

# Introduzione

*Maria Ida Biggi*

Presentare il tema dell'architettura teatrale è sempre difficile perché questo, come quello della scenografia, è ricco di scambi, di trasversalità o di interdisciplinarietà, a scavalco tra l'architettura, la storia sociale e politica e la storia delle arti che cooperano per la creazione dello spettacolo.

Le tematiche e le problematiche che si affrontano quando si deve studiare lo spazio del teatro sono veramente numerose e di diversa natura. Il periodo preso in esame in questo volume, quello tra metà Settecento e metà Ottocento, è uno dei più ricchi per testimonianze, dibattiti e realizzazioni architettoniche.

Prima di iniziare ritengo sia necessario sottolineare che nessuna forma d'arte come il teatro si è espressa in modi tanto diversi, a seconda delle differenti epoche in cui è stata prodotta. E questo perché la tecnica del teatro pur essendo basata sulla finzione è in verità lo specchio fedele, più di altre, della realtà storica che la circonda nel momento in cui è realizzata e della vita stessa che in ogni epoca si conduce. L'arte teatrale può e deve essere studiata in strettissima relazione con gli eventi storici che si susseguono. È questo il motivo che ha portato anche a una differenziazione dell'ambiente fisico in cui l'azione teatrale si svolge: mutando il contenuto, cambia anche il contenente. Non sempre è preciso trattare di edificio, piuttosto occorrerebbe esprimersi più correttamente in termini di spazio. Alcuni storici e studiosi hanno preferito esprimersi in termini di 'tema' a proposito dell'architettura teatrale e non di 'tipo' o 'tipologia', sostenendo che tali definizioni non siano applicabili al teatro, poiché la sua costruzione fisica nel corso del tempo è stata soggetta a grandi cambiamenti che ne hanno mutato l'intima struttura; o al fatto che il teatro o il luogo della rappresentazione può essere costituito da diversi spazi o può consistere in molti luoghi, uno spazio urbano o un giardino, una sala di palazzo, una fabbrica dismessa o una ex chiesa, oppure un edificio non definito, privo di particolari elementi qualificanti o un'architettura nata per altra funzione, o un interno qualsiasi scelto allo scopo di realizzare uno spettacolo. Infatti, la storia dell'edificio teatrale è un settore che la storia dell'architettura ufficiale volentieri trascura per la sua complessità, a parte forse alcuni singoli episodi talmente rilevanti e famosi da non poter essere tralasciati. E d'altra parte, è un argomento che interessa maggiormente l'uomo di teatro e di musica, lo storico dello spettacolo in generale, piuttosto che lo storico della costruzione edilizia.

Alcuni storici, come Giuliana Ricci,<sup>1</sup> storica dell'architettura, e Fabrizio Cruciani,<sup>2</sup> studioso di teatro, pongono alla base dei loro studi di architettura teatrale tre tipi di rapporti spaziali fondamentali nel teatro: quello tra spettatori, quello

<sup>1</sup> Giuliana Ricci, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano 1971.

<sup>2</sup> Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma/Bari 1992.

tra spettatori e attori, quello tra attori e realizzatori dell'evento drammatico. Ricci sostiene che bisogna studiare e verificare se, a questi tipi di rapporto, corrispondano o debbano equivalere necessariamente diversi tipi di spazi architettonici. Mentre Cruciani, nel suo fondamentale volumetto dedicato allo spazio del teatro, dichiara:

Lo spazio del teatro è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e di architettura teatrale. Nel dire 'lo spazio del teatro' si può voler parlare dell'edificio delegato alle funzioni rappresentative; o si può voler parlare della forma della sala teatrale; o ancora ci si può riferire al luogo dell'azione drammatica, nella sua doppia (e non necessariamente omogenea) funzione di spazio del personaggio e di spazio dell'attore; o più restrittivamente, allo spazio illusivo e/o allusivo della scenografia. Nessuno di questi sensi è necessario né tutti sono sempre esistiti. Alcuni sono stati, a volte, tra loro interrelati; a volte hanno conosciuto autonomi sviluppi. In verità, lo spazio del teatro, come 'problema', non sembra acquietarsi in definizioni e limitazioni teoriche al di fuori delle realtà storiche, le civiltà e le culture in cui si è concretato ed ha agito.<sup>3</sup>

Mercedes Viale Ferrero definisce le interrelazioni reciproche all'interno del teatro come rapporti di spazi precisabili e delimitabili secondo diversi parametri: innanzitutto come luoghi reali, fisicamente misurabili e geometricamente definibili, poi come costruzioni fittizie in cui si finge che succeda un avvenimento e, infine, come spazi simbolici dove sono tradotti in immagini e suoni le invenzioni, le intenzioni e le interpretazioni degli autori, dei committenti, degli attori e dei cantanti, insomma di tutti coloro che si esprimono attraverso l'azione teatrale.<sup>4</sup>

Ogni epoca si è riconosciuta in un determinato spazio teatrale e drammatico suo proprio ed è possibile analizzare e capire gli stadi di questa evoluzione ripercorrendone lo sviluppo, attraverso alcuni esempi più significativi, che noi in questa occasione abbiamo identificato con i teatri dei centri minori o di provincia, che sono stati trascurati dalla storiografia e, quindi, in qualche modo diversi dai grandi e monumentali esempi molto più noti e studiati, in relazione ai rinnovamenti più tangibili ed emblematici. L'affermazione che ogni epoca o società si sia identificata in un luogo teatrale, comunque, non sta a significare che le variazioni architettoniche siano necessariamente correlate a un tipo di produzione letteraria teatrale; anzi, in Italia si può dire che la rispondenza dello spazio architettonico con le rappresentazioni realizzate molto spesso non corrisponda a un determinato modello culturale e spesso è estremamente dubbia e problematica la possibilità per un testo di riconoscersi nella conformazione spaziale. Infatti, se da un lato la produzione letteraria della drammaturgia è un'opera individuale e un fatto isolato, la caratteristica di base dell'architettura teatrale, così come quella dello spettacolo, è quella di subire un continuo controllo collettivo, un uso e un confronto con le innovazioni tecnologiche dell'epoca e con le concrete esigenze della città e della comunità a cui si rivolge.

<sup>3</sup> Ibid., p. 3.

<sup>4</sup> Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'Opera italiana*, vol. 5: *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1986, pp. 1-122, qui alla p. 3.

Ad esempio, il mondo greco ha realizzato e concretizzato, mediante la costruzione del teatro, il suo rapporto rituale con la natura. Il mondo romano ha messo in atto azioni di controllo sugli spettacoli, dando loro un involucro civile e inserendo, attraverso l'edificio monumentale del teatro, un chiaro e preciso linguaggio architettonico nell'ambiente urbano e cittadino. Quindi già quello che genericamente viene chiamato teatro classico ha differenziazioni profonde.<sup>5</sup> Il mondo medievale non ha avuto un luogo teatrale predeterminato e addirittura ne ha dimenticato la funzione e l'idea stessa, ma ha preso in prestito gli spazi via via più significativi della vita del nucleo urbano, come la chiesa o la piazza. Nel Rinascimento l'attività teatrale si è ritirata nelle sale dei palazzi ed è divenuta 'storia, conoscenza e azione', punto d'incontro tra pensiero politico e pensiero estetico e ha potuto rivolgersi soltanto a una *élite* colta e privilegiata.<sup>6</sup> Nell'epoca Barocca il teatro ha quasi totalmente abbandonato il fine conoscitivo e si è trasformato in esercizio per le risorse dell'intelligenza fantastica e della tecnica della meraviglia. E in questo periodo, hanno iniziato a costruirsi i primi teatri pubblici ed è nata l'esigenza di codificare la giusta forma del luogo teatrale.

L'Illuminismo e la Rivoluzione francese hanno distrutto le chiese e hanno costruito i teatri che si sono appropriati della funzione educativa e formativa, della trasmissione al pubblico di contenuti nuovi legati alle conquiste sociali e politiche. Una volta compresa la potenza dello 'strumento spettacolo', il teatro si è trasformato in un'importante struttura al servizio del potere e della classe dominante, in un luogo articolato e multiforme che ha evidenziato e legittimato la suddivisione del pubblico in categorie. Il modello culturale condiziona decisamente il rapporto tra pubblico e interpreti e pertanto la forma stessa della sala teatrale, che accoglie indifferentemente i diversi ceti sociali, contribuisce a codificare e fissare il ruolo e la presenza del teatro all'interno della città e nel tessuto urbano. Quindi nei tre termini: 'cultura, società, città', il teatro si è posto come uno degli elementi più qualificanti per la natura stessa dell'edificio, in cui si sono amplificate le tendenze sociali e culturali.

Nell'Ottocento il teatro ha perso le sue possibilità di intervento critico in relazione alla produzione drammatica e ha mantenuto la propria funzione rappresentativa e di misura sociale. L'edificio ha iniziato a frantumarsi proprio nel momento in cui sembrava aver trovato la propria precisa definizione tipologica e il massimo

<sup>5</sup> Cfr. Carlo Anti/Italo Gismondi, *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle*, Padova 1947; Aldo Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani. Teatri, odee, anfiteatri circhi*, Firenze 1961; Luigi Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002; Umberto Pappalardo, *Teatri greci e romani*, San Giovanni Lupatoto 2007; Hans Peter Isler, *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*, 3 voll., Wien 2017.

<sup>6</sup> Manfredo Tafuri, *Luogo teatrale dall'umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, a cura di Elena Bigi, Milano 1976, pp. 25–39. Si veda anche Helen Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes en Italie, de la renaissance à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1946; Liscio Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia 1954. Antonio Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze 1973.

della concretezza e concertazione degli spazi. E proprio in quest'epoca, si è iniziato a immergere la sala nell'oscurità durante l'azione scenica.

Durante il Seicento era andato diminuendo lo spettacolo privato di corte o nelle accademie, e lo spazio del teatro aveva subito l'influenza delle forme pubbliche aperte a un più vasto ed eterogeneo pubblico, prefigurando il mutamento nella composizione degli spettatori. I nuovi generi di spettacolo hanno influito sulla struttura fisica dell'edificio teatrale. L'esempio più manifesto è dato dalla nuova forma drammatica, il melodramma, che, fin dalla sua comparsa, ha reclamato specifiche esigenze spaziali sia sul palcoscenico che nella sala teatrale. Nella struttura architettonica del teatro hanno avuto profonda incidenza molti e differenti fattori come la necessità di ricavare un profitto dalle rappresentazioni e il lento e progressivo distacco dello spettacolo dalla circostanza celebrativa e dal contesto festivo. La somma di questi fattori ha prodotto un mutamento qualitativo nella storia dell'edificio teatrale che inevitabilmente ha portato alla definizione di un nuovo modello tipologico.

Già nella prima metà del Settecento, l'edificio teatrale, oltre a essersi diffuso in moltissime città o centri minori, ha portato a maggior definizione le proprie esigenze e ha sperimentato soluzioni distributive e spaziali che, durante il secolo precedente, erano state appena abbozzate. I problemi dei teatri d'opera pubblici, collettivi, statali, sociali o municipali, in quest'epoca sono stati affrontati anche nei termini dell'onorabilità e rispettabilità dei diversi spettatori che li frequentavano. In questo secolo, l'edificio teatrale si afferma decisamente come monumento pubblico, come simbolo della comunità municipale e luogo che è riuscito a essere rappresentativo di una società di cittadini e, in tutti i paesi europei, si è verificata una straordinaria diffusione e se ne è rilevato un grandissimo sviluppo tipologico. Il teatro diviene un vero e proprio servizio e, nella costruzione, continua le ricerche per la sua forma ottimale, ancor prima che questa possa assumere un ruolo altamente simbolico. I teorici criticano la chiusura verticale a palchetti, giudicandola una superficie che non riflette i suoni e quindi penalizza la resa acustica delle sale e pertanto studiano specifiche, e a volte inconsuete, forme per la curva dell'invaso maggiore al fine di aumentare i vantaggi dell'acustica e visivi, ma ancora si rimane ad un livello puramente teorico.

Nel Settecento, si assiste all'affermazione di un modello architettonico uniformato che, pur nel rispetto delle singole influenze culturali e territoriali, riafferma la diffusione della tipologia all'italiana e rinforza la forma del teatro, volta a rispondere alle nuove esigenze di funzionalità sociale. Le maggiori novità negli edifici teatrali settecenteschi riguardano la ripartizione dello spazio complessivo e soprattutto l'aspetto esterno della costruzione. I riferimenti all'antico trovano nell'involucro architettonico, e soprattutto nella facciata, lo spazio in cui situarsi, mentre le proposte di ricostruzione della sala teatrale secondo l'antica forma classica a cavea semicircolare<sup>7</sup> non si realizzano per molti motivi, ma soprattutto per la preminenza del ruolo sociale cui la struttura distributiva interna è rivolta.

<sup>7</sup> Francesco Milizia, *Del teatro*, Roma 1771.

A livello di metodologia di studio, si può affermare inoltre che l'edifico-teatro nella sua definizione tipologica, in quest'epoca, sottolinea l'importanza del rapporto tra spazio e testo drammaturgico e le forme di rappresentazione che accoglie divengono un innegabile specchio del ruolo che l'esperienza spettacolare assume nella vita politica dell'epoca. Quindi quello che si può definire il tipo teatrale barocco 'all'italiana' deriva dallo sviluppo dei precedenti esempi e si caratterizza per alcuni elementi costanti: la presenza dell'arco scenico, eredità del prospetto scenico, architettonicamente definito e qualificato da decori e stemmi, che racchiude e incornicia l'area del palcoscenico, ampia, profonda e meccanizzata, oltre che di specifica competenza dello scenografo. Davanti all'arco scenico, in posizione assolutamente frontale, si trova la sala che sviluppatasi da una originaria forma a U, assume poi una pianta più arrotondata. Nel piano della sala si situa la platea, che comincia ad avere una leggera pendenza, in cui si trovano file di panche e, davanti al proscenio, si colloca lo spazio dell'orchestra, generalmente allo stesso livello di pavimento, almeno nella fase iniziale. Le pareti sono occupate da più ordini di logge, nella maggior parte dei casi distribuite su quattro o cinque piani; ogni palco è diviso da tramezze, che possono essere poste in posizione radiale o parallela, e che dividono i singoli palchetti in spazi privati e indipendenti. Questa forma contrassegna il tipo 'ad alveare', caratteristico della sala 'all'italiana', derivata storicamente dal teatro di cortile o dal teatro per torneo.<sup>8</sup> Questa struttura costituisce un ottimo sistema distributivo per gli spettatori, permettendo a ognuno di avere un accesso rapido e differenziato e, in questo secolo, è stata perfezionata e diffusa, attraverso molte varianti. La più nota è sicuramente quella definita 'pianta a campana' progettata e realizzata dai Galli Bibiena, in particolare da Francesco, Giuseppe e Antonio.<sup>9</sup> La configurazione è derivata da un motivo molto preciso: la volontà, da parte degli architetti e scenografi che la hanno applicata, di migliorare la visibilità per gli spettatori, aprendo la curva dei palchetti nella parte terminale più vicina al boccascena. Purtroppo, questa esigenza non sempre è stata compresa dai teorici o dagli studiosi e alcuni intellettuali del tempo hanno frainteso questa figura come se fosse un tentativo di migliorare l'acustica, facendo riferimento alla campana come struttura per amplificare la diffusione del suono.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Elena Povoledo, Teatro Età moderna, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, vol. 9, Roma 1962, coll. 758-775.

<sup>9</sup> Numerosissima è la letteratura sui Bibiena. Si rimanda per brevità solo a *I Bibiena una famiglia europea*, a cura di Jadranka Bentini/Deanna Lenzi, Venezia 2000.

<sup>10</sup> Patrizio Barbieri, The Acoustics of Italian Opera Houses and Auditoriums (ca. 1450-1900), in «*Recercare*». *Rivista per lo studio e la pratica della musica antica* 10, 1998, pp. 263-328, qui alla p. 285; Maria Ida Biggi, Le questioni acustiche affrontate nei progetti per il Teatro La Fenice nel 1790, in *Atti del 31° Convegno nazionale dell'Associazione italiana di acustica*, a cura di Davide Bonsi/Antonino Di Bella/Alessandro Peretti/Paolo Romagnoli, Padova 2004, pp. 5-11.

Tra questi, Francesco Algarotti che nel suo bellissimo *Saggio sopra l'opera in musica*<sup>11</sup> fa esplicito riferimento a quanto si evince dall'*Encyclopédie*<sup>12</sup> di Diderot e d'Alembert che, dalla metà del Settecento, ha influenzato il pensiero architettonico intorno alla costruzione dell'edificio teatro in tutta Europa e oltre. Nel secolo dei Lumi, il teatro ha assunto uno splendore ambiguo: da un lato simbolo di vizio e decadenza, assimilato allo sfarzo della corte, dall'altro dignità letteraria, autorità degli antichi che hanno scritto di teatro e costruito edifici teatrali straordinari.

In ogni caso, le maggiori novità negli edifici teatrali settecenteschi riguardano la ripartizione dello spazio complessivo all'interno dell'edificio che si amplia e articola in molte declinazioni, oltre alla grande sala vera e propria. Le proposte di ricostruzione dell'auditorium, secondo l'antica forma classica a cavea semicircolare, come già visto, sono teoricamente sostenute, ma nella pratica non si realizzano per motivi tecnici legati all'ampiezza del boccascena, ma soprattutto per la preminenza del ruolo sociale cui la struttura distributiva interna è rivolta.

Diverso è invece quanto accadeva nell'aspetto esterno dell'architettura dei teatri dopo la metà del secolo: inizialmente, molti teatri erano stati costruiti dentro edifici già esistenti o situati in posizioni nascoste in piccole viuzze e pertanto l'aspetto esteriore non ha avuto una definizione architettonica, anzi tendeva quasi a celarsi, a mimetizzarsi, come, ad esempio, nelle calli veneziane, nella città dove la vita teatrale settecentesca è molto intensa, ma occultata. Nel corso degli ultimi decenni del secolo, quando i riferimenti agli antichi stili decorativi hanno trovato nell'involucro architettonico, e soprattutto nella facciata, lo spazio in cui situarsi e anzi svilupparsi molto apertamente per mostrare all'esterno la funzione teatrale dell'edificio, l'architettura esterna della costruzione si va definendo in maniera molto precisa. La maggiore preoccupazione dei costruttori di teatri nel Settecento diviene la necessità di conciliare l'organicità strutturale con la volontà di attenuare il più possibile i difetti insiti nell'organizzazione spaziale della sala all'italiana a palchetti, modello mai messo in discussione, ma di cui si cerca un continuo progresso, soprattutto per consentire le migliori condizioni visive e acustiche per tutti gli spettatori, anche quelli in posizione meno favorevole nei confronti del palcoscenico. Infatti, lo sforzo è quello di perfezionare tutti i fattori legati a un'ottima resa acustica della sala e a una buona visibilità da ogni punto della platea e dei palchetti. Questi sono i temi ricorrenti e costanti della trattatistica settecentesca sulla costruzione teatrale:<sup>13</sup> ci si occupa dei materiali acustici o meno, del dise-

<sup>11</sup> Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Pisa 1989, pp. 76–80.

<sup>12</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, meglio nota come *Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, pubblicata a Parigi tra il 1751 e il 1772. Cfr. *Il Teatro*, a cura di Fernando Mastropasqua, Milano 1981, n. 4.

<sup>13</sup> Oltre ad Algarotti e Milizia già citati, si veda in ambito italiano, tra tantissimi altri: Enea Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato*, Vicenza 1762; Bernardo Antonio Vittone, Aggiunta Prima. Istruzioni teatrali, o sia Breve discorso sopra la forma de' teatri moderni, in id., *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile*, Lugano 1766, pp. 203–217; Antonio Planelli, *Dell'opera in musica*, Napoli 1772;



gno della curva della sala e del soffitto, delle misure dell'apertura del boccascena in relazione all'ampiezza della sala e alla sua altezza, dell'orientamento dei divisori fra palchetti, delle altezze e del disassamento dei palchetti verso il boccascena, dei sistemi di illuminazione e dell'assetto della scenografia, oltre a molti altri temi, come la ricerca della pianta ottimale del teatro, che vede impegnati architetti e teorici in una discussione in cui si intrecciano argomentazioni estetiche e riferimenti alla fisica, alla matematica e a complicate dimostrazioni geometriche.<sup>14</sup> Un esempio di questo fervore di discussione e dibattito, negli anni 1780–1790, è il concorso per la costruzione del Teatro La Fenice di Venezia, che, nei documenti e nelle relazioni consegnate alla commissione giudicatrice, testimonia nella pratica il confronto tra le diverse opinioni derivanti dalle varie soluzioni proposte.<sup>15</sup>

Il percorso che, dalle esperienze barocche, porta fino alle soluzioni architettoniche neoclassiche della fine del secolo, può essere verificato attraverso molti campioni che identificano il modello uniformato di struttura e stile che si diffonde nell'intera Europa, dal Portogallo, da Parigi a Vienna fino alla Russia imperiale, attraverso l'Italia settentrionale e si diversifica soltanto in alcuni pochi esempi più innovativi in area tedesca. I casi sarebbero tantissimi, impossibile citarli tutti. Di certo tutti i maggiori architetti costruttori del Settecento si sono occupati di costruzione teatrale e hanno progettato edifici per lo spettacolo: Filippo Juvarra disegna il Teatro Ottoboni a Roma nel 1708 circa e prepara un progetto per il Teatro Regio di Torino, che è poi riprogettato e realizzato da Benedetto Alfieri nel 1740; Giovanni Antonio Medrano idèa il Teatro San Carlo di Napoli nel 1737; Luigi Vanvitelli disegna e costruisce il Teatro della Reggia di Caserta tra il 1756 e il 1768; Cosimo Morelli è progettista di molti teatri nello Stato Pontificio, tra cui il Lauro Rossi di Macerata nel 1780, il Teatro di Fermo nel 1790, il Pergolesi a Jesi nel 1790, quello dei Cavalieri di Imola nel 1785; Giuseppe Piermarini disegna il neoclassico Teatro alla Scala nel 1778; Giannantonio Selva progetta La Fenice di Venezia nel 1792 e il Verdi di Trieste nel 1801; Karl Friedrich Schinkel realizza il Berliner Schauspielhaus tra il 1810 e il 1818 circa.

Concludo ricordando il volume che ha costituito un vero e proprio compendio dell'architettura teatrale del secondo Settecento: *Essai sur l'architecture théâtrale* di Pierre Patte, pubblicato a Parigi nel 1782,<sup>16</sup> poi tradotto da Paolo Landria-

---

Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Napoli 1777; Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine fino al presente*, Venezia 1785; Andrea Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma 1786; Vincenzo Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, Napoli 1787; Francesco Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia, vale a dire divisi in piccole logge*, Bassano 1790.

<sup>14</sup> La trattatistica su questi temi continua a produrre interessanti testi che sono documentati nel volume di Elena Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma 1984.

<sup>15</sup> Maria Ida Biggi, *Il concorso per La Fenice di Venezia 1789–1790*, Venezia 1997.

<sup>16</sup> Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique. Avec un examen des*

ni e stampato a cura di Giulio Ferrario, a Milano, nel 1830.<sup>17</sup> All'epoca tutti coloro che si sono interessati di architettura teatrale vi hanno fatto riferimento, tanto che Landriani nell'introduzione ha ammesso di averlo tradotto e pubblicato in Italia, perché non se ne trovava più una copia. Si tratta infatti del testo più conosciuto e apprezzato, che ha esercitato una enorme influenza a livello di definizione di un modello di teatro che sarà applicato, a partire da Parigi e dalla Francia, in tutta Europa. Alla fine del Settecento, la maggior parte degli architetti ha prediletto la forma della pianta ovale, simile a quella del Teatro Regio di Torino, disegnata da Alfieri e sostenuta come la migliore da Patte. Tutti gli architetti hanno ritenuto di evitare le forme a ferro di cavallo o a racchetta, che si erano affermate già nel Seicento, o quella a campana sostenuta dai Bibiena, e si può asserire che il teatro di quest'epoca applichi la forma a semi-ellisse o ovale nella maggior parte dei casi. Tutte queste caratteristiche si ritrovano nei teatri costruiti negli anni finali del Settecento, che quindi possono essere ricondotti all'idea di 'modello uniformato' nella costante compresenza di elementi classici per l'esterno e sala a palchetti per l'interno. Si potrebbe pensare a una sorta di contraddizione compositiva che non sembra risentire, in questi anni, della profonda incoerenza formale data dal contrasto tra la parte esterna e quella interna. Da un lato, quindi, l'insieme è basato su un'architettura fatta di requisiti che riprendono l'antichità classica e caratterizzano l'immagine stereotipata del teatro, come un portico e un timpano, il primo a colonne nella maggior parte dei casi ioniche o corinzie, dove il puro e severo dorico di primitiva memoria è sostituito da stili più ricchi e moderni, e il timpano è decorato con sculture che ricordano la funzione dell'arte teatrale, come le muse o Apollo. Portico e timpano, d'altronde, sono caratteristiche architettoniche piuttosto frequenti negli edifici di questi anni, ma che si possono ricondurre, in qualche modo, a uno stile o tipo prettamente teatrale o, risalendo al principio originario, architettonico, secondo la definizione che Quatremère di Quincy dà nel suo *Dizionario Storico di Architettura*, pubblicato in Francia nel 1832 e in Italia, a Mantova, nel 1847.

Dall'altro lato, in tutti i teatri di questi anni si è imposto il modello della sala a palchetti che, abbandonati gli sperimentalismi settecenteschi di ricostruzione classica, si ritrova vincente; la tradizionale sala all'italiana è richiesta dai committenti ed eseguita dagli architetti che, abbandonate le polemiche, ripropongono questa distribuzione spaziale con pianta più o meno ampia, con pareti ad alveare ritenute ora efficaci anche ai fini acustici. La struttura, che identifica il 'modello uniformato', è quindi costituita, all'interno, da una sala all'italiana servita da un impianto distributivo razionale e da ampi spazi di rappresentanza, combinati con un aspetto esteriore che richiama inconfondibilmente elementi struttura-

---

*principaux théâtres de l'Europe, & une analyse des écrits les plus importants sur cette matiere*, Paris 1782.

<sup>17</sup> Pierre Patte, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale di Mr. Patte illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani*, a cura di Giulio Ferrario, Milano 1830.



li e decorativi classicheggianti. La facciata, nelle sue varie declinazioni, acquista un aspetto senza dubbio *mimico*, proprio perché identificabile grazie alla presenza del timpano, del portico e di riferimenti a decorazioni simboliche. Chiunque arrivi in una città può riconoscere immediatamente l'edificio che contiene il teatro, sia dalle dimensioni, sia dalle caratteristiche architettoniche, sia dalla collocazione urbanistica, oltre che dal suo porsi inevitabilmente come monumento della città e della società dominante.

Fabrizio Cruciani scrive che, in quest'epoca, la borghesia non cambia le strutture teatrali preesistenti, non ne modifica la morfologia, perché il teatro pubblico e cittadino non si lega all'uso scenico del teatro, ma alle funzioni di auto-rappresentazione della classe egemone in cui i palchi dominano per tutto il secolo, come prolungamento del salotto privato.<sup>18</sup> I presupposti etici ed estetici richiedono una corrispondenza formale nell'organizzazione architettonica del teatro: i teorici di area milanese, da Pietro Gonzaga a Paolo Landriani, a quelli napoletani, da Antonio Niccolini in *Alcune idee sulla risonanza del teatro* del 1816, a Vincenzo De Grazia in *Discorso sull'architettura del teatro moderno* del 1825, fino al lombardo Francesco Taccani in *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro più propria alla propagazione del suono e sulla materia più atta a rinforzarlo e a sostenerlo* del 1840, confermano e sostengono questi principi, come ha ampiamente descritto Elena Tamburini.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Cruciani, *Lo spazio del teatro*, pp. 100–101.

<sup>19</sup> Tamburini, *Il luogo teatrale*.

