



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari**

**Corso di Laurea magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione  
multimediale**

**Tesi di Laurea Magistrale**

**IL TEATRO COMUNALE DI FERRARA: ARCHITETTURA E SISTEMI  
D'ILLUMINOTECNICA. UN'ANALISI COMPARATIVA**

**The Teatro Comunale of Ferrara: architecture and lighting systems.  
A comparative analysis**

*Relatrice*

**Prof.ssa Cristina Grazioli**

*Correlatrice*

**Prof.ssa Paola Dessì**

*Laureanda: Laura Dolcetti*

*Matricola: 2060884*

Anno Accademico 2023/2024

# INDICE

Introduzione

Capitolo 1. Ferrara e il teatro

- 1.1 Contesto storico
- 1.2 I teatri a Ferrara: cenni storici

Capitolo 2. Storia del Teatro Comunale

- 2.1 La costruzione del Teatro Nazionale (1773-1798)
- 2.2 Il Teatro in attività (1798-1900)
- 2.3 Dall'età giolittiana al Secondo Dopoguerra (1900-1956)
- 2.4 Dal Restauro Savonuzzi ai nostri giorni (1964-2024)

Capitolo 3. Caratteristiche architettoniche, geometriche e acustiche del Teatro Comunale

- 3.1 Le curve teatrali: Antonio Foschini, la *Dissertazione sulle curve teatrali* e la *Scena del nuovo pubblico teatro di Ferrara fornita de' più semplici Macchinismi che adoprare si possono ne' grandi Teatri*
- 3.2 L'ellisse come oggetto geometrico
- 3.3 Acustica del Teatro Comunale

Capitolo 4. Sistemi di illuminotecnica e scenotecnica

- 4.1 Il Settecento: le prime dotazioni del teatro
- 4.2 L'Ottocento: l'arrivo del gas e dell'elettricità
- 4.3 Il Novecento: le nuove tecnologie

Capitolo 5. Uno sguardo alla storia di altri teatri settecenteschi: il Teatro alla Scala, il Teatro La Fenice e il Teatro Verdi

- 5.1 Teatro alla Scala di Milano
  - 5.1.1 Storia del Teatro alla Scala
  - 5.1.2 Sistemi di illuminotecnica

5.1.3 La Piccola Scala, il Teatro degli Arcimboldi e la Fondazione Teatro alla Scala

5.2 Teatro la Fenice di Venezia

5.2.1 Storia del Teatro La Fenice

5.2.2 Sistemi di illuminotecnica

5.2.3 Il Teatro Malibran e la Fondazione Teatro La Fenice

5.3 Teatro Verdi di Trieste

5.3.1 Storia del Teatro Verdi

5.3.2 Sistemi di illuminotecnica

5.3.3 Il Ridotto, la Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi e il Politeama Rossetti

Appendice 1 – Antonio Foschini *Dissertazione sulle curve teatrali*

Appendice 2 – Antonio Foschini *Scena del nuovo pubblico teatro di Ferrara fornita de' più semplici Macchinismi che adoprar si possono ne' grandi Teatri*

Appendice 3 – Iconografia: progetti, immagini, documenti visivi

Appendice 4 – Il *Gran Ballo Excelsior*

Appendice 5 – Intervista a Marco Cazzola, Capo elettricista del Teatro Comunale di Ferrara

Bibliografia

# INTRODUZIONE

Ricostruire la storia del teatro, e in particolare di uno specifico teatro, significa ripercorrere le vicende che hanno portato alla sua costruzione e al suo riammodernamento nel tempo, rapportandole al contesto in cui è immerso l'edificio: la sua collocazione, se di iniziativa pubblica o privata, l'anno e lo stile della sala teatrale, le circostanze politiche, i cambiamenti dei canoni estetici in campo artistico e più in generale di quelli culturali, sempre facendo i conti con le conoscenze tecniche e scientifiche a disposizione e con il loro divenire nel corso del tempo. Si tratta dunque di un lavoro che ha una sua intrinseca complessità, data la pluralità di approcci legati ai saperi coinvolti, e che risulta imprescindibile dallo studio della società e dalla politica.

L'obiettivo di questa tesi è di indagare il profondo rapporto e l'influenza reciproca tra architettura teatrale e sistemi di illuminotecnica nel Teatro Comunale della città di Ferrara, in relazione alle trasformazioni della società, alle scoperte tecnico-scientifiche e alla programmazione culturale. Nella comparazione con gli altri teatri presi in esame, si sottolineano i nessi delle loro storie con il Teatro Comunale di Ferrara e le differenze architettoniche, geometriche e di gestione amministrativa.

La seconda metà del Settecento conosce la piena affermazione del cosiddetto teatro all'italiana, modello architettonico caratterizzato da una netta distinzione dei volumi delle parti del teatro stesso, cioè spazio per l'azione e spazio per gli spettatori; spazi che Antonio Foschini, architetto ferrarese, identifica rispettivamente con *Scena* e *Uditorio*. È un teatro contraddistinto da una sala a ferro di cavallo, dalla divisione tra platea e ordini di palchetti, distribuiti secondo il rango sociale, da un arco scenico riccamente decorato e che separa nettamente sala e scena, marcando la quarta parete del palcoscenico; da una scena più grande e profonda con ampio spazio dedicato alle macchine che movimentano gli elementi della scenografia. Coesistono quindi la ricerca di uno spazio adeguato ad un teatro che ha movimentazioni a vista oltre che necessità particolari di acustica, e la natura aristocratica dell'*Uditorio* diviso in ordini e palchetti.

Con la consapevolezza dell'impossibilità di fornire una trattazione esaustiva del tema, si sono dovute operare delle scelte: si è cercato di mettere in evidenza gli aspetti citati, cercando di collocarli in un quadro il più possibile coerente.

Nel primo capitolo si presenta brevemente il contesto storico teatrale del Rinascimento e della nascita del teatro all'italiana; nella seconda parte si traccia la situazione storica della città di Ferrara in relazione al teatro a partire dal Ducato estense e da Ludovico Ariosto, ponendo particolare attenzione alle innovazioni, soprattutto scenotecniche, avvenute tra Quattro e Cinquecento, per soffermarsi poi sul Settecento e sui teatri in funzione nella città.

Nel secondo capitolo si ripercorre la tortuosa vicenda della costruzione del Teatro Nuovo, ora Teatro Comunale Claudio Abbado, dall'importante decisione di farne un teatro pubblico finanziato con l'acquisto e l'affitto dei palchetti ma anche con fondi dello Stato Pontificio. Al momento dell'inaugurazione Ferrara è parte del territorio della Repubblica Cisalpina e l'atmosfera repubblicana si traduce nella scelta delle opere rappresentate nelle stagioni d'opera. Nel 1833 il Teatro si lega ad Ariosto: il sipario di Francesco Migliari mostra la scena dell'*Orlando Furioso* in cui Orlando consegna lo scudo a Rinaldo, sullo sfondo vi è una veduta di Ferrara. Successive ristrutturazioni e abbellimenti seguono anche la storia politica dell'epoca: la valuta in circolazione, il Consiglio comunale che approva o nega la dote annuale, le visite di compositori, artisti e autorità. Ricorrono nel 2024 i sessanta anni dalla riapertura dopo il Restauro Savonuzzi e l'occasione è celebrata anche con una mostra negli spazi del Ridotto e della Rotonda Foschini. Le illustrazioni di Claudio Gualandi ripercorrono il rapporto tra la città e i vari teatri succedutisi.

Nel terzo capitolo si affrontano tematiche di tipo tecnico legate al Teatro: il disegno della *curva* teatrale, gli studi di acustica e la storia dei sistemi di illuminazione del teatro stesso, e dettagli su discorsi illuminotecnici. Per la prima parte le principali fonti sono la *Dissertazione sulle curve teatrali* e la *Scena del nuovo pubblico teatro di Ferrara fornita de' più semplici Macchinismi che adoprar si possono ne' grandi Teatri*, entrambi manoscritti autografi di Antonio Foschini contenuti presso la Biblioteca Comunale Ariosteia. Il primo testo è un pamphlet espositivo e con intento didattico e divulgativo, rivelatore dell'altra professione dell'architetto Foschini, ovvero quelle di professore e riformatore dell'Accademia di Architettura dell'Università di Ferrara. Attraverso il testo, Foschini difende anche il suo apporto alla progettazione del teatro, altrimenti condivisa con l'architetto Cosimo Morelli, grazie alla

corrispondenza con la struttura realmente edificata e analizzata nella *Dissertazione sulle curve teatrali* e nella *Scena del nuovo pubblico teatro*. La *Dissertazione* è riportata nell'Appendice 1 con l'aggiunta delle tavole e delle figure corrispondenti, mentre la *Scena*, è trascritta in Appendice 2; entrambi i testi sono inediti nelle loro forme integrali.

Nel quarto capitolo, dedicato alla scenotecnica e all'illuminotecnica, si ripercorrono i materiali e le tecnologie utilizzate sulla base degli scarsi materiali presenti negli Archivi della città. Si evidenzia il ritardo nell'installazione dei sistemi a gas prima e a elettricità dopo, ritardo che dai documenti consultati sembra attribuibile alle scelte del miope Consiglio comunale, poco convinto dell'efficacia dell'elettricità come sistema duraturo. Si sottolinea allo stesso tempo che l'elettricità ha già fatto irruzione nei teatri europei e italiani e ben prima della progettazione di un sistema di illuminazione pubblica, anche a gas: a Ferrara nel 1859 si assiste all'illuminazione del Teatro con luce elettrica durante una dimostrazione di *magnetismo animale*, ovvero degli effetti dell'elettromagnetismo. Si ipotizza quindi che per la rappresentazione di *Gran Ballo Excelsior* nella primavera del 1894 si sia fatto uso di questa tecnologia, in particolare di una lampada ad arco nell'Apoteosi finale.

Il quinto capitolo è dedicato ad altri tre teatri del nord Italia, ovvero il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro La Fenice di Venezia e il Teatro Verdi di Trieste. Questi sono stati scelti tra i più famosi sulla base di caratteristiche in comune con il Teatro Comunale di Ferrara: sono teatri all'italiana costruiti nella seconda metà del Settecento e nei loro progetti sono stati eseguiti dagli architetti analoghi studi di visibilità e acustica, anche se i risultati hanno condotto a diverse *curve* teatrali. Oltre alle citate caratteristiche, le figure degli studiosi e tecnici che abbiamo incontrato nel corso della ricerca appartengono ad una comunità piuttosto ristretta: Antonio Foschini e Cosimo Morelli per Ferrara, di nuovo Cosimo Morelli e Giannantonio Selva per Venezia, Selva per Trieste e Giuseppe Piermarini principalmente per il Teatro alla Scala. In quanto autorità "internazionalmente" riconosciuta in un'*Italia* divisa tra Stato Pontificio, Austria e Francia, Piermarini interviene insieme al fisico e matematico padovano Simone Stratico nei progetti di Ferrara e di Venezia. Viene anche interpellato per quello di Trieste, alla sua opera comunque ispirato. Gli ambiti di confronto sono la curva teatrale, i sistemi di illuminotecnica, in particolare la coincidenza di tempi nel passaggio all'illuminazione a gas e le profonde differenze invece nel passaggio all'illuminazione alimentata da corrente elettrica, e infine la natura della Fondazione che amministra il teatro.

La documentazione iconografica costituisce l'Appendice 3, composta da immagini degli interni, delle decorazioni, piante e spaccati dei teatri presi in esame. Si mettono a confronto le coniche costruite a partire dalla curva della sala teatrale: per i teatri di Ferrara e Milano questa corrisponde a un'ellisse con i fuochi ben distinti, mentre per quelli di Venezia e Trieste i fuochi sono decisamente più vicini, riportando quindi la curva a una semicirconferenza allungata.

Nell'Appendice 4 sono stati riportati i dati della rappresentazione e gli articoli della Gazzetta Ferrarese sulle repliche di *Gran Ballo Excelsior* nella primavera del 1894, che può essere considerato un punto di svolta sia per l'illuminotecnica che per l'organizzazione delle stagioni di danza nel teatro.

L'ultima parte di questa tesi, Appendice 5, è l'intervista a Marco Cazzola, Capo elettricista del Teatro Comunale di Ferrara, e vuole tracciare una linea di riflessione che giunge al presente. Nella conversazione si affrontano vari temi appartenenti sia all'ambito puramente tecnico, come l'importanza degli studi di informatica ed elettronica per l'esercizio della professione all'epoca del digitale, sia di tipo teorico come l'importanza dell'appoggio delle amministrazioni per i finanziamenti pubblici. Questo sostegno pubblico è fondamentale per l'economia dello spettacolo, come analizzato da Baumol e Bowen in *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Viene poi messo in evidenza come il disegno luci è allo stesso tempo linguaggio a sé stante sia mezzo per far risaltare tutte le altre componenti della scena, come la scenografia o i costumi. Un altro tema affrontato è la differenza di formazione dei lavoratori dello spettacolo in Italia e in Corea: nel secondo caso anche le maestranze conoscono la musica e il solfeggio, quindi in Italia sono nate alcune professioni per sopperire a questa conoscenza come il maestro alle luci o il maestro ai movimenti. Infine, in un'ideale continuazione del quarto capitolo, una parte della conversazione è dedicata alle produzioni del Teatro Comunale di Ferrara degli ultimi anni, alla costruzione del disegno luci per le opere rappresentate in un Teatro di Tradizione (secondo la definizione adottata dal ministero per identificare teatri che abbiano dato particolare impulso alle locali tradizioni artistiche e musicali) e alla scansione del lavoro durante l'anno.

Per questa tesi sono state condotte ricerche presso Archivio Storico Comunale di Ferrara, la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, la Biblioteca del Teatro Comunale di

Ferrara, la collezione Eugenio Battisti, l'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano, l'Archivio Storico del Teatro la Fenice di Venezia, la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, l'Archivio Storico del Teatro Verdi di Trieste, collocato all'interno del Museo teatrale Carlo Schmidl, l'Archivio Storico del Teatro Regio di Parma e il Teatro Verdi di Firenze.

Desidero quindi ringraziare dirigenti e personale di queste istituzioni per la collaborazione che ho ricevuto: Alessandra Taddia, Maria Gloria Trentini, Eliana Nucera, Chiara Donnoli, Corinna Mezzetti, Matteo Sartorio, Cristina Zacchigna, Emilio Medici, Marco Vanchetti, e Anna Franca Crea.

Ringrazio Maria Chiara Bertieri e Fabrizio Fiocchi per le indicazioni bibliografiche e le preziose conversazioni in preparazione alla stesura. Ringrazio infine Marco Cazzola per l'intervista che mi ha concesso.

# CAPITOLO 1

## Ferrara e il teatro

### 1.1 Il contesto storico

#### Il teatro rinascimentale e la prospettiva

Il Rinascimento segna la nascita del teatro moderno: la scena è un elemento fondamentale della vita pubblica, della civiltà e della cultura.<sup>1</sup> Questo in virtù dell'effetto «di integrazione assoluta tra strutture diversamente orientate [che] viene ottenuto dalla continuità e sostituibilità che la corte attribuisce ai luoghi della propria esistenza e del proprio spettacolo: lo scambio tra cortile, sala, prospettiva, palazzo, città, teatro, ecc.» voluto dalle corti rinascimentali, «il circolo vizioso dal teatro alla città, dalla città al teatro, designa [...] questa scenicità fondante dello spazio della corte, che interviene su tutti gli spazi possibili, privando di significato la loro concreta diversità fisica».<sup>2</sup> La città è il teatro e ne è lo sfondo sulla scena.<sup>3</sup>

Le innovazioni di questo periodo storico riguardano ogni ambito, dalla drammaturgia allo spazio scenico. I testi teatrali, divenuti commedie in lingua italiana,<sup>4</sup> la cui scrittura appartiene ad autori che scrivono esplicitamente per la scena. Questi scrittori sono supportati da corti e accademie e fanno riferimento a strutture organizzate.

Il modello umanista rimanda a una prassi che

si consolida in un immaginario attraverso la tradizione di figurazione-illustrazione dei testi: dapprima un palco con alle spalle arcate chiuse da tende su cui si innesta la scena a portico, fino a case rudimentali ai due lati della scena. La prima immagine umanistica del teatro è, come il teatro stesso, un elemento del libro. E, al di là delle differenze di scelte e soluzioni, una forma

---

<sup>1</sup> Antonio Stäuble, *Scenografia*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, Il mulino, 1987, p. 67.

<sup>2</sup> Giulio Ferroni, *Il teatro e la corte*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 178.

<sup>3</sup> Cfr. Giulio Ferroni, *Il teatro e la corte*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 188.

<sup>4</sup> Cfr. Antonio Stäuble, *Scenografia*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 67, sui «tre momenti» della drammaturgia commedia rinascimentale.

dell'immaginario che, anche per la pratica di usare gli stessi legni per diverse edizioni, si diffonde e si prolunga poi nel Cinquecento. Un altro modello «forte» che si viene costituendo è una idea dell'edificio per spettacoli e della scena, dal mondo greco-romano. Per almeno un secolo il *De Architectura* di Vitruvio è oggetto difficile di studi, di analisi, di interpretazioni, formando una tradizione che dall'Alberti giunge a Daniele Barbaro e Palladio. È l'idea dell'edificio nella città, funzione necessaria alle città che abbiano le dovute pertinenze [...] ed è l'idea della sala e della scena, con la ripresa dell'arco di trionfo nel fronte dell'edificio e in quello della scena, con la scena architettonica e poi prospettica, con le versurae e le tre scene, con il proscenio (e anche con il fronte del palco).<sup>5</sup>

Ferrara, la prima città moderna d'Europa,<sup>6</sup> vive grazie agli Este nel Rinascimento un periodo particolarmente florido. Alla famiglia viene riconosciuto il titolo di duchi di Ferrara nel 1471; pochi anni dopo lo spirito mecenatesco della famiglia e soprattutto di Ercole I si concretizza con la documentata rappresentazione dei *Menaechmi* di Plauto, risalente al 25 gennaio 1486, quando ha luogo «la prima azione teatrale in Ferrara»:

Il Duca Ercole da Este fece fare una festa in lo suo cortile, e fu una facezia di Plauto, che si chiamava *il Menechmio*. Erano due fratelli che s'assomigliavano e che non si conoscevano uno dell'altro; e fu fatta suso un Tribunale di legname con case V merlade con una finestra, e uscio per ciascuna; poi venne una Fusta di verso le caneve, e cusine, e traversò il cortile con dieci persone dentro con remi e vela del naturale, e qui si attrovnono li fratelli l'uno con l'altro; li quali erano stati gran tempo, che non si avevano visti, e la spesa di dicta Festa venne più di ducati «1000».<sup>7</sup>

Nel corso di questa rappresentazione la scena di Nicoletto Segna presenta «una specie di scena multipla, con le case dei protagonisti l'una accanto all'altra, senza prospettiva, ma in modo da suggerire l'immagine stilizzata di una strada con muro di cinta. [...] Probabilmente non si deve pensare a vere e proprie cabine separate, ma solo a una suddivisione esterna del fondale di scena.»<sup>8</sup> Sull'assenza della prospettiva va posta particolare enfasi perché questa è già ben nota e diffusa non solo nella pittura ma anche nella geometria della scena:

---

<sup>5</sup> Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 199-200.

<sup>6</sup> Cfr. Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, p. 6.

<sup>7</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara*, Ferrara, Arnaldo Forni Editore, 1883, pp. 18-19.

<sup>8</sup> Antonio Stäuble, *Scenografia*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 71.

Nel *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti individua nell'orchestra il centro generatore del teatro, disinteressandosi al problema puramente geometrico dell'iscrizione, nel cerchio di base planimetrico, dei quattro triangoli equilateri.<sup>9</sup>

Occorre dunque riconoscere in Alberti il precursore delle scene prospettiche a rilievo che si sono diffuse nel Cinquecento.<sup>10</sup> Non molti anni dopo la rappresentazione dei *Menaechmi* di Plauto, a Ferrara risiede Ludovico Ariosto che nel 1508 allestisce una sua opera, la *Cassaria*, commedia rappresentata sia in prosa che in versi, per la quale la scena è infatti realizzata con un fondo definito prospettico.

Il riferimento alla prospettiva nella *Cassaria* potrebbe indicare secondo Zorzi una generica scena di teatro e non un impianto realizzato secondo i canoni della prospettiva propriamente detta<sup>11</sup> mentre secondo altri studi si tratta di una «prospettiva di città dipinta da Pellegrino da Udine».<sup>12</sup> La fonte è una lettera di Bernardino da Prosperi, cronista mantovano, ad Isabella, figlia di Ercole I e duchessa di Mantova. La scena è descritta come una «contracta et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno e bene intese, quale non credo se guasti, ma che la salvarano per usarla del'altre fiate.»<sup>13</sup>

Tra le numerose testimonianze di studi rinascimentali *italiani* sulla prospettiva applicata al teatro e alla scena, sulle fondamenta dei testi di Vitruvio, si trovano gli scritti<sup>14</sup> di Peruzzi (che apre «la via alla scena della veduta prospettica della città»<sup>15</sup>) Alberti, Manetti (biografo di Brunelleschi), Prisciano, Serlio (con l'ipotesi dei tre tipi di scenari per tre diversi generi letterari e l'apertura alle quinte angolari<sup>16</sup> e alle porte praticabili). In seguito si aggiungono Sabbatini,

---

<sup>9</sup> Manfredo Tafuri, *Il luogo teatrale*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 55.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 55-56.

<sup>11</sup> Ludovico Zorzi, *La città e il teatro*, cit., p. 27.

<sup>12</sup> Manfredo Tafuri, *Il luogo teatrale*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 56.

<sup>13</sup> Il passo della lettera è riportato in Antonio Stäuble, *Scenografia*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 73.

<sup>14</sup> L'elenco è rappresentativo e non esaustivo.

<sup>15</sup> Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, a cura di Guido di Palma e Elena Tamburini, Roma, Bulzoni, 2002, p. 100.

<sup>16</sup> Si riporta la definizione presente nel Glossario del volume di Anne Surgers. Quinte angolari: termine tecnico per indicare una quinta formata da almeno due piani. Generalmente uno dei due piani è frontale (in maestà), l'altro è impiantato obliquamente rispetto al primo (in sfuggita). Nella scena del Serlio l'angolo formato da una quinta a due facce è la rappresentazione di un angolo retto. In questo caso, il piano ortogonale è disegnato senza prospettiva mentre il piano obliquo è disegnato in prospettiva. L'angolo delle due parti della quinta è determinato dalla prospettiva disegnata in piano.

che scrive *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, manuale che registra la prassi, Palladio e Barbaro e *Il Corago*,<sup>17</sup> anonimo. In particolare, di Prisciano si riporta che

scrive un trattatello interamente dedicato al teatro, al circo e agli anfiteatri, dal titolo *Spectacula*, databile fra il 1486 e il 1501 e tutt'ora inedito nella sua forma integrale. Il Prisciano è bibliotecario della corte estense di Ferrara, astrologo di corte, archivista e protagonista della vita teatrale ferrarese, in particolare sotto Ercole I. [...] gli studi vitruviani, i rilievi compiuti dell'anfiteatro cumano e del Colosseo, la diffusione presso la corte estense della cultura classicista convergono, nelle pagine del suo trattato, verso la formulazione di un modello per un teatro stabile in muratura, capace di ospitare sia spettacoli di prosa che rappresentazioni sportive e militari, o feste di corte.<sup>18</sup>

Sono d'altra parte proprio Alberti e Brunelleschi a contendersi la scoperta *quod viderim* della prospettiva stessa.<sup>19</sup> La prospettiva «non è più una struttura di coordinamento intellettuale dello spazio, bensì strumento illusivo. Il *trompe-l'oeil* comprime una città, dominata dal sistema prospettico, in luoghi eletti a celebrare la metamorfosi tra realtà e artificio»<sup>20</sup> ma diventa «il luogo dell'immaginario che gli uomini del Rinascimento privilegiano nella narrazione rappresentativa.»<sup>21</sup> Fino alla metà del Seicento la prospettiva soprattutto a teatro è frontale con un unico punto di fuga centrale, a forte convergenza, che è simmetrica e a forma di ventaglio aperto verso il pubblico.<sup>22</sup>

## Il teatro all'italiana

La scena rinascimentale cortigiana non deve «velare e ricoprire ciò che sarebbe pericoloso vedere» perché «ha il compito di escludere, col suo atto simulatorio, tutto ciò che essa non può incastrare sotto di sé».<sup>23</sup> Infatti,

---

<sup>17</sup> Anonimo, *Il Corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri, Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983.

<sup>18</sup> Manfredo Tafuri, *Il luogo teatrale*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., pp. 55-56. *Spectacula* è stato pubblicato: Pellegrino Prisciani, *Spectacula*, edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992.

<sup>19</sup> Cfr. Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, cit. p. 92.

<sup>20</sup> Manfredo Tafuri, *Il luogo teatrale*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 61.

<sup>21</sup> Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 200.

<sup>22</sup> Cfr. Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, cit. p. 113.

<sup>23</sup> Giulio Ferroni, *Il teatro e la corte*, in Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 179.

Il suo principio strutturale è quello del *simulacro*, puro essere del proprio apparire, finzione autoriferita che dietro di sé non nasconde più nulla, perché il suo è, letteralmente, l'essere di ciò che non è, parvenza ingannatrice, spettacolo puro, larva che affiora in superficie, alludendo ad un «fondo» che però non c'è. Sulla scena cortigiana, l'intera cultura è ridotta a simulacro, sistema di emergenza del nulla: ma tutti i suoi attori e i suoi spettatori devono essere convinti della sua consistenza e della sua realtà, del suo essere «naturale»; l'illusione (di quanti la vedono e di quanti in essa si muovono) sulla verità dello spettacolo e sulla realtà del simulacro è la condizione necessaria perché la scena consista, si espanda, abbia una funzione politica.<sup>24</sup>

Lo spazio del teatro «diventa una forma mentis e lo spazio scenico una categoria: il mondo separato dove si svela e prende forma una visione del mondo.»<sup>25</sup>

Per la scena Seicentesca, quella in cui si definisce il teatro all'italiana, lo spazio del teatro «diventa una forma mentis e lo spazio scenico una categoria: il mondo separato dove si svela e prende forma una visione del mondo»<sup>26</sup> e

Si erigono a modello le tipologie della scenografia e le modalità di realizzazione (quinte e fondali, perfezionandoli e indagandone le potenzialità); le forme del palco, tra piano inclinato e proscenio, arcoscenico e sipario e illuminazione, macchinerie e strutture di servizio; il rapporto tra palco e platea, soprattutto nella direzione del completamento illusivo della scena; le forme della platea, dall'emiciclo al ferro di cavallo, e dei palchi.<sup>27</sup>

I principi fondatori di questo tipo di rappresentazione sono i seguenti: uno spettatore immobile guarda frontalmente un'immagine delimitata e inquadrata, costruita con i mezzi della prospettiva che cerca, e ottiene, la similarità tra la rappresentazione e la visione umana del reale.<sup>28</sup>

Gli elementi fondamentali del teatro all'italiana, come presentati da Surgers, sono la nascita in Italia, la specificità (geometrica e identificativa<sup>29</sup>) dell'edificio che ospita l'azione scenica, e la separazione fisica e simbolica dello spazio degli spettatori e dello spazio della

---

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Fabrizio Cruciani, Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano del Rinascimento*, cit., p. 347.

<sup>26</sup> Ivi, p. 347.

<sup>27</sup> Ivi, p. 348.

<sup>28</sup> Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, cit., p. 87. In nota a «frontalmente» si riporta «Posizione teorica e ideale, che solo gli spettatori privilegiati occupano e in particolare il Principe.»

<sup>29</sup> Con *identificativa* si intende che il luogo in cui si svolgono le rappresentazioni è un edificio appositamente ideato e costruito, seguendo, nel caso specifico del teatro all'italiana, un piano simmetrico verticale.

scena corrispondente al *boccascena*. Antonio Foschini nella *Dissertazione sulle curve teatrali*<sup>30</sup> si riferisce ai due ambienti come *Uditorio* e *Scena*. La scatola scenica in cui si svolge l'azione è organizzata secondo regole prospettiche, dunque lo spazio è fittizio ma verosimile, ed è diviso nei due volumi corrispondenti al palco e al sottopalco, che servono alla mutazione delle scene. Necessariamente, affinché l'illusione sia più verosimile possibile, lo spettatore è immobile e la posizione privilegiata è quella del Principe: il rapporto sala-scena è frontale, e questa posizione è collocata sull'asse di simmetria del teatro rispetto al piano orizzontale. È perno per la costruzione della prospettiva e dell'illusione.

Ne deriva che la società spettatrice è gerarchicamente divisa sia nella vita quotidiana sia nell'esperienza teatrale. La struttura «ad alveare» dei palchi prevede diversi piani organizzati con una struttura a semicerchio, ad U, o a semiellisse.<sup>31</sup>

L'illusione prospettica ha a sua volta alcune caratteristiche come la pendenza, i binari su cui scorrono i telai, le botole e la separazione tra area della scenografia contenente gli elementi scenici e area della recitazione, corrispondente circa al terzo anteriore del palcoscenico, necessaria perché non si rovini l'effetto prospettico stesso.

Le prime scene all'italiana mostrano spazi come città o paesaggi, ma progressivamente gli scenografi adottano una distanza più ravvicinata e la scena rappresenta dei piani meno ampi, come l'interno di una sala. Il fuoco prospettico, inoltre, rimane nel quadro scenico ma è eccentrico rispetto all'asse di simmetria: nasce la «veduta per angolo».<sup>32</sup> Anche l'apparato scenotecnico conosce continue innovazioni e sperimentazioni:

La 'Gloria' o 'Apoteosi' esemplifica il procedimento: si tratta di una macchina che occupa gran parte della scena e ne mette in movimento gli elementi, in particolare le nuvole, facendo fluttuare nell'aria carri trionfali con personaggi allegorici o interi palazzi sfavillanti di materiali rilucenti, cristalli colorati, dorature; il movimento delle nuvole, elemento chiave dell'effetto di nascondimento e rivelazione, 'apre' il Paradiso, a volte in diversi punti. Una vera e propria 'macchinaria celeste', illuminata probabilmente con lumi poggianti sulle strutture della macchina e invisibili agli spettatori.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Antonio Foschini, architetto e didatta, è co-autore del Teatro Comunale di Ferrara. La *Dissertazione sulle curve teatrali* è un documento manoscritto conservato negli archivi della Biblioteca Comunale Ariostea, Memorie sul Teatro di Ferrara, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618.

<sup>31</sup> Cfr. Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, cit., pp. 88-89.

<sup>32</sup> Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, cit., p. 113.

<sup>33</sup> Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Editori Laterza, 2008, p. 25.

Anche il palcoscenico seicentesco è più che raddoppiato in lunghezza rispetto alle dimensioni di quello del secolo precedente; e la nuova profondità pone nuove questioni di illuminazione, sia per la sala che per i telai e gli altri elementi scenografici poiché si problematizza la «necessità di coniugare la luce effettiva con quella interna al quadro, prevista dal pittore».<sup>34</sup>

Nel Settecento il modello del teatro all'italiana è quello preponderante non solo in Italia ma anche in Europa, dove gli scenografi italiani vengono chiamati dalle corti per le loro abilità scenografiche e le invenzioni di effetti scenotecnici.<sup>35</sup> L'influsso dell'Illuminismo si concretizza nell'architettura teatrale per la netta predilezione per una sala che offra meno differenze tra gli spettatori.<sup>36</sup>

L'Ottocento propone grandi innovazioni scenotecniche e illuminotecniche, lasciando pressoché inalterata la struttura dell'edificio teatrale, si deve infatti attendere il Novecento inoltrato perché il luogo della rappresentazione riacquisti accezione più ampia, riprendendo l'abitudine quasi abbandonata di utilizzare edifici non esclusivamente teatrali, includendo capannoni, hangar, giardini e altri luoghi delle città.

Alcuni di questi spazi teatrali mantengono degli elementi di unione con il teatro all'italiana come la divisione netta tra spazio dell'azione e spazio per il pubblico, il posto fisso assegnato agli spettatori, la presenza di una cornice che quindi individua e delimita lo spazio dell'azione scenica. La soppressione della curvatura della sala propone un'unificazione del pubblico, che idealmente è uniformemente distribuito e, seppur ancora posto frontalmente alla scena, è diviso solo dalla distanza dalla scena e non dalla gerarchia dei palchetti. Lo sguardo del pubblico quindi gravita quasi esclusivamente sulla scena.

---

<sup>34</sup> Cristina Grazioli, *Luce e ombra*, cit., p. 28.

<sup>35</sup> Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, cit. p. 160.

<sup>36</sup> Cfr Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*. Paris, Moutard, 1782. Cochin ipotizza una sala di ispirazione ellittica con l'asse del boccascena parallelo all'asse maggiore dell'ellisse. Come evidenziato da moltissimi architetti e scenografi, tra cui Antonio Foschini nella *Dissertazione sulle curve teatrali*, un palcoscenico così ampio presenta più svantaggi che vantaggi.

## 1.2 I teatri a Ferrara: cenni storici

### Teatri della Corte Ducale

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, presso la corte di Ercole I d'Este e di Alfonso I d'Este, è attivo a Ferrara il poeta Ludovico Ariosto; nato a Reggio Emilia ma lungamente presente alla Corte estense, numerose sue composizioni vengono messe in scena presso il palazzo Ducale, oggi palazzo Municipale. Questo può quindi essere considerato uno dei primi luoghi della corte regolarmente utilizzato per rappresentazioni teatrali e dove si sperimenta non solo in termini di scrittura del testo teatrale ma anche scenotecnico.<sup>37</sup> Un esempio particolarmente rilevante è la sopracitata *Cassaria* di Ariosto, rappresentata a partire dal 1508.

Nello stesso complesso, nel 1527 il duca Alfonso I commissiona a Ludovico Ariosto la supervisione della costruzione e della direzione del primo teatro "stabile" d'Europa, che sarebbe diventato un punto di riferimento nella storia del teatro: il Teatro di Sala Grande di Corte.<sup>38</sup> Questa solida struttura lignea presenta gradinate per il pubblico e un palcoscenico su cui è eretta una cittadella di legno praticabile, accessibile al primo e al secondo piano. Situato nella sala della Corte vecchia, al primo piano di fronte alla Cattedrale, il teatro accoglie per quattro anni le rappresentazioni della corte, sempre sotto la guida artistica di Ariosto. Il 31 dicembre 1532 un incendio devasta il teatro, mettendo fine agli spettacoli della corte lì messi in scena.

Il Palazzo Ducale non rimane a lungo senza uno spazio dedicato alle rappresentazioni teatrali: si ottiene l'uso della cappella ducale nel cortile del palazzo, di proprietà del duca di Modena, da molti anni inutilizzata. Già dal la cappella è utilizzabile come teatro ed è avvolta da «un gran numero di palchetti»<sup>39</sup> fino a che nel 1692 viene comprata dalla Municipalità, ripristinata come chiesa e restituita al culto.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> «Per le feste e gli spettacoli teatrali veniva usata da Ercole I la Sala Grande: lunga 70 metri, occupava il piano nobile ed era affacciata sull'attuale Corso Martiri della Libertà, dove si trovava la Loggia di Piazza: entrambe furono distrutte dall'incendio del 1532.» Si veda il sito web del Museo virtuale della città di Ferrara *MuseoFerrara*. [<http://www.museoferrara.it/view/s/cfc93501fc644e1cb47b7f71a03fbfc8>]

<sup>38</sup> La denominazione delle sale è resa complessa dal frequente riutilizzo dello stesso nome per diverse strutture succedutesi nel tempo. Il Teatro di Sala Grande, per esempio, identifica sia la sala affacciata sull'attuale via Cortevecchia sia quello su Piazza Municipale. In questo caso ci si riferisce con molta probabilità alla prima di queste.

<sup>39</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara* cit, p. 39.

<sup>40</sup> Ivi, p. 40. La sala, chiamata "Sala Estense", è in uso come teatro pur conservando nella facciata l'aspetto precedente.

Nello stesso luogo dove era stata costruito il Teatro di Sala Grande, nel 1559 viene invece realizzato il Teatro di Cortile, ad opera del duca Ercole II. Il progetto è dell'architetto ferrarese Galasso Alghisi, e prevede una loggia di pilastri in marmo, forse visibile anche dalla piazza esterna. Questo teatro viene distrutto dal devastante terremoto del 1570, che ebbe disastrose conseguenze su tutta la città. Un ampliamento successivo, con dimensioni significative, «in lunghezza piedi 94, ed in larghezza piedi 51, in altezza 63.» viene distrutto nel 1660 da un incendio e ripristinato poi nel 1703.<sup>41</sup>

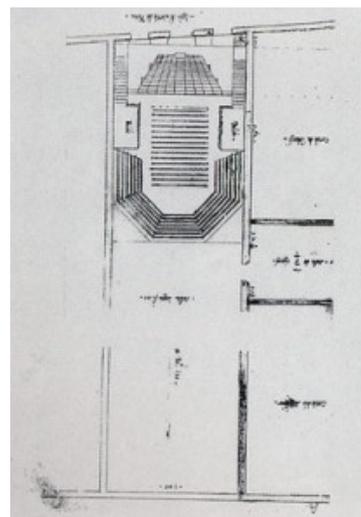


Figura 1. Teatro di Sala Grande in un disegno del 1606 di G. B. Aleotti – fonte: sito del Comune di Ferrara MuseoFerrara.

Non è semplice avere notizie certe su chi lavora effettivamente alle rappresentazioni tenutesi negli ambienti ducali, dato l'uso di riportare unicamente il nome del duca (o del regnante, come avviene in molte corti) nelle cronache, in cui si impiegano i termini *fare* e *far fare* per quanto riguarda gli allestimenti intendendo con *fare* la realizzazione materiale (sia per quanto riguarda gli allestimenti sia per la recitazione o canto) e con *far fare* la committenza, alla quale viene data la maggiore enfasi.<sup>42</sup>

Con la devoluzione allo Stato pontificio, nel 1598, le innovazioni scenografiche e drammaturgiche incoraggiate dal mecenatismo estense in ambito teatrale vengono a mancare. Inizia un lungo periodo in cui la ricerca viene meno e ci si affida per la maggior parte alla riproduzione di esperienze di altre città e di altri teatri.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Giuseppe Antenore Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara, stampatore Carlo Coatti, 1773, pp. 38-39.

<sup>42</sup> Domenico Giuseppe Lipani, *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel Quattrocento e i legami con la tradizione fiorentina*, in «Annali Online di Ferrara» – Lettere AOFL VII 2 (2012) 218/231.

<sup>43</sup> Luciano Chiappini, *Gli Estensi*, Varese, Dall'Oglio, 1988, pp. 347-363

## Teatro degli Intrepidi, Teatro degli Obizzi, Arena Tosi-Borghi, Teatro Verdi

A ridosso della chiesa di San Lorenzo viene costruito il Teatro degli Intrepidi,<sup>44</sup> con disegno di Giovan Battista Aleotti,<sup>45</sup> ricavato da un granaio e inaugurato agli inizi del Seicento<sup>46</sup> dall'Accademia degli Intrepidi. Costato non meno di quattordicimila scudi, la sua destinazione fu per «ludi letterari, ma bensì anche per le arti dette cavalleresche, quali la scherma, il ballo, la musica, i melodrammi e le giostre». Il teatro viene poi acquistato dalla famiglia Obizzi nel 1640 e venti anni dopo il Marchese Pio Enea degli Obizzi lo fa modificare all'architetto Carlo Pasetti con una sala in forma ovale su cinque ordini di palchetti, lasciando però inalterato il prospetto scenico.<sup>47</sup> L'11 giugno 1679 è distrutto da un incendio ma le rovine del teatro rimangono visibili fino al 1810 quando viene demolito per la preparazione dell'arrivo di Napoleone nella città, mai realmente avvenuto.<sup>48</sup>

La vicenda del teatro riprende però pochi decenni dopo: nella metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento si discute della possibilità di realizzare un'arena o un teatro diurno stabile, anziché usare sedi temporanee. Viene approvato nel 1856 il progetto di Giulio Tosi Borghi, al tempo anche capomacchinista del Teatro Comunale e nuovo proprietario dell'Arena. Questa, antistante lo spazio prima occupato dal Teatro degli Obizzi, viene aperta al pubblico nel 1857, con una struttura modesta corrispondente a una ringhiera semplice al piano terra e a una sola galleria sovrapposta.<sup>49</sup> L'anno successivo viene aggiunto un velario a copertura del teatro e dopo altri due anni il teatro viene rinnovato e abbellito con l'allungamento del palcoscenico, l'aggiunta di una seconda galleria e il rifacimento delle scale. Nel gennaio del 1871 il velario cede sotto il peso della neve

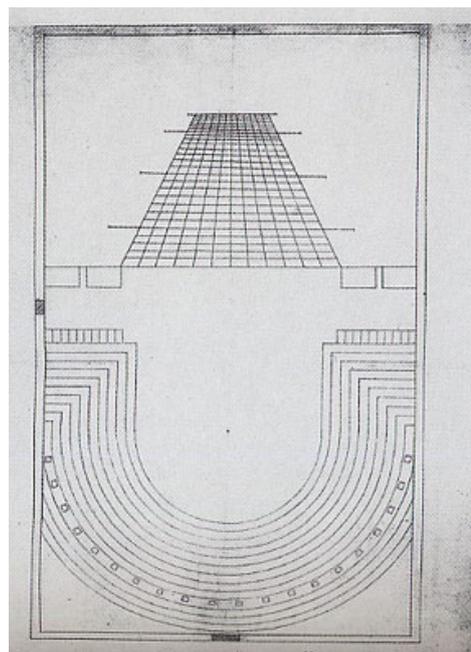


Figura 2. Teatro degli Intrepidi con forma emiciclica – Archivio di Stato di Modena, disegno attribuito ad Aleotti.

<sup>44</sup> Alessandra Frabetti riporta che molti illustri storici (Girolamo Baruffaldi e Antonio Frizzi) sovrappongono il Teatro della Sala Grande e il Teatro dell'Accademia degli Intrepidi essendo entrambi di progettazione aleottiana e in gestione all'Accademia. Cfr. Alessandra Frabetti, *Il teatro della Sala grande a Ferrara e i tornei aleottiani* in «Musei ferraresi» 1982: bollettino annuale 12, Comune di Ferrara, Assessorato alle istituzioni culturali, Ferrara, pp. 183-208.

<sup>45</sup> Giovan Battista Aleotti, architetto, realizza numerose opere di vario genere sia sotto il Ducato estense che per la Legazione pontificia. Aleotti è architetto del Teatro Farnese di Parma, inaugurato nel 1628.

<sup>46</sup> L'anno di inaugurazione è il 1606 secondo Aldo Gennari o 1600 secondo Giuseppe Antenore Scalabrini.

<sup>47</sup> Cfr. Giuseppe Antenore Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, cit., p. 267.

<sup>48</sup> Cfr. Alessandra Frabetti, *Il teatro della Sala grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, cit.

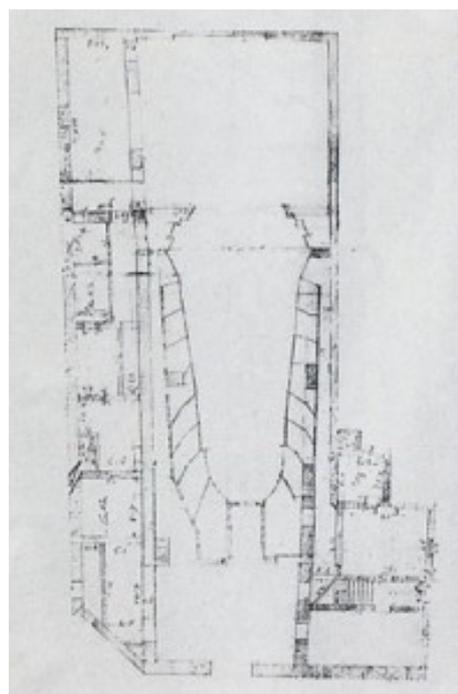
<sup>49</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara* cit, p. 45.

e viene sostituito da una struttura più resistente in vetro e metallo. I lavori hanno costi elevatissimi, di cui si fanno carico i proprietari.<sup>50</sup>

Nel 1912 l'Arena viene acquistata mediante asta pubblica da privati e agli ingegneri Fausto Finzi e Antonio Mazza viene affidata la trasformazione della struttura da arena a teatro chiuso, che mantiene la struttura dell'arena a gallerie su tre livelli e può ospitare fino a duemila spettatori anche grazie all'assenza dei palchetti. Il teatro e la piazza antistante vengono intitolati a Giuseppe Verdi. L'inaugurazione è il 13 maggio 1913 con una rappresentazione di *Aida*.<sup>51</sup> Dopo un periodo di intensa attività, anche come sala cinematografica, diventa infatti il "Cinema Teatro Verdi", il Teatro subisce una lenta decadenza fino alla definitiva chiusura nel 1985.<sup>52</sup> Nel 1999 il Comune di Ferrara lo acquista e avvia un complesso progetto di restauro con l'intenzione di riconvertirlo in auditorium, sulle indicazioni suggerite dal maestro Claudio Abbado. La riapertura graduale degli spazi a partire dal 2019 lo ha visto trasformato invece in un centro polifunzionale particolarmente orientato alle nuove tecnologie, in gestione alla rete Laboratori Aperti dell'Emilia-Romagna.<sup>53</sup>

### **Teatro Bonacossi, Teatro Ristori.**

Non lontano dalla chiesa di San Lorenzo nel 1662 viene fatto costruire un nuovo teatro per le opere musicali a opera di Pinamonte Bonacossi; il teatro prende quindi il nome alternativamente di Teatro di Santo Stefano, dal nome della via dov'era situato, o di Teatro Bonacossi, dal nome della famiglia proprietaria. Si tratta del primo teatro a pagamento aperto al pubblico in città.<sup>54</sup> Il teatro «sebene di mole e misura non uguagliò gli altri, per la buona disposizione però, per la bellezza e ornamenti, e per il buon gusto, in fine, del Cavaliere, va degno di stima, e d'ammirazione, avendo in questo modo consolata la brama della Città, e mostratosi amabile per il genio non



*Figura 3. Il teatro Bonacossi con sala teatrale con forma a campana – MuseoFerrara.*

<sup>50</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara*, cit, p. 45.

<sup>51</sup> Ministero della Cultura, Teatro Verdi [<https://cultura.gov.it/luogo/teatro-giuseppe-verdi-di-ferrara>].

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Per il progetto, si veda il sito web Laboratori aperti [<https://www.laboratoriaperti.it/>]

<sup>54</sup> Cfr. MuseoFerrara, Teatro Bonacossi [<http://www.museoferrara.it/view/s/92b61fd01da94a26afb5a6ea3d059f73>].

men nobile, che al pubblico sollievo propenso»;<sup>55</sup> era decorato «con ottime scene»<sup>56</sup> di Francesco Ferrari, Francesco Scala, Tommaso Raffanelli, Antonio Ferrari, Giacomo Filippi, Ferraresi, Buffagnotti, e Tertuliano Teroni Bolognesi. Nei suoi primi anni di attività ospita opere di compositori come Giovanni Legrenzi, Antonio Cesti, Giovanni Battista Bassani, Antonio Vivaldi e Tomaso Albinoni.<sup>57</sup>

Il teatro viene costruito nel 1662 come struttura in legno, ma nel 1840 iniziano lavori di rinnovamento e la nuova struttura in pietra riapre al pubblico nel 1846. In occasione dei lavori, guidati dall'architetto Tosi, viene profondamente modificata la struttura della sala teatrale e da una forma a campana molto allungata, con diciannove palchetti per ordine, se ne trae una sala a forma di ferro di cavallo<sup>58</sup> ispirata al Teatro Comunale che aveva nel frattempo iniziato la sua attività. Vengono ampliati gli spazi riservati agli artisti e agli spettatori con ristoranti, caffè e locali per fumare.

I successivi lavori di restauro vengono eseguiti nel 1882 da Carlo Netti. Tra questi, di particolare importanza è l'introduzione del gas per l'illuminazione con bracciali<sup>59</sup> intorno alla sala e per il riscaldamento tramite delle stufe posizionate in tutti gli ambienti. Vengono ammodernati tutti gli spazi dedicati al pubblico e agli artisti e introdotti moderni sistemi per la sicurezza come «pompe stabili aspiranti e prementi per la sicurezza del Teatro in caso d'incendio, campanelli elettrici per dare avviso al pubblico ed agli artisti.»<sup>60</sup>

Negli anni Venti del Novecento il teatro viene nuovamente trasformato e dedicato all'attrice Adelaide Ristori. Nel secondo dopoguerra viene trasformato in sala cinematografica. Chiude definitivamente nel 2004 e inizia successivamente un massiccio intervento sulla

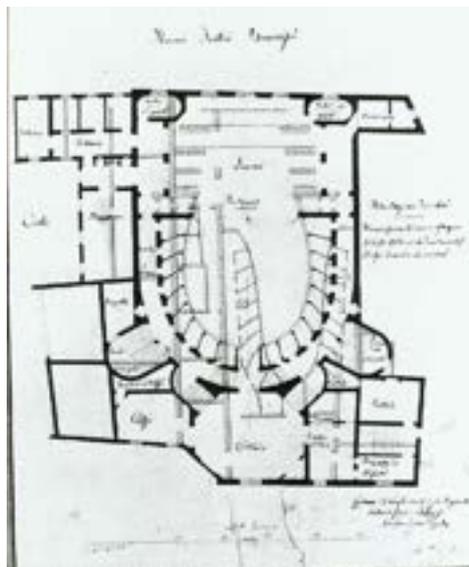


Figura 4. Il teatro Bonacossi con sala teatrale con forma a ferro di cavallo – MuseoFerrara.

<sup>55</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara*, cit., p. 43

<sup>56</sup> Giuseppe Antenore Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, cit, p. 70

<sup>57</sup> Museo Ferrara, Teatro Bonacossi [<http://www.museoferrara.it/view/s/92b61fd01da94a26afb5a6ea3d059f73>].

<sup>58</sup> Fabrizio Carini Motta, *Trattato sopra le strutture de' Theatri e scene*, Guastalla, Alessandro Guazzi stampatore, 1676, p. 20.

<sup>59</sup> Supporto da parete per l'illuminazione.

<sup>60</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara*, cit, p. 44.

struttura ma la destinazione, dalle ultime notizie apparse sulla stampa, sarà commerciale e abitativa.<sup>61</sup>

### **Teatro Scroffa**

Trent'anni dopo l'inaugurazione del teatro Bonacossi, nel 1692 apre in via San Paolo un altro teatro, di proprietà del Conte Giuseppe Scroffa, «Architettato dal Mazzarelli con molte scene colorite dal Buffagnotti, Vincenzo Poppi, Giuseppe Zolla, ed altri».<sup>62</sup> Il teatro ha una sala in legno e cinque ordini di palchi, una platea allungata con curva a campana, un palcoscenico ampio, spazio per l'orchestra, magazzini e locali di servizio.<sup>63</sup> Per trovare uno specifico spazio nella programmazione teatrale, lo Scroffa è dedicato soprattutto a spettacoli di commedia; si tengono anche numerose feste ed eventi di gala. Termina la sua attività all'inizio del XIX secolo e i locali tornano al loro uso iniziale di magazzini.<sup>64</sup> L'area continua a essere utilizzata per spettacoli equestri fino al 1835.<sup>65</sup>

### **Teatro dell'Accademia, Cinema Capitol**

L'Accademia Filarmonico-drammatica acquista nel 1865 l'oratorio della chiesa di san Giovanni ("san Giovannino" a causa delle dimensioni ridotte), costruita nel 1489, e ne fa un teatro sociale su disegno di Giovanni Pividor.

Per alcuni anni diede nobilissimo esempio di sè colla recitazione e con trattenimenti musicali alternati da brillanti feste da ballo e fu iniziatrice di sante opere di beneficenza; andò poi via via decomponendosi, e non valse a sorreggerla il buon volere di alcuni soci. [...] Lo scorso anno [1882] finalmente si dovette nominare una Commissione liquidatrice, e far luogo alla espropriazione giudiziale del Teatro, il quale fu venduto all'asta per L. 6,800, mentre fra spese di acquisto, di adattamenti e di restauri era costato non meno di 50 mila lire. Col Teatro sparirono le due Società filarmonica e drammatica, con grave danno, a mio vedere, di quei giovani i quali volessero esercitarsi nelle due arti sorelle.<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> 2024. Avviso del Comune riguardante l'ex Cinema Ristori [<https://servizi.comune.fe.it/6927/immobiliare-ristori-srl>].

<sup>62</sup> Giuseppe Antenore Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, cit, p. 70.

<sup>63</sup> MuseoFerrara, Teatro Scroffa [<http://www.museoferrara.it/view/s/250e63af471c45e781ca1be738813399>]

<sup>64</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara*, cit, p. 45.

<sup>65</sup> «Ottocento Ferrarese», I teatri a Ferrara [<https://www.ottocentoferrarese.it/component/k2/item/161-teatri-a-ferrara.html>].

<sup>66</sup> Aldo Gennari, *Il teatro di Ferrara*, cit, pp. 48-49.

Nel 1918 diventa una sala cinematografica (“Garibaldi” poi “Capitol” dopo l’ammodernamento degli anni Settanta) e termina la sua attività alla fine degli anni Novanta, trasformandosi in una struttura per la ristorazione.

## CAPITOLO 2

### Storia del Teatro Comunale

#### 2.1 La costruzione del Teatro Nazionale (1773-1798)

Tra il 1773 e il 1775 il Cardinale Scipione Borghese, Legato<sup>67</sup> della città di Ferrara dal 1771 al 1778, commissiona ai due architetti Cosimo Morelli e Antonio Foschini il progetto per un nuovo teatro che possa rispondere alle richieste dei cittadini in termini di acustica, ottica e capienza, «un Teatro comodo, decente, e proporzionato alla nobiltà del luogo»<sup>68</sup>; erano infatti in funzione solo i già citati teatri Bonacossi e Scroffa. Il preciso intento è di voler «destare l'ammirazione di tutti quanti si intendono d'arte, ed a servire quale modello per altre città principali».<sup>69</sup>

Il progetto di Morelli prevede una cavea a campana ma vengono riscontrati «numerosi limiti sia di ordine estetico sia pratico quali la scelta, per le facciate, del 'depravato stile lombardo', cui si sommava la troppa varietà degli ornati e dei prospetti, la mancanza di una casa per il custode e di una scala per raggiungere le botteghe sopra l'ammezzato, lo scarso spazio riservato all'orchestra ed al magazzino, la scelta delle quinte stabili»<sup>70</sup> mentre del progetto di Foschini sono sconosciuti i dettagli.<sup>71</sup> I progetti vengono abbandonati per mancanza di fondi, ma dalla pianta di Morelli si ricava che il luogo designato per la costruzione sia quello di effettiva edificazione, ovvero l'*isola del Cervo*<sup>72</sup> in corso Giovecca.

Nel 1778 l'«energico»<sup>73</sup> cardinale Francesco Carafa sostituisce Borghese e in pochi anni l'idea della realizzazione del teatro riprende vita con un nuovo disegno dell'architetto ferrarese

---

<sup>67</sup> «Legazione pontificia» è la denominazione in uso dal Settecento per alcune circoscrizioni territoriali dello Stato pontificio; le Legazioni sono amministrate da un Cardinale Legato. Ferrara è Legazione pontificia dal 1598.

<sup>68</sup> BCA FE, Fondo Antolini n. 66, *Breve di Pio VI, 21 febbraio 1791, al cardinale Spinelli intorno al Teatro Comunale di Ferrara*.

<sup>69</sup> Carlo Savonuzzi, *Il Teatro comunale della città di Ferrara*, Ferrara, Tipografia Sociale Saletti, 1965, p. 4. L'intenzione di «servire quale modello» è supportata dall'intento chiaramente didattico degli scritti di Foschini sul Teatro.

<sup>70</sup> BCA FE, Fondo Antolini n. 66, *Minuta di una lettera del march. Bevilacqua al Card. Legato*.

<sup>71</sup> Raffaella Montanari, *L'edificio teatrale* in Fabbri Paolo, Bertieri Maria Chiara (a cura di), *I teatri di Ferrara: il Comunale*, Lucca, LMI, 2004, vol. 1, p. 8.

<sup>72</sup> L'isolato è attualmente delimitato da corso Giovecca, corso Martiri della Libertà, vicolo del teatro e via dei Teatini.

<sup>73</sup> Sito della regione Emilia-Romagna, sezione dedicata alla storia del Teatro Comunale di Ferrara

Giuseppe Campana; i proprietari della zona individuata vengono indotti a vendere gli immobili a «giusto prezzo»<sup>74</sup>.

Un tentativo di incentivare l'avvio della costruzione viene data da Carafa che convoca tutte le figure interessate.

Il giovedì dopo Pasqua, 20 aprile [1786], si riunirono in Castello alla presenza di legato, vicelegato, savii guidati dal giudice, ministri legatizi e notaio – ben visibili dovevano essere dabbasso le macerie delle demolizioni avviate la notte fra il 18 e il 19 – i molti maggiorenti ferraresi “Patrizj” e “Cittadini”, che avevano risposto a una pubblica *Notificazione* di metà marzo e che un *Avviso* di pochi giorni prima aveva lì nominativamente convocato.<sup>75</sup>

Oltre alla demolizione il Legato realizza anche la prima, poi molto discussa, vendita dei palchetti: «l'edificio non esisteva ancora, di lì all'inaugurazione mutarono struttura architettonica, taluni proprietari e persino il regime. Eppure era già statuito a quanto sarebbe ammontata, per gli impresari di generazioni a venire, una delle fondamentali voci d'entrata dei loro bilanci d'azienda»<sup>76</sup>.

Il costo dei palchetti è fisso, determinato in 120 zecchini per un palco al primo ordine, 144 zecchini per un palco al piano nobile, 96 zecchini per il terzo ordine e 72 per il quarto, questi ultimi in vendita diretta al proprietario e non assegnati per estrazione come i precedenti. All'acquisto del palchetto si aggiunge l'affitto per singola rappresentazione.<sup>77</sup> È inclusa nella stipula la possibilità da parte del proprietario di non utilizzare il palchetto per ogni rappresentazione e quindi di non corrisponderne l'affitto ma a condizione che se ne comunichi l'intenzione all'impresario perché lo possa riutilizzare.

---

[[https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=26956](https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=26956)].

<sup>74</sup> Antonio Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte*, tomo V, Ferrara, pp. 227-228.

<sup>75</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari* in Fabbri Paolo, Bertieri Maria Chiara (a cura di), *I Teatri di Ferrara. Il Comunale*, pp. 51-52.

<sup>76</sup> Ivi, p. 54.

<sup>77</sup> «Opera buffa: palchi dell'ordine nobile scudi dieci, palchi del primo ordine scudi nove, palchi del terzo ordine scudi otto, palchi del quarto ordine scudi sette. Commedia: palchi dell'ordine nobile scudi sette, palchi del primo ordine scudi sei, palchi del terzo ordine scudi cinque, palchi del quarto ordine scudi quattro. Veglioni: palchi dell'ordine nobile paoli trenta, palchi del primo ordine paoli trenta, palchi del terzo ordine paoli venticinque, palchi del quarto ordine paoli venti. Per l'opera seria si raddoppiano rispettivamente le pensioni dell'opera buffa, salvo i casi straordinari, come nell'apertura, in cui si prenderà norma dalle circostanze. Ingresso alla porta: per l'opera seria baiocchi trenta, per l'opera buffa baiocchi quindici, per la commedia baiocchi sette e mezzo, per li veglioni baiocchi quindici, per la sedia baiocchi cinque.» Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari* cit, p. 53 in riferimento all'*Avviso al pubblico* 9 aprile 1786 sopra citato. 1 zecchino = 2,15 scudi; 1 scudo = 100 baiocchi o 60 paoli. Nel 1861 uno scudo corrisponde circa a 5 lire, attualizzati in circa 25 euro. Il costo del palco nell'ordine nobile per ogni rappresentazione di *opera buffa* corrisponde quindi a circa 250 euro attuali, per l'*opera seria* a 500 euro.

Il progetto dell'architetto designato, Giuseppe Campana, presenta una curva a ferro di cavallo con diciannove palchetti più due di proscenio per ogni ordine, i servizi per gli attori e le comparse, numerosi disimpegni e locali per i frequentatori del teatro, oltre che una sala da ballo a cui si accedeva direttamente dalla scala nobile. Al secondo ordine, collegato al palco centrale, si trovavano i locali ad uso del Cardinale Legato e dai quali una scala segreta avrebbe potuto condurre gli occupanti sull'attiguo vicolo del Gambero<sup>78</sup> (ora vicolo del Teatro). Il progetto viene inviato a Roma e l'architetto Nicolò Gasparo Paoletti ne registra un limite: pochissimo spazio è stato dedicato alla zona del retropalco.

La costruzione dell'edificio prosegue ma nel luglio dello stesso anno, il 1786, il cardinale Carafa viene richiamato a Roma e sostituito dal Legato Ferdinando Spinelli. I difetti di progettazione vengono messi in evidenza da una commissione istituita l'anno seguente e composta dal marchese Varano, marchese Bevilacqua e dagli architetti Barbieri e Foschini. Questi difetti e l'elevato costo della realizzazione iniziale («la vistosa somma di scudi 29179:44»<sup>79</sup>) portano all'interruzione dei lavori. Foschini è colui che muove le maggiori critiche a Campana

dal punto di vista tecnico i principali difetti riscontrati riguardano le fondazioni malfatte, i muri a strapiombo e le palificazioni insufficienti. A ciò sono da aggiungersi: scale infelici, palcoscenico meschino, servizi degli attori mal collocati, distribuzione delle scale di rappresentanza priva di una logica organica, mentre per l'appartamento del cardinale è stato riservato uno spazio eccessivamente ampio in comunicazione con il palco a lui riservato. Si specifica inoltre che l'invaso del teatro è costruito fino al segno del coperto, ed è già elevato il muro di contenimento della cavea, che poi condizionerà le successive progettazioni; inoltre il corpo anteriore verso il Castello e in parte il corpo sulla Giovecca sono fondati.<sup>80</sup>

I lavori vengono ripresi nel 1790 quando il cardinale interpella nuovamente Foschini e Morelli con l'incarico di proporre un nuovo progetto, previsto sullo stesso sito del precedente e che ne utilizzi i materiali, poiché già acquistati. Tutti gli architetti coinvolti auspicano l'acquisto dell'adiacente 'casa Borsari' per espandere lo spazio da dedicare al palcoscenico e ai servizi.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> BCA FE Fondo Antolini n. 66, *Breve di Pio VI, 21 febb. 1791, al card. Spinelli intorno al Teatro Comunale di Ferrara.*

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> RELAZIONE STORICA COMUNE DI FERRARA - Riparazione e miglioramento strutturale post sisma del Teatro Comunale (OP\_00077\_2014). La fonte della controversia è riportata in BCA FE, Fondo Antolini n. 66, *Breve di Pio VI, 21 febb. 1791, al card. Spinelli intorno al Teatro Comunale di Ferrara.*

<sup>81</sup> BCA FE, Fondo Antolini n. 66.

I due architetti presentano due progetti, indicati come AA e BB, che hanno curvatura ellittica e vengono sottoposti nel 1791 a valutazione in forma anonima a Simone Stratico e a Giuseppe Piermarini.<sup>82</sup> Nella relazione Stratico riporta alcune delle differenze:

Lunghezza della Sala Teatrale dal parapetto del palco del principe sino al Sipario nel Piano AA		
piedi 47 ½ nel piano BB		piedi 47 ½
Larghezza massima della Sala Teatrale	AA p. 38	BB p. 39
apertura della scena	- - - - AA p. 31	BB p. 33
distanza della larghezza massima della sala		
dal Sipario	- - - - AA p. 20	BB p. 25
distanza della larghezza massima della		
Sala dal parapetto del palchetto del principe	- AA p. 27 ½	BB p. 22 ½

Osservando queste misure scorgesi che nel piano AA la Sala ha poca faccia e molto fianco, giacché il tratto per cui essa si v' stringendo è sensibilmente, cioè di piedi 5, più lungo di quello che nel piano BB, per giungere ad una larghezza minore che in BB. La molta facciata ne' Teatri è raccomandata dalla ragione e dall'autorità de' migliori maestri in questo genere. La proporzione indicata nel teatro AA rende le visuali più oblique, e meno comode di quelle del teatro BB.<sup>83</sup>

Malgrado la preferenza di entrambi per il progetto BB, dai due ne viene realizzato uno ulteriore con le correzioni di entrambi nel quale non è possibile riconoscere con precisione l'apporto singolo dei due architetti: «si è quindi il Cardinale scrivente [...] determinato a una curva che combini le buone qualità dell'una e dell'altra, ed assicuri il più possibile il buon effetto che si desidera»<sup>84</sup> e il teatro realizzato è quindi con una sala a ferro di cavallo, lungo quarantatré piedi lungo l'asse maggiore, largo trentanove lungo l'asse minore e con il «Bocca-d'Opera» di trentaquattro.<sup>85</sup>

Nonostante non sia precisamente specificato, la curva scelta è di ideazione di Foschini: è infatti del 15 luglio 1791 un biglietto di Foschini stesso a Camillo Bevilacqua in cui afferma

<sup>82</sup> I pareri di Piermarini e Stratico, matematico e professore dell'Università di Padova, sono contenuti in BCA FE, Fondo Antolini n. 76.

<sup>83</sup> BCA FE, Fondo Antolini n. 76.

<sup>84</sup> BCA FE, Fondo Antolini n. 72, *Lettera del Cardinale Spinelli al marchese Camillo Bevilacqua* datata 12 agosto 1791.

<sup>85</sup> BCA FE, *Memorie sul Teatro di Ferrara*, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618, Antonio Foschini, *Sul teatro*. Un piede ferrarese corrisponde a circa trenta centimetri.

di procedere alla realizzazione della curva come da *schizzetto* precedentemente inviatogli<sup>86</sup>, in cui sono fornite indicazioni di Spinelli sui requisiti richiesti.

Foschini descrive le necessità pratiche di carattere sia visivo che acustico, che devono essere tradotte in considerazioni geometriche:

È già deciso essere il Teatro Moderno l'assunto più arduo e complicato della Civile Architettura [...] Il nostro bisogno è di rintracciare una Curva la quale contenga ora un minore, ora un maggiore numero di Logge; il nostro bisogno è che le divisorie di queste si dirigano in guisa onde gli Spettatori scoprano dall'interno la gran parte della Scena, e che i situati all'apertura la veggano tutta intera, e che la figura del Palchetto non sia incomoda schiacciata, ristretta per soverchia obliquità; a noi occorrono e una Bocca d'Opera ampia insieme e limitata dai riflessi dell'uso pratico; e un Vaso di gradevoli proporzioni nel tutto e nelle parti; e un Vaso per se stesso sonoro; e un Vaso alla portata della voce umana, e a quella della vista; e un Vaso entro cui l'aria messa in moto dal suono si muova bene, e libera scorra senza viziosi ritorni, e rifrazioni smodate; un complesso finalmente ci occorre di due Vasi congiunti, Uditorio e Scena, tali che oltre all'esser atti alle Rappresentazioni Drammatiche, siano idonee anche alla Danza, alle Feste, e ad ogni Spettacolo ammesso nel nostro Teatro. [...]

L'Uditorio [...] è divenuto un ambito di separate cellette a più ordini, comode e bramattissime, dalle cui aperture i loro Possessori godono come in casa propria dello spettacolo, e che racchiude un'area capace di numerosissimo Popolo sedente su panche certo più agiate, libere e ripartite de' marmorei scaglioni.<sup>87</sup>

Il teatro che si presenta agli spettatori ha due ingressi verso il Castello e un accesso separato alla scala d'onore che conduce al piano nobile da cui si accede alla sala da ballo e a varie stanze per la nobiltà. La platea è rialzata di quattro piedi a causa dell'umidità ed è circondata da una ringhiera a due file di sedili, portando a «sette serie di spettatori».<sup>88</sup>

La decorazione della sala teatrale è opera di Serafino Barozzi, Giuseppe Santi e Andrea Zuliani:

Vedevi sorgere sopra l'arco del bocca-scena un grandioso attico con gradinate reggenti colossali colonne che sostenevano una trabeazione a grandi scompartimenti, e sopra questo una seconda

---

<sup>86</sup> BCA FE, Fondo Antolini n. 73.

<sup>87</sup> Antonio Foschini, *Dissertazione sulle curve teatrali*, in BCA FE, *Memorie sul Teatro di Ferrara*, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618. Il problema è esaminato nella *Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara fornita de' più semplici macchinismi che adoprar si possono ne' grandi teatri*, contenuta nello stesso fascicolo e trascritta nell'Appendice 2.

<sup>88</sup> Raffaella Montanari, *L'edificio teatrale in I teatri di Ferrara. Il Comunale*, cit., p. 27.

architettura foggiate un tempio con figure gigantesche; all'interno della sala sopra la quinta fila il loggione, i sommi artisti avevano dipinta una cornice modiglianata portante un ballatoio, e sullo stesso altro luogo praticabile. Moltiplicate lunette attorniavano i palchetti del loggione; ai fulchi o pedritti vedevansi poggiati dei geni con le fiaccole; le zone o parapetti che vogliansi appellare, coperti d'ornati con trofei, ippogrifi, fiori, chimere, corone, camei, mascare, ecc; lavori in vero grandioso e magnifico di rara bellezza, [...] spiccava grande osservanza di regole prospettiche.<sup>89</sup>

Il quinto ordine viene dipinto a chiaro e scuro con «ornamenti piuttosto serj», il quarto ordine è decorato con una fascia scura, il terzo ordine ha un drappo stellato, il secondo più decorato con riferimenti all'iconografia etrusca e romana mentre nel primo ordine sono presenti ghirlande di fiori.<sup>90</sup>

Il Teatro ha una pianta ellittica tronca<sup>91</sup> e una capacità di novecentoquarantasei posti, dei quali meno di due terzi si trovano in platea, i rimanenti sono circa centoventi in ognuno dei quattro ordini dei palchi e poco più di cento nel loggione.

L'ellisse ha un vertice a circa venti metri dal proscenio ed è larga poco meno di sedici metri nel punto di massima ampiezza. Il soffitto, a volta fortemente ribassata con un profilo quasi piatto, si trova a quattordici metri di altezza rispetto al piano della platea. Il punto più lontano nell'ultimo ordine dei palchi dista circa ventisei metri dal centro del boccascena; il volume complessivo della sala è di circa cinque mila metri cubi mentre la buca d'orchestra ha una superficie di sessantasette metri quadrati. L'apertura del boccascena è larga 13,5 metri e alta 11 metri. Il palcoscenico ha una profondità massima di venti metri e una larghezza di 23,5 metri; con un'altezza di circa 18 metri, racchiude un volume di 8500 metri cubi.<sup>92</sup>

Accanto al teatro viene realizzata una piazza di forma ellittica ad uso delle carrozze degli spettatori che non avrebbero così ingombrato l'affaccio verso il Castello Estense e con funzione di pozzo luce per gli ambienti del teatro. Malgrado la forma a ellisse, e la realizzazione attribuita a Morelli, alla piazza viene dato il nome di Rotonda Foschini.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> BCA FE, Fondo Antolini n. 120.

<sup>90</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli Unità archivistica busta 22. Lo studio della decorazione del palchi è riportato nell'Appendice 3 – Iconografia: progetti, immagini, documenti visivi.

<sup>91</sup> Gli aspetti fisico-geometrici sono descritti nell'Appendice 2 – *Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara fornita de' più semplici macchinismi che adoprare si possono ne' grandi Teatri.*

<sup>92</sup> Roberto Pompili, Patrizio Fausti, *L'acustica del Teatro Comunale di Ferrara*, in Nicola Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*. Atti del convegno organizzato in occasione del bicentenario del Teatro Comunale di Ferrara, Ferrara, Tosi, 4 novembre, 1998, p. 53.

<sup>93</sup> Giulio Zappaterra, *Relazione tecnica della direzione lavori*, in «INARCOS», n. 540, Associazione ingegneri della provincia di Bologna, Bologna, 1993, p. 255.

Tra l'inizio della costruzione del teatro e la sua effettiva apertura profondi mutamenti politico-amministrativi investono la città: nel 1796 Ferrara diventa parte della repubblica Cispadana e nel 1797 della repubblica Cisalpina, segnando quindi la fine della legazione apostolica ferrarese e il passaggio a repubblica, per quanto assoggettata alla Francia di Bonaparte. Il cambio di regime non passa inosservato dalla direzione del teatro, tanto che per dichiarazione della società stessa «si obbliga di produrre per Dramma dell'Opera seria il *Trionfo di Clelia*, o in mancanza del medesimo altro Dramma di carattere Repubblicano, così riguardo al primo Ballo serio lo promette di tutto Repubblicano»<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli Unità archivistica busta 28.

## 2.2 Il Teatro in attività (1789-1900)

Il teatro, dal nome Teatro Nazionale, viene inaugurato il 2 settembre 1798 con l'opera *Gli Orazi e i Curiazi*<sup>95</sup> messo in musica da Marcos Antonio Portugal su libretto di Simeone Sografi e il balletto *La figlia dell'aria*<sup>96</sup> di Salvatore Viganò, tra i protagonisti del balletto stesso insieme alla moglie Maria Medina. Lo stesso Antonio Foschini è accreditato come macchinista, direttore e inventore.<sup>97</sup>

A causa dell'elevato costo di allestimento e di organizzazione della prima inaugurale, il prezzo degli affitti dei palchi è portato a quaranta scudi per i palchi del primo e secondo ordine, trentaquattro per il terzo e venti per il quarto; viene accordato un indennizzo di duecento scudi da parte della municipalità che si intesta le spese di affitto del teatro e del noleggio di scene e costumi per i mesi di settembre e ottobre.<sup>98</sup> Si tratta del primo intervento di una lunga serie da parte della municipalità per salvaguardare l'attività artistica nella città a fronte di una gestione poco proficua in termini economici e artistici; l'intervento diventerà regolare e arriverà a millecinquecento scudi nel 1824.<sup>99</sup>

Il 29 agosto 1779<sup>100</sup> l'impresario Osea Francia firma un contratto quinquennale per la gestione di tutti i teatri della città<sup>101</sup> con precise indicazioni sulle stagioni, dettaglio assente nel precedente contratto: a primavera tre opere serie con ballo (nel quinquennio); due opere buffe con ballo ogni Carnevale; in primavera ed estate due rassegne di almeno quaranta recite; in autunno trenta recite d'opera buffa o quaranta di commedie. Il ritorno delle truppe francesi nell'inverno del 1801 porta a una nuova interruzione del contratto. L'impresario Pietro Boschi viene reintegrato e si riporta l'accordo al primo contratto firmato nel 1799, prima dell'arrivo

---

<sup>95</sup>*Orazi e Curiazi* tragedia per musica, di Marcos Antonio Portugal (con dicitura Marco Portogallo) e scene di Nicoletto Pellandi su libretto di Simeone Sografi. Il soggetto è tratto dalla *Storia di Roma* di Tito Livio ed è stato rappresentato successivamente da numerosi autori, fino a Bertolt Brecht e Margarete Steffin in uno spettacolo dal titolo *Die Horatier und die Kuratier* (1933-1934).

<sup>96</sup> *La Figlia dell'aria*: balletto di Salvatore Viganò su musiche di Giulio Viganò e libretto di Carlo Gozzi (*La Figlia dell'Aria ossia L'innalzamento di Semiramide*), viene portato in scena per la prima volta coreografato dal padre di Salvatore, Onorato Viganò, al teatro San Samuele di Venezia nel 1791.

<sup>97</sup> Paolo Fabbri, Maria Chiara Bertieri (a cura di), *I teatri di Ferrara. Il comunale*, cit., tomo 2, p. 3.

<sup>98</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit., p. 54.

<sup>99</sup> Ivi, p. 70.

<sup>100</sup> Il 22 maggio 1799 la reggenza provvisoria tedesca aveva interrotto il precedente contratto triennale di gestione dei teatri che prevedeva il pagamento di 300 scudi e la realizzazione di tre commedie, un'opera buffa e un'opera seria. Contratto in ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli Unità archivistica busta 29.

<sup>101</sup> Incluso il teatro Scroffa, al cui proprietario – conte Scroffa – deve annualmente 300 scudi.

delle truppe austriache. Boschi rimane in carica fino al 1804 e deve corrispondere 320 scudi per il noleggio del teatro.<sup>102</sup>

Dall'*Elenco degli spettacoli ivi rappresentati dal 1798 sua inaugurazione*,<sup>103</sup> si ricava che la maggior parte dell'attività del teatro prevede opere con balli per la stagione di Carnevale e commedie nel resto dell'anno. La gestione congiunta dei teatri fa proporre a Francia di riservare per le stagioni autunnali e invernali l'opera nei teatri più piccoli e le commedie al Comunale.

Gli anni successivi sono caratterizzati da grande instabilità economica ma una breve ripresa<sup>104</sup> intorno agli anni Dieci dell'Ottocento è rappresentata dalla possibilità per la stagione di quaresima del 1812 di commissionare un'opera al giovane Gioacchino Rossini, compositore già noto al Teatro per essere stato maestro di cembalo nel 1810.

Nel 1826 avvengono le prime modifiche per interventi di restauro ad opera dell'architetto Angelo Monticelli: viene tolta la ringhiera dalla platea, si aggiungono decorazioni al boccascena fino a quel momento spoglio e vengono sostituiti i cartoni per il sipario nuovamente cambiati nel 1833. Il bianco diventa il colore dominante della sala<sup>105</sup>.

Risale al 1833 la cosiddetta "proposta Varano"<sup>106</sup> riguardante la riforma di pagamento dei palchetti, un canone unico all'anno, l'erogazione di una dote annua di millecinquecento scudi per l'intero triennio corrispondente alla nuova durata del contratto di gestione e la delega dei pieni poteri alla commissione di gestione formata per quattro quinti dai proprietari stessi e per un quinto da delegati del Comune. Nonostante la resistenza di alcuni proprietari ancora legati alle condizioni poste da Carafa, la riforma Varano viene approvata anche se poi annullata dal ricorso dell'avvocato Antonio Delfini. Tra il 1837 e il 1840 la gestione del teatro sperimenta la "società dei palchettisti", che ha come obiettivo finale una sorta di responsabilizzazione dei palchettisti nei confronti dell'attività del teatro, la quale si accorda con l'amministrazione comunale per una dote di 2000 scudi. La gestione della società prosegue dal Carnevale 1838

---

<sup>102</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari* cit, pp. 55-56.

<sup>103</sup> *Elenco degli spettacoli ivi rappresentati dal 1798 sua inaugurazione*, a cura di Tullio Finotti, Ferrara, Teatro Comunale di Ferrara, 1930.

<sup>104</sup> Dopo alcune gare d'appalto andate deserte si accorda nel 1807 la possibilità di non pagare alla municipalità l'affitto del teatro e di potervi allo stesso tempo gestire il gioco d'azzardo: i locali che si affacciano sull'attuale Ridotto vengono dati in subaffitto alla società del Casino (poi "Circolo Unione"). Questo in particolare si rivela un'importante fonte di guadagno. Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit, p. 62. Per la storia del Circolo Unione si rimanda al sito ufficiale del Circolo [<https://circolounioneferrara.it/>].

<sup>105</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli Unità archivistica busta 14.

<sup>106</sup> Ivi, busta 26.

all'autunno 1840. A questa gestione corrisponde anche un cambio di programmazione teatrale: dal 1835 al 1846 l'impresario è Nicola Orsini che

Fu in grado sempre più spesso, infatti, di assicurare riprese locali tempestive di opere dei maggiori musicisti (fra le tante, *Norma* nel 1835, il 'ferrarese' *Torquato Tasso* nel 1836, *Belisario* nel 1838, *Saffo* nel 1842, *Nabucco* nel 1844), ma soprattutto per la presenza di autentiche stelle del canto [...]: ad esempio Domenico Coselli (1841) Erminia Frezzolini ancor giovane (1839), Rita Gabussi (1842, nella parte di Saffo), Josephine de Méric (1842, come Sandrina nell'*Avventura di Scaramuccia* di Ricci). E fu felice fase che ebbe apice e coronamento nelle memorabili stagioni di primavera del 1845 e del 1846: la prima con la Frezzolini e il marito Antonio Poggi [...] protagonisti nelle due opere di massimo e recentissimo successo dell'astro nascente Verdi, *I Lombardi alla prima crociata* (con la Giselda della 'prima' dunque<sup>107</sup>) ed *Ernani*; la seconda ove si inscenano *La regina di Cipro* tre mesi dopo il suo esordio torinese (con al cembalo l'autore Pacini a concertarla di persona), di nuovo il furoreggiante *Ernani* e infine *Beatrice di tenda*, cantate dalla stessa Frezzolini e dal tenore Carlo Guasco (due anni prima creatore in Venezia del ruolo di Ernani).<sup>108</sup>

Le fortunate stagioni del 1845 e del 1846 non hanno però un seguito e la situazione è ancora instabile quando il teatro chiude per corposi restauri nel 1850:<sup>109</sup> oltre alle pitture della volta dell'uditorio e all'inserimento sopra il boccascena di medaglioni con le effigi di ferraresi illustri come Ariosto, Monti, Cicognara, Bonati, Campana e Foschini vengono rinnovati sipario, comodino e

A cominciare dal ripristino della centinatura del boccascena, dal rifacimento di tutti gli intonaci, delle cornici, delle colonnette tra i palchi; dalla costruzione del rosone nel soffitto per dar luce alla grande luminaria, dal rinnovamento delle panche, i cui sedili venivano ricoperti con panno inglese di cotone, dai leggi dell'orchestra, dal potenziamento delle scale; veniva inoltre assestato il pavimento e sistemati l'orologio, la bussola, le porte della platea; ed ancora svecchiati le tappezzerie, i *rideaux*, le porte, le dorature e gli intonaci dei palchi; va segnalato anche l'intervento sulle quinte, il ripristino delle scene con la rimozione di alcuni dei meccanismi teatrali, l'apertura di finestre, il rifacimento del tetto, dell'intonaco nell'atrio, nei corridoi dei palchi, nelle scale, nel caffè, nonché del pavimento [...] di gran parte del teatro. Tra le soluzioni proposte, anche quella di abbassare il palcoscenico, in alternativa alla quale si suggeriva di alzare

---

<sup>107</sup> Si tratta dell'attrice Erminia Frezzolini, interprete di Giselda anche alla prima scaligera del 1843.

<sup>108</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit, pp. 76-77.

<sup>109</sup> Carlo Savonuzzi stima che la spesa necessaria per i lavori fosse di 12.000 scudi romani, cifra corrispondente nel 1965 a 100.000.000 lire. Carlo Savonuzzi, *Il teatro comunale della città di Ferrara*, cit., p. 17.

il piano della platea, accorgimento con cui si tentava di porre rimedio alle modifiche del 1826 alla struttura del boccascena.<sup>110</sup>

L'ultima stagione teatrale prima dei restauri è il Carnevale 1849 terminato il 17 febbraio, seguita da una rappresentazione nel mese di maggio, e la successiva dopo la fine dei lavori è quella di primavera 1851 iniziata il 21 aprile. In questo ultimo decennio di appartenenza allo stato pontificio si alternano imprese teatrali di profilo medio-basso non in grado di reggere la programmazione per più di qualche mese e lo scontro fra la municipalità e i palchettisti continua ad acuirsi.<sup>111</sup>

In occasione dell'annessione al Regno d'Italia il 20 marzo 1860 si tiene una cerimonia presso il teatro di «Canto nazionale e discorso al popolo ferrarese».<sup>112</sup> Il nuovo cambio di regime introduce come fattori di continuità la presenza a lungo termine di primi violini, con compito della moderna direzione d'orchestra, e maestri al cembalo come concertatori, nonché la presenza di un consolidato e definito gruppo di orchestrali, con tabelle di onorari nominative che permettevano dunque una presenza stabile, costante e socialmente riconosciuta dell'orchestra; come momento di rottura le nuove leggi complicavano la gestione economica del teatro: nel 1867 il finanziamento teatrale era affidato ai soli comuni.<sup>113</sup> Con l'annessione cambia anche la valuta, la lira italiana, e vengono approvate le nuove tariffe per assistere alle rappresentazioni.<sup>114</sup>

Negli stessi anni si sviluppa un nuovo gusto nel mondo operistico per le grandi produzioni con spettacoli più grandi e complessi ma con conseguente incremento dei costi degli allestimenti per cantanti, costumi e scenografie, mentre contemporaneamente gli impresari iniziano a dover considerare che le tournée di teatri esteri hanno a disposizione un budget più consistente. Allo stesso tempo lo stato unitario deve affrontare problemi di bilancio con un alto debito pubblico e forte pressione tributaria.<sup>115</sup>

Il periodo è comunque segnato da grandi innovazioni tecnologiche di forte impatto sulla cittadinanza:

---

<sup>110</sup> Raffaella Montanari, *L'edificio teatrale*, cit., pp. 39-40.

<sup>111</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit, p. 79.

<sup>112</sup> Paolo Fabbri, Maria Chiara Bertieri (a cura di), *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, cit, tomo 2, p. 205.

<sup>113</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit, p. 92.

<sup>114</sup> ASC FE Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli Unità archivistica busta 27.

<sup>115</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit, p. 100.

I simboli del progresso erano comparsi a Ferrara dalla metà dell'Ottocento: data infatti al 1859 l'inaugurazione della linea ferroviaria Ferrara-Bologna, mentre il primo saggio di luce elettrica illuminò la piazza della Pace la sera dell'11 luglio 1857 – durante i festeggiamenti per la visita di papa Pio IX Mastai Ferretti – evento accompagnato da un'inattesa scossa di terremoto, da alcuni interpretata come effetto causato dalle lampade senza fiamma e senza stoppini. La luce del gas arrivò il 24 dicembre 1861; nel 1868 fu completata l'illuminazione della Giovecca mentre procedevano le prove in altre zone della città.<sup>116</sup>

Gli anni Settanta dell'Ottocento sono ancora caratterizzati da un bilancio prevalentemente in perdita: nel 1876 la municipalità decide di non corrispondere la dote e il teatro chiude per la stagione di Carnevale, mentre presenta solo quattro date per la stagione estiva, cioè quattro rappresentazioni della *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi; riapre poi per la stagione di Carnevale del 1877<sup>117</sup> quando viene deliberato in consiglio un sussidio di seimila lire. Negli anni successivi si prospetta la possibilità di costituire un consorzio dei palchettisti.<sup>118</sup>

I successivi decenni rappresentano in controtendenza un periodo fortunato per il teatro sotto la guida di Stefano Gatti Casazza e poi del figlio Giulio; è allo stesso tempo significativa la figura del deputato e consigliere comunale Severino Sani.

L'influenza dei Gatti Casazza porta la casa editrice Ricordi a scegliere la città per l'esordio della seconda versione dell'*Edgar* di Puccini nel 1892. Dopo Ricordi anche la casa Sonzogno si interessa alla città e il teatro acquisisce quindi seppur per un periodo abbastanza breve una rilevanza nazionale grazie a prime nazionali e prime locali (come *Manon* di Massenet e *Carmen* di Bizet nel 1896, Pietro Mascagni dirige alcune repliche di *Rantzau* nello stesso anno)<sup>119</sup>.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento è particolarmente significativo il progresso scientifico nel campo dell'elettromagnetismo, con le sue ricadute sul miglioramento della qualità della vita dei cittadini. Anche l'arte riflette le scoperte scientifiche e un esempio molto interessante è la presenza tra gli spettacoli della stagione di primavera del 1894 del *Ballo Excelsior*, balletto con libretto e coreografia di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo andato in scena per la prima volta al Teatro alla Scala l'11 gennaio 1881, dove i protagonisti

---

<sup>116</sup> Domenico Giuseppe Lipani, sezione *Ferrara* nel sito dell'Istituto di Storia Contemporanea «Ottocento Ferrarese»

[<https://www.ottocentoferrarese.it/component/k2/item/72-ferrara.html>].

<sup>117</sup> Paolo Fabbri, Maria Chiara Bertieri (a cura di), *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, cit., tomo 2, p. 280.

<sup>118</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit., p. 121

<sup>119</sup> Paolo Fabbri, Maria Chiara Bertieri (a cura di), *I teatri di Ferrara. Il Comunale*, cit., tomo 2, pp. 319-320.

sono la Luce, l'Oscurantismo e la Civiltà poiché il tema è proprio la celebrazione del Progresso sul Regresso. Nella seconda parte del balletto in particolare il quinto e sesto quadro riguardano la scoperta dell'elettricità e i suoi effetti: è rappresentato Alessandro Volta che lavora alla sua pila e nel tentativo di distruggerla l'oscurantismo riceve una scossa elettrica; nel sesto quadro la luce elettrica porta il trionfo della Luce come metafora del Progresso e l'Oscurantismo è costretto alla fuga. La celebrazione del trionfo della luce elettrica nel Teatro Comunale anticipa di quindici anni l'installazione dell'elettricità nello stesso teatro.

Nel 1897 Sani inizia a perdere consenso politico e la sicurezza della dote annuale di dodicimila lire, da qualche anno prassi per Teatro e municipalità, viene a mancare. Nel 1898 Giulio Gatti Casazza, spesso indicato come il 'primo manager dell'opera', lascia la direzione del Teatro di Ferrara per diventare direttore generale del Teatro alla Scala, nel 1908 entra nella direzione del Metropolitan Opera House di New York, dove rimane fino al 1935.

## 2.3 Dall'età giolittiana al Secondo Dopoguerra (1900-1956)

Le discussioni sulla dote da accordare al Teatro Comunale proseguono per tutto il primo decennio del nuovo secolo e occupano spesso le pagine dei giornali.<sup>120</sup> Le stagioni proseguono comunque pressoché immutate fino al 1908, con l'esclusione della stagione 1904-1905 come osservabile in *Elenco degli spettacoli* in corrispondenza allo scandalo delle tangenti che coinvolge Severino Sani.<sup>121</sup>

Nel 1905 viene paventata la chiusura del Teatro per interventi strutturali sull'illuminazione e gli spazi di servizio e si pone un interrogativo sul futuro del Teatro stesso. L'inizio del nuovo secolo è caratterizzato nella politica dell'Italia unita dalla cosiddetta "età giolittiana" che si interseca con la storia del Teatro Comunale per la sua natura aristocratica, sul significato intrinseco dei palchetti e della distinzione tra piani più o meno nobili. La stessa opera lirica è al centro di simili dibattiti. Appartiene infatti ai primi dieci anni del Novecento la discussione su una possibile ristrutturazione che elimini i palchetti e crei un'unica loggia, anche in virtù dell'aumento dei posti disponibili e quindi dei biglietti vendibili, con un minor carico economico per l'amministrazione comunale.

L'ipotesi di lavori così imponenti al Teatro viene abbandonata per la mancanza di fondi e si preferisce invece la costruzione di un teatro quasi *ex-novo*, non lontano dal Comunale stesso, il già descritto Teatro Verdi, inaugurato nel 1913 e che non presenta distinzione di rango nella distribuzione dei posti per gli spettatori.

Proseguono le innovazioni tecnologiche che rivoluzionano l'assetto della città: nel 1902 viene introdotto il tram a cavalli che collega la stazione ferroviaria al centro e alcune linee vengono elettrificate a partire dal 1910. Questo favorisce lo sviluppo delle attività commerciali.

Nel 1910, quindi, la centrale elettrica appena costruita è in grado di fornire energia elettrica alla città sufficiente a reggere il nuovo impianto installato nel Teatro. Insieme a questi lavori vengono rinnovate le poltrone di platea e viene soppressa la curva sporgente del proscenio; viene interrata l'orchestra. Di questi anni è la descrizione di Carlo Savonuzzi: «Poltrone in velluto rosso cupo e ferro verniciato nero; con i parapetti in grigio verdognolo da sotto i quali affioravano scolorite le decorazioni tra lo splendore degli antichi stucchi dorati, con il soffitto annerito dal fumo dei bracci a gas.»<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Cfr. «Gazzetta Ferrarese», 1904-1905.

<sup>121</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit., p. 149.

<sup>122</sup> Carlo Savonuzzi, *Il teatro comunale della città di Ferrara*, cit., p. 3.

Gli anni che precedono la Prima guerra mondiale vedono una programmazione che riguarda principalmente le compagnie di teatro recitato e cicli di concerti di musica sinfonica e cameristica; le stagioni con maggior concentrazione di spettacoli rimangono quelle di Carnevale.

Tra il 1915 e il 1917 il teatro ospita alcune serate finalizzate alle raccolte fondi, come i concerti per la Croce Rossa; concerti patriottici, proiezioni cinematografiche “Film Pro Patria”, come quella del 4 febbraio 1916, conferenze sull'andamento della guerra. Nel dicembre 1917 il teatro viene requisito dall'autorità militare con l'idea di adibirlo a magazzino e deposito di materiali di guerra. Nel 1919 riprende l'attività per quanto limitata a concerti singoli, conferenze o produzioni con non più di due repliche. L'anno successivo si riprende ad organizzare la messa in scena di opere con numerose repliche; nel corso dei mesi di giugno e di novembre è ospitato anche Arturo Toscanini (allora direttore di orchestre sinfoniche); il teatro è comunque in difficoltà economiche e la principale fonte di guadagno è l'organizzazione di serate comiche.

Nel 1925 Giulio Gatti Casazza finanzia nuovi lavori per 54.000 lire: vengono rinnovati velluti e tinte e sistemati i servizi. Insieme alla donazione di Gatti Casazza è la società del Metropolitan di New York a sostenere le spese dei restauri, molto lunghi e molto costosi.

L'elevato costo di produzione degli spettacoli e il conseguente rischio per i teatri di non poter aprire o garantire le stagioni di opera riguarda, nei primi anni del fascismo, tutti i teatri d'opera italiani ed è in varie occasioni riconosciuto parte della responsabilità del mancato introito ai palchettisti in quanto rifacendosi al diritto di possesso del palco stesso, pagavano una cifra irrisoria per la singola rappresentazione non corrispondente al costo della stessa. Nel gennaio del 1927 viene comunicato che soltanto diciotto teatri, rispetto ai cinquanta in teoria in attività, avrebbero aperto la stagione.<sup>123</sup>

Dal 1928 diventa norma la coesistenza di una nuova dote da parte della municipalità e la richiesta ai palchettisti di pagare il prezzo intero. Dal punto di vista del contenuto degli spettacoli è sempre maggiore il collegamento delle rappresentazioni agli eventi di rilievo locali o nazionali.<sup>124</sup> Nello stesso anno vengono eseguiti consistenti lavori di sistemazione interna.<sup>125</sup>

I concerti rimangono il principale appuntamento per tutti gli anni '30 con qualche breve eccezione: dalla cronologia si deduce che il teatro apre quasi esclusivamente una volta al mese per concerti o ospitate di compagnie drammatiche. Con pochissime eccezioni le stagioni di

---

<sup>123</sup> Alessandro Roccatagliati, *Ferrara dà spettacolo: vicende, persone, denari*, cit., p. 178.

<sup>124</sup> Cfr. la “Settimana ferrarese”, ottobre 1928.

<sup>125</sup> ASC FE Fondo CA XX secolo Serie Fondi comunali-Patrimonio comunale Unità archivistica busta 22. I lavori sono descritti nei quattro *registri di avanzamento* e nei cinque *libri delle misure* e riportati nel *giornale dei lavori*.

lirica hanno titoli di compositori italiani, come Verdi, Rossini, Mascagni e Puccini o tedeschi come Richard Wagner. Nella seconda metà degli anni Trenta il governo fascista stabilisce le nuove regole per i finanziamenti dei teatri, poco efficaci comunque per continuare a garantire stagioni al pari del periodo precedente alla guerra.

Nel 1940 le sale di proprietà del Circolo Unione, attuale Ridotto, vengono occupate dalle truppe naziste e l'intero teatro è deturpato dall'occupazione e dai bombardamenti.

La riapertura del teatro dopo la guerra avviene nel maggio 1945 e le prime rappresentazioni sono commemorazioni dei concittadini vittime del fascismo, il 13 maggio, di Giacomo Matteotti, il 10 giugno, don Giovanni Minzoni, il 2 settembre, e Alda Costa, il 15 novembre.

Il 1946 è inaugurato da una veglia dell'ANPI; il principale utilizzo del teatro dal 1945 al 1956 è quello di sala per conferenze, Concerti e spettacoli della filodrammatica estense o di spettacoli di compagnie con una sola replica.

Nel 1956 il teatro viene dichiarato inagibile; inizialmente si crede di poter rimediare con una spesa contenuta ma appare presto evidente che si tratta di un lavoro più complesso del previsto, in quanto è in buona salute solo l'ossatura del fabbricato. La nuova stima dei lavori è la seguente: all'esterno sono da rifare intonaci e tinte e vanno riparati tutti i serramenti e il tetto; all'interno erano state asportate le poltrone, i velluti sono stati divorati dalle tarme e «quanto non era decaduto per vetustà, irrimediabilmente devastato dagli uomini.»<sup>126</sup> Nelle sale del Circolo Unione rimane integro il soffitto del salone, sebbene molto annerito; gli impianti elettrici, di riscaldamento e i servizi non sono utilizzabili. Un'ulteriore urgenza era la concreta necessità di ripristinare la buona acustica della sala teatrale.

---

<sup>126</sup> Carlo Savonuzzi, *Il teatro comunale della città di Ferrara*, cit., p. 19.

## 2.4 Dal 'restauro Savonuzzi' ai nostri giorni (1964-2024)

Alla guida del restauro del 1964 viene chiamato l'ingegnere Carlo Savonuzzi, architetto già noto nella città per 'l'addizione novecentista'<sup>127</sup> che lo aveva reso una delle figure di maggior prestigio a livello nazionale e internazionale nel campo dell'architettura. Questo piano urbanistico viene completato per la maggior parte negli anni Trenta e rispecchia la sua adesione al razionalismo «opportunamente adattato al contesto urbano in cui si trovava a operare, grazie a sapienti accostamenti di linee, volumi e colori; con tale approccio concettuale egli riuscì a creare nelle sue architetture una sorta di osmosi fra la tradizione ferrarese ed il miglior modernismo europeo».<sup>128</sup>

Savonuzzi riporta per punti la discussione in merito al restauro:

Primo: Il teatro così mal ridotto meritava di essere conservato o non era miglior cosa demolirlo e ricostruirne uno nuovo?

Apparve chiaro che nonostante tutto si sarebbe operato in un complesso sia pure labente ma con ancora evidenti tutte le caratteristiche di un'epoca per cui la importanza culturale ed artistica dell'insieme era equivalente a quella di qualsiasi altro edificio storico.

Ci si trovava in presenza di un monumento che meritava di essere conservato.

Secondo: I lavori di ripristino avrebbero consentito l'autorizzazione di gran parte di quanto esisteva attenendosi alle attuali norme regolanti l'esercizio dei locali di pubblico spettacolo? Era possibile cioè rendere il teatro funzionale negli impianti?

Si poté constatare che per quanto riguardava dislocazione di locali, ampiezza di scale e di passaggi, e loro numero, non era necessaria alcuna sostanziale modificazione mentre erano possibili tutti quegli altri lavori atti a migliorare i servizi.

Terzo: - e sotto molti riguardi più impegnativo interrogativo - era di stabilire i criteri da seguire nel corso dei lavori. Era cioè consigliabile attenersi ad un ripristino che conservasse quanto possibile conservare, o addirittura dare un aspetto aggiornato e moderno all'insieme? [...] si diede la preferenza alla strada ritenuta la più impegnativa e difficoltosa del restauro rispettoso degli elementi decorativi.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Dello stesso piano urbanistico fanno parte l'Acquedotto monumentale, la scuola elementare 'Umberto I' (oggi 'Alda Costa'), il Museo di Storia Naturale, il complesso Boldini (ex Dopolavoro Provinciale) e il Liceo Musicale (oggi Conservatorio), il Linificio e Canapificio, la facciata del Palazzo Marchionale, la Torre della Vittoria. Fonte: Programma D'Area - L.R. 19 agosto 1996 N°30 Piano di Recupero di Iniziativa Pubblica del Complesso dell'Arcispedale Sant'Anna.

Sull'addizione novecentista: <https://www.ferraraterraacqua.it/it/scopri-il-territorio/itinerari-e-visite/itinerari-storici-culturali/ferrara-citta-del-novecento>.

<sup>128</sup> MuseoFerrara, Carlo Savonuzzi [<http://www.museoferrara.it/view/s/73000cae8a9447d8bf36a72f1df4baf3>]

<sup>129</sup> Carlo Savonuzzi, *Il teatro comunale della città di Ferrara*, cit., pp. 19-20.

Il primo preventivo di spesa corrisponde a 50 milioni di lire, ma appare presto evidente che sia sufficiente al solo avvio dei lavori, i quali vengono interrotti e ripresi tra il 1961 e il 1962 dopo una seconda perizia, più approfondita della prima, che porta l'importo necessario ai lavori a 199 milioni di lire, cifra comunque non sufficiente per dotare il palcoscenico di impianti moderni e per l'aggiornamento tecnico. La spesa fu coperta con una donazione di 100 milioni della Cassa di Risparmio di Ferrara, 50 milioni del Comune e 50 milioni dalla Provincia.<sup>130</sup>

Nel foyer vengono chiuse alcune finestre, si apre un'arcata e vengono sostituite le vecchie porte di legno con vetrate in cristallo, i pavimenti sono rifatti in marmo lucido; la platea viene dotata di nuove poltrone e il pavimento interamente rifatto è coperto da una moquette, i palchi vengono completamente arredati e vengono rinnovate le decorazioni; vengono arricchiti e dorati bracciali dell'illuminazione e si restaura il dipinto del soffitto il quale era annerito e rovinato, è riportata alla luce l'opera di Migliari di cui viene anche sistemato il sipario, risalente al 1832-1833 raffigurante un episodio dall'*Orlando Furioso*; viene smontato e riparato il velario risalente al 1910 e ne viene ammodernato il meccanismo; oltre ai servizi per il pubblico presenti nella grotta, se ne installano a ogni piano.

Il palcoscenico viene ripavimentato e sono revisionati tutti i sostegni del sottopalco; viene meccanizzato il sistema di variazione delle dimensioni del boccascena e il palcoscenico viene dotato di un panorama. Seguendo le nuove norme di sicurezza viene installato un diaframma tagliafuoco formato da

un complesso murario, dal sotterraneo al palcoscenico; da un sipario in ferro a tre scomparti per la chiusura del boccascena automaticamente manovrabile in caso di allarme ed azionato sia a mano che elettricamente; da una capriata rivestita di materiale coibente al fuoco che partendo dalla parte superiore del sipario metallico termina un metro sopra il teatro. Con tali opere si realizza la possibilità della completa separazione della sala dal palcoscenico raggiungendo in tal modo una notevole tranquillità per lo sfollamento del pubblico in caso di incendio.<sup>131</sup>

Per quanto riguarda gli impianti elettrici, invece, viene costruita una cabina di trasformazione con trasformatori per una potenza di oltre 300 KW i quali consentono di fornire l'energia necessaria ai numerosi impianti e all'illuminazione dei locali al voltaggio di 220 e 320 V.<sup>132</sup> Condutture e lampadari vengono sostituiti per adeguarsi alle norme in vigore. Viene costruita

---

<sup>130</sup> Carlo Savonuzzi, *Il teatro comunale della città di Ferrara*, cit., pp. 21-22.

<sup>131</sup> Ivi, p. 25.

<sup>132</sup> Ivi, p. 24.

una seconda cabina contenente quadri e comandi delle luci. Gli impianti di riscaldamento sono in parte a termosifone e in parte ad aria condizionata. L'impianto è composto da una centrale termica nella quale si trovano le apparecchiature per il condizionamento dell'aria nei periodi estivi e due caldaie con una potenza di 775.000 calorie per ora.<sup>133</sup> Il teatro viene dotato di un centralino automatico interno per un totale di quattordici apparecchi.

Delle sale del Ridotto, Savonuzzi sottolinea come gli ambienti destinati ad uso ricreativo per «ritrovi, conversazione, ballo, gioco ecc.» non erano stati completati all'epoca dell'inaugurazione, per quanto fossero invece stati previsti, e diventano idealmente sede Legatizia. Dal 1803 sono invece sede della Società del Casino «si può quindi concludere che il ridotto non ha mai funzionato da ridotto e che solamente da oggi sarà adibito a questo scopo».<sup>134</sup>

Si tratta di una sala di ingresso del grande scalone, una sala d'ingresso del teatro e tre grandi saloni, uno dei quali usato come bar. Viene allestito anche un salotto per i ricevimenti delle Autorità. In questi spazi «tutto è stato costruito dai pavimenti alle tinteggiature e alle dorature e ai tendaggi, all'ammobiliamento e fa eccezione il soffitto della sala centrale che come si sa, venne dipinto dal Migliari nel 1844 e nell'occasione di questi ultimi lavori, è stato ripulito.»<sup>135</sup>

Il restauro riguarda anche in parte l'adiacente palazzina degli artisti (poi coinvolta anche da successivi lavori negli anni 1987-1989).

L'ammontare delle spese al termine del restauro corrisponde a 432.000.000 di lire.<sup>136</sup>

La riapertura del Teatro avviene la sera del 31 ottobre 1964 con un concerto dell'Orchestra del Teatro alla Scala diretta dal Maestro Nino Sanzogno con un programma che prevede repertorio sia classico sia contemporaneo, come la *Sinfonia n. 3 Eroica* di Ludwig van Beethoven, la partitura per orchestra *Musica Notturna* di Giorgio Federico Ghedini e il poema sinfonico *Don Giovanni* di Richard Strauss.<sup>137</sup>

Dallo stesso anno il Teatro è gestito in economia dal Comune della città con una parziale autonomia data dalla presenza di un Presidente, un Direttore ed una Commissione per la sorveglianza e la gestione, sostituita nel 1965 da un Comitato di Gestione.

---

<sup>133</sup> Carlo Savonuzzi, *Il teatro comunale della città di Ferrara*, cit., p. 26.

<sup>134</sup> Ivi, p. 27.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ivi, p. 28.

<sup>137</sup> *MuseoFerrara*, 1964: La riapertura del Teatro Comunale di Ferrara [<http://www.museoferrara.it/view/s/8397ab9120b7491c9fefb0ebbf42bfc4>].

Nel 1967 il Ministero dei Beni Culturali lo riconosce, con altri 23 Teatri, come Teatro di Tradizione.<sup>138</sup>

Tra il 1987 e il 1989 il Teatro chiude nuovamente per i restauri, guidati dagli architetti Giulio Zappaterra e Andrea Veronese. Il principale obiettivo di questi lavori è la messa in sicurezza e adeguamento degli impianti alle nuove norme antincendio, questione largamente affrontata da un punto di vista teorico perché le Circolari ministeriali non distinguono il tipo di sala teatrale o cinematografica, mentre il legno, materiale altamente infiammabile, è invece intrinsecamente collegato ai teatri in quanto prediletto per l'acustica. L'adeguamento richiede un intervento su così vasta scala che si approfitta dell'interruzione dell'attività per rinnovare molti ambienti non interessati dal precedente restauro Savonuzzi.

Come nel caso del restauro del 1964 risulta da subito evidente che i lavori sarebbero stati più impegnativi di quanto preventivato: la stabilità della struttura stessa è stata minata nel tempo dall'apertura e dalla chiusura di vani e finestre, soprattutto nella zona del Ridotto.

Interviene la figura del maestro Claudio Abbado, legatissimo alla città e al teatro,<sup>139</sup> che aveva fatto insediare a Ferrara la Chamber Orchestra of Europe, fondata nel 1981; in particolare la conservazione dell'acustica diventa ora argomento di primo piano della ristrutturazione: viene interpellato un esperto tedesco<sup>140</sup> per suggerimenti utili a realizzare una camera anecoica<sup>141</sup> dove la Deutsche Grammophon potesse eseguire tutte le incisioni dal vivo dei concerti o altre esecuzioni di Abbado. La questione pone un problema di equilibrio tra acustica

---

<sup>138</sup> «I teatri di tradizione sono disciplinati dall'art. 28 della Legge 14 agosto 1967 n. 800 e hanno il compito di promuovere, agevolare e coordinare le attività musicali nel territorio delle rispettive province. La Legge 14 agosto 1967 n. 800 prevede che il Ministro, sentita la Commissione Consultiva per il settore Musica, possa con proprio decreto riconoscere la qualifica di "Teatro di tradizione" a teatri che dimostrino di aver dato particolare impulso alle locali tradizioni artistiche e musicali. I Teatri di tradizione ricevono finanziamenti secondo i criteri e le modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo di cui alla legge 30 aprile 1985 n. 163 e ss.mm.ii., stabiliti dai decreti ministeriali vigenti al momento.» Attualmente i teatri riconosciuti tali sono ventinove, di cui sei in Emilia-Romagna [Ministero della Cultura, Teatri di tradizione <https://spettacolo.cultura.gov.it/teatri-di-tradizione/>].

<sup>139</sup> Abbado è stato ospite del Teatro per numerose stagioni dal 1992 al 2012 e fondatore dell'Associazione Ferrara Musica, nata nel 1989 e da lui presieduta dal 1989 al 2014.

<sup>140</sup> Indicato come «il sig. Müller di Monaco». Giulio Zappaterra, *Relazione tecnica della direzione lavori*, cit., p. 259.

<sup>141</sup> Si tratta di una camera isolata dall'esterno tramite l'uso combinato di vari materiali, tra cui pannelli fonoassorbenti modellati secondo la caratteristica forma appuntita detta cuneiforme. Tende a ricreare uno spazio potenzialmente infinito grazie all'assenza di eco, può essere impiegata per ricerca scientifica, in ambito industriale o musicale.

ottimale per le registrazioni (camera anecoica) e uso della sala come teatro per lirica, danza e prosa, scrive l'architetto Zappaterra:

Abbiamo accettato di usare come pavimento dei palchi un agugliato tessile sottile; di trattare con vernici turapori i pavimenti della platea e del palcoscenico per aumentare la capacità riflettente alle alte frequenze; di alzare la mantovana che scende la boccascena; di togliere i velluti nelle torrette laterali del boccascena.

Non abbiamo accettato di togliere le mantovane dei 4 ordini di palchi, ma di ridurle della metà. Non abbiamo accettato di sostituire tutte le poltrone imbottite della platea con altre in legno senza imbottitura, ma si è deciso di usare quelle esistenti con schienale esterno in legno diminuendo gli spessori degli imbottiti ignifughi.<sup>142</sup>

La conservazione delle migliori caratteristiche possibili della Camera Acustica porta alla progettazione di cinque possibili allestimenti a seconda della dimensione degli organici coinvolti. Questi allestimenti sono realizzati impiegando una struttura modulare costituita da pannelli convessi di legno che moltiplicano la direzionalità delle onde sonore riflesse all'interno della Camera stessa. Il sistema permette un suono migliore anche per gli stessi orchestrali e per il direttore, ottenendo una convergenza dalle pareti laterali e dal plafone verso la parete di fondo, che permette l'ottimizzazione della riflettanza complessiva verso la platea. La Camera è costituita da pannelli di compensato di pioppo e legno di noce ricurvi e stampati a caldo. Il tempo di riverberazione è prossimo a quello ritenuto ideale. Quando è installata la Camera Acustica, con un'installazione in due fasi di trasporto e montaggio del sistema telescopico e perciò con tempi ridotti, l'orchestra viene illuminata a pioggia con proiettori alloggiati negli spazi inseriti nei moduli del plafone.

La CAMERA ACUSTICA è stata progettata come se fosse un grande strumento musicale.

Come gli strumenti musicali, plasmata, nei materiali nelle forme, dalle esigenze del suono che deve emettere; come gli strumenti musicali ambigualmente in equilibrio tra l'essere oggetto di design (oggetto senza contesto) e oggetto in cui, attraverso i secoli, si sono progressivamente sedimentate intelligenze artigianali.

Il boccascena costituisce un filtro molto trasparente oltre al quale è permesso vedere e ascoltare gli strumenti.

Lo strumento CAMERA ACUSTICA si misura e si confronta con la sala del Teatro: i giunti orizzontali tra i pannelli corrispondono alle cornici degli ordini dei palchi, la scansione verticale suggerisce una continuazione dei palchi all'interno del palcoscenico.

---

<sup>142</sup> Giulio Zappaterra, *Relazione tecnica della direzione lavori*, cit., p. 259.

La disposizione geometrica della camera acustica, leggermente convergente verso il fondo del palcoscenico su un ideale allineamento con i palchi della sala e il colore naturale e caldo del legno racchiudono con morbida continuità lo spazio destinato all'orchestra, rispettando le caratteristiche storico-artistiche del teatro nel suo complesso.<sup>143</sup>

La riapertura temporanea del Teatro è del 27 aprile 1989 con un concerto della Chamber Orchestra, ma al termine della stagione sinfonica il Teatro viene chiuso nuovamente per lavori, poi sospesi nell'autunno dello stesso anno per mancanza di fondi. Il teatro riapre dopo la sospensione.

Dal 1991 è teatro di produzione e gli allestimenti creati vanno in scena sia nel Teatro sia in altre città italiane ed estere.<sup>144</sup> In cartellone vengono proposti concerti, opere, balletti e spettacoli di prosa, o altri spettacoli come i musical. Ampio spazio è stato dato alla danza, soprattutto contemporanea: la stagione è suddivisa negli ultimi anni in una parte di repertorio accorpata alla stagione di opera, detta Opera Balletto, e una parte di danza contemporanea, il Festival di Danza Contemporanea, nella prima parte dell'autunno, dedicata a grandi e piccole compagnie, coreografi affermati ed emergenti. Il Festival ha rilevanza internazionale avendo coinvolto compagnie e coreografi come Aterballetto e Wayne McGregor. Una parte dell'attività consiste anche nell'affitto a privati della sala o del Ridotto.

Nel 1993 il Teatro assume la forma giuridica di Istituzione ai sensi degli artt. 22 e 23 della legge n. 142/1990 (ora artt. 113-bis e 114 del D.lgs. 267/2000), con la conseguente adozione di un proprio regolamento per il funzionamento e la gestione. Nel 2009 diventa Fondazione di diritto privato.<sup>145</sup>

A seguito delle scosse di terremoto del 2012 il teatro viene dichiarato inagibile e si interviene con una prima messa in sicurezza. Il maestro Abbado dirige un concerto il 23 settembre 2012 della Lucerne Festival Orchestra per portare l'attenzione internazionale sul

---

<sup>143</sup> Alessandro Traldi, *Comune di Ferrara. Progetto di Camera acustica per il Teatro comunale* in «INARCOS», cit., p. 261.

<sup>144</sup> Per esempio l'*Orlando Furioso*, andato in scena a Ferrara il 5 e 7 aprile 2024 prosegue le rappresentazioni a Modena e Bayreuth; negli ultimi anni le coproduzioni coinvolgono la sudcoreana Daegu Opera House [fonte: <https://www.connessiallopera.it/news/2023/dal-melodramma-allopera-rock-ecco-la-stagione-2023-24-del-comunale-di-ferrara/>].

<sup>145</sup> Alcuni enti lirici di diritto pubblico previsti dalla legge n. 800/1967 diventano fondazioni di diritto privato a seguito del Decreto legislativo n.367/1996 e successive leggi e Decreti-legge. Queste Fondazioni Lirico-Sinfoniche hanno accesso al Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo (ex- Fondo Unico per lo Spettacolo) come disciplinato dalla stessa legge e successive modificazioni. La Fondazione Teatro Comunale di Ferrara non è Fondazione lirico-sinfonica. Lo statuto è registrato nella sua ultima versione in data 31/10/2021.

teatro. Per celebrare il profondo legame tra il Teatro e il maestro Abbado, il 21 marzo 2014, a seguito della sua scomparsa, il teatro gli viene intitolato.

La seconda fase di interventi post sisma avviene con una breve chiusura nel 2017. Il teatro prosegue l'attività senza interruzioni fino a marzo 2020 quando le normative anti-Covid impongono la chiusura delle attività con qualche breve ripresa per circa un anno.

Ricorrono nel 2024 i sessant'anni dalla riapertura dopo il restauro Savonuzzi e l'evento è celebrato con una mostra nella Rotonda Foschini e presso il Ridotto del Teatro: "Ferrara teatro della città nelle illustrazioni di Claudio Gualandi". L'illustratore ferrarese rappresenta con una serie di tavole la storia del Teatro Comunale e dei teatri della città, dal punto di vista del palco d'onore dove «l'illustratore ci fa accomodare al posto delle autorità. In questo luogo ovattato, un salotto chiuso, ci sentiamo nascosti e allo stesso tempo esposti allo sguardo di tutti e tutti guardiamo, ma con discrezione. La scenografia è la città, ma è davvero un fondale, una finzione scenica o è una finestra aperta sulla piazza gremita di gente?». <sup>146</sup>

Le immagini ripercorrono la storia della città a teatro in tutte le sue forme, a partire dagli Este e rappresentando anche l'arrivo del circo o dei teatri di strada, riservando maggiore attenzione al Teatro Comunale.

---

<sup>146</sup> Presentazione della mostra "Ferrara teatro della città nelle illustrazioni di Claudio Gualandi"  
[<https://www.teatrocomunaleferrara.it/ferrara-teatro-della-citta-nelle-illustrazioni-di-claudio-gualandi/>].

## CAPITOLO 3

### Caratteristiche architettoniche, geometriche e acustiche del Teatro Comunale

#### 3.1 Le curve teatrali: Antonio Foschini, la *Dissertazione sulle curve teatrali e la Scena del nuovo pubblico teatro di Ferrara fornita de' più semplici Macchinismi che adoprar si possono ne' grandi Teatri*

Nella *Dissertazione sulle curve teatrali*,<sup>147</sup> redatta presumibilmente negli anni Novanta del XVIII secolo, l'architetto Antonio Foschini descrive brevemente le caratteristiche del teatro greco e romano, come la semicircularità dell'«Uditorio»<sup>148</sup> e la scena fissa, per soffermarsi poi sulle principali differenze tra teatro antico e moderno; qui l'*Uditorio* è formato da platea e ordini di palchetti e nella *Scena* vige una relazione tra azione performativa e luogo in cui si svolge l'azione, che non è solo sfondo generico:

A noi moderni non è permessa altrettanta facilità di struttura; perciocché il nostro Teatro, specialmente l'Italiano, è in circostanze affatto diverse da quelle dell'Antico, e quale costumeria ad assoggettarsi alle Teorie, e Regole dell'Arte, costano ambedue d'Uditorio, e di Scena; ma l'Uditorio del nostro non è, e non vuolsi che sia a gradinate in comune come l'Antico: egli è un ambito di separate cellette a più ordini, comode e bramatissime, dalle cui aperture i loro possessori godono come in casa propria dello spettacolo, e che racchiude un'area capace di numeroso Popolo sedente su panche certo più agiate, libere e ripartite de' marmorei scaglioni; due doti assai pregevoli. La nostra Scena poi è anch'essa diversa dall'Antica: questa mostrava la Reggia, il Tempio, la Selva ecc al di là di tre vani aperti nella Fronte di Regale Palazzo che non possava mai sembrar parte dello stesso Teatro, né aver che fare collo spettacolo: la nostra al contrario è d'una sola apertura, grandiosa, e presso che eguale alla larghezza dell'Uditorio; non rassomiglia sì male a proposito, dell'Ingresso d'una fabbrica distinta e staccata dal Teatro; e

---

<sup>147</sup> Antonio Foschini, *Dissertazione sulle curve teatrali*, manoscritto in BCA FE *Memorie sul Teatro di Ferrara*, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618, primo fascicolo. La *Dissertazione* è priva di data autografa ma viene citata da Foschini in lettere successive al suo coinvolgimento nella progettazione del Teatro Nazionale, 1773-1798, per rivendicarne la paternità, basandosi sulla corrispondenza tra cavea ed elaborato teorico, quindi si tratta presumibilmente della fine degli anni Novanta del XVIII secolo. Alcuni passaggi della *Dissertazione* sono ripresi e rielaborati in altri documenti che coprono un arco di circa venti anni. Cfr. Fabrizio Fiocchi, *Antonio Foschini in «Dizionario biografico degli italiani»*, Roma, Treccani, v.49, 1997.

<sup>148</sup> Prediletta anche da Prisciani in *Spectacula*.

quella Selva quel Tempio e quella Reggia che espone vi compariscono a tutto campo: nell'Antica l'Azione avveniva sul Pulpito davanti e fuori degli scenari; nella nostra succede con più di verità e d'illusione entro lo Scenario, entro veramente il rappresentato Tempio, o dentro qualsiasi altro Luogo.<sup>149</sup>

La drammaturgia settecentesca ha già interiorizzato i due secoli precedenti di sperimentazioni in termini di rapporto tra azione sulla scena e scenografia. Sul palcoscenico la *Scena* rappresenta di volta in volta un solo ambiente e il cambio di ambientazione vede il mutamento della scenografia attorno all'attore, non lo spostamento dello stesso sul *pulpito* davanti a un altro sfondo come avveniva in precedenza.

Foschini prosegue sottolineando che la voce non ha più l'ausilio dell'amplificazione data dalla maschera in uso nel teatro «Antico» e l'artista deve sopperire alla mancanza di questa con uno studio opportuno; anche la musica deve essere chiaramente udibile da ogni postazione del pubblico. Di conseguenza il semicerchio che per semplicità era la soluzione adottata nell'Antichità non è più adeguato.

Il nostro Teatro inoltre è coperto da stabile Plaffone, e da sovratetto; ciò che vi si fa è a lume di moltiplicate lucerne sempre alteranti l'aria in esso compresa; i vasi risonanti non vi hanno posto, le maschere accrescenti la voce e difformanti le facce vi sono saggiamente bandite; il costume vi esige altre comodità, la Visuale vi richiede direzioni diverse dalle centrali nel semicerchio, e la Musica vuole brillarvi chiara dovunque e distinta senza gli artifizii antichi, o tutt'al più sussidiata da nuovi d'esito bene spesso incerto. Or tanti, e tali cangiamenti dall'Antico al Moderno Teatro sono per noi gli ostacoli che ci tolgono quella facile costruzione che i Greci, e i Latini trassero dal semplicissimo semicircolo.<sup>150</sup>

Foschini ricorda poi come nel cerchio si possono inscrivere forme geometriche regolari, quali il triangolo equilatero e il quadrato, i cui lati diventano corde del cerchio e delimitano gli spazi dei musicisti e della scena e questa soluzione tira «sempre fuori d'ogni impaccio». Lo spazio della Scena costruita sul diametro del cerchio è troppo largo per le necessità del teatro Settecentesco, va quindi individuata una 'curva' che coniughi le adeguate dimensioni dell'arcoscenico e la massima capienza possibile per il pubblico, assecondando le crescenti aspirazioni della nobiltà di mettersi in mostra e di tutti gli spettatori di assistere allo spettacolo accompagnati da maggiore comfort:

---

<sup>149</sup> Antonio Foschini, *Dissertazione sulle curve teatrali*, cit., cc. 1r-1v.

<sup>150</sup> Ivi, c. 1v.

Il nostro bisogno è di rintracciare una Curva la quale contenga ora un minore, ora un maggior numero di Logge; il nostro bisogno è che le divisorie di queste si dirigano in guisa onde gli spettatori scoprano dall'interno la gran parte della Scena, e che i situati alle aperture la veggano tutta intera, e che la figura del Palchetto non sia incomoda schiacciata, ristretta per soverchia obliquità; a noi occorrono e una Bocca-d'-Opera ampia insieme e limitata dai riflessi dell'uso pratico; e un Vaso<sup>151</sup> di gradevoli proporzioni nel Tutto e nelle Parti; e un Vaso per se stesso sonoro; e un Vaso alla portata della voce umana, e a quella della Vista; e un Vaso entro cui l'Aria messa in moto dal suono si muova bene, e libera scorra senza viziosi ritorni, e rifrazioni smodate; un Complesso finalmente di due Vasi congiunti, Uditorio e Scena, tali che oltre all'essere atti alle Rappresentazioni Drammatiche, siano idonee anche alla Danza, alle Feste, e ad ogn'altro Spettacolo ammesso nel nostro Teatro.<sup>152</sup>

Nello spiegare al lettore come si arrivi alla Curva, Foschini usa un interessante espediente letterario che è costituito dall'alternanza di esempi con forme e numeri a domande retoriche dirette con risposte semplici: «E qual Teatro si ottiene? Cattivo». Conduce quindi il lettore a escludere per via logica il semicerchio poiché «Queste convincenti verità, ed altre che si vedranno più in appresso, sono quelle che comprovano non poter essere il mezzo cerchio la Figura propria del Teatro moderno».<sup>153</sup>

Infatti, rispetto a un semicerchio dove i palchetti sarebbero possibili in numero ridotto, con «Scena grande, pochi palchi, Uditorio piccolo»,<sup>154</sup> o rispetto al far proseguire l'*Uditorio* lungo la circonferenza di un cerchio, di cui la scena non è diametro ma corda, riducendo quindi la larghezza della scena stessa ma limitando la vista da alcuni palchetti, un'altra Curva permetterebbe di ovviare a entrambi i problemi.

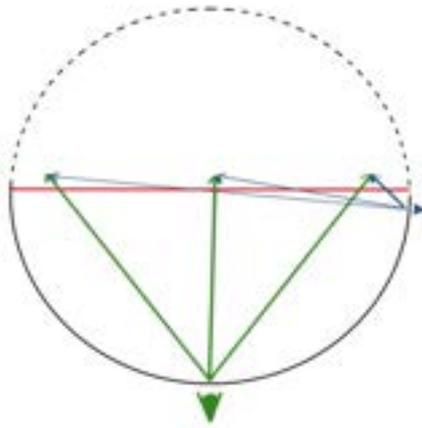
---

<sup>151</sup> Cavea.

<sup>152</sup> Antonio Foschini, *Dissertazione sulle curve teatrali*, cit., c. 1v.

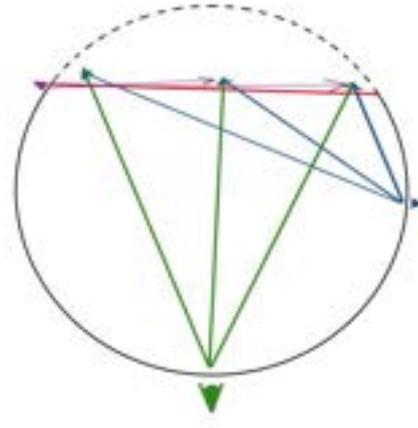
<sup>153</sup> Ivi, c. 2v.

<sup>154</sup> Ibidem.



2 Ipotesi di sala teatrale in cui la linea della scena corrisponde al diametro della circonferenza.

Grafici a cura di L. Dolcetti



3 Ipotesi di sala teatrale in cui linea della scena corrisponde a una corda della circonferenza.

Grafici a cura di L. Dolcetti

La Curva sarebbe quindi costruita come un semicerchio allungato facendo riferimento a due assi che sono i lati del rettangolo entro la quale la si può inscrivere. Questi assi, ricorda Foschini, è importante che siano «di gradevoli proporzioni tra loro, e con future<sup>155</sup> altezze del Vaso». Il loro rapporto prevede che l'asse minore sia di lunghezza superiore alla metà dell'asse maggiore, quindi che il rettangolo non sia “schiacciato”.

La scelta successiva è tra Curva «divergente» o «convergente»: partendo dal punto più lontano dalla scena e giungendo all'altezza dell'incontro tra la curva stessa e l'asse minore, se converge significa che la lunghezza del boccascena è più piccola della lunghezza della minore, se diverge invece il boccascena è più largo dell'asse minore. Il «divergente curvilineo» è la sezione verticale di una campana, ma secondo l'architetto è da escludersi perché allargando il boccascena rispetto all'uditorio, una parte della scena stessa è inevitabilmente nascosta ad alcuni dei palchetti poiché sarebbero rientranti rispetto a quelli più vicini al palcoscenico; anche il suono si propagherebbe in maniera non uniforme. È dunque da prediligere un Teatro «curvilineo convergente». A supporto della Curva ottenuta Foschini cita il Teatro alla Scala, di recente costruzione, la cui Curva permette di avere trentanove palchetti per ordine su una scena di sedici metri.

<sup>155</sup> Probabilmente riferito all'ordine di progettazione: prima gli assi dell'ellisse che forma la curva e contestualmente le dimensioni del palcoscenico e del retropalco (*Uditorio* e *Scena*) e solo successivamente l'altezza del Teatro.

Ulteriori aspetti di non minore importanza sono la portata della voce e la «Portata-Ottica», cioè le distanze da considerare per mantenere la nitidezza del suono e dell'immagine per cogliere i minimi dettagli dell'azione sulla scena. Introduce anche il problema dell'illuminazione adeguata alla Curva per ottimizzare il risultato:

Se la lunghezza del Teatro esige a tutta ragione un limite acciocché in esso le Voci si odano bene fino dalle sue stremità, egualmente lo richiede onde degli Attori sulla Scena siano veduti con piena distinzione dai punti ancora più lontani: la necessità è potente da se; perciocché qualora non si rilevassero appuntino in grazia della distanza e il gesto preciso del Recitante, e con il suo dipingere al vivo co' movimento del volto, e qualora inoltre non si rilevassero bene le mosse de' leggiadri Ballerini, la chiara espressione della tanto gustata Pantomima, i successivi accidenti delle loro improvvisate Parapiglie, riuscirebbe vano anche per questa parte l'oggetto primario dello Spettacolo, e dell'attenzione degli Spettatori. Per vedere sì distintamente l'Attore vuolsi invero assai breve la distanza; e tanto più che quel Lume delle Lucerne dal basso all'alto, disapprovatissimo perché opposto al naturale del giorno, quel loro fumo per poco che sia, e la loro tremola fiammella alterano quel preciso che appunto si tende a rimarcare: e chi sa che forse le dodici tese date alla Portata della Voce non eccedano quelle della Vista? La sola esperienza può qui decidere. M.<sup>o</sup> Patte suppone eguali a un dipresso le due Portate; ma le osservazioni di fatto nol confermano. Sul bel meriggio in una sala illuminatissima dal Sole l'occhio prova qualche stento a discernere le avvisate minutezze, e certi atti gli sembrano alquanto ambigui, indecisi dall'intervallo di circa nove tese: è però vero che sulla scena le basse lucerne molto rischiarano le braccia, e le gambe dei Danzatori, e i soggetti Lontani, aiutano la vista ha rilevarli meglio, e più da lungi; tuttavia certi sbattimenti ombrosi tolgono in alcuni punti parte del buon effetto, e non permettono che piccolo aumento addetto intervallo delle nove tese.<sup>156</sup>

La Portata, dunque, è stabilita in dodici tese<sup>157</sup> per la Voce e in circa nove per la Vista. Nel dare indicazioni di carattere generale, Foschini specifica che la lunghezza massima di un Teatro non dovrebbe superare i quaranta piedi veneti.<sup>158</sup> Dal passaggio riportato si osserva che Foschini ha ben presente gli scritti di Pierre Patte, in particolare l'*Essai sur l'architecture théâtrale*.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Antonio Foschini, *Dissertazione sulle curve teatrali*, cit., c. 16v.

<sup>157</sup> La tesa, dal francese *toise*, è una unità di misura della lunghezza usata in Italia e in Francia prima della Rivoluzione e quindi dell'adozione del sistema metrico decimale. La tesa corrisponde a sei piedi o 1,949 metri.

<sup>158</sup> Non è chiara la ragione del riferimento al piede veneto come unità di misura. Come il piede ferrarese, 1 piede veneto corrisponde circa a 30 centimetri. Quaranta piedi sono circa 14 metri, una lunghezza decisamente ridotta per un teatro, è quindi possibile che si tratti di un errore. Le dodici tese della portata della Voce corrispondono a circa 23 metri, una lunghezza più comunemente adottata.

<sup>159</sup> Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, cit. La più nota traduzione italiana del saggio è del 1830 a cura di Paolo Landriani, successiva alla *Dissertazione* di quasi quaranta anni. Si può dunque supporre che Foschini abbia consultato l'opera di Patte in lingua originale a breve distanza dalla pubblicazione.

La Curva ottimale è quindi un'ellisse interrotta dal boccascena, corda dell'ellisse stessa, la cui distanza dall'asse minore è una scelta basata sulle problematiche presentate, come la Portata-ottica e la distanza di nitidezza della voce.

La *Dissertazione sulle curve teatrali* contiene quindi la teoria generale sulla migliore curva teatrale dati i quesiti affrontati nel testo. L'applicazione nella costruzione del Teatro Nuovo di Ferrara si scontra con l'impossibilità di scegliere le dimensioni della Curva, dovendosi attenere per ordine del Legato alle dimensioni della *fabbrica* già iniziata nel 1786 sul progetto di Campana, esistono infatti le mura perimetrali e sono già stati acquistati molti dei materiali. Il Teatro realizzato è così frutto del compromesso tra la teoria e la *fabbrica*: «Questo nuovo Teatro di Ferrara è di tese 9 ½ circa, ed ha sulla curva ventitré grandi Palchetti a cinque ordini, e nel Basamento d'attorno un'agiata Ringhiera».<sup>160</sup> La descrizione del Teatro con piante e disegni è poi riportata dallo stesso Foschini nel manoscritto *Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara fornita de' più semplici Macchinismi che adoprare si possono ne' grandi Teatri*.<sup>161</sup>

Come si deduce dai disegni preparatori contenuti nelle raccolte di manoscritti relativi all'architetto, le divisorie dei palchetti vengono tracciate riferendosi non a rette che congiungono la Curva al centro del palcoscenico ma da un punto diverso per ciascuno poiché il compromesso è tra la vista verso la scena e l'essere visti: il Teatro, come già osservato, è luogo di società. I palchi laterali del secondo ordine hanno tuttora degli specchi sul lato rivolto verso la scena da cui si può osservare il resto della sala, o farsi osservare da essa.

Dato che Ferrara non è sede di un monarca né al momento della progettazione né in quelli della costruzione e inaugurazione, il suo Teatro non possiede un vero e proprio Palco Reale, la cui struttura occupa generalmente due ordini di palchetti; il Palco delle autorità, usato dal Legato e dai rappresentanti del potere, è quello centrale del secondo ordine che è ugualmente alto ma più largo degli altri palchi. Per ragioni di proporzioni, tutti gli ordini mantengono la larghezza aumentata nel palchetto centrale.

---

<sup>160</sup> Antonio Foschini, *Dissertazione sulle curve teatrali*, cit., c. 15v.

<sup>161</sup> La *Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara fornita de' più semplici Macchinismi che adoprare si possono ne' grandi Teatri* è trascritta nell'Appendice 2.

### 3.2 L'ellisse come oggetto geometrico

L'ellisse è una curva chiusa, definita come luogo geometrico dei punti per i quali la somma delle distanze rispetto a due punti interni fissi, detti *foci* o *fuochi*, è costante. Si consideri un sistema di riferimento cartesiano ortogonale avente come asse delle ascisse la retta passante per i fuochi  $F$  e  $F'$ , detta asse focale dell'ellisse, e come origine il punto medio del segmento  $FF'$ .

Per ogni punto  $P$  dell'ellisse è  $FP + F'P = 2a$ , dove  $2a$  è la somma costante delle misure di  $FP$  e di  $F'P$ .

Se si indica con  $2c$  la misura del segmento  $FF'$ , si ha  $F = (-c,0)$ ;  $F' = (c,0)$ ; ponendo  $b^2 = a^2 - c^2$ , se  $P(x,y)$  è un generico punto dell'ellisse si ottiene l'equazione

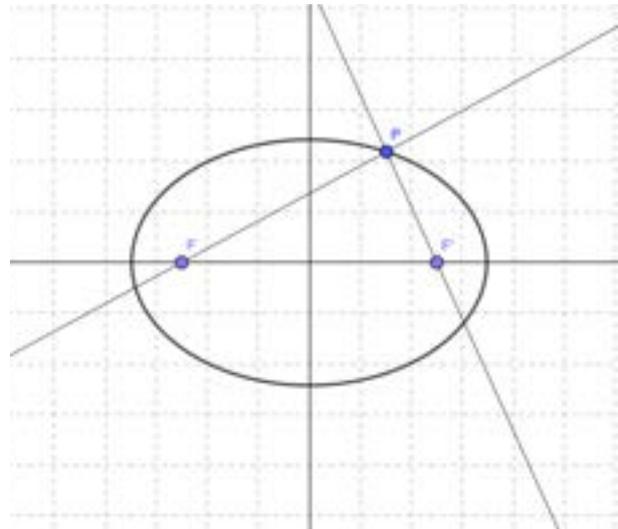
$$(x^2 / a^2) + (y^2 / b^2) = 1$$

che rappresenta l'ellisse ed è detta equazione canonica.

Il segmento che congiunge i punti  $(0,-b)$  e  $(0,b)$  è detto asse minore, mentre l'asse maggiore congiunge i punti  $(-a,0)$  e  $(a,0)$ .

L'ellisse appartiene alle figure geometriche chiamate sezioni coniche, cioè le curve ottenute con l'intersezione tra un piano e una superficie conica a una falda.

Tale forma è comune sia in natura che in molte creazioni scientifiche, architettoniche o ingegneristiche: sono ellittiche le orbite dei pianeti intorno al Sole e molte orbite dei satelliti intorno alla Terra; sono ellittiche o ellissoidali piazza San Pietro a Roma, gli anfiteatri romani, molte piazze ed elementi decorativi. La pianta ellittica di molte chiese barocche, in special modo quelle di Bernini e Borromini, è una planimetria tipica del Seicento. In pratica è un'evoluzione dinamica della chiesa a pianta centrale rinascimentale. L'ellisse diventa così una barocca versione dinamica del cerchio, tipicamente romano, poiché si crea una tensione direzionale non presente nelle strutture architettoniche precedenti. Antistante la Rotonda



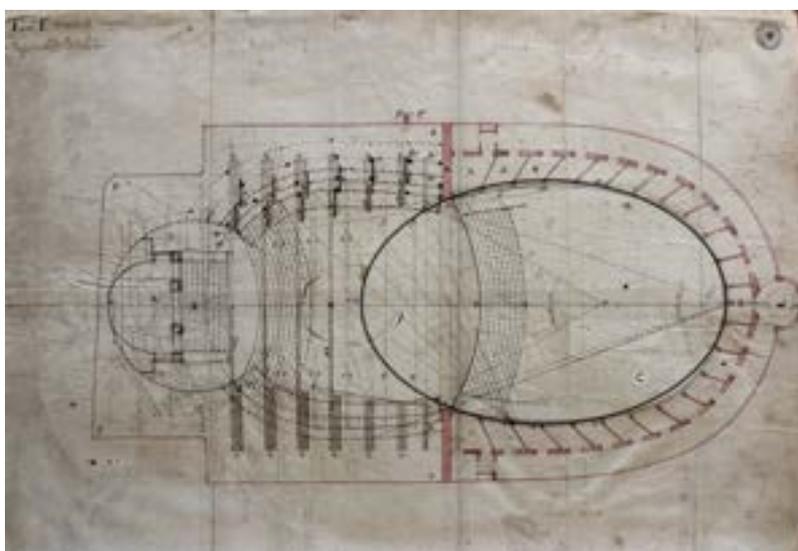
4. Ellisse con fuochi  $FF'$

Grafici a cura di L. Dolcetti

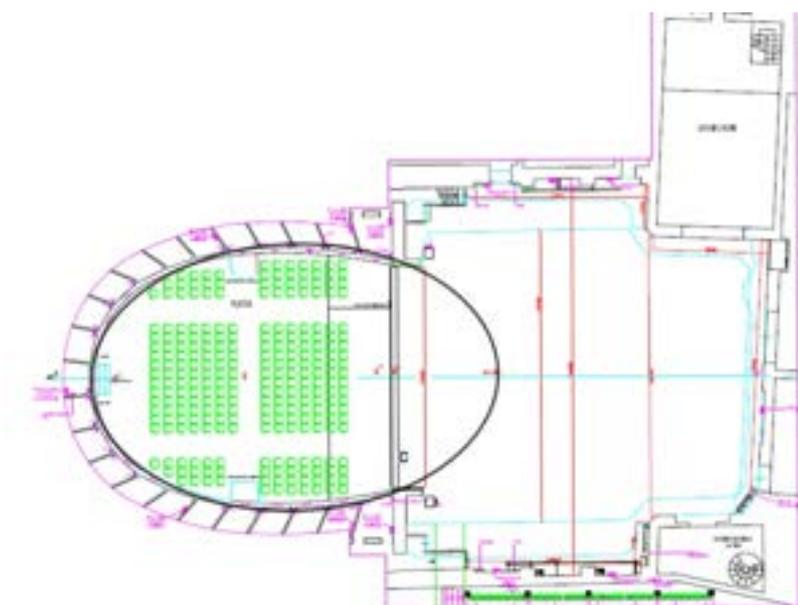
Foschini si trova la chiesa di San Carlo, progettata da Giovan Battista Aleotti ed unica chiesa barocca della città, la cui cupola ha una struttura ellittica.

L'ellisse può essere costruita in vari modi, tra cui il 'metodo del giardiniere' o il 'metodo delle coordinate'. Molte delle fonti non specialistiche di architettura teatrale trattano i termini 'ellissi' e 'ovale' come sinonimi ma mentre la prima è una conica, la seconda è una curva chiusa formata da quattro o più archi di circonferenza raccordati tra loro e simmetrici rispetto a due assi perpendicolari, quindi è una curva policentrica. In alcuni casi solo approfonditi studi di geometria possono ricondurre una sala teatrale a una delle due specifiche forme.

Secondo la ricostruzione grafica, la curva del Teatro Comunale è un'ellisse.



2-2 L'ellisse ricavata dalla curva. Nella prima immagine l'ellisse è stata sovrapposta al disegno di Foschini del 1799 conservato in BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani, 1915*; nella seconda è sovrapposta al documento «Pianta con sala e palco» del Teatro.



Grafici a cura di L. Dolcetti

### 3.3 Acustica del Teatro

Pierre Patte, architetto e teorico, in *Essai sur l'architecture théâtrale* dedica un capitolo a *Des considerations relatives à l'ouïe & à la vision, pour parvenir à déterminer la véritable figure d'un Théâtre moderne*<sup>162</sup> assegna al suono un ruolo fondamentale e altrettanto importante è il materiale di trasmissione di questo. Sono elencati gli elementi della scienza chiamata *Acoustique*, e la propagazione del suono viene già descritta come costituita da raggi che a partire dalla fonte si diffondono in ogni direzione, in maniera diretta se non vi sono ostacoli sul cammino e con un «ritorno» se invece il percorso è interrotto. La descrizione della propagazione del suono come le onde che si creano dopo aver lanciato un sasso nell'acqua è visivamente molto chiara ma scorretta perché pone la propagazione su un solo piano mentre questa è sferica.<sup>163</sup> Sulla differenza tra propagazione diretta e ritorno si fonda una parte degli studi di acustica applicata all'architettura teatrale:

Le son est une espèce de trémoussement invisible qui s'opere dans l'air à l'occasion du mouvement d'un corps résonnant ; ainsi l'air étant le milieu qui le transmet, c'est nécessairement par son secours qu'il se propage. Il s'étend en tous sens , à la fortie du corps résonnant , par des rayons de ce fluide qui vont en s'écartant sans cesse & en s'affoiblissant , à mesure qu'ils s'éloignent du centre d'où ils font partis ; & s'il leur arrive de frapper l'oreille chemin faisant , c'est rapidement , fais mélodie & avec une forte de sechèresse ; mais il n'est pas de même , quand les rayons mis en mouvement par le son , rencontrent quelques obstacles à leur extension naturelle, ou réfléchissent contre quelque corps ; car alors , outre la force directe , le son en obtient une de retour , susceptible de differens effets & d'une multitude de modifications qui lui font plus ou moins avantages.<sup>164</sup>

La forma ellittica del Teatro Comunale viene scelta da Antonio Foschini anche in virtù della qualità di propagazione del suono: immaginando la fonte del suono in uno dei fuochi dell'ellisse (F), il miglior punto per ascoltare il suono stesso è sicuramente il secondo fuoco (F') ma ogni altro punto sia interno all'ellisse, corrispondente ad altri posti in platea, che lungo la sua circonferenza, cioè le sedute nei palchi, non soffrono del rimbombo se il materiale di costruzione è sufficientemente fonoassorbente. L'aumento della chiarezza del suono nei palchi

---

<sup>162</sup> Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, cit., 1772.

<sup>163</sup> La necessità di palchi “rotondi” perché il suono si muove sfericamente nell'aere è sottolineata già nel 1676 da Fabricio Carini Motta in *Trattato sopra la struttura de Theatri e Scene*, cit., p. 3.

<sup>164</sup> Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, cit., pp. 5-6.

è attribuibile anche al maggiore assorbimento dovuto ai tendaggi e ai rivestimenti presenti, che hanno sia una funzione estetica che fonoassorbente.

È importante sottolineare il valore della non completa fonoassorbenza: una camera anecoica è un luogo adatto per misurazioni ed esperimenti, o anche per le registrazioni, ma non per l'ascolto musicale in diretta, che risulta migliore dove vi sia una camera acustica ben strutturata. Nella camera anecoica interviene un'esperienza psicologicamente destabilizzante per l'ascoltatore per la sua lontananza dalla quotidianità nella percezione dei suoni.

I calcoli di Foschini sono puramente empirici e non matematici, inoltre l'architetto li esegue immaginando il cantante quasi immobile nel *fuoco* situato sul palcoscenico.

La descrizione di Patte prosegue distinguendo i *corpi* duri, che rinviano un suono crudo, e i *corpi* morbidi che invece lo assorbono. Il materiale migliore per la costruzione è quindi il legno, per le sue caratteristiche di essere sonoro, cioè in grado di riflettere piacevolmente il suono, ed elastico allo stesso tempo in modo da rinforzare intensità e durata. È il materiale più frequentemente usato per gli strumenti musicali:

Le bois est celui de tous les corps qui passe pour être le plus favorable à l'harmonie ; aussi la plupart des instruments de musique en sont-ils fabriqués ; il est sonore & élastique à la fois ; il réfléchit le son agréablement ; & sa rencontre occasionne de légères vibrations qui augmentent sa force & sa durée , sans préjudicier à sa netteté.<sup>165</sup>

Nel Teatro Comunale di Ferrara, un aiuto alla voce e al suono in scena proviene dalle venature longitudinali del legno del palcoscenico che servono sia per allungare otticamente la scena sia per “spingere” il suono verso la platea ed escludere allo stesso tempo il rumore delle quinte e del retropalco. Il legno del pavimento della platea è disposto invece in orizzontale per diffondere il suono tra gli spettatori cercando di isolare la scena dai rumori della sala.

Sebbene si sottolinei nello studio che possono intervenire fattori ignoti ad influenzare la qualità acustica dei teatri d'opera, come il collegamento tra aspetti visivi, azione sulla scena e

---

<sup>165</sup> Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale* cit., pp. 6-7.

percezione di un buon suono,<sup>166</sup> il giudizio finale sulla resa acustica del Teatro Comunale di Ferrara è positivo:

L'esame dei risultati sperimentali mostra che l'acustica del teatro Comunale di Ferrara è di buona qualità per l'opera lirica, con valori ottimali dei tempi di riverberazione e degli indici di chiarezza in quasi tutte le posizioni della platea e dei palchi, buono anche il bilanciamento in frequenza di questi parametri: forse troppo basso il tempo di riverberazione alla frequenza di centro banda di 4000 Hz.

La distribuzione del livello sonoro in platea è regolare con variazioni massime inferiori a 3 dB: anche nei palchi la differenza di livello sonoro tra l'esterno e l'interno è minore di 3 dB. Le riflessioni del soffitto della sala consentono di ottenere in loggione un livello sonoro particolarmente elevato e prossimo ai valori più alti rilevati nel teatro. In platea è presente un'unica zona di concentrazione di energia sonora in corrispondenza al fuoco dell'ellisse: questo effetto è peraltro sistematico in tutti i teatri d'opera con piante simile a questa.<sup>167</sup>

Facendo riferimento in generale al teatro d'opera, i principali punti di riferimento individuati<sup>168</sup> per l'analisi della qualità acustica di un teatro sono il tempo della riverberazione, la chiarezza della voce e della musica dell'orchestra, la spazialità del suono e il bilanciamento sonoro voce-orchestra.

Il primo criterio è la riverberazione, cioè l'attributo più evidente percepito in un ambiente chiuso: negli ambienti molto grandi e chiusi di vita quotidiana la 'coda sonora' viene percepita per alcuni secondi, e questo fenomeno fisico produce la sensazione di maggiore durata temporale degli eventi sonori singoli che appaiono molto più brevi quando sono percepiti all'aperto.<sup>169</sup> Il tempo di riverberazione è definito come il tempo necessario perché il livello della pressione sonora in un punto della sala decada di 60 dB rispetto al valore iniziale all'istante in cui è interrotto il funzionamento della sorgente. Durante l'esecuzione di un brano musicale, ad esempio, si percepisce solamente la parte iniziale del decadimento dei picchi della pressione sonora più intensi mentre «la rimanente parte è mascherata da eventi successivi.»<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Cfr. Carmine Iannello, *Parametri oggettivi per la caratterizzazione dell'acustica per il pubblico nei teatri d'opera*, in Nicola Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, cit., p. 23. Il convegno è stato organizzato in occasione del bicentenario del teatro comunale di Ferrara.

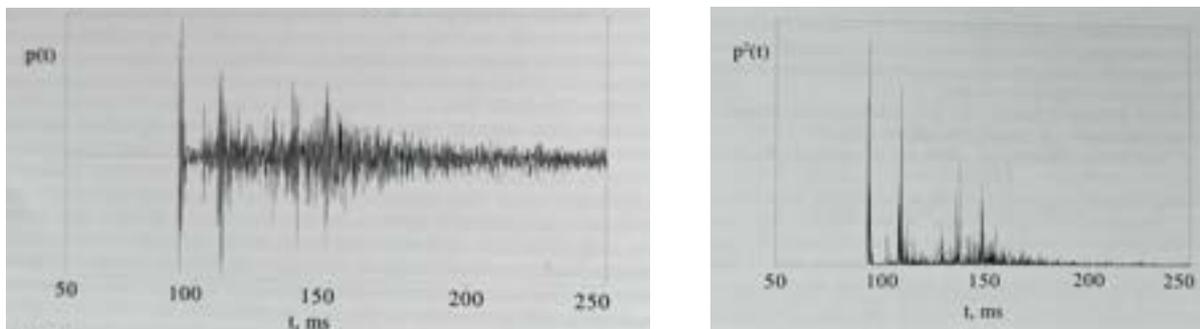
<sup>167</sup> Roberto Pompili, Patrizio Fausti, *L'acustica del Teatro Comunale di Ferrara*, in Nicola Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, cit., p. 62.

<sup>168</sup> Carmine Iannello, *Parametri oggettivi per la caratterizzazione dell'acustica per il pubblico nei teatri d'opera*, in Nicola Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, cit., p. 22.

<sup>169</sup> Ivi, p. 10.

<sup>170</sup> Ivi, p. 11.

Mascherata, ma non assente: i grafici dove quello iniziale è la quota di energia arrivata direttamente al ricevitore (“suono diretto”) mentre i successivi fanno riferimento a “riflessioni” semplici e multiple (riverberazione).



5-6 I due grafici rappresentano l'andamento iniziale della risposta all'impulso in una sala di grandi dimensioni (5) e il suo quadrato (6), dove sono ben evidenziati i picchi che corrispondono alle riflessioni. I grafici fanno riferimento a misurazioni avvenute nel Teatro Comunale di Ferrara – Nicola Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*. Atti del convegno organizzato in occasione del bicentenario del Teatro Comunale di Ferrara, Ferrara, Tosi, 4 novembre 1998

Il secondo e il quarto di questi criteri sono la chiarezza della voce e della musica dell'orchestra e il bilanciamento di queste.<sup>171</sup> Sono dati dalla potenza della voce stessa, dalla capacità di chi dirige l'orchestra e dall'assenza dell'eco. Il terzo criterio, la spazialità del suono, si basa su misurazioni binaurali, ovvero con l'uso di due distinti canali che simulano la distinzione delle due orecchie e includono le dissimilarità del campo acustico.

Da studi effettuati negli anni Novanta del Novecento,<sup>172</sup> la presenza della camera acustica contribuisce ad aumentare il tempo di riverberazione di circa 0,3 secondi alle medie frequenze, un risultato positivo per l'uso del teatro come sala da concerto, infatti

Il montaggio della camera acustica sul palcoscenico modifica significativamente il comportamento acustico di tutto il teatro, rendendolo più idoneo all'ascolto di concerti di musica sinfonica. La camera acustica grande infatti aumenta i tempi di riverberazione della sala, riduce i valori della chiarezza favorendo la distribuzione dell'energia riverberante, uniforma la distribuzione del livello sonoro in platea riducendo anche l'effetto di concentrazione dell'energia

<sup>171</sup> Chiaramente ci si riferisce al caso in cui non venga fatto uso di microfoni. Se invece vengono utilizzati, l'equilibrio di questi elementi è compito della regia audio.

<sup>172</sup> Roberto Pompoli, Patrizio Fausti, *L'acustica del Teatro Comunale di Ferrara*, in Nicola Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale* cit., p. 57.

nella zona del fuoco dell'ellisse, migliora infine la percezione spaziale del campo riducendo i valori della correlazione mutua interaurale.<sup>173</sup>

A questi parametri si aggiungono la riflessione e l'eco, di cui Patte dà una precisa descrizione come dell'effetto di ritorno del suono contro una superficie dura non assorbente posta ad una distanza particolare dalla sorgente (multiplo della velocità di propagazione del suono nel mezzo in esame). Questo produce una ripetizione sostanzialmente fedele del suono originario:

Quand la réflexion se fait de près, la force directe & celle de retour se confondent; mais lors qu'il y a une certaine distance, si le son en revenant par réflexion rencontre différens obstacles qui lui font faire plus de chemin que celui qui frappe directement l'oreille, comme il y arrive alors plus tard que l'autre, il répète la première impression, & c'est-là ce qui produit ce que l'on nomme *Echo* : plus les obstacles en se multipliant & en renvoyant la force de retour de l'un à l'autre alongent ce chemin, plus l'écho répète de fois le même son, & l'on en a entendu qui répétoient jusqu'à douze & quinze fois : ainsi il ne fauroit y avoir d'écho dans un plat-pays; c'est dans les rochers, les bois & les montagnes qu'ils sont fréquens.<sup>174</sup>

Siccome la sovrapposizione di suoni dell'eco può degenerare in una cacofonia, nella costruzione nel teatro vanno evitate il più possibile le forme concave, «culle dell'eco»; le forme convesse per loro natura sono sfavorevoli al suono perché danneggiano la durata, modificano il suono stesso e rendono i «raggi» ancora più divergenti, impedendo loro di agire «di concerto contro i muri».<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Ivi, p. 62.

<sup>174</sup> Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, cit., p. 7.

<sup>175</sup> Ibidem.

## CAPITOLO 4

### Sistemi di illuminotecnica e scenotecnica

#### 4.1 Il Settecento: le prime dotazioni del teatro

La fonte nota più antica per quanto riguarda i sistemi di illuminotecnica del Teatro Nuovo è il manoscritto di Antonio Foschini *Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara Fornita de' più semplici Macchinismi che adoprar si possono ne' grandi Teatri*.<sup>176</sup> In esso, Foschini riporta la presenza di un 'macchinismo' per rappresentare il «Mar vero ad uso dei teatri di Francia»<sup>177</sup> e lo descrive come un cilindro rivestito da doppia spirale con i manubri all'estremità per far girare i cilindri che sono poi ricoperti d'argento e la «loro Rotazione, e il riverbero de' lumi opportunamente disposti li fanno comparire vere onde di mare, che prosegue dipinto sull'Orizzonte.» Dalla stessa fonte si ricava la presenza di quattordici carretti specificatamente utilizzati per i lumi della scena. La descrizione del 'macchinismo' assomiglia al «Terzo modo, di rappresentare il mare», capitolo ventinove del secondo libro di *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* di Nicolo' Sabbatini, il più fortunato manuale di scenotecnica. Il libro, codificazione e sintesi di tutte le tecniche e le sperimentazioni diventate pratica comune nel Seicento, rimane riferimento anche nei secoli successivi nell'ambito della scenotecnica:

Di questi cilindri se ne potranno fare quanti ne bisogna, facendoli aggiustare sopra due legni lunghi quanto dovrà essere la larghezza del mare, accommodando in essi i cilindri, in maniera che facilmente si girino con i suoi manfari sopra i detti legni, ponendoli lontano l'uno dall'altro almeno un piede. [...] Per mostrare poi il moto del mare vi si porrà un uomo per ciascun manfaro, e che stia tanto ritirato dentro la prospettiva che non sia veduto da quelli di fuori; poi lentamente farassi girare da ciascheduno il suo cilindro, che in questa maniera parerà propriamente che si muova il mare.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Antonio Foschini, *Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara Fornita de' più semplici Macchinismi che adoprar si possono ne' grandi Teatri*, manoscritto in BCA FE, *Memorie sul Teatro di Ferrara*, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618, trascritta in Appendice.

<sup>177</sup> Il passaggio è particolarmente interessante poiché sottolinea l'inversione di influenza tra l'Italia e il resto d'Europa: nel Rinascimento sono gli scenografi italiani a essere chiamati nei vari teatri europei e le invenzioni italiane fanno scuola; nel Settecento è invece la Francia a guidare nel campo delle innovazioni scenografiche.

<sup>178</sup> Nicolo' Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri / con aggiunti documenti inediti e disegni originali a cura di Elena Povoledo*, Roma, Carlo Bestetti Editore, 1955, due volumi. Il testo originale di Sabbatini è stampato a Ravenna da Piero de' Paoli e Gio Battista Giovannelli Stampatori Camerali nel 1637-1638.

Di poco successiva al manoscritto di Foschini è la *Descrizione de' mobili, scene, tendoni, lumi, atrezzi, utensili ed altro esistenti nel Teatro Nazionale e da consegnarsi all'infrascritto Custode dello stesso da conservarsi, e render conto in ogni tempo alla Municipalità, o Ispettori pro tempore, sotto la sua responsabilità*,<sup>179</sup> nella quale si citano come lumi per il Teatro «due fanali con lumini dipinti da appendersi alla volta» della loggia verso il Castello e «un fanale con lumino simile ai due sud.<sup>i</sup> da appendersi in mezzo all'atrio stesso»; trentasette portalumi per l'orchestra; per il «Palco Scenario» invece «quattordici lumiere a riverbero attaccate alle sue Casselle con centododici lumini». È previsto anche un ricco magazzino per l'illuminazione contenente sia oggetti di uso frequente sia risorse per effetti speciali:

Un vaso di marmo per l'oglio con suo coperchio, e serratura o sia lucchetto  
Un piccolo secchiario di marmo  
Una foccaja di ferro  
Tré altre di legno con pietre  
Cassette da lumini # 16  
Un porta cassette da lumini  
Una tavola di pezzo  
Novantadue stanghe da lumini  
112 lumi all'inglese  
Altri trentaquattro simili  
# Quattrocento ventisei cassette di lata per i lumi *cento dodici de' quali per le 14:  
lumiere*  
Seicento venticinque lumini per le stanghe  
Ottanta lumini piccoli per i corridori  
Diverse centinaia di lucignoli  
57 placchette di lata  
Quattro boccaline da ooglio  
Tré scalloni doppi per la scena  
Uno scallone di piedi 23  
Due altre scalte di circa p.<sup>i</sup> 12  
Quattro scalette l'una per l'altra di p.<sup>i</sup> 8.

---

<sup>179</sup> BCA FE Memorie sul Teatro di Ferrara, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618. La *Descrizione* reca la data "3. Germile dell'anno VII" secondo il calendario rivoluzionario francese, quindi si tratta del 23 marzo 1799. Il testo è probabilmente autografo del Custode, che non si firma, quale attestazione del ricevimento del materiale.

Sotto la dizione di «Vestiaro, o Guardaroba» sono elencati i corpi illuminanti in cui i lumi vengono suddivisi:

92 braccialetti di due, e tré lumi, che servono per illuminare il Teatro a veglione, tutti di ferro, cioè 44 da tré e 48 da due lumi.

24 scallette da illuminazione di due grandezze [...]

112 vetri da lumi inglesi [...]

Otto candelieri di argento a sé

13 candelieri di ottone

Le scene a disposizione del Teatro sono suddivise in fondali (*tellari*), decorazioni per le quinte (*telle*), scenari di interni ed esterni di vita quotidiana o di immaginari esotici, molti di questi con porte o passaggi per rendere più realistica l'azione:

Quattro case rustiche dipinte con un albero di Tella sopra Tellari.

Quattro porte praticabili con Tellari

[...]

Una loggia di [Giuliani] con strada, o Piazza.

Un loggiato con due quinte per parte, ed un telone

Una Piazza magnifica a tutta Scena con quattro quinte da una parte, tré dall'altra, con una tela in luogo della quarta scena, e quinta, ed una gradinata per davanti con due telle d'arco trionfale, due fondali infine unitamente ad altro fondaletto.

Una statua

Una camera con due quinte per parte, ed un telone

Un carcere con due quinte per parte, due telle traforate, ed un fondale in fine.

Boschetto, o campagna, ed un tendone da mettersi ove occorre con quante quinte si vuole per il seguente

Bosco, o selva

Quattro quinte per parte, tré telle traforate, ed un fondale.

Un giardino con quattro quinte per parte

Una tela traforata, ed un fondale grande da potersi situare dove si vuole tra le quinte, anche senza il sud.º traforo.

Sedici onde marine

Una spiaggia con scoglio in mezzo, e due quinte per parte.

Un naviglio

Due quinte da mettersi in principio una per parte.

Le scene permettono quindi una grande varietà di sfondi per l'azione, com'era consuetudine all'epoca, adattandosi a molte opere in circolazione senza dover creare una scenografia specifica per ciascuna di esse. Dal sottoscena una salita di legno per cavalli e carri conduce al palcoscenico. Questo elenco di attrezzature è seguito dagli *Esperimenti*, un lungo elenco di fondali e altri elementi scenici praticabili per poter allestire un maggiore numero di spettacoli. Tra gli Esperimenti figurano, ad esempio, «appartamenti reali egiziani con tendone, e sue quinte» e «un villaggio con tellone, e quinte di case rustiche».

Fonti successive<sup>180</sup> contengono un acceso scambio di lettere tra la municipalità e gli impresari del teatro, riguardante i costi e la fornitura di candele di cera per il palco del *generale francese*, autorità militare di stanza nella città.

---

<sup>180</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 48.

## 4.2 L'Ottocento: l'arrivo del gas e dell'elettricità

Il primo riferimento all'illuminazione del palcoscenico riguarda la sua scarsa qualità: il primo febbraio 1805 l'ispettore del teatro comunale Avogli Trotti si fa portavoce della «lagnanza della popolazione» e chiede all'amministrazione municipale di prescrivere all'impresario «un modo di rendere più decente l'illuminazione»<sup>181</sup> del palcoscenico. Questa «illuminazione indecente»<sup>182</sup> è tema anche di successive lettere.

L'illuminazione pubblica, scarsa nei due secoli di dominio pontificio viene migliorata con l'arrivo dei francesi, grazie a una riorganizzazione di molti servizi pubblici. Nel 1814, in occasione dell'arrivo a Ferrara del duca di Modena, molti monumenti vengono illuminati dalle lucerne, tra questi Corso della Giovecca che è illuminato 'a padelle' e il palazzo della Società del Casino, poi Circolo Unione, illuminato con torce di cera.<sup>183</sup> I lampioni nelle strade sono di proprietari privati, il servizio è gestito da un appaltatore. Come per l'illuminazione privata l'olio utilizzato per le lanterne è l'olio di oliva, unito nei mesi invernali ad olio di noce. L'illuminazione stradale pubblica è comunque insufficiente, ulteriormente ridotta dal ritorno del governo pontificio: il rientro degli spettatori dopo il termine dello spettacolo avviene alla luce del lume di candela o di lampade di Argand o altri mezzi di proprietà degli spettatori stessi.<sup>184</sup>

Nel tentativo di risolvere il problema della cattiva illuminazione vengono consegnati al custode Felice Torri, nel gennaio del 1822, quattrocentocinquanta cristalli per la schermatura delle candele ma il 19 novembre 1824 la direzione riporta al Gonfaloniere l'ammacco di quattrocento di questi tubi di cristallo una volta contati tutti quelli presenti nel Teatro,<sup>185</sup> mancanza che complica la gestione dell'illuminazione del teatro.

Nel 1824 nell'atrio del Teatro viene installato un nuovo lampione e questo richiede l'aggiunta di un contrappeso con «giuochi di ferro» e il lavoro costa «scudi uno baiocchi cinquanta».<sup>186</sup>

---

<sup>181</sup> ASC FE, ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 48, fasc. 1.

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Alberto Cavallaroni, Giorgio Mantovani, Alfio Mascellani, *Ferrara "illuminata". Fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, Ferrara, Fondazione Carife, 2004, p. 20.

<sup>184</sup> Ivi, p. 19.

<sup>185</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 48 fasc. 1.

<sup>186</sup> Ibidem.

L'anno successivo Giovanni Bettini, indicato come «Macchinista Illuminatore», termine che sottolinea la specificità del ruolo, chiede alla direzione del Teatro di ottenere il «posto stabile di Illuminatore» con la perdita del termine *Macchinista*. Con il passaggio avrebbe fornito a proprie spese nuove stanghe con riverberi,<sup>187</sup> la «Batteria ed i lumi per le corsie dei palchi», offrendosi di realizzare il «meccanismo necessario per la più sollecita illuminazione, meccanismo utilissimo per rimuovere ancora il pericolo di incendio».<sup>188</sup> Del pericolo di incendio scrive anche la Direzione Teatrale al Gonfaloniere il 26 settembre 1825, riportando l'abitudine di custode, macchinisti ed inservienti di girare per il Teatro nelle sere di spettacolo con lumi scoperti e chiedendo che vengano fatte recapitare lanterne chiuse «come si pratica in tutti li principali Teatri d'Italia».<sup>189</sup>

I restauri di fine anni Venti sono l'occasione di installare un sistema di illuminazione frontale: alcune macchine vengono installate nel parapetto dei palchetti e collegate con travi e buchi passanti.<sup>190</sup>

Nel 1828 la Direzione notifica al Legato Varano che la nuova lumiera del Teatro è d'impedimento alla vista del palcoscenico: ne segue una corrispondenza per la costruzione nella soffitta corrispondente alla platea di un «ordimento»<sup>191</sup> per far alzare e abbassare la nuova lumiera. L'*ordimento* è principalmente di legno e la spesa è di 63 scudi e 58 baiocchi, a cui si aggiungono 107 scudi e 26 baiocchi di manodopera e cordame. Per il lampadario stesso, «di elegante e moderna foggia», viene richiesta l'esenzione dal dazio doganale dei colli provenienti dal Lombardo Veneto. La messa in attività della lumiera richiede due giornate di lavoro. Il lampadario è alimentato da candele ad olio d'oliva, viene raccomandato l'uso di quello pugliese per l'alta qualità e il basso costo alla libbra. Il sistema si danneggia nel 1838 dopo pochi anni di utilizzo.

Un regolamento risalente al 1830, *Discipline per le compagnie comiche*, riporta al punto 12 che «la illuminazione non dovrà mai essere minore di fiamme 56. alla Batteria, di quattro per ogni Quinta, sedici alla Lumiera, oltre il consueto numero di lumi alle Scale, Loggione,

---

<sup>187</sup> Si tratta probabilmente di un calco dal francese *révèrberes*. In questo caso si tratta di riflettori.

<sup>188</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 48, fasc. 1.

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 48, fasc. 2. La specificità dell'illuminazione frontale anticipa pratiche successive: l'illuminazione proveniente dalla sala e diretta verso il palcoscenico si diffonde qualche decennio più tardi.

<sup>191</sup> Ibidem.

Corridoj, Direzione ecc.», si aggiunge inoltre che questa richiesta è perentoria tanto che l'illuminazione «dovrà essere della migliore qualità» e che «il Capo Comico sarà responsabile di qualunque mancanza che da ciò ne potesse derivare.»<sup>192</sup>

Al 6 aprile 1834 risale la descrizione al Gonfaloniere delle misure della lumiera e della platea: «il Diametro della Lumiera di questo Teatro Comunale è di piedi 4 ½, eguali a metri 1:80 prossimatisi. Questo Diametro spetta al circolo, ove corrispondono i 24 Lumi ad una sol fiamma. La platea poi dello stesso Teatro è nell'Asse minore piedi 37.2, cioè metri 14:88; e nell'Asse maggiore 44 ½; metri 17:80.»<sup>193</sup> La stessa descrizione compare anche in una lettera al Gonfaloniere di Forlì.

Nel 1837 in preparazione alla stagione di carnevale dell'anno successivo viene richiesta la pulizia della lumiera, la sostituzione di alcuni lumi nella lumiera e dall'orchestra e la «chiusa con carta» delle finestre.<sup>194</sup>

All'inizio degli anni Quaranta viene commissionato ad industrie di Venezia l'acquisto di circa quaranta lampade di Argand da utilizzare in scena per spettacoli di opera e ballo<sup>195</sup> e per sostituire le lampade in uso nella Lumiera. Sempre da Venezia provengono i venti lumi in ottone e portalumi per l'orchestra acquistati ad aprile del 1840.

Un nuovo lampadario viene commissionato alla fine del 1839 ad Angelo Briatti in sostituzione di quello presente in sala. Il costo del nuovo lampadario è di 1370 lire austriache, di cui milletrecento per il lampadario di cristallo e la manodopera, trentasei per i trecento pezzi di cristallo lasciati di scorta per eventuali sostituzioni, otto per il trasporto e ventisei per i tre stampi di legno che servono per pulirlo<sup>196</sup>: ne inizia un lungo carteggio riguardante il ritardo della consegna e le dimensioni ridotte del lampadario, non corrispondenti alle richieste. Viene anche proposto di riadattare la «Vecchia Lumiera» del 1826, ponendo «40 lumi esterni con palle opache [...] arricchendone la sua decorazione con cristalli a goccia e stella che a Venezia potremmo commettere»<sup>197</sup>. La questione diventa giudiziaria: la magistratura di Bagnacavallo, sede della ditta di Briatti, chiede l'accesso agli atti e convoca la Direzione, ne inizia un processo. Non è presente negli Archivi l'esito di questo ma se ne fa menzione in una lettera del 1847.

---

<sup>192</sup> BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, volume I, 1915.

<sup>193</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 48, fasc. 2.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Ivi, fasc. 3.

<sup>196</sup> Ibidem.

<sup>197</sup> Ibidem.

Negli stessi anni viene rifatto il Meccanismo di sollevamento della Lumiera, aggiungendo la possibilità di nasconderla alla vista della sala con l'apertura e la chiusura del rosone:

La porzione del rosone che fa da apertura per passare la lumiera, viene assicurato sopra un carretto Long: circa p.i 17 La: p.i 8 con quattro carrucole del diametro di circa un piede, e grossa On 2 con analoga ferramenta e boccole; questo carretto cammina sopra due conduttori conformi a quelli delle strade ferrate e portati sopra un grosso telaro di quadarletto a tutta la lunghezza del carretto e larghezza dello spazio che resta da un letto da catena all'altro. Al punto che abbisogna li conduttori anno le salite adatte per fare alzare o abbassare il rosone accioché metta al piano del rimanente stabile rosone, e si alza On 4 ½ per sormontare tutta la inestetatura dell'incanochiato ed altri trovarsi di rinforzo, che si sono appostati per assicurare l'apertura del loro generale, tutto questo Meccanismo viene assicurato ai due letti da catena perché incanochiato non soffra alcun urto.<sup>198</sup>

Dopo pochi anni alla Lumiera vengono aggiunti dei bracci. Nel 1858 nel lampadario vengono inseriti sei «Lumi con Riverberi di Pacfon».<sup>199</sup>

Il primo incontro del Teatro Comunale di Ferrara con l'elettricità avviene probabilmente il 14 ottobre 1859 in occasione del "Trattenimento scientifico fisico-magnetico". La serata ad opera di Antonio ed Elisa Zanardelli prevede tre parti: una prima di esperimenti elettrico-fisico seguiti da un saggio «di memoria del fanciullo TITO», una seconda parte di «Nuovi ed interessanti esperimenti di magnetismo animale»<sup>200</sup> a cura della «giovine Elisa»; l'ultima parte consiste nell' illuminazione del teatro «col mezzo della luce elettrica» tramite una batteria di «150 elementi alla Bunsen», regolati da un sistema registrato a nome di Zanardelli risalente allo stesso anno e premiato dell'istituto di lettere e arti di Venezia perché «tiene fissa la luce al pari del SOLE».<sup>201</sup> Si aggiunge nel manifesto che lo spettacolo avrà sicuramente un costo elevato

---

<sup>198</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 48, fasc. 5, Giuseppe Pasetti, *Descrizione del Modello, cioè di quello che riguarda al Meccanismo per tirare sopra il soffitto la Lumiera*.

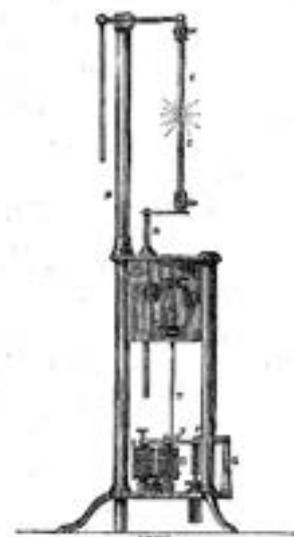
<sup>199</sup> Ivi, fasc. 6. Il *pacfon*, o *pacfong*, è una lega metallica di colore argenteo composta da rame, zinco e nichel.

<sup>200</sup> Cfr. Francesco Guidi, *Il magnetismo animale considerato secondo le leggi della natura e principalmente diretto alla cura delle malattie*, editore Francesco Sanvito, Milano, 1863. «Il magnetismo animale è l'azione dell'intelligenza sulle forze conservatrici della vita, la trasmissione o trasfusione della vitalità, l'influenza dell'uomo sull'uomo, il potere del più forte sul più debole, il perfezionamento fisico, intellettuale e morale» (p. 28). Rientrando nella teoria dei fluidi, il 'fluido magnetico' corrisponde al 'fluido vitale' che circonda «tutte le molecole del nostro corpo 'e le penetra, che continuamente si muove vibrando e partecipa le sue vibrazioni alle molecole corporee» (p. 45). Andrea Zanardelli e altri sono nel libro indicato come «sfruttatori di finto sonnambulismo [...] pubblicamente portano il magnetismo sul palco scenico, nei caffè o nelle piazze colla luce elettrica e coi bussolotti.» (p. 343, la finta sonnambula è proprio la figlia Elisa).

<sup>201</sup> BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, volume III, 1915.

per la produzione dell'energia necessaria a un'illuminazione così intensa ma Zanardelli è certo che «questi coltissimi cittadini sanno apprezzare il buon volere e compensare gli sforzi dell'Espositore» per l'interesse verso questi esperimenti e dimostrazioni.<sup>202</sup>

L'utilizzo dei teatri come luogo di dimostrazione di esperimenti scientifici riguardanti il magnetismo è pratica già usuale nel resto dell'Italia unita. Antonio Zanardelli ritorna al Teatro sette anni dopo, domenica 18 novembre 1866, con la «Dimostrazione di alcuni miracoli della natura ovvero esperimenti di magnetismo umano e trattenimenti misteriosi e fantastici sullo spiritismo».<sup>203</sup> In particolare le dimostrazioni degli effetti possibili della luce elettrica diventano in breve tempo un appuntamento frequente nei teatri e, oltre alla finalità di stupire gli spettatori dell'avanzamento tecnologico, vengono contemporaneamente adottate dalla scenotecnica: presso il Teatro Regio di Parma nel 1853 si fa uso drammaturgico di una 'macchina pel sole elettrico'<sup>204</sup> durante il terzo atto dell'opera *Il Profeta* di Giacomo Meyerbeer, imitando il sole nascente. La macchina, di proprietà o in gestione di M. Lormier viene inviata al teatro di Parma nel mese di luglio, accompagnata dalle istruzioni per l'uso. Il prezzo del noleggio è di mille franchi francesi. Da una nota spesa, contenuta nello stesso fascicolo e datata dicembre 1853, ad Antonio Ghinelli vengono corrisposti più di 137 franchi per «tubi di zinco da lui eseguiti per una pila elettrica».



6 Regolatore ad arco elettrico di Foucault e Duboscq – Louis Figuer, *Les Merveilles de la Science*, volume 4, Paris, Jouvett et C.ie, 1870, p. 218.

Quattro anni prima e per la stessa rappresentazione, il 16 aprile 1849, la macchina aveva portato la luce elettrica anche nel Théâtre de l'Opéra di Parigi. La macchina è un regolatore ad arco elettrico creato nel 1849 da Jules Duboscq su invenzione di Jean Bernard Léon Foucault; si tratta di un dispositivo in cui i carboni sono attaccati a due aste metalliche verticali poste una sopra l'altra e che, mediante una molla, sono messe in tensione per unire le loro estremità sotto l'effetto di un elettromagnete rettilineo posto nel piede del dispositivo. Questo meccanismo ha

---

<sup>202</sup> Il manifesto dello spettacolo, conservato in BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, volume III, 1915, è riportato nell'Appendice 3 – Iconografia: progetti, immagini, documenti visivi.

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> Archivio del Teatro Regio di Parma, serie Carteggi 1853, fasc. III, Spettacoli, *Macchina elettrica pel sole artificiale. Mandato. Impianto della suddetta macchina Carburi per la pila mandati a pagare per il mezzo di una cambiale Laurent*.

la funzione di fissare la posizione dell'arco mantenendo i due carboni a distanza costante e di avvicinarli quando, per effetto della combustione, la loro distanza tende ad aumentare; non è però in grado di spostare da parte questi conduttori quando entrarono in contatto, provocando lo spegnimento dell'arco.

Di fronte alla macchina è posta una serigrafia, retta da una cornice e posizionata sul fondo della scena, che viene attraversata da un fascio di luce cilindrico. Si forma quindi una 'macchia' rotonda che rappresenta il sole. L'intero apparato, ben nascosto dalla scenografia, viene lentamente sollevato così che la luce del giorno sembra salire gradualmente sopra l'orizzonte.<sup>205</sup>

Au moment où le soleil surgissait de l'horizon, on aurait ouvert peu à peu très lentement, le diaphragme jusqu'à son plus complet développement, et en mettant en face de la lentille un bel écran jaune d'or, on aurait eu, projeté sur la toile, un soleil magnifique.<sup>206</sup>

La programmazione del Teatro Comunale del 1861 termina il 29 giugno e riprende a gennaio dell'anno successivo: in una richiesta di pagamento della pulizia e rinnovo delle tappezzerie dei palchetti, datata 4 marzo 1862, si annuncia l'introduzione dell'«Illuminazione a Gaz».<sup>207</sup> L'installazione avviene per accordo in due momenti distinti: uno per la sala per i Veglioni e l'altro per la scena; la spesa totale è stimata in 61000 lire, di cui le 54200 lire corrispondenti alla parte della scena sono da corrispondere in tre rate annuali, le 5800 della sala per Veglioni sarebbero state pagate dopo il primo Veglione e più mille lire che sarebbero rimaste «a deposito».<sup>208</sup>

Nell'*Inventario degli Apparecchi dell'Illuminazione a Gas nel Teatro Comunale di Ferrara* sono indicate novantotto fiamme, cioè fonti di illuminazione, con centotrentacinque bracciali, cinquantasette braccialetti, quaranta lampade a lira, duecentotrentadue becchi a foro, centocinque becchi a taglio, cento cinquantasei becchi cilindrici.<sup>209</sup>

---

<sup>205</sup> Cfr. Louis Figuer, *Les Merveilles de la Science*, volume 4, Paris, Jouvett et C.ie, 1870. Figuer riporta nel libro moltissime delle macchine inventate da Foucault e Dubosq.

<sup>206</sup> E. M. Laumann, *La machinerie au théâtre depuis les grecs jusqu' à nos jours*, Paris, Maison Didot, 1897, p. 105. Trad.: Nel momento in cui il sole sarebbe emerso dall'orizzonte, avremmo aperto a poco a poco, molto lentamente, il diaframma fino alla sua apertura più completa e ponendo davanti all'obiettivo un bellissimo schermo d'oro giallo, avremmo avuto, proiettato sulla tela, un sole magnifico.

<sup>207</sup> BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, volume III, 1915.

<sup>208</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 49, fasc. 1.

<sup>209</sup> Ibidem.

Il *Preventivo della spesa da sostenersi per l'introduzione del Gas nel Teatro Comunale di questa città*<sup>210</sup> contiene invece una descrizione molto precisa dell'ingegnere Gottereu, con annotazioni successive a matita, dell'ammontare dei lavori e del posizionamento di tubi e contatori.

I tubi che trasportano il gas dentro al Teatro sono in piombo e ghisa, quelli che conducono il gas ai corpi illuminanti, come il lampadario o i raccordi per l'orchestra, sono in cuoio coperto di grasso: frequenti sono le segnalazioni di cattivo odore nella Sala.<sup>211</sup>

In una lettera datata 28 aprile 1862 si segnala che «nei lumi delle Stanghe del Palco Scenico sono un'ottantina di becchi di porcellana rotti per cui si ha un consumo quasi doppio di gas.»<sup>212</sup>

Almeno fino all'inizio degli anni Settanta, all'illuminazione a gas continua ad affiancarsi quella a petrolio e altri olii.<sup>213</sup>

La mattina del 20 aprile 1868<sup>214</sup> un forte scoppio, udito in tutto il teatro, fa rivelare la rottura di un calcolatore, in uso per l'illuminazione a giorno della sala e di sussidio alla batteria di scena. Il calcolatore non viene sostituito. L'illuminatore del Teatro è Gaetano Beretta, appartenente alla famiglia che ricopre questa posizione nella seconda metà del XIX secolo.

A partire dall'utilizzo massiccio del gas illuminante, l'illuminazione privata e quella pubblica di piazze e città si intrecciano: il gas va trasportato, come succederà successivamente per la corrente elettrica, e dunque deve esserci un investimento pubblico della municipalità per la costruzione di impianti di regolazione, trasformazione e distribuzione del materiale. La pubblica illuminazione, fino alla seconda metà del Novecento, è carente nella città e perciò spesso demandata a privati esercizi che illuminano anche la parte di strada antistante la proprietà. Anche dove vengono installati fanali a olio e lampade ad arco non sempre si opta per il sistema più appropriato per le specificità cittadine e un esempio è proprio la proposta nell'ultimo decennio dell'Ottocento di installare delle lampade ad arco voltaico nelle vie del centro città.<sup>215</sup> Queste strade seguono per la maggior parte la tortuosa struttura medievale,

---

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> Ivi, fasc. 3.

<sup>212</sup> Ivi, fasc. 1.

<sup>213</sup> Ivi, fasc. 4.

<sup>214</sup> Ivi, 49 fasc. 3.

<sup>215</sup> Alberto Cavallaroni, Giorgio Mantovani, Alfio Mascellani, *Ferrara "illuminata". Fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, cit, p. 53.

dunque l'unione della poca gittata dell'arco voltaico e dell'andamento sinuoso lascia sostanzialmente al buio la via, rimandando ancora al privato cittadino l'onere di illuminare il tragitto con mezzi propri. Il 20 gennaio 1872 la Commissione pubblici spettacoli invita la Direzione teatrale a richiamare la Società del Gas affinché provveda alla manutenzione di dieci dei fanali esterni, poiché questi versano in stato di abbandono o non vengono prontamente accesi al termine delle rappresentazioni. In sostanza, la zona antistante al teatro è semibuia, con conseguenti ripercussioni sulla sicurezza.<sup>216</sup>

La prima pubblica rappresentazione avvenuta a Ferrara che sfrutta l'illuminazione proveniente da corrente elettrica risale al 1875, in occasione delle Feste Ariostee, occorse per il quattrocentesimo anniversario della nascita di Ludovico Ariosto, seppure corrispondente all'anno precedente, e tenutesi in parte nella piazza nel frattempo a lui intitolata:

Le strade principali erano abbellite con tantissime luminarie e per l'occasione in via Palestro si predisposero addoppi ad arco acuto formati da "lampadini" di vari colori; in piazza Ariostea, invece, dodicimila lumi crearono un effetto quasi abbagliante, mentre la luce di un faro ante litteram, prodotta da un particolare dispositivo a gas, illuminò la statua dell'Ariosto, che si stagliava sullo sfondo blu scuro del cielo quasi come un'apparizione.<sup>217</sup>

Nel 1884 lo Chalet, locale che offre balli e spettacoli, è il primo luogo della città ad essere illuminato con luce elettrica, rischiarando anche la porzione di strada davanti, grazie a una macchina Dinamo Elettrica del tipo Gramme.<sup>218</sup>

A partire dal 1885 compaiono in teatro alcuni corpi illuminanti alimentati a corrente elettrica<sup>219</sup> e vengono varie volte interpellate ditte fornitrici di energia elettrica perché presentino un preventivo per l'installazione dell'illuminazione elettrica nel Teatro. La rappresentazione di *Re di Lahore*<sup>220</sup> del 1886 prevede l'impiego di due lampade ad arco, ridotte ad una sola in occasione della prima, ma il risultato è deludente.<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 49, fasc. 4.

<sup>217</sup> Piano Regolatore Illuminazione Comunale. Elaborato B – Inquadramento territoriale e relazione storica, 2017.

<sup>218</sup> Alberto Cavallaroni, Giorgio Mantovani, Alfio Mascellani, *Ferrara "illuminata". Fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, cit., p. 51.

<sup>219</sup> ASC FE, Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli, Unità archivistica busta 49, fasc. 7.

<sup>220</sup> Opera in cinque atti di Jules Massenet del 1877.

<sup>221</sup> Alberto Cavallaroni, Giorgio Mantovani, Alfio Mascellani, *Ferrara "illuminata". Fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, cit., p. 52.

L'arrivo del *Gran Ballo Excelsior*,<sup>222</sup> rappresentato a Ferrara per la prima volta nel 1894, è una straordinaria occasione di esibizione delle potenzialità offerte dai fenomeni elettrici, nel duplice ruolo di ispirazione della trama e di strumento per ottenere effetti scenici che colpissero il pubblico in modo indelebile. Tra le scarse indicazioni della luce utilizzata per lo spettacolo, si riporta che «nell'ultimo quadro una ballerina su un piedistallo impugnava una luce ad arco come simbolo della nascita della scintilla elettrica. Il finale rappresentava l'apoteosi della luce: tutto veniva illuminato a giorno, con l'aumento delle luci bianche che esaltavano la scena.»<sup>223</sup> L'abbondante luce bianca corrisponde a quella emessa dall'arco elettrico.

Lunghe discussioni in Consiglio comunale avevano avuto come argomento la sostituzione o l'affiancamento dell'illuminazione pubblica elettrica a quella a gas già esistente; quindi la costruzione di impianti con potenza sufficiente a fornire elettricità al Teatro e alla città è in ritardo di quasi una decade, negli ultimi anni dell'Ottocento, rispetto alle altre città italiane.<sup>224</sup>

Dal punto di vista tecnico l'invenzione del chimico austriaco Carl Auer von Welsbach della reticella incandescente per lampade a gas, risalente al 1885, aveva consentito di ridurre il consumo di combustibile e aumentare il potere illuminante degli impianti a gas. I becchi Auer vengono applicati a tutta l'illuminazione di strade e piazze a Ferrara dal 1898, sostenendo la reticenza dell'amministrazione nell'individuare nella corrente elettrica il futuro dell'alimentazione dell'illuminazione pubblica.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Un approfondimento sullo spettacolo e sull'allestimento ferrarese è presente in Appendice 4. L'allestimento è di grande successo e se ne immagina un'influenza successiva sulle rappresentazioni di danza. Il *Gran Ballo Excelsior* debutta nel 1881 presso il Teatro alla Scala. Ha centotré repliche solo durante la prima stagione. L'anno successivo va in scena presso l'Eden Théâtre di Parigi e nel 1885 all'Her Majesty's Theatre di Londra. Nel 1931 è per la prima volta al Teatro San Carlo di Napoli in un'atmosfera influenzata dal fascismo: a Volta viene sostituito Marconi. Nei decenni successivi avrà numerose altre riprese. Cfr. Flavia Pappacena (a cura di), *Excelsior*, Roma, Di Giacomo Editore, 1998.

<sup>223</sup> Marco Vanchetti, *E la luce fu... i Baroni: una dinastia di artisti al teatro Verdi*, nel programma stagione teatrale 2023-2024 del Teatro Verdi di Firenze.

<sup>224</sup> Alberto Cavallaroni, Giorgio Mantovani, Alfio Mascellani, *Ferrara "illuminata". Fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, cit, p. 50.

<sup>225</sup> Cfr. Piano Regolatore Illuminazione Comunale. Elaborato B – Inquadramento territoriale e relazione storica.

### 4.3 Il Novecento: le nuove tecnologie

Nel 1908 viene costruita una centrale elettrica di potenza sufficiente ad alimentare l'illuminazione pubblica e privata, sostituendo la precedente situata in via Cortevicchia, non lontana dal cinema Ristori. Questa centrale è finalmente capace di sostenere l'impianto elettrico che alimenta il Teatro Comunale: la luce elettrica arriva definitivamente solo nel 1910,<sup>226</sup> Nelle sale del Circolo Unione era già in uso dal 1902.<sup>227</sup>

Il citato Restauro Savonuzzi del 1964 riguarda anche l'impianto elettrico e la descrizione da lui fornita del nuovo sistema di cui è provvisto il Teatro alla riapertura è la seguente:

- quadro monoblocco di comando e regolazione di 132 circuiti ciascuno regolabile con autotrasformatori.
- 30 proiettori da 1000 e 2000 mila watt
- 12 bilance di metri 4,50 ciascuna con riflettori
- 1 ribalta
- 1 bilancia panoramica in due settori
- 18 cambia colori comandati da un quadro apposito.<sup>228</sup>

Si provvede inoltre a un parco mobile con ventotto proiettori ed «attrezzi vari».<sup>229</sup>

Questa dotazione costituisce l'ossatura di quanto generalmente disponibile nei teatri all'epoca e di quanto usato anche nei decenni successivi. La distribuzione dei corpi illuminanti su bilance (americane), ponti luce o stanghe, l'uso dei cambiacolori, dei fari seguipersona e dei proiettori è tuttora il parco luci base dei teatri d'opera, con le ovvie innovazioni tecnologiche, tanto in merito a nuove fonti di luce che di potenza. La ribalta perde la funzione di illuminazione dal basso dei cantanti lirici e acquista solo funzione simbolica.

Negli anni Settanta e Ottanta del Novecento la novità dell'illuminotecnica è l'arrivo della tecnologia LED, inizialmente limitata come capacità drammatica e drammaturgica rispetto all'incandescenza e con una gamma di colori limitata; lo sviluppo della tecnologia permette al giorno d'oggi di indicare la temperatura colore, ovviando quindi al problema della

---

<sup>226</sup> Il materiale relativo all'illuminazione del Teatro contenuto nell'Archivio Storico Comunale arriva fino all'anno 1900, i documenti relativi alle epoche seguenti sono successivi alla Seconda guerra mondiale (Carlo Savonuzzi, *Il Teatro Comunale di Ferrara*, cit.). Eventuali dati parziali sono ricavati da altre fonti come articoli di giornale o lettere personali.

<sup>227</sup> Alberto Cavallaroni, Giorgio Mantovani, Alfio Mascellani, *Ferrara "illuminata". Fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, cit, p. 112.

<sup>228</sup> Carlo Savonuzzi, *Il Teatro Comunale di Ferrara*, cit., p. 26.

<sup>229</sup> Ibidem.

sola luce fredda presentato all'inizio della sua diffusione. L'altro grande cambiamento nel lavoro dei tecnici e degli elettricisti teatrali è l'arrivo delle teste motorizzate che ha cambiato le pratiche di allestimento degli spettacoli e ridotto il numero dei corpi illuminanti.

Il cambio di impostazione del lavoro dell'illuminotecnica e della scrittura della luce introduce anche la figura del programmatore perché da sistemi analogici di controllo dell'accensione e della regolazione dell'intensità della luce si passa a controlli e programmazione digitale del parco luci.<sup>230</sup>

L'attuale sistema illuminotecnico<sup>231</sup> prevede la coesistenza di vari tipi di corpi illuminanti, sia led sia a incandescenza e la loro posizione, sia sul palcoscenico che in sala, permette molta libertà creativa e realizzativa. È presente un sistema per la videoproiezione. Il moderno uso della luce in funzione di architettura e della videoproiezione sostituisce le grandi scenografie, cambiando l'assetto delle voci di spesa degli allestimenti.

---

<sup>230</sup> Cfr. Appendice 5 – *Intervista a Marco Cazzola, Capo elettricista del Teatro Comunale di Ferrara.*

<sup>231</sup> Sito del Teatro Comunale, area tecnica [<https://www.teatrocomunaleferrara.it/area-tecnica/>].

## CAPITOLO 5

### Uno sguardo alla storia di altri teatri settecenteschi: il Teatro alla Scala, il Teatro La Fenice e il Teatro Verdi

#### 5.1 Teatro alla Scala di Milano

##### 5.1.1 Storia del Teatro alla Scala

Il Regio Ducale Teatro della città di Milano ha sede all'interno di Palazzo Ducale dal 1598. L'attività ha una breve interruzione dovuta a un incendio dal 1708 al 1717; il 25 febbraio 1776 viene completamente distrutto da un altro incendio.<sup>232</sup> L'ordine di ricostruzione in una nuova sede è immediato e il 9 marzo 1776 il gruppo dei novanta palchettisti del Teatro Ducale getta le basi della riedificazione acquistando il terreno in cambio della proprietà dei nuovi palchetti: «Il 3 agosto 1778 [...] il dottor Carlo Negri, notaio comunale di Milano redige l'*Istromento* di vendita dell'area su cui esso sorge. Venditrice è la "Regia Ducal Camera", ossia il demanio austriaco; acquirenti sono i "Proprietari di palchi nel Regio Ducal Teatro"».<sup>233</sup>

L'arciduca Ferdinando incarica per l'opera di progettazione e ricostruzione del teatro Giuseppe Piermarini, allievo di Luigi Vanvitelli<sup>234</sup> a Roma e Napoli, già architetto di Corte e sostenitore delle nuove tendenze neoclassiche. Il suo primo incarico ufficiale a Milano è la

---

<sup>232</sup> Si ipotizza che l'incendio sia doloso, forse appiccato dal conte Carlo Firmian, governatore della Lombardia sotto gli Asburgo, scontento della vicinanza tra i luoghi di potere e il Regio Ducale teatro, frequentatissimo e non semplice da controllare. Mario Pisani, *Il teatro alla Scala. L'architettura del Piermarini attraverso le considerazioni degli intellettuali del suo tempo*, in Paolo Portoghesi (a cura di), *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, Milano, Electa, 1998, p. 23.

<sup>233</sup> Giorgio Pecorini, *Storia dell'amministrazione scaligera*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, Milano, Nuove Edizioni, 1966, in *I grandi teatri lirici*, p. 376.

<sup>234</sup> Proprio a Vanvitelli è attribuita quantomeno l'ispirazione di Piermarini per la pianta del Teatro alla Scala, anche sulla base delle somiglianze tra il teatro milanese e il Teatro San Carlo di Napoli, inaugurato nel 1737: «La loro vastità, la quasi perfetta identità delle misure, la pianta a ferro di cavallo, le colonne binate di ordine gigante racchiudenti i palchetti di proscenio, ecc., hanno sempre invitato al raffronto, sebbene il loro significato stilistico sia profondamente diverso: il primo, barocco, sfarzoso fino ai limiti del possibile simbolo del fasto e della grandiosità magniloquente dei Borboni; il secondo, funzionale e razionale, in ossequio al secolo dei lumi». Franco Mancini, *Il Piermarini e la costruzione del Teatro alla Scala*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 23. Il Teatro San Carlo è sicuramente noto a Vanvitelli; questi, aiutato da Piermarini, ha già progettato il teatro all'interno della Reggia di Caserta.

ricostruzione di Palazzo Ducale, eseguita tra il 1769 e il 1778; l'anno successivo viene nominato Imperial Regio Architetto. L'arciduchessa Maria Teresa d'Austria stessa è interessata alla costruzione del nuovo Teatro, di cui preannuncia la grandiosità.<sup>235</sup>

Il luogo scelto per la costruzione del nuovo teatro è quello in cui sorgeva la chiesa di Santa Maria alla Scala, da cui il futuro nome. I lavori di costruzione durano due anni, dal 5 agosto 1776 al 3 agosto 1778, e «la facciata del teatro [...] non entusiasmò i contemporanei, soprattutto a causa del portico anteriore che, come ebbe a scrivere il Verri, “copriva e offuscava parte dell'edificio”» mentre del resto della struttura si dice che «le porte d'ingresso davano su uno stretto androne da cui si passava in una sala di transito, indi in un atrio oblungo e non molto ampio fino a giungere alla vasta sala degli spettacoli, che appariva, così, d'un tratto, nelle sue mirabili ampiezze e sontuosità, a suscitare la meraviglia del pubblico».<sup>236</sup>

La facciata modesta è voluta da Piermarini perché al tempo della costruzione l'edificio si affaccia su una via di media larghezza e non sulla piazza attualmente antistante, tuttavia, l'effetto complessivo risulta essere non omogeneo per i contemporanei, soprattutto a causa della presenza non contestualizzata del timpano e del porticato che serve al passaggio delle carrozze.<sup>237</sup>

Nell'interno del teatro il sipario raffigura «Apollo che addita alle quattro Muse del Teatro i modelli del buon gusto nelle arti teatrali»<sup>238</sup> ed è inserito in un boccascena ornato da foglie di acanto.

I palchetti «di cui il Piermarini disegnò le curve in modo che ci si potesse vedere scambievolmente il più possibile, raggiungendo insieme il miracolo di un'acustica perfetta»<sup>239</sup> si presentano tutti uguali all'esterno con l'aggiunta dello stemma di ciascun proprietario. All'interno, invece, vengono arredati secondo il gusto dei diversi proprietari. Ogni palco è

---

<sup>235</sup> Cfr. Graziella de Florentiis, *Dal secolo XVIII a Rossini*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 43.

<sup>236</sup> Franco Mancini, *Il Piermarini e la costruzione del Teatro alla Scala*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 14.

<sup>237</sup> Mario Pisani, *Il teatro alla Scala. L'architettura del Piermarini attraverso le considerazioni degli intellettuali del suo tempo*, in Paolo Portoghesi (a cura di), *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, cit., p. 27.

<sup>238</sup> Franco Mancini, *Il Piermarini e la costruzione del Teatro alla Scala*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 14.

<sup>239</sup> Vincenzo Buonassisi, *Il pubblico e le feste*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 302.

dotato di grandi tende, che creano un ambiente raccolto e intimo; dietro ognuno di essi è presente un retropalco a uso personale degli occupanti, soprattutto come cucina.<sup>240</sup>

La parte della sala che ospita il pubblico misura circa 25 metri di lunghezza e 22 metri di larghezza. Dal piano della platea al soffitto l'altezza è di quasi venti metri; il teatro è all'italiana con la sala a ferro di cavallo. Il teatro ospita alla sua apertura circa tremila spettatori dei quali circa seicento sono posti a sedere in platea, disposta su un piano leggermente inclinato. I camerini degli artisti rispecchiano il gusto del lusso, tappezzati con arazzi fiamminghi, con l'eccezione del camerino-prigione situato sotto il palco, pronto ad accogliere, secondo le usanze dell'epoca, gli artisti più indisciplinati.

La studiata distanza tra la volta ribassata della sala e il tetto conferisce alla sala l'ottima acustica: nella costruzione della maestosa volta d'intonaco su centine di legno sostenute da capriate di copertura, è stato creato uno spazio vuoto tra la volta e il tetto vero e proprio del Teatro; calcolando le dimensioni di questo spazio, Piermarini riproduce una cassa armonica, permettendo la perfetta circolazione delle onde sonore. Il Teatro alla Scala è spesso preso come riferimento per le valutazioni di altre sale.<sup>241</sup>

Il 3 agosto 1778 ha luogo il «solenne aprimento» del Nuovo Regio Ducal Teatro di Milano, alla presenza degli Arciduchi Ferdinando d'Austria e Maria Ricciarda Beatrice d'Este, con l'opera *l'Europa riconosciuta* di Antonio Salieri, libretto dell'abate Mattia Verazi, il ballo *Pafio e Mirra* di Claudio Legrand con la musica dello stesso Salieri e l'azione teatrale pantomimica *Apollo placato* di Giuseppe Canziani con la musica di Luigi de Baillou e Antonio Salieri.<sup>242</sup> Le scene sono disegnate dai fratelli Galliari, i quali «pur ereditando le glorie tutte italiane [...] avevano però saputo rinnovare lo spirito e la forma in armonia coi tempi e col gusto corrente attuando un felice incontro tra verità storico-ambientale sbrigliata fantasia poetica: un inverarsi, insomma, sul piano della finzione scenica che tende ad imporre la sua illusoria realtà dei concetti illuministici tuttavia ancora aperti - pur nella loro tendenziale

---

<sup>240</sup> Ivi, p. 301. È costante la consuetudine di consumare nei palchi e retropalchi di pasti a base di risotti e polli arrostiti, tanto che risale alla fine del Settecento un'ordinanza che impedisce di gettare dalle finestre immondizia e acqua. Cfr. Vincenzo Buonassisi, *Il pubblico e le feste*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 303.

<sup>241</sup> Roberto Pompili, Patrizio Fausti, *L'acustica del Teatro Comunale di Ferrara*, in *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, cit., p. 53.

<sup>242</sup> *Europa riconosciuta; dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano nella solenne occasione del suo aprimento nel mese d'agosto dell'anno 1778*, di Antonio Salieri, Milano, stampatore Gio. Batista Bianchi, 1778.

razionalità - al soffio lirico e all'intasamento poco artificioso spirante dai boschetti d'Arcadia.»<sup>243</sup>

Con il 1788 La Scala incomincia a delineare la sua più alta e definitiva destinazione; incomincia cioè ad assumere, come teatro lirico, quella funzione di guida che ha tuttora: in quell'anno ha inizio la regolare pubblicazione del "cartellone", cioè dell'elenco delle opere che sarebbero state eseguite nella stagione d'autunno che andava dall'agosto al dicembre e che è seguita da quella di Carnevale e Quaresima, da Santo Stefano a dopo Pasqua.

L'*Istromento* di vendita con cui il governo austriaco aveva annotato la ripartizione delle proprietà dell'edificio nel 1778 attribuisce allo Stato l'onere della manutenzione e l'impegno della gestione in cambio delle quote dei palchettisti, della vendita dei biglietti di loggione e platea, dei ricavi dei locali, ma soprattutto dell'attività di gioco: «il grosso delle spese insomma ricade sul pubblico erario, che si rifà attraverso i banchi della zecchinetta, del biribisso e del faraone, impiantando nel ridotto della Scala, secondo il costume, una vera bisca.» Il gioco d'azzardo viene poco dopo proibito in tutto l'impero austriaco: la direzione teatrale, vedendosi negate altre sovvenzioni statali, aumenta il canone dei palchetti. «La Repubblica, prima quella Cisalpina poi quella Italica, leva gli stemmi nobiliari dai parapetti dei palchi ma restituisce ai palchettisti la consolazione della bisca»,<sup>244</sup> che ha sede nel teatro per diciannove anni: il ritorno di Milano al territorio austriaco corrisponde nuovamente all'eliminazione della «bisca» ma anche l'assegnazione di un sussidio annuale di duecentomila lire. La crescente attenzione del pubblico per ciò che succede sulla scena è dovuta alle circostanze sociali:

Anche il pubblico cambia, a poco a poco. Non è soltanto perché la scomparsa dei tavoli da gioco dal ridotto l'ha abituato a prestare più attenzione a quanto accade sulla scena, e sulla scena accadono cose sempre più interessanti. È soprattutto perché, sotto la crosta della Restaurazione, la grande ondata rivoluzionaria preme e corrode. Il teatro d'arte deve ancora nascere, quello di corte è già morto.<sup>245</sup>

Lo stato piemontese fissa il sussidio a circa duecentoquarantamila lire, con l'aggiunta di altre quarantaquattromila per la scuola di danza, nata nel 1813. Questi cambiamenti delle

---

<sup>243</sup> Mario Monteverdi, *Scenografia e costumi*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 309.

<sup>244</sup> Giorgio Pecorini, *Storia dell'amministrazione scaligera*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 376.

<sup>245</sup> Ivi, p. 377.

modalità di finanziamento del teatro sono uno dei riflessi dei vari governi che si succedono. Un altro ambito su cui questo ha effetto è la denominazione del teatro: l'arrivo di Napoleone in città corrisponde al fallito tentativo di rinominare il Teatro alla Scala in Teatro Nazionale.<sup>246</sup> Nel primo decennio dell'Ottocento a Milano nascono la stamperia Ricordi, editore musicale, copista e suggeritore del Teatro, e il Conservatorio, di cui la direzione del Teatro ha l'obbligo di assumere gli allievi migliori. Sotto la dominazione francese e la Repubblica Cisalpina l'accesso al teatro è spesso gratuito; il palco reale è stato diviso in sei palchetti, e i palchi non occupati dai proprietari possono essere liberamente utilizzati senza preavviso.<sup>247</sup> Dal 1814 il teatro prende il nome di *Cesareo Regio Teatro alla Scala* mentre il ritorno della dominazione austriaca comporta la modifica al nome in *I.R. Teatro alla Scala*; dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, periodo corrispondente all'Unità d'Italia, è il *Regio Teatro alla Scala*.<sup>248</sup>

Tra le numerose modifiche della sala teatrale, avvenute tra il 1808 e il 1814, a seguito della demolizione dell'antico monastero di San Giuseppe e della conseguente rimozione dei vincoli di spazio che avevano costretto Piermarini a limitarne l'estensione, il palcoscenico viene ampliato dall'architetto Luigi Canonica, che lo dota di numerosi locali di servizio. Successivamente i lavori si concentrano nel sottopalco, che viene dotato di botole e trabocchetti oltre che di *macchinismi* per i movimenti delle quinte.<sup>249</sup>

La visita di Stendhal in Italia nel 1817 lo porta a scrivere alcune considerazioni negative sul teatro contestando le scelte effettuate e formulando proposte che non troveranno ricezione:

Questa è la forma che ci vuole, per un teatro lirico: un cerchio. La linea del teatro è una perpendicolare elevata all'estremità del diametro, meglio ancora, verso il terzo del diametro. L'avvenire nella musica drammatica sarà forse deciso da questo problema di matematica. I grandi teatri, sul tipo del *San Carlo* o della *Scala*, sono aberrazioni, non la perfezione della civiltà. Esigono che si carichino tutte le sfumature, e perciò stesso le annullano. [...] Il sistema italiano di intercalare alle due ore di spettacolo un'ora di balletti si fonda sulla debolezza dei nostri organi: è assurdo dare due ore di musica tutte di fila. Una sala piccola rende impossibile e ridicolo il balletto alla Viganò: problemi di acustica proposti ai geometri, che questi si guarderanno bene dall'affrontare perché è troppo difficile. Non si potrebbero adottare due teatri nella stessa sala?

---

<sup>246</sup> Graziella de Florentiis, *Dal secolo XVIII a Rossini*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 59.

<sup>247</sup> Lamberto Sanguinetti, *I manifesti*, in Giampiero Tintori (a cura di), *I grandi teatri lirici. La Scala*, cit., p. 368.

<sup>248</sup> Ivi, pp. 370-371.

<sup>249</sup> Giuliana Ricci, *Luigi Canonica*, in «Dizionario biografico degli italiani», Roma, Treccani, v.18, 1975.

O, finito il balletto, dividere il palcoscenico con un assito abbastanza solido per rimandare la voce nella sala, per esempio lasciando calare un sipario di lamiera costruendo un muro di casse di legno guarnite di pelle di tamburo sulla faccia rivolta al pubblico?

Nel teatro Farnese, a Parma, il rumore di un pezzo di carta stracciato in fondo alla scena si sente dappertutto.<sup>250</sup>

Ulteriori lavori vengono eseguiti nel 1830: vengono aggiunti due corpi laterali sul prospetto, che incorniciano l'originario portichetto centrale, destinato allo smonto al coperto dalle carrozze. Nel 1891 sono eliminati i posti in piedi in platea e nel 1907 iniziano i lavori per l'abbassamento dell'orchestra e la conseguente creazione di una cassa armonica polisonante, e per la trasformazione della quinta fila di palchi nel primo ordine di galleria. Nel 1938 l'inclinazione del palcoscenico è attestata al 5% e ha una superficie utilizzabile di circa 500 m<sup>2</sup> a cui si aggiungono gli spazi laterali sotto i ballatoi e il retropalco, per un totale di circa 200 m<sup>2</sup>.

I bombardamenti della Seconda guerra mondiale, e gli incendi ad essi dovuti, risparmiano parzialmente il palcoscenico grazie alla presenza del sipario tagliafuoco ma non il resto del Teatro:

La cassa armonica, capolavoro del Piermarini, di acustica perfetta, non è che un ammasso di calcinacci, di tronconi di legno bruciacchiati; arsi i magazzini del Casino Ricordi e quelli in cui erano custoditi decine di migliaia di costumi; incrinato il ridotto. Rimangono i muri esterni, che tuttavia le fiamme hanno tenuto sotto il più rude dei collaudi.<sup>251</sup>

A partire dal 1940 nel quartiere Bovisa vengono stivati la lumiera, i costumi e gli allestimenti di numerose opere. Le strutture diventano successivamente una delle sedi dei laboratori, dal 2001 situati presso l'ex insediamento industriale delle acciaierie Ansaldo.

Le stagioni liriche e sinfoniche proseguono durante la guerra, ma con la distruzione del teatro si spostano in altre sedi come il Teatro Sociale di Como o il Teatro Donizetti di Bergamo. Nel 1944 viene riaperto il Teatro Lirico di Milano; in estate i concerti si tengono presso il Castello Sforzesco.

---

<sup>250</sup> Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*, Milano, Bompiani, 1943, pp. 76-77.

<sup>251</sup> Renato Salvadori, *La ricostruzione*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit, p. 28.

A curare la riapertura del Teatro alla Scala è l'ingegnere Luigi Lorenzo Secchi:

Si ricorse ad oculate sostituzioni, e là dove, a volte, era stato adoperato il legno, venne impiegato il ferro, sempre nella maggiore scrupolosa preoccupazione di conservare quella perfetta acustica piermariniana, che è uno dei maggiori vanti del teatro e il cui segreto è racchiuso tra volta e tetto. Praticamente, tutto l'interno dell'inimitabile sala viene ricostruito: i palchi per la massima parte, le tappezzerie, le ornamentazioni nate dal gusto squisito del Sanquirico, il pavimento, le gallerie superiori, la grande lumiera è andata distrutta dai bombardamenti alla Bovisa, che il Secchi, in mancanza di modelli e di disegni, ricompone quasi a memoria.<sup>252</sup>

Per facilitare le operazioni di allestimento, il tetto sopra al palcoscenico viene alzato e il sottopalco viene invece abbassato. È rinnovato l'impianto elettrico con un sistema elettronico di movimentazione delle scene. La sala riapre al pubblico l'11 maggio 1946 con un concerto diretto da Arturo Toscanini che include una selezione di brani musicali di Rossini, Verdi, Puccini e Arrigo Boito.

L'ultima importante ristrutturazione del Teatro alla Scala risale al triennio 2002-2004, a cura dell'architetto Mario Botta. L'intervento riguarda la riorganizzazione e il restauro conservativo del Teatro e dell'ex Casino Ricordi, ora sede del Museo del Teatro alla Scala.<sup>253</sup> Vengono costruite due nuove strutture che sovrastano l'edificio originario: un cilindro ellittico, destinato a servizi come camerini, sale prova, sartoria e impianti di sollevamento, che prendono luce da un nuovo cortile, creato demolendo parte delle costruzioni presenti sul lotto, e un parallelepipedo che ospita la nuova torre scenica, situata dietro due preesistenti torri per l'acqua. I nuovi edifici dialogano tra loro grazie all'uso del botticino color miele, che è il rivestimento della torre scenica scandita da piccole aperture e della facciata nord dell'ala servizi mentre nel corpo ellittico lo stesso materiale diventa parte dei frangisole.

Il palcoscenico comprende attualmente una superficie di 1600 m<sup>2</sup> di cui un terzo è la scena visibile al pubblico mentre il rimanente è spazio di stoccaggio. La scena può scendere interamente dal livello del palco al fondo della buca, diciotto metri sotto il livello del palcoscenico, permettendo quindi di stivare un allestimento intero. Nella parte di palcoscenico

---

<sup>252</sup> Ivi, p. 31.

<sup>253</sup> Inizialmente sede della casa editrice, diventa museo nel 1913, la raccolta di materiali inizia nel 1911 con l'acquisto della collezione teatrale dell'antiquario Giulio Sambon. Cfr. Gian Filippo Fontana, *Il museo teatrale alla Scala*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit.

nascosto al pubblico sul lato sinistro si trova una parte di pavimento fisso sotto al quale si trovano dei *carri compensatori* che possono scorrere fino a coprire nuovamente il palcoscenico nella parte visibile al pubblico ed essere sollevati per tornare al livello del palco.

### 5.1.2 Sistemi di illuminotecnica

Durante la direzione dei lavori Piermarini si descrive come capo-artigiano, e la costruzione del teatro esalta tutti i mestieri legati all'architettura: in particolare il sottile strato d'oro e argento che ricopre le decorazioni della sala riflette la luce proveniente dalla stessa e dalla scena, sottolineandone i dettagli.

Oro e argento, ridotti a fogli sottili, davvero “impalpabili”, da trasportare trattenendo il respiro su superfici accuratamente predisposte e poi a esse fatti aderire con la necessaria delicatezza, furono le materie uniche pervadente ogni superficie, facendo il tal modo della luce riflessa dal palcoscenico in una miriade di punti luminosi la vera protagonista, durante lo spettacolo e negli intervalli quando gli inservienti, muniti di altissime scale, provvedevano ad accendere di fronte a ogni palco una *applique* con cinque candele.<sup>254</sup>

Già al 1820 risale la prima ipotesi di sfruttamento del gas illuminante all'interno del Teatro: Giovanni Aldini, membro dell'I.R. Istituto di Milano, presenta di fronte alla numerosa commissione nominata dal Governo austriaco che include tutti i membri dell'I.R. Istituto di Milano, della Direzione del Teatro e tecnici e artisti della Scala, la differenza tra lampade comuni e lampade a gas d'olio, allestendo due piccoli palcoscenici in grandi sale e illuminandone ciascuno con un metodo diverso. La dimostrazione include una parte sul ridotto pericolo di esplosione del serbatoio.

Tutto fu chiaro e convincente; però l'adozione del nuovo impianto richiedeva molti e assai onerosi cambiamenti sia nel muovere sia nel preparare le scene: perciò le proposte dell'Aldini non vennero attuate, e l'illuminazione a gas rimase una viva aspirazione che Milano cullò per molti anni, anche se i 1158 lampioni di latta e di rame installati nel 1788, con l'accensione regolata secondo le fasi lunari, furono proprio nel 1820, sostituiti con le lampade Argand. Frattanto il convincimento che fosse bene adottare l'illuminazione a gas, in alcune nazioni del

---

<sup>254</sup> Paolo Portoghesi, *La Scala ritrovata*, in Paolo Portoghesi (a cura di), *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, cit, p. 21.

nord già in atto, era stato preso in seria considerazione in Lombardia fin dal 1843: ma solo la sera del 31 luglio 1845 Milano venne per la prima volta illuminata «a notte intera» con 377 becchi a fiamma libera a ventaglio, con gas prodotto dalla distillazione del carbone, e proveniente dal gasometro di Porta Lodovica.<sup>255</sup>

Nel 1821 la sala venne illuminata con una lumiera di lampade di Argand da ottantaquattro fiamme, poi sostituito da un lampadario disegnato dallo scenografo Alessandro Sanquirico. Fino a quel momento la scena era illuminata soltanto dalla luce proveniente dalle quinte.<sup>256</sup>

I rivoluzionari riflettori ad arco voltaico vengono introdotti nel 1852 ma già nel 1860 si diffonde il sistema di illuminazione a gas, proprio in occasione della sostituzione della lumiera preesistente con una appositamente costruita con becchi tipo Argand, rimasta in funzione fino al 1883. Il gas viene utilizzato anche nelle batterie, nelle stanghe, e nelle bilance per illuminare le scene; gli iniziali tubi di piombo e pelle vengono sostituiti tra il 1875 e il 1880 da tubazioni di ferro e di gomma, contenenti all'interno una spirale di fili di ferro.

Sin dall'inizio tutti i beccucci del gas (non era ancora stata inventata dal chimico austriaco Carlo Auer, la reticella ricoperta di ossido di Torio, che conteneva la fiamma aumentandone la luminosità e la luce che ne derivava), furono muniti di tessuto metallico saldato a vite sui beccucci stessi, eccezion fatta per le “batterie” e le “stanghe” delle quinte, nelle quali i beccucci vennero muniti di tubo e globo di vetro con soprastante parafumo a tessuto metallico.

Per la luce di soccorso [...] erano installate in vari punti del teatro e in prossimità delle uscite di sicurezza, lampade Argand, funzionanti ad olio vegetale, mentre era proibito l'uso del petrolio, assai più facilmente infiammabile.<sup>257</sup>

Il Teatro ospita nel 1882 alcuni esperimenti con la luce elettrica; l'impianto completo per l'illuminazione viene poi eseguito in cinque mesi nel 1883, fornendo una potenza illuminante di 37.500 candele che corrispondono a circa 150.000 Watt. La centrale elettrica della “Società italiana di elettricità di sistema Edison”, che fornisce energia sia al teatro Manzoni sia al Teatro alla Scala, prende il nome di Santa Radegonda perché è costruita sull'area

---

<sup>255</sup> Luigi Lorenzo Secchi, *1778/1978. Il Teatro alla Scala. Architettura Tradizione Società*, Milano, Electa Editrice, 1978, p. 136.

<sup>256</sup> Mario Pisani, *Il teatro alla Scala. L'architettura del Piermarini attraverso le considerazioni degli intellettuali del suo tempo*, in Paolo Portoghesi (a cura di), *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, cit., p. 30.

<sup>257</sup> Luigi Lorenzo Secchi, *1778/1978. Il Teatro alla Scala. Architettura Tradizione Società*, cit., p. 136.

prima occupata dal teatro omonimo, di recente demolizione e che a sua volta prendeva il nome da un monastero già scomparso al tempo di Piermarini.

L'imponente dotazione complessiva del Teatro alla Scala è così riportata da Secchi:

La scena fu illuminata con 1091 lampade; sulla platea risplendeva il grande lampadario centrale di 344 lampade, alle quali, nelle serate di gala, se ne aggiungevano altre 258, suddivise in 53 braccioli posti all'ingiro sui parapetti dei palchi; l'orchestra e i palchi, per essere illuminati, richiesero l'installazione di 597 lampade, mentre tutti i servizi furono illuminati con 396 lampade, e i locali d'ingresso, e annessi con 347 lampade.

Il palcoscenico era illuminato da una ribalta di 98 lampade, da nove traverse o bilance, da trenta cantinelle per l'illuminazione delle quinte, e da numerosi riflettori con un numero complessivo di 1091 lampade tutte da sedici candele (64 watt). L'impianto di illuminazione del palcoscenico fu dotato di sedici regolatori con reostato, disposti in modo che si potessero regolare i diversi apparecchi di illuminazione, separatamente o tutti insieme, elevando o abbassando contemporaneamente il grado di illuminazione delle scene. Per completare gli effetti di scena furono adottate disposizioni speciali per produrre a volontà una luce colorata in azzurro o in rosso tanto per le luci delle bilance quanto per quelle delle cantinelle e della ribalta.<sup>258</sup>

Sono quindi in funzione da subito luci colorate sia rosse sia azzurre e meno di dieci anni dopo, nel 1891, viene rinnovato l'impianto del palcoscenico per introdurre le lampadine di altri colori nelle bilance, nelle cantinelle e nella ribalta.

Nel 1921, con i lavori per l'ammodernamento degli impianti elettrici e la sistemazione di altri locali, viene realizzato un sopralzo del tetto nella parte posteriore del teatro; la ribalta, un tempo allineata con i palchetti di proscenio, viene arretrata di quasi due metri con il conseguente miglioramento dell'illuminazione del palcoscenico e viene introdotto un sistema di illuminazione a luce indiretta e soffusa, coadiuvato dalla cupola Fortuny.<sup>259</sup>

Alla fine degli anni Venti viene sostituito l'arcoscenico di legno con uno di ferro a movimento elettrico e viene inserito un ponte luce per un massimo di venti proiettori; nel 1938

---

<sup>258</sup> Luigi Lorenzo Secchi, *1778/1978. Il Teatro alla Scala. Architettura Tradizione Società*, cit., pp. 136-137.

<sup>259</sup> Grazie alla visione di *Excelsior* presso il Théâtre de l'Eden di Parigi Mariano Fortuny si avvicina alla costruzione di miniature di palcoscenici. Convinto che il sistema di illuminazione più verosimile corrisponda alla luce indiretta e soffusa, Fortuny realizza la cupola, sezione concava di un quarto di sfera in tela con armatura metallica pieghevole, su cui vengono proiettate immagini in movimento. Cfr. Cristina Grazioli, *Luce e ombra*, cit., pp. 128-130.

il palcoscenico subisce una radicale trasformazione con l'introduzione di ponti idraulici a sostituzione dei meccanismi esistenti: si compone di centodue pannelli azionati indipendentemente. La parte mobile si può elevare fino a quattro metri o abbassare di due, con un sistema idraulico simile a quello utilizzato per gestire i sei ponti mobili, due fissi e quattro divisi in tre sezioni l'uno.

L'impianto elettrico viene sostituito nuovamente nel 1945 e si compone di autotrasformatori a cursore con movimento meccanico e autotrasformatori con comandi elettrovalvola; l'impianto è ulteriormente integrato nel 1950, anno in cui è composto da 365 circuiti elettronici.

Insieme al quadro di comando, il *manipolatore*, dei circuiti del palcoscenico è sistemato un quadro di comando per il cambio di colori dei dodici riflettori presenti nella sala teatrale. Questa dotazione consente effetti di luci suggestivi e all'avanguardia, grazie alla varietà e potenza dei corpi illuminanti:

Sulla passerella del boccascena sul ponte luci sono installati diciotto proiettori da 2.000 Watt e sei da 5.000. Ad ogni proiettore si può applicare la testa per le proiezioni di diapositive, che permettono di ottenere grandi effetti sul panorama, moti di acqua, luci e ombre di ogni genere. Sotto la passerella sono disposti altri ventiquattro proiettori fissi, di 500 Watt, con un cambio a mano di colori, oltre le cinque bilance divise in tre sezioni. Una seconda passerella mobile, a metà del palcoscenico, sostiene otto proiettori da 2.000 Watt e infine una terza passerella fissa accoglie altri otto proiettori pure da 2.000 Watt.

Sui ballatoi funzionano quattro circuiti per parte da 3.000 Watt, scorrevoli su rotaie di ferro per tutta la profondità del palcoscenico in cui sono 24 circuiti per parte, suddivisi in sei cassette con quattro colori, tutti regolabili.

Vi sono inoltre: nel sottopalco, una cassetta per parte con quattro colori regolabili; sulle due torrette laterali del boccascena, sei circuiti per parte (quattro da 1.000 e due da 2.000 Watt, manovrabili), tre esterni per parte con due proiettori per ogni circuito con cambio di colori dalla cabina, e altri due circuiti ai lati del boccascena con due proiettori da 500 watt con cambio di colore automatico. [...]

L'impianto elettronico è composto di due valvole per circuito per un complesso di 730 valvole.<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Nicola Benois, Mario Mantovani, *Messa in scena e macchinismi*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., pp. 341-342.

L'intento è dichiaratamente drammaturgico:

Esistono altri innumerevoli proiettori che possono riversare fiumi di luce policrome: due, per esempio, persino dal grande lampadario per seguire i movimenti degli artisti, e parecchie distribuiti alle prese del palcoscenico per dare luce dalle quinte, e ancora in passerella o in palcoscenico per grandi proiezioni e così via. La luce, qui, è quel magico personaggio che tutto può e che stupendamente si sposa alla vicenda, all'incanto della musica, che dà vita agli ambienti e crea le suggestioni più adatte ai diversi momenti dell'azione.<sup>261</sup>

### **5.1.3 La Piccola Scala, il Teatro degli Arcimboldi e la Fondazione Teatro alla Scala**

#### **La Piccola Scala**

Si apre nel 1955 la stagione della Piccola Scala, sala adiacente al Teatro, adibita ad ospitare piccole produzioni non adeguate ai grandi spazi della sala principale. A pianta rettangolare, presenta seicento posti alla massima capienza ma presto limitati a trecentocinquanta, divisi in una platea a gradinata a tre settori, due ordini di palchi e una galleria. Dal Teatro riprende il gusto neoclassico e la decorazione della sala, ispirata a quella realizzata da Alessandro Sanquirico. Al centro del soffitto della sala un grande cerchio incavato consente di ottimizzare l'acustica e contiene una corona di lampade su tre file. La corona, analogamente alla lumiera della Scala, può essere abbassata fino a terra per la manutenzione. Quattro corpi luminosi, due per parte, sono sostenuti da bracciali. Il proscenio largo sette metri è decorato da un motivo a greca e ha un sipario di velluto giallo ocre. Una struttura sui lati sorregge i riflettori dotati di cambiadori. Sulla parete di fondo una grande porta metallica con contrappesi si apre direttamente sul palcoscenico della Scala, permettendo così il trasporto di materiali scenici assicurando allo stesso tempo il necessario isolamento acustico. Una cabina elettrica comanda elettronicamente i settanta circuiti del teatro.<sup>262</sup> La Piccola Scala è attiva fino alla prima metà degli anni Ottanta; dal restauro del Duemila gli spazi sono parte integrante del palcoscenico del Teatro come il già richiamato spazio di stoccaggio.

---

<sup>261</sup> Ivi, p. 342.

<sup>262</sup> Renato Salvadori, *La ricostruzione*, in Giampiero Tintori (a cura di), *La Scala*, cit., p. 35.

## **Il Teatro degli Arcimboldi**

La ristrutturazione del Teatro alla Scala nel triennio 2002-2004 non interrompe la programmazione artistica: gli spettacoli si spostano presso il Teatro degli Arcimboldi, costruito tra il 1997 e il 2002, che mantiene un'intensa programmazione sia come teatro ospite di tournée sia come nuovo centro di produzione, anche al termine dei lavori del Teatro alla Scala e quindi del rientro della compagnia. Con il Teatro alla Scala condivide anche le dimensioni del palcoscenico, in modo da consentire il necessario interscambio delle produzioni.

## **La Fondazione Teatro alla Scala**

Nel 1897 la municipalità sospende la dote del Teatro alla Scala, reindirizzando il denaro verso altri usi, ma la protesta divampa e la stagione 1898-1899 è di nuovo finanziata da un contributo comunale. Il direttore artistico della neonata “Società anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala”, che ha il compito di guidare il teatro per tre anni, è Giulio Gatti Casazza. Il Teatro, divenuto Ente autonomo nel 1921 ed Ente Lirico nel 1966, è dal 1996 una delle quattordici Fondazioni lirico-sinfoniche, nonché attualmente sede di uno dei soli quattro corpi di ballo italiani sostenuti da finanziamenti pubblici.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Le quattro Fondazioni lirico-sinfoniche con corpi di ballo sono: Teatro alla Scala, Opera di Roma, Teatro san Carlo di Napoli, Teatro Massimo di Palermo; a queste si aggiunge l’Arena di Verona ma con contratti per la sola stagione estiva.

## 5.2 Teatro la Fenice di Venezia

### 5.2.1 Storia del Teatro la Fenice

A differenza dell'esperienza teatrale ferrarese di epoca medievale e rinascimentale, in cui la Corte Ducale e le nobili famiglie costruiscono teatri nelle case patrizie nel pieno centro della città, a Venezia i primi teatri pubblici nascono ai margini della città, soprattutto nella zona di San Cassiano. La scelta ha probabilmente anche motivi ideologici e religiosi data la massiccia presenza gesuitica nel periodo della controriforma.<sup>264</sup> Si tratta infatti perlopiù di capannoni non immediatamente identificabili dall'esterno.

Per tutto il Seicento la lenta rivalutazione sociale del teatro si realizza attraverso il trionfo della musica e dell'opera in musica, che ha come obiettivo stupire lo spettatore. Questo obiettivo si realizza anche attraverso l'uso di complicate macchine sceniche, cambi di scena a vista e “voli” degli artisti.<sup>265</sup>

Di pari importanza, se non addirittura superiore, allo spettacolo in sé, è la partecipazione dei privati cittadini alla vita del teatro: il palco privato è illuminato da due candelieri appoggiati agli stipiti ed è possibile aprirlo nella parte rivolta verso il resto del pubblico così che diventi una sorta di palcoscenico su cui si esibisce una parte del pubblico stesso. La smania di protagonismo diventa elemento di sostentamento del teatro stesso che si mantiene affittando i palchetti per la stagione.<sup>266</sup>

Nel Sei e Settecento aprono e chiudono numerosi teatri, molti dei quali a causa dei frequenti incendi per l'uso di legname di poco pregio. La famiglia Grimani è protagonista della scena teatrale per la costruzione di numerosi teatri, come il teatro di San Giovanni Grisostomo, attuale Teatro Malibran, e il teatro di San Luca. Questi sono esempi della tendenza ad allontanarsi dal centro della città, dove altri teatri nel frattempo si erano insediati. La motivazione per la nuova collocazione è principalmente la necessità di ingrandirsi. Si accompagna un rinnovato gusto classicheggiante, eco dell'ansia riformatrice settecentesca nella

---

<sup>264</sup> Manlio Brusatin, Giuseppe Pavanello, *Il Teatro la Fenice. I progetti. L'architettura. Le decorazioni*, Venezia, Albrizzi editore, 1987, p. 14.

<sup>265</sup> Ivi, p. 18. La tradizione del “volo” come parte dello spettacolo si mantiene e si realizza al giorno d'oggi nel periodo di carnevale, con il volo dell'angelo sopra piazza San Marco.

<sup>266</sup> Ivi, p. 17.

lotta contro il moralismo gesuitico, accompagnato però dal moralismo borghese che tenta di restituire all'opera pregio e decoro per l'educazione e l'elevazione del pubblico.<sup>267</sup>

A fine Settecento si manifesta il desiderio, di cui Francesco Milizia si fa portavoce, di veder costruito da parte della Repubblica un teatro «che sia al centro della città, solenne, maestoso, simbolo di una comune volontà di riscatto e di nobiltà».<sup>268</sup> L'8 agosto 1787 il Consiglio dei X approva la richiesta di costruzione di un nuovo teatro, contravvenendo quindi ad un precedente decreto che impediva la realizzazione di nuove sale; due anni dopo è individuato lo spazio, vengono acquisiti gli stabili da demolire e viene bandito il concorso, a cui partecipano numerosi architetti tra cui Cosimo Morelli<sup>269</sup> e Giannantonio Selva.<sup>270</sup> Il luogo stabilito è quello precedentemente occupato dal teatro San Beneto. La commissione giudicatrice, composta da Simone Stratico, Benedetto Buratti e Francesco Fontanesi, sceglie il progetto di Selva, di cui scrive:

La giudiziosa distribuzione della pianta nella comoda e decente comunicazione dell'atrio di terra e d'acqua, nel numero ed opportunità degli ingressi, nella posizione, numero e comodità delle rive, nelle dimensioni degli atri, nelle larghezze delle scale, corridori, canali, nella configurazione e connessione delle parti ed adiacenze del teatro nel complesso e situazione de stabili riservati a profitto della Società ci hanno confortato moltissimo nell'esame di questo disegno e modello col quale ci sembrano soddisfatti pienamente e con felicità e chiarezza di partito le condizioni del programma che appartengono a queste importanti vedute.

La curva teatrale è un semicircolo del raggio di p. 27 le di cui corna allungano il tratto d'otto palchetti per mezzo di due archi di cerchio del raggio di p. 90 e terminano nella bocca di scena p. 37.

Le visuali sono ottime anche dai palchi peggio situati, ed adottando il secondo metodo ch'Egli propone per le linee di divisione dei palchetti, questi riescono anche più comodi.<sup>271</sup>

---

<sup>267</sup> Cfr. Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini stampatore, 1763, pp. 71-73, per l'intenzione di restituire funzione sociale e dignità al teatro anche attraverso i materiali e la forma della sala teatrale.

<sup>268</sup> Manlio Brusatin, Giuseppe Pavanello, *Il Teatro la Fenice. I progetti. L'architettura. Le decorazioni*, cit., p. 27. Cfr. Maria Ida Biggi, *Il concorso per La Fenice 1789-1790*, Venezia, Marsilio, 1998.

<sup>269</sup> Nel parere della commissione si riporta che «il palco scenario che di già è poco lungo non essendo che piedi 43 di scena ed ordinato a ricevere quattro laterali che sono pochi per uno spettacolo, diventa talmente angusta sicché non rimane passaggio tra il muro e le quinte. La curva teatrale è un semicircolo del raggio di p. 27 le di cui corna prolungate con archi di cerchio maggiore per il tratto di 9 palchi, terminano nella bocca di scena larga p. 60. Quindi le visuali paiono comode in grazie dell'eccellente larghezza della bocca di scena». Biblioteca Museo Correr, Ms Cicogna 3386/1, *V. Disegno e Modello da Esame e parere sopra i Disegni e Modelli proposti alla Nobile Società del Nuovo Teatro di Venezia*, 12 maggio 1790.

<sup>270</sup> Alternativamente indicato come Giannantonio Selva, Gian Antonio Selva, Gio. Antonio Selva o Giovanni Antonio Selva.

<sup>271</sup> Biblioteca Museo Correr, Ms. Cicogna 3386/1, *T. Disegno e Modello da Esame e parere sopra i Disegni e Modelli proposti alla Nobile Società del Nuovo Teatro di Venezia*, 12 maggio 1790.

La costruzione richiede due anni e la decorazione interna è a opera di Francesco Fontanesi, Costantino Cedini e Pietro Gonzaga. Selva prevede la costruzione di due torrette sulla sommità del Teatro per gli apparati idraulici.

La forma della curva è una complessa unione di un semicircolo, tagliato in corrispondenza della fila centrale di palchi e allungato verso il boccascena da due archi, appunto le «corna». La sala è lunga 27 metri e larga 26 metri. L'ingresso principale in platea non avviene dal fondo, in corrispondenza dell'estremo opposto alla scena, ma a metà della platea stessa, essendo il foyer collegato al corpo centrale del teatro da un lato e non parte del corpo stesso. Oltre alla platea, il pubblico si distribuisce su quattro ordini e una galleria. Il costo del Teatro, esclusa la decorazione della sala da ballo e altri spazi dedicati al pubblico, ammonta a 408.377:18 ducati, più del doppio di quanto preventivato.<sup>272</sup> Le scelte di Selva non vengono apprezzate né per la struttura né per le soluzioni di accesso:

Soggiacque a gravissima critica il Teatro, e vennero scagliate rimarche acerbissime all'architetto Selva, per la porta non combinata alla metà della platea, per la ristrettezza del palco scenico, per la tortuosità del corridoio verso la riva d' approdo, per le scale fra un ordine e l' altro, di difficilissimo ed equivoco accesso; si lodò la disposizione e la nobiltà dell'atrio interno, l'aspetto del fabbricato verso il canale, si diede lode anco alla gran curva teatrale, ma siccome questa erasi tracciata dal Selva copiando quella che l'architetto Maccaruzzi adottò forse tredici anni avanti pel Teatro Balbi di Mestre, così nessun lustro ricade a mento di lui e venne disapprovata invece fino al dileggio la facciata principale dell'edifizio sul campo S. Fantino, la quale, anziché presentar l'idea di un Teatro, cui stanno per accessori sale e ridotti, diceasi indicare piuttosto un modesto luogo di convegno, e quasi un palazzino con granaio.<sup>273</sup>

L'inaugurazione del Nuovo Teatro, chiamato La Fenice, avviene il 16 maggio 1792 con il dramma in musica in tre atti *I Giuochi d'Agrigento* di Giovanni Paisiello su libretto di Alessandro Pepoli e il balletto *Amore e Psiche* di Onorato Viganò su Musica di Giulio Viganò, ballo eroico e favoloso in sette scene appositamente composto e coreografato. I primi ballerini sono Salvatore Viganò e Maria Medina Viganò.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Tommaso Sandon, *Il Gran Teatro La Fenice e campo san Fantin: ricerca storica e restituzione digitale* [tesi di laurea], Università degli studi di Padova, a.a. 2022-2023, p. 81.

<sup>273</sup> Anonimo, *Memoria storica del Teatro la Fenice in Venezia*, Venezia, Giuseppe Orlandelli editore, 1838, p. 31.

<sup>274</sup> Nell'introduzione al balletto, Onorato Viganò scrive «Nell'onore a me compartito di servire nella mia professione al Nobilissimo Teatro denominato La Fenice, nuovamente eretto con tanta splendidezza in questa augusta Metropoli, ho creduto opportuno lo scegliere per argomento del primo mio Ballo la Favola d'Amore, e

La gestione economica non si rivela sostenibile con i soli profitti degli spettacoli e, facendo tesoro dell'esperienza di altri Teatri, dal 1804 anche alla Fenice si inizia a organizzare tombole, feste da ballo e a dedicare spazi al gioco d'azzardo. Per lo spettacolo o per il gioco, il Teatro conquista il suo ruolo di centro della vita di società.

Alla fine del XVIII secolo i territori della Repubblica di Venezia passano sotto la Municipalità Provvisoria, e la sala principale del Teatro diventa quindi sede di spettacoli patriottici e serate musicali e balli gratuiti, perché, nonostante rimanesse di proprietà della Societas che l'aveva fatto costruire, l'amministrazione tratta il Teatro come se fosse pubblico.

Nel 1808 vengono apportate sostanziali modifiche di principio alla sala: vengono uniti sei palchetti disposti su due ordini per creare la Loggia imperiale, riccamente decorata. L'occasione è la visita di Napoleone alla città e al Teatro, avvenuta il 29 novembre dell'anno precedente e per la quale la Loggia era stata provvisoriamente allestita; le indicazioni sulle finiture vengono fornite dalla direzione del Teatro alla Scala, dove quelle modifiche erano state apportate l'anno precedente. Per l'occasione vengono rinnovate le decorazioni dell'intero Teatro, a cura di Giuseppe Borsato, scenografo ufficiale del Teatro; il progetto di modifica della Loggia è invece affidato allo stesso Selva.

L'aspetto economico continua a presentarsi di difficile gestione: l'attività teatrale si riduce alla sola stagione del Carnevale e sia nel 1810-1811 sia nel 1813-1814 il teatro rimane chiuso. La situazione è però complicata per tutta la città e non solo per La Fenice: degli otto teatri che erano più o meno pacificamente coesistiti per il resto del secolo ne rimangono quattro in attività, cioè La Fenice, il San Benedetto, il San Moisè e il San Giovanni Grisostomo.

Dal 1814 i territori della ex Repubblica diventano dominio austriaco e l'attività della Fenice, seppur limitata alla stagione di carnevale, riprende vita anche grazie al nuovo finanziamento pubblico, corrispondente a ottantamila lire austriache.<sup>275</sup>

Nel 1828 Giuseppe Borsato viene incaricato di apportare miglioramenti alla decorazione della sala, tra cui l'accurata pulizia degli ambienti dal fumo delle candele raccoltosi e fermatosi negli anni. Nella stessa occasione viene rialzato il piano della platea.

---

Psiche. I tratti di meraviglioso, e di passione insieme, contenuti da quella Favola, mi parvero adeguati a quel grandioso spettacolo, che richiede l'apertura d' un magnifico nuovo Teatro.» Il libretto è presente nell'Archivio Storico del Teatro La Fenice.

<sup>275</sup> Cfr. Tommaso Sandon, *Il Gran Teatro La Fenice e campo san Fantin: ricerca storica e restituzione digitale*, cit.

Le successive importanti modifiche alla struttura e alle decorazioni della sala teatrale sono necessarie a causa del primo dei grandi incendi che caratterizzano la storia del teatro La Fenice. Quello sviluppatosi nella notte tra il 12 e il 13 dicembre del 1836 è attribuito al malfunzionamento di una neo-installata stufa con sistema Meissner.<sup>276</sup>

Non appena questi [il custode di turno] ebbe date grida d'allarme, che accorsero i custodi, sopravvennero i pompieri del vicino quartiere; ma nel breve frattempo, si destaron le fiamme, e l'incendio investì d'un tratto con tanta rapidità e furore il tetto della scena ed i praticabili della soffitta, da non lasciare agli astanti mezzo di sicurezza che in precipitosa fuga, poiché in un baleno venne invasa anco la impalcatura sulla sala Teatrale, e la sala medesima, i cui palchetti furono attaccati dall'alto ed anche inferiormente, pel fuoco che prorompeva dallo stesso palco scenico. [...] la violenza dell'incendio era ormai insuperabile, ed il Teatro in quel momento somigliava, più che altro, ad un ardente vulcano; convenne dunque rinunciare all'idea di salvarne una qualche parte, e rivolgere invece ogni cura alla difesa dell'ingresso principale, dell'atrio, della sala pel ballo e di tutte le altre stanze pertinenti al teatro medesimo.<sup>277</sup>

L'incendio dura tre giorni al termine dei quali «altro non rimase del Teatro La Fenice che le sole muraglie robustissime, e fu quasi portento che nella precipitosa diroccazione, restasse immobile e intatto quel grande arco che divideva la scena dalla sala teatrale.»<sup>278</sup> La riedificazione del teatro che ha inizio pochi mesi dopo l'incendio stesso, è nuovamente affidata all'architetto Tranquillo Orsi per la decorazione e agli ingegneri Tommaso e Gianbattista Meduna per la struttura, i quale adottano alcune modifiche alla pianta originaria sia su scale e passaggi sia nella sala, dove vengono aperte nuove porte in platea e passaggi tra i palchetti negli ordini superiori, facilitando quindi l'uscita dalla sala stessa. Viene sostanzialmente mantenuta la curva ma i palchetti più vicini al proscenio vengono fatti arretrare leggermente allargando quindi l'apertura del palcoscenico, di cui vengono aggiornati i meccanismi di movimentazione delle scene. Inoltre,

---

<sup>276</sup> Anonimo, *Memoria storica del Teatro la Fenice in Venezia*, cit., p. 46. L'apparato di Meissner è indicato nello stesso testo, alla nota 40, anche come sistema di illuminazione. Il disegno depositato presso l'archivio di stato di Trieste lo delinea però solo come stufa per il riscaldamento di ambienti chiusi.

[<https://a4view.archiviodistatotrieste.it/patrimonio/c2508698-1f32-42b1-bbe9-b9e7dde92dec/1020-metodo-di-riscaldamento-di-stanze-secondo-meissner-1825-gen-22>].

<sup>277</sup> Anonimo, *Memoria storica del Teatro la Fenice in Venezia*, cit., pp. 49-50-51.

<sup>278</sup> Ivi, p. 54.

Il coperto, o soffitto della sala teatrale, che prima era piano, ora è dolcemente incurvato, con questo di più ch'egli ha sua particolare impalcatura, affatto indipendente da quella del tetto, e la volta del proscenio si è impostata all' alto, anziché a piedi del davanzale del quarto ordine o fila quinta.

Alle aperture o ventilatori, che soleansi lasciar nel soffitto della sala teatrale, cui qui spesso impropriamente si dà ancor il nome di Platea, vennero sostituiti ventitré sfiatatoi di convenienti misure, combinati alla base della volta, cioè superiormente alla cornice, cui è impostata la volta medesima. [...] alle solite stufe costruite nel palco scenico, vennero sostituiti alcuni fornelli calefacienti, ordinati secondi moderni sistemi, i quali dal pianterreno, ove sono collocati, diffondono il calore ed in scena ed ha tutto il teatro a mezzo di tubi inseriti nelle muraglie.<sup>279</sup>

Chiaramente anche i sistemi di contrasto agli incendi vengono perfezionati con serbatoi di acqua più grandi, meglio posizionati e serviti da tubature in metallo. Il gas, nonostante fosse la causa della distruzione del Teatro stesso, viene mantenuto come metodo di riscaldamento.

La riapertura del Teatro, detto Nuovo Gran Teatro la Fenice, avviene il 26 dicembre 1837 con la tragedia lirica *Rosmunda in Ravenna* di Luisa Amalia Paladini su musiche di Giuseppe Lillo e con il ballo storico *Il ratto delle venete donzelle* coreografato da Antonio Cortesi.<sup>280</sup> Per entrambi i titoli si tratta di una prima assoluta e rimangono in cartellone per tutta la stagione di Carnevale e Quaresima. Con la riapertura entrano nel cartellone del Gran Teatro la Fenice anche la prosa e la poesia, fino a quel momento relegate ad altri teatri della città.

Nel 1848 vengono ripristinati i sei palchetti originari a scapito della Loggia imperiale a seguito delle rivolte avvenute nello stesso anno, ma il governo austriaco la fa ripristinare nell'anno seguente. Tre anni dopo il Teatro chiude per lavori di restauro affidati, dopo un primo concorso in cui i progetti presentati si erano rivelati insoddisfacenti, a Gianbattista Meduna. Questi apporta tutte le modifiche richieste dalla commissione e nella decorazione rispetta il gusto insieme Rococò e Renaissance che andava di moda. La nuova inaugurazione avviene il 26 dicembre 1854 con il melodramma tragico in tre atti *Marco Visconti* di Domenico Bolognese su musica di Enrico Petrella.

---

<sup>279</sup> Ivi., pp. 16-17.

<sup>280</sup> Cortesi nel libretto sottolinea sia la corrispondenza tra il nome del Teatro e la sua rinascita, che l'importanza della riapertura festeggiata attraverso «un fatto, che ricordasse una almeno delle tante azioni gloriose della patria vostra.» Il libretto è conservato presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice.

Dal 1859 al 1866 il Teatro rimane chiuso a causa della cattiva gestione economica e come segno di protesta contro il governo austriaco. Al momento della riapertura, che avviene il 31 ottobre 1866, Venezia è stata annessa al Regno d'Italia. L'8 novembre il re Vittorio Emanuele II è ospite del Teatro, nella Loggia nel frattempo diventata Palco reale, decorato con lo stemma sabauda.<sup>281</sup> L'appartenenza al Regno non cambia la gestione poco oculata e la Fenice non offre la stagione di Carnevale, principale attività nei decenni precedenti, dal 1872 al 1897. Nello stesso periodo la zona centrale del quarto ordine si trasforma in loggione, seguendo lo schema già diffuso di accogliere a Teatro un numero maggiore di spettatori anche provenienti da classi meno agiate, purché paganti.

Il nuovo secolo non porta sostanziali cambiamenti nella gestione, il Teatro chiude per le stagioni del 1901-1902 e 1903-1904, per poi fermarsi all'inizio della guerra. Le altre sale del Teatro vengono utilizzate dalla cittadinanza per vari scopi. La riapertura avviene solo nel 1920, dopo alcuni restauri non sostanziali ma nel 1927 si interrompe nuovamente l'attività della stagione di carnevale che riprende nel 1936, limitando quindi le rappresentazioni alle stagioni di primavera e autunno.

Nel 1937 il Comune diventa proprietario del Teatro e vengono eseguiti importanti lavori di miglioramento degli accessi e della decorazione della sala, per riportarla allo stile neoclassico, a cura di Eugenio Miozzi. L'inaugurazione avviene il 21 aprile 1938 con il *Don Carlos*<sup>282</sup> di Giuseppe Verdi.

Con il passaggio dell'Italia a Repubblica lo stemma sabauda del palco reale viene sostituito dal Leone marciano, simbolo della città.

Il 29 gennaio 1996 il secondo grande incendio della storia del Teatro lo distrugge quasi completamente, risparmiando unicamente le mura perimetrali e la facciata di campo S. Fantin.<sup>283</sup> In breve tempo, dall'inizio della propagazione delle fiamme, crollano i tetti del corpo della scenografia e della sala sopra la platea; in poco più di due ore le fiamme avvolgono tutto il Teatro. L'incendio è di origine dolosa causato da una fiamma ossidrica lasciata accesa da due elettricisti.

---

<sup>281</sup> Cfr. Manlio Brusatin, Giuseppe Pavanello, *Il Teatro la Fenice. I progetti. L'architettura. Le decorazioni*, cit., p. 42.

<sup>282</sup> La denominazione *Don Carlos* è mantenuta nella maggior parte del materiale mentre nell'Archivio storico del Teatro la Fenice e nelle locandine in esso contenute è indicato come *Don Carlo*. Non è specificato quale delle versioni venga rappresentata in questa occasione.

<sup>283</sup> Cfr. *Il Giorno in cui la Fenice bruciò di nuovo* su Il Post [<https://www.ilpost.it/2021/01/29/incendio-teatro-la-fenice-venezial/>].

I lavori della ricostruzione del Teatro hanno inizio nel 2001 e terminano nel 2004. A causa del cambiamento delle direttive per i restauri e i rinnovi delle opere storiche, si sceglie la via della ricostruzione fedele seguendo il modello originario di Selva invece di realizzare un nuovo teatro che seguisse le strutture di quelli costruiti ex novo negli stessi anni, come politeama o sale con platea inclinata. La prima gara è vinta dalla ditta A.T.I. Holzman, poi sollevata dall'incarico per inadempienze, con un progetto dell'architetto Aldo Rossi. Nel 2001 viene indetta una seconda gara vinta da A.T.I. Sacaim, mantenendo il progetto di Rossi e con il motto «com'era, dove era» già appartenuto alla ricostruzione del campanile di San Marco dopo il crollo del 1902.

Una sorta di anteprima della riapertura si tiene dal 14 al 21 dicembre 2003; il primo giorno vede un concerto diretto da Riccardo Muti che in programma vede anche *La consacrazione della casa* di Beethoven, una selezione di brani di Stravinskij e alcune Marce sinfoniche di Wagner, questi ultimi legati in vita a Venezia e al Teatro La Fenice; le altre sere il Teatro ospita numerose orchestre italiane e straniere. Nel gennaio del 2004 riprendono i lavori che terminano definitivamente nel maggio dello stesso anno. L'8 novembre 2004 La Fenice riapre con *La Traviata* di Giuseppe Verdi, andata in scena per la prima volta nel Teatro il 6 marzo 1853.<sup>284</sup>

Uno tra i più importanti appuntamenti del cartellone del Teatro La Fenice, a partire dal 2004, è il concerto di Capodanno che viene trasmesso in diretta sulle reti nazionali.

### 5.2.2 Sistemi di illuminotecnica del Teatro la Fenice

Nel 1825 il meccanico Luigi Locatelli sperimenta in Teatro un nuovo tipo di lampadario detto *astrolampo*, in cui è particolare la «disposizione di trentuno fiamme a riverbero» le quali sono posizionate perché abbiano «pressoché la forma di un cono, e dirette ad una lente del diametro di centimetri trentacinque, dalla quale viene diffusa la luce nella sala teatrale.»<sup>285</sup> Il dispositivo, una volta posto in sostituzione del lampadario esistente, avrebbe dovuto impedire

---

<sup>284</sup> Cfr. sito ufficiale del Teatro La Fenice, sezione di storia del teatro [<https://www.teatrolafenice.it/fondazione-teatro-la-fenice/storia/>].

<sup>285</sup> Archivio Storico del Teatro La Fenice, Busta 66, fascicolo 1, Innovazioni, *Astrolampo*. Con il termine *fiamma a riverbero* si intende probabilmente lampade a olio con sistema riflettente. Un Astrolampo proveniente dalle officine Lacarrier di Parigi è in uso dal 1853 presso il Teatro Regio di Parma.

l'annerimento delle decorazioni della sala dovuto al fumo delle candele; l'esito è però negativo e il lampadario viene sostituito con un altro a quarantotto *fiamme*.

I tentativi di sostituzione dell'illuminazione ad olio con quella a gas iniziano nel 1833<sup>286</sup> e si tratta del primo teatro italiano a prevedere questo tipo di impianto, ma i due sistemi, gas e olio, coesistono fino fine del 1844, propendendo anzi per quella a olio.<sup>287</sup> Il nuovo impianto subisce poi un'importante opera di manutenzione del 1871.

Il primo utilizzo riuscito della luce elettrica avviene l'11 marzo 1869: la scena della fontana del *Don Carlo* di Verdi viene illuminata con questo metodo. In seguito viene usata per occasioni come *La maccheronata*, «ballabile grandioso in costume» di Costantino Dall'Argine, «seguito da Grande sorpresa con fuga di zoo uccelli viventi di varie specie illuminati a luce elettrica a vari colori». Nel 1876-1877 Luigi Caprara ha l'incarico di «direttore della luce elettrica».<sup>288</sup> La fornitura di elettricità utilizza l'impianto dell'hotel Britannia a partire dal 1886-1887, e anticipa il passaggio alla nuova illuminazione, che avviene nella stagione 1892-1893, dieci anni dopo il Teatro alla Scala.<sup>289</sup> L'energia utilizzata per l'illuminazione proviene per la maggior parte dalle centrali idroelettriche presenti in gran parte dei fiumi del territorio veneto.<sup>290</sup>

### 5.2.3 Il Teatro Malibran e la Fondazione Teatro La Fenice

#### Il Teatro Malibran

Nel 1678 si inaugura il teatro di San Giovanni Grisostomo, terzo teatro della famiglia Grimani, ed è fin da subito una delle sedi più prestigiose per l'opera in musica. Dopo un fortunato periodo il teatro ospita l'attività di commedia di un altro teatro della famiglia Grimani che prende fuoco nel 1747, il San Samuele. Dopo la ricostruzione di questo, e la conseguente ricostituzione delle stagioni musicali e di commedia nei rispettivi teatri, il san Giovanni Grisostomo affronta un periodo di crisi. Questo termina nel 1751 con l'abbandono del teatro

---

<sup>286</sup> Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, cit., p. 83.

<sup>287</sup> Cfr. Archivio Storico del Teatro La Fenice, Busta 68, Innovazioni, atti della nuova illuminazione a gas.

<sup>288</sup> Michele Girardi, *Fiat Lux* in Anna Laura Bellina, Michele Girardi, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 117.

<sup>289</sup> Ibidem.

<sup>290</sup> Cfr. Alberto Cavallaroni, Giorgio Mantovani, Alfio Mascellani, *Ferrara "illuminata": fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, cit.

stesso in favore della costruzione di un nuovo teatro, sempre di proprietà dei Grimani, a San Benedetto, inaugurato nel 1755.

Il San Giovanni Grisostomo viene preso in gestione da alcune compagnie private che si alternano fino al 1819, anno di vendita alla famiglia Gallo e di riapertura della stagione operistica con *La gazza ladra* di Gioacchino Rossini. Dopo poco più di un decennio il teatro viene chiuso per le ristrutturazioni necessarie date le cattive condizioni dell'edificio. Nel 1835 vi si esibisce la cantante Maria Garcia Malibran e il teatro le viene successivamente intitolato.

Il teatro viene messo all'asta nel 1866, immediatamente acquistato viene chiuso per restauri e riaperto nel 1890, con decori in stile egiziano. Nuovi lavori vengono iniziati a ridosso dell'inizio della Prima guerra mondiale che porta alla loro sospensione; la riapertura avviene nel 1919 con l'*Otello* di Giuseppe Verdi. Per la prima metà del ventesimo secolo l'attività del teatro vede un'alternanza di opera, operetta e di spettacoli cinematografici; la spinta alla parziale riconversione viene dalla politica culturale del periodo fascista:

Nel campo delle arti il fascismo, com'è noto, privilegiò il cinema, che offriva molte più frecce all'arco del suo sistema propagandistico, e le cifre parlano chiaro: gli incassi dell'opera, nel 1933, erano di gran lunga inferiori a quelli delle pellicole, e a Venezia, nel 1925, erano attive, e in salute, ben quindici sale cinematografiche, tanto che nel 1927 la società Pittaluga affittò sia il Malibran sia il Rossini che, da teatri d'opera con puntate nell'avanspettacolo, ospitarono sempre più frequentemente la proiezione di pellicole. La Mostra del cinema, inoltre, decollò nel 1932 per iniziativa del conte Volpi di Misurata, mentre alla Fenice una cavalcina prevedeva «Una lotteria cinematografica benefica (Film della fortuna), per la prima volta a Venezia» (9 febbraio 1923).<sup>291</sup>

Successivi importanti lavori di ristrutturazione avvengono negli anni Ottanta. Nel 1992 il Comune di Venezia acquista il teatro e inizia così la co-gestione con il teatro La Fenice, di cui ospita tutta la programmazione negli anni di chiusura dopo l'incendio del 1996. Nel 2020 viene inaugurato il nuovo palcoscenico.

---

<sup>291</sup> Michele Girardi, *Fino a Salò (1920-1945)* in Anna Laura Bellina, Michele Girardi, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, cit., p. 140.

## **La Fondazione Teatro La Fenice**

Dopo lo scioglimento della società proprietaria nel 1876 il Teatro La Fenice diventa Ente morale. Ente autonomo dal 1937, il cui primo sovrintendente è Goffredo Petrassi nel triennio 1940-1942, è dal 1996 una delle quattordici Fondazioni Lirico-sinfoniche attive in Italia, ha un'orchestra stabile di quasi cento elementi e un coro di settanta persone, e conta centocinquanta recite di opera ogni anno.

## 5.3 Teatro Verdi di Trieste

### 5.3.1 Storia del Teatro Verdi

Il contratto per la costruzione del Teatro Nuovo di Trieste risale all'11 giugno 1798.<sup>292</sup> Il teatro è privato, appartenente al signor Tommasini, ma è la municipalità a servirsene. L'architetto incaricato di eseguire il progetto sia dell'esterno sia degli interni è Selva, già autore del progetto del Teatro la Fenice di Venezia; il completamento del Teatro è però possibile grazie all'intervento di Matteo Pertsch per la facciata; viene consultato anche Piermarini per l'intero progetto. L'edificio è ispirato al Teatro alla Scala: la facciata ha un porticato centrale con arcate a tutto sesto sovrastato da una fascia composta da lesene e semicolonne di ordine ionico gigante alternate a finestre. Il gruppo scultoreo posto sulla sommità dell'edificio, che ricorda il timpano del Teatro alla Scala, rappresenta Apollo con l'Arte Lirica e l'Arte Tragica, mentre le due statue poste ai lati del basamento sono a destra Marte e a sinistra Plutone con il cane Cerbero.

Il Teatro Nuovo ha millequattrocento posti tra la platea, i quattro ordini di palchi da ventotto palchetti ciascuno e una galleria; sostituisce il Teatro San Pietro presente nella sala consiliare del Palazzo Comunale che, nonostante fosse stato riadattato nel 1751 e ampliato, con platea, palchi e loggione, non è più sufficiente ad accogliere il pubblico triestino. Non può inoltre adattarsi alle nuove esigenze dell'arte scenica: melodramma, commedia e balli necessitano infatti di un palcoscenico più grande.

La sala teatrale è ellittica e priva, come la maggior parte dei teatri all'italiana, dei palchi di proscenio. Il palco reale si trova al secondo ordine ed è più largo ma non più alto degli altri palchi, anche se molto più riccamente decorato.

L'inaugurazione avviene il 21 aprile 1801 con *Ginevra di Scozia* di Johann Simon Mayr e *Annibale in Capua* di Antonio Salieri. All'inaugurazione il Teatro Nuovo è fornito di una decina di scene ognuna formata da un telone e qualche telaio. Nel 1810 il teatro ha a disposizione circa 31 teloni, cioè fondali, e 140 tellari, ovvero decorazioni per le quinte; la direzione obbliga gli impresari a cedere al teatro le decorazioni realizzate. I principali materiali sono la tela e la carta per fondali, soffitti, guglie, statue e barriere. Le principali scene sono

---

<sup>292</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 1, *Copie del contratto stipulato tra la città di Trieste e Matteo Giovanni Tommasini per l'erezione a sue spese del Nuovo Teatro (11 giugno 1798)*, sec XIX.

*Giardino, Camera, Sala, Prigione, Bosco* a cui si aggiungono *Esterno di un Tempio, Reggia, Piazza, Interno di un Tempio*. Dal 1811 vengono integrati con il *Porto di mare, Strada di notte, Montagna* e altre come il *Paradiso* e l'*Eruzione del Vesuvio*, realizzate per la rappresentazione, di *Issione fulminato da Giove* nel 1838. Gli ambienti rappresentati evolvono da scene naturali e domestiche a temi storici per coinvolgere maggiormente il pubblico.<sup>293</sup>

Il Teatro, diventato Teatro Grande nel 1821, subisce vari lavori di abbellimento e restauro: nel 1822-1823 viene rialzato il piano del palcoscenico e riorganizzata la platea per una migliore visibilità,<sup>294</sup> nel 1834, nel 1848, e infine più consistenti nel 1881-1884, quando la capienza della sala fu aumentata da millequattrocento a duemila cento posti, di cui milletrecento a sedere.

La necessità di un palcoscenico di dimensioni maggiori di quelli del teatro San Pietro non è soddisfatta<sup>295</sup> e da subito è considerato angusto; le proposte di ampliamento sono presentate fin dal 1819 ma si debbono aspettare i citati lavori di ristrutturazione del 1881-1884 per risolvere il problema. Sono anche mal distribuiti i camerini per gli artisti e molti allestimenti vengono quindi messi in scena al Teatro Mauroner, più largo della Scala e organizzato meglio, nei suoi spazi, del Teatro Nuovo. Nella seconda metà degli anni Venti viene costruito un *anfiteatro diurno*, in legno, suddiviso in sei ordini di gradinate disposte a ferro di cavallo e con una capienza di tremila cinquecento spettatori. Il teatro ospita principalmente spettacoli di prosa e repertorio contemporaneo e non di rado vanno in scena opere in prima assoluta. È in funzione fino agli anni Settanta dell'Ottocento.<sup>296</sup>

Nel 1861 il Teatro viene acquistato dal Municipio<sup>297</sup> e prende il nome di Teatro Comunale. È strettissimo per tutta la sua storia il rapporto tra il Teatro e Giuseppe Verdi: il debutto del compositore risale all'11 gennaio 1843 con *Nabucco* e seguono numerose altre opere, spesso a poca distanza dalle prime assolute; due opere sono appositamente composte da Verdi per il Teatro, *Il Corsaro*, andato in scena il 25 ottobre 1848 e *Stiffelio*, la cui prima

---

<sup>293</sup> Annalisa Sandri, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, Trieste, Lint editoriale, 2008, p. 17.

<sup>294</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 7, Lavori di restauro e manutenzione, *Rinnovo della pianta della platea; innovazione orchestra*, 1822-1823.

<sup>295</sup> Ivi, *Miscellanea*.

<sup>296</sup> Annalisa Sandri, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, cit., p. 12.

<sup>297</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 107, *Acquisto dell'edificio teatrale da parte del Municipio*, 1861-1862.

esecuzione risale al 16 novembre 1850 con Giuseppina Strepponi come interprete. Il 27 gennaio 1901 il Teatro prende il nome del compositore, poche ore dopo la sua morte.

Nel 1907 nuovi lavori strutturali portano all'abbassamento del piano dell'orchestra «come nei principali Teatri moderni d'Italia». Con l'occasione il palcoscenico viene accorciato di circa novanta centimetri e rivestito di legno di abete. La cassa armonica contenente la buca dell'orchestra è costruita in cemento armato. L'appaltatore dei lavori è Giovanni Stancich, che aveva già riadattato le buche dei teatri alla Scala e San Carlo.<sup>298</sup>

Negli anni Trenta del Novecento il Comune, proprietario del Castello di San Giusto, restaura il Cortile delle Milizie e lo trasforma in teatro all'aperto per spettacoli estivi della gestione del Teatro Verdi, dotandolo di un grande palcoscenico in legno, e dal 1951 anche di uno schermo per proiezioni cinematografiche.

Dopo i primi spettacoli nell'estate del 1936, il 2 luglio 1937 si tiene l'inaugurazione ufficiale con *Pagliacci* di Leoncavallo. Dal Secondo dopoguerra, il Cortile ospita nuovamente spettacoli di vario genere; palco e platea, ristrutturati negli anni '60, vengono demoliti nel 2004. Dal 2017 il Castello diventa nuovamente sede di spettacoli estivi all'aperto.

Tra il 1992 e il 1997 vengono eseguiti lavori di radicale restauro, consolidamento strutturale e adeguamento alle norme tecniche e di sicurezza vigenti, con il trasferimento dell'attività del Teatro presso la Sala Tripovich. Il Teatro riapre il 16 maggio 1997 con un concerto dedicato a Giuseppe Verdi.

### **5.3.2 Sistemi di illuminotecnica**

Nel 1852-1853 ha inizio l'acceso scambio di lettere e richieste di aumentare l'illuminazione del palcoscenico. La Direzione si rivolge alla ditta distributrice perché fornisca gas della qualità pattuita, questa attribuisce però la responsabilità della scarsa illuminazione alla difettosa costruzione degli apparecchi o alla mancata o insufficiente manutenzione.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Archivio Teatro Verdi, b.178, *Lavori di restauro e manutenzione 1906-1907, Riforma ed abbassamento orchestra (con disegni)*.

<sup>299</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 85, *Illuminazione Teatro Grande, 1852-1853*.

Un'indicazione del tipo di illuminazione usata in scena proviene da *Parisina*, tragedia lirica in tre atti di Gaetano Donizetti, rappresentata nella stagione d'autunno del 1860. La descrizione delle scene è indicativa della luce da realizzare:

*Atto secondo*

3 in tela: gabinetto di Parisina. Con alcova chiusa da seriche cortine. È notte e il luogo è illuminato da due candelabri.

4 in carta: galleria illuminata.

5 in tela: vestibolo che mette alle torri

*Atto terzo*

6 in carta: luogo terreno nel palazzo ducale. Da un lato un domestico. Cappella, in fondo finestroni chiusi. Lunga.<sup>300</sup>

Nel 1861 va in scena *Il profeta* di Giacomo Meyerbeer, ma al contrario di quanto accaduto a Parma con la *Macchina pel sole elettrico*, la rappresentazione del sole e del cielo nel terzo atto non richiede una macchina alimentata a elettricità ma una bandiera, cioè una tela, in seta bianca e tre lumi. Nello stesso anno l'illuminazione è definitivamente a gas, dopo una contrattazione tra la Direzione del Teatro e varie ditte fornitrici iniziata circa quindici anni prima. Già nel contratto dell'illuminatore Angelo Stradella, nel 1859, si fa menzione dei lumi a gas usati negli spazi dell'orchestra, che anzi Stradella deve sostituire con lumi a olio che dovrà essere «di prima qualità, tale che non abbia a produrre né fumo né odore».<sup>301</sup>

L'inventario del 1877-1878 è piuttosto dettagliato riguardo ai corpi illuminanti in uso sul palcoscenico:

Una batteria in due parti con 42 fiamme a cilindro, tubi e cappelli di latta; quattro pezzi di copertura di legno abete; 2 conduttori per due quinte fisse di 24 fiamme ciascuno con tubi e riverberi; 14 condutture per 14 quinte mobili, con 84 fiamme, tubi, riverberi, una bilancia con 30 fiamme a vent. e riverbero di latta; 3 bilance con 27 fiamme ciascuno per 3 piccoli candelabri a fiamme cilindro con riverberi e conduttori di gomma cilindro, sotto scena da visitarsi all'occorrenza.<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 107, *Elenco vestiario e attrezzi 1860-1861. Parisina*.

<sup>301</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 102, *Contratti, scritture, richieste di lavoro vario*, 1859-1860.

<sup>302</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 141, *Inventario degli oggetti mobili esistenti nel teatro comunale di Trieste*, 1877-1878.

Nel 1890 l'illuminazione della scena, del sottoscena e della soffitta è spesso insufficiente allo scopo perché le singole lampade hanno a disposizione un insufficiente numero di candele durante gli spettacoli e si spengono oscurando parti della scena; si prevede l'accensione di fiamme a gas ma questo è nuovamente insufficiente. Inoltre la luce non è neutra nei confronti delle scene perché «i toni verdi delle antiche decorazioni in luogo da ottenersi con un miscuglio di azzurro, di giallo, erano fatti di giallo e nero, perché si era osservato che il nero azzurreggiava sotto la luce delle candele.»<sup>303</sup>

Il pericolo d'incendio legato al sistema di illuminazione e alla presenza della Bora è argomento delle segnalazioni della Presidenza Teatrale al Magistrato Civico nell'agosto 1890. Infatti, le correnti d'aria rendono incontrollate le fiamme a gas scoperte. Nonostante i molti lumi presenti, la scena non solo non è ben illuminata ma è soggetta a costante pericolo.<sup>304</sup>

Nel 1889 viene introdotta l'illuminazione con il sistema Cervellini, ovvero lumi la cui fiamma è a ventaglio e circondata da un graticcio. Date però le particolari caratteristiche già ricordate di Trieste, ovvero il vento che si infila nella sala teatrale, il sistema viene modificato e la fiamma a ventaglio viene sostituita da una a beccuccio circolare protetta da un tubo cilindrico; per ovviare al suo riscaldamento vengono applicate due lastre metalliche parallele a pochi centimetri l'una dall'altra cosicché quella esterna non si è riscaldata dalla fiamma sottostante.<sup>305</sup>

Dieci anni dopo, nel 1899, viene introdotta in teatro la luce elettrica, alimentata a partire da trasformatori situati al piano terra in un locale appositamente riadattato e dotato di soffitto a volte con rotaie di ferro e porta di sicurezza.<sup>306</sup> In totale, si prevedono 795 lampade a incandescenza e due ad arco; per illuminare il palcoscenico sono previste sette bilance da trenta lampade l'una, dieci bianche, dieci rosse e dieci verdi; una batteria di proscenio lunga undici metri con trentasei lampade divisa in due ribalte; due cassettoni con sedici lampade l'una; sette quinte per lato ciascuna con sei otto lampade per colore. La spesa complessiva per il

---

<sup>303</sup> Annalisa Sandri, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti* cit, p. 60. La citazione, come segnato da Sandri in nota, proviene da Archivio Teatro Verdi, b. 159, *Magistrato Civico 1885-1890*; la lettera al Magistrato Civico è contenuta in Archivio Teatro Verdi, b. 159, *Corrispondenza 1885-1890, Magistrato Civico*.

<sup>304</sup> Annalisa Sandri, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti* cit, p. 60. La citazione, come segnato da Sandri in nota, proviene da Archivio Teatro Verdi, b. 159, *Magistrato Civico 1885-1890*; la lettera al Magistrato Civico è contenuta in Archivio Teatro Verdi, b. 159, *Corrispondenza 1885-1890, Magistrato Civico*.

<sup>305</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 161, *Lavori restauro e manutenzione 1890-1891*.

<sup>306</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 169, *Lavori di restauro e manutenzione 1898-1899, Impianto d'illuminazione*.

palcoscenico, inclusi trasporto e montaggio del materiale, corrisponde a novemila cinquecento fiorini.<sup>307</sup>

L'inventario, risalente allo stesso anno, elenca ulteriori materiali di illuminazione nel Teatro:

12 fanali chiusi a graticola pel sottoscena 2 nel retropalco  
2 nelle scale che mettono alla scena 5 nella scala che mette alla soffitta  
4 negli angoli del palcoscenico 1 nel camerino del gas 1 nella stanza palcoscenico  
Direzione 14 nei palchetti all'ingiro sopra la graticola 12 soffitta pittori  
4 salone pittore 1 fornello a gas 9 capettoni e trasparenti a vari colori  
6 traverse a gas di forno a colori 1 traversa a gas fissa nel retropalco  
2 lumi portabili per le prove 2 lumi pel leggio per le prove dei balli  
6 piramidi fiamme argantiche cioè 2 a fiamme 2 da 3 – e 2 da 2 –  
4 traverse di 4 m per porre a terra dietro gli spezzati d'acqua 2 fiamme a bracciali per l'argano.<sup>308</sup>

Il lampadario a tre cerchi concentrici rispettivamente da settantacinque, cinquanta e venticinque lampade, risale al 1905<sup>309</sup> e di esso si evidenzia il minimo ingombro per gli spettatori della seconda galleria rispetto alla visione del palcoscenico.

### 5.3.3 Il Ridotto, la Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi e il Politeama Rossetti

#### Il Ridotto

Insieme alla sala teatrale maggiore, nell'edificio del Teatro Verdi viene costruito il Ridotto, a pianta rettangolare e a doppia altezza con colonne libere lungo i quattro lati, a sostegno di un ballatoio continuo. Nel 1882 ne vengono ridotte le dimensioni di circa undici metri totali in lunghezza per dare spazio a nuovi ambienti e nuove scale. Viene nuovamente restaurato nel 1926 e prosegue l'attività fino alla fine del secolo. Dopo dieci anni di chiusura viene riaperto nel 2004, quando si riprende il colonnato ligneo dipinto a finto marmo bianco avorio, le decorazioni sul soffitto ispirate alla tragedia greca, l'imponente lampadario in vetro di Murano e i pannelli decorati con motivi floreali e foglie d'oro, presenti dai lavori del 1926. È intitolato a Victor de Sabata, musicista e direttore d'orchestra triestino.

---

<sup>307</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 170, *Preventivo installazione elettrica palcoscenico 1899*.

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> Archivio Teatro Verdi, b.176, *Lavori di restauro e manutenzione 1904-1905, Installazione impianto elettrico*.

## **La Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi**

L'Ente Lirico diventa Fondazione di diritto privato nel 1999 ed è attualmente gestito dalla Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, ed è una Fondazione lirico-sinfonica. In due secoli di storia, il Teatro è stato simbolo dell'identità culturale italiana della città attraverso la diffusione della cultura musicale italiana nei territori di tradizione tedesca e slava, e rappresenta allo stesso tempo il cosmopolitismo di Trieste, portando al pubblico locale le opere dei compositori mitteleuropei. Dal 2010 non ha più un corpo di ballo, le cui ultime assunzioni a tempo indeterminato risalgono a venti anni prima, ed esternalizza quindi tutte le produzioni e gli spettacoli della stagione di danza.

Attualmente collocato presso palazzo Gopcevich, il Museo Teatrale "Carlo Schmidl" raccoglie l'Archivio del Teatro Verdi e tutta la vita del Teatro e della musica nella città dal Settecento in poi.

## **Il Politeama Rossetti**

Dal 1878 è attivo a Trieste anche un altro teatro, dedicato al mecenate Domenico Rossetti de Scander, più capiente, con sei ordini di palchi poi trasformati in tre gallerie per una capienza iniziale di tremila duecento spettatori, ed è inizialmente in competizione con il Teatro Comunale: l'inaugurazione, per esempio, avviene il 27 aprile 1879 con l'opera *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi. Solo dal 1928 la gestione congiunta dei due teatri<sup>310</sup> porta a dipanare le divergenze e diversificare le proposte.<sup>311</sup> Viene restaurato due volte da Umberto Nordio, nel 1928 e nel 1967, ed è stato sottoposto a un nuovo e radicale intervento di ristrutturazione tra 1999 e 2001, durante il quale le attività teatrali si sono svolte presso la Sala Tripovich, che ha una capienza di circa 900 posti. I due teatri non sono più gestiti congiuntamente ma diversificano le proposte per il pubblico; il Rossetti è attualmente la sede del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

---

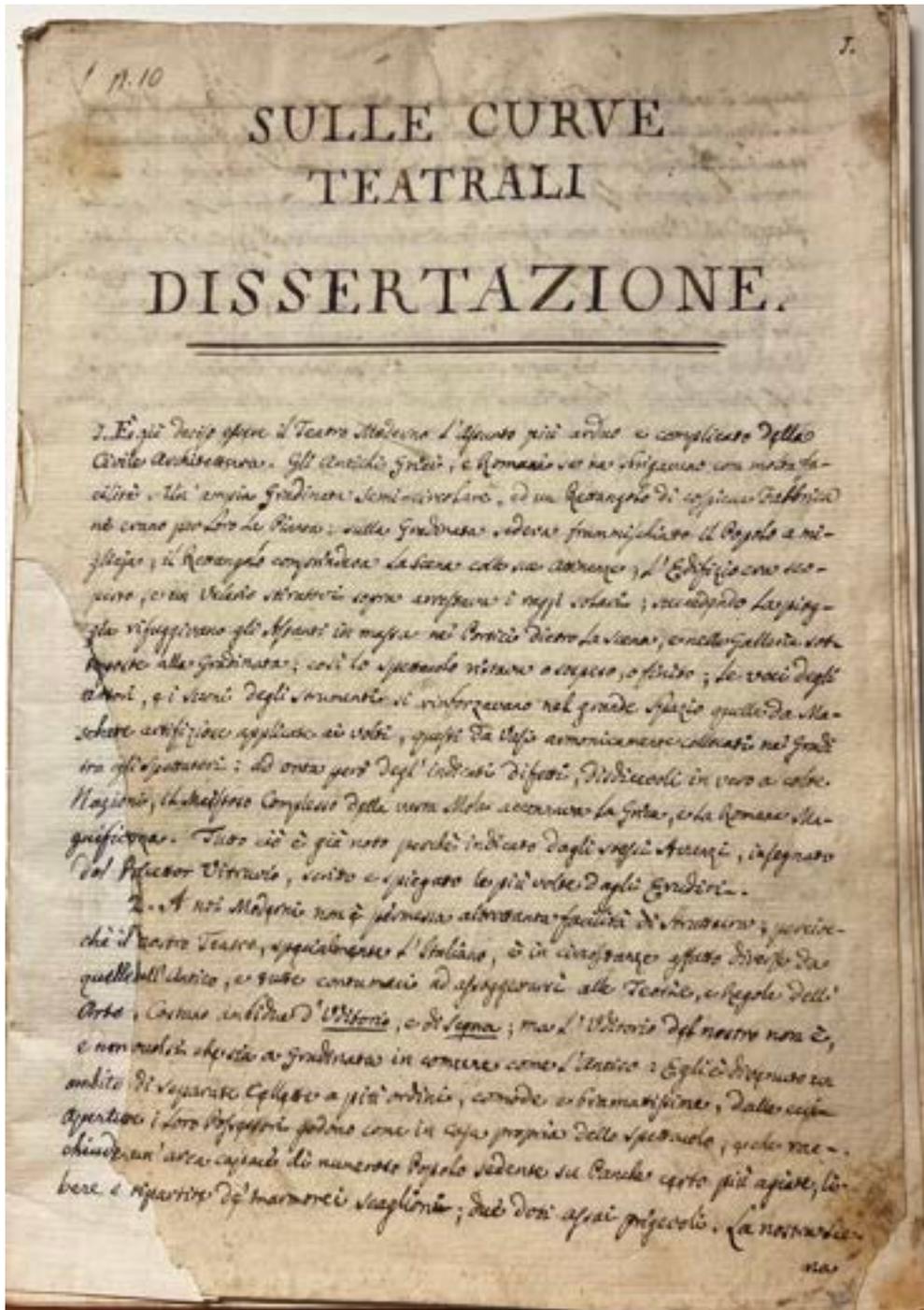
<sup>310</sup> Archivio Teatro Verdi, b. 199, *Wöfler: gestione unica Teatro G. Verdi e Politeama Rossetti. 1928-1930.*

<sup>311</sup> Annalisa Sandri, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, cit, pp. 12-14.

# APPENDICE 1

Antonio Foschini

*Dissertazione sulle curve teatrali*<sup>312</sup>



<sup>312</sup> BCA FE, *Memorie sul Teatro di Ferrara*, sec. XVIII-XIX, ms. Classe I 618.

non più o anch'essa nuova discesa dall'Asia: questo mostrava la Reggia, il Tempio,  
 la chiesa, ecc. al di là di tre stadi aperti nella Fronte di Regale Palatia che  
 non mai sentiva parte dello stesso Teatro, nè aver che fare colla Spettacolo:  
 nostro al contrario è d'una sola apertura, grandiosa, e più che eguale alla lar-  
 ghezza dell'Umbra; non raffigura, si male a proposito, all'ingrosso d'una fabbrica  
 di distinta e come staccata dal Teatro; e quella volta quel Tempio quella Reggia  
 che si può si compariscono a tutto campo; nell'Asia: L'azione avveniva sul Pal-  
 cato davanti e fuori degli scenari; nella nostra succede con più di verità e di  
 illusione entro lo scenario, entro occorrendo il rappresentato Tempio, o dentro quel-  
 l'altro altro luogo. Il nostro Teatro inoltre è coperto da stabile Platea, e da immen-  
 sissimo numero di sedili di moltiplicare. Quasi sempre alterarsi l'aria in  
 fresco; ciò che vi si fa è a luce di moltiplicare. Quasi sempre alterarsi l'aria in  
 fresco comparsa; i vasi riprendenti non vi hanno posto, le maschere accendendosi la voce  
 e riformarsi le facie si sono sapientemente bandite; il costume vi offre altri comodi-  
 tà, altri rigori, la musica vi richiede divisione diversa dalle comuni nel sem-  
 brante, e la Musica non brillante chiara ovunque e distinta senza gli artifici ar-  
 tificiosi, o non al più supflua da mai d'essere bene spesso incerto. Or rarsi, e tali  
 cambiamenti dall'antico al moderno Teatro sono per noi gli stracchi che si volgono  
 quella grande espressione che i Greci, e i Latini misero dal semplicissimo semi-  
 circolo.

3. Egli è pur vero che quando gli architetti della Grecia, e del Lazio avevano  
 delineato un Circolo, e i suoi centri, al dir di Vitruvio, de' Trigonometri equilateri, o de' Qua-  
 drati sulle cui basi, quali sottoposti de' rispettivi archi, ricavavano quozena e Pal-  
 cato e Orchestra e gradinata, egli è pur vero, direi, che con ciò avevano segna-  
 to il più importante dell'Opera, e che l'istesso Canon. li tirava sempre fuori  
 d'ogni impaccio: Comunque poi avvenisse del resto a compimento, era per altro et-  
 timo quel nome una regola fissa e generale. Ma per noi altro ci vuole che  
 il loro semicerchio, che i loro trigoni, che i loro quadrati intesi a vincolare gli strac-  
 chi che si partono innanzi. Il nostro bisogno è di rintrociare una curva la  
 quale contenga ora un minore, ora un maggior numero di Logge; il nostro bisogno  
 è che le divisioni di queste si dirigano in giusta onde gli spettatori scoprano dall'  
 interno la gran parte della scena, e che i sinuati alle aperture la veggano tut-  
 ta insieme, e che la figura del Palchetto non sia incomoda schiacciata, riferita  
 per sovrappiù obliquità; a noi occorrono e una bocca d'Opera ampia insieme

e limitata dai riflessi dell'uso pratico; e un Vaso di gradevole proporzione nel tutto & nelle parti; è un Vaso per se stesso sonoro; & un Vaso alla Portata della voce umana, e a quella della Vista; e un Vaso entro cui l'aria respirata in moto dal Suono si muova bene, e libera senza senza viziosi ritorni, & rifrazioni indorate; un complesso finalmente ci occorre di due Vasi congiunti, Divoto e Seco, talis che oltre all'essere atti alla rappresentazione drammatica, siano idonei anche alla Danza, alle feste, & ad ogni altro spettacolo ammesso nel nostro Teatro: Tutte cose facili a dirsi, e a volersi, ma per difficili a conseguirsi! Dal semicirchio degli Antichi non le avremmo certamente; nè altro giammai vi ricaveremo fur di ciò all'invidia che essi vi ricavano, e che non è soddisfacibile punto alle nostre vanità, e ostentazioni. Nel semicirchio i nostri Palestri si applicano male & in poco numero come tavole, e gli Appunti laterali non vedono che centralmente, gli Scenari dietro gli succennati Vasi non compariscono bene che ai seduti dirimpetto, e il procurarsi riforma non è che forzare la stessa natura della cosa; giuste osservazioni di più scriverò. Anche tutto questo del nostro Teatro, e delle somme arduità che involge è egualmente noto notissimo come le sommarie qualità, e l'eguale semplicità dell'antico; ond'è che, spuntandosi dagli Antichi, dopo ogni voler, prendeva la uce in confronto delle altre, non conveniva ormai più imitazione. Eppure ciò malgrado non si dimentano le cure per conformare il moderno all'antico Teatro: e quanti dotti Letterati non ci hanno offerto i Professori, e quanti bei Disegni non ci recano! Appena si parla di nuovo Teatro da crearsi, che eccoti pronto prima d'ogni altro i Modelli semicirculari. Ma qual semicirchio attiene pur tanto, e insieme pur tanto inganna!

4. I più accurati Ragionatori però, tuaci considerare le stesse condizioni del nostro Problema, & riflettuto al possibilo profitto de acustico infuso dal decantato semicirchio, ne hanno con piùto defenisa inopportuna la figura pel Teatro moderno, e quindi confessata la necessità d'altra più idonea Curva. E vaglia il vero, se la figura semicirculari può tornar bene nel Teatrino di pochi Palestri, non ne può del pari nel grande di molti, perocchè tanto dibata la bocca d'Opera sul diametro, o poco più oltre, che non si proporziona giammai colle altezze, col suo insieme, come si limita all'ampiezza della Pratica odierna. Infatti volendo sul semicircolo trentatre Palestri, il diametro risulta di metri 38, e più; come, e quando s'adopera oggi giorno una scena sì vasta, se anche di soli diciotto circa è abbastanza

to o dipendesse per qualunque magnifico teatro? All'opposto fissando la scena di die-  
 cotto Metri, il semicerchio non è capace che di quindici Palchetti circa: ma se ne vogliono  
 per teatro; consenti dunque appiacciare al semicerchio due corni, o nove o cento, ma  
 le due distanze tra convergenze nove, cioè che ciascuno sia di quindici e più Metri. Con tan-  
 to d'aggiunta, quasi eguale al diametro, il Teatro potrà mai essere semicircolare? No-  
 no. (I Visconti de' Palchetti tirati al centro saranno ben diverso verso la scena? Appunto.  
 Il numero de' Palchetti laterali sulla scena non corrisponde a quello degli altri in faccia  
 sul semicercolo? Appunto. E qual Teatro si vorrà? Cattivo. Vuoi vedere la forma?  
 si faccia un rettangolo lungo 18, largo  $15\frac{2}{3}$ , e posto centro nel mezzo del lato 18,  
 si descriva fuori del rettangolo un semicerchio col raggio 9: eccome la forma; for-  
 ma non mai comunemente ideata dai Greci, e dai Romani che per l'Urbano vol-  
 lerò il semicercolo perfetto. Sul dintorno poi si distribuiscono i trentatré Palchet-  
 ti..... ora bene il fatto; ma le loro divisioni dove si dirigono? Non al centro, perché  
 troppo distante dalla scena; non alla scena, perché nelle schiere, pombosi di a  
 cui si riducono i Palchetti non si vorrebbe come ben vedere; dunque ad un punto  
 medio; ma neppur questo porta le Visconti fino allo scenario: oh quasi inciam-  
 pi! E della Musica che avviene?... Que' buoni antichi la giudicarono ben posta  
 sul diametro in circa, giacché tutti gli Urbani (dicevano essi) ne distano egualmente  
 (cioè dal punto di mezzo). Or se direbbero vedendola in questa forma portata più in-  
 dietro quasi un diametro?... se altro non dicessero, poco non direbbero risolvendo che  
 la decisa forma d'Urbano non può vantare la proprietà del semicercolo. Prose-  
 guendo l'usanza de' ripulisti d'altri numeri minori de' Palchetti si rilevano sempre  
 difetti, e tutti di rimando; si evita uno scoglio e s'incorre nell'altro. Un'occhiata al  
 numero più piccolo, a non volti palchetti sul semicercolo: il diametro corrisponde-  
 te, ossia la scena, riesce di metri  $10\frac{2}{3}$ ; è scena suscettibile di convenienti specta-  
 coli, non ve n'ha dubbio; l'impreveduto però colla sua aritmica teatrale, fa i con-  
 ti sul profilo de' pochi palchetti, e dallo scarso piano sol di metri quadrati circa qua-  
 rantadue, bilancia l'intero colore, e meglio che l'architetto sa definire, scie-  
 mando = scena grande, pochi palchetti, distanze piccole, non v'è proporzione da tea-  
 tro =. Che più? Un Teatro di diciannove palchetti è certo di mediocre grandezza,  
 oppure ridotto a semicercolo avrà una scena di ventidue Metri; quella del gran-  
 Teatro della Scala, di 39 palchetti con due profondità, appena è di sedici, ed è  
 grandiosa. Queste convenienti verità, ed altre ancora che si vedranno in appresso,

come quelli che componono non poco ogni generalmente il mezzo Cerchio la figura propria del Teatro moderno, e derivando (il che si noti) dalla stessa natura della cosa, siccome fu dell'antico; e quindi doverse preferir l'una all'altra. Ma quale?

5. Se il nostro Teatro potesse esser lungo, e spazioso dall'ingresso al Delta. Siccome la metà della sua larghezza, allora la propria di lui figura, e proveniente dalla stessa natura della cosa sarebbe, fuor d'ogni dubbio, il semicerchio degli antichi, e non d'accordo i Moderni già nel convengo. Ma siccome, e pel nuovo variabile de' Palchetti, e per gli accennati pratici riguardi all'ampiezza della scena, è d'uopo che sia d'una larghezza, o più o meno, maggiore; così gli è anche necessaria una figura più allungata del medesimo semi-cerchio. Non si può però l'occhio su i segmenti che eccedono il raggio; perciocchè è molto difficile che, convergendo sensibilmente al di là del diametro, possano sibbene favorire le visuale e le divisioni de' Palchetti che questi non divergano le inonde vedute, forme per occorrenza obliquità schiacciato (N. 3.); e perciocchè, qualora il Vaso sia vasto, l'apertura della scena su l'una, o l'altra scopa può, come s'è veduto (N. 4.), troppo eccedere la misura adoperata dall'uso; due forti ragioni per cui nemmeno, oltre al semi-cerchio, sono idonee all'intento moderno le circolari orizzonti maggiori. Non si può neppure l'occhio sul mezzo Cerchio coll'aggiunta di due corna, perchè s'incontrano quando più quando meno, le cattive conseguenze notate per' anzi (N. 4.). Ma qualora qui si vuol necessariamente una figura più allungata del semi-cerchio, s'intenda una figura la quale nell'allungarsi non generi inconvenienti, assurdi; la quale si applichi bene (ecco l'origine d'una regola generale) ad un Rettangolo di lati sempre eguali alle due dimensioni della pianta dell'Ortona dedotta dalla occorrente capacità, e proporzionati poi dalla simmetria. Ciò posto, e inteso per l'appunto, si vadano considerando tutte le circostanze dell'Edificio che vuol erigersi, si calcoli sul numero dell'uso, sulla loro misura, sull'ampiezza della Piazza, sulla natura dell'Architetto, sulla bocca di scena &c; ci verrà fatto di cominciare a conficcare, promissamente dapprima, indi con più precisione, quanto di lunghezza, e di larghezza possa abbisognare al Teatro, e di avere così due scote per suoi Aspi. Queste scote poi, siccome moltiplicate insieme producono un'area maggiore di quella che sarà compresa dalla qualunque curva-linea da scegliersi, e siccome il decompimento della minore può non soddisfare alla richiesta capacità del Vaso; così dovremo scardagliar via, all'incirca la differenza, e venire esplorando quali aumenti convengano o all'una, o all'altra,

all'altro, o ad ambidue quegli archi: non basta, nell'atto di tal'investigazione dobbiamo sempre mantenerci della simmetria, e quindi variando gli stessi archi dotarli sempre di gradevoli proporzioni etn. lro, e con qualche futuro abozzo del Vesp che già s'è fatto, e con l'istesso compasso, comprendere l'ensgrafia, ma più o poco prevedere. Con sì fatti metodici passi giugneremo gradatamente ad appuntare l'opportuno rapporto Per- tangolo; e l'accento si pone su d'isto di aditività in fine la più elegante Curva, o figura, da applicarsi iperida per l'istesso del Teatro che rintracciamo. L'ultima curva delle indagini sarà la costruzione geometrica della stessa (curva), che colti opporti meglio ancora compaiono questi La preferibile in arco della simmetria.

6. Non s'è da opporre alle proprie indagini; pernacché quando verifichiamo che, qualsiasi la Curva di cui si voglia o debba sapere, ma cui incisa, o sopra è istru- vibile in un segmento di Lati eguali agli archi della medesima, ne viene la giusta conseguenza che l'incisione dello stesso segmento proprio delle circonferenze della casa, e di rualtro gioverebbe a conseguirlo, sia infatti l'unica vera strada da tenersi per indi eleggere con maturità di consiglio la più atta tra le diverse Curve che vi si possono ispirare. Io non dissimulo peraltro essere strada assai disastrosa, perché di molti Dati cogiti, alcuni de' quali cominciano anche de- rivare da accomodate ipotesi, perché ha tutto d'ambiguo e preferibile con mo- di più meccanici che geometrici, e perché non si perviene a quella meta don- do comincia la certezza dell'operare se non dopo d'aver tentato e ritentato linee, numeri, misure e proporzioni: Ed invece, quel'attivato calcolo sulle logge che co- sa si espone? Nulla più che una lunghezza, la quale sarà la Periferia dell'istesso; quella convica pure incarnarla affini d'avere i suoi archi, e i lati ancora del segmento circoscrivibile; ma ciò può farsi pure in cento maniere, e tutte varian- ti o archi e lati; e come tra tanti Incurvamenti se ne fissa uno a proposito dell'uso? Solo sperimentando sempre o questa o quella forma, e comparando le espressioni che ne provengono, la buona di quella che ne risulta, e le altre che vi producono. E qual suggerito scandagliare le arce, ed esplorarne gli aumenti o le diminuzioni diseguali, e allungarne o accorrendo o abbreviarne i moltiplicanti che lo producono, e nell'atto stesso tenerli simmetrizzati; e qual raffinar poi, e ben modi- ficare ogni cosa tornando più volte a capo: che altro indica tutto questo se non laboriose maniere di man tentativi, se non disastrosa la strada proposta? Io, ripeto, non dissimulo; ma confermo insieme che non parca lasciar di essere l'unica

L'unica e vera via da tenersi. Anche il maneggio de' sublimi Problemi geometrici  
 e' per se stesso il rintracciare le soluzioni sul principio per lo stile del sermone, e non  
 viene sicuro del buon cammino sino ad Equazione trovata; qual meraviglia adunque ve  
 alor tanto avrete salutato de' Problemi aritmetici, e di quegli specialmente che tendo  
 no a essere, per dir così, quasi dal nulla, nel semplice accostamento d'una spissa indi  
 gine, di vasi d'oro, e d'oro porre forme e dimensioni di figure non ancora comp  
 tamente esistenti? Io quindi impavido della difficoltà, facendo con impudico pal  
 la d'ora vero strada, vorrei pur lusingarmi di appianarla appoco appoco, e di poter  
 trattare il Problema in certa certa guisa d'ordine. L'indico Rettangolo, d'istesso non  
 a riprendo la Curva pel Teatro moderno, e di ridurlo agevolmente la pianissima  
 costruzione a Regola generale.

7. Il Rettangolo come mio sta istesso, o è spivato la Curva teatrale privata  
 tre casi: 1.<sup>o</sup> che sia più corta della larghezza, maggiore della metà cioè della Curva cir  
 colare e l'angolo semi-circo; 2.<sup>o</sup> che sia quadrato; 3.<sup>o</sup> che sia quadrilatero. Cascano  
 è possibile di tre maniere di Teatro, Rettilineo, Curvilineo, e Mistilino. Il Te  
 atro rettilineo è formato nella pianta da linee rette; il curvilineo da curve; il Mistilino  
 da parte infima vada curve; piccole definizioni notissime. Il Rettilineo è di costru  
 zione pur facile e semplicissima! Lo stesso Rettangolo potrebbe talvolta essere il Teatro;  
 talvolta potrebbe anzi ridursi a lati a divergenza verso la scena, allor divergendo lo  
 scenario all'opposto, qual bellissima Vista! Talvolta ancora rimpiete alla scena pur con  
 tonesse a foggio di semi-circo o il Rettangolo, o la figura divergente in dentro; Nulla  
 di più qui aversi da questo primo maniera; la quale non è senza qualche esempio.  
 Il Curvilineo viene dal verso comune la pendenza: si fa convergere alla scena,  
 e si fa anche divergere; così avviene varie figure delle quali parleremo. Final  
 mente il Teatro Mistilino comparisce sempre vago per l'unione del retto col curvo; ma  
 la più sana Aristotelemo ama le forme privanti dovunque semplicità: due è l'ingr  
 so collidiamo, e' per, un semicirco di corda minore della bocca d'opera, due ret  
 o parallele all'arco, o divergenti giungano poi da capo all'altre; oppure al semicirco si  
 so finisca un arco come tra le stesse due linee; e' come due indetti mistilinoi de' qua  
 li, e' qualmente del primo, veggiamo tutt'ora più, e più esempi. Replica però, che la figu  
 ra sovra ogni altra adonata, inclusa, e usata pel Teatro moderno è la Curvilinea qua  
 lunquante sia la ragione, o l'aver cominciato la forma teatrale appunto dalla linea  
 linea curva, o perché questa è l'ottimo più della scena e della vista, o perché colla sola  
 curva

Curva acquirit la struttura un arco che di soddisfacente regolarità. Lo prendo dalla prima, o dalla terza maniera di Teatro spesso ma le miro praticate, e mi occupo soltanto della Curvilinearità già prestata, sino dalla simote, etia, dall'abitudine, dall'uso, dalla Plumbaria.

8. Si distingua in due, Divergente, e Convergente. Il Teatro Curvilinear-Divergente è quello la cui Curva giunta all'Asse trasversale: prosegue verso la scena allontanando si sempre dall'Asse Lungo, (chiamo con tutti. Asse lungo, o maggiore, quella retta che comincia nel vertice della curva, passa pel punto di mezzo della Bocca-d'opera, e finisce nel fondo della scena: chiamo poi Asse trasversale, o minore, quell'altra retta parallela alla Bocca-d'opera che attraversa l'Oratorio dei due; la Curva nell'incamminarsi che la scena principia a divergere, oppure anche a convergere). Il Teatro Curvilinear-Convergente, denominato dal Volgo = Forno di Cavallo, è quello nel quale arrivata la Curva all'Asse trasversale segue a prodursi verso la scena accostandosi sempre all'Asse maggiore.

9. La Divergenza Curvilinear rappresenta in primo luogo la sezione verticale d'una Campana; forma che può dirsi nata e morta col duttore: gli Antichi l'hanno già allata paroli la ravvisano spatto = Pitonesca =; perchè in pariti di circostanze o troppo dilatata la scena che comincia poi restringere con mezzi infelici, o troppo impacciata la Piazza del Teatro; perchè colla sua convessità risponde talvolta più palese lateralmente alla vista de' spettatori alla scena; e perchè, dicono, la incidenza de' raggi tonici su quella convessità mal dirigono le riflessioni a favore della maggior parte della sala armonica. Ma di grazia, chi ci dimostrasse che se questa Curva fosse maneggiata con certe avvertenze proseguire anche a ritenere gli stessi difetti? ... Se noi medoni (io la penso così) la Divergenza, passi dolcemente la Curva dal concavo al convesso, il Concavo infinita meno che sia possibile i suoi primi palchieri, l'Asse trasversale si fissa piuttosto verso la scena che verso l'Apice; e son d'avviso che si togliano ogni difetto: credo di più, che ricorrendo si possa Curva, acquistare qualche felice modificazione che la rende abitata ricreata ad ogni suo adoprata, e che, come vuol avvenire, si resterà alla cura veritate di quei difetti i quali, allertati dalla sua vantaggiosa, e spual, fossero per chiamarla a nuove considerazioni. La traccia poi di Curva pitonesca ammirabile mediante la semplicità della struttura, e di una ben ragionato decorazione. E neppure alle riflessioni de' raggi tonici dirò solo, e credo di dire, capessolmente,

benevolmente, che modificano la divergenza della curva ed evolvono l'incidenza. Ad una minore concavità, che le mirri concavità, insieme colle vminuite divergenze fanno mu-  
 tar lungo al centro del concavo, che quindi variano le tangenti, de' angoli d'  
 incidenza e di riflessione, e in fine i raggi riflessi s'innestano più a favore della sala  
 armonica: si aggiunga che l'aria del Vaso messa dal fumo tanto più libera e pacifica,  
 quanto minore sarà il Concavo della divergenza de' quel obice, incassato.

10. In seconda luogo, lo stesso prima specie di Teatro Concavo-Divergente em-  
 apunendo dalla irregolarità di novità certe altre forme che non esprimono come deno-  
 minare, e quasi quasi come costruire geometricamente, si applicano con metodo  
 generale alle variabili spaziali degli spii. Sono Curve composte di linee concave, di  
 concave, di concavo-concave; si riduono tra l' più e l' meno al quadrato dalle con-  
 cimità nascono sole diritte, e rovesce che finiscono alla bocca di scena. Il signor  
 Lambert di Gode alla sua sala armonica si fonda il ditinso nome, ben ignoto ai Teatri-  
 lai, di = Celcinona = . Tali strani forme, che quasi di Pitagoriche!, si presento-  
 no a noi, non saprei dir come, a ripercuotere le voci entro l'Uditorio: sia pur vero; l'  
 Architetto un pari non le adotta: vede manomane la sua sala soggetta di semplicità,  
 di semplicità, e soprattutto di unità; vede di larso che niuno l'arabesco di scena, e  
 fino a trentasei e più metri nel giro di trentacinque palchetti; vede che il Teatro  
 non gode di tutt'intero se stesso da ogni punto della Curva, che ben si noti; e vede  
 in fine la difficoltà di simmetrizzarlo dovunque; e quindi lo abbandona alla dispa-  
 riat de' sapri decantate = proprio sulla mita del Vaso al di sopra de' suoi Primij =

11. L'altra specie di Teatro, cioè il Concavo-Concavo, si suddivide  
 in due: Concavo dalla scena verso l'Apice della Curva; e Concavo verso l'uscio.  
 Nel primo l'Uscio trasversale è la stessa apertura della scena. Spesso sia doppio  
 della lunghezza dell'Uditorio, cioè il semiconchio per Curva; se no sia più che eguale,  
 o eguale, o maggiore, la Curva si allunga, e si conosce necessariamente in una so-  
 miel' per tutta ivitata nel suddetto rettangolo, i cui lati sono la lunghezza e la larghez-  
 za del Vaso; così può dirsi con verità nascere la Curva del Teatro dalla stessa ra-  
 tione della copia. Il chiarissimo Geometa Sig. Conte Francesco Riccati fissa le sue medi-  
 tazioni su questa sola figura di murata semplice, ordinata, riponente alle specchie i Bal-  
 chetti, e favorevole ai sumi non incontrando quasi verun ostacolo nell'andamento della  
 Curva, che seggiamente riduce ad archi circolari senza flessi. Di lui ragionamenti  
 offrono un canone per lo gradasso praticabile di Uditorio dai venti sino ai sessanta  
 piedi

piedi Denari, e dai versi fino airquarcena in lunghezza, e dal Num. 21. fino al 31. rapporto  
 alle logge. Vi si hanno presele le dimensioni degli Aspi per ogni caso tra gli stabiliti termi-  
 ni, le lunghezze de' raggi dipendenti la Curva, i siti de' punti che giudicò la direzione del-  
 la Divisione de' palchetti, e per sino vi si hanno le loro profondità. Egli non solo provvede de-  
 gli Architetto certe osservazioni; dice a difesa quanto può dirne preventivamente, e mette sul-  
 le bilance vantaggi e svantaggio: ma nondimeno resta vero in sostanza che il Teatro di mare  
 in mare che annovera il numero delle logge si allarga, e non si allarga proporzionalmente; e se q. r.  
 lungo 2a. è largo 60. è largo 40., e ciò è fatto in grazia de' riflessi alla scena troppo  
 bene osservati dall'ogni Autore. Or questa importanza di spazio nei due estremi della  
 serie, e quindi ne' intermedj anovera, porta il piccolo Teatro nel quadrato e conveniente, e  
 questo aspetto, e porta il grande in alto nel pentagono  $3:2$ , e sempre convergente nel verso  
 l'apice, ad una tal distanza q. ritorna semi-circo che, in confronto delle più spaziosa  
 recata da altre maniere, si tiene proprio a ricordarla che sia per bella forma e grandezza.  
 Se lo stesso pentagono circoscrive alla Curva fosse egli l'Utrone, la proporzione de' suoi lati  
 tra i semplici rapporti che tuon si scopre sarebbe affai gradevole, ma la curva restò  
 vada, molto restringe l'aja, e molto assai ne mura l'aspetto. Il Pubblico sarebbe posto  
 vudosi su d'un arco di centro lontano, poco differivano dall'essere posti sul lato lun-  
 go del medesimo pentagono; sarebbe mai che perciò gl'indulgenti temperamenti sugger-  
 niti dall'Autore a ben dirigere la divisione non fossero separati alla felice visuale  
 nei quattro o cinque ultimi termini dell'istesso Caroma? Sarebbe mai che l'insuffici-  
 enza obbligasse a far troppo convergere i lati dello scenario?... Dille pur bene lo ref-  
 lo detto Riccati tutte le volte che venne confessando piera la costruzione del nostro Tea-  
 tro d'involuppi inesplicabile, di somme difficoltà! Egli parlò molte ne via, e l'  
 pigliando suo spacio aprì l'adito a rimovere molti altre ancora.

32. Veniamo al Teatro Convergente verso la scena. In questo l'ape conver-  
 sale dee trovarsi prima della bocca d'opera, aborimenti non convergenti ad af-  
 so. Quest'ape divide come in due la figura del Vaso: la parte dall'ape all'imboc-  
 catura è quella che si restringe verso la scena, l'altra converge a rovescio dallo spie-  
 so ape verso l'apice. Un tal Teatro trova della contraddizione; perciocché nei fa-  
 mi convergenti alla scena si vede ancora la comoda divisione de' palchetti, e ge-  
 neralmente assai se ne scena la visuale: ma nondimeno è il più usitato. Il poi  
 anzi citate Riccati lo vuole assai, lo preferisce; ma ad onta dello scientifico suo li-  
 bro, e delle robuste ragioni che adduce i nuovi Teatri vogliono sorgere, anzi che no,

convergenti

Convergenti alla scena. Ci va dimes il perché?...

Fig. 71  
 13. Non andiamo più oltre senza il sussidio d'una figura che ci presenti le cose alla maggior chiarezza; e cioè la 3<sup>a</sup> ABCD è il Quadrato in X, o il Rettangolo in Y entro cui trovasi già inclusa la Curva teatrale EFGHI; FH è l'apice trasversale; EI la Bocca d'opera; GI l'apice lungo. La comune costruzione non consistere in un semicerchio FGH, e in due archi di circolo inclinati verso la scena FE, HI descritti in X col diametro FH per raggio, in Y con altro raggio FM più allungato; i centri sono tutti sullo stesso Apice FH prodotto: costruzione ben facile e semplice; ma che non toglie i motivi più giusti il Teatro che produce una contraddizione. E in verità, chi è che non veggia al primo occhio i difetti di tal Curva? (Se legge sul quadrato GOH perché non potrebbe portarsi più avanti mediante altro incamminato, e specialmente pel tratto OH? Se legge sugli archi FE, HI non sono troppo vicini all'apice maggiore GL? Non riguardano più l'Uditorio che la scena? Se loro distanze faranno certamente degli angoli molto acuti cogli stessi archi; e come vi si siede? Tirando la linea IO parallela all'apice GL, come si conformano tra loro gli archi diversi HI, HO onde la Curva IHO & FE riesce tutta ben ordinata, e che, osservandola da F, il tratto OH non discostanza sensibilmente col tratto HI? punto certamente assai importante, e forse o appena appena, o non affatto rilevante. Or così viziosa questa Curva EFGHI, non a torto dunque si Ricorda la Disproporzione: Egli pur vorrebbe, che la Legge laterale non fosse nascosta alla scena come lo sono sull'arco EP, ma bensì esposta come sulla di lei Curva EN qui aggiunta, così che cadendo al punto di prospettiva il lato EP delle seggiole senza che sovrastatamente gliene stringa la Piazza, sia bene scoperta da tutti i punti di EN. Egli pensa pur giusto, non v'è da dire; ma tant'è, il Teatro Convergente alla scena ha già preso piede, e per tal modo che, ove ne faccia disegno rispondendo a Comito pubblico, o a privato invito, quasi null'altro, dopo il semicerchio degli Antichi, voggiam comparire che un mezzo circolo con due seni incurvati all'apice. La cosa inversa è strana, e ridotta alla contraddizione = Teatro difeso, assai, pronto, ma insieme Teatro non più di tutti ripreso = Una inclinazione peraltro sì generale degli Architetti alla stessa forma tra l'più e il meno, e non offensi i riflessi e le teoriche prodotesi in contrario, non debb'essere certamente senza intrinseche ragioni. Giovi l'indagarle.

14. S'intenda costruita in X e in Y la Curva ENGVKI, e sia l'Uditorio Riccati convergente dalla scena al solo vertice G. La semplice ispezione della figura offre offre il più preciso e spedito paragono che bramar si voglia delle due Convergenze scenali.

tracciati. Ambedue qui sono verso sopra l'una all'altra; hanno la stessa apertura  
 di Secura, la stessa lunghezza; e sol differiscono nella Periferia, e nell'apertura  
 sola che nell'una coincide sulla medesima apertura EI, e nell'altra è in FH di-  
 stanti da essa e più allungato. Vediamo poi anzi le qualità, e la riuscita d'ogni  
 una (che s'abbiano qui per rispetto), ma le vedremo separatamente; ora veg-  
 giamole in confronto, e con quel più che necessariamente s'aggiunge. La loro inco-  
 gnita. Rapporto alla Curva EFGHI che qui chiamo Prima, le imperfezioni rimar-  
 cando si riducono a due; alle sogge del lato FE rispetto alla Secura quando il di' s'io  
 lato concorre a punto lontano, e finisce con angoli molto acuti di agarsi al vedersi  
 si, e agli archi IH, HO non ben conformantisi tra loro come si vede a Guisimio.  
 Rapporto all'altra ENAVI, che qui denomino Seconda, non vi riscontrammo tali  
 difetti. Qual conseguenza ne viene? certo che volentieri si cominciasse a propendere  
 più questa separatamente di' dierno essere. Ma adagio, stiamo al Paragone.

La prima Curva è assai maggiore della Seconda, quindi nella stessa lun-  
 ghezza EF, e nella medesima apertura EI comprende più palchetti dell'altra; van-  
 taggio grandissimo che muove la Pluralità a preferirla. L'area chiusa dalla Prima  
 supera notabilmente la compresa dalla Seconda; altro considerabile vantaggio che invita  
 alla preferenza. La Prima colta di rispetto alla Secura tante Logge quante ne possono  
 capir nel lato SAR, il loro numero inferiore sempre da quello di cui sta capace  
 l'incluso lato minore NAV della Seconda; giusto motivo anch'esso di preferenza.  
 I Palchetti in faccia della Prima sino ai punti S, R sono meno obliqui del situati in  
 NAV della Seconda, quindi migliori; più desiderati, e motivo di preferenza. La pri-  
 ma Curva in fine presenta un Vaso EFGHI ampio, grandioso, che avvolta insieme  
 abbraccia in giro quasi spettatori sedono sul diorno: la Seconda non così, e ap-  
 preta un Vaso ENAVI il quale, restringendosi sempre fino all'agice, dà nel picco  
 per grande che sia materialmente, e con pariè qual sacco bilenco; ulteriori calcola-  
 bili motivi eccitanti ogni punt alla preferenza della Prima. Io credo con ciò abbastan-  
 za indiger d'intermedie ragioni per cui la Pluralità inclina, e si appiglia più-  
 tosto alla Prima Curva che alla Seconda. Questa si riconosce or ora coll'occhio Ric-  
 cari quel La preferibile, e quella da rifiutarsi in vista de' pregi e dei difetti; e qui  
 nel confronto cangiano d'aspetto le cose: tanto è vero che divaminando i soggetti di  
 varj oggetti, insieme coi vili separatamente avuti debbono sottoporsi a nuova bilan-  
 cia quelli ancora d'un ragionato Parallelo.

15. Nonostante però gli osservati motivi di preferenza, la Curva  $EFGHI$  non rimane offesa delle rimarcate imperfezioni; e quindi la preferenza sopra data le favor per una parte, non le converte per l'altra. Intorno a ciò tre obbiezioni, che debbono risolversi prima di canonizzare la scelta.

1.<sup>a</sup>

Accordando la preminenza alla Curva  $EFGHI$  tal quale ora costruita, se non il difetto, che non si portano avanti ad esse meglio coperte le Logge in faccia alla scena. Rispondo. Si trasporti l'arco  $FH$  più verso l'apertura  $EI$ ; al semicircolo vi sostituisca altro opportuno incurvamento; le Logge passeranno gradatamente più avanti; il difetto sarà tolto.

2.<sup>a</sup>

I due archi sugli archi  $FE, HI$  troppo vicini all'asse lungo, riguardati più l'Ultimo che la base, e separati tra loro con angoli molto acuti, come si congegnò? Rispondo. Si diminuisca la convergenza degli stessi archi allargando con avvedutezza l'apertura  $EI$ ; i medesimi archi  $FE, HI$  si descrivano da centri più distanti, e se non bastano si dovranno con curve non circolari; il lato  $EP$  dello scenario convenga al punto prospettico alquanto più vicino alla bocca d'opera; il difetto si ridurrà al pochissimo, al nulla.

3.<sup>a</sup>

Gli archi  $IH, HO$  non bene conformantisi tra loro come vorrebbe l'eunomia, perciò che l'uno più voluttuoso dell'altro, rimangono sopra gli altri.

Rispondo. Col mezzo delle indicate sostituzioni d'altre Curve al semi-circolo, e ai suoi flancii si conformeranno a tutto eleganza.

Or io dico, una volta che siano così risolti le obbiezioni, e raffinata la Curva Teatrale convergente di qua e di là dall'asse trasversale; una volta che si sia già dimostrato l'area della prima Curva superare quella della seconda; essere il numero delle sue Logge maggiore di quello che in questa; essere il Vaso dell'una più magnifico grandioso e tondeggiante di quello dell'altra; una volta ancora che costì, come notammo, non si fare eunomica la Curva  $ENGV$  in ogni proporzione de' suoi Archi, e produrre una sola burlante schiacciata di piccola compagnia: qual altro obice più noto a poter conchiudere accortamente = Il Teatro Convergente verso la Scena abbia alla fine la preferenza =? Ecco sovrapposte le cause invariabili della general propensione per questo Teatro: ecco manifesto come non s'inganni la Pluralità fra diitura vi si appiglia: ecco scoperta quella forza occulta, l'ampicco cioè, l'eleganza, la rotondità del Vaso, che spinge il senso comune

ad

ad appropiarlo, a prolungarlo, a sordolo, e quasi senza confusione il parole. Prosequendo poi a  
 a giuocare con altre cose, si ritenga che non è qui la forma convergenza in generale verso  
 la linea che sia dei proprii, ma bensì quel semicircolo, que' semi-circonari, que' modi d'  
 accoppiarlo, questi denari insomma co' quali vuole per copiarla imitando, si dica, o au-  
 coprandi, non si filmano al' dario.

26. Siamo così presto passo al punto d'impiegare tutto lo studio a noi prin-  
 la curva, o le curve più accomode da sopprimersi al semi-circhio, e a quelle circolari  
 che restano abbandonare. Nella ricerca onnesimogotta, e travagliati forme di  
 Mezzo-circolo, e di Circonari, o altre di esso cognome, dalle sezioni pervino volere  
 della Gravità, del Naviglio, e ricarsi talvolta dallo spirito di novità contra ogni buona  
 principio; e non sortiamo giammai dai limiti della semplicità e del Unità nelle cose  
logiche, e non volere dalla corrotta Androsura. Si fissa dunque conosci una curva,  
 la quale dopo certo viaggio si ritorna all'apice lungo, e che quindi non può soddisfare  
 al requisito nel Spazio, né la Parabola, e neppure la Catenaria. Queste Lezioni; ma  
 le Conoidi dopo l'apice trasversale s'incontrano la Conoide, la radoppiata Cicloide,  
 e l'Elisse: scegliamo quale, o quale di queste possono essere opportuna, nulla parlan-  
 do delle più attenti come o di costruzione insuperabili nella Pratica, ovvero onninamen-  
 te inabili all'uso; e basta compiere alquanto nei loro andamenti per aprirli appieno  
 proprii.

Fig. 2

17. La Conoide ABCDEFGH &c. (Fig. 2<sup>a</sup>) passando per punti A, B, C, D, &c.  
 fissati nell'intervallo E, M, partendo all'infinito dell'Apice PQ sopra i raggi HL, EL, CL,  
 AL &c. spicciati dal polo L, ed estesi indefinitamente, procede sempre all'infinito e sotto  
 e sopra la linea EL senza mai arrivare alla stessa Apice: quindi non soddisfarla  
 all'impeto che vol' certo la linea, dove appunto vuole che converga la curva dell'U-  
 ditario, ma non convergere ad un punto: nella parte opposta poi è nulla sarebbe per-  
 ché ivi il Teatro debb'essere finito e chiuso. Giovi al' riguardo per segnare il Finire  
 della Colonna, pernicché e nell'uno e nell'altro dello spazio vien troncata dalle cimbie; ma  
 la nostra circoscrizione è affatto diversa dalla sua. Vedremo per altro che se non vale a for-  
 mare l'intera nostra curva, sarà buona a delimitare qualche segmento.

Fig. 3

18. La Cicloide radoppiata ABCD (Fig. 3<sup>a</sup>), cioè parte a sinistra e a sini-  
 stras dell'apice lungo, esteso finché, e convergendo in ambedue parti, l'infinito debb' d'ghe-  
 re opportuna all'incanto, giacché tagliata in EF normalmente all'apice maggiore, sic-  
 come sarebbe l'Apertura della colonna, e l'Uditario nel segmento EBCDF: l'ent' poi  
 costante.

cofanti la ragione degli archi AC, BD, perchè BD è sempre il doppio diametro del circolo generatore, & AC ne egualta sempre la periferia, farebbe parere una Curva generale pel Teatro. La Geometria proponea per lo suo corso, e per le loro già dette proprietà, alleata anche da questi riflessi, darrebbe il voto proprio all'accoppiamento di talio due archi circolari: ma l'Architetto, sollecito di qualche arte matematica applicazione che siano proprie de' suoi soggetti, vuol aggiungere ulteriori osservazioni d'arte. 1.<sup>o</sup> Operare una Curva che non si adatta ad ogni lunghezza, e larghezza in grazia appunto dell'averita costante ragione degli archi. 2.<sup>o</sup> Operare troppi convergenti i fiammi BE, DF sopra d'archi trasversali a vantaggio de' pedicelli da collocarvi, e a restringimento della Curva-senica. 3.<sup>o</sup> Operare il vertice di mostruosa piegatura in C. 4.<sup>o</sup> Verò che il segmento GCH, e piuttosto i due segmenti GC, CH non bene tendevano a farne del numero delle Logge da distribuirvi, le quali desiderano più ampio l'incorciamento di quel Prospetto, qual sarebbe, es: gr., l'arco ICE; cosa assai notevole. 5.<sup>o</sup> Considera in fine il tuo insieme, l'intero contorno cioè EB&CHDF: e mostra un Vaso nitido in CH, diuso da attribuirlo per eleganza, e di forma non curvilinea. Che ne viene da tali osservazioni? Che ceffa ogni lunghezza, e ogni speranza d'opportunità della Curva.

Fig. 14. 19. Restare ad esaminarsi l'Ellisse. (Fig. 4). L'Architetto ne adotta due pe' suoi Compositivi: l'Ellisse-convessa, ed l'Ellisse concava con diversi archi di circolo volgarmente detta Ovale. La prima ABCD, linea sola intesa finita o convergente in ambi gli apici, ben considerata non è che un circolo EBFDF allungato o derivi dal taglio obliquo del Cono, o da quello del Cilindro; il suo diametro BD è l'apice minore dell'Ellisse, ed l'altro diametro EF prolungato fino al punto A, e al C ne è l'apice maggiore. La Geometria Descrittiva già ci addita come allungare il circolo EBFDF, onde ritenendo il diametro BD attivi alle date estremità A, C, e come indipendente mente dal circolo delineare l'Ellisse tra gli stessi termini A, B, C, D; ed inoltre ci dimostra che i punti tutti della Ellisse coincidono su quello del circolo allungato. Sia l'una o l'altra delle Ellissi, nell'asse maggiore della Figura esistono due punti X, Y di facile ritrovato, e denominati Fochi: tra le loro proprietà si rimane quella, che i raggi emanati dal uno giunti alla periferia si riflettono all'altro: tuore cosa ben cognita anche al piccolo Geometra. Siffatto rivoltello induce e quasi, e meglio a cadere sopra l'Ellisse Apolloniana tuore fatta pel Teatro: l'Arco, siano, convi o convi in X, la voce fante ogni punto della Curva, ivi riflessa, vien diretta al foco Y, e da questo tiramata dovunque per l'Arco della Ellisse. Fondato su talor alternativo gioco de' fochi collocano dunque la Bocca d'op-

va nel punto de' tre quarti del' asse maggiore, cioè in  $AK$  linea prossima ad  $X$ , e aspec-  
tando all' Uditore il resto  $BCDH$ : il Teatro per cui loro è coperto. Intorno a ciò La  
Critica ha prodotto le seguenti riflessioni.

20. Altro è l'applicare gli oggetti d'incidenza, e di riflessione alle stesse Curve  
geometriche, ed altro che materiali fare da superficie di corpo senza perfetta elasticità:  
in questo gli effetti d'eguaglianza, ed d'energia non sono certo del pari cogli effetti di quel  
che può potersi giustamente parificare per la mancanza appunto di molto d'elasticità: vinsi,  
es: gr: i raggi  $XB, BY$ , nella incidenza  $B, I$ , e nella rispettive riflessioni dec. succedere  
qualche perdita, e altro perdita due averlo nel viaggio in grazia del mezzo aereo  
per cui s'involtano.

21. Sarebbe mirabile sperabile un composto dalla unione de' moltissimi rai-  
gi scesi nel Foco  $Y$ , i quali da esso si dice diffondersi poi all'intorno: ma appunto è non  
speranza in pratica. Tutti que' moltissimi raggi pervengono ad  $Y$  indeboliti, e ciascuno in-  
debolito l'altro passa nell'atto di esserne diffuso, e nella linea di diffusione trovansi e-  
qualmente indebolito. Se l'Uditore fosse in  $Y$  godrebbe il bene del composto, perchè i  
raggi separatamente indeboliti, ivi si raccolgono tutti, e vi producono una somma di ener-  
gia; ma se fosse al di qua di  $Y$ , spartendosi di nuovo i raggi, cessando la forza della  
loro unione, e tornando ognuno com'era, perdendosi il composto. Di più: quanti Uditori  
stanno mai nel Foco  $Y$ ? Un solo: e quando altri possono mai aver luogo prossimo  
alle stesse punto? Niente più che zero. (o sperato composto è dunque immaginario.

22. La considerazione del genere reciproco de' Focli sulla Piana del Teatro  
comparando a quello che si fa sopra sul piano orizzontale situato all'altezza dell'emispa-  
ra della voce: ma comunque offrendo ancora sugli altri piani obliqui passanti essi  
pure per lo stesso punto d'emissione, avendo che l'aria sparsa dal fumo si muove co-  
me da un capo o sfaccianente, o come si voglia, sferzatamente. Or sappiamo che an-  
che questi obliqui piani nel tagliare il corpo eretto a base ellittica generano altrettante  
Ellissi più o più lunghe di quelle della base; e sappiamo altresì che i loro Focli muta-  
no sito, e cioè non si trovano nella medesima verticale: quindi sappiamo, che nel  
caso sia nel primo Foco della Ellisse orizzontale, non sarà nel primo Foco delle oblique:  
quindi, che la sua voce non verrà trasmessa ai secondi Focli di queste: e quindi, che, trat-  
tando l'Ellisse parallela alla Piana, rimane estinto lo sperato beneficio de' Focli, ed e-  
stinto l'opinato pregio della Curva.

23. Peggio, ma peggio assai sarà se l'Uditore non istia in nel mezzo, sull'asse  
Lungo,

lungo, e nel Foco primo corrispondente a quello della Bianca, come parlo più, anzi sempre, avviene: allora correndo Egli andò fuori del Foco di tutte le Elissi orizzontali ed oblique, non manderà per riflessione la voce a nessuno dei loro secondi Fochi, capemane i risverberii, il giudicio focale non ci sarà, i raggi sonici vagheranno per l'area del Vaso, e il suono in vece di arrivare energico agli Uditori mancando d'ogni rifondo, loro giungerà fiacco, e come disperso. E questi stessi Uditori seduti in ogni Foco della Bianca non saranno egli pure al mal partito; perchè distanti dalle superficie incidenti e riflessioni della Camera, e perciò essi fuori de' secondi Fochi nel mentre che il Cantore è fuori de' primi.

24. Neppure l'Orchestra, necessaria cotanto e indispensabile nel complesso dell'armonia, riceve vantaggio dall'alternativa de' Fochi, perchè essa da lato al lato del Teatro non coincide nella direzione del'Asse maggiore, trattone un paio di Strumenti, ed è ben lungi dal potersi trovare nel Foco primo della Curva.

25. In fine, la proprietà di rimandare in qualche modo la voce dall'uno all'altro Foco che si ottiene da un Vaso ellittico di pareti continue, non riesce egualmente bene nel Vaso di pareti incurve e traforate qual è il Teatro. In questo tutto l'effetto si riduce alle sole Zone, a parte della metà circa delle pareti: non basta, sulle Zone cadono le incidenze appunto delle suddette Elissi oblique; quindi o doppia diramazione d'effetto, o certamente imperfettissima.

26. Le addotte Critiche però non spacciano sospetto verso il Teatro ellittico; non sono dirette a ciò, ma soltanto a mostrare inutile ed ozioso il studio de' suoi Fochi, e significar ben diversa la struttura da quella delle così dette Camere parlanti. Del Teatro ellittico debb' esser alla fin fine o ciò che è di quei molti Vasi circolanti da linee rette e curve e miste, nel quale verza l'alternativa de' Fochi spiccano benissimo i suoni; e distinti ed energici pervengono agli Uditori, ovvero debb' essere ciò che è di quei tanti altri in cui l'effetto sommo risulta infelice, e in cui, per le suddette osservazioni, punto non gioverebbe a correggere l'azione de' fochi che vi si volesse, o potesse, applicare. Io qui lascio dire al dotto Leggitore de' le Geometriche Proprietà della Conica - Elisse abbiano ingannato, o no: e frattanto io veggio la sonorità del Teatro, e di qualunque altro Vaso dipender da tutt' altri Principj fisici, alcuni non peranche ridotti a scienza.

27. Risguardiamo ora l'opportunità di questa Elisse rapporto alla sua Figura. La sua Geometrica costruzione si adatta generalmente a qualunque lunghezza e larghezza di compita Elissi: ma trattandosi d'impiegarla tagliata in GH a forma

re un Teatro di data larghezza  $BD$ , e di lunghezza  $LC$  data minore di quell'af-  
 so  $AC$  che sia per essere il maggior diametro dell'ellisse, e Problema tutto inde-  
 terminato. Infatti dove si colloca l'apice trasversale  $BD$  dato di lunghezza e non di po-  
 sizione? quanto sarà per estensione? Ma oltre il punto  $L$ ? Dove si fissa almeno un Foco?  
 qual ragione si attribuisce ai due apici l'uno capite l'altro ignoto?... Tutto insomma  
 è incerto, e sembra doverlo cominciare la determinazione a nessuno. Il Sig.<sup>o</sup> Pate si  
 tira d'impaccio in questa sua benevola Curva né all'aspetto, né geometricamente, ma ap-  
 piglia: suppone un' Ellisse, ne divide la larghezza in quattro parti, su i tre quarti apre  
 la scena, e colloca ne due quarti l'apice minore: ma così facendo, la stessa Curva eli-  
 tica è Ella adatta ad ogni grandezza di Teatro in guisa che, per quanto ne varj il Peri-  
 metro, la bocca d'opera stia tra i limiti della pratica teatrale? Si adatta Ella a di-  
 mensionò  $BD, LC$  proposte? sciolge il Problema?... Ad ornamento.

2.<sup>o</sup> Se la data lunghezza  $LC$  abbia molta ragione sopra il dato apice  $BD$  in grazia  
 della capacità dell'arco, e del numero de' Palchetti, l'apice della Curva diviene ristret-  
 to acuto disagiudicabile, e non concede un ampio arco per le Logge in faccia allo sca-  
 nario; nè si può di farlo senza rinunciare all'Ellisse contra l'afisso.

3.<sup>o</sup> Si giunga puranche tentando, e procedendo per via di supposto a descrivere l'El-  
 lisse obbligato ai tre punti dati  $A, C, H$ , e al dato apice  $BD$ , avviene spesso che in cer-  
 te posizioni di  $BD$ , e in certe ragioni tra  $LC$ , e  $BD$  i due archi  $BG, DH$  convergo-  
 no al fine; allora i Palchetti laterali perdono la buona visuale, gli angoli acuti del-  
 le loro divisione sono inordinati, come si notò (n. 3), e i lati scenici convergono troppo  
 presto al punto del Fianco: difetti che non si possono togliere senza deviare in que' trat-  
 ti la Curva dall'apice ellittica.

Non potendo pertanto miglior bene in molti e molti casi questa Ellisse - conica rap-  
 porto alla Figura; nè avendo generalità di costruzione quando debbasi adoperarla  
 a Capo-tagliato, e distendersi a date dimensioni il segmento ritenuto; non si af-  
 faccia all'Architetto ragionatore qual Regola costantemente opportuna alla Forma  
 del Teatro. Adio dunque Ellisse Apolloniana.

28. L'altra Ellisse, la cui data Curva che si delinea, come dissi (n. 19.) con  
 archi diversi di cerchi, i cui centri a due per due stanno su retta comune, e della  
 quale l'Architetto usa molto uso, comparisce in parte di migliori opportunità, e in  
 parte accenna il bisogno d'alcune modificazioni per divenire totalmente opportuna.  
 L'istesso troppo prolisso e esteso l'ultimo la considerazione su tutte le maniere d'ovale  
 che

Fig. 5. Che la geometria descrittiva ci appresta: bastino le quattro  $K, X, Y, Z$  della figura quinta riputate le più eleganti; e già tutto ciò che dirmo di queste sarà applicabile a quelle che di minor numero si ommettono. L'ovale  $K$  si origina all'intorno di due equali quadrati congiunti. I punti  $A, B$  sono i centri de' due archi maggiori  $CDE, FGH$ ; e le intersezioni  $I, L$  sono i centri degli archi minori  $HME, FNC$ . Tanto gli archi maggiori, quanto i minori sono quadranti di circolo, quindi simili, quindi costruiamo figura di parti uniformi, e quindi perfetta nel suo essere elastico. Affinchè poi diventi Teatro, altro non occorre che capotagliarla in  $FC$ .

Avremmo però una curva i cui flami  $GF, DC$  troppo convergessero: ecco perciò il bisogno d'una sola modificazione, onde migliori d'opportunità. Sull'asse  $GD$  prodotto si aprima un centro, es: gr:  $Q$ , e si descriva l'arco  $GO$ , lo stesso nell'altra parte; e producendo fino agli archi descritti anche il lato  $FC$ , conseguiremo i flami  $GO, DP$  meno convergenti, e così male conformati cogli archi  $GH, DE$  a' quali s'attaccano come si conformerebbe male unendosi ad un semicircolo  $GO, DP$  (Fig. 13.); e insieme conseguiremo la bocca d'opera  $OP$  quanto conviene proporzionalmente ampia. Per aver un centro  $Q$  tutto all'intorno si fissino prima colle dovute avvertenze la misura e la proporzione della bocca  $OP$ , indi colla sagitta comune si trovi il ricercato centro. La bocca  $OP$  qui è determinata nella sagitta di  $3:4$  con  $GD$ ; proporzione semplice, usata, e misura entro buon limite, giacchè se anche  $GD$  fosse di 12. metri, la  $OP$  sarebbe di  $16\frac{1}{2}$ , e proporzione inoltre ben combinabile colle altre misure del gran Vaso: e se  $GD$  fosse di 16. metri l'apertura  $OP$  riuscirebbe di 12; dimensioni anch'esse ben adattabili ai Teatri di maggior grandezza.

Facciamo un'altra osservazione. Ponasi  $FC = 5$ ; la diagonale  $BF = BG$  sarà  $= \sqrt{50} = 7 + \frac{1}{3}$  prossimamente; quindi  $AG = BF - CF$  sarà  $= 2 + \frac{1}{3}$ , e così l'asse  $GD = CP + 2AG$  sarà  $= 9 + \frac{1}{3}$ . Inoltre, essendo il raggio  $IF$  la metà del raggio  $BF$ , ed essendo quadrantali gli archi  $HGF, FNC$ , sarà  $SN$ , ossia  $RM$  la metà di  $AG$ , e perciò  $= 1 + \frac{1}{6}$ ; quindi sommando, l'asse lungo  $SM$  sarà  $= 11 + \frac{1}{30}$ . Siccome poi l'occhio, giudice delle proporzioni visibili, non distingue e trascura in pratica le minime loro differenze, così si potranno considerare l'asse  $GD = 9$ , e l'asse lungo  $SM = 11$ : ed ecco aprirsi l'adito facile ad applicare il segmento  $FMC$  di questa ovale, colle modificazioni  $GO, DP$  ad una data lunghezza  $MS$ . questa si divida in undici parti, cinque se ne movano da  $S$  a  $T$ , ivi sarà il punto per cui dovrà passare l'asse  $GD$ ; altre cinque se ne notino da  $T$  ad  $R$ : i punti  $S, T, R$  determineranno la costruzione de' quadranti.

ti; i centri  $A, I, B, L$  si trovano o colle diagonali de' quadrati, oppure notando dal punto  $T$  due parti o mezza sugli assi; e l'undecima parte infima serà per la retta  $RM$ , la quale peraltro differirà dal giusto un tantino di parte più immonnata; l'asse trasversale però risulta esser caduto i centri degli archi maggiori negli angoli de' quadrati accoppiati.

Vuolei la più seragliata ma insieme superflua precisione? si divide la data lunghezza in parti 331, e si distribuiscono così: 150 da  $S$  al  $T$  punto dell'asse trasversale, 150 da  $T$  ad  $R$ , e 31 da  $R$  ad  $M$ : in tal modo non rimane altro di averi che quello della inevitabile incommensurabilità de' raggi  $BF, FI$ .

Vaglia il vero; questo Teorema sarebbe spacciato, se i cerchi in  $GH$ , ed in  $ED$  si trovassero pur ben posti.

29. L'ovale  $X$  è d'una forma più dilungata dell'antecedente  $K$ . Sulla stessa  $AB$  siano due eguali cerchi tangenti in  $C$ . Per ottenere l'ovale non occorre che due archi laterali  $DEF, GHI$ ; e questi possono descriversi da vari centri purchè siano sul rispettive semicircoli  $CE$ , ovvero  $CH$  prorogati finchè bisogna, e purchè dai centri questi si tirino linee, es: gr:  $LG, MD, LI, MF$  per centri  $M, O$  de' cerchi suddetti fino alla loro circonferenza, per esempio, in  $D, G, F, I$ , e che gli archi laterali comincino poi a finire in quegli estremi  $D, G, F, I$ . Ma tra le tante Ellissi che così si avvitano due sono le più accettabili per l'eleganza della forma. Si ponga per la prima in  $CL$ , e in  $CM$  il raggio  $CN$ , e si tirino le linee  $LN, G, MND, LOI, MOF$ ; si faccia centro in  $M$ , e col raggio  $MD$  si descriva l'arco  $DEF$ , lo stesso si eseguisca dal centro  $L$  col raggio  $LG$  pel complemento  $GHI$  della figura. Per l'altra, sulla base  $ON$ , eguale al diametro di ciascuno de' due cerchi, si costruiscono due triangoli equilateri  $OPN, ORN$ , e se ne producano i lati fino ad  $S, V, U, T$ , indi dai centri  $P, R$  col raggio  $PU$ , ovvero  $8c$  si descrivano gli archi complementi  $V&S, U&T$ .

Or di questi due ovali quale potresti essere più atto al Teatro? quella certamente il cui apice comparisce meno ristretto rapporto alla lunghezza del Vaso perciò che si è toccato più volte di sopra, e detto nel n.º 18. dunque daremo il lungo alla seconda nella quale  $SH$  è minore di  $EH$ , e l'apice  $SBT$  è più aperto dell' $FBI$ . Se pertanto si tirasse pel centro  $N$  la normale  $d$  e all'asse maggiore, la curva  $g$   $SBThm$  sarebbe d'ambito iperbolico,  $gm$  l'apertura della base,  $NB$  l'asse lungo,  $SH$  il trasversale. Anche questo ambito si applicherebbe ad ogni lunghezza; perciòchè dividendo  $NB$  in tre parti eguali  $NC, CO, OB$ , l'asse secondo si tirerebbe per  $C$ ; colla base  $ON$  di due delle tre parti si farebbero

fantano i triangoli equilateri per aver i centri laterali P, R; e prodotti i lati PO, RO fuori della comune base, e fatto centro in O, col raggio OB si descriverà una circonferenza la medesima periferia in parte, e cogli altri OP, OR si compirebbe. Gli assi NB, & A scendagliati profinamente (e basta ora al proposito nostro) starebbero come 7: 6. Il piano però G & C, ha bisogno d'alquanto di modificazione, se non per la convergenza, almeno per una minore concavità.

30. L'arco ovale Y prodotta da due cerchi eguali ABCDEF, GCHIE intorno a se stessi in C, E, o scambievolmente passando per i loro centri. A, D, è la notissima volgare, in cui conducendo le linee EGB, CGF, EDH, CDL, e facendo centro nelle interseccioni C, E, col diametro BE, oppure CF per raggio, si segnano a compimento della figura gli archi BMH, FNL. Questo ovale è ravvisato la più elegante delle altre: e rapporto al Teatro esibisce il miglior Aspetto HIL, che si può avere, e si è idoneo all'uso di quello della sua suddivisione. Trattandosi di un Teatro piccolo, il capo-taglio in PQ pel centro A si differirebbe; ma forse l'apertura della scena comparirebbe troppo dilatata in confronto dell'asse o della Lunghezza MN. In un Teatro più grande il capo-taglio si trasporterebbe più indietro, e si gr., ai punti B, F, nei quali succedere la mutazione degli archi; ma conviene modificare e la convergenza e l'incurvamento de' piani NF, MB riducendoli in NR, MV mediante centri più lontani S, S. Nel primo caso del Teatro piccolo, essendo equilateri ed eguali tutti i triangoli compresi nei cerchi, l'asse GI sarebbe di quattro delle loro semi-basi, e nel secondo il TI di cinque: quindi l'ovvia maniera d'applicazione alla data Lunghezza, GI, ovvero TI dividendola in quattro, o in cinque parti. La soluzione poi de' due Aspetti Teatrali siccome è imbarazzata dalle irrazionalità tra i lati e le perpendicolari de' triangoli equilateri, così non è esprimibile che per approssimazioni, appuro come si fece nella Figura K: riducendo però i risultati del calcolo a numeri possibilmente semplici, si ha  $TI:MN::10:9$  possibilmente; e si ha  $GI:MN::4:9$ . Sono, o varrebbero in vero due eleganti Teatri le Curve PMHILNQ, VMHILNR tralciate, e dedotte dalla curvatura ovale Y.

31. Finalmente viene a considerarsi l'Ovale Z in proporzione più ristretta dell'antecedente Y: come la semplicissima costruzione. Dal centro E, col raggio EB, che suppongo dato, si descriva il Circolo ABCD, e si tirino le tangenti FG, HI normali all'asse maggiore: potendosi fatto centro in B, e in D, col diametro BD per raggio si segnano gli archi FBH, GDI: si tirino le linee BG, DF, BI, DH, e fatto centro nelle loro interseccioni K, L, col raggio KF, e coll'HL si descrivano gli archi FMG, HNI a chiudere

dato la Figura. Tagliandola in  $FG$  per ridurla a Teatro, cioè nel comun termine  
 de' due archi diverso, i Rami  $DG, BF$  sono di convergenza troppo risentita, ed esige-  
 no la solita moderazione  $DO, BP$  dal centro più vicino  $Q$ . Il Vaso che ne risulterà sa-  
 rebbe opportuno a quel Teatro che richiede forma allungata fino a circa una larghez-  
 za di un quarto. Questa è quell'unica Ovale che si differenzia dalle altre tre, si adatta  
 a proporz. Lunghezza: infatti collocata in  $AE$  la metà della data Larghezza, fatto  
 centro in  $E$  si descrive il circolo  $ABCD$ , e si seguano le tangenti  $PO, HI$ ; il resto si otte-  
 ne come sopra.

Quantunque non sia del mio assunto, accenna che quest'ultima Ovale è precipuamen-  
 te quella stessa Curva, la quale si avrebbe nella figura  $Y$  segnando dai quattro centri  $C, B,$   
 $E, D$ , e coi raggi  $CE, B D$ , una Curva-kras  $J, Q, C, S, I, S, E, B$ , parallela all'Ellisse  
 $ABMHILNF$ . Ciò è alquanto geometria se ridotta a vista della figura. La verità, e la  
 dimostrazione senza che mi dilungo ulteriormente fuor di proposito.

32. Dalla meditazione sulle quattro Ellissi Ovate  $K, X, Y, Z$  ricavate, come dissi,  
 per le più eleganti, quale conseguenza si deducano? Trè. 1.<sup>a</sup> Sono più opportune della  
 scaldia perchè nel complesso più graziose, perchè d'apice migliori, nè Vasi oblungati, per-  
 chè in pratica di ovale costruzione, e perchè si applicano le tre prime a data lunghezza,  
 l'ultima a data larghezza.

2.<sup>a</sup> Con tutto ciò neppur di esse può dirsi che siano di sua natura l'opportunita, perchè non  
 sono appiattite congrua la bocca d'opera, perchè nei punti convergenti abbisognano di  
 modificazioni che ivi guastano il lor effetto di Ovale, e perchè ancora non si possono mes-  
 sere gli sp. nella proporzione voluta dalla circonferenza, dovendosi stare a quella della  
 lor forma.

3.<sup>a</sup> Sono dunque le Ovate Figure atte soltanto in alcuni casi particolari, e in parte;  
 non sono dotate di generalità come si desidera, e si vuole dalla natura della cosa.

Nulla più viene a dirsi intorno all'effetto delle Voci in ogni Ovale, perciocchè anche in ta-  
 li Figure ha luogo quel che notammo nel n.º 26: dirsi solo, nulla esservi certo nei loro cen-  
 tri che possa impedire, e rifrangere il libero corso dell'aria messa dal suono.

33. Ommesso il parlare delle Ovate più basse in un vertice, che nell'altro, per-  
 chè comunque si tagliano nei capi per ridurle a Teatro, ammettendone le stesse osserva-  
 zioni di osservazioni. Nemmeno parlerò dell'ingrata Figura a Sesto-acute sebbene anche ricon-  
 vergente. Non vi trovano qualche vantaggio rotondeggiata che fosse nell'angolo; io non sa-  
 prò averne lusinga e per l'aria che urta mal si manovellere. La vicino all'apice, e  
 per

per la grandezza che apre, e per la sua invenuta forma. Sono persuasi che a nessun Artista di vero gusto venisse il talento d'appigliarsi, e che se giungesse a vedere il primo Teatro coltato, non arriverebbe a vedere il secondo, tanto universalmente dispiacibile quel primo. Domiamola volentieri al Mecanismo della Volta.

34. Or noi abbiamo sin qui esaminato ogni Curva o propria, o già impiegata per le Sale armoniche de' nostri Teatri cominciando dal semicirchio, e dipendendo alle Divergenti, alle Ellipse, alle Convergenti &c., e fino alle Ellittiche e curve, qual più, qual meno, le ritroviamo affette, o d'assurdità, o d'imperfezioni che le compromettono non bene all'uso, o non a seconda dell'intimo della cosa. Per trovarla, volentieri Curvilinea il Teatro (N. 7.), ad alcuna ci conviene dare di piglio, o sia tra le esaminare, ovvero si tratta ragionatamente da esse: siamo dunque al passo di cominciare a scegliere, e a punto d'indeterminare. Vagliano alcuni riflessi brevissimi.

35. Si dimostra e miserabile, e voluta della Ovalità il Teatro alquanto convergente verso la scena (N. 13.): quindi, escluso già sin dapprima il cominciando in ogni modo adoperato, non si ritrova dal caso l'ipertubo, né la Parabola, la Catenaria perché divergenti (N. 16.); né opportuna la Comode perché non formano figura; nemmeno la Cicloide, per suo tratto a picco (N. 17. 18.); e neppure l'Ellisse-Comica (N. 19. &c.), perché specie non si caprebbe come volentieri a capo tagliato, e tra dimensioni date fuori di qualche caso particolare. All'opposto l'Ellisse d'archi di Archio, l'Ovalità (N. 28. &c.) ci si affaccia una Figura completa, più o meno elegante, concorritile verso la scena, d'archi buoni, e applicantisi o alla data lunghezza del Vaso, o alla data larghezza (tutto si conti); e perciò più opportuna della Comica, ma non però d'opportunità totale. Anca però non affa poco alla totale opportunità, e quindi all'essen quella in cui girare gli archi, su cui fermarsi, non dirò già per quanto tal quale l'osservazione costruita in K X, Y, Z, sarebbe non conseguire, ma l'intera opportunità, ma sibbene per veder di nuove da una ragione quella altra non affa di simile Curva che diverga idonea all'evento. In qui se considerando due cose: cioè che ci abbiamo; e le belle geometriche maniere di delineare le diverse Ovali: e veggio potersi benissimo ricavare da queste quello che non si deduce dalla Coniche Ellissi. In quanto alla prima, ripeto, il nostro bisogno è di combinar tal costruzione che si adatti ad ogni lunghezza e larghezza, e non però i termini e le proporzioni volute dall'usanza teatrale che sia puritimo insieme e comoda a di buone ripulite; che prometta felice l'effetto sonoro; e che così combinata, e condotta progressivamente alla generalità, diverga come un canone. In quanto alla seconda, rifletto che per poco che si studi sulle accennate modificazioni

de' piani laterali; per poco che vi offrendo quei diversi archi congiunti, quei modi d'accoppiarli, quei loro centri se vate comuni, quei raggi d'archi, questi elementi che producono il compimento della grandiosa figura; e per poco che si vada pensando sul perché non si abbia la congruenza a tutti e due gli assi dati; si scorgono certe tracce indispensabili alla buona costruzione. Tutto proficua mettendole insieme e quello che ci occorre per buon Teatro, e la maniera di dipingere le vignette ovali, e di modificare i pochi tratti bisognanti di qualche figura; ed aggiungendo ancora o l'allungare, o l'abbreviare, quando i raggi maggiori, quando i minori, e quando gli uni e gli altri; io voglio infine arrivare felicemente allo scopo, e voglio nascere la ricreata figura teatrale. Questa in vero non è, né può esser alcuna delle ovali rappresentate, altrimenti vana sarebbe ogni speculazione; ma ciò che ritrae l'origine immediatamente da quella.

36. I miei ragionij, il mio artificio per giugnere alla stessa proficua, e che ricongiungo, che tra poco esporrò, non sono di tutto nuovo conio; periculis già li sudati ricercati se voi in parte. Egli pure, e col magro di eleganti suoi indagini; vari però diversi il modo d'istruire e affatto nuovo, e ben diverso poi il risultato. Egli mirò a offrire un Teatro nel convergere verso l'apice (III. 35.); e qui si tende ad architettarlo convergere e verso l'apice, e verso la base, d'una figura tutta simile dalla sua, e spaccata quale vien richiesta dalla pluralità siccome vedemmo (III. 14, 15.). Eremmo alcune Massime di assoluta necessità.

### I.

37. La scena è il luogo dove succedono quelle Azioni che traggono il Dogalo del Teatro; oggetto primario per cui si erige: è il luogo rappresentante orade velle di nuovo, e l'accompagnamento di numerosi Esercizio, tra il gran Tempio del Nome, tra il Circo, e le Regalie amene delizie, e gli alloggi Imperiali, e la veduta d'innanzi Mare &c.: è il luogo per doppio spettacolo, pel Drama, e pel Ballo, antichie accompagnati in istrice Decorazione, e recanti sul palco moltitudine di attori: luogo che quindi si ge ampia vista reale non solo, ma apparisce ancora rapporto al Vaso da cui si guarda. Ved dunque ragione che la scena si apra grandiosa, che sia nel fondo della sala non vanti l'apertura d'un Accipitro, e che poco differisca dalla larghezza del Teatro. Così aperte, i piani laterali della Curva convergeranno spontaneamente senza discapito delle visuali; così queste potranno innestarsi ben quasi a tutta scena; e cordale divisione i Palchisti non saranno troppo riformati per la obliquità, e ridotti al disagio. Bene conseguente della proporzionata grandiosità!

II.<sup>a</sup>

38. Siccome la Camp di Carro dall' capo trasversale all' apice offre i Pallesi meglio coperti in grazia del suo maggioro spaziosamente alla linea, così è d'uso che resti il maggior spazioso, affinché comprenda anche il maggior numero di Loggi.

III.<sup>a</sup>

39. Se viene la convergenza che l' capo trasversale dovrà collocarsi più verso la linea che verso l' apice; non però tanto che i piani laterali rimangano troppo inclinati ed incurvati, perche la buona qualità restarà tale. Fig. 3.<sup>a</sup>

IV.<sup>a</sup>

40. La Convergenza, ed l' incurvamento de' piani laterali sono tali che incontrano, e s' infino rispettivamente, col corso della sezione al punto prospettivo. Dev' essere però il grande vantaggio che gli spettatori in seduti sopprimano l'intera linea. Questo Malinca, non soverchia ma imprevedibile, richiede che nel sito di tracciare la Curva si determini la parte anteriore della sezione, e occorra; diversamente facendo, le due parti principali del Teatro, l'Orchestra, e Scenari, male e male assai si accorderebbero a comporre un Tutto che veramente sia Tutto.

V.<sup>a</sup>

41. La sala americana non vuole essere troppo corta rispetto alla larghezza, perchè l'angolo delle visuale diretto dalla Loggia primaria alla bocca d' opera riuscirebbe troppo maggiore di 60. gradi che la Proposizione sopra al primo angolo del conoido vedere ad occhio fermo. Ora vuol essere troppo lunga, perchè la scena, e gli oggetti in essa s' impiccioliscono assai, perchè la Curva riuscirebbe schiacciata e poco gradvole, e perchè il numero delle Logge laterali, sempre di più ristretta condizione, supererebbe quello delle migliori virtute rimesso alle scene; caso in cui meglio sarebbe l' appigliarsi alla figura di due vedute laterali convergenti verso l' apice e terminanti in semi-circolo, ovvero in semi-ovale: determinazione peraltro che esce dal nostro assunto.

VI.<sup>a</sup>

42. L'architettura brama decidersi tra il troppo lungo, e il troppo corto. Esaminando attentamente i risultati da varie Proposizioni, si ravvisano i limiti presso poco non oltrepassabili. Due sorta di risultati dobbiamo considerare; quelli che riguardano gli angoli visuali; e quelli della figura: ecco gli uni, e gli altri. Io suppongo (Fig. 6.<sup>a</sup>) un rettangolo EH in T di doppia larghezza. Nel primo suo quadrato EB era posto il Triangolo equilatero JCK il cui lato eguaglia quello del quadrato; l'altro è diviso per metà dalla linea LM. Suppongo inoltre che un tal rettangolo sia il circoscritto all' Ambito del Teatro la cui larghezza è AB, e la lunghezza

za è CV, ovvero CN, oppure CX, o CD; e che le trasversali IK, AB, LM, GH rappresentino l'apertura circa della scena situata a quattro distanze da C lungo del Pulo primario. Così perche, si tirino al punto C le verticali IC, AC, LC &c., KC, BC &c., e dal centro C si descriva l'arco INK di gradi 60.: avremo così gli angoli visuali ICK, ACB, LCM, GCH recanti ad uno spaccatore in C la visuale della scena IK, AB, LM, GH, e di questi altri oggetti essa comprende; e avremo sull'arco in INK, in ONT, in PAS, in QNR il valore, e la proporzione degli stessi angoli. Or, l'orica e' spallata non vederli gli oggetti da una data distanza colle precise ragioni di grandezza che tra tra loro hanno infatti; ma bensì con quelle dei loro angoli visuali: quindi la somma di scena GH eguale alla IK, veduta da C, non comparirà eguale com'è, ma minore, e nella ragione de' due archi QNR, INK di 25:60, cioè comparirà diminuita per più della metà: trasportata in LM sembrerà diminuita per due quinti; e posta in AB parirà impiecolita soltanto di un decimo circa: lo stesso avverrà di qualunque altro oggetto che si trovi sulla stessa scena. A dir vero, trasportati di Teatro, la diminuzione degli oggetti in GH, architettonicamente riguardata, è molto sensibile, e sensibile altresì ne è il loro impiecolimento in LM. Tali orici effetti avvisano che la lunghezza del Vaso Teatrale non dovè cedere da una parte il tratto CX, e dall'altra non abbreviarsi più di CV, onde quindi evitare un angolo maggiore di 60. gradi. Passiamo ai risultati della Figure.

AB. Il quadrato EABF del Rettangolo Z sia ripetuto in Y con entro il Triangolo equilatero CIK. Nel segmento EK sta accennato un Teatro abcde; questo così certo tornerbbe opportuno ad un Teatrino: l'angolo visuale a Ce riesce alquanto minore di gr. 60. pel restringimento della scena; e l' dintorno dell'ambito si presenta con eleganza.

In B è replicato lo stesso quadrato EABF con un Teatro icentori abcde. Questo apparisce anche più curismatico del ricavato in Y: se ne faccia bene il confronto, e se ne considerino anche gli angoli visuali; e si conoscerà quanto sia vantaggiosa l'eguaglianza de' due spaci.

In W poi è stralciato il segmento ELMF del Rettangolo EH supposto dapprima in Z, ed è lungo un quadrato e mezzo. Vi si vede introdotta la Curva Teatrale a ACBb convergente anch'essa come vuole l'adunato: ma, non può negarsi, rende alla forma bizzarra, e non offre quel bel vaso che il buon senso appetisce. Sarà bene peraltro molto ben atto alle feste da ballo.

Finalmente

Finalmente in  $\Omega$  è riempito tutto intero il Rettangolo  $Z$  di due larghezze. La curva per un Teatro vi s'incide fortissimamente tra i punti  $gfAdCcBba$ , non si sa quasi come inserirvela: Le linee in  $abB$ ,  $qd$  in  $gfA$  sono pur tanto a certe condizioni: e come il Vaso così troppo ristretto o forzato non è proprio gradevole.

Siam dunque di bel nuovo avvertiti che, anche per ragione delle risultanti figure, i limiti da non eccederli sono le lunghezze  $CV, CN, CX$ , lasciando però la  $CV$  ai più piccolo Teatro. Ed io a virtù delle esatte verità riduco la Massima a determinare le Salto-Armoniche del Quadrato fino al Quadrato e mezzo, e non più oltre, evitando anzi quest'ultima quanto mai far possibile: e già tra gli estremi  $\frac{2}{2}, \frac{3}{2}$  possiamo opportunamente scegliere o l'una o l'altra delle frazioni  $\frac{5}{2}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}, \frac{7}{3}$  di belle e semplici proporzioni da attribuirsi agli assi del Teatro; i numeratori esprimono l'asse maggiore, i denominatori il minore.

Nel n.º 5. vi parlo di trovare un certo Rettangolo entro cui inserir possa l'ambito del Teatro, e comparsa adducendo incerta la strada da sempre per rinvenirlo. Nell'altro n.º 6. si disse che nondimeno a poco a poco si sarebbe affittato idem. Or come trattando la proporzione de' lati in quella degli assi dello stesso inseribile Teatro: ne avremo anche l'estensione pedale. Essequiamo.

## VII.

44. Vedemmo nella Massima V. non dover esser la Salto-Armonica troppo corta rapporto alla sua larghezza, né troppo lunga, e ne vocammo il convincente perché. Nella VI. poi ci costammo i limiti entro i quali si possono fissare le proporzioni degli assi convenienti all'uso, e ciò pure condatato di pruve evidenti. Qui nella VII., siccome le ragioni aprate tra gli assi, ed applicabili ad ogni grandezza, per ordine che siano, non determinano l'ampiezza del Vaso, e questa, massimamente di Teatro, è obbligata a certi confini prescritti dai suoni, dalla città, e dalla vocazione; così dobbiamo osservare inoltre, e stabilire quella maggior vastità reale a cui esso possa estendersi senza perdita de' buoni effetti acustici, ed oris.

Per Portata della Voce umana vuolsi intendere quell'intervallo che scorre dalla sua origine fino a dove può giugnere chiara, propria, energica, e oltre del quale si fa sentire fiacca, e gradatamente indebolita proseguendo il viaggio. Qualunque un Cantore, un cantante si oda anche dalla distanza di cento, e di cinquecento piedi, tuttavia gli accenti fittici, e saggi Aristoteli che si sono occupati di tali utili indagini hanno assegnato alla Portata della Voce umana la breve estensione di circa dodici Telpi Parigine: periocchè riflettono J.  
che non

che non basta l'udirlo in qualunque sufficiente modo, ma è necessario intendere le parole, le note musicali, ed esprimere quelle modificazioni che producono il piacere del canto, altrimenti sarebbe il massimo degli oggetti.

2.<sup>o</sup> Che non tutti gli Aoni vanno egualmente dorniti di voce robusta per farvi distinguere bene da lungio, e che per lo più fa migliori l'appigliarsi al loro canto mezzano incapano distinti, o continuati sforzi.

3.<sup>o</sup> Che nel Teatro (specialmente nell'Italico; oh! che peso!) non è sopprimibile, come in abito più rispettabile, il bisogno tanto necessario e rimarcato da tutto insensibile or quel piano, or quel forte (e non ostante a tutto canto capiente), or quel vibrato, e quello dolce influssimidi voce, e quei subiti passaggi d'aria: i quali rapiscono l'animo dall'aspettare, e che fies ben presto il perdere.

4.<sup>o</sup> Che il Cantore, sebbene vigoroso d'organico, a lungo andare non può reggere ad un estremo emesso di voce per il proprio alle lontane estremità del vaso ambiente.

5.<sup>o</sup> Che se il Pieno degli Instrumenti più accorsero al loro numero in proporzione d'un gran teatro, non si accresce però l'energia alle Parti di Concerto, ai Violini, ai Violoncelli, alle Violle, che rimanendo sempre le medesime quasi nude e semplici, vengono tanto più meno quanto più s'ingrandisce il Vaso.

Sono tutti giusti questi riflessi, che indussero, come dirmi, gli Architetti Filosofi all'esplosione delle sole vedute sopra per la Portata della Voce come il Teatro; e di più a giudicare la disposizione più adottabile che l'occorso, e più ancora che l'usata misura anzi difficile ad ottenersi.

Si aggiungano i sommi vantaggi derivarsi dallo spazio scenico pieno d'interruzioni di tela d'irriditi in ogni dove, e con sopra un graticolato di legnami, e con all'intorno uno o due ordini di Bozzicelle per le Macchine, e più Manovrati; spazio, il quale si male impeditissimo condizionato, e privo di superficie, di corpi d'ere elastici, non è certo disposto a dirigere tutta la voce degli Aoni all'Uditore, parte ne attenua, e parte ne ritarda. Si aggiunga altresì il ricapito che soffre senza riparo le superuoci dai tanti fori de' balconi laterali nelle pareti del Vaso, per quali insinuandosi i raggi tonici perdono moltissime riflessioni. E in fine si ponga mai sempre mente che la viciatà del suono stando nella inversa ragione duplicata delle distanze, se in capo al primo grado di viaggio fu come quattro, in capo al secondo diviene come il quadrato di uno. E dopo tali aggiunti riflessi si dovrà volentieri confermare la massima di abenerli piuttosto alle brevi estensionis che alle lunghe. Un mediocre Teatro con facilità si rende sonoro, dif-

finitamente

fiatamente il teatro: in quello, e nel piccolo tutti stanno bene al loro posto, in questo ognuno brama d' avvicinarsi più che possa alla sorgente delle voci, del suono.

45. L' esposizione per altro di s'olo dodici Tofo assegnata dalla spenzione allo spazio entro cui le voci possono sentirsi con distrette precisione, non sembra di grazia offerire un Teatro piccolo: lo apparessi anzi grande, e a seconda dell' uso; e il piccolo, e il mezzano stiano gradatamente completi nella stessa misura. Infatti se colla stessa lunghezza si congiungano insieme, e una proporzionata larghezza, e lo sfondato de' Palchetti all' intorno della Curva, e la loro altezza e cinque o sei ordini, si formerà certamente un ampio luogo capace di numerosa V'ienza. Non equaglia, è vero, la vastità de' Teatri Greci, e Latini, ma non abbisogna neppure del rispetto o di quei loro vasti disposti con ragione musicale verso le Precinzioni (al cui beneficio più molti non potran veder che chi non intendesse V'itorio), o delle statue al volto de' spettatori, le quali sebben andr' emanassero le voci coll' energia delle Trombe di Monaco, vi spartirebbero le loro forze, e forse abbian' ribbero la sostanza del canto naturale. Anzi basta che la visitante grandezza sia quale appunto conviene al nostro sistema teatrale. Che talor sia vedendolo col fatto.

La Piazza del R. Teatro di Torino è di tofo circa 10. 2 sin dove sta il musico a cantare, comprende il gran Palo della Curva, vent'otto Palchetti, e due Profani. La Piazza di quello del' Argentina in Roma è lunga tofo 9 1/2, e conta in ogni fila Palchetti trecento. Il Teatro della Cantiera di Niseno di tofo 9: 1/2 con ventinove Palchetti, e due Profani. Questo teatro di Ferrara è di tofo 9 1/2 circa, ed ha v'olta Curva ventinove grandi Palchetti a cinque ordini, e nel davanti d' attorno un' agiata Ringhiera. Il Teatro comunale di Bologna è lungo tofo 11. circa sino al frontispizio della Loggia, e di ventitré Palchetti grandi con due Profani, e con due Loggiolate. La Piazza del Teatro della Fenice in Venezia di Palchetti 33, e di sei Profani, è lunga essa pure circa undici tofo. Finalmente i due maggiori Teatri dell' Italia, cioè di S. Carlo in Napoli, e della Scala in Milano, comprendenti il primo vent'otto Palchetti, l'altro trentacinque con due Profani, e ognuno quello della Curva, sono lunghi fino al suggeritore tofo 12 1/2, o 12 1/2 circa. Tutti sono Vasi universalmente riconosciuti Magnani, più de' Magnani, e grandi: tre sono leggi; tutti, tranne uno, servono a Città popolate; tutti capaci di spozzerli grandiosi; tutti raccolgono molta e nobre gente. Io credo che questi fatti non s'ino la disposizione più valvole a comporre buona, e giusta la Portata delle dodici tofo, e la maggiore di cui si possa far uso: buona la dico, e giusta, perchè nel primiera una misura come cui le voci o non perdono la precisione, o non la perdono sensibilmente, produce insieme un ampio Vaso quale conviene al Teatro moderno, e indispensabile d' ogni gran festa, e di qualunque magnifica rappresentazione. Che con vedelsi oggigiorno di più del Teatro S. Carlo, o della Scala, o della Fenice, o del comunel Bolognese!...

Vero è

Vero è che in alcuni de' surruminati d'assi non giugni ben bene distinto il suono fino alla più lontana  
estremità (il che farebbe spacciare troppo lunga la detta cortina), ma è vero altresì poter ad de-  
riverlo da un' altra che dala loro estensione. Comunque però ciò, un termine di mezzo ad direbbe  
la misura più corta con poca perdita di spazio. Tra le vicine dunque La Medio all'incirca ripete  
di soli 103, affatto prossima all'asse maggiore del Teatro di Torino: e in questo appunto è fatta ser-  
vire d'impeto e i fuori degli strumenti, e la voce degli attori con robusta chiarezza.

46. Ma grandezza dell'Oratorio non dista quella della Bocca d'Opera. La Maxima  
1.<sup>a</sup> sua grandezza che si apre grandissima differendo poco dalla larghezza del Teatro. Nella VI.<sup>a</sup>  
della sezione assegnabile agli assi si possono dedurre con alquanto di differenza quelle anco della  
sola Bocca. E nella VII.<sup>a</sup> poi, siccome venian determinando le larghezze reali de' maggiori assi,  
e l'estensione quindi le altre de' minori da quello, per la 1.<sup>a</sup> poi de' restanti la detta apertura  
così si misura, almeno prossimamente, anche la misura della medesima in ciascuna delle esposte  
proporzioni (N. 48). Posto ciò, nel altro scuro su tal punto.

Ma indipendentemente da questo metodo, e più geometrico, che d'acrobati esser il vero da  
rapporti, alcuni Operanti considerando nelle volte scarse la grandezza de' Voloni, l'azione delle  
Macchine e marce con prontezza, e la mancanza di Luca nel mezzo, prescrivono alla loro spaz-  
zosa una massima limite inalterabile per ampio che sia il Teatro; insieme perché questa, a rispetto  
di piccole quantità, non ecceda quaranta piedi Veneti. Il Sig.<sup>o</sup> Bianchi, quasi volentieri, rispon-  
de alle due prime considerazioni, e Tolino, ome di canagliaccio, e coll'aggiunta d'un Facchino, o  
di cento libbre di piombo si avvalorano le Macchine; per sì meschino oggetto non s'impiccoliva die-  
ci grazie la scena quando non le altre disprezzano l'oggetto spaziosa, così Egli all'incirca. Al resto  
si soggiunge, che la Luca nel contorno della fronte del Palco Scenico (ora ridotta a molti, siccome for-  
za) ritorna facilmente la Luca della laterale dicono le quinte non anivante non anivante alla  
Nazione. Se il più volte Dico Sig.<sup>o</sup> Co. Riccati (non mi vngidi!) il fatto nero avviene a questo  
limite, la sua Scenografia del maggior Teatro che possa costruirsi non comparirebbe Ella più  
geometrica, e tanto meno oblunga o ritorta? Non avrebbe Egli sofferto minor fatica per sop-  
portarla? E le Palchetti laterali che gli vengano come su linee rette, non sarebbero su andamen-  
ti più graziosamente curvati, e non godrebbero di migliori visuali; preciso di lui scopo? quale  
pratico detrimto può mai indurre nel complesso della struttura un ovato, di gr.: un scorino di  
maggior vano, che si cononda in molte quinte colle altre dimensioni del Teatro? Ma l'aspetto  
di lui s'impiccoliva così. Io però, anzi che contrariare agli attori divinatori, peggio di  
spandere anche questo limite de' quaranta piedi veneti qualunque c'è d'assi; ma presso poco,  
e con qualche praticità avvertenze che per piccoli divari non mi giugna il totale dell'Opera: e  
più

e spere che le mie Costruzioni siano esse pure per aggrandirsi all' invidia, oppure per non altrimenti  
 videri sovordiamente; il che in vero è ciò che basta. Veniamo alla Portata - Orizz.

47. Se la lunghezza del Teatro esige a tutta ragione un limite acciòché in esso le Vo-  
 ci si siano bene fino dalle sue estremità, egualmente lo richiede onde gli attori sulla scena sia-  
 no veduti con piena distinzione dai punti ancora più lontani: La risposta è passare da ver;  
 perocchè qualora non si rilevasse apparsino in grazia della distanza & l' gesto preciso del  
 Recitante, e quel suo dipingersi al viso co' movimenti del volto, e cogli occhi perfino gl' inverosimili  
 fatti corrispondenti alle parole che dice, al vario canto de' caratteri; e qualora in altro non si  
 rilevasse bene la Messa de' Leggieri Balcanini, la chiara espressione della triste gesta  
Baronina, i successi accidenti delle loro improvvisi Parapiglia, riuscirebbe vano anche per que-  
 sta parte l' oggetto primario dello spettacolo, e dell' attenzione degli Spettatori. Per vedere  
 si dipingono l' attore vultu inverte assai breve la distanza; e tanto più che quel lume  
 delle Lucerne dal basso all' alto, disappropinquano perche opposto al naturale del giorno, quel loro  
 fumo per poco che sia, e le loro tracce fiammelle alterano quel preciso che appunto si tende  
 a rimarcare: e che sa de' tefe date alla Portata della Voces non occidano  
 quelle della vista? La sola esperienza può qui decidere. M. Pater suppone eguali a un di-  
 stante le due Portate; ma le osservazioni si fanno nel confermare. Sul bel mariggio in una  
 sala illuminata ma dal sole l'occhio prova qualche tempo a discernere le avviate mi-  
 nuzze, e certi atti gli sembrano alquanto ambigui, indecisi dall' intervallo di circa nove  
tefe: è però vero che sulla scena le basse Lucerne molto rischiarando le braccia, e le  
gambe dei Danzatori, e i sogetti lontani, aiutano la vista a rilevarli meglio, e più da  
 lungi; tuttavia certi abattimenti ombrosi tolgono in alcuni punti parte del buon effetto,  
 e non permettono di vedere al detto intervallo delle nove tefe. E qui poi richia-  
 mando ciò che nella Massima anteriore osservammo intorno all' impiccolimento degli angoli  
visuali indirizzati alla scena, e agli oggetti su d' essa, con facili ragioncini potremo dedur-  
 re 1.º che se il Personaggio guardato da C (fig. 6.ª Z.) si distingue bene posto in IK, ovve-  
 ro in AB, diminuisce per tre quinti con ogni sua parte, con ogni suo gesto trasportato  
 in ILM, e per metà allontanato in GH; diminuzioni assai notabili: 2.º che la Portata  
Orizz. nel Teatro sia generalmente più breve dell' Acustica: 3.º che quel Uolo 25: gr., di  
 undici o dodici tefe non danneggiante il suono sia troppo lungo per ben favorire alla Vi-  
 sta; e quindi che questa richieda il Teatro mediocre nell'atto che quello comporta il mag-  
 giore: 4.º infine, che altra via di mezzo possa soddisfare ad ambedue le Portate, quale  
 sarebbe l' estensione dalle nove alle dodici tefe, e non più. Tant'è, tutto cospira contra  
 il

il tutto grande: l'altro potrà forse giugnere a farlo vanto, ma non osio appieno  
senza l'aiuto della Levit.

48. Ed ecco fatto un superior pyramid; ecco l'Esposizione teatrale di quel Reverendo  
di cui (p. 43.) avevamo inteso la pagina de' lati ne' due lati teatrale. Se una  
quasi l'apice maggiore sia, per esempio, di  $10$ , il minore sarebbe parimenti di  $10$ , co-  
me in  $S$  (fig. 6.<sup>a</sup>); e di  $6\frac{2}{3}$  come in  $W$ . &c.: E se il primo fosse di  $10\frac{1}{2}$ , come in  
 $S$ , ed  $W$ , l'altro risulterebbe di  $8\frac{1}{2}$ . Resterà a vedersi se sia difetto derivare dal decentra-  
mento dell'apice minore nell'allungarlo il maggiore; quali temperamenti possano porci giu-  
rare in certi casi speciali; e se la curva riesca poi della capacità occorrente: o se  
che si rilevino dentro le mie costruzioni.

### 49. PROBLEMA PRIMO.

Nel dato Quadrato ABCD (fig. 7.<sup>a</sup>) inscrivere con archi di Cerchio  
una Curva Elitica Teatrale: dotata delle qualità dichiarate  
= Costruzione =

Fig. 7.

Si divida il lato AB in tre parti eguali AY, YI, IB; e fatto lo stesso sul opposto nei pun-  
ti 1, 2, si tirerà la linea I2, che sia l'apice trasversale, lasciando inefficaci i punti YI.  
Indi si segnerà la parte I2, si tagli per metà in M, e si abbassi la normale MN che in  
teso del punto N l'apice lungo GH. Dai punti I, 2 si facciano passare per N  
le linee INK, 2.NL. E finalmente, fatto centro in I, e raggio in 2, coll'intervallo del  
apice trasversale I2, si descrivano gli archi IK, IL; e successivamente, fatto centro in  
N, col raggio NK si descriva l'altro arco KGL che toccherà in G il lato AC del  
quadrato, e che incontrerà in L l'arco IL. Ecco definita la richiesta Curva ILGK2  
con molta semplicità sino all'apice trasversale. Terminiamo qui a vedere la

Dimostrazione Geometrica =

= Lemma =

Fig. 8.

1.<sup>o</sup> obbiejo (fig. 8.<sup>a</sup>) il Triangolo Isoscele ABC. Se dall'apice C ad intervallo CA si  
descrive un arco di circolo AGB, questo passerà precisamente pel punto B. Ciò non può  
non essere, perchè i lati eguali del triangolo AC, BC, e i raggi eguali dell'arco qui  
sono la stessa cosa.

2.<sup>o</sup> Inoltre, se si producano verso D, ed E i due lati eguali del dato triangolo in guisa  
che AE, eguali BD, e che dal medesimo apice C col segmento CD per raggio si descri-  
va un altro arco DFE, questo pure passerà per l'altro estremo E. Non ve n'ha dubbio,  
perchè

perciò che nella produzione de' lati  $AC, BC$  non diventerebbero eguali gli aggregati  $AB, BD$  se tali non fossero ancora gli aggiunti  $CD, CE$ . Or tali essendo, e nel caso stesso essendo raggi del' arco  $DPE$ , ne segue che l'arco  $DPE$  passi certamente pel punto  $E$ . Sono verità tanto evidenti anche al piccolo geometra, quanto gli assiomi. Negando lo si urta nell'assurdo, che i lati  $AC, BC$  non siano eguali, e che eguali non siano o gli aggregati  $AB, BD$ , o gli aggiunti  $CD, CE$ , sempre contra le ipotesi.

3.<sup>o</sup> La Geometria Descrittiva spiega che, onde un'Andameno d'archi circolari di raggi diversi non abbia flessi nella congiunzione delle curve che lo compongono (l'abbiamo accennato anch'esso superiormente), debbano queste a due per due avere i loro centri su d'una stessa retta.

Fig. 9. Infatti (Fig. 9.<sup>a</sup>) se nella stessa  $AB$  siano i centri  $P, Q$  l'uno del'arco minore  $AC$ , l'altro del maggiore  $AD$ , i due angoli con vertice  $N, M$  sono circoscrritti del semicircolo, la cui corda di qua e di là è un tratto della stessa  $AB$ ; la tangente  $ENF$  è comune ad ambedue essendo resti gli angoli  $EAQ, FAP$ ; e producendo gli archi nelle parti contrarie verso  $G$ , ed  $H$  non si segano, non s'è noto, si toccano soltanto e sfuggono: ciò basta affinché nel punto  $A$  del loro incontro non succeda veruna piegaruna; e quindi che la curva  $DAC$ , sebbene mista di due diversi archi di circolo, sia una linea sola, e passi dolcemente dalla maggiore alla minor curvità, del che resta è soltanto l'architettonica Eudimica.

Ciò premesso, torniamo alla Fig. 7.<sup>a</sup>, e prendiamo l'arco  $IVQ$  dal centro  $N$  col raggio  $NI$ , e dimostriamone la costruzione. I triangoli  $O, P$  hanno due lati ciascuno al proprio corrispondente eguali, cioè  $MLN$  comune, ed  $IM = MQ$  per costruzione, hanno inoltre eguali gli angoli compresi  $IMN, QMN$  perchè resti, dunque  $IN = QN$ , e così il triangolo  $IQN$  è isoscele. Questo triangolo poi dalla stessa costruzione si applica nell'arco lungo  $QG$  in guisa che il suo lato  $QN$  ne è un segmento col principio comune in  $Q$ ; perchè il punto  $N$  è insieme vertice dello stesso triangolo, centro dell'arco  $KAL$ , e uno de' punti del medesimo arco lungo. Inoltre  $IK = IQ$  essendo i raggi dell'arco  $KQ$ ; ma  $IQ = GQ$  perchè nel dato quadrato l'uno è l'asse trasversale, l'altro è quello al lungo, e ciascuno s'uguaglia al lato  $AC$ , ovvero  $BC$ ; dunque anche  $IK = GQ$ . Ora da  $IK$ , e da  $GQ$  si levino  $IN, NQ$  lati dell'isoscele  $INQ$ , restano eguali i residui  $GN, KN$ . Così esso essendo, questi eguali residui delle due cose eguali  $IK, GQ$  intersecantisi nel vertice  $N$  dell'isoscele  $INQ$ , e centro degli archi  $IVQ, GCK$  sono appresso nel caso del 2.<sup>o</sup> Lemma premesso: equivaleranno dunque, varanno anzi raggi dell'arco stesso  $GCK$ , e dunque l'estremità  $K$  del raggio  $NK$ , ossia della retta  $IK$ , girante attorno al centro  $N$  passerà precisamente pel punto  $G$  sul lato  $AC$  del quadrato proposto: altrimenti

trimenti volendo, nel most circolare desi compirli dalla IK nel punto N avreb-  
 be l'aperta che l'aperta I definendo l'arco IVQ, come nel primo Lemma, passava  
 pel punto Q dell'aperta con la differenza egualianza de' lati IN, NQ, e la posizio-  
 ne dell'isople IQN, ma che l'altra costruita K nel definire il suo arco KK&  
 in vece di congiunger in G segna per altro punto Z o fuori, o entro del detto quadrato;  
 e così che le linee IK, QG, già prove, eguali, si applicassero quelle in questa col  
 principio comune in Q, e non col fine comune in G; e quindi verza, passero  
 congruenti, contra l'aperta degli eguali simili congruenti. In fine il centro I  
 dell'arco 2K trovasi sull'asse trasversale I2 dal quale comincia a produr-  
 si lo stesso arco; dunque l'angolo I2K è l'angolo del semicircolo: I centri I,  
 N de' due diversi archi 2K, KK& esistono per la costruzione sulla linea  
 comune IK; dunque l'angolo NK& è anch'esso l'angolo del semicircolo; e dun-  
 que niuna piegatura nel loro punto di congiunzione K: Tutto pel 3<sup>o</sup> Lemma  
 proposto. Il che e. d. d. =

Prosegue la Costruzione  
 della Curva

al di là dell'aperta Trasversale

50. Rammentiamoci che quindi fino alla scena La Curva, nasce l'aperta no-  
 stro, due convergono. Or se per compierla in tal guisa altro non si richiede che pro-  
 durla circolarmente sino al lato BD, qualunque punto dell'aperta I2 potrei avere il centro  
 de' suoi ultimi segmenti, giacché cominciando i loro archi in I in si avrebbe l'angolo del se-  
 micircolo, in la tangente, che è il lato AB, sarebbe comune ai due archi congiunti, e perciò  
 niuna piegatura in I; ma conviene por mente alla bocca d'opera, e alla direzione de'  
 Palchetti: se il ramo di Curva converge troppo, si restringe la scena, e i Palchetti sono in-  
 feroci (n. 3.); se converge poco, la scena può respirare ottenendo larghezza, e i Palchetti inon-  
 dano abbastanza rivolti per <sup>quella</sup> prius descindere assembrati d'Alfanti che pur vultu vedere  
 sul Distorno del Teatro (n. 24.). La via di mezzo qual è?... Io comincio a far centro sulla  
 metà R dell'aperta minore, e col raggio RQ definivo gli archi 2S, IT: che stringono aprai la  
 scena, e lo Divisorio FB de' Palchetti, formano un ghi archi degli angoli troppo acuti in F, e per-  
 ciò incomodissimi al sedervi. Ma se adunque erro, lo porto in I, indi in 2, e col raggio eguale a  
 tutto l'aperta I2 segno gli archi IW; <sup>2<sup>o</sup></sup> gli esaminò ben bene in confronto anche de' due primi 2S,  
 IT; e trov non stringere la Bocca d'Opera neppure un ottavo della lunghezza del Tea-  
 tro, e lasciare così una Bocca facilmente proporzionabile collo abbezzo del Vaso, e de' diversi  
 ordini.

ordini delle Logge; trovo ancora l'angolo  $\alpha$  meno acuto d'un seno seno dell'angolo  $P$ ,  
 e quindi più comodo al primo sedile; e trovo finalmente che l'arco  $IV$  si conforma del tutto  
 col suo contiguo  $I$  e confonde d'eguale. Or ciò essendo, veggio nulla operar ad aprirsi appunto  
 l'arco  $IV$  per buona via di mezzo strada prima e la molta convergenza dell'opere siano di  
 curva; e tanto più, quanto che a misura della circonferenza è modificabile nell'incurva-  
 mento senza mai verun flutto, o altro difetto di costruzione, come ben confier pervino il teatro-  
 cre geometra. Questi archi aperti  $IV$ ,  $2V$  siano adunque il compimento della Curva-Tea-  
 trale - Ellittica spinta con archi di cerchio nel proprio Quadrato  $ABDC$ .

### Dimostrazione Architettonica

51. All'architettura non basta la Curva spinta geometricamente nel dato semicircolo;  
 la vuol innoltre dotata delle qualità dichiarate, come richieder dal fine, a cui dee servir.  
 Qui perciò si dee dimostrare

- 1.<sup>o</sup> che la Curva delineata nella fig. 7.<sup>a</sup> è posta bene rispetto alla scena il maggior possibile  
 numero di Balchei.
- 2.<sup>o</sup> che i Balchei laterali si trovano alle miglior possibile condizioni.
- 3.<sup>o</sup> che le aperture de Balchei situati nella convergenza possono aprire tutta la scena; og-  
 getto primario.
- 4.<sup>o</sup> che all'intorno della Curva i Balchei si vedono a vicenda godendo gli spettacoli dello spet-  
 tcolo, e stando insieme in reciproca armonia sociale; oggetto secondario.
- 5.<sup>o</sup> che la Bocca d'opera rapporto al Vaso del Teatro non è piccola qual acciporia, o va-  
 sta onde non si armonizzi colte altre dimensioni del medesimo; che l'occhio dello spet-  
 tatore in  $\alpha$  la comprenda tutta; e che relativamente all'uso che se ne fa non si discopra  
 troppo dalle antiche già sperimentate buone.
- 6.<sup>o</sup> Infine, che tutta la Curva è Euristica.

52. Quanto al primo, sia  $\Omega$  il centro del dato Quadrato: siro da esso una linea  
 $\Omega C$  parallela all'ape  $I2$ , e defeso il quadrante  $\alpha d c$ . Questo segna la metà di quell'emi-  
 cicolo che, ad imitazione del Teatro Greco, e Latino, vorrebbero per alcuni attribuire  
 al moderno, di cui non è suscettibile ( $\pi \pi^{\circ} 4$ , ecc.):  $PP$  anche il luogo dell'antico Pulpi-  
 to,  $SS$  quello all'incirca dell'antica scena: e gli spettatori spinti ne Balchei dietro il semi-  
 circolo verrebbero tutti egualmente ben posti: La cosa è di fatto, e già dettata dal total arco de  
 Profettori. Siccome però lo scenario nel moderno va più indietro, e l'udienza progredisce  
 fino a  $BD$ , così nel tratto di Curva dall'apice  $\alpha$  sino al semidiametro  $\Omega 2$  si richiede una  
 maggior espansione all'innanzi senza spostare l'apice, e questo, come manifesta la figura,  
 ben si

ben in ottavo dal' arco  $gkx$  e  $KXG$  definito dappima, perciò si porta più avanti con  
 tutto quello che contiene, e dove appunto più occorre, cioè nel fianco. Ne segue da ciò che  
 anche i Palestri da collocarsi sulla tracciata Curva  $gkx$  vadano a riunirsi per la  
 via radente più o meglio esposti di quello che sul semi-cerchio, sebbene anche il Belpin, e la  
 casa vengono in EP, 55, sebbene anche il cerchio sia detto figura perfettissima. Tal mi-  
 gliore e maggior espositura più è la più prossima avanti, che agli stessi Palestri, più dei  
 si come si vede della dimostrata geometrica costruzione della Curva, e soprattutto senza per-  
 ditte di qualche eleganza che, come si vedrà più sotto, deb' esserle occupata grandemente:  
 più è più chiaro per se da, può prodursi di più, non portarla più avanti, converrebbe accor-  
 ciare il raggio  $NK$ , approssimare il centro  $N$  all' istantità  $G$  dell' asse lungo perpendicolarmente, di  
 in qualche punto  $H$ ; che converrebbe che allora il centro laterale  $L$  passasse in altro punto  
 7; che l' asse del teatro si diminuisse; che il giro della Curva mancasse al numero, e all'an-  
 golo di Palestri; che l' asse della stessa si facesse più acuto; cosa che vuole per seguire  
 per ora togliere la grandezza al diametro; e che tutto insomma diventasse minore.  
 Se qui non distinguo i palestri sul disegno dell' Uditorio, nel definire la sua Curva, ne  
 converrebbe piaccia, come occorra convenientemente, il loro numero sull' arco  $gkx$  variare con  
 numero di palestri sul rimanente arco  $e2w$  come stanno tra loro gli stessi archi. Da ciò  
 (già in cui la Curva risultata del quadrato come il semicerchio lo toccò in  $c$ ) io dirò  
 due classi di palestri, l' una dal  $G$  sino al  $K$ , e sono quelli che diconsi rimposti alla scena,  
 l' altra da  $K$  al  $a$ , e sono i laterali. L' arco  $gkx$  in faccia alla scena qui è maggiore  
 del rimanente  $Ka$ ; dunque per l' indicata analogia può convenire maggior numero di  
 Palestri: ma questi vedemmo or ora esser insieme col loro arco bene esposti, e meglio  
 che nel semi-cerchio tanto decantato, e più innanzi portati che ragionevolmente sia  
 possibile; dunque, tutto raccogliendo, la delimitata Curva offre ben più posto il maggior  
 possibile numero di Palestri rimposti alla scena.

## Tavole e figure preparatorie

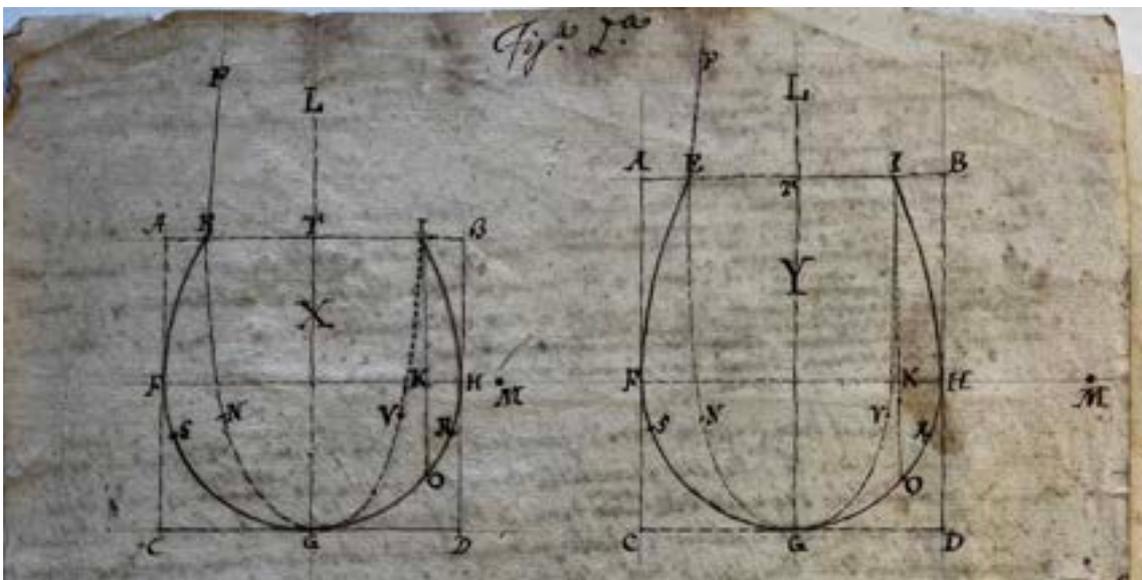


Figura 1 – Curve create a partire da un quadrato (X) e da un rettangolo (Y) (c. 6r)

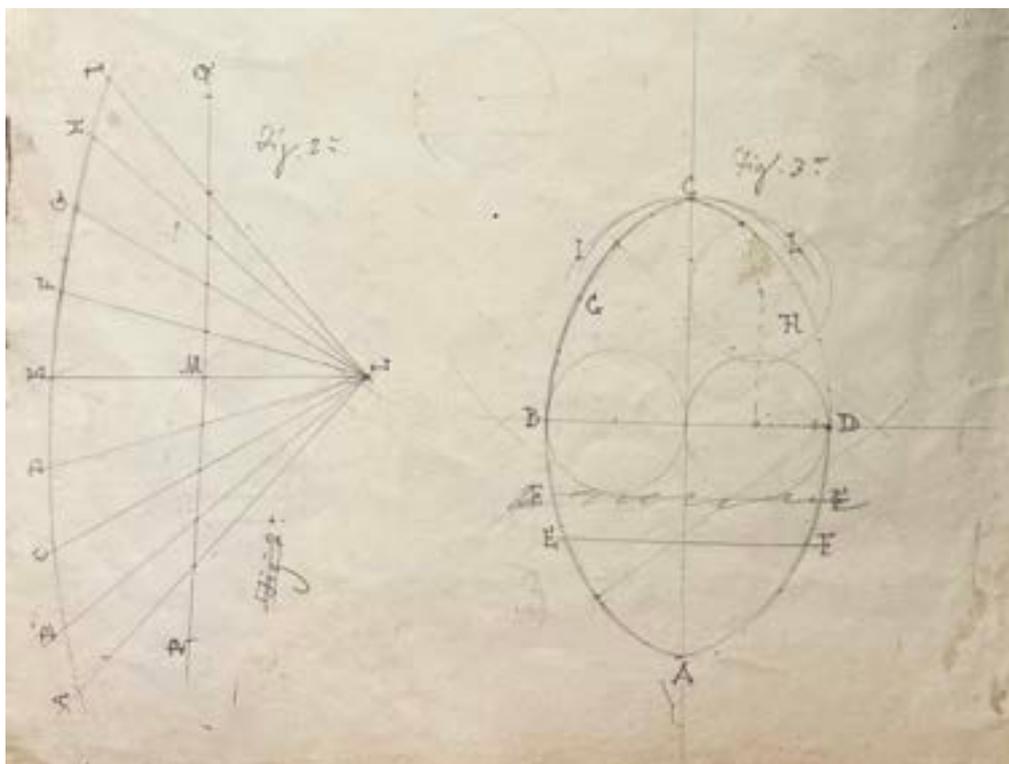


Figura 2 – «Conoide» e Figura 3 – «Cicloide» (c. 7r)

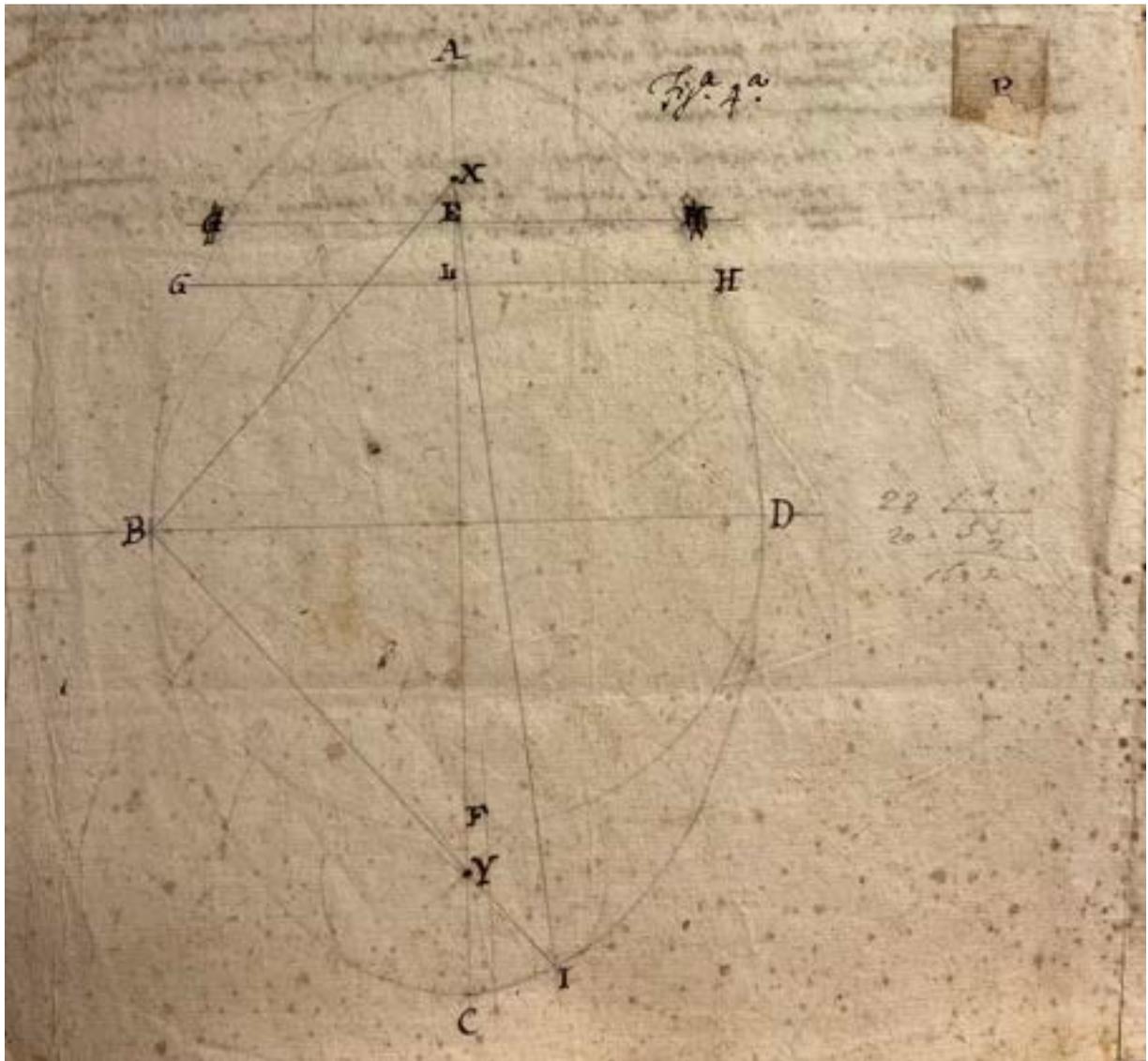


Figura 4 – Ellisse (c. 8r)

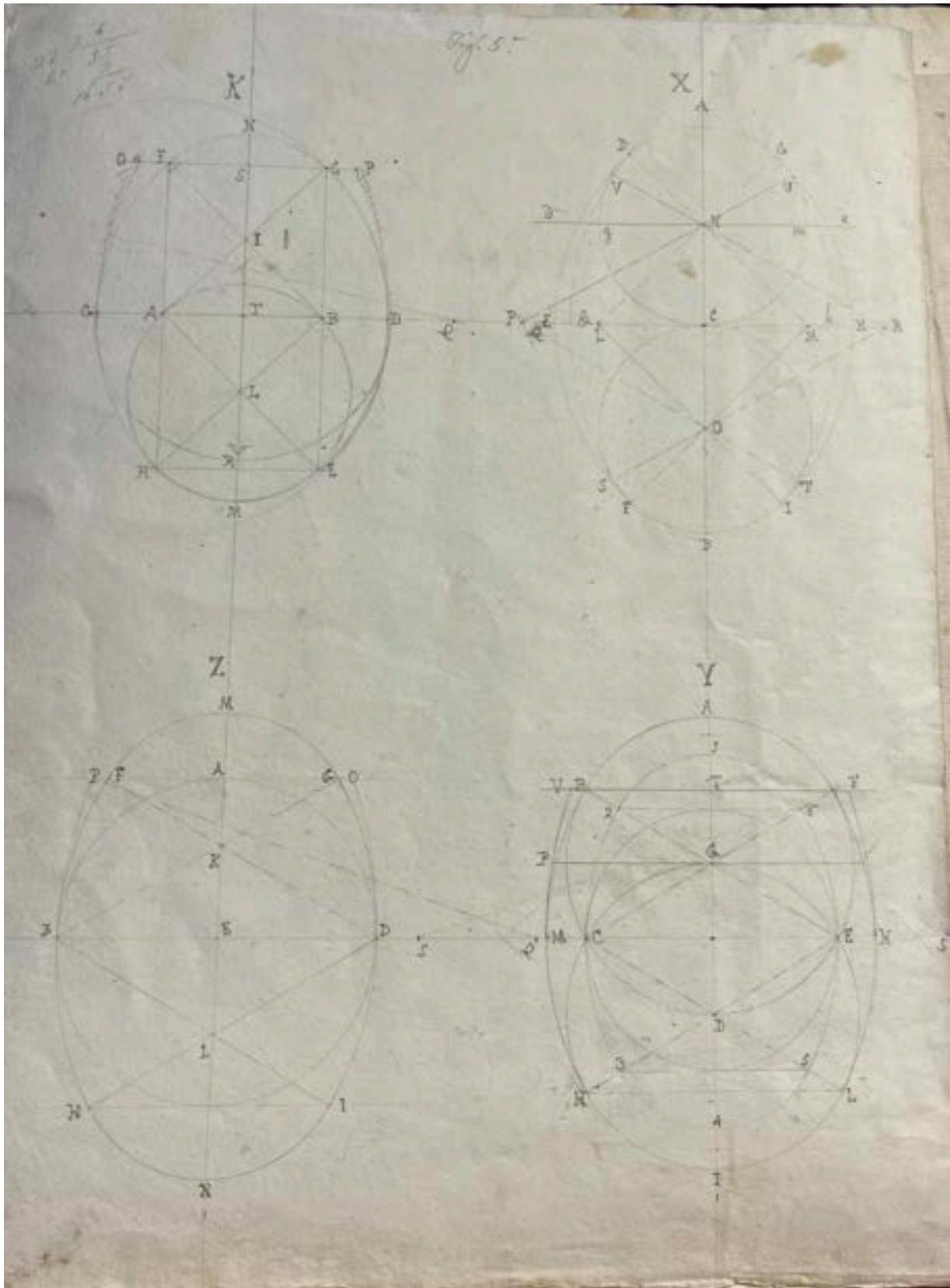


Figura 5 – Ovale con variazioni del rapporto tra gli assi (cc. 10-11) [due versioni]

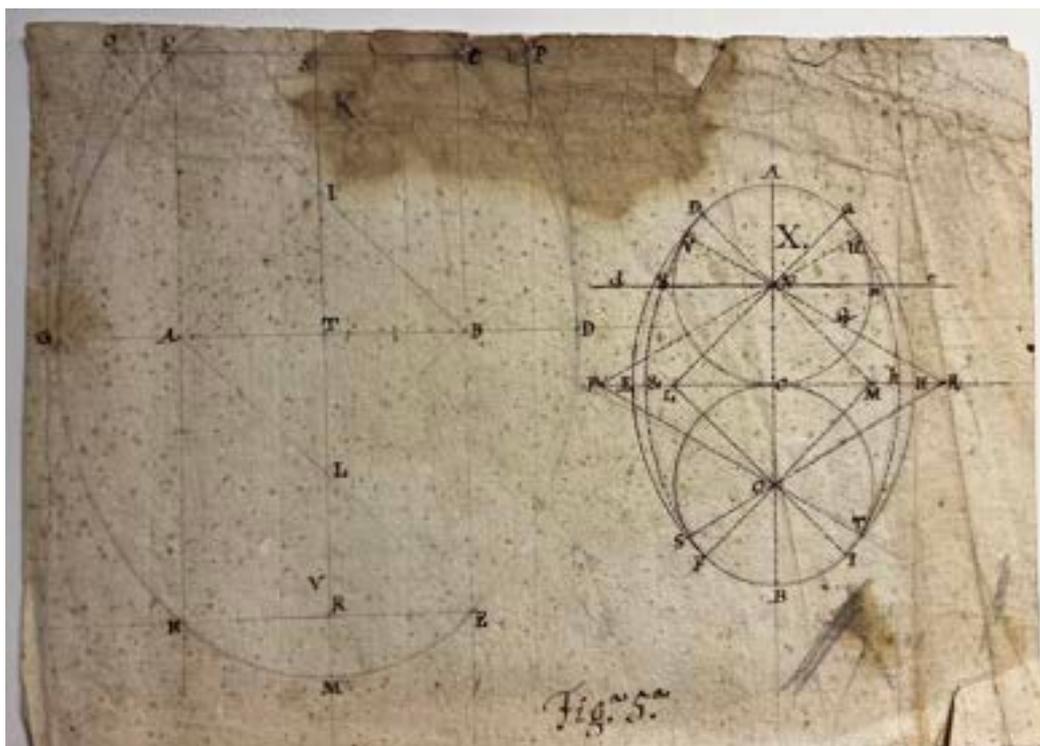


Figura 5 – Evidenziato ovale K costruito a partire da due circonferenze simmetriche e tangenti rispetto al punto C (cc. 10-11) [due versioni]

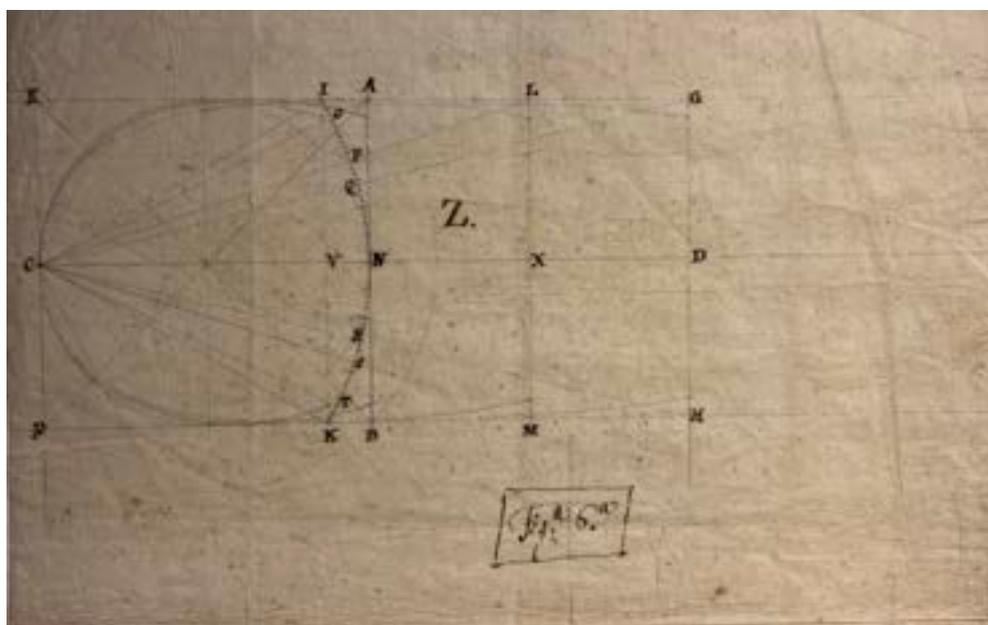


Figura 6 – Costruzione della curva a partire da un rettangolo: il quadrato ABEF (Z), rettangolo EFLM (W) e rettangolo EFGH (Ω). Y e & mostrano il confronto tra le tre curve (c.16r) [tre versioni]

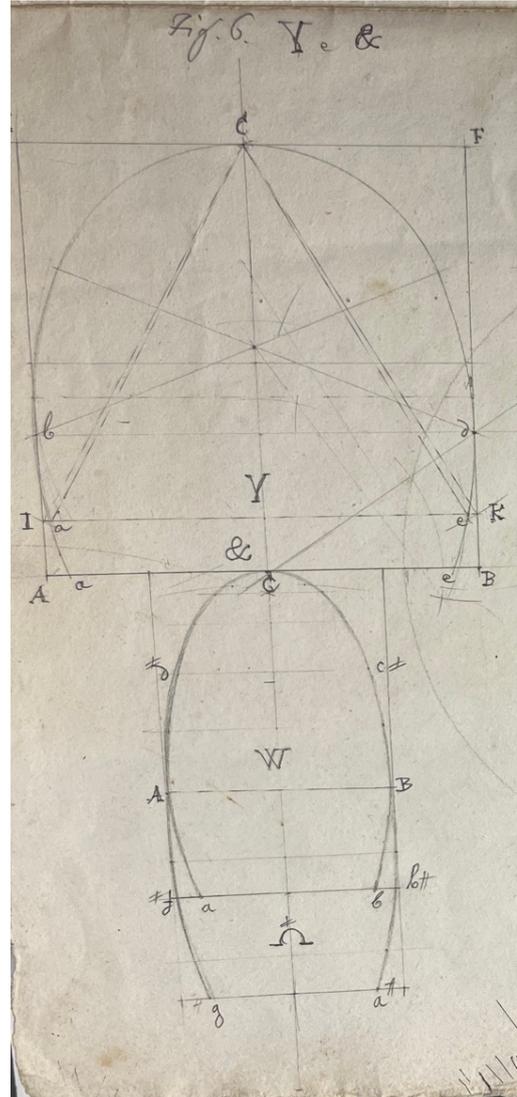
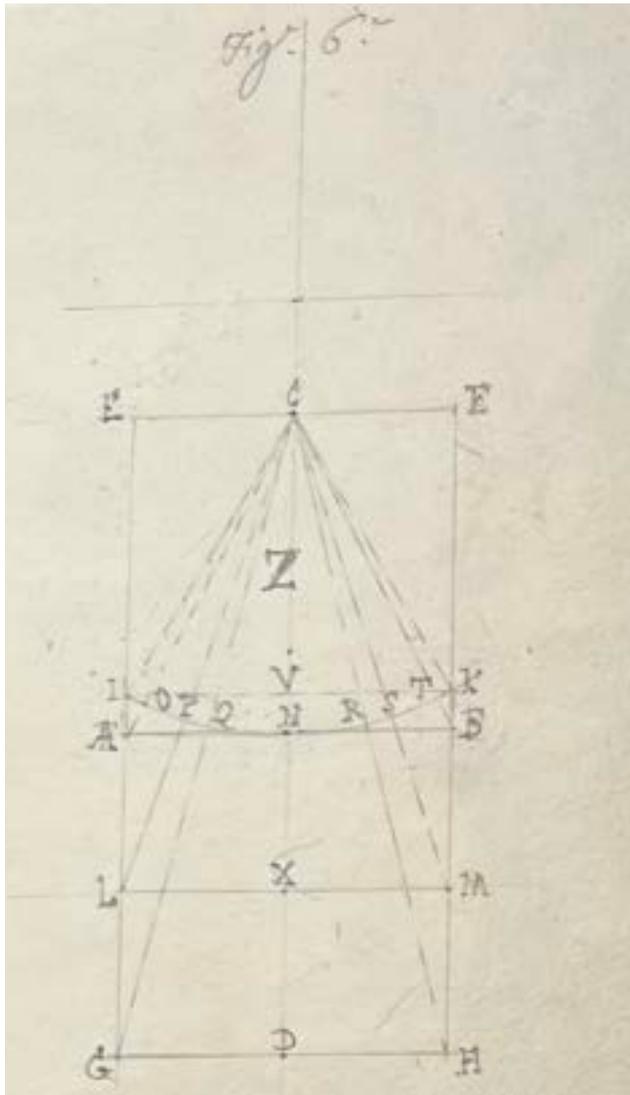


Figura 6 – Costruzione della curva a partire da un rettangolo: il quadrato ABEF (Z), rettangolo EFLM (W) e rettangolo EFGH ( $\Omega$ ). Y e & mostrano il confronto tra le tre curve (c.16r) [tre versioni]

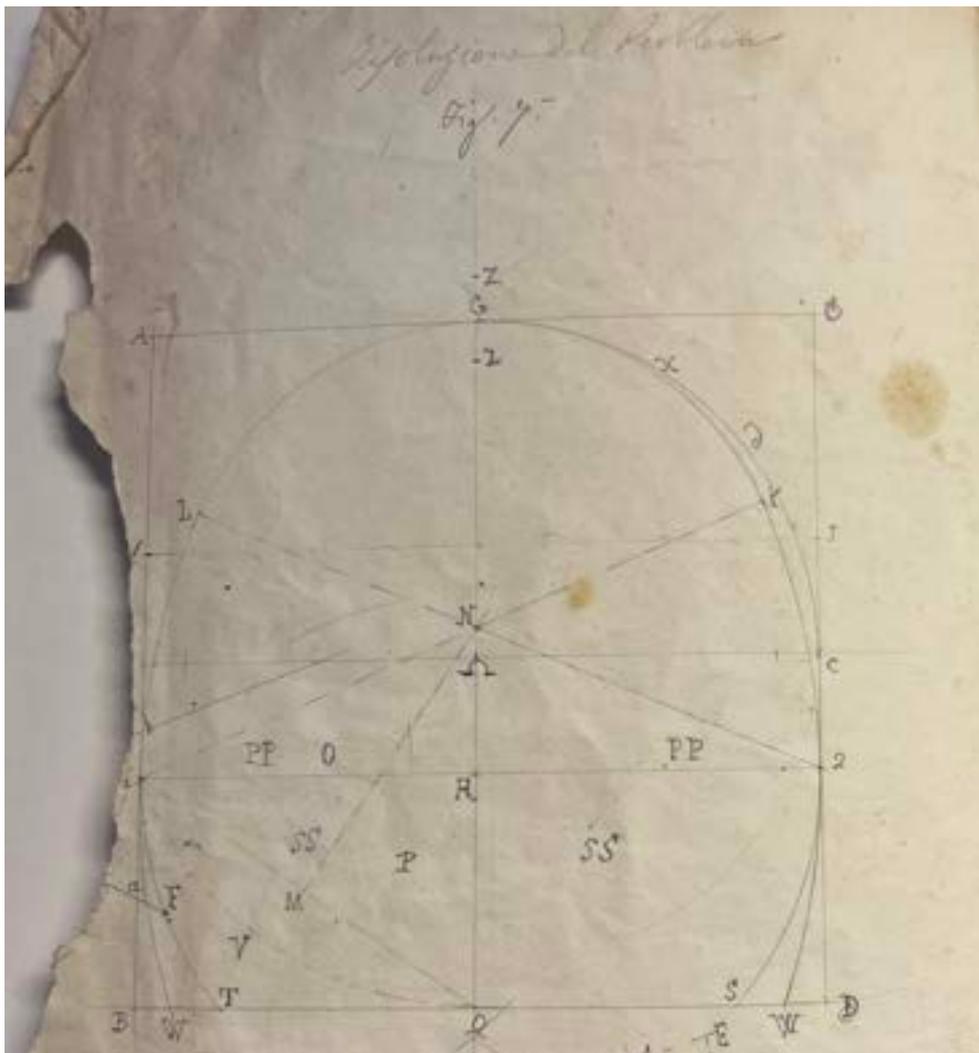


Figura 7 – Costruzione della curva a partire dal quadrato ABCD, «Problema Primo» (c. 16v)

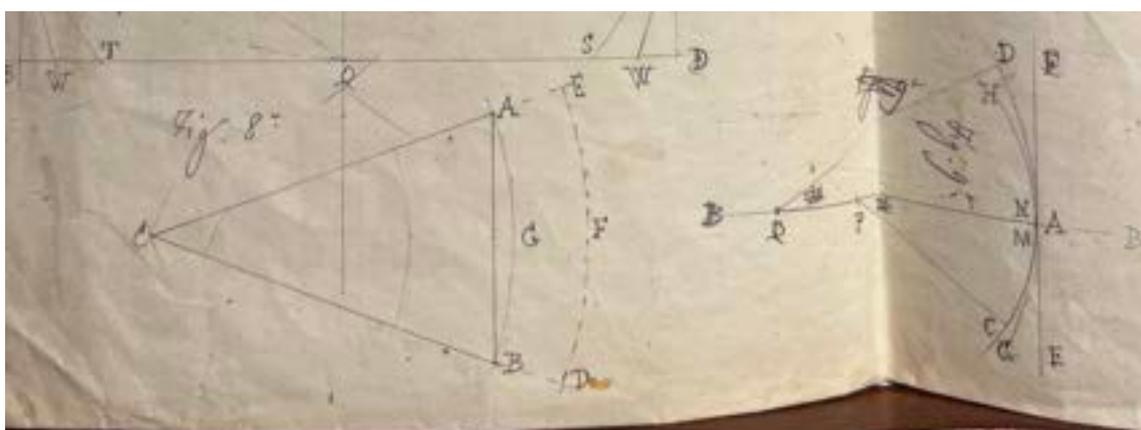


Figura 8 – Costruzione del triangolo isoscele ABC (c. 16v)

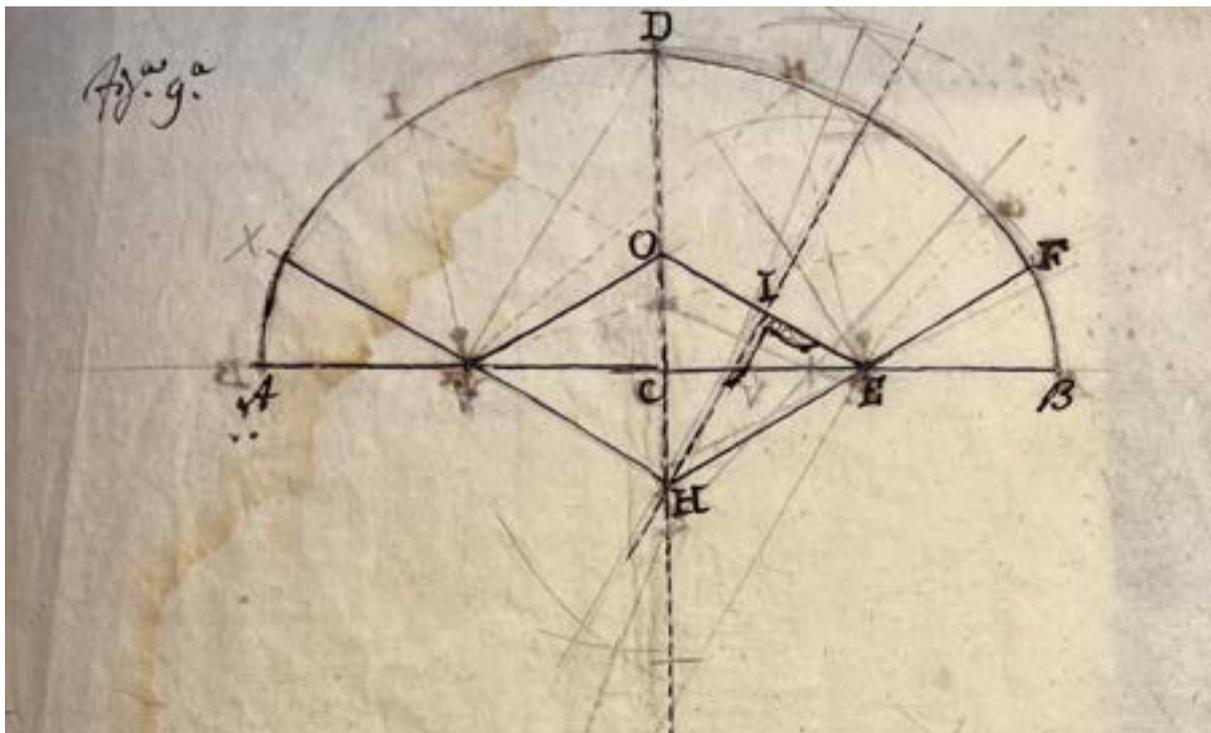


Figura 9 - «Andamento d'archi circolari di raggi diversi» (c. 17r)

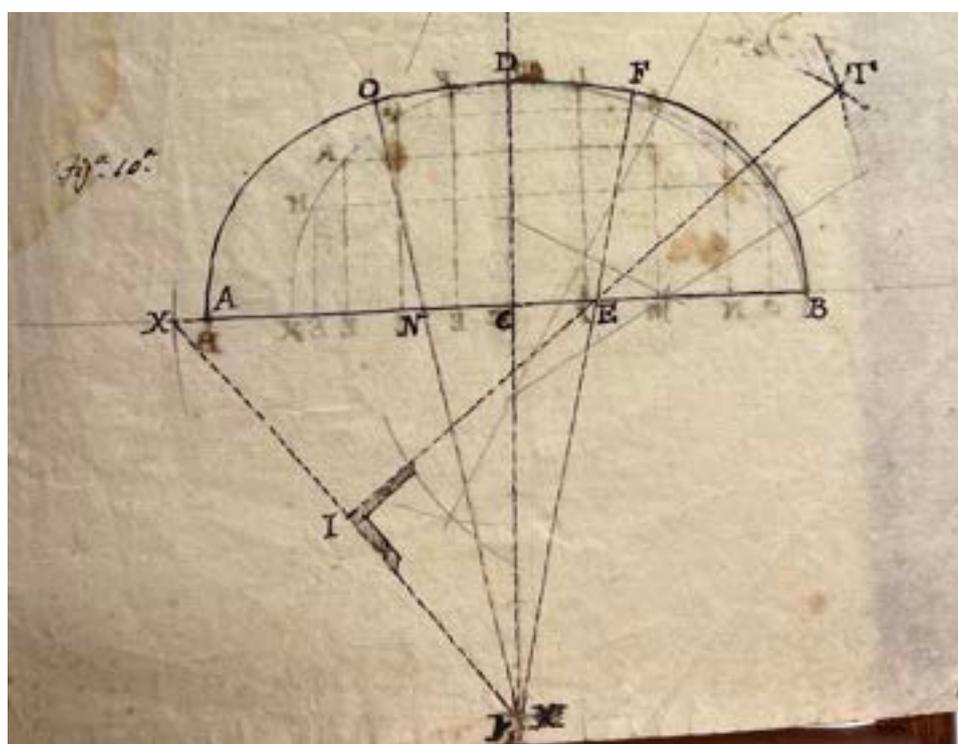


Figura 10 – Costruzione di un semiovale. Proiezione dei punti A, O, D, F, B da centro K

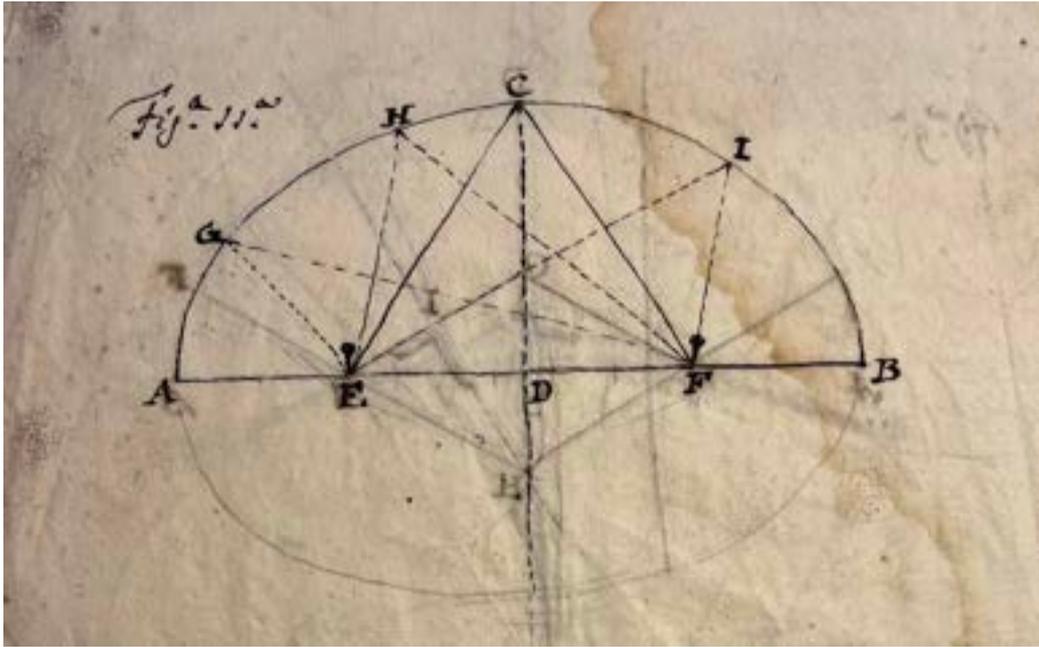


Figura 11 – Costruzione di un semiovale. Proiezione dei punti A, G, H, C, I, B dai fuochi E, F

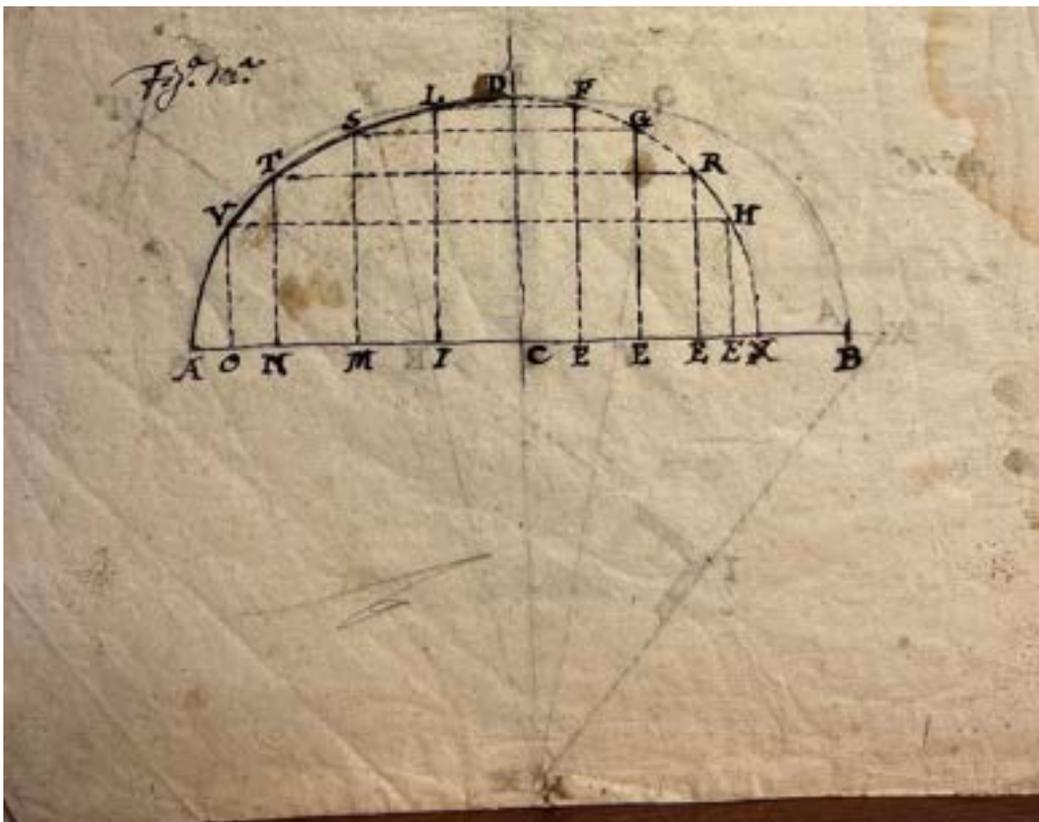


Figura 12 – Costruzione di una curva da due semiovali. I punti V, T, S, L, F, G, R, H sono ottenuti dalla proiezione ortogonale dei punti individuati sul segmento AB

## APPENDICE 2

**Antonio Foschini**

***Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara fornita de' più semplici macchinismi che adoprar si possono ne' grandi teatri.***<sup>313</sup>

Tavola I<sup>a</sup> Fig.<sup>a</sup> I<sup>a</sup>

Rappresentato in **ABC** la Pianta della Sala Armonica tal quale l'ho costruita coi Palchetti, e Corritoj, affine di osservare l'effetto delle visuali dirette alla Scena

**DEFG** è la Pianta della Scena

**HIL** è la Fronte del Palco Senico

**MM** Situazione dell'Arco Stabile ora esistente postiato in Opera per l'Imboccatura dello Scenario. Tal punto medio **P** della Platea tirinsi le Rette **PN**, **PO** alle estremità di essa Imboccatura, si avrà un'Angolo di sessanta gradi, il quale, perché entra comodamente nella pupilla dell'occhio, fa sì che tutta la Scena venghi dominata e compresa da una sola occhiata stando in **P**. Ecco il primo vantaggio. Molto più sarà dominata in **R** mediante l'Angolo minore **NRO** di circa trentasei gradi. Anche per ciò dunque è ottimo questo nostro Teatro.

**Q.** Sono i Tagli da me già fatti nel Palco Scenico per le quinte a quattro e a cinque per tutti gli usi scenici con ampie strade prospetticam.<sup>te</sup> degradate. Né ho introdotto uno di più oltre i soliti cinque affine di dar luogo alle grandi Decorazioni volendosi. Nel degradarne prospetticam.<sup>te</sup> le strade ho avuto in vista che anche le ultime escano comode al passaggio de' Personaggi, de' Troni, e di altre macchine decorative, onde ho adoperato le Regole Aritmetiche, e de' Quadranti usati dal Seniore Bibiena, siccome può vedersi sul fatto.

**S.** Sono i Telaj delle quinte caricati gli uni avanti, gli altri indietro, colla guida de' Taglj ridotti a due per due; e possono caricarsi a tre per tre ancora lasciando l'ultimo Taglio all'Asta de' Lumi.

**VX.** Sono lontananze ed orizzonti in due maniere disposti che dimostrano quanto sfondato a tutta scena possa rappresentarsi su questo gran Palco colla massima comodità.

Così disposto lo Scenario fo osservare due punti principalissimi:

---

<sup>313</sup> BCA FE, *Memorie sul Teatro di Ferrara*, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618.

I° Escludo i Palchi Proscenj **A,C** come si fa in tutti i Teatri; e nel primo successivo (n.° 2) colloco la Spettatrice in **T**. Tiro le visuali in **TZ** pei Telaj d'avanti **S** prodotte fino ai Telaj di dietro; e così dimostro non esservi minor Trafforo laterale mirando la Scena in quel punto. **T** così svantaggioso, molto meno saravvi ne' punti più indietro **YY**. Che se una certa delicatezza non volesse neppure soffrire il minimo trafforo tra lo Stabile **M** ed il muro **&**, ovvero tra esso stabile e la prima quinta e la prima quinta, si ripiega subito coi Telajetti **K** amovibili; dimodoché in questo Teatro, così Architetato, non occorreranno mai le quinte obliquamente poste, e dall'incuria de' Pittori teatrali proferite, le quali giovarano tanto per l'addietro, quando faceasi uso di una più esatta teatrale Prospettiva abbandonata dalla economia degl'Impresarij.

II° Si ponga mente ai Telaj caricati **S** delle quinte d'avanti tangenti la Linea **WN** estesa indefinitamente dal punto **N**. Lembo dello stabile **M**. Tale toccamento, e tal linea indefinita sono una delle maggiori bellezze ed eleganze di questo Teatro. Se si produce entro la Sala Armonica verso i Palchetti come al n.° 21 circa, chiaramente si vede essere la più alta al caso presente o come visuale degli Spettatori laterali, o come Convergenza dello Scenario: infatti presa come Visuale d'infilatura per gli Spettatori conviene che tutti i Palchetti sino al n.° 21 godano dell'intera Scena che l'Antepenultimo **†** quasi la gode, che il penultimo segnato **Δ** ne gode poche once e che il Proscenio **A** ritiene, né più né meno, la sorte degli altri Proscenj: Ladove se si usasse in vece di qualche altra Convergente (come taluno avrebbe voluto) es: gr. della Linea **MM**, oltre che si restringerebbe, senza profitto, la Piazza della Scena in uno Teatro di Bocca grande come questo, cinque Palchetti per ogni parte perderebbero la veduta dell'intero Scenario siccome avviene a Bologna, a Milano, a Venezia, ed altrove perché le Curve di que' Teatri non sono state accordate colla Convergenza della Scena che sgraziatamente suol esserne il secondo oggetto di molti Architetti quando dovrebbe esserne il primo.

Presa poi la Linea **WN**. per Convergenza dello Scenario si riconosce a prima vista per opportunissima. Lascia alla Scena, ai Balli, ai Cocchi, alle decorazioni, agli Spettacoli un'ampia piazza; non da al Finto una degradazione troppo precipitosa; gli oggetti laterali non discordano soverchiamente dalla declinazione del Palco; e gli ultimi Soffitti (come vedremo) non si abbassano troppo.

Nelle Opere piccole però ne drammi giocosi **&** si potrà benissimo far uso della Linea **80**. caricando i Telaj un po' più avanti su i carretti; e ciò giacché allora bastano gli Scenarij corti di tre strade; e giacché quel poco più di convergenza non fa errore sensibile nelle Prospettive corte.

9. Indica lo Scenario situato dopo lo stabile, che potrà rappresentare Soggetti Patrij.

6. Egli è un altro Scipario detto Tendina o Comodino posto dopo la prima quinta. Serve per chiudere la scena al fine degli Atti, onde preparare le decorazioni de' Balli. Si adopera questo per evitare l'improprietà di servirsi dello Scipario principale che non dee più vedersi sino alla finale. L'ho collocato dopo la prima quinta affinché con ciò che vi sarà dipinto sopra, coll'unione di essa prima quinta offra agli Spettatori qualche dilettevole veduta nel tempo di riposo quando aspettano la Comparsa del Ballo.

5.5.& Sono i Teloni ed orizzonti tra le quinte per le varie Mutazioni. Qui sono sei a due per due, ma se ne possono aggiungere altri finché occorre.

4.4. È la Linea Curva dell'Orchestra entro cui non si conta veduta della Scena, solamente se ne attende l'aspetto, e se ne esaminano gli effetti da qualunque altro punto dello Spazio 4R4 detto Perterre. Quivi credo che sia per soddisfare agli astanti per le descritte avvertenze e per l'Artificio usato non tanto nella stessa scena, quanto nella Curva della Sala Armonica.

### **Tavola II<sup>a</sup> Fig.<sup>a</sup> I<sup>a</sup>**

Espongo con questa Figura l'Elevazione in Proffilo di tutto il Teatro con cui offro l'effetto dell'Impiedi della Scena sopradescritta in Pianta come segue

**A.** Sala Armonica collo Schettro delle Cinque Logge, col Piano inclinato 6. del Perterre, coll'Orchestra C. coi Serraglj d, e, e colla Fronte f del Palco Senico.

**B.** Scena coi Pajoli g, h, all'intorno pel comodo de Macchinisti, coll'Arco K per l'introduzione de Cocchj, e Cavalli, e colla Graticola i.

**C.** Apertura della Bocca d'Opera

**D.** Palco Senico la cui Pendenza è a norma del metodo più moderno, comodissima ai Ballerini, e tutta scoperta agli Spettatori sedenti nella Platea, come provasi dalla linea prodotta **MC** che sta al di sotto de' loro Occhi.

**E.** Sottoscena in cui n sono gli Zoccoli sopra i quali scorrono i Carretti o che muovono le quinte.

**F.** Proffilo dell'Arco stabile col suo Panneggiamento G. per di dietro che giunge fin sotto al secondo Pajolo e che sarà posto in opera in modo da levarsi e riporsi con facilità affine di proseguire Decorazioni entro la Scena pei Veglioni, ed altro.

**L.** Proffilo per le quinte sopra i Carretti.

**H.** Soffitti dello Scenario a due per due sopra le quinte; più bassi sono al sito della loro veduta, ed i più alti mostrano di esser giunti dove dovevano arrivare nella mutazione di Scena. Sono

qui a due per due affine di schivare la confusione della Figura, ma dovranno essere in pratica a tre per tre ed anche a quattro, cioè Panneggiamenti, Arie, e Architravature diverse.

**I.** Aste de' Porta-Lumi; e simili dovranno essere quelli delle quinte.

Ciò così stabilito; giacché lo spettatore nel Perterre non può accostarsi alla Bocca di Opera più oltre dello Serraglio d dell'Orchestra, quivi poniamo collocato i **X** il suo Occhio, e tiriamo i Raggi visuali **X5**. fino alle arie **H** toccanti le estremità inferiori delle più basse, troveremo subito non esservi tra loro niun trafforo: molto meno vi sarà rimirandole da punti più lontani.

Per le estremità inferiori delle suddette Arie più basse, o soffitti tirisi la Convergente **TT**, e si produca nell'alto della Sala Armonica. Resta chiaro che, trattone le due pei servitori **YY**, tutte le Logge vedranno il soffitto dello Scenario perché sono al disotto della detta Convergente.

Pongasi ora lo spettatore nel Palchetto più lontano **Z** e si tirino le visuali **NZ** fino all'ultima quinta, al suo Pavimento, ed al suo soffitto; taglieranno ne punti **MM** lo stabile **F**; si confronti l'intervallo **MM** coll'altezza di esso stabile fino al suo Sottarco, e si troverà quello minore della metà di questa: quindi si arguisca, per tutte le Ragioni Ottiche, quanta degradazione, e lontananza prospettica sia per mostrare questa Scena così disposta e proporzionata. Quanto più a doppj e doppj sarà per mostrarne nello Spazio indietro **P** destinato alle Marine, alle Montuose, agli Accampamenti &&&

In fine, la Convergente **TT** toccante i soffitti della Scena dimostra quanto bene si adattino le altezze degradate all'altezza reale dell'Arco **K** onde decorarlo corrispondentemente nel caso di servirsene.

**QQ.** Linee degli Siparj. **R** Teloni & Telone dell'Orizzonte

Fig.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

Questa Figura seconda della stessa Tavola II<sup>a</sup> accenna con semplici linee un Prospetto in faccia della Scena dedotto dalla Pianta della Tavola I.<sup>a</sup> e dal Proffilo sinora descritto di questa II<sup>a</sup> e corrispondente alle loro larghezze ed altezze. **A** è lo stabile. **B** il suo panneggiamento. **C** le quinte. **D** i soffitti. **E** le lontananze, es: gr: per una Sala Regia, per un Tempio, per gran Galleria. Qui dobbiam fare più riflessi. 1° A motivo dei triangoli simili, sta **EF** ad **FG** come **HI** ad **IK**, dunque tutte le Sezioni dello Scenario sono proporzionali fin dove possono estendersi, e quindi come è la prima così sarà l'ultima, e così saranno le medie; e quindi l'uniformità dunque, la Bellezza, la perfezione.

2° Le Linee **FI.GK** convergono qui sul Palco Scenico come precisamente nella Pianta della Tavola I<sup>a</sup> Fig.<sup>a</sup> I<sup>a</sup> e convergono nel punto **O** a cui debbono dirigersi dai Pittori le Linee del Finto. Per questo punto **O** conduco l'Orizzontale **MN** la quale sarà in conseguenza anche

orizzontale del Finto; e nel Profilo (Fig. <sup>a</sup> I<sup>a</sup>) diventa la linea **WZ** all'altezza dell'occhio dello Spettatore situato nella prima Loggia, e che, per la poca distanza potrà raggualiatamente servire alla seconda ancora.

3. Una tale Orizzontale, per l'industriosa disposizione delle cose, e nasce così dall'Acclività del Palco Senico (come volle il senior Bibiena), e riesce al di sopra del medesimo in guisa che il punto del Finto, e le Linee del concorso prospettico non possono mai, entro la scena, troncarsi sul Palco, come avviene in quasi tutti i Teatri, e mal guidare i Basamenti delle Architetture dipinte.

4. Il Punto della Convergenza Scenica qui sorte fuori di **W** (Fig. <sup>a</sup> I<sup>a</sup> Tav. II): circa sessanta cinque piedi: Avendo riguardo alla distanza da tal punto fino all'altro **Z** e calcolando opportunamente colle Regole della Prospettiva Teatrale applicate nel nostro Palco Senico trovo che vi si può rappresentare, o fingere un luogo, il quale mostri la lunghezza di trecento settanta piedi. Io non saprei come meglio disporre ed innalzare in questo Teatro uno Scenario comodo, grandioso, ampio insieme ed a seconda della Curva della Sala riuscita così bene e rapporto alla visuale, e rapporto all'Armonia come s'è già provato più volte ed in più modi. Gradisca la Patria le mie fatiche, i miei studj per un'Opera importante. Passo al Macchinismo.

### **Macchine**

Tra tutti i Macchinismi sin ora ideati per i grandi Teatri eleggo per questo i più semplici, e facili ad usarli, e gli adatto alla struttura della stessa scena.

Stabilisco la Massima di non aggravare, come tutti fanno, e tormentare le Armature del tetto con quelle grandi Ruote doppie e Timpani e cinque, e a sei ad esse applicate per alzare, ed abbassare i soffitti dello scenario. Stabilisco anche l'altra Massima di non prevalermi pel moto delle *quinte* del consueto Asse in Peritrochio Orizzontale perché in pratica poco dura, o non riesce pronto, cosicché molti lo lasciano ozioso, ovvero lo levano via, e piuttosto le muovono a mano con poca felicità. Ciò fissato, ecco la disposizione generale di tutto il macchinismo nella fig. <sup>o</sup> I della Tavola III esprimente il Taglio trasversale della scena.

Tavola III fig.<sup>a</sup> I

A. Armature del tetto B. Graticola inferiore C. Altra Graticola con sopra una Macchinetta

D. curvule, oppure anche due diverse per far sentire il Tuono di quanta durata si vuole e precisamente dal Cielo. E. Soffitto pensile trasportato al sito più alto. F. Altro Soffitto posteriore precisamente sopra le quinte. G. Quinte tirate indietro H. Quinte alla visuale I. Palco Senico L. Pajolo inferiore M. Pajolo superiore

Tre sorta di Macchinismi occorrono in qualunque Teatro pel movimento de' scenarj. L'uno che tira avanti e indietro tutte le quinte in un tratto solo. L'altro che alza e abbassa i Soffitti; il terzo che serve alla mutazione dei Teloni. Fino ad ora non è stato possibile unire insieme il primo col secondo, delle quinte cioè, e dei Soffitti, e così ridurli a due soli, perché il moto de' soffitti è sempre maggiore (specialmente ne Teatri grandi) di quello delle quinte: queste qui si muovono per tre piedi e mezzo, quelli per sette; onde tirante al loro luogo le quinte la macchina si fermerebbe alla metà del viaggio de' sooffitti. Perciò non mi diparto da tre macchinismi. Il primo si eseguisce sotto il Palco senico; il secondo sopra la Graticola; il Terzo lateralmente ai Pajoli. Io però per la sola ragione suddetta eseguirò anche il Secondo ai Pajoli; e così si avrà il nuovo vantaggio che tutti gli Operaj nella Scena e Sopra scena saranno dominati dal capo macchinista.

#### Movimento de' soffitti

I fili che li sospendono passano per le Frodee. P. sopra la Graticola, si rivolgono e giungono alla Ruota con canali Q, proseguono per questa fino all'altra R nel Pajolo superiore infilato in un cilindro orizzontale. Altri fili S partono inversalmente da questa, e vanno ai punti di sospensione de soffitti posteriori. La ruota R viene girata dal contrapeso X a destra e così armata come ho descritto nell'atto di alzare il soffitto E abbassa l'altro posteriore F. Tanti sono questi ordimenti quante sono le quinte da una parte, e tutti riferiscono al suddetto cilindro, dove si osservi dover essere agevolissimo il Moto perché il soffitto anteriore E si equilibra nell'alzarsi col soffitto posteriore F che si abbassa, e quindi piccolo peso basterà in X, poco più della metà cioè dei soffitti.

Perché poi occorreranno i Soffitti a quattro a quattro, applico lo stesso semplicissimo Macchinismo anche dall'altra parte T da servirsene opportunamente per gli ultimi due d'ogni quinta.

#### Movimento de Siparj e Teloni

L'Ordimento sarà simile in tutto e per tutto a quello de' soffitti sopra spiegati e perciò si ridurrà anch'esso a simile Ruota Q, e giungerà all'altra V situata nel Pajolo inferiore, la quale verrà girata dal Contrapeso Z. Questa ruota V grande sarà movibile col lungo del suo Cilindro orizzontale per poter servire a molti Teloni senza moltiplicare gli enti. Siccome poi nelle successive Mutazioni di Scena bisogna sovente una certa speditezza, così per ogni cosa ripeto il medesimo Meccanismo dall'altra parte Y.

Dal Macchinismo dei Teloni giova in pratica di tenere separato quello dei due Scipari, affine di evitare la soverchia lunghezza de' Cilindri orizzontali facile a scomporli. Io non mi dipartirò da tal Pratica prevalendomi però della stessa facile struttura da eseguirsi a piacere o col contrapeso, ovvero colla Battuta dell'Uomo.

I contrapesi tutti scorerranno pei condotti di legno affinché non siano impediti mai dai Telaj, Legnami & che si sogliono appoggiare ai muri laterali e ben sarebbe che fossero di piombo pel sottile volume piuttosto che di sasso; così si fanno ne' Teatri ben montati.

#### Movimento delle Quinte

La quinta H viene portata dal Carretto K e la G dall'altro & e rette dagli stangoni o Aste U che si incalmano ne' carretti mediante certi ferri i quali passano pei Tagli del Palco. Nel mentre che si tira avanti il carretto K l'altro & va indietro. Perciocché ambidue stanno congiunti con la fune t che si rivolge per la Troclea stabile p per ottenere una somma celerità nel loro moto io penso di levare ogni fregamento e perciò in vece di farli camminare nei cordoni coi soliti contraccanali, li munirò nel disotto con piccole girelle di metallo che scorreranno incastrate in certe scozie di legno forte sopra i tavoloni de Zoccoli. Ne ho già fatta la prova nel teatro e riesce a meraviglia. Ho detto di sopra di non prevalermi pel moto delle quinte del consueto Asse in Peritrochio orizzontale chiamato Fusolo dei Legnamaj, e ciò perché ne' teatri grandi non riesce attesi la soverchia lunghezza e il molto carico. Eleggo piuttosto un Argano verticale W situato opportunamente nel mezzo, la cui Potenza è a tutti notissima. Giungano a questo tutte le funi M de' carretti ridotte in una mediante un anello di ferro. Gli Uomini lo girino; e con una sola girata di tre piedi e mezzo (il cui diametro è di quattordici onces) trasporta esso tutte le quinte al colpo d'occhio nel loro luogo.

Le Funi M sono al di sopra dell'altezza degli operaj e per non intricare i sottoscena, e perché possano agire con tutta libertà.

Dopo di tal descrizione altro non debbo aggiungere alle Persone illuminate se non se un Riflesso. Confrontino di grazia questi Macchinismi con quelli degli altri Teatri tutti. Rileveranno a vista la semplicità, la speditezza e la sicurezza degli uni, la complicazione, l'imbarazzo e le assurdità ancora degli altri. Non mi pregio di dar qui nuova foggia affatto di Macchine: mi prevalgo delle consuete invenzioni sperimentate per buone, escludo le cattive ne riformo alcune, altre ne aggiungo del mio, e modifico le cose al corpo nostro con direzione di parte nuova e con artifizi giovevoli alla più pronta man-d'opera.

Ho avuto anche in vista che questi miei Macchinismi (i quali si chiamano Stabili nel Teatro) non imbrogliano le parti superiori a svantaggio delle altre macchine (dette Variabili) occorrenti nelle decorazioni per le Comparse, pei voli & e che non inducano nella necessità di fare de soverchi Pajoli pensili trasversali tra i soffitti, che sempre intricano lo spazio dissopra nell'alto degli Spettacoli.

Seguono in grande alcuni  
Pezzi del descritto Macchinismo

Fig.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

Offre l'idea di un Carretto armato come ho suddescritto, coi ferri passanti pe' tagli del Palco, e cogli Stangoni o Animelle in piedi che regono la quinta

Fig.<sup>a</sup> 3.

Profilo dello stesso Carretto, dal quale si raccoglie l'equilibrio di tutto il suo Impiedi, essendo posta la quinta da una parte e le Animelle dall'altra, il che si noti.

Fig.<sup>a</sup> 4

Asse in Peritrochio orizzontale pel movimento de soffitti, Panni Arie &

Fig.<sup>a</sup> 5.

Asse in Peritrochio orizzontale pel movimento dei Teloni

Fig.<sup>a</sup> 6.

Asse in Peritrochio orizzontale pel movimento degli scipari o col gran Contrapeso o mediante la Battuta dell'Uomo.

Fig.<sup>a</sup> 7.

Artifizio per produrre il Fulmine

Fig.<sup>a</sup> 8.

Meccanismo per rappresentare il mar vero ad uso dei Teatri di Francia.

In questo la Figura è il Profilo di un piano ondeggiante sopra di esso, viene tirato un Carretto che porta il Vascello, il quale nel suo moto rassembra di galeggiare appunto su i Flutti marini. Per d'avanti poi, e per di dietro debbonsi essere dei Cilindri B investiti da doppia spirale con manubrij all'estremità per farli girare. Tali cilindri si cuoprano di Tocca d'argento. La loro Rotazione, e il riverbero de' lumi opportunamente disposti li fanno comparire vere onde di mare, che prosegue dipinto sull'Orizzonte.

Le altre Macchine Variabili per le Decorazioni i Teatri non sogliono farle, ovvero gli Impresari se non se alle occasioni di servirsene nel tale o nell'altrettale Spettacolo. Le qui esposte sono le Stabili, e quelle che dee avere ogni Teatro ben fornito, e dotato, senza le quali nulla si può rappresentare sulla sua Scena.

#### Spesa

Tela B.<sup>a</sup> 10,000 Cordami grossi, mezzani e piccoli (piccola parte de quali esiste)

Ferramenti grossi e minuti. Legnami (gran parte de' quali è già provveduta) Chiodarie. Scale da mano semplici e doppie. Taglia. Polea. Carretti 36. Altri da Lumi 14. Animelle 72. Stangoni de Teloni. Scipari ed Arie &. Ossature diverse. Argano Assi in Peritrochio orizzontale. Troclee. Girelle diverse di legno e di metallo. Soglie sotto i Carretti & sono tutte le cose occorrenti.

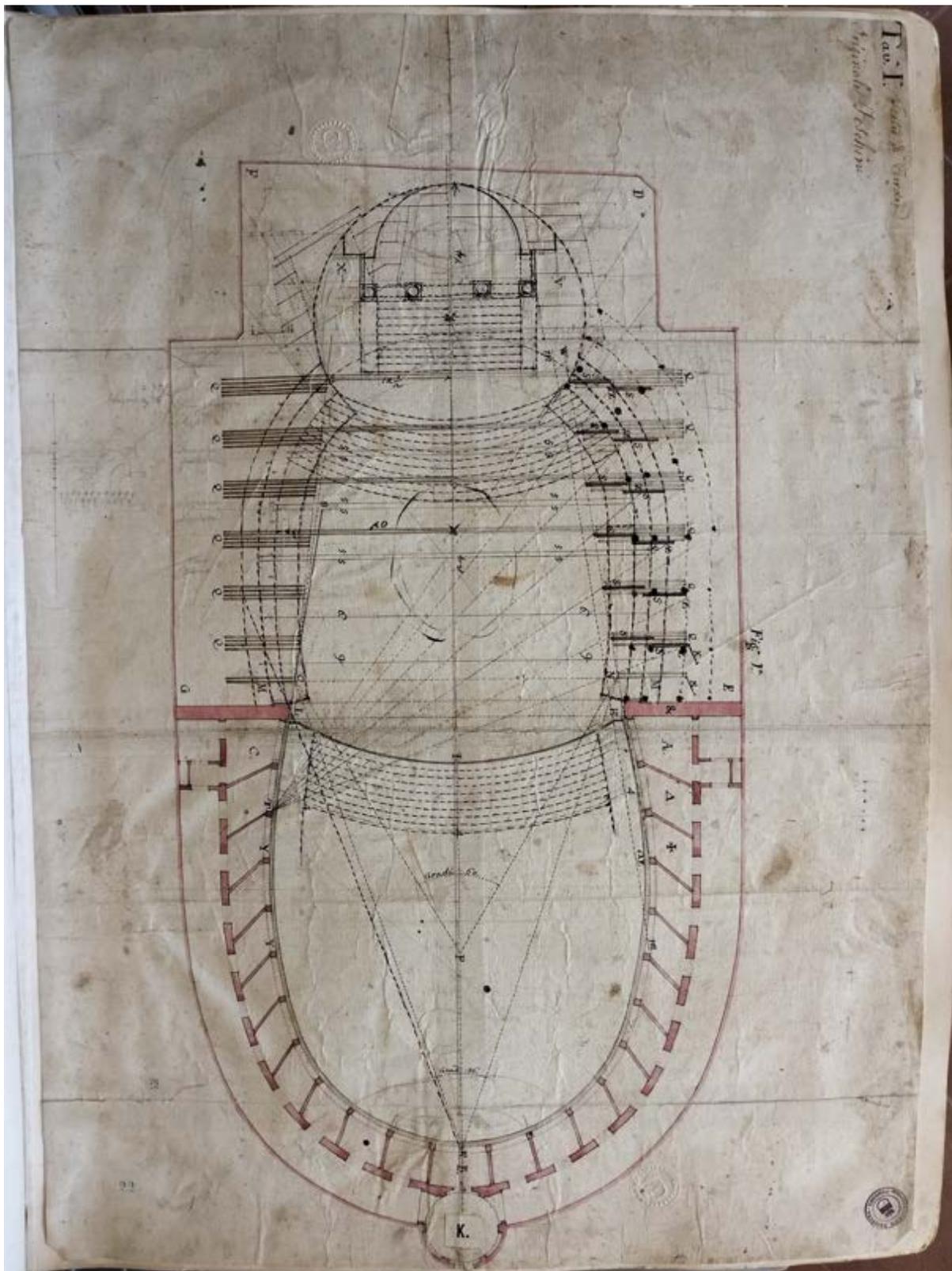
Più e più volte per l'addietro calcolai l'importo di tutto; e nella Pubblica Computisteria ne esistono gli scandagli generali, a quali mi riferisco. Il dipinto per dieci Mutazioni di Scene, che diventano dodici tra lunghe e corte, importa [simbolo dello scudo pontificio] 1200 ch un altro Migliaio di Scudi assorbirà la costruzione, compresi i legnami esistenti, delle Intelajature, delle Macchine degli ordimenti & e che in tutto si fa la spesa di **scudi** 3200, ed anche di 3500 per dar luogo ad ogni caso.

Tal somma non occorre tutta ad un tratto. Basteranno talvolta i Cinquecento, talora i Trecento, i Ducento, i Sei cento &; cosicche una Cassa potrà assumerne con qualche comodità l'impegno e sofferirne gli sborsi.

Il che è tutto ciò che dir dovevo intorno alla Scena, e suoi Componenti, senza de quali il nostro Teatro a nulla vale.

23 Feb.<sup>o</sup> 1797

Antonio Foschini



*Scena del nuovo pubblico Teatro di Ferrara fornita de' più semplici Macchinismi che adoprare si possono ne' grandi Teatri – Tavola 1 figura 1 – da Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani, 1915.*

## APPENDICE 3

### Iconografia: progetti, immagini, documenti visivi

#### Teatro Comunale di Ferrara



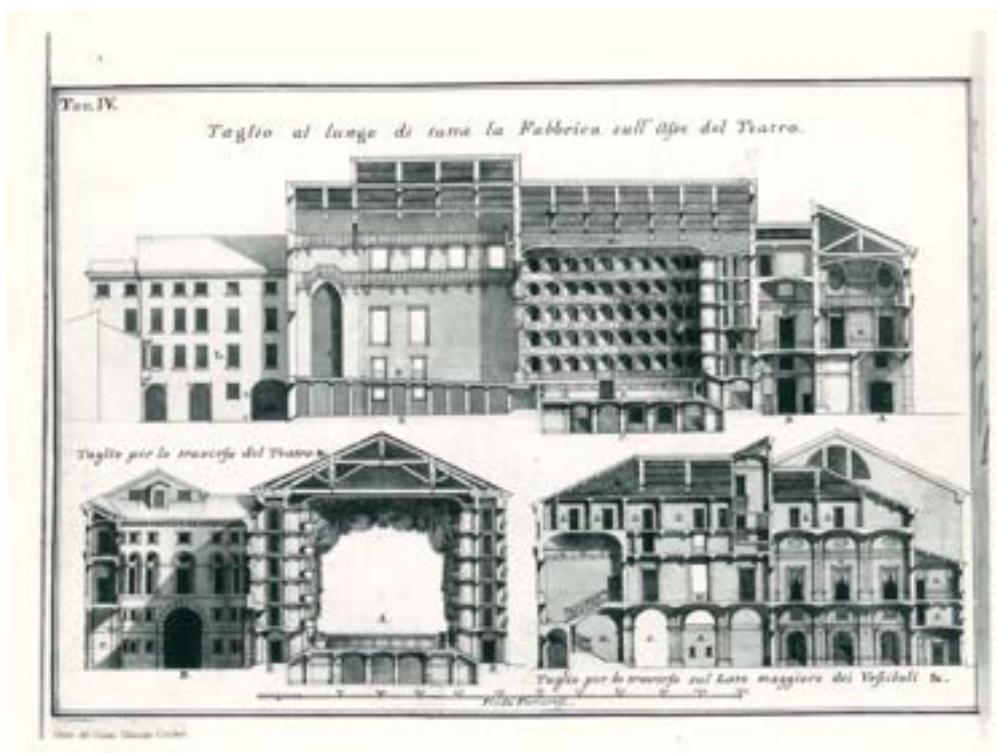
Riproduzione delle Decorazioni del Teatro Comunale, ideate ed eseguite dal Prof. Migliari Francesco

BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, volume II, 1915.



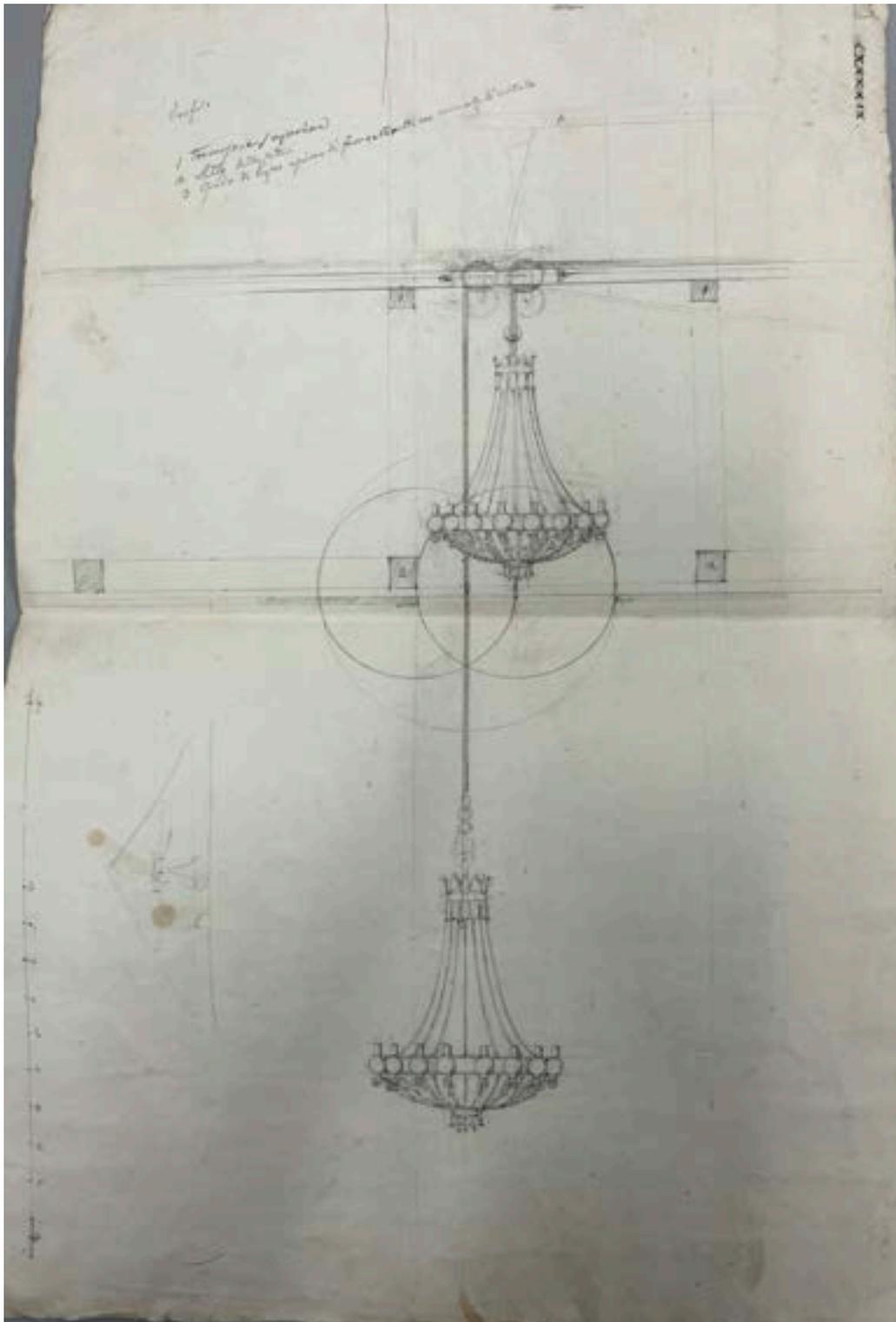
Locandina dello spettacolo del 14 ottobre 1859, *Trattenimento Scientifico Fisico-Magnetico*, e prima serata in cui il Teatro Comunale di Ferrara viene illuminato da luce elettrica.

BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, volume III, 1915.



Spaccato su vari fronti del Teatro Comunale di Ferrara

BCA FE, *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, volume II, 1915.



Progetto per un lampadario del teatro, la carrucola permette la movimentazione del lampadario nelle due posizioni indicate.

ASC FE, Fondo Archivio comunale antico Serie Mappe e Disegni o Cartografia antica Unità archivistica busta 10

Nota della cera occorrente per la solita Illumina-  
 zione del nuovo Teatro pubblico di Ferrara.

In primo, & second' Ordine Candele di N.º 126. di lb. 3. Taglio Cor-  
 so per la suscitazione del Bruciale.

In terzo, & quart' Ordine Candele di N.º 84. di lb. 2. Taglio lun-  
 go.

Sulla singhiara Torcia di lb. 4, ovvero 5.  
 fumiati in' all' Oro. Candele N.º 36. di lb. 1½. T. corso.

Scena fumiati g. Candele — N.º 110. di lb. 1½. T. corso.

Per le Orchestre. Candele — N.º 36. di lb. 2. T. corso.

Per l'Interno di Palchetti dei primi  
 in' Ordine N.º 69. Candele N.º 138. di lb. 1½. T. corso. Co-  
 m'altro bastano anche di lb. 4. T. corso.

Qualora per la Scena dovessero esser ridotta a Sale, o a qualunque  
 altro sito esprimendosi qualche spettacolo, occorra ivi più  
 cera, cioè Candele di lb. 2, e di due libbre da disponersi  
 opportunamente. Il loro numero non può determinarsi fino  
 a cose stabilite.

Per la Scala, e per l'Atto interno Torcia di lb. 4. N.º 144.

Per l'Appartamento Candele da Plache N.º 70.

Per le fumiati N.º 12. Candele N.º 16. di lb. 1.

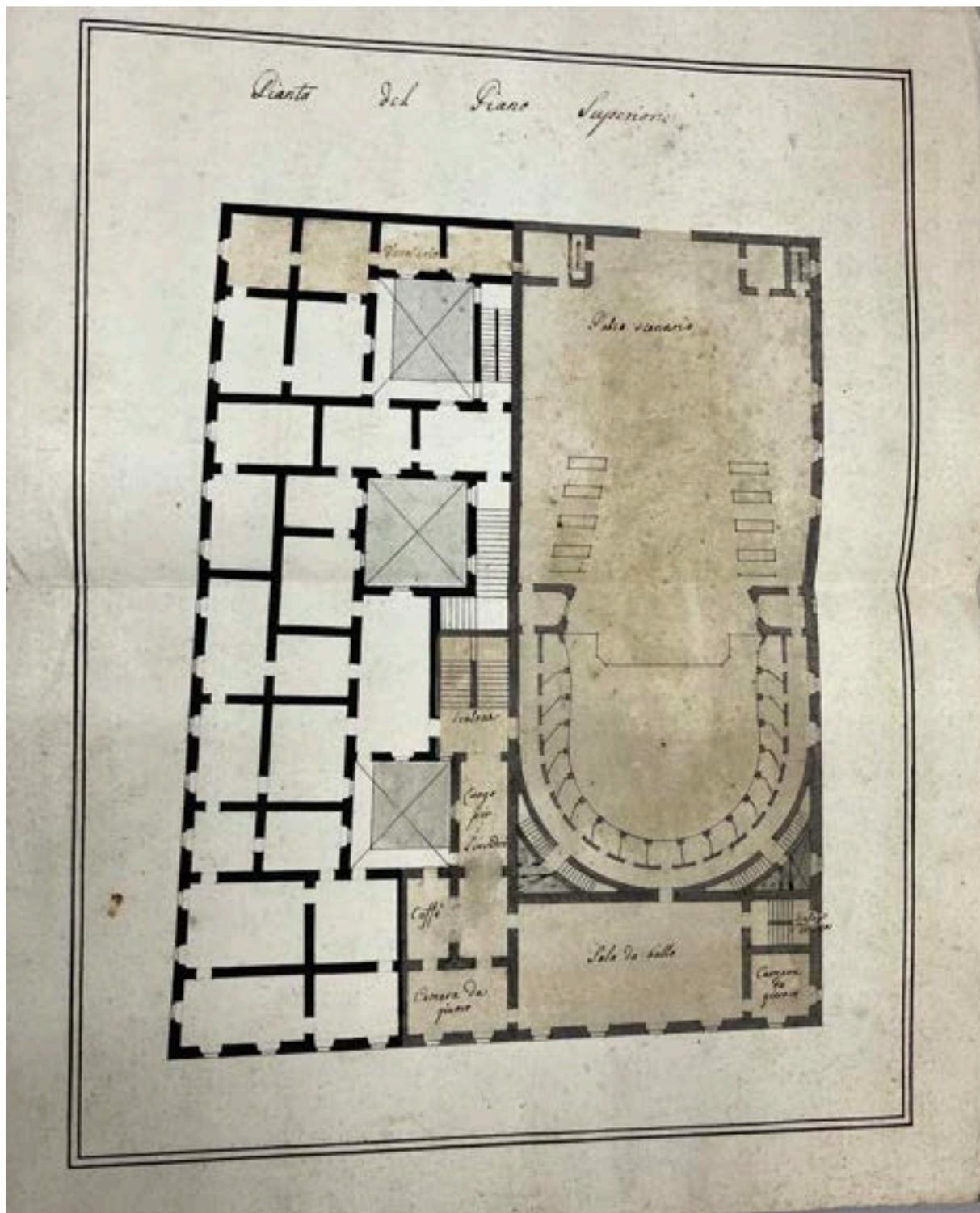
In dipinto. Cera per l'andirivieni.

Et tutto in rapporto all'Interno della Fabbrica

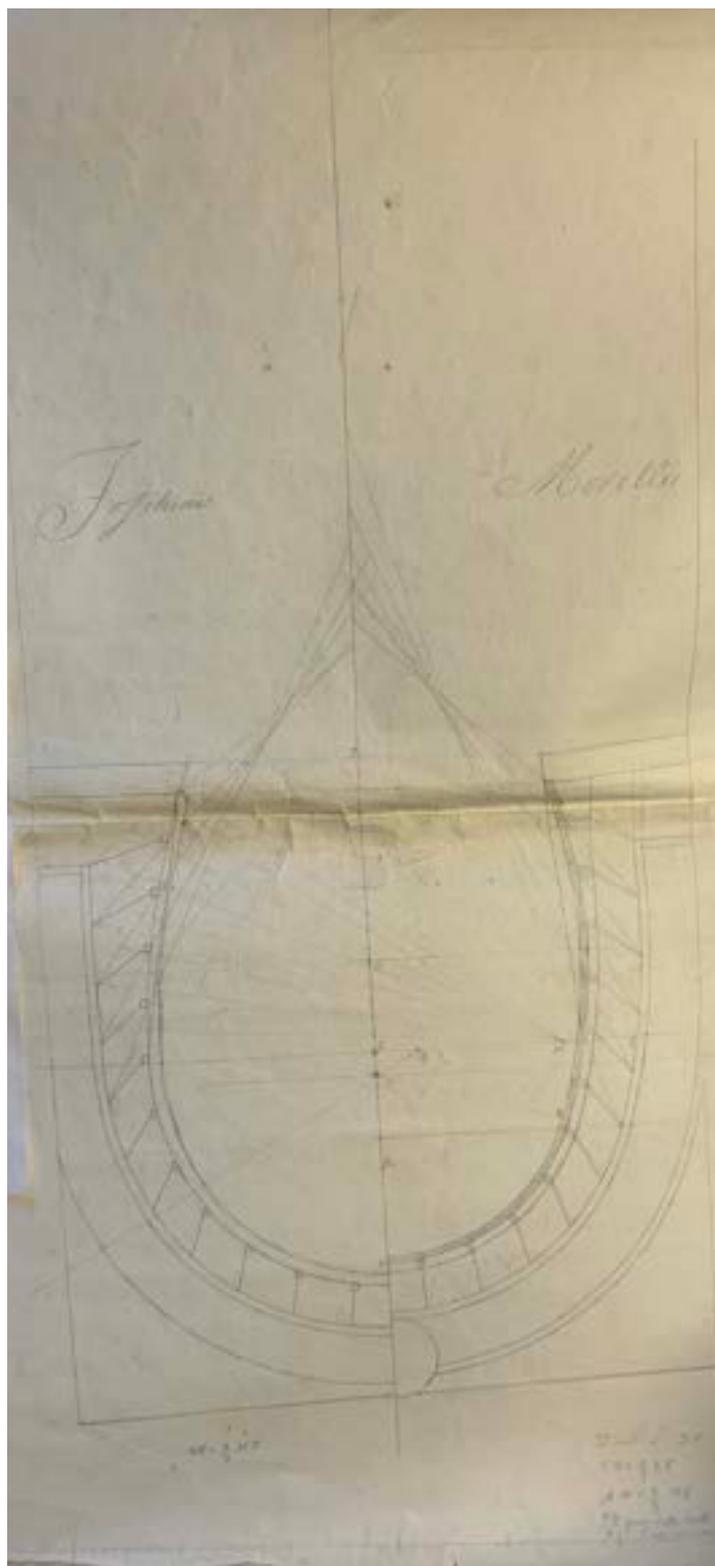
Riguardo a ciò che sopra occorra nell'istesso, dipenderà dalle de-  
 terminazioni.

17. luglio 1799.

Nota della cera occorrente per la solita illuminazione del nuovo teatro pubblico di Ferrara, luglio 1799

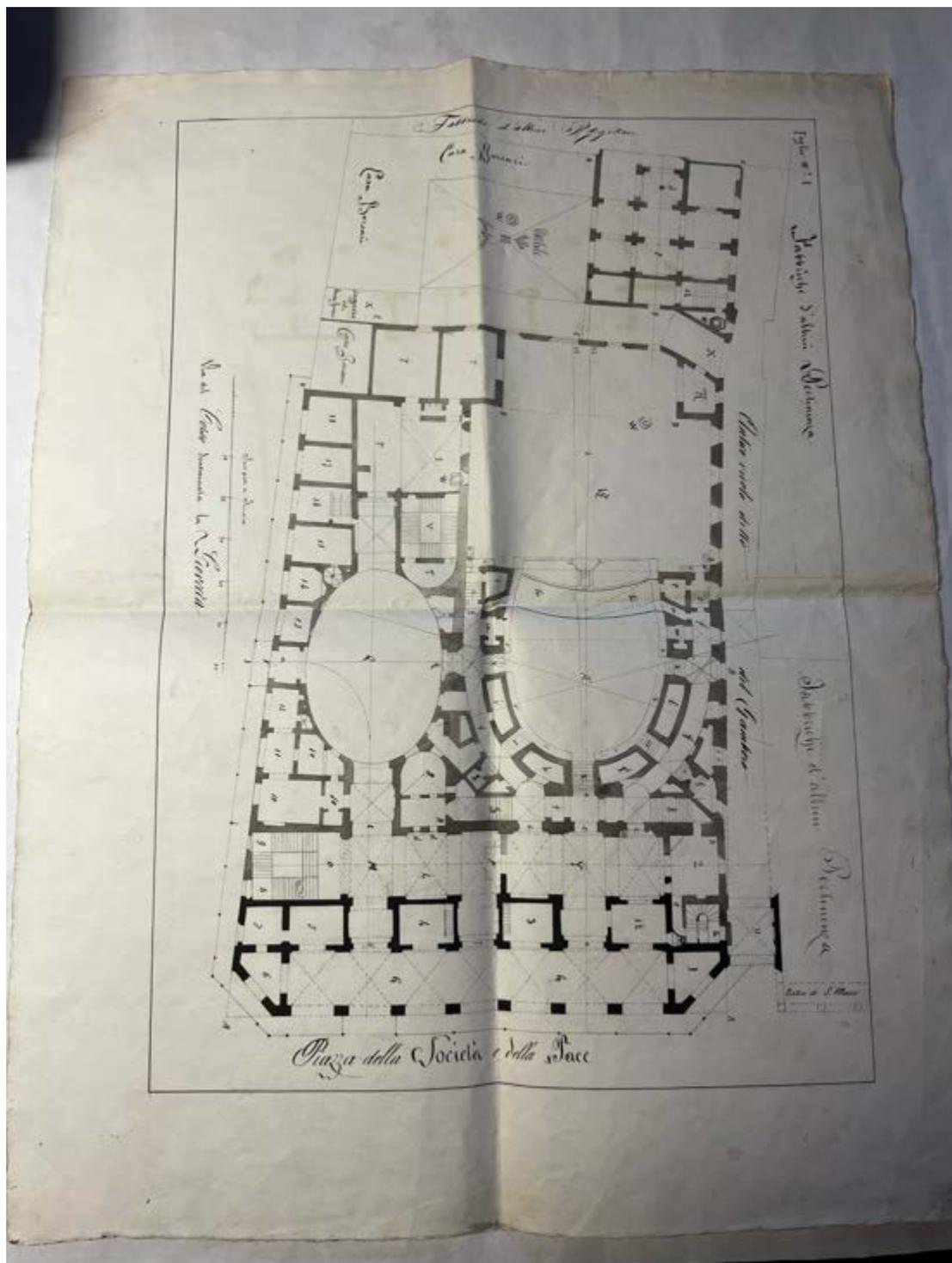


Pianta del piano superiore (piano nobile) del Teatro secondo il progetto dell'architetto Campana  
ASC FE, Fondo Archivio comunale antico Serie Mappe e Disegni o Cartografia antica Unità archivistica busta 10



Confronto tra le curve Foschini e Morelli. Nessuna delle due corrisponde alla curva effettivamente realizzata: viene commissionato un nuovo progetto correttivo dei difetti delle due curve

BCA FE, *Memorie sul Teatro di Ferrara*, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618, fasc. 1.



Pianta del Teatro Comunale. Sono individuabili i confini dell'Isola del Cervo, la Rotonda ellittica, l'ampio spazio dietro al palco e la curva sporgente del proscenio

BCA FE, Fondo Antolini, n. 70



Interni del teatro

Sito del Teatro Comunale di Ferrara [<https://www.teatrocomunaleferrara.it/>]



Interni del teatro

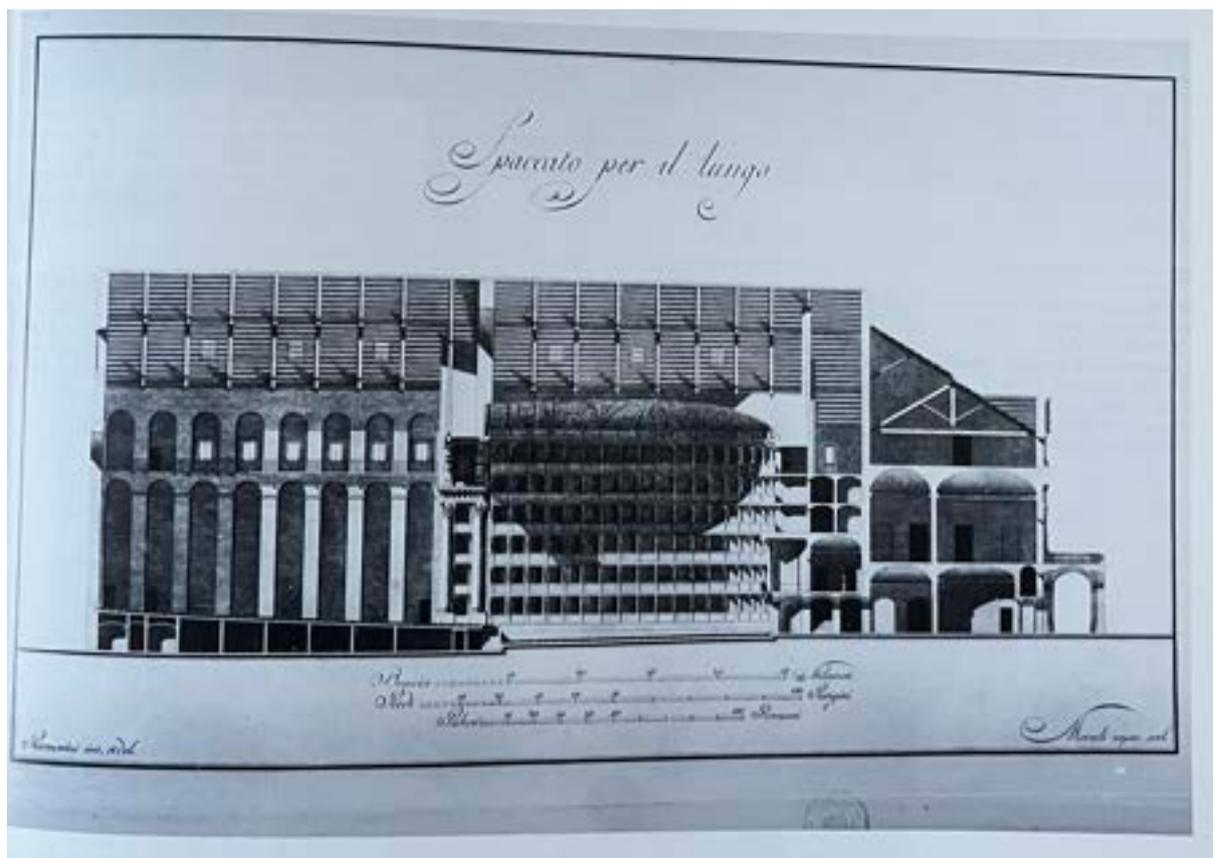
Foto di L. Dolcetti [03.03.2023]

## Teatro alla Scala di Milano



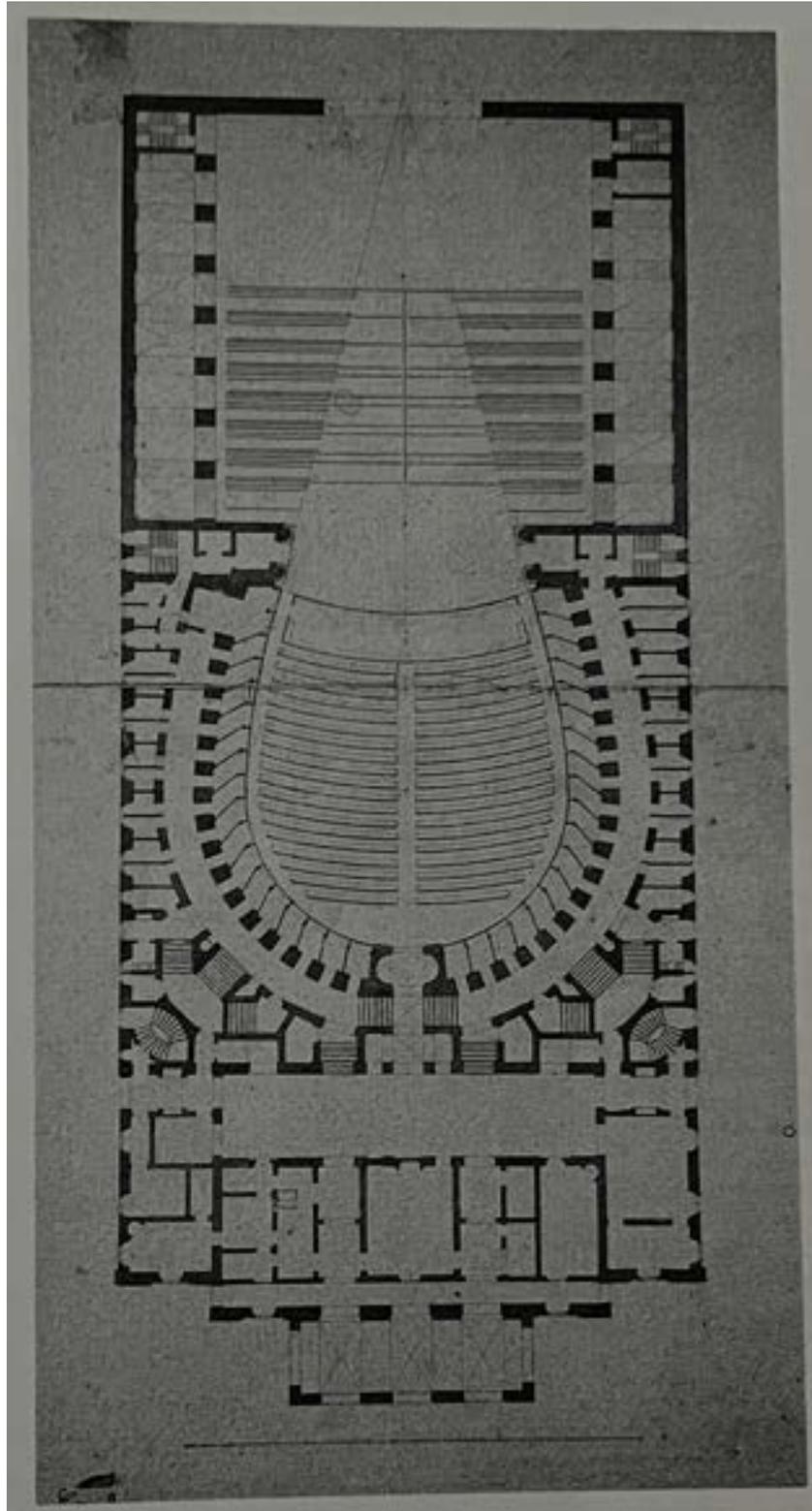
Interni del teatro e dettaglio della facciata

«Il Teatro Illustrato», 1893.



*Spaccato per il lungo*

Portoghesi Paolo (a cura di), Giuseppe Piermarini. *I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, Milano, Eclacta, 1998



Studio planimetrico piano terreno

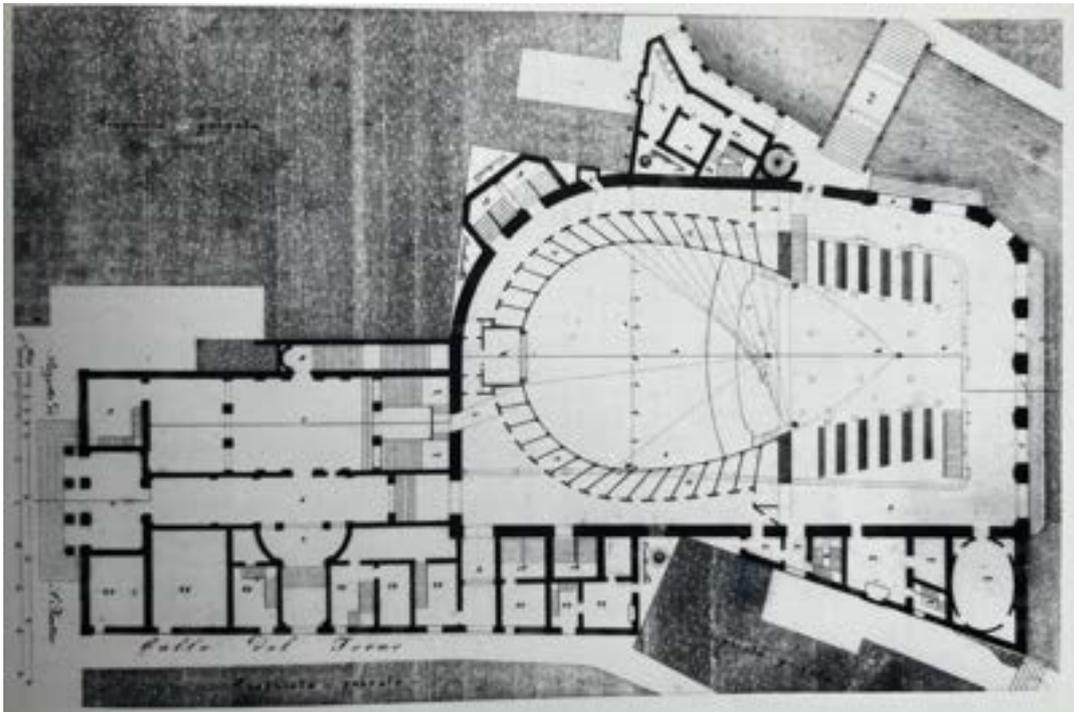
Portoghesi Paolo (a cura di), *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, Milano, Eclecta, 1998



Interni del teatro

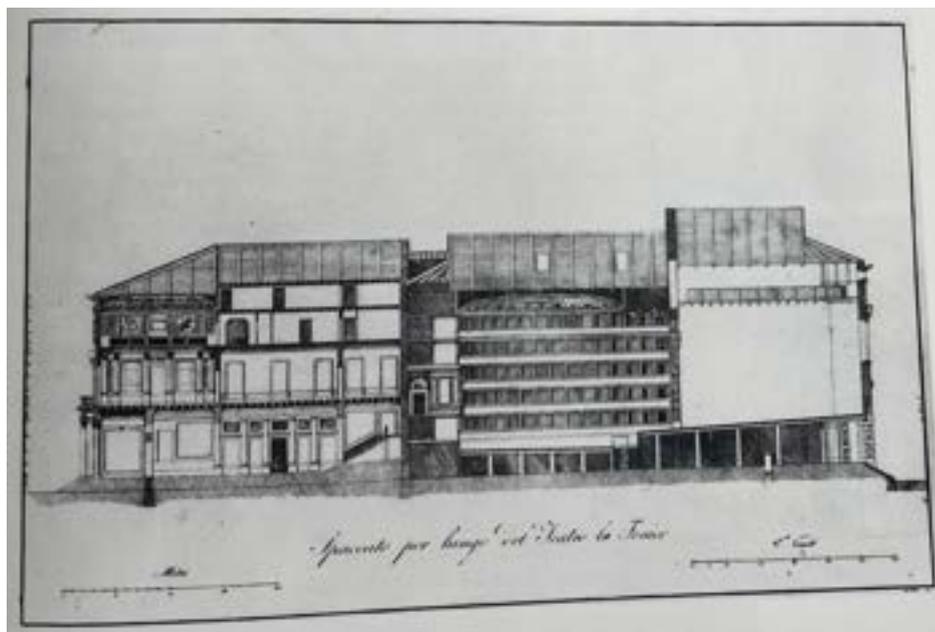
Foto di L. Dolcetti [15.11.2022]

## Teatro La Fenice di Venezia



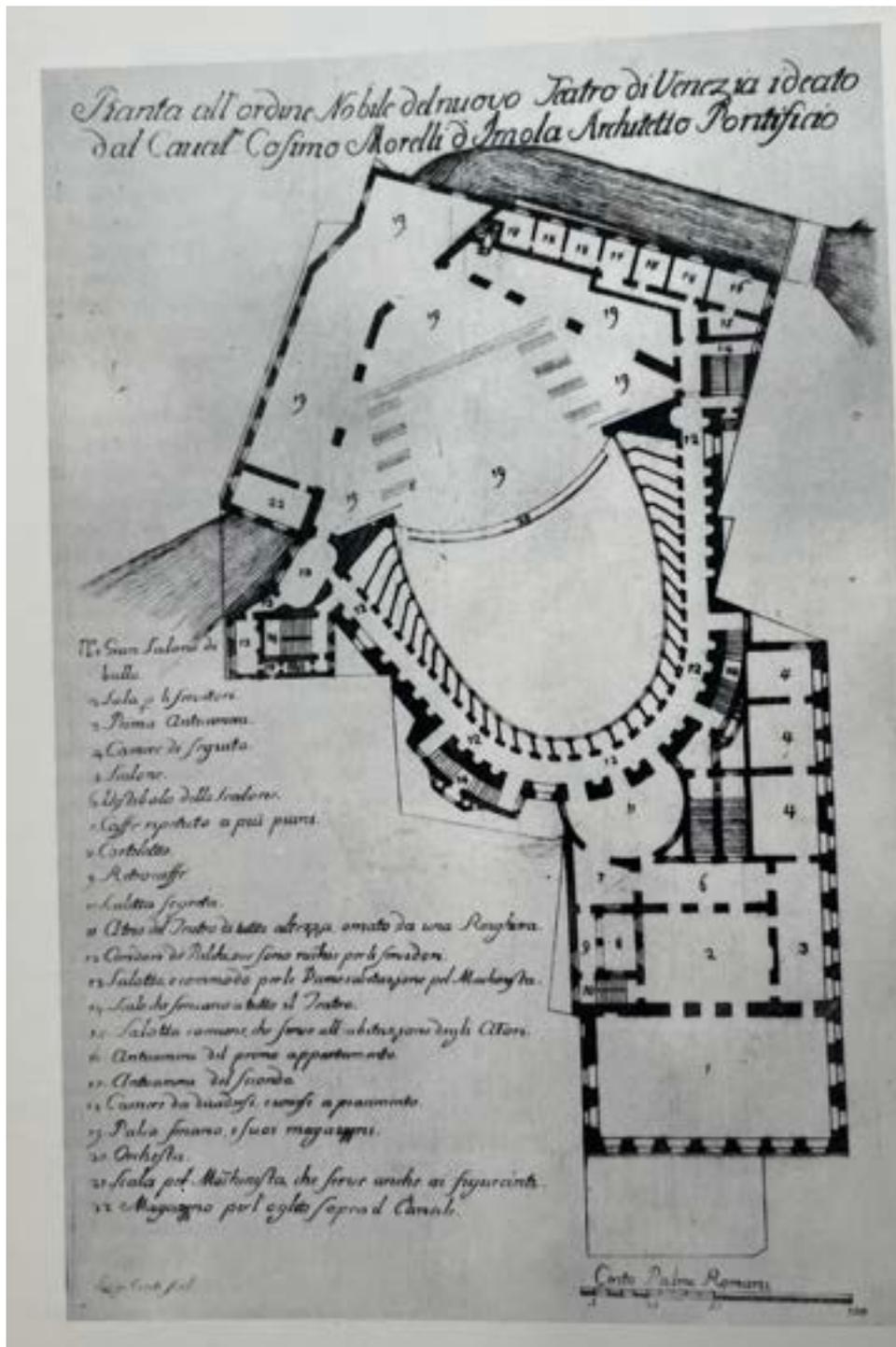
Pianta del piano terra del teatro

Brusatin Manlio, Pavanello Giuseppe, *Il Teatro la Fenice. I progetti. L'architettura. Le decorazioni*, Venezia, Albrizzi editore, 1987



*Spaccato per il lungo del teatro*

Brusatin Manlio, Pavanello Giuseppe, *Il Teatro la Fenice. I progetti. L'architettura. Le decorazioni*, Venezia, Albrizzi editore, 1987



*Pianta all'ordine nobile del Teatro di Venezia ideato dal Caval. Cosimo Morelli d'Imola Architetto Pontificio (non realizzato)*

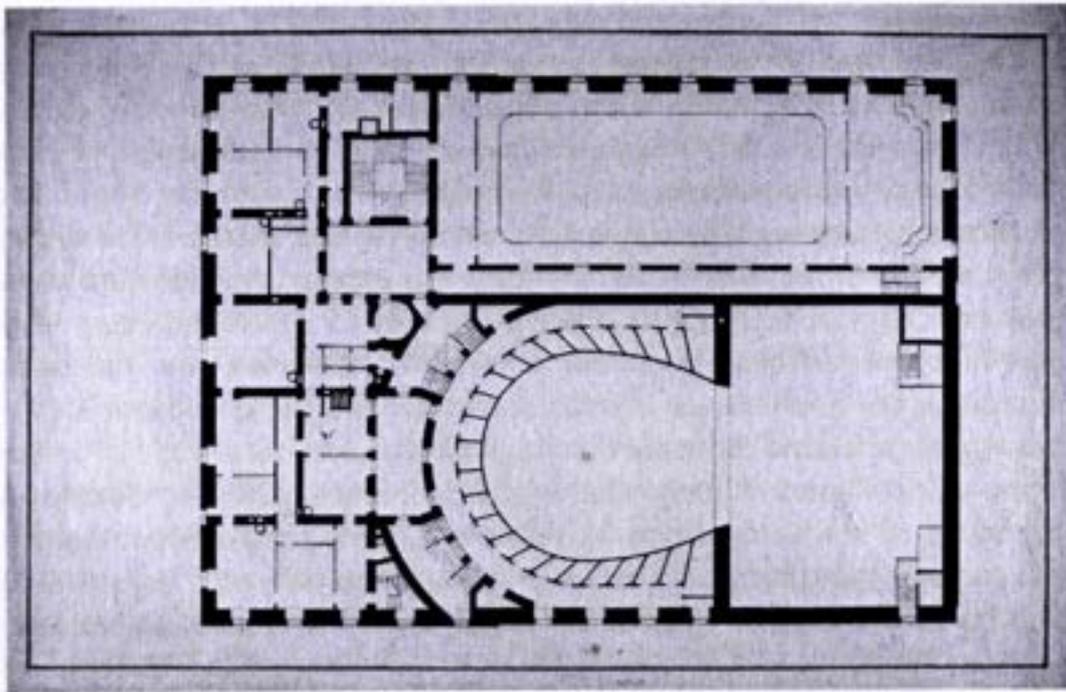
Brusatin Manlio, Pavanetto Giuseppe, *Il Teatro la Fenice. I progetti. L'architettura. Le decorazioni*, Venezia, Albrizzi editore, 1987



Interni del teatro

Sito del Teatro La Fenice [<https://www.teatrolafenice.it/>]

## Teatro Verdi di Trieste



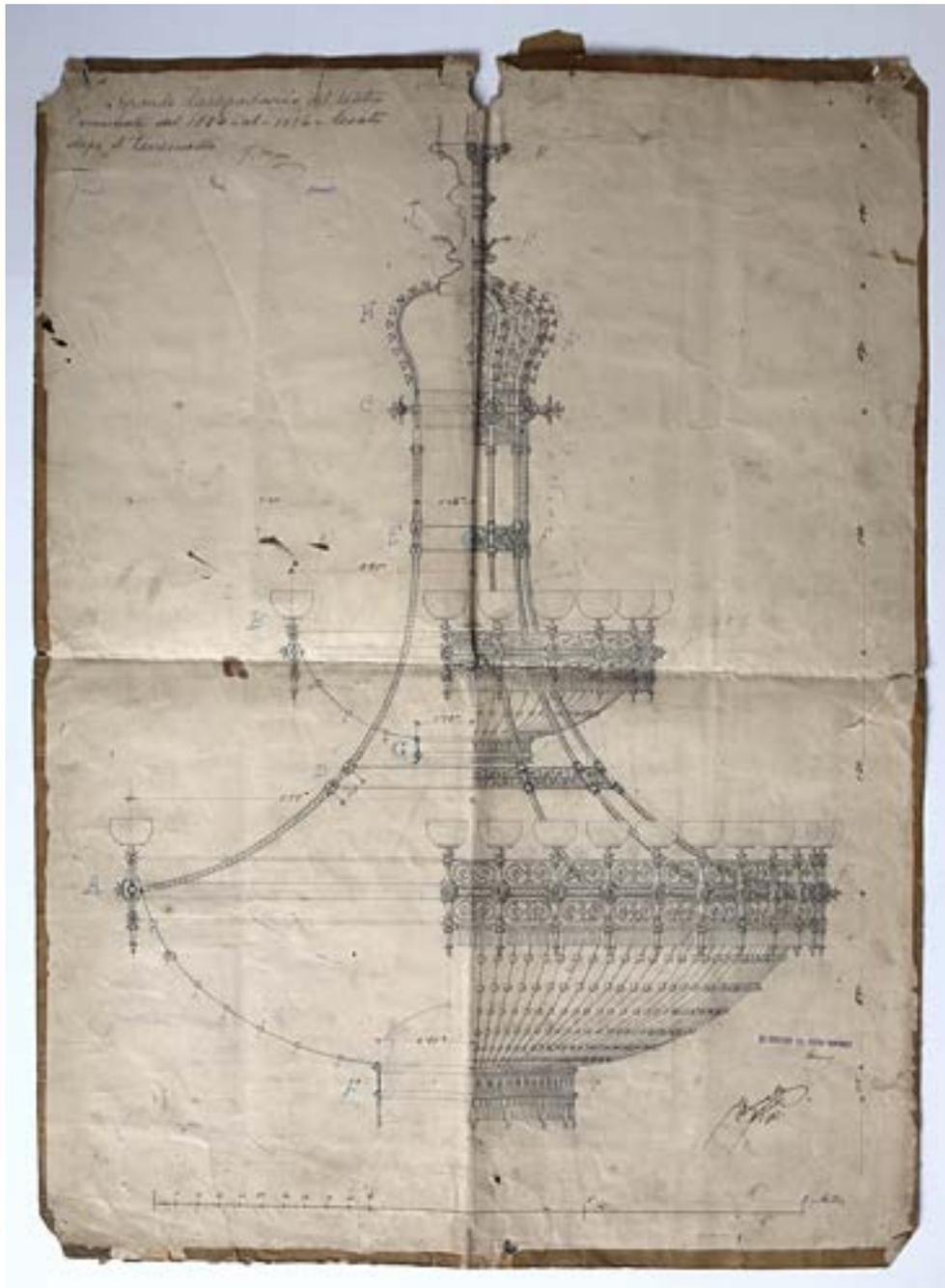
Disegno preparatorio per il teatro.

Biblioteca Museo Correr, Venezia

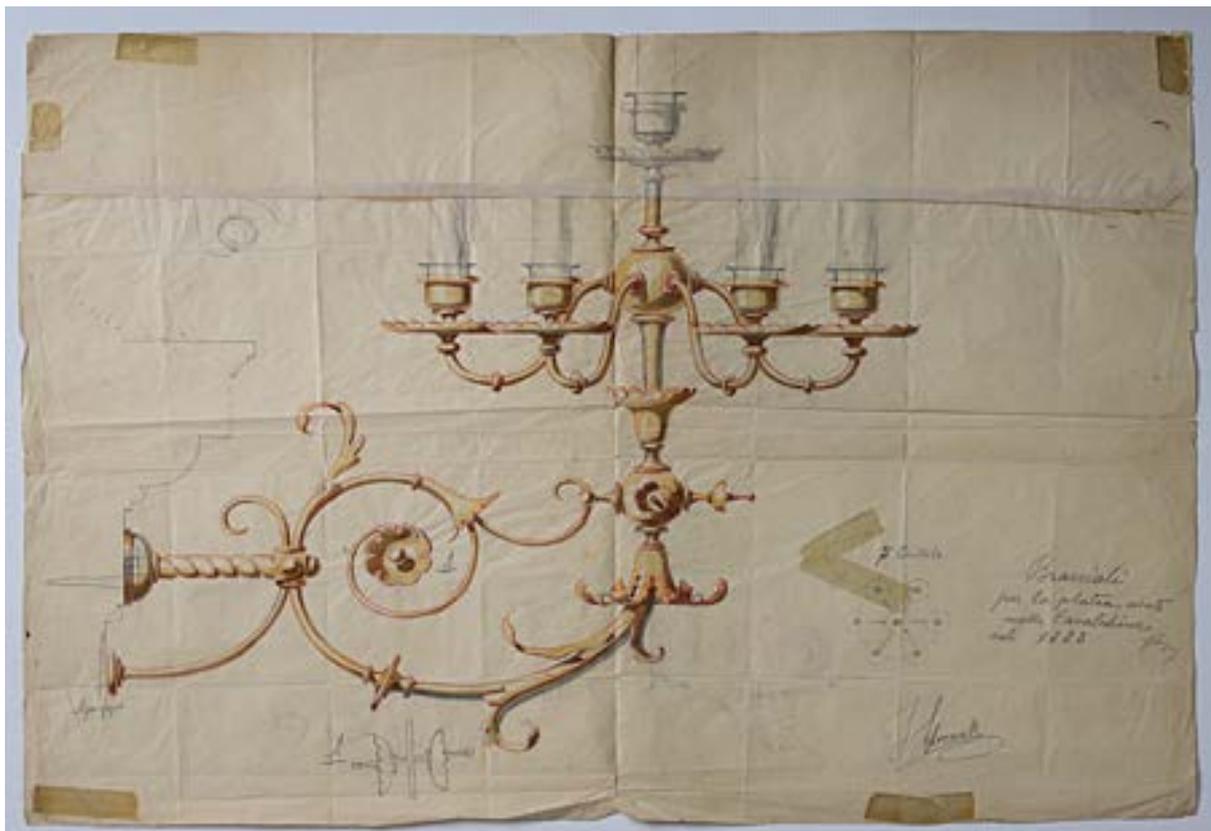


Interni del teatro

Sito del teatro Verdi [<https://www.teatroverdi-trieste.com/it/>]



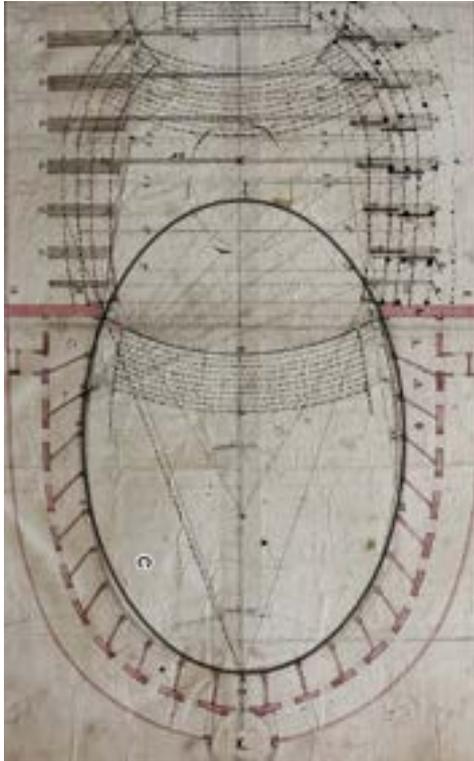
*Grande lampadario del teatro comunale dal 1884 al 1896 levato dopo il terremoto*  
Archivio Teatro Verdi



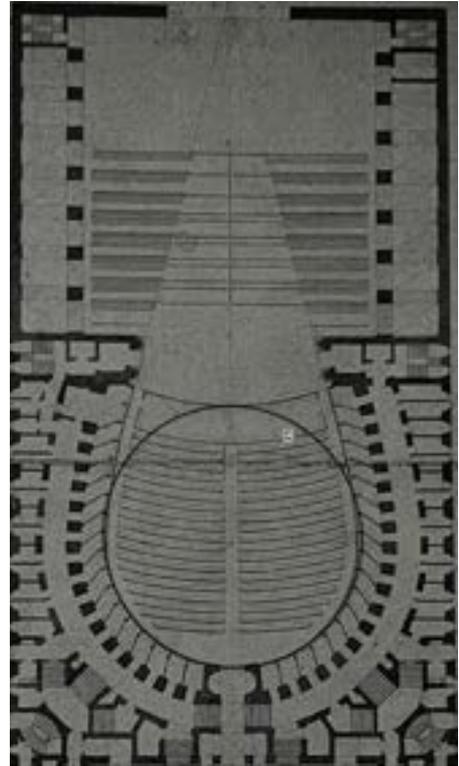
*Bracciali per la platea, usati nelle Cavalchine 1883.*

Archivio Teatro Verdi

## Coniche costruite a partire dalla curva della sala teatrale

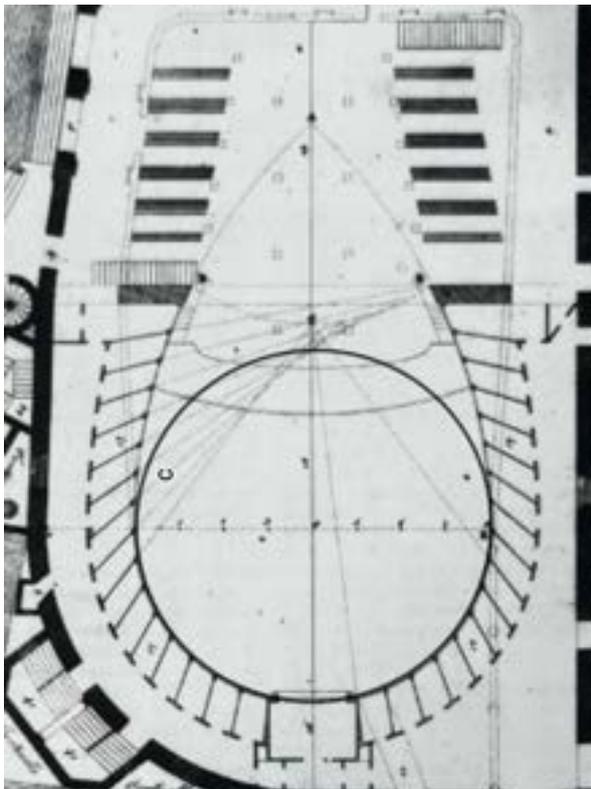


Teatro Comunale di Ferrara

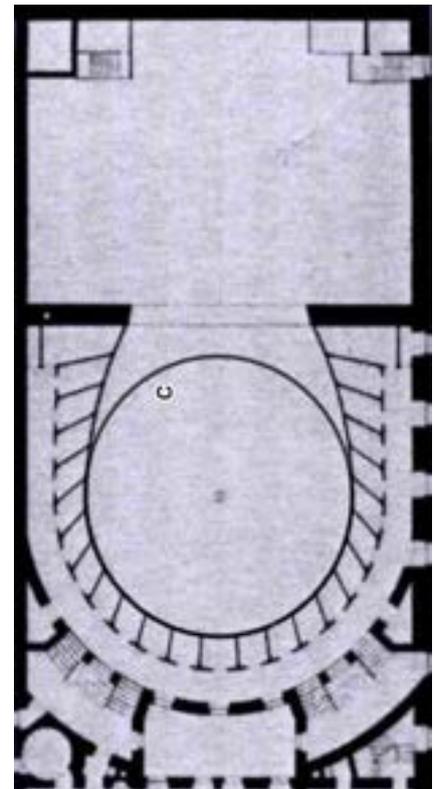


Teatro alla Scala

Teatro La Fenice



Teatro Verdi



## APPENDICE 4

### *Il Gran ballo Excelsior*

#### **Dati tecnici:**

Azione coreografica, storica, allegorica, fantastica

Musiche di Romualdo Marenco

Libretto e coreografia di Luigi Manzotti

Scene e costumi di Alfredo Edel e Luigi Bartezaigo

Prima assoluta al Teatro alla Scala: 11 gennaio 1881

Primi ballerini e primi mimi: Bice Vergani (*Luce*), Carlo Montanara (*Tenebre*), Rosina Viale (*Civiltà*), Carlo Coppi (*Papin Dionisio*), Angelo Cuccoli (*Volta*).

Sezioni relative alla luce e alla corrente elettrica da libretto:<sup>314</sup>

#### PARTE I. – QUADRO II.

##### LA LUCE.

Soggiorno del Genio e della Scienza.

In questo luogo, sfolgorante di ricchezza e di splendore, vedonsi le antiche grandezze artistiche di tutte le epoche ed a caratteri d'oro stanno scritte le scoperte, le ardite intraprese che formano il tesoro scientifico dell'epoca moderna,

cioè: Vapore - Telegrafo - Suez - Cenisio.

Si vedranno i simboli della Scienza, della Forza, dell'Industria, Amore, Civiltà, Costanza, Unione, Concordia, Valore, Gloria, Invenzione, Belle Arti, Agricoltura, Commercio, ecc. E il trionfo di un'era novella, di un luminoso avvenire pei popoli; è l'esultanza dei geni illuminanti l'umanità.

---

<sup>314</sup> Collezione Eugenio Battisti, Manzotti Luigi, *Excelsior, azione coreografica, storica, allegorica, fantastica*, Milano, Ricordi, 1881.

PARTE III. – QUADRO VI  
IL GENIO DELL'ELETTRICISMO.  
Laboratorio di Volta a Como.

Un uomo nelle cui pupille si legge la potenza dell'ingegno, nella cui fronte tu vedi l'arditezza del pensiero, i solchi della meditazione e dello studio, il principio dominante del Volere è potere. Egli è Volta che giace abbattuto e pensoso accanto alla pila.

E lavora il prediletto figlio della scienza con quell'amore, con quella sicurezza, che è principio, dogma delle anime elette, ma egli non è felice ancora, manca qualche cosa alla meravigliosa scoperta, che a danno della superstizione deve cambiare del tutto la faccia del mondo.

Volta porta ad un tratto ambo le mani al capo; un fremito nervoso lo assale, egli esclama:

- Sì... sì, io riuscirò

- No, risponde soggognando il Genio tenebroso, che se ne sta nascosto fra le cortine di una finestra. Vola come aquila il tuo ingegno e cerca nelle alte regioni il bene dell'umanità ma tu non vincerai. – Lo scienziato lavora, pensa... ma nulla egli ottiene, che valga a confrontarlo e già sentesi avvilito. S'apre una parete a lui d'accanto ed appare la Luce, che gli stende la destra sul capo in atto di benedizione.

Ad un tratto, come invaso da sovrumana potenza, egli scuote l'abbattimento che lo ha assalito, si avvicina alla pila, aggiunge qualcosa, afferra i due conduttori elettrici, li unisce, una scintilla illumina la scena!... oh, gioia inesprimibile! ... la pallida fronte dello scienziato è raggianti, egli cade inginocchiato e ringrazia Iddio. Si leva poscia e corre a partecipare ai suoi cari la portentosa scoperta.

Il Genio delle tenebre si slancia in mezzo del laboratorio, correre verso la pila, afferra i due conduttori, di cui ignora la forza misteriosa, combatte colle scosse e le scintille elettriche, resta confuso, paralizzato, vuol distruggerla e vi si accinge con uno sforzo supremo, ma la Luce ricompare, fa scudo alla pila e con gesto maestoso addita gli effetti della portentosa scoperta. Odesi un tintinnio di campanelli elettrici, la scena si squarcia.

QUADRO VI  
EFFETTI DELLA ELETTRICITÀ  
Piazza del telegrafo elettrico a Washington

L'Oscurantismo trovasi come per incanto in una piazza di Washington, la piazza del telegrafo elettrico; egli resta esterrefatto.

- Combatti ancora, dice la Luce, che gli si trova accanto, combatti dunque, se ti è dato, contro la potenza Divina. È ormai descritta la parabola della tua infamia, nulla vale contro colui che riaccese la scintilla del genio, pel soccorso della Umanità, la quale tu rendesti un giorno schiavi ignorante.

Esso la guarda, freme, vorrebbe inveire, quand'ecco una folla di fattorini del telegrafo, alla cui testa sta la Civiltà, invede la piazza. La Luce è esultante, l'Oscurantismo abbandona quel luogo imprecando e maledicendo.

PARTE VI. – QUADRO XI.

APOTEOSI

CIVILTÀ, PROGRESSO, CONCORDIA

Grande scena finale.

Il velo sparisce, l'apoteosi del Genio Umano chiude la sequela dei gloriosi avvenimenti.

Gloria del presente, gloria maggiore dell'avvenire – Scienza, Progresso, Fratellanza, Amore.

## *Excelsior* al Teatro Comunale di Ferrara 1894 – raccolta di documenti

Coreografo riproduttore del ballo: Achille Coppino

Coppia danzante: Antonietta Ferrero, Simone Elia

Primi mimi assoluti: Emma Dalty, Antonio Monti, Gaetano Cima

Direttore dell'orchestra: Maestro Giovanni Bolelli

Scene di proprietà di Alberto Franchetti.

**Teatro Comunale** — Ci è formalmente annunziato che il concittadino Gaetano Legnani ha presentato alla onor. Direzione Teatrale un progetto di spettacolo da rappresentarsi nel prossimo Maggio al nostro Comunale, progetto grandioso ed attraente per ogni riguardo. Si propone l'opera-ballo in due atti « *Le Villi* » del maestro Puccini ed il Ballo grande *Excelsior* del Manzotti.

Non sono ancora prestabiliti i nomi degli artisti che saranno interpreti dell'opera; questi verrebbero annunziati entro otto giorni da oggi; per la esecuzione del ballo verrebbe lo stesso personale che agisce attualmente al Teatro alla Scala di Milano.

La effettuazione del grandioso spettacolo è subordinata all'esito della sottoscrizione, per azioni da L. 35, nonché all'accettazione per parte dei Palestriniani, al concorso con un canone proporzionale a L. 10000.

È dai Cittadini dunque che dipende abbia buone sorte un tale progetto, il quale varrà, una volta almeno, a fare rivivere Ferrara alle sue gloriose tradizioni artistiche ed alla sua fama di Città esemplarmente splendida. Vorranno essi ricusarsi, i ferraresi, dal concorrere acchè una così encomiabile iniziativa abbia corrispondenza di fatto pieno ed assoluto?

Non è soltanto ai signori che si rivolge l'appello nostro: si tratta di cosa che interessa il decoro di tutti; e però non è a dubitarsi che anche le modeste facoltà potranno e vorranno contribuire con al tenue sborso al felice risultato del felicissimo proposito.

Noi poniamo sicura fidanza che al coraggioso impresario ed all'egregia Direzione, che pur essa si adopera del suo meglio onde abbia a riuscire la cosa, risponderà la cittadinanza tutta senza esitazioni, ma con slancio ed entusiasmo.

Facciamo adunque sincero plauso alponente, certi che fra otto giorni lo faremo caldissimo ai sottoscrittori.

4 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 77 2 e 3 aprile 1894

**Teatro Comunale** — Siamo pregati di avvertire quei signori, a cui venne diretta dai promotori dello spettacolo nel prossimo maggio la circolare per la sottoscrizione delle Azioni, che il termine per rispondere scade il giorno 3 aprile. Onde si invitano detti signori a far conoscere la loro decisione colla maggiore sollecitudine.

1 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 71 26 e 27 marzo 1894

2 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 74 29 e 30 marzo 1894

**Teatro Comunale** — La sottoscrizione per azioni procede ottimamente.

Ne siamo assai lieti, poichè sarebbe in vero indecoroso per la città nostra, se il progetto dello spettacolo tramontasse ora, quando ha incontrato il favore generale.

Siamo certi che i cittadini di qualunque condizione e in special modo gli albergatori e i piccoli commercianti contribuiranno, tanto più che l'allestimento del ballo grande *Excelsior* potrà essere per loro di grande vantaggio richiamando la popolazione della provincia e un buon numero di forestieri, e perciò non dubitiamo che l'idea dei promotori sarà coronata da ottimo successo.

— Imprenderemo fra giorni la pubblicazione dei nomi dei sottoscrittori.

Ben s'intende che gli azionisti avranno diritto all'ingresso al teatro per tutte le dodici recite d'obbligo.

3 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 75 30 e 31 marzo 1894

**Teatro Comunale** — Non possiamo ancora pubblicare i nomi degli artisti; speriamo per altro di poterlo fare entro la corrente settimana.

Il ritardo proviene dal fatto che lo stesso maestro Puccini, autore dell'opera *Le Villi*, ha voluto riservarsi la scelta del personale artistico.

La scelta è in buone mani.

Siamo riconoscentissimi all'esimio Maestro Puccini per l'interessamento che anche in questa circostanza dimostra verso la nostra città, la quale vede col massimo piacere i suoi progressi nella via della gloria ed è impaziente di applaudire il suo primo lavoro, che ha rivelato d'un tratto il suo fortissimo ingegno e le sue eccezionali doti.

**Teatro Comunale** — Siamo in grado di far noto che l'impresa Legnani ha firmato coll'onor. Direzione teatrale il contratto per lo spettacolo nel prossimo Maggio.

Il numero delle azioni necessarie non è ancora raggiunto, però si spera che nel contempo, restando aperta la sottoscrizione, possano ottenersi molte altre adesioni che completino la cifra preventivata.

Non possiamo ancora pubblicare i nomi degli artisti che dovranno aver parte nell'opera *Le Villi*, perchè il maestro Puccini, al quale fu affidata la scelta, non ha ancora dato il suo consenso ai nomi proposti, che per altro, come ci consta, sono ottimi e promettenti di successo.

Per il ballo *Excelsior* fu scritturata quasi al completo la compagnia che agisce di solito al teatro della *Scala* di Milano, onde non v'ha dubbio che lo spettacolo riuscirà splendidissimo, degno per ogni riguardo di un teatro di prim'ordine.

Non appena ci verrà comunicata la nota dei sottoscrittori, ne impareremo la pubblicazione.

5 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 83 9 e 10 aprile 1894

**Teatro Comunale** — Domani o postdomani al più tardi potremo informare i lettori dei nomi degli artisti che dovranno interpretare l'opera *Le Villi*.

Sappiamo, per altro, che quale direttore d'orchestra è stato scritturato l'egregio M.<sup>o</sup> cav. Arturo Vigna, il quale nella scorsa stagione di carnevale ebbe tanta parte alla buona riuscita dello spettacolo meritandosi le generali approvazioni.

Siamo quindi assai lieti dell'ottima scelta. Per il ballo *Excelsior* vennero fissati i seguenti artisti coreografici:

Coreografo riproduttore del ballo: *Achille Coppino*.

Coppia danzante: *Antonietta Ferrero* (che nello scorso anno ebbe a danzare quale prima ballerina al teatro della *Scala* di Milano) e *Simone Etta*.

Primi mimi assoluti: *Emma Dally*, *Antonio Monti*, *Gaetano Cima*.

Altri primi mimi: *A. Murazzano*, *O. Bizzarri*, *A. Barni*.

Completano il personale: una prima ballerina di rango italiano, due seconde mimi, trentadue ballerine di fila, dodici ballerini, sedici tramagnini, sedici corifee, ventiquattro bambine, settanta comparse, quindici bandisti, sei trombettieri.

Direttore del ballo sarà il maestro *Giovanni Bolelli*.

L'illustre M.<sup>o</sup> barone Alberto Franchetti, alle gentili richieste dell'on. Direzione teatrale, ha prestato le splendide scene di sua proprietà che hanno già servito per le rappresentazioni dell'*Excelsior* nel teatro Municipale di Reggio Emilia e che sono opera pregevolissima del Fontana, il più distinto fra gli scenografi italiani.

Vivi ringraziamenti tributiamo all'insigne quanto munifico signora.

6 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 85 11 e 12 aprile 1894

**Teatro Comunale** — Gli artisti scritturati per l'interpretazione dell'opera *Le Villi* del M.<sup>o</sup> Puccini sono i seguenti:

Prima donna sig.<sup>a</sup> *Emilia Corsi*, tenore sig. *Francesco Rosati*, baritono sig. *Cesare Cioni*.

Il complesso artistico è soddisfacentissimo, specie per riguardo all'esimia sig.<sup>a</sup> *Corsi*, artista provetta, la quale ebbe a cantare applauditissima nei principali teatri.

L'orchestra, che sarà diretta, come annunziammo, dal M.<sup>o</sup> cav. Arturo Vigna, sarà composta di 56 professori; i coristi saranno 40.

Nella prossima settimana cominceranno le prove.

7 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 88 14 e 15 aprile 1894

**Teatro Comunale** — Sono arrivati tutti gli artisti, e le prove tanto dell'opera *Le Villi*, quanto del ballo *Excelsior* procedono colla massima alacrità.

Si ha quindi per certo che la data della prima rappresentazione, già fissata per il giorno 2 del prossimo maggio, non avrà protrazione.

8 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 96 25 e 26 aprile 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera avrà luogo alle ore 20,30 la prima rappresentazione dell'opera-ballo *Le Villi*, parca di Ferdinando Fontana, musica del maestro Giacomo Puccini, e del ballo *Excelsior* del coreografo Luigi Manzotti, musica del maestro Romualdo Marengo.

— L'azione delle *Villi* non è complessa, ma fantastica ed ha il suo fondamento in una leggenda germanica.

Roberto ed Anna Wulf si amano e divengono fidanzati: il villaggio è in festa.

Roberto deve recarsi a Magona per raccogliere l'eredità della matrigna. Anna è paurosa e tremante per questa breve separazione ed è turbata da presentimenti strani. Roberto lo fa core e lo giura eterna fedeltà.

Il padre di Anna, Guglielmo Wulf, scende al cielo una pugniera, i popolani l'imitano, e Roberto s'allontana.

Segue un intermezzo sinfonico descrittivo, molto felice. È diviso in due tempi; il primo esprime l'abbandono: Roberto lontano dimentica nelle braccia di una sirena incantatrice le quiete gioie che dovevano essergli serbate nel suo villaggio accanto alla sua fidanzata, la quale languisce per la lunga attesa e muore; — il secondo, la tragedia, esprime il ritorno di Roberto oppresso dai rimorsi, mentre le *Villi*, che rappresentano le anime dei traditi in amore, lo attendono per trarne vendetta.

Nell'atto secondo Roberto, mentre sta per varcare la soglia della casa della fidanzata col triste presentimento che essa era morta, ne ha l'apparizione. Anna gli rimprovera l'abbandono e il tradimento. Roberto si slancia verso di lei attratto da irresistibile forza, ma le *Villi* lo circondano e lo trascinano. Egli fa per entrare nella casa di Guglielmo Wulf, le *Villi* lo inseguono; vuole fuggire ed Anna gli sbarra la via, mentre continua la rida delle *Villi*, nella quale egli stesso è travolto. Roberto sfinito di forze cade ai piedi di Anna, chiudendo pietà, e muore.

La musica delle *Villi*, molto melodica nel 1° atto, drammatica nel 2°, è fatta con intendimenti del tutto moderni.

Le *Villi* furono rappresentate per la prima volta al Teatro Dal Verme di Milano nel Maggio del 1884; erano state scritte per un concorso Suezgno, ma Puccini non fu fortunato, perchè i maestri che avevano avuto l'incarico di esaminare i lavori presentati, non trovarono pregi notevoli e tanto meno poi nel giovane autore eccezionali disposizioni per l'arte musicale.

L'avvenire ha dato ragione al compositore: l'opera, ove fu rappresentata, ebbe sempre esito felicissimo.

Il genere pucciniano colorito ed espressivo, strumentato con lavoro complesso ed elegante, ispirato alla scuola francese piacque assai e trovò nei giovani maestri molti imitatori felicissimi, non ultimo il Mascagni.

Sarà buon giudice il nostro pubblico che prima d'ora ha potuto gustare *Cavalleria Rusticana* e *Amico Fritz* del fortunato livornese, e sarà, siamo certi, il suo contributo d'applausi alla prima opera del distatissimo maestro Puccini, tanto più che l'esecuzione non potrà mancare di riuscire eccellente per ogni riguardo.

**Teatro Comunale** — Sabato sera irrevocabilmente avrà luogo la 1<sup>a</sup> rappresentazione dell'opera *Le Villi* col ballo *Excelsior*.

Vi è grande aspettativa per questa *première*, aspettativa giustificata dalla fama che ha preceduto gli artisti e dalla novità del ballo per Ferrara.

Noi intanto possiamo dire che l'on. Direzione del Teatro, l'Impresa, i Direttori rispettivi dell'orchestra e del ballo, gli artisti tutti hanno messo il maggior zelo e la maggiore cura, perchè lo spettacolo riesca bene: questo interessamento è sufficiente garanzia di successo.

9 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVI - I N. 101 1 e 2 maggio 1894

Ecco la distribuzione delle parti:

Guglielmo Wulf . . . . . CIONI CESARE  
Anna, sua figlia . . . . . CORSI EMILIA  
Roberto . . . . . ROSATI LUIGI

Maestro concertatore e Direttore d'orchestra Arturo Vigna.

Chi non conosce l'azione coreografica, sulla quale si svolge il ballo *Excelsior*?

Il Manzotti ha voluto rappresentare la lotta titanica del progresso contro l'ignoranza dei popoli e il trionfo ottenuto da quello.

La musica del M.<sup>e</sup> Marengo che accompagna l'azione è appropriatissima, sempre aggraziata e popolare.

Questo ballo riuscitissimo fu allestito nei principali teatri del mondo e fu ovunque

10 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 102 2 e 3 maggio 1894

accolto entusiasticamente. Stasera sarà giudicato dal nostro pubblico e noi saremmo cattivi profeti, se non preconizzassimo successo pieno e incontrastato.

La riproduzione del ballo, fatta con molto impegno dal coreografo A. Coppini, è esatissima e accurata.

Dirigerà l'orchestra il M.<sup>e</sup> Bolelli Giovanni.

11 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 104 5 e 6 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Per un'imprevista circostanza si dovette rimandare la prima rappresentazione che era stata preannunziata per domani sera.

Si potrà andare in scena forse giovedì, al più tardi sabato.

## TEATRO COMUNALE

**Le Villi** — Drama in due atti — parole di Ferdinando Fontana, musica del M.<sup>o</sup> Giacomo Puccini.

Il pubblico ferrarese ha sentito il primo lavoro del distintissimo maestro Puccini dopo averne gustato i lavori successivi; pochi mesi fa applaudiva alla *Messa-Lescaut*, ora applaude alle *Villi* che trova un'opera completa nelle sue modeste proporzioni, con pagine oratorie vibranti e calde, ora drammatiche e descrittive.

Il soggetto fantastico prestavasi agli sfoghi orchestrali che il Puccini ama tanto e che sono maniera tutta sua ed egli ne usò con maggior parsimonia forse che nelle opere che scrisse dopo. Nel lavoro strumentale non troviamo quella tecnica che il Puccini si è formato cogli studi proferti; ma certamente nelle *Villi* vi ha spontaneità di linee melodiche, passione viva e sentita, da esso emana un' freschezza, un impeto tutto giovanile, mentre l'istrumentale senza astrazione riesce sufficientemente elaborato ed elegante.

Non ci sorprenda quindi come *Le Villi* abbiano subito incontrato il maggior favore e come da esse il pubblico piacente abbia

potuto preconizzare nell'autore un maestro del più distinto, un compositore dotato di qualità occasionali di musicista con forti studi, con originalità di linee e una certa indipendenza di forma.

*Le Villi* furono scritte nel 1884, quando ancora nei giovani maestri italiani non si era operato quel rinviglo, dal quale sono poi scaturite opere pregevolissime.

Il M.<sup>o</sup> Puccini ha seguito col suo lavoro, benchè di modeste proporzioni, un vero progresso. Per lui quel tipo migliore di qualità che proviene dal fatto che la sua prima opera non coltiva non è ripulita, ma ancora è accolta dal pubblico colla maggiore simpatia.

Ricordiamo il successo che ebbe la *Le Villi* all'Opera di Vienna e come i giornali stranieri a gara nella lodare, affermando a buona diritto che molto minore sarebbe stato il successo della opera del Mascagni, se prima il pubblico viennese avesse potuto gustare *Le Villi*, e con il maestro Haydn non si è in verità più che ispirato!

La fittura non troppo misteriosa di qualche squarcio qua e là, qualche cadenza fuggita un po' all'antica, le divisioni marcate fra i vari pezzi sono mente ben scusabili, quanto si pensi che il lavoro è stato scritto più di dieci anni fa da un maestro giovanissimo e che ha preceduto l'*Edgar* e la *Messa-Lescaut*.

Dopo poche battute di introduzione ed un coro inrammentato da danza graziosa ed elegante, Anna ha una bellissima romanza trattata con classe e buon gusto. Scena un appassionato duetto fra Roberto ed Anna; le frasi sono ora tenere, ora vibranti con mirabile effetto.

Chiude l'atto un finale grandioso, di tanta poichelliana: Guglielmo incanta una pecca al cielo e il coro limita con un crescendo efficacissimo.

L'intermezzo sinfonico frammito a cori e a danze caratteristiche è riuscitissimo e descrive interamente il pensiero dell'autore. Sino pagine di musica di impronta tutta moderna; nella prima parte si vuole esprimere il dolore e il generale rimpianto per la morte di Anna; nella seconda la gioia ferrea delle *Villi*, le quali attendono Roberto per trarne vendetta.

La romanza di Guglielmo, benchè di tinta un po' triste e cupa, termina con una bella frase d'addio. Riscende magnifico tutta la scena di Roberto che, segna, felicissimo il duetto con Anna, che richiama la frase del primo atto, efficacemente drammatico il finale dell'opera sul tema della ridda delle *Villi* nell'intermezzo.

12 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 105 7 e 8 maggio 1894

L'opera *Le Villi* ha pregi indiscutibili, notevolissimi che rendono il lavoro interessantissimo e divertente. L'atto secondo, che è stato massimamente curato dall'autore, risponde in modo egregio alle esigenze moderne per intonamenti e per fattura.

Il soggetto appassionato e fantastico ad un tempo che ha sedotto Puccini era adattissimo per la sua natura di compositore e la musica è riuscita sempre appassionata ed elegante, in perfetta armonia coll'azione che va svolgendosi.

Ei ora veniamo a parlare della esecuzione.

L'opera ebbe interpreti eccellenti per ogni riguardo, salvo qualche incertezza e un po' d'orgasmo, inevitabili nelle prime rappresentazioni; sono nei che scompaiono nelle rappresentazioni avvenire.

I primi onori spettano alla distintissima signorina Corsi (*Anna*), degna della fama che l'aveva preceduta; essa ha la fortuna di possedere una voce freschissima, estesa e pastosa; esprime con vero sentimento artistico e fraseggia colla maggior correttezza. È efficacissima nella interpretazione del personaggio di Anna, ha accenti commoventi nelle frasi d'amore ed è accurata, felice nella espressione drammatica.

Il tenore Rosati (*Roberto*) ha facile l'emissione della voce che si presenta omogenea, dal timbro simpaticissimo. Ha momenti assai felici specie nell'atto 2°, tanto nella romanza ch'egli modula con molta passione, quanto nella difficile scena che segue.

Il baritono Cioni (*Guglielmo*) è un ottimo artista, che sa dare alla parte sua il maggior possibile risalto; ha voce, se non molto robusta, però di timbro assai gradevole ed accetta con espressione.

Il pubblico ha voluto tributare agli egregi artisti, che hanno messo tanto impegno e tanta cura nella interpretazione del lavoro del Puccini, applausi vivi e ripetuti, li ha chiamati spesso volte al proscenio mostrando la propria soddisfazione e prorompendo alla fine di ogni atto in calorose acclamazioni.

L'orchestra non avrebbe potuto fiare con maggiore precisione; non potevamo dubitare, dal momento che la direzione di essa era affidata all'egregio Maestro Vigna, concertatore diligentissimo e minuzioso.

Siamo in dovere di lodare la interpreta-

zione di tutta la parte sinfonica che è stata curata in sommo grado meritando le generali approvazioni.

Il Maestro Vigna, quando sabato sera si assise sul suo scanno, fu accolto da un caloroso applauso, era un tributo che non si doveva alla sua intelligenza musicale di cui ci diede più volte prove non dubbie.

Inappuntabili i cori molto bene istruiti dal M.<sup>o</sup> Baravalli; egregiamente eseguiti ballabili dalla troupe danzante; decorosissimi gli scenari ed i vestuari.

**" EXCELSIOR "**

La vivissima curiosità, giustificata dalla novità e grandiosità del ballo, non fu delusa; l'esito superò le generali previsioni.

Coll' *Excelsior* Ferrara si è fatta molto onore ed i non pochi forestieri che si trovavano in teatro non si staccavano di rispettarlo.

Lo spettacolo, come è ora allestito, è splendido sotto ogni aspetto, degno in vero di una primissima città: prime ballerine, troupe danzante, mime e mimi, generici, tramezzini, bambine, comparse, egregiamente istruite, sicure, esattissime nelle figurazioni svariate e complesse, di effetto sorprendente, non ostante la poca ampiezza del palcoscenico, ricchezza di vestiario, di scenario, di accessori hanno meravigliato il pubblico e quegli spettatori, che avevano già avuto la fortuna di assistere a rappresentazioni dell' *Excelsior* in teatri di prim'ordine, affermano a ragione che non si poteva ottenere, data le proporzioni del nostro Comune, una esecuzione più accurata, una precisione maggiore nei meccanismi. Col cambiamento rapidi di scene, colla ristrettezza dello spazio disponibile per tutto il personale danzante si è fatto miracoli.

È del completo successo va data lode caldissima al bravo coreografo Coppini, riprodotto del gran ballo per le nostre scene, il quale con infaticabile zelo, con costante energia ha saputo preparare ed istruire una troupe in parte affatto nuovo alle azioni coreografiche.

ha potuto quest'anno aver spettacolo anche in primavera, ed uno spettacolo di prim'ordine, e non mancherà certo di accorrere largamente numerosissimo alla rappresentazione procedendo due elementi: l'uno artistico nell'opera, l'altro... plastico nel ballo.

Se più tardi dell'anni che a Ferrara non si dà un ballo grande, deve essere viva quindi la curiosità dei Ferraresi di assistere alle rappresentazioni dell' *Excelsior*, che è l'azione coreografica più grandiosa e più recente di questi ultimi anni — e che fu allestita sulle nostre scene colla maggior ricchezza e col maggior sfarzo, data le proporzioni del teatro.

Tanto sabato sera, quanto ieri sera un pubblico affollatissimo assisteva alle rappresentazioni.

Tutta Ferrara corre ed ologante si era data convegno al teatro.

Altri vivissimi di prosperosi incassi all'organico impresa.

p.v.

Non parleremo del lavoro del Manzoni riuscito per la grandiosità dell'idea e per la varietà e molteplicità dei quadri e nemmeno della musica del Marasco sempre felice, popolare, graziosissima che felicemente accompagna lo svolgimento della grande azione.

Ci limiteremo alla cronaca e porremo la prima linea la signorina Antonietta Ferrara, prima ballerina assoluta, la quale ha subito incontrato tutto il simpatia del nostro pubblico per la grazia e per l'abilità sua, dando prova di una precisione ammirabile specialmente nel quadro VII e nel passo a due col primo ballerino Simone Eda, acchi egli applauditissimo.

La signorina Carolina Corona, prima ballerina di rango italiano, si è fatta acclamare calorosamente, nella danza indiana, ottimamente accompagnata coi tamburelli dalle 12 bambine, sorprendenti per la esattezza e per la verità che hanno messo nella loro parte.

La prima mima signorina Emma Daly nella forma splendida racconta l'azione con molto impegno, così la simpaticissima signorina Maria Liczi; i primi mimi Antonio Monti e Gaetano Cima, pure esattissimi, danno risalto all'azione che riesce chiara e precisa. Egregiamente gli altri mimi.

Il corpo di ballo danza con molto slancio e riscuote applausi vivissimi specie nel grandioso quadro del Risorgimento, nella ormai celebre marzarka dei postiglioni, nel galop dei fattorini e nel quadro dell' *Concordia*.

L'orchestra, a dire il vero, nel ballo, potrebbe essere più disciplinata; ci guardiamo bene dal pretendere una esecuzione accuratissima, desideriamo solo un po' più d'attenzione e sopra tutto intonazione.

All' egregio M.<sup>o</sup> Bolli per raccomandarsi di accelerare non poco i tempi, altrimenti la musica gale e briosa perde tutto il suo effetto e le danze divergono fioche e interminabili.

Gli effetti di luce saranno più riusciti, non ne dubitiamo, nelle rappresentazioni prossime, quando gli operai addetti a regolare la luce elettrica avranno acquistato maggior sicurezza.

Desideriamo tributare pubblica lode ai macchinisti concittadini Gallerani e Odi per la precisione nei cambiamenti di scene e per l'esattezza dei meccanismi, nonché al direttore di scena Alfredo Piva, sempre attentissimo nel disimpegno delle sue funzioni, a tal che, non ostante la ristrettezza dello spazio e la confusione inevitabile entro le quinte per l'innumerabile stuolo dei componenti il corpo di ballo, non sopravvenga alcun incidente spiacevole e tutto è proceduto inappuntabilmente, col massimo ordine.

Il pubblico ferrarese, per la operosità e per lo zelo infaticabile delle persone egregie che compongono la on. Direzione teatrale

13 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 105 7 e 8 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera, riposo.  
 — Domani sera *Le Vult* del M.<sup>o</sup> Puccini  
 col ballo *Excelstor* alla ore 21.  
 Cominciamo la pubblicazione dei nomi degli azionisti, come avevamo promesso.  
 Giustiniani conte Vincenzo - Giustiniani contessa Luisa - Marchesa Alaide Di Bagno Nagliati - Elvira Monti-Nagliati - Monti Giulio - Carlo Braghini-Nagliati - Ildegonda Spisani Spessa - Spisani dott. Arturo - Spisani Sinesio - Ancona Lazzaro - Ancona Emilio - Ernestina Gatti-Casazza - Giuseppe Gatti-Casazza - Valeriani Augusto - Conte Alessandro Avogli e famiglia - Mistri dott. Ermes - Galli ing. Augusto - Candi Camillo - Bonetti Luigi e Signora - Conte Renato Avogli.

14 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 106 8 e 9 maggio 1894

15 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 107 9 e 10 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera, alle ore 21 terza rappresentazione dell'opera *Le Vult* col ballo *Excelstor*.  
 Prezzi per questa sera: ingresso L. 2.50, scanno L. 2.50 (oltre l'ingresso), loggione L. 0.80.  
 — Continuiamo la pubblicazione dei nomi degli azionisti:  
 Sitta prof. Pietro - Braghini Nagliati Anselmo e Signora - Roveroni cav. Tommaso - Buosi cav. Giuseppe - Navarra Gustavo - Novi Ottorino - Bononi Gian Carlo - Monti Antonio per due azioni - Costabili marchese Ercole e Signora - Baldassari avv. Camillo - Gulinelli avv. Alessandro - Navarra Severino - Devoto Margherita e Figlia - Papucci Tenente d'Artiglieria - Candida Gonzaga Capitano d'Artiglieria - Calzolari Antonio - Capucci Capitano d'Artiglieria - Giglioli conte Ermanno e figlio - Benvenuti avv. Luigi - Buosi cav. Luigi e Signora.

16 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 109 11 e 12 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Jersera un teatro affollato ed elegantissimo.  
 Molti applausi ai valenti esecutori durante l'opera *Le Vult* e il ballo *Excelstor* con chiamate al proscenio.  
 Lo spettacolo incontra sempre più le generali simpatie, meritate per verità, poichè è allestito con ottimi artisti e con molto sfarzo.  
 Il concorso dei forestieri è sempre numeroso, quindi siamo certi che all'Impresa non potrà mancare quel successo finanziario che è dovuto alla sua iniziativa e al suo coraggio.  
 — Ricordiamo ancora per tutti quelli che volessero profittarne, che vi sarà recita Sabato 12, Domenica 13 e Lunedì 14 corr.  
 — Continuiamo la pubblicazione dei nomi degli azionisti:  
 Comando Pempieri - Farolfi avv. Albino - Barbaro avv. Achille - Poggi Antonio - Zaniratti dott. Giovanni - Guindani Capitano Alessandro - Aymonino Colonnello - Penazzi Francesco - Azzi Ferruccio - Grossi Arturo - Santini cav. Antonio e famiglia - Scutellari Tuda - Gulinelli Umberto - Magni avv. Ettore - Righini ing. Eugenio - Nagliati Carlo - Veneziani Vitale - Nocelli Giulio - Ferriani avv. cav. Enrico - Sosti Antonio.

**Spettacolo e facilitazioni ferroviarie** — Per domani nell'occasione dello spettacolo d'opera e ballo al Teatro Comunale, la Ferrovia Suzzara-Ferrara per favorire il concorso del pubblico ha disposto che vengano effettuati *due trenti speciali*, uno in partenza da Quistello alle ore 17 ed arrivo a Ferrara alle ore 19 e l'altro in partenza da Ferrara alle ore 1,25 del 13 corr. dopo il termine dello spettacolo ed in arrivo a Quistello alle ore 3,18,  
 In tale circostanza tutte le stazioni della linea distribuiranno coll'ordinario treno 7 (in partenza da Suzzara alle ore 13,10 e collo speciale 19, biglietti speciali d'andata e ritorno per Ferrara colla riduzione del *cinquanta per cento* validi pel ritorno con tutti i treni fino ultimo di Lunedì 14 corr.  
 Il prezzo d'ingresso al Teatro è di L. 2,50, ma per accordi con l'Impresa coloro che acquisteranno il biglietto ferroviario potranno ottenere uno speciale biglietto d'ingresso alla Platea ed ai Palchi per sole L. 2.

**Teatro Comunale** — Questa sera alle ore 20,45 quinta rappresentazione dell'opera *Le Viti* col ballo *Excelsior*.

— Domani e Lunedì alle ore 20,45, sesta e settima rappresentazione.

Un giusto reclamo rivolgiamo all'Impresa del nostro Comunale, esprimendo il desiderio di molti che sono venuti a lagnarsi giustamente al nostro ufficio e non dubitiamo che vi si provvederà analogamente.

Nel quadro 2° dell'*Excelsior* e precisamente nel gran ballabile del *Risorgimento*, ove la luce deve essere intensissima, non poche comparse si divertono a moltiplicarla colle loro aste che danno all'estremità uno specchietto, ad agitarlo e far riflettere si direbbe quasi a bella posta, la luce sugli spettatori, i quali provano un vero martirio per tutta la durata dell'ultima parte del quadro, e vengono messi nell'impossibilità assoluta di fissar l'occhio verso il palcoscenico.

A teatro non si è mai data la caccia alle allodole, ci pare!

— Continuiamo la pubblicazione dei nomi degli azionisti:

Scogli Giovanni - Merli Rita vedova Lattuga - Merli Beatrice - N. N. - Diletti Carlo - Mura Nino - Società del Gaz - Leziroli dott. Giuseppe - Aveni conte Ippolito - Pisa Luigi - Levi avv. Enrico - Brayda avv. cav. Alfonso - Monacelli ing. Luigi - Bergatti avv. Vittorio - Calabria Giuseppe - Boari Carlo - Cini dott. Giorgio - Devoto Giovanni - Zoni avv. Ettore - Bassani Giacomo.

17 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 110 12 e 13 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Le rappresentazioni si susseguono con successo sempre crescente. Anche iersera il teatro era splendido e rigurgitante. Il pubblico tributò acclamazioni vivissime agli artisti durante l'opera *Le Viti* chiamandoli parecchie volte al proscenio, durante l'*Excelsior* fu largo d'applausi a tutto il corpo di ballo e festeggiò principalmente la brava e graziosissima signora Antonietta Ferrero, alla quale venne offerta una magnifica cesta di fiori. Anche la signorina Emma Dalty, prima mimma, ebbe in dono un elegante canestra di fiori.

— Questa sera riposo.

— Domani sera è preannunciata la serata delle dodici bambine che nel ballo *Excelsior* eseguono la parte loro con tanto impegno e tanta precisione.

Pronostichiamo un pienone.

— Continuiamo la pubblicazione dei nomi degli azionisti, così come ci sono comunicati.

Forlani ing. Giuseppe - Calderoni Carolina - De Giovannini Tenente - Finzi Clemente - Munari Rosa - Munari Fausto - Folchini Arturo - Mozzi Francesco - Santini Ameto - Barbantini dott. Tommaso - Cirelli Antonio - Pancrazi Capitano - Canonici Marchesa - Cavalieri cav. Giuseppe - Cavalieri Arturo - Fauc Capitano - Pareschi Alfonso - Gulinelli conte Luigi - Bergami Paolo - Chiarabelli Paolo - Bergami Ettore.

18 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 112 15 e 16 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera alle ore 20 45, ottava rappresentazione dell'opera *Le VIII* col ballo *Excelstor*.

La serata è in onore delle ventiquattro bambine (non dodici, come fu erroneamente stampato nella *Gazzetta* di ieri) leggiadrisime nei loro vari costumi, esattissime poi e precise nell'esecuzione delle loro parti.

Invitiamo le mamme a condurre al teatro i loro piccini, e a procurar loro un divertimento del più vivi.

Lo spettacolo non termina molto tardi e poi.... domani è giovedì, giorno di vacanza per le scuole elementari.

Ci si dice che stasera si preparano delle sorprese in omaggio alle bambine. Siccome nulla possiamo asserire in modo assoluto, così ci asteniamo dal dare dettagli per non trarre in inganno e lasciamo i nostri lettori nella curiosità.

— Dopo stasera vi sarà recita domani 17, sabato 19, domenica 20 e lunedì 21 corrente.

— Continuiamo la pubblicazione dei sottoscrittori delle azioni.

Boari Ditta - Fapparelli, Albergo Stella d'Oro - Braghini avv. Pietro - Zamorani Giuseppe - Masai conte Cosimo - Sani Severino - Stignaglia Pacifico - Zaffagnini - Padovani Ercole - Dallapeana Eredi - Tiroel Sante - Sani Giovanni - Zamorani ing. Eliseo - Aveni conte Pompeo - Gulinelli Roberto - Soci palco N. 1. fila 2.<sup>a</sup> - Borghi avv. Guido - Finzi Alfonso - Rivani Giuseppe - Cassai Goffredo - Massari Duca Galeazzo e famiglia.

20 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 114 17 e 18 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera riposo.

— Preannunciamo che Lunedì sera avrà luogo la serata in onore della distintissima prima donna signorina Emilia Corsi.

— Continuiamo la pubblicazione dei nomi degli azionisti.

Campana Gelfo - Finzi Pio - Compagnia Pompieri - Mazzoni Ettore - Turbiglio comm. Giorgio - Cavalieri comm. Adolfo - Mazza conte Ferruccio - Fioretti Maddalena - Rastelli avv. Eugenio - Cavalieri Ello - Masi contessa Leopolda - Bolognesi Ditta - Negrelli Luigi - Buzzoni Andrea - Poggi Giovanni - N. N. - Veronesi m.<sup>o</sup> Luigi - N. N. - N. N. - Riva dottor Abdon - Bellettati Napoleone - Toni avv. Giorgio - Pareschi cav. Luigi signora - Camerini cav. Giovanni e famiglia - Sani Ulisse - Ancona Clemente - Stocchiero Francesco - Maranini Luigi - N. N. - Cavalieri Leonello.

19 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 113 16 e 17 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Com'era da prevedersi, anche ieri sera un pienone.

L'opera *Le VIII* passò, come sempre, fra gli applausi dal pubblico tributati ai valentissimi esecutori. All'egregia signorina Corsi venne offerta una magnifica *lira* in fiori fioissimi.

Durante il ballo *Excelstor* la bambine furono festeggiate ed ebbero in dono fiori e dolci a profusione.

Alcuni frequentatori del teatro avevano preparato una sorpresa: dopo il passo delle bambine, nel quadro VII. si lasciarono cadere dal palco N.<sup>o</sup> 12 di 3.<sup>o</sup> ordine, per un filo di ferro che era stato teso fino al palcoscenico, delle *ciambelline* in gran quantità fra gli applausi entusiastici del pubblico.

Per le leggiadre bambine resterà memorabile la loro serata, non fosse altro.... per la quantità di dolci, di cui ognuna di esse avrà dovuto caricarsi lasciando il teatro.

Acclamazioni vivissime vennero tributate anche ieri sera, come sempre, a tutto il corpo di ballo e in special modo alla simpaticissima signora Antonietta Ferrero, che dovette bissare il difficilissimo passo nel quadro VII. e all'egregia signorina Carolina Corona; alcuni ammiratori offrirono loro elegantissime e ricche ceste di fiori.

— Questa sera 9.<sup>a</sup> rappresentazione dell'opera *Le VIII* col ballo *Excelstor*.

21 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 115 18 e 19 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera alle ore 20,45 decima rappresentazione dell'opera *Le Viti* col ballo *Excelstor*.  
Domani e lunedì sera rappresentazione.

22 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 116 19 e 20 maggio 1894

23 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 117 21 e 22 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera alle ore 20,45 avrà luogo la serata in onore della distintissima prima donna signorina Emilia Corsi.  
Dopo l'opera *Le Viti* l'esimia seratante canterà: *Il racconto di Santuzza* nella *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, accompagnata al pianoforte dall'egregio maestro Giovanni Baravelli.  
Non fa bisogno di soffietti; siamo certi che il nostro pubblico accorrerà numeroso a rendere omaggio alla valentissima artista, che interpreta con tanta intelligenza e con tanta finezza la parte sua, meritandosi le acclamazioni generali.  
L'opera sarà seguita dal ballo *Excelstor*.  
— Giovedì serata in onore dell'applauditissima prima ballerina, signora Antonietta Ferrero.  
— Siamo molto lieti di rendere noto che l'impresa con lodevolissimo intendimento ha deliberato che gli azionisti, per quali la recita di stasera doveva essere l'ultima, abbiano l'ingresso libero per altre due rappresentazioni delle tre che ancora restano al termine della stagione.  
È degno del maggiore encomio l'atto delicato dell'impresa verso i generosi cittadini che, colla sottoscrizione delle azioni, hanno contribuito a far sì che s'allestisse lo spettacolo nella presente fortunatissima stagione di primavera.

**Teatro Comunale** — Ieri sera un pubblico scelto ed elegante affollava il teatro per la serata in onore della distintissima signorina Emilia Corsi.  
Di lei abbiamo scritto più volte in queste colonne ed abbiamo rilevato la freschezza della sua voce, la sua intelligenza d'artista, l'accentazione perfetta, la finezza del suo canto.  
Ieri sera il pubblico volle mostrare la sua vivissima soddisfazione col tributare alla valentissima artista acclamazioni ripetute, col chiamarla parecchie volte al proscenio in specie dopo il *Racconto di Santuzza* nella *Cavalleria Rusticana*, da essa interpretato con arte squisita, con accenti vibranti e commoventissimi.  
La esimia seratante venne regalata di fiori a profusione e di elegantissimi oggetti di valore.  
Il ballo *Excelstor* passò anche ieri sera fra gli applausi del pubblico che acclamò specialmente la bravissima prima ballerina signora Antonietta Ferrero.  
— Questa sera riposo.  
— Giovedì, serata in onore dell'applauditissima prima ballerina signora Antonietta Ferrero.

24 La *Gazzetta Ferrarese* Anno XLVII - N. 118 22 e 23 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera riposo.  
 — Domani sera avrà luogo la serata in onore della distintissima prima ballerina signora Antonietta Ferrero.  
 — Sabato, ultima rappresentazione per gli azionisti.  
 — Domenica, ultima recita della stagione.

25 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 119 23 e 24 maggio

**Teatro Comunale** — La serata in onore della bravissima prima ballerina signora Antonietta Ferrero resterà indimenticabile non solo per lei, ma anche per quanti ebbero la fortuna di assistervi.

Il teatro era addirittura stipato da un pubblico elegantissimo: palchi affollati, platea rigurgitante, il concorso in loggione quale non si era veduto da moltissimi anni.

L'opera *Le Villi* venne interpretata, come al solito, colla maggior finezza ed espressione dal Rosati, dal Cioni, dall'orchestra e dalla valentissima signorina Emilia Corsi, alla quale venne offerta una bellissima cesta di fiori.

L'aspettazione ieri sera era tutta per il ballo. Quando nel 2° quadro dell' *Excelsior* comparve la prima ballerina per l'esecuzione del nuovo *passo a due*, il pubblico proruppe in vivissimi applausi che si ripeterono anche più calorosi dopo il difficilissimo passo, nel quale la signora Ferrero venne coadiuvata inappuntabilmente dal primo ballerino sig. Simone Elia.

Innumerevoli furono i regali in fiori e in oggetti di valore. Sono degni di nota: un bellissimo ventaglio con guarnizione di merletti, dono dell'on. Direzione teatrale; un elegante portaguanti offerto dall'egregio tenore Rosati; un ventaglio in madreperla guarnito di pizzi, dono dei frequentatori del

palchi N. 21, 22 e 23 in 3° ordine; un enorme mazzo di fiori finissimi portante la scritta *Excelsior* e lo stemma del nostro Comune, offerto dai proprietari del palco N. 1 in 2° ordine; una gigantesca stella in fiori, pure colla scritta *Excelsior*, offerta dai proprietari del palchi N. 1 e 2 in 1° ordine e molti altri regali, la cui enumerazione porterebbe via troppo spazio.

Tanto il mazzo che la stella di dimensioni gigantesche, vennero eseguite dai bravissimi fratelli Bolognesi, giardinieri della casa dei Marchesi Di Bagno.

Durante tutto il ballo la distintissima signora Ferrero venne fatta segno a vive dimostrazioni da parte del pubblico che la volle più volte al proscenio terminato lo spettacolo.

— Questa sera riposo.

— Domani sera ultima rappresentazione per gli azionisti.

— Domenica, ultima definitiva recita della stagione.

— Si sta preparando per Martedì prossimo 29 corr. una *Grande Accademia vocale e istrumentale* a beneficio degli Asili Infantili della nostra città, quale degno compimento delle riuscitissime feste che ebbero luogo nelle scorse settimane in favore della stessa pia Istituzione.

Siamo molto lieti di far noto che hanno gentilmente aderito di cantare in questa occasione la celebre artista nostra concittadina, signorina Guerrina Fabbri, sua sorella, l'esimia signorina Vittorina, e l'egregio tenore Rosati.

Vi prenderanno pure parte il prof. Grossi di Bologna, distintissimo violoncellista e il nostro valentissimo prof. Arlotti.

La nostra orchestra, al completo, suonerà scelti pezzi e sarà diretta per la circostanza dall'egregio M.<sup>e</sup> Baravelli Giovanni.

Daremo maggiori dettagli.

26 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 120 25 e 26 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Questa sera ultima recita per i signori azionisti, coll'opera *le Villi* ed il ballo *Excelsior*.  
— Domani sera ultima recita della stagione.

27 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 121 26 e 27 maggio 1894

28 La Gazzetta Ferrarese Anno XLVII - N. 122 28 e 29 maggio 1894

**Teatro Comunale** — Iersera si è brillantemente chiusa la fortunatissima stagione di primavera.

Durante l'opera *Le Villi* la distintissima signorina Corsi, il tenore Rosati, il baritono Cioni furono assai festeggiati e chiamati più volte al proscenio; la dimostrazione si fece calorosissima alla fine dell'opera, quando il pubblico volle alla ribalta, oltre gli artisti, il valentissimo maestro Vigna, direttore diligente e accuratissimo, che nella nostra città ha saputo meritatamente acquistarsi tante simpatie.

Nel ballo *Excelsior* il pubblico fa largo d'applausi a tutto il corpo di ballo, alla prima ballerina signorina Corone, alla prima coppia danzante, signora Antonietta Ferrero e signor Simone Eila, e terminato lo spettacolo, improvvisò un'imponentissima dimostrazione alla brava e graziosissima prima ballerina signora Ferrero che dovette presentarsi al proscenio parecchie volte fra le ovazioni generali.

Molte signore ferraresi, frequentatrici del teatro, con gentile e caritativa pensiero hanno iersera fatto dono a ciascuna delle bambine, che agivano nel ballo *Excelsior*, di una cestina contenente un vestitino e di L. 3 in argento. Le famiglie delle festeggiatissime bambine porgono a mezzo nostro vive grazie alle generose benefattrici.

A stagione finita poche considerazioni.

Lo spettacolo, riuscito per ogni riguardo incontro tutto il favore del nostro pubblico, il quale non mancò di intervenire sempre numerosissimo, tanto che dei pianoni, come si sono veduti in questa stagione, non si ricordano da moltissimo tempo.

L'impresa concittadina è stata coraggiosa facendo le cose assai per bene ed ha avuto meritatamente la soddisfazione di vedersi compensata delle ingenti spese e dei sacrifici sostenuti.

Crediamo quindi che si sarà una buona volta compreso come il riempire della cassetta sia proprio la ragione direttissima della bontà degli spettacoli che si allestiscono!

— L'illustre maestro Puccini, il quale era stato invitato a recarsi fra noi a presenziare ad una delle ultime rappresentazioni della sua opera *Le Villi*, ha risposto con un cortesissimo telegramma, dicendosi dolentissimo di non aver potuto lasciare Londra, ove era trattenuto per le prove della *Manon Lescaut*.

— Domani sera avrà luogo la presunta *Grande Accademia vocale e strumentale* col seguente programma:

#### PARTE PRIMA

1. Ouverture nell'opera *Zampa* del maestro Hérold eseguita dall'orchestra diretta dal signor maestro G. Baravelli.

2. » *Il Segreto* » romanza di Tosti per baritono eseguita dal sig. M. SCANAMELLA accompagnato al piano dal sig. maestro dott. G. Calabria.

3. FISCHER « *Ceardas* » per violoncello, eseguito dal sig. prof. E. GROSSI accompagnato al piano dal sig. maestro dott. G. Calabria.

4. Aria per mezzo soprano « *O mio Fernando* » nell'opera *La Favorita* del maestro Donizetti eseguita, con accompagnamento d'orchestra, dalla signorina VITTORINA FABERI.

5. « *Così m'amari* » romanza per tenore eseguita dal sig. LUIGI ROSATI accompagnato al piano dal sig. maestro dott. G. Calabria.

6. « *Pensa alla Patria* » Scena ed aria nell'*Italiana in Algeri* di Rossini, eseguita, con accompagnamento d'orchestra, dalla signorina GUERRINA FABERI.

#### PARTE SECONDA

1. Ouverture nell'opera *Le vispe comari di Windsor*, di Nicolai, eseguita dall'orchestra, diretta dal sig. maestro G. Baravelli.

2. Arioso per baritono nell'opera *Il Re di Lahore* di Massenet eseguito dal sig. M. SCANAMELLA accompagnato al piano dal sig. maestro dott. G. Calabria.

3. Cavatina per contralto *Se Romeo t'uccise un figlio* nell'opera *I Capuleti ed i Montecchi*, eseguita dalla signorina GUERRINA FABERI, accompagnata al piano dal sig. maestro dott. G. Calabria.

4. ZIGENERWEISEN - Fantasia per violino, di Sarasate, eseguita, con accompagnamento d'orchestra, dal sig. prof. E. Arlotti.

5. Aria per mezzo soprano « *Non conosci il bel suol?* » nell'opera *Mignon* del maestro Thomas, eseguita, con accompagnamento d'orchestra, dalla signorina VITTORINA FABERI.

6. Aria per tenore nell'opera *L'Ebrea* del maestro Halévy eseguita, con accompagnamento di orchestra, dal sig. LUIGI ROSATI.

7. Rondò per contralto nell'opera *La Cenerentola* del maestro Rossini, eseguita, con accompagnamento d'orchestra, dalla signorina GUERRINA FABERI.

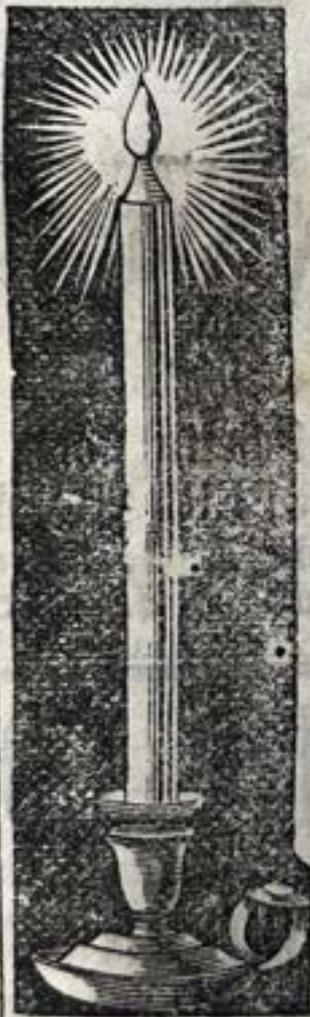
Il Teatro è gentilmente concesso dall'Impresa Legnani.

I nomi degli esimi artisti che vi prenderanno parte e lo scopo filantropico ci fanno sicuri che la nostra popolazione, sempre pronta, quando trattasi di compiere un'opera di carità, non mancherà di accorrere numerosissima.

**EXCELSIOR**

**CANDELE da TAVOLA**  
in CERA di MASSAUA

Un centesimo e 1/2 di consumo all'ora.



Luce tranquilla e brillante

**270** ore di luce

corrispondono a 37 candele  
in elegante cassetta da L. 5

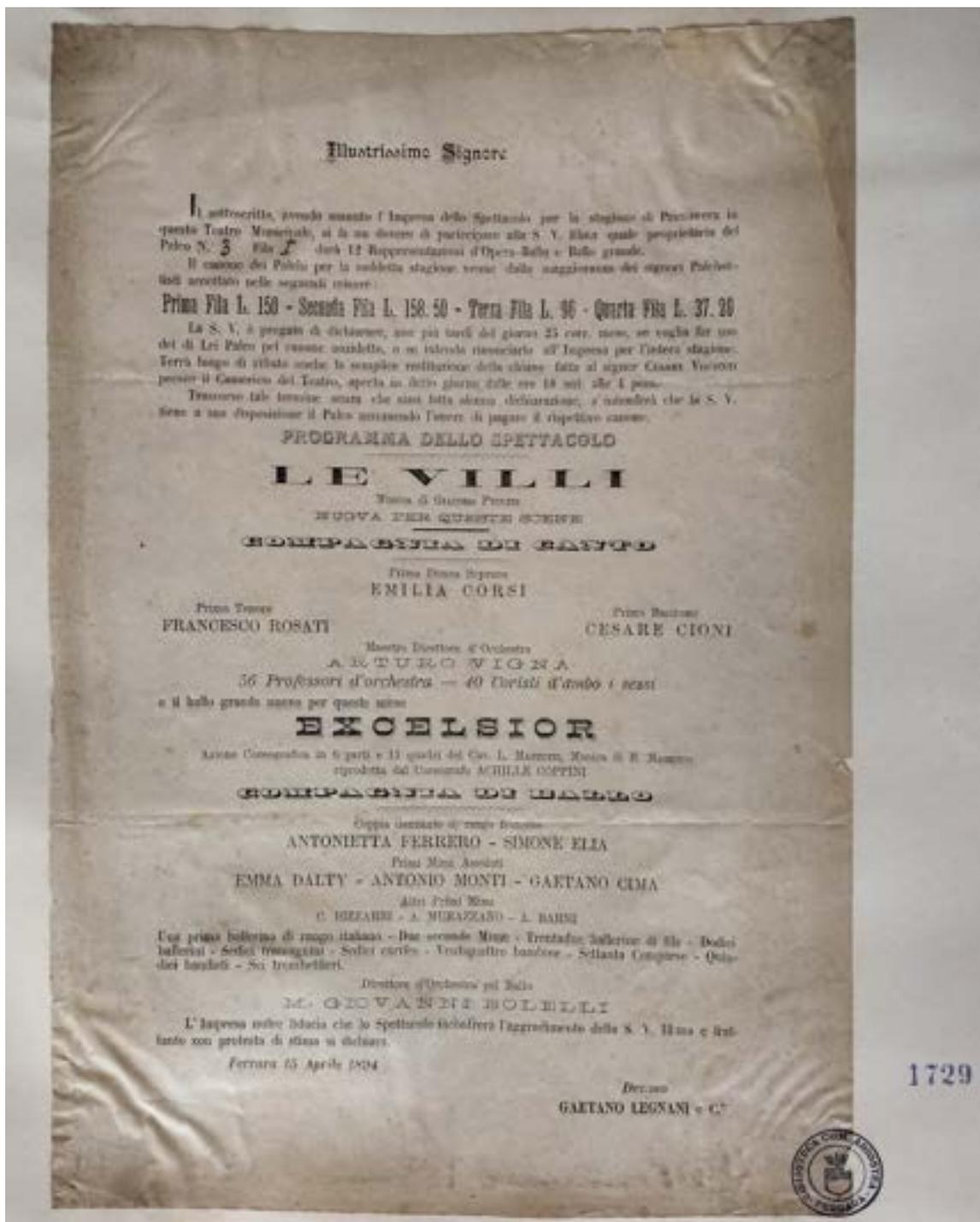
**500** ore di luce

corrispondono a 49 candele  
in elegante cassetta da L. 8 50

**DURATA GARANTITA**

Spedizioni franche a domicilio  
in tutto il Regno previo  
invio di cartolina vaglia al  
Privilegiato Stabilimento

**Todeschini & Boschetti**  
di VERONA. ●



30 Manifesto per *Le Villi* ed *Excelsior* 15 aprile 1894 - *Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia [1798-1898]. Memorie raccolte da Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*

L'abbinamento nella stessa serata di *Le Villi* ed *Excelsior* precede l'allestimento ferrarese: la coppia viene rappresentata al Teatro La Fenice nei mesi di gennaio, febbraio e marzo del 1886.<sup>315</sup>

<sup>315</sup> Archivio storico del Teatro La Fenice.

## APPENDICE 5

### **Intervista a Marco Cazzola, Capo elettricista e Lighting Designer del Teatro Comunale di Ferrara**

L'intervista qui trascritta ha avuto luogo il 21 maggio 2024 presso il Teatro Comunale di Ferrara. Nella conversazione si affrontano vari temi legati all'elettrotecnica e al disegno luci, alla formazione dei lavoratori dello spettacolo in Italia e alle produzioni del Teatro Comunale di Ferrara.

LD: Puoi raccontare il tuo lavoro in questo periodo?

MC: C'è tanto lavoro perché la direzione ha deciso di dare spazio a tutte le produzioni che realizzeremo qua e poi porteremo all'estero, in Germania e in Corea del Sud, trentatré ore di viaggio... Questa è la parte più bella del mio lavoro; purtroppo per tanti anni per mancanza di fondi, che è la cosa più importante del nostro lavoro cioè avere amministrazioni che ci appoggino e capiscano che un teatro non è un'azienda: da un teatro non si potrà mai avere un ricavo in termini pratici ed economici; il ricavo che si ha dalle rappresentazioni teatrali è in termini di crescita del pubblico e di crescita della coscienza civile, critica. Di alcune delle cose più belle che io ho visto qua dentro abbiamo anche avuto dei riscontri negativi con tanto di scritte in Rotonda Foschini, come «Vergognatevi» e altre. Ti stupirà questa cosa.

LD: Forse no, forse è *storico* manifestare dissenso.

MC: Ecco è una delle cose che mi ha fatto più piacere. Ovviamente non tanto quando ti criticano, criticano quello che produci, quello che rappresenti, anche se non è una produzione tua ma che hai il coraggio di rappresentare e pensi al pubblico ma è un'operazione di sensibilità forte da parte della cittadinanza e del pubblico che vuol dire che il teatro ha raggiunto il suo risultato, cioè quello di stimolare la coscienza critica di un pubblico che non può essere sempre accondiscendente, sempre pronto ad applaudire: si sa che il pubblico ferrarese è molto generoso da quel punto di vista mentre dei famosi Loggionari della Scala o di altri Enti Lirici importanti

si sa che sono molto più critici e attenti al bel canto. Ecco, mi sembra che questa coscienza critica si stia perdendo, per dare spazio ai grandi applausi, tutto bello... mi dispiace perché rispetto a tanti anni fa è un appiattimento di quello che si fa.

Si tende molto, inevitabilmente, a rappresentare cose che hanno prima un passaggio televisivo, che c'entrano poco con il teatro. Anche i tempi della recitazione sono diversi: gli spazi, le pause, ... spesso l'uso di una terminologia che non fa uso dell'italiano in tutta la sua bellezza in un luogo come il teatro.

Io tutte queste cose da tanti anni cerco di illuminarle, cerco di enfatizzare le cose che vanno enfatizzate, di sottolineare le cose che vanno sottolineate, a volte riuscendoci e a volte un po' meno. Lavoro con questo meccanismo complicato ma anche affascinante che è la luce, che è diventata materia della mia vita: io dalla ricerca storica che facevo all'università mi sono buttato letteralmente in questo mondo che permette di unire la parte tecnica a quella artistica. Quale lavoro migliore di questo? Mi ritengo molto fortunato da questo punto di vista.

La luce è cambiata tanto, il modo di illuminare la scena è cambiato tantissimo.

Spesso, io che sono figlio dell'illuminazione fatta con lampade alogene mi trovo disorientato. Dovremmo aprire una parentesi enorme: quello che costruivamo con la vecchia illuminazione è diverso, perché si poteva anche solamente lavorare sulla tonalità del bianco.

Il bianco calando di intensità esalta i toni rossastri e ambrati, con il led questo non avviene. Questo è interessante quando si vanno a illuminare quadri, come ho fatto per una mostra a Palazzo Diamanti, ma non è altrettanto interessante se si va a illuminare una scena. Non è peggiore, è un modo diverso, anche perché l'uso dei proiettori «intelligenti» permette intanto di non dover salire sulle scale come si è fatto per tanti anni però è una qualità di luce diversa, che sta migliorando sempre di più, attualmente abbiamo prodotti a led di altissima qualità, però sono ancora legato al vecchio modo di illuminare quindi quando c'è questa possibilità utilizzo ancora le vecchie luci e mi diverte tantissimo farlo. Anche adesso, per esempio, che stiamo allestendo per i saggi di danza abbiamo una commistione di luci motorizzate, nuovi acquisti e luci convenzionali su cui utilizziamo ancora i vecchi rulli cambiacolore, a cui sono affezionatissimo, erano dei rulli di filtri che rotolavano cambiando colore davanti alla bocca del proiettore.

LD: Credo sia uno dei miei primissimi ricordi in teatro: ero piccolissima e facevamo le prove spazio in palcoscenico prima degli spettacoli accompagnate dal rumore dei rulli che scorrono e dalle luci che cambiano...

MC: Ancora ogni tanto li ritiriamo fuori e li utilizziamo.

Io sono molto contento che tu mi stia chiedendo qualcosa di questo mestiere, prima di tutto perché sei una ragazza, e io con tutte le colleghe con cui ho avuto a che fare in questo mondo dell'illuminotecnica mi sono sempre trovato benissimo perché trovo che la sensibilità femminile sia qualcosa che a noi maschietti a volte manca, ma anche la capacità, normale nei giovani d'oggi, di essere veloci e intuitivi, fare considerazioni a cui non avrei pensato o a cui avrei pensato più tardi perché il nostro modo di pensare insomma... è un po' più lento, per non dire altro. E quindi mi fa particolarmente piacere che tu mi stia chiedendo qualcosa come epilogo di questo lavoro. Non so cosa vorrai fare un domani, ma ti assicuro che questo è un ambiente in cui bisogna un po' sgomitare per entrare, si ha a che fare con persone che vivono nel proprio mondo ognuno con le proprie problematiche, come in ogni ambito lavorativo, però in particolar modo qui nel lavoro di équipe... io ho sempre creduto nella condivisione delle informazioni.

Tieni presente che io quando ho iniziato a lavorare qua dentro non venivano date informazioni. Entrai con una conoscenza basilare, senza sapere come funzionasse questo mondo; quando chiedevo mi veniva detto di stare zitto e guardare, di osservare. Era la metodologia didattica dell'epoca, fa un po' sorridere ora. Vorrei andare contro questo modo e ogni volta che mi chiedono informazioni tecniche particolareggiate o segreti io non nego la condivisione dell'esperienza con quelli che vogliono cominciare a fare questo mestiere e iniziare questa bellissima attività. Attualmente stiamo formando diversi giovani e una di questi è diventata in pochissimo tempo un nostro riferimento. Mi danno tanto coraggio e tanta forza queste persone qui, vorrei portar dentro tanti giovani a scapito di tanti brontoloni... a volte un po' di umiltà ci vorrebbe in questo ambito.

Quando sono tanti anni che si fa questo lavoro ovviamente l'entusiasmo viene ad affievolirsi perché non sono tutte rose e viole, ci sono dei momenti in cui ci si occupa di attività che almeno personalmente non interessano, convegni, riunioni... il teatro è anche questo: è la sala del pubblico, della città e quindi per forza deve ospitare anche di tutto e non solo prosa, balletto, lirica... il mio grande amore è l'opera lirica forse perché mi viene in mente mio padre che ogni volta che sentiva un'opera lirica o qualche aria importante, come *E lucevan stelle*, *Tosca*, *Recondita armonia* e altre, aveva le lacrime quindi forse è questa emozione che mi ha trasmesso a livello «genetico». Ultimamente lavorando con il Barocco ho scoperto che è un periodo musicale molto interessante, pur fatto di tante ripetizioni, tante copiatore. È molto emozionante.

Spero di continuare, quest'anno abbiamo fatto l'*Orlando Furioso* che porteremo a Bayreuth al Festival del Barocco di settembre dove c'è un bellissimo teatro che è esempio chiaro del Barocco. Dopo lo porteremo anche in Corea: è bello entrare in contatto con queste realtà lontanissime da noi nella cultura musicale. Noi da buoni italiani oltre a esportare la pizza e gli spaghetti portiamo anche il nostro teatro che piace ed è ammirato in tutto il mondo.

La cosa bella che ho visto della Corea, che a me manca molto, è che anche il personale tecnico, i light designer, il personale di palcoscenico, hanno conoscenza musicale. Hanno fatto solfeggio, conoscono la musica: questo significa che loro non hanno bisogno del maestro alle luci o del maestro ai movimenti perché seguono la partitura musicale.

Questa cosa secondo me manca un po' nella formazione. È una parte esigua dei tecnici ad aver studiato musica.

LD: Tu hai studiato musica?

MC: No, e mi manca molto. Suono la chitarra ma da autodidatta. Ormai è troppo tardi per iniziare a studiare solfeggio ma mi sarebbe piaciuto e sarebbe stato utilissimo per capire anche le sfumature all'interno della musica. Adesso faccio fatica, o meglio, le noto e le vedo ma da profano. In realtà questo mi fa capire cose che i puristi della musica tralasciano un po' cioè quello che le persone in generale carpiscono, riescono a percepire, che prescinde un po' dal come si suona e dal tecnicismo musicale.

LD: Un gusto «del pubblico» e non la filologia del suono. Quando hai iniziato, quale è stato il tuo avvicinamento al mestiere?

MC: Io ho iniziato per caso. Stavo finendo l'università, ho fatto Materie Letterarie, che ora è Lettere, c'era l'indirizzo di Storia contemporanea. Prima avevo fatto un istituto professionale, sono Tecnico dell'industria elettrica ed elettronica. Grazie alla mia professoressa di italiano che mi diede questi input mi iscrissi a Lettere, all'inizio di nascosto ma mia madre, mio padre nel frattempo era venuto a mancare. Dopo due anni lo vennero a sapere... finita quell'esperienza mi rivolsi a un ufficio di collocamento del Comune a cui si davano le referenze e loro indicavano le disponibilità. Allora c'era possibilità di trovare lavoro, qualcosa di saltuario usciva. Iniziai in Tribunale e poi dopo tre mesi mi chiamarono qui in Teatro. Era il 1991, sono entrato qui e ho cominciato osservando questo mostro grandissimo. Tre mesi, quattro, sei, e ho iniziato a

imparare. All'epoca si facevano le grandi opere liriche come *Viaggio a Reims* o *Le nozze di Figaro* nel 1994, opere liriche che adesso non si fanno più. Prendi *Le nozze di Figaro*, sono primo e secondo atto, intervallo e poi per il terzo e quarto atto tutta la scenografia che scendeva dall'alto con dei motori puntuali.

Abbiamo addirittura modificato la struttura del teatro per il graticcio francese che ha le travi disposte diversamente rispetto a quelle che avevamo, c'era un grosso Boccascena che non andava in scomparsa.

All'epoca di facevano queste grandi opere liriche, si lavorava di notte con problematiche sulla sicurezza che sono tutto un enorme discorso. All'epoca sulla sicurezza si era latitanti, andando sulle scale senza imbragatura e tante altre cose. Adesso si è molto più attenti.

LD: Pericoloso con il senno di poi o anche sul momento ne avevate la percezione?

MC: Mah... con il senno di poi. Sul momento pensavi a lavorare in fretta, più lavoravi più soldi facevi. Quando sei giovane non ci pensi. Abbiamo rischiato tanto. Dalla graticcia se hai una tasca aperta e ti pieghi... se hai in tasca un cacciavite che scivola, cade in testa a una persona e l'ammazzi. Io l'ho visto un cacciavite caduto dalla graticcia che si è piantato davanti a un collega. Adesso per fortuna abbiamo fatto dei grandi passi avanti, dalla legge 81/2008 che è questa grande raccolta di leggi, per fortuna anche in teatro si lavora in sicurezza, nei giusti tempi. A volte c'è qualche problemino e si cerca di superarlo, di controllare che tutto vada al meglio.

Dopo feci un concorso come tecnico delle luci. Io arrivai primo tra i non dipendenti e da lì iniziò la mia ascesa, la collaborazione un po' più stretta con il responsabile dell'epoca e quindi una crescita professionale, ho iniziato a fare dei lavori.

Finché fui assunto a tempo indeterminato e mi fu dato l'incarico di capo elettricista del teatro che significa non solamente responsabile dell'illuminazione del palcoscenico ma anche della manutenzione generale del «bambino» qui. Ogni tanto bisogna cambiargli il pannolone, ha bisogno di tante cure. Dal cambio delle lampade quando si bruciano, alle manutenzioni che dobbiamo fare per legge. Abbiamo una cabina elettrica sotto al palcoscenico che ci dà l'alimentazione. È una cabina in media tensione quindi quindicimila Volt. Poi viene trasformata in bassa tensione e quindi non rimarremo mai senza corrente a meno di decisioni di Enel.

Iniziai questo lavoro da capo elettricista a cui man mano affiancai piccoli disegni luci che crescevano sempre di più finché nel 2010 lavorai alla prima produzione importante di *Giulio*

*Cesare* di Händel, il mio primo vero grosso lavoro qui dentro. Mi ha dato grandissime soddisfazioni, lo abbiamo portato in varie città e lì ho scoperto qualche cosa che non credevo e che mi affascina molto: la capacità di interagire con scenografo e regista per realizzare un fine comune. Parte tutto dal regista che è fulcro di tutto. Il regista ti parla ti dice avrei bisogno di creare una scena così, vorrei creare questo tipo di ambientazione, ho bisogno di creare un tramonto ambrato che mi ricordi un luogo in cui sono stato... devi entrare nella psicologia di chi sta parlando e metterci del tuo, fare un po' di proposte. Questo lo puoi fare quando il mestiere ce l'hai tra le mani cioè quando sai come si fa tecnicamente una determinata cosa.

Tu sai che se devi creare una luce del diavolo, devi fare una luce dal basso e la crei in modo tale che praticamente la fonte luminosa venga solo dal basso così come le creature angeliche hanno una fonte luminosa dall'alto.

C'è un'iconografia esatta per queste cose così come anche l'uso dei colori. Addirittura, per i colori ogni epoca storica ha un colore che la caratterizza, per esempio il periodo romano ha il bianco e rosso dei senatori.

LD: Quando si fa una rivisitazione di un'opera lirica creata in un periodo ben specifico e la si vuole riadattare a un altro quale delle due strade si segue?

MC: Quando si fa un'operazione di questo genere è tutto nella testa del regista: si mettono in risalto le dinamiche conflittuali, emozionali, relazionali dei personaggi e le si trasporta in altra epoca. La gelosia di Otello che trova il fazzoletto diventa tipo un terrorista... la mente dei registi è un universo complicato. L'importante è che dal punto di vista filologico e drammaturgico ci sia un'interpretazione che ha un suo senso perché se poi c'è una stortura eccessiva rispetto all'opera originale perde di senso. Oggigiorno lo si fa quasi sistematicamente, ma si parte sempre dalle dinamiche dei personaggi e queste vengono trasportate in epoche con scene, costumi e ambientazioni diverse. Da qui il lavoro importantissimo dello scenografo che grazie ai nuovi metodi di elaborazione dei progetti, delle scene, propone i rendering con soluzioni dal punto di vista della scenotecnica. Realizza a livello tecnico l'idea del regista: come nell'*Orlando Furioso* dove una reggia diventa una stanza di pareti chiuse con semplicemente specchi che riflettono. Lo specchio evoca moltissimo, è un'altra parte di me che può essere d'accordo o in contrasto con me. A volte usare certi materiali o altri può essere funzionale al disegno drammaturgico.

Appena si ha il bozzetto entra il discorso illuminotecnico. Questo ha già delle suggestioni di luce: mostra un'ombra dentro una casa, una parete, i personaggi che vengono illuminati solo da una parte, solo dal basso o solo dall'alto, sono già suggerimenti. Anche nel libretto dell'opera può esserci una qualche indicazione precisa. Si iniziano a realizzare queste cose usando il fumo, le videoproiezioni, che sono un altro enorme capitolo perché eliminano o riducono al minimo la scenografia e sono adesso imprescindibili: quelle che prima erano strutture fisiche ora sono sostituite dalla videoproiezione. Si possono usare i tulle, che qualche critico che non apprezza ha chiamato «zanzariera», che possono essere trasparenti oppure dei muri, dipende da come li illumini. Ci sono tanti artifici, tante cose. L'importante è che le produzioni vengano fatte a più mani. Anche per i costumi bisogna saper estrarre il giusto colore altrimenti la costumista non vedrà esaltato il suo lavoro.

Questo mestiere è importante proprio perché si dà importanza al lavoro degli altri. Senza una luce efficace ogni spettacolo viene a cadere. Bisogna trovare dei compromessi per avere un risultato ottimale.

Fare produzione è bellissimo.

È anche importante che il teatro sia vissuto dalle scuole, dai giovani a cui bisognerebbe dare una buona cultura dello spettacolo dal vivo che non è solo il concerto rock: gli attori che vengono a recitare qui sono rappresentanti di un'arte.

Anche per gli artisti è diversa ogni sera l'interpretazione. Chi va sul palcoscenico si mette in gioco ogni volta, quello che si fa su registrazione è completamente diverso.

LD: Come è cambiato il lavoro negli anni?

MC: Negli anni è cambiato nel senso che si è digitalizzato. Il digitale ha cambiato tutta la prospettiva del nostro lavoro. L'irruzione negli anni Ottanta della piattaforma DMX digitale ha portato a poter comandare le apparecchiature che gestiscono la regolazione delle luci con semplicemente tre piccoli cavetti di segnale. Prima per accendere una luce bisognava dare un segnale analogico e ogni canale aveva due fili.

Anche il digitale sta per essere superato da RDM, un altro tipo di piattaforma, o dal wi-fi. Molte delle apparecchiature illuminotecniche con cui lavoriamo oggi viaggiano tramite wifi, ogni proiettore ha un apparato ricevente e riceve il segnale inviato dalla consolle.

Il mestiere è diventato molto legato a quello del programmatore, ed è fondamentale che questo sia molto bravo e che conosca bene le macchine per la gestione delle luci. È diventato la figura

più importante perché quello che si faceva un tempo, cioè andare sulla scala e mettere i proiettori, le gelatine, i filtri, ora non si fa quasi più.

C'è bisogno di meno personale e i tempi si sono accorciati. È cambiato il mestiere perché alcuni giovani hanno più conoscenza di programmazione, ma magari non sanno cos'è un cavo trifase, non conoscono la legge di Ohm. A livello pratico potrebbero non servire...

LD: Finché c'è qualcun altro che le sa.

MC: Esatto. Io credo invece che per diventare un bravo tecnico luci si debba sapere tanto di fisica, di onde elettromagnetiche, perché è un bagaglio che si applica sempre. Bisogna avere nozioni di base di elettrotecnica ed elettromeccanica, sapere il funzionamento di base dei motori, di cui ora ne abbiamo una cinquantina.

I tempi erano più dilatati, si partiva da un disegno, seguivano l'allestimento, il montaggio sulle americane, poi il cablaggio, cioè l'assegnazione a ogni luce di un numero e questo insieme di numeri era poi la pianta luci; poi si sapeva che il controllo sulla ballerina si faceva con il numero 25... dopo questo si faceva le altezze delle americane e le misure dei soffitti per nascondere le americane, a meno di volerle tenere scoperte. C'era tutta la fase di puntamenti che era importante e portava via intere giornate. Ora una volta montati i motorizzati li si porta all'altezza giusta e poi si lavora con il tecnico programmatore.

LD: Il tecnico programmatore come figura da quanti anni esiste?

MC: Dagli anni Settanta o Ottanta, più o meno da quando esiste quella del Lighting Designer, figura che non era mai esistita fino all'irruzione del digitale. Prima era molto più semplice perché i mezzi erano molto inferiori. C'era il capocomico a inizio Novecento che dirigeva da capo, decidendo anche le luci. Qui c'erano queste campane enormi, questi lampioni che scendevano ma al di là della dimmerazione, quindi abbassare o alzare le luci, non c'era molto. C'era qualche effetto speciale costruito con delle lame messe a filo delle luci per creare delle luci di taglio però erano strumenti molto grossolani. Avevano la loro efficacia ma era tutto affidato a queste maestranze e a quello che si inventavano con i pochi mezzi che avevano. Con il digitale e la nascita dei lighting designer si ha non più una scena illuminata ma l'illuminare la scena, è una differenza macroscopica.

LD: Una frase che ricordo a questo proposito è di Pasquale Mari in *Dire Luce*<sup>316</sup>, è che il lavoro del lighting designer assomiglia a quello del regista nella registrazione di un concerto: usa le telecamere per evidenziare i musicisti come si usa la luce per attirare l'attenzione su un particolare.

MC: Come lui anche io provo nostalgia per il vecchio modo di illuminare le scene con il vecchio modo, lavorando con le temperature colore. Siamo un po' i registi della luce, cerchiamo di andare a cogliere dei particolari che altrimenti non sarebbero facilmente individuabili, giocando molto anche con i tempi di dissolvenza della luce, l'entrata di un effetto e l'uscita di quello precedente, è un gioco calcolato molto anche sui tempi.

In una *Così fan tutte* del 2000 ancora presente nelle Teche Rai io feci la consolle luci e mi ricordo che c'era un filo tirato da sinistra a destra del palcoscenico con una tela su cui era disegnata una piccola barca che un figurante doveva piano piano trascinare sul palco, allora tutto questo percorso con la luce andava seguito. O si usa l'occhio di bue, ma sarebbe come un concerto rock oppure noi utilizzammo, mi ricordo, le luci che erano installate lungo tutto il percorso della barca semplicemente giocando con i tempi. Ovviamente quando la barca usciva andavo al buio, poi per fare in modo che la barca fosse sempre illuminata c'era una prima luce che prendeva i primi due metri della barca, andava lasciata accesa mentre si entrava con il secondo effetto, la seconda luce, ma non spegnere la prima. Poi vai con la terza mentre vai con la terza spegni la prima che non ti serve più, e fu tutto questo gioco di tempi, nel frattempo la banca è sempre illuminata. Passammo una giornata per costruire questo passaggio di questa barchetta però alla fine il risultato è stato efficace. Non abbiamo fatto una luce omogenea che facesse già tutto il percorso, un piazzato di luce. perché non è la stessa cosa: si vede la luce per terra, si prepara una cosa che non deve avvenire e quindi l'unico modo per ovviare a questo era quello di piano piano seguire la barca anche con la luce. Andò abbastanza bene.

Mi ricordo di un coreografo geniale, Saburo Teshigawara<sup>317</sup>, che è venuto tante tante volte e che faceva luce, coreografie, tutto il suo spettacolo e inventava delle cose con gli strumenti minimi. Ecco la genialità: la luce è saper creare delle cose bellissime con niente con poco. Ti faccio un paio di esempi che mi sono rimasti impressi, delle strisce sottilissime di cinque centimetri fatte con i sagomatori che disegnavano delle figure nella scena e che si spegnevano

---

<sup>316</sup> Cristina Grazioli, Pasquale Mari, *Dire luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Imola, Cue Press, 2021.

<sup>317</sup> Sulla ricerca artistica di Saburo Teshigawara si veda Cristina Grazioli, *Lighting Light(s) Conversazione con Saburo Teshigawara e Rihoko Sato*, in «Arabeschi», n. 18, 2021.

e si accendevano cambiando quelle figure. Una cosa semplicissima da fare, però nessuno ci aveva pensato e questa successione, era come se fossero barre a led che accendevo e spegnevo, solo che lo si faceva con queste lame sottilissime di luce e alla fine la combinazione di queste lame creava dei disegni. L'ultima volta aveva con un proiettore, un par, che è una delle luci più belle inventate nella storia del teatro, e applicando una tecnica moderna cioè un programma con un software che permette di gestire lo spegnimento e l'accensione di un di una luce attraverso dei tempi di 0,5 o 0,8 secondi, tempi brevissimi, e quindi crea come un tremolio nella luce. Allora vedevi lui che ballava sotto questa luce che all'inizio era una piena poi piano piano comincia a tremolare e mentre trema la luce tende a spegnersi. Non si riesce a farlo con gli strumenti normali, serve un programma ben definito che si applica a una consolle luce.

Abbiamo la consolle nuova che sono riuscito a fare acquistare che costa quasi quarantamila euro. Appunto, la genialità di questo coreografo nella sua capacità di costruire con niente, con poco, una cosa bellissima che sembrava quasi che fosse come un pezzo di carta che si sta bruciando, per cui vedi proprio che si stropiccia e in questa maniera strana, l'effetto era strepitoso.

Ci sono stati anche dei momenti difficili, in questo mestiere c'è anche molta stanchezza, però ecco in generale credo che essere a contatto con persone, con artisti stimolanti che ti fanno crescere che ti insegnano tanto. La capacità di ascolto, oltre alla capacità di guardare, di ascoltare, è quello che fa crescere di più in questo mestiere. Io credo di avere ascoltato e osservato tanto, e continuo a farlo perché alla fine lo stimolo di questo mestiere sta tutto in questo. A volte dei ragazzini giovani ti insegnano tante cose, bisogna essere aperti, bisogna essere sempre all'avanguardia.

LD: Giorno per giorno come funziona il lavoro?

MC: Noi possiamo o produrre, e in quel caso lì siamo parte attiva, quindi tutto il giorno elaboriamo, scriviamo, però solamente in certi periodi dell'anno perché normalmente noi ospitiamo. Facciamo concertistica, in quel caso dobbiamo allestire la Camera acustica, questo progetto fatto fin dagli anni Ottanta in cui si son costruiti questi pannelli che per la loro particolare fisionomia danno al suono la capacità di rimbalzare, di riflettere verso il pubblico in maniera molto efficace quindi rendendo al meglio diciamo l'ascolto.

LD: In quel caso, dove non puoi usare, corpi illuminanti normali, dove metti le luci?

MC: Noi usavamo delle luci alogene da mille Watt che venivano attaccate con dei ganci al plafone, il tetto di questa camera, che nella sua parte finale lasciava uno spazio circa di trenta centimetri e lì si agganciava questa luce a pioggia e illuminava in maniera «wash» quindi uniforme tutto lo spazio in cui i musicisti eseguono la musica. Ne mettevamo una quantità definita a seconda della camera, di dove arrivava. Adesso queste luci sono state sostituite dalle luci a led.

Io sono stato promotore di questa di questa ditta che ha prodotto queste luci nuove, che vanno a sostituire le vecchie luci alogene e fanno la stessa identica cosa, però ovviamente con un dispendio inferiore di energia, di usura dell'impianto e tutte le cose positive del led.

La cosa importante è che ci sia una ottima visibilità quindi che arrivino quantità di Lux fondamentali per la lettura dei musicisti degli spartiti musicali, per illuminare il maestro. Il maestro deve essere illuminato non tanto nel suo viso, ma nelle sue mani: per il maestro Claudio Abbado costruivo dei faretti con dei portafaretti apposta che dovevano far solo le sue mani. Lui addirittura non voleva essere illuminato! Bisognava lasciarlo al buio con un imbarazzo generale, perché ovviamente il direttore d'orchestra non puoi tenerlo al buio, ma le sue mani erano la cosa più importante. Noi dobbiamo a volte ingegnarci per dar seguito a questi a questi geni della musica, dobbiamo seguirli, cercare di fare quello che va al meglio per loro.

Quando c'è un'orchestra deve essere un'illuminazione diffusa.

Abbiamo fatto anche degli esperimenti: con il maestro Abbado abbiamo fatto una proiezione di un film muto in cui le parti soliste venivano illuminate a seconda di quando suonavano, se ci fosse stato una parte di una tromba o di un altro strumento, lo avremmo illuminato per poi spegnerlo e accendere sul clarinetto. Però in generale ecco deve essere una luce diffusa.

Poi ospitiamo anche le prose. È una produzione che gira tutta l'Italia, va nelle città e noi li accogliamo. Abbiamo già una scheda tecnica, cui sappiamo quelli che sono i loro desiderata quindi cosa dobbiamo far trovare, quindi raccontiamo com'è il nostro teatro, dove possono appendersi. Siamo di supporto, di assistenza, perché poi il prodotto è loro quindi noi siamo semplicemente ad eseguire, a mettere al proprio agio la compagnia affinché possa produrre il suo spettacolo da noi e nel migliore dei modi.

La stessa cosa quando produce quando ospitiamo le opere liriche che vengono da fuori. I coreani quando sono venuti qua da noi con loro *Turandot* hanno adattato il loro spettacolo al nostro palcoscenico. C'è uno scambio di tecnici, di informazioni.

Sono tutti lavori d'ufficio che facciamo in modo tale che, quando arriva la compagnia, sia già tutto definito, anche lo spazio che devono utilizzare per la regia, a volte si mettono in fondo alla platea e volte si mettono dentro il palchetto luci.

LD: Ho notato che in tanti teatri adesso non ci sono più quelle sui palchetti

MC: Se mettiamo una luce troppo vicino al pubblico in un palco dobbiamo chiudere il palchetto e non possiamo più venderlo. Per aprirli tutti al pubblico la resa della scena cambia ovviamente perché si possono utilizzare solo cose più vicine al palcoscenico. Se per me è fondamentale una luce sul palchetto, io devo fare in modo che non ci sia nessuno e si cerca il compromesso, si cerca di capire qual è la soluzione migliore.

Stessa cosa per il balletto, quando ospitiamo le compagnie esterne, loro arrivano già con un progetto; possono arrivare con il materiale loro o utilizzare il materiale nostro. Di solito c'è un'integrazione del loro materiale con il nostro. Hanno di solito un loro computer dove è già memorizzato lo spettacolo, per questioni di brevità, perché devono essere cose veloci da fare. Sempre di più si va verso la videoproiezione, perché ovviamente ti sostituisce delle cose che altrimenti dovresti mettere come scena. Normalmente è una retroproiezione perché le persone possono tranquillamente stare davanti e non vengono *imballate* dalla luce, però bisogna verificare le distanze perché a seconda dell'ottica che usi deve esserci una certa distanza, tutti calcoli che si fanno normalmente. Si può fare retroproiezione e si può fare la proiezione anteriore, dipende dalle esigenze dello spettacolo.

Si deve sempre ogni volta fare in modo che ci sia la copertura degli orari di servizio quando c'è attività. Adesso chiudiamo anche il teatro e mettiamo gli allarmi, quindi è nostra responsabilità anche fare in modo tale che non sfugga nulla, un tempo c'era un custode.

LD: Però grandi incendi, studiando la storia di questo teatro, non ce ne sono stati.

MC: No, questo Teatro è stato un affumicatoio quando ci fumavano con dentro. Durante la guerra diventò più che altro un magazzino.

LD: Mi ha colpito che con l'installazione della luce a gas, iniziano a esserci delle lamentele per l'odore... ma la luminaria centrale era illuminata con dei tubi di cuoio ingrassati.<sup>318</sup>

MC: Erano i metodi i metodi dell'epoca erano questi e non oso immaginare gli odori, le puzze, che c'erano all'interno dei pacchetti. La gente poteva fumare, quindi potenzialmente c'era un pericolo di incendio continuo ma la storia ci insegna che i teatri hanno preso fuoco sempre quando non c'era il pubblico, di notte, quando il teatro è vuoto. Il Petruzzelli, la Fenice, ... però, quando ci siamo noi, dentro grossi problemi non ci sono anche perché siamo formati con le nostre squadre antincendio, con squadre di primo soccorso, uso del defibrillatore, ne abbiamo due. [...]

Questa è diventato un po' la nostra seconda casa, forse anche prima casa, e cerchiamo di tenerla al meglio e quando il nostro teatro è pieno, quando la gente è contenta nel teatro, è una bella soddisfazione per noi.

---

<sup>318</sup> Nel 1861 viene installato il sistema di illuminazione a gas. I tubi di trasporto sono principalmente in metallo ma alcuni sono in cuoio, come quello che accompagna il sistema mobile a carrucole del lampadario centrale. Cfr. Capitolo 2.

## BIBLIOGRAFIA

### **Teatro Comunale e città di Ferrara**

Cavallaroni Alberto, Mantovani Giorgio, Mascellani Alfio, *Ferrara "illuminata". Fonti, strumenti e servizi prima e dopo l'energia elettrica*, Ferrara, Fondazione Carife, 2004

Chiappini Luciano, *Gli Estensi*, Varese, Dall'Oglio, 1988.

Fabbri Paolo, Bertieri Maria Chiara (a cura di), *I teatri di Ferrara: il Comunale*, 2 volumi, Lucca, LMI, 2004

Fiocchi Fabrizio, *Antonio Foschini*, in «Dizionario biografico degli italiani», Roma, Treccani, v.49, 1997

Frabetti Alessandra, *Il teatro della Sala grande a Ferrara e i tornei aleottiani* in «Musei ferraresi», n. 12, 1982, Comune di Ferrara, Firenze, Assessorato alle istituzioni culturali.

Frizzi Antonio, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte*, tomo V, Ferrara, 1809

Gennari Aldo, *Il teatro di Ferrara*, Ferrara, Arnaldo Forni Editore, 1883

Lipani Domenico Giuseppe, *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel Quattrocento e i legami con la tradizione fiorentina*, in «Annali Online di Ferrara» – Lettere AOFL VII 2 (2012) 218/231

Nicola Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*. Atti del convegno organizzato in occasione del bicentenario del Teatro Comunale di Ferrara, Ferrara, Tosi, 4 novembre 1998

Savonuzzi Carlo, *Il Teatro Comunale della città di Ferrara*, Ferrara, Tipografia Sociale Saletti, 1965.

Scalabrini Giuseppe Antenore, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara, stampatore Carlo Coatti, 1773.

Zappaterra Giulio (a cura di), *Restauro del Teatro Comunale di Ferrara* in «INARCOS», n. 540, Bologna, Associazione ingegneri della provincia di Bologna, 1993

Ministero della Cultura – Teatri di tradizione

<https://spettacolo.cultura.gov.it/teatri-di-tradizione/> (ultima consultazione 26.09.2024)

Progetto Laboratori Aperti dell'Emilia-Romagna

<https://www.laboratoriaperti.it/> (ultima consultazione 26.09.2024)

Avviso del Comune riguardante l'ex Cinema Ristori

<https://servizi.comune.fe.it/6927/immobiliare-ristori-srl> (ultima consultazione 26.09.2024)

Ottocento Ferrarese

I teatri a Ferrara

<https://www.ottocentoferrarese.it/component/k2/item/161-teatri-a-ferrara.html> (ultima consultazione 26.09.2024)

Storia della città

<https://www.ottocentoferrarese.it/component/k2/item/72-ferrara.html>

(ultima consultazione 26.09.2024)

Regione Emilia-Romagna – Teatro Comunale di Ferrara

[https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=26956](https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=26956)

(ultima consultazione 26.09.2024)

Circolo Unione di Ferrara

<https://circolounioneferrara.it/> (ultima consultazione 26.09.2024)

Connessi all'Opera – Stagione 2023-2024 del Teatro Comunale di Ferrara

<https://www.connessiallopera.it/news/2023/dal-melodramma-allopera-rock-ecco-la-stagione-2023-24-del-comunale-di-ferrara/> (ultima consultazione 26.09.2024)

MuseoFerrara

Teatro di Sala Grande

<http://www.museoferrara.it/view/s/cfc93501fc644e1cb47b7f71a03fbfc8>

(ultima consultazione 26.09.2024)

Teatro Bonacossi

<http://www.museoferrara.it/view/s/92b61fd01da94a26afb5a6ea3d059f73>

(ultima consultazione 26.09.2024)

Teatro Scroffa

<http://www.museoferrara.it/view/s/250e63af471c45e781ca1be738813399>

(ultima consultazione 26.09.2024)

Carlo Savonuzzi

<http://www.museoferrara.it/view/s/73000cae8a9447d8bf36a72f1df4baf3>

(ultima consultazione 26.09.2024)

1964: La riapertura del Teatro Comunale di Ferrara

<http://www.museoferrara.it/view/s/8397ab9120b7491c9fefb0ebbf42bfc4>

(ultima consultazione 26.09.2024)

Addizione novecentista

<https://www.ferraraterraacqua.it/it/scopri-il-territorio/itinerari-e-visite/itinerari-storici-culturali/ferrara-citta-del-novecento> (ultima consultazione 26.09.2024)

Teatro Comunale di Ferrara

Homepage

<https://www.teatrocomunaleferrara.it/> (ultima consultazione 26.09.2024)

*Appunti storici: dal Quattrocento al 1789.*

<https://www.teatrocomunaleferrara.it/storia/> (ultima consultazione 26.09.2024)

Mostra “Ferrara teatro della città nelle illustrazioni di Claudio Gualandi”

<https://www.teatrocomunaleferrara.it/ferrara-teatro-della-citta-nelle-illustrazioni-di-claudio-gualandi/> (ultima consultazione 15.05.2024)

Area tecnica

<https://www.teatrocomunaleferrara.it/area-tecnica/> (ultima consultazione 26.09.2024)

Ministero della Cultura – Teatro Verdi

<https://cultura.gov.it/luogo/teatro-giuseppe-verdi-di-ferrara> (ultima consultazione 26.09.2024)

### **Teatro alla Scala di Milano**

Secchi Luigi Lorenzo, 1778/1978. *Il Teatro alla Scala. Architettura Tradizione Società*, Milano, Electa Editrice, 1978.

Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*, Milano, Bompiani, 1943

Tintori Giampiero (a cura di), *La Scala*, Milano, Nuove edizioni, 1966, collana *I grandi teatri lirici* diretta da Giampiero Tintori.

Teatro alla Scala

<https://www.teatroallascala.org/it/index.html> (ultima consultazione 26.09.2024)

### **Teatro La Fenice di Venezia**

Bellina Anna Laura, Girardi Michele, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2008

Biggi Maria Ida, *Il concorso per La Fenice 1789-1790*, Venezia, Marsilio, 1998

Brusatin Manlio, Pavanello Giuseppe, *Il Teatro la Fenice. I progetti. L'architettura. Le decorazioni*, Venezia, Albrizzi editore, 1987

Orlandelli Giuseppe (a cura di), *Memoria storica del Teatro la Fenice in Venezia*, Venezia, Giuseppe Orlandelli editore, 1838

Sandon Tommaso, *Il Gran Teatro La Fenice e campo san Fantin: ricerca storica e restituzione digitale*, Università degli studi di Padova, a.a. 2022-2023

Teatro La Fenice

Homepage

<https://www.teatrolafenice.it/> (ultima consultazione 26.09.2024)

storia del teatro

<https://www.teatrolafenice.it/fondazione-teatro-la-fenice/storia/>

(ultima consultazione 26.09.2024)

Il Post – *Il Giorno in cui la Fenice bruciò di nuovo*

<https://www.ilpost.it/2021/01/29/incendio-teatro-la-fenice-venezia/> (ultima consultazione 26.09.2024)

Stufa Meissner

<https://a4view.archiviodistatotrieste.it/patrimonio/c2508698-1f32-42b1-bbe9-b9e7dde92dec/1020-metodo-di-riscaldamento-di-stanze-secondo-meissner-1825-gen-22> (ultima consultazione 26.09.2024)

### **Teatro Verdi di Trieste**

Sandri Annalisa, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, Trieste, Lint editoriale, 2008

Teatro Verdi

<https://www.teatroverdi-trieste.com/it/> (ultima consultazione 26.09.2024)

### **Storia del teatro, scenografia, scenotecnica e illuminotecnica**

Algarotti Francesco, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini stampatore, 1763

Carini Motta Fabricio, *Trattato sopra le strutture de Theatri e scene*, Guastalla, Alessandro Guazzi stampatore, 1676

Cruciani Fabrizio, Seragnoli Daniele, *Il teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, Il mulino, 1987

Fabbi Paolo, Pompilio Angelo (a cura di), *Il Corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di, Firenze, Olschki, 1983.

Figuer Louis, *Les Merveilles de la Science*, volume 4, Paris, Jouvet et C.ie, 1870

Grazioli Cristina, *Lighting Light(s) Conversazione con Saburo Teshigawara e Rihoko Sato*, in «Arabeschi», n. 18, 2021

Grazioli Cristina, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Editori Laterza, 2008

Grazioli Cristina, Mari Pasquale, *Dire luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Imola, Cue Press, 2021

Guidi Francesco, *Il magnetismo animale considerato secondo le leggi della natura e principalmente diretto alla cura delle malattie*, Milano, editore Francesco Sanvito, 1863

Laumann E. M., *La machinerie au théâtre depuis les grecs jusqu' à nos jours*, Maison Didot, Parigi, 1897

Patte Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, Moutard, 1782

Pellegrino Prisciani, *Spectacula*, edizione critica a cura di Aguzzi Barbagli Danilo, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992

Portoghesi Paolo (a cura di), *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, Milano, Electa, 1998

Programma stagione teatrale 2023-2024 del Teatro Verdi di Firenze

Ricci Giuliana, *Luigi Canonica*, in «Dizionario biografico degli italiani», Roma, Treccani, v.18, 1975

Sabbatini Nicolo', *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri / con aggiunti documenti inediti e disegni originali a cura di Elena Povoledo*, Roma, Carlo Bestetti Editore, 1955

Surgers Anne, *Scenografie del teatro occidentale*, a cura di Guido di Palma e Elena Tamburini, Roma, Bulzoni editore, 2002

Zorzi Ludovico, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977

**Gran ballo *Excelsior***

Morselli Valeria, *La danza e la sua storia – Volume II. Danza e balletto nei secoli XVIII e XIX*, Roma, Dino Audino, 2018

Pappacena Flavia (a cura di), *Excelsior*, Roma, Di Giacomo Editore, 1998

## MATERIALI DI ARCHIVIO

### ARCHIVIO STORICO COMUNALE (ASC FE)

Commissione Pubblici Spettacoli buste 88, 89, 90.

Fondo Archivio comunale antico Serie Mappe e Disegni o Cartografia antica Unità archivistica busta 10.

Fondo CA XIX secolo Serie Teatri e Spettacoli Unità archivistiche buste 14-22-26-27-28-29-48-49.

Fondo CA XX secolo Serie Fondi comunali-Patrimonio comunale Unità archivistica busta 22.

Periodico «Gazzetta Ferrarese» anni 1894, 1904, 1905

### BIBLIOTECA COMUNALE ARIOSTEA (BCA FE)

#### Fondo Antolini

n. 66 [Notizie e documenti intorno al Teatro Comunale di Ferrara],

n. 69 [Brano di relazione intorno all'operato dell'architetto Campana. Attivo e passivo del Teatro Comunale. Nota dei proprietari dei palchi nel dic. 1802. Calcoli intorno alla curva teatrale e note relative alla fabbrica suddetta. sec. XIX.]

n. 70 [Piante due del Teatro Comunale di Ferrara. sec. XIX.]

n. 72 [Lettere tre del card. Spinelli]

n. 73 [Foschini Antonio – Biglietto con cui dichiara al march. Camillo Bevilacqua di eseguire la curva del Teatro come allo schizzetto inviatogli, 15 agosto 1791. Lettera al March. Bevilacqua intorno al consegnare la pianta del Teatro ai costruttori imolesi, 11 luglio 1791. Medaglioni pubb. nel 1816, incisore F. Padovani. sec. XVIII.]

n. 76 [Pareri degli ing. e prof. Piermarini e Stratico sulla curva del Teatro Comunale di Ferrara e la distribuzione dei palchi. sec. XVIII.]

n. 77 [Schizzetti tre della curva del Teatro Com. di Ferrara.]

n. 82 [Miscellanea di memorie e notizie colte intorno al Teatro Comunale di Ferrara. sec. XIX],

n. 84 [Saggio sopra l'architettura teatrale, ossia dell'ordinanza la più vantaggiosa ad una sala di teatro relativamente ai principii dell'ottica e dell'acustica. sec. XIX.]

n. 120 [Teatro Comunale di Ferrara restaurato l'anno 1851 dal celebre artista prof. Francesco Migliari e successiva morte di questi. sec. XIX.]

*Memorie sul Teatro di Ferrara*, secc. XVIII-XIX, ms. Classe I 618

*Elenco degli spettacoli ivi rappresentati dal 1798 sua inaugurazione*, a cura di Tullio Finotti, Ferrara, Teatro Comunale di Ferrara, 1930

*Il Teatro Comunale di Ferrara. Cento anni di storia (1798-1898). Memorie raccolte a cura di Giovanni Pasetti, Tullio Finotti, Luigi Villani*, 1915

#### COLLEZIONE EUGENIO BATTISTI

Manzotti Luigi, *Excelsior, azione coreografica, storica, allegorica, fantastica*, Milano, Ricordi, 1881

#### THOMAS FISHER RARE BOOK LIBRARY – UNIVERSITY OF TORONTO

*Europa riconosciuta; dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Regio Ducal Teatro di Milano nella solenne occasione del suo aprimento nel mese d'agosto dell'anno 1778*, di Antonio Salieri, stampatore Gio. Batista Bianchi, Milano, 1778

## TEATRO REGIO PARMA

Archivio del Teatro Regio, serie Carteggi 1853, fasc. III, Spettacoli

## TEATRO VERDI TRIESTE

Civico museo teatrale "Carlo Schmidl", Trieste – Archivio Teatro Verdi

busta 1 [contratti]

busta 7 [Amministrazione teatrale 1821-1823]

busta 85 [miscellanea stagione 1852-1853]

busta 102 [miscellanea stagione 1859-1860]

busta 107 [miscellanea stagione 1861-1862]

busta 141 [miscellanea stagione 1877-1878]

busta 159 [miscellanea stagione 1885-1886]

busta 161 [miscellanea stagione 1890-1891]

busta 169 [miscellanea stagione 1898-1899]

busta 170 [miscellanea stagione 1899-1900]

busta 176 [miscellanea stagione 1904-1905]

busta 178 [miscellanea stagione 1906-1907]

busta 199 [miscellanea stagioni 1928-1932]

## TEATRO LA FENICE VENEZIA

Archivio Storico Teatro La Fenice buste 66 e 68.

Archivio Storico Teatro La Fenice – libretti e manifesti.

## BIBLIOTECA MUSEO CORRER

Ms. Cicogna 3386/1, *Esame e parere sopra i Disegni e Modelli proposti alla Nobile Società del Nuovo Teatro di Venezia*, 12 maggio 1790

## RELAZIONI E DOCUMENTI A CURA DEL COMUNE DI FERRARA

Programma D'Area - L.R. 19 agosto 1996 N°30 Piano di Recupero di Iniziativa Pubblica del Complesso dell'Arcispedale Sant'Anna

Piano Regolatore Illuminazione Comunale. Elaborato B – Inquadramento territoriale e Relazione storica

RELAZIONE STORICA COMUNE DI FERRARA - Riparazione e miglioramento strutturale post sisma del Teatro Comunale (OP\_00077\_2014)