del “teatro”, dove già avevano cercato altri, e lo stesso Antonio Pedrocchi, misteriosi tesori? A noi, da questo scavo, è toccato di cogliere non più, e non meno, dello sberleffo di Dioniso. Ma allora risponderemo con un altro sberleffo, e racconteremo una storia, non vera, forse neppure verosimile, ma non perciò incredibile. È una storia brevissima: il prof. Frickenhaus, e siamo ancora prima del fatale agosto 1914, nel suo viaggio dalla Germania ad Atene fece sosta a Padova, prima d’imbarcarsi a Venezia per il Pireo. Era una tersa mattinata di primavera, e bighellonando per il centro della città egli andò a finire – non poteva andare diversamente – in piazzetta e al caffè. Da quell’attento osservatore, e cultore di architettura, classica e neoclassica, che era, non mancò di soffermarsi a lungo a studiare la facciata Nord, che gli ricordava stranamente qualcosa di *déjà vu*... Ritornato in patria, e postosi a ricostruire il teatro di Dioniso, quelle loggette, impressesi indelebilmente nella sua memoria visiva, ancorché subliminale, ritornarono prepotentemente alla luce... (La storia si può ripetere, mutando le date, per il Fiechter, e forse, chi lo sa, anche per Carlo Anti, che in piazzetta transitava si può dire ogni giorno).

Non dunque il teatro di Dioniso ha ispirato Jappelli (non avrebbe potuto); è invece Jappelli che ha ispirato il teatro di Dioniso... Ma qui ci sentiamo veramente tutti beffati dal dio. E lo zampino ce l’avrà certamente messo pure la loggia massonica (comunque,

una loggia) cui Jappelli aderiva e che tanta parte ebbe nella storia della Padova del tempo. Ma questa sarebbe un'altra storia.

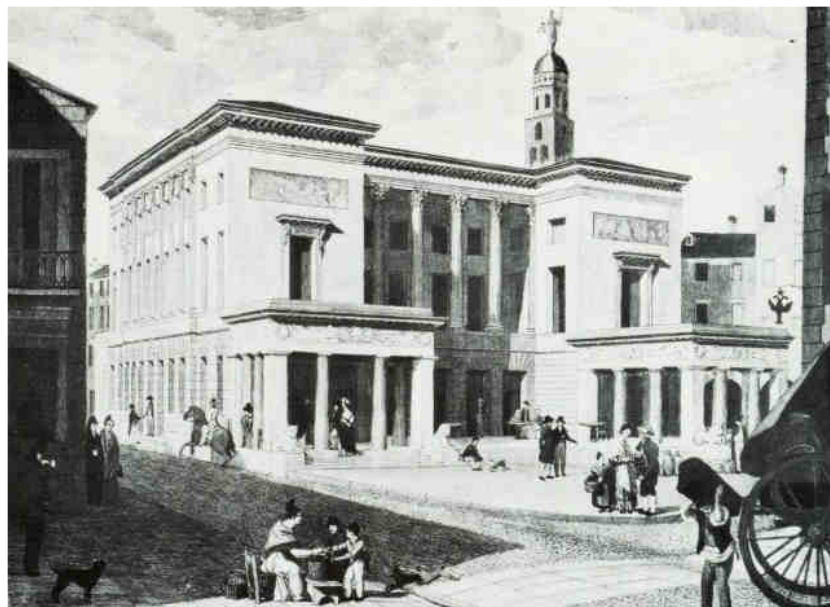


Fig. 1 Sebastiano Luison, *Prospetto settentrionale del caffè Pedrocchi*, 1834, incisione acquerellata, Padova, Biblioteca civica

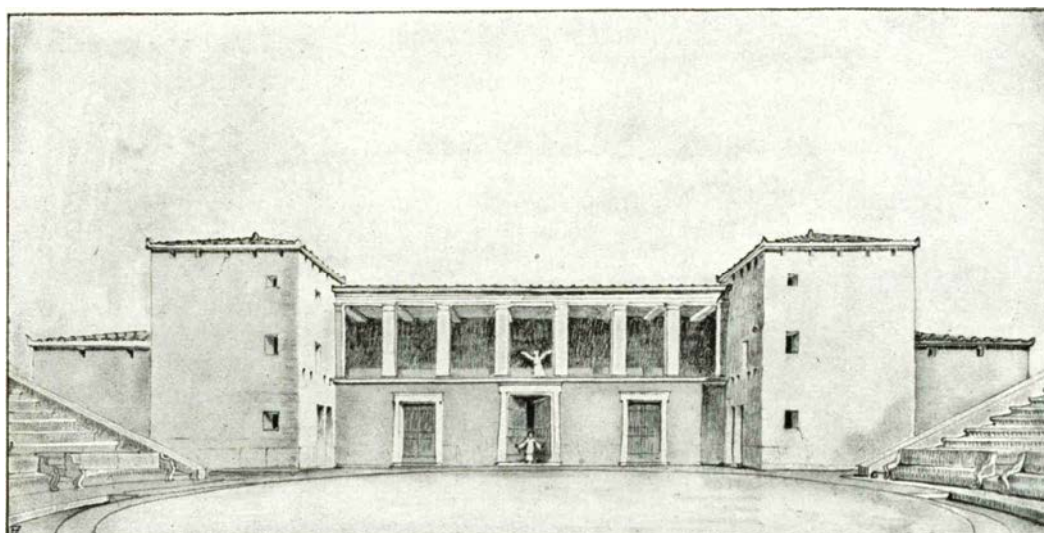


Fig. 2 Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso (da Fiechter 1936)

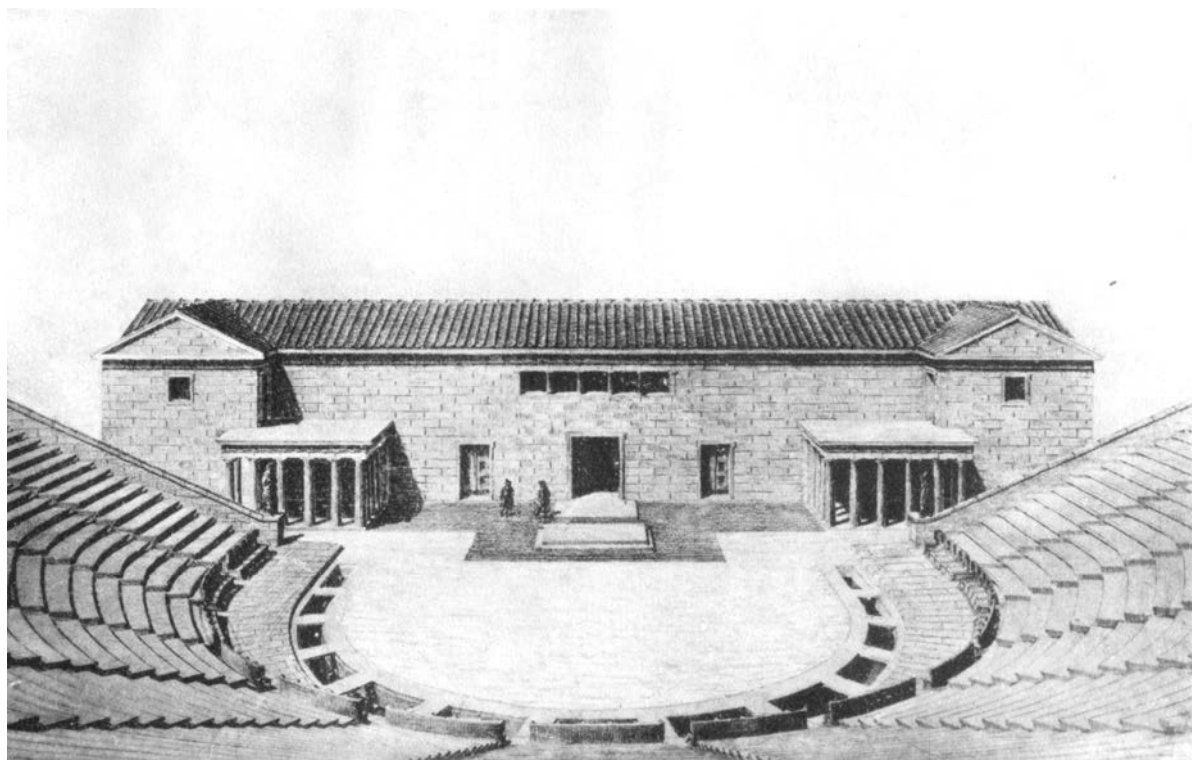


Fig. 3 Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso (da Frickenhaus 1917)