



"UN NUOVO TEATRO COMICO" ad Acquapendente

di *Quirino Galli*

Fig 2
Parma, Complesso
della Pilotta, Teatro
Farnese, dettaglio
dell'interno.

Biblioteca & Società

Sul finire del '700 due città del Patrimonio di San Pietro, attualmente Provincia di Viterbo, si dotarono di un nuovo teatro, per rispondere, evidentemente, sia a un più diffuso interesse per lo spettacolo presso la comunità locale, sia per dare maggiore consistenza a una reale tradizione culturale; le due città erano Tarquinia e Acquapendente. Si trattò per entrambe di realizzare all'interno di un'opera muraria preesistente le necessarie strutture per adeguare l'ambiente alle esigenze di una sala teatrale moderna. Ma se per Tarquinia probabilmente l'intervento non poteva essere limitato che alle strutture lignee, perché realizzato all'interno del palazzo del Comune, già luogo di spettacoli di teatro di prosa e in musica, l'intervento per Acquapendente fu ben più radicale. Ma non fu soltanto questo che distinse le due imprese. A Tarquinia l'ammodernamento dell'ampia sala del palazzo Comunale fu deciso dalla stessa amministrazione cittadina; ad Acquapendente, invece, furono dei privati a voler trasformare un "granaio", per altro già usato a tale fine, in edificio attrezzato ad ospitare spettacoli di prosa e di opere in musica. Ma l'ammodernamento della sala e del palcoscenico aveva in quei decenni un fine preciso: richiamare a teatro il maggior numero di spettatori paganti; per cui, in un caso e nell'altro, la pubblica amministrazione e i privati cittadini erano impresari di un "Teatro pubblico".

Gli impresari si proposero nel mondo teatrale nella seconda metà del Seicento, ma con un ruolo diverso da quello attuale: o erano proprietari di teatri dati in affitto alle compagnie drammatiche e a quelle di opere in musica, o, non essendo proprietari, prendevano in affitto un teatro e programmavano tutte le iniziative artistiche possibili connesse allo spettacolo, ricavando il guadagno dalla vendita dei biglietti. Ragione per la quale lo spettacolo teatrale era tutt'altro che rigoroso: negli intervalli tra un atto e l'altro di una commedia, di una tragedia, di un'opera in musica, apparivano in scena illusionisti, acrobati, giocolieri, domatori con gli animali, per cui lo spettacolo proponeva più motivi d'attrazione. E motivo d'attrazione era anche la presenza in scena di una attrice, di una cantante, di una ballerina, una presenza che ignorava il divieto delle autorità ecclesiastiche, risalente a Sisto V e rivolto alle donne, di prendere parte a spettacoli teatrali. I teatri pubblici fecero la loro prima comparsa in città mercantili come Venezia (Teatro Tron e Michel di San Cassian) e Genova (Teatro degli Adorno nell'osteria del Falcone) nella seconda metà del '500. Ovviamente, assunto come motivo di guadagno economico, poco interessava agli impresari che lo spettacolo fosse un'accozzaglia delle più diverse espressioni dell'intrattenimento, poco interessava che la costruzione dei palchetti frantumasse uno dei pilastri dell'essenza del teatro:

1 Cfr. *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna 1988, pp. 9-78.

2 Cfr. A. Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze 1973, pp. 34-38.

3 Cfr. A. Ademollo, *Teatri di Roma, secolo*

decimosettimo. Memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, "librettisti",

1



Fig 1
Il teatro Argentina di Roma in una foto della facciata.

la corallità del pubblico. Del resto, anche gli spettatori, stessero in platea seduti su panche, o stessero nascosti nei palchetti, mangiando e vociando, suscitando la meraviglia di spettatori stranieri, preferivano assai più quel tipo di partecipazione che quella di un attento coinvolgimento al comico o al drammatico proveniente dalla scena. Questo modo di essere dello spettacolo teatrale e questo modo di partecipare del pubblico (che solo sul finire dell'Ottocento comincerà a dissolversi) contrastavano con l'opera teorica di quegli intellettuali italiani, come A. L. Muratori, P. G. Martello, C. Gravina, S. Maffei, che per tutta la prima metà del secolo si impegnarono nel riproporre quei principi estetici che erano a fondamento del genere comico e del genere tragico, o nel propugnare, come C. Goldoni, (si veda la sua commedia *Il teatro comico*) radicali riforme della prassi teatrale, o nel pretendere dagli attori, come V. Alfieri (si veda la sua lettera a R. Calzabigi) una elegante dizione in italiano in luogo di quella marcata dal dialetto, dissonante e risibile nel verso tragico. Ma l'impegno della cultura letteraria non conseguì alcun risultato, come non lo conseguì quello di alcuni architetti, nella seconda metà del XVIII secolo, che nella ripartizione del pubblico tra platea e palchetti vedevano una delle cause della screditata vita del teatro italiano¹.

Tra i teorici di un edificio teatrale che fosse nettamente opposto a quello risolto con i palchetti vi fu Francesco Milizia. Nel suo opuscolo ristampato con il titolo *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (Venezia, 1794), Francesco Milizia rifletteva e riassumeva il punto di vista dei circoli illuministi, demolendo l'esperienza teatrale barocca, e formulava una proposta concreta di riforma che esemplificava in un progetto ideato dall'architetto Vincenzo Ferrarese. Milizia esordiva con un'esaltazione dell'edificio antico ed esprimeva un giudizio sul teatro moderno che è di totale condanna. Una succinta panoramica sulle sale delle maggiori città italiane e di qualche capitale europea serviva al teorico per dar corpo concreto ai "difetti" e agli "abusi" che rimproverava alle costruzioni teatrali della sua epoca. Secondo il Milizia, i pregi di qualche edificio moderno non riducevano comunque l'indiscutibile superiorità dell'antico edificio nei tre requisiti principali che si richiedono al teatro: "solidità, comodità e convenienza". Le rovine delle costruzioni classiche sono testimoni, a distanza di secoli, di una solidità sconosciuta alle sale moderne, che sono sotto l'incubo continuo degli incendi e talvolta nel morso dell'umidità per la "villania" dei materiali con cui sono edificate. La razionale distribuzione delle scale e dei "vomitori" nella cavea classica permetteva al teatro di

riempirsi e vuotarsi rapidamente, come non accade con le scale e i corridoi angusti e tortuosi delle costruzioni moderne. L'assetto a palchetti e la pianta irregolare della sala non garantiscono la comodità nel vedere e nell'udire come nella classica figura semicircolare che, nella sua "mirabile semplicità", consente a tutti di godersi lo spettacolo e, allo stesso tempo, fa sì che ciascuno veda tutti e sia visto da tutti.

La condanna più vibrata è riservata comunque ai palchetti nei quali sembrano compendiarsi, agli occhi del Milizia, tutti i difetti e l'irrazionalità del teatro a lui contemporaneo: "Questi palchetti, cioè questa molteplicità di fori e di tramezzi, tagliano in mille guise l'aria sonora, la riverberano in infiniti vanissimi sensi, e la debbono per necessità confondere; onde nasce l'indispensabile effetto di sentir poco e male... Quanto questi palchetti sieno incomodi per vedere le rappresentazioni sceniche, e tutto il teatro, non v'è bisogno di prova. Né questo gran difetto si toglie con lasciare i tramezzi laterali fino a mezza vita, o col levarli affatto: si scema così in qualche maniera, ma non si estirpa, specialmente in quelli degli ordini superiori, di dove il palco si vede nel modo più disagiato". Ma peggiori ancora dei mali "fisici", prodotti dai palchetti, sono i mali morali: "Quella comodità tanto decantata, che i palchetti forniscono di appiattarvisi e di starvi come invisibile, non è certo un'occasione conducente al buon costume". Né giova alla moralità dell'atto sociale la privata intimità del palchetto, che scoraggia l'assunzione di un "bel contegno esteriore, specchio ed esercizio di nobiltà interiore". I rimedi proposti dal Milizia ed illustrati attraverso il Teatro ideale di Ferrarese sono radicali e si riassumono in una sintesi tra la forma dell'edificio antico ed alcuni "accorgimenti" mo-

dermi, che ne integrino la comodità e la funzionalità. All'irregolarità barocca Ferrarese e Milizia contrapponevano la perfetta geometria di un circolo, metà per il pubblico metà per la scena. Scomparivano i palchetti, che dovevano essere sostituiti dalle gradinate della cavea semicircolare, provviste di sedili, e da logge, anch'esse a gradoni.

Gli scenari mobili del teatro moderno non erano soppressi ma la loro incidenza visiva e spettacolare era attenuata dal monumentale diaframma della scenafrente, che li inquadra negli archi delle tre porte. Le "sofistiche" obiezioni "sulla confusione degli ordini e delle classi de' cittadini", generata dall'abolizione dei palchetti, erano sbrigativamente liquidate dal Milizia che non negava la necessità della distinzione, ma rivendicava anche in questo campo una superiorità delle gradinate sui palchi.

Il suo progetto non dimenticava una adeguata varietà di locali accessori e di servizio e ne disponeva una coordinata e razionale distribuzione in armonia con i principi informatori generali di funzionalità e di chiarezza compositiva. Ma l'innovazione di fondo della sua proposta consisteva principalmente nel non aver immaginato il teatro come un organismo isolato a sé stante, ma come elemento emergente e unificante di un complesso di portici, giardini, stadi, accademie, botteghe, che si pone come punto di riferimento della vita sociale e del "tempo libero" nel cuore della città².

Di fatto, il fine primario degli impresari e dei capocomici era quello di aumentare la capienza della sala e l'efficienza degli apparati scenotecnici e illuminotecnici. Si trattò di una trasformazione che, ovviamente, interessò le grandi città e che, poi, raggiunse anche la periferia. Sorse così l'istituzione del "Teatro



Fig 3
V. Scamozzi, Teatro all'antica di Sabbioneta, dettaglio della decorazione interna.

1 *commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano*, Roma 1969.

4 In realtà, i luoghi dove dar vita allo spettacolo, per lo meno nelle grandi città, erano anche altri: i Collegi dei vari ordini religiosi, per esempio a Roma il Collegio romano e il Collegio germanico, le Accademie, e, per il popolo, le piazze.

5 Cfr. A. Brannetti, *Teatri di Viterbo*, Viterbo

1981, pp. 31-66.

6 Impresari: da intendersi come titolari delle ditte incaricate di edificare il teatro.

7 Allegato all'atto non v'è alcun disegno.

8 Probabilmente da intendersi: tirare le somme.

9 Il palmo romano misurava cm 22,3.

10 Il primo ordine di palchetti ne contava tre di meno, perché in corrispondenza di essi, ed esat-

tamente ai numeri 6, 7, 8, era posta la porta d'ingresso alla sala. Questa soluzione architettonica ne portava altre, come il punto di vista di un ipotetico spettatore che si trovasse appena varcata la porta d'ingresso, per la giustapposizione degli elementi scenografici. Questo a partire dall'edificazione del Teatro pubblico, mentre nei teatri di corte il punto di vista era quello del principe, o di un suo simile, che sedeva su un piano rialzato,

avendo a destra e a sinistra le dame di corte e più oltre i cavalieri. In questa nuova ripartizione della sala, laddove esisteva il re, il duca, e simili, il palchetto sovrastante la porta d'ingresso era il palchetto reale; ancor oggi nei grandi teatri, pur conservando la stessa denominazione quel palchetto è riservato al Capo dello Stato. Ad accreditare l'idea di una disposizione del pubblico per una migliore visione dello spettacolo sta il punto

fermo che la costruzione dei palchetti debba essere a forma di ferro di cavallo; ciò comportava un attento studio sulla collocazione degli elementi scenografici che dovevano essere disposti per una "prospettiva" orientata verso quel punto di fuga che si trovava alla conclusione di una ideale linea sul fondo del palcoscenico. Per un'indagine sulle diverse fasi e sulle diverse teorie nel corso del Cinquecento e del Seicento cfr. F. Marotti, *Lo*

spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al settecento, Roma 1974, in particolare pp. 69-97.

11 Gronne: gronde, esempio di assimilazione fonetica.

12 Naticchia: antico e dialettale. In un meccanismo, estremità metallica o lignea, a due penne, di un perno, per lo più filettato, con il quale è solidale o funge da madrevite.

Fig 4
V. Scamozzi,
Teatro all'antica
di Sabbioneta,
dettaglio della
decorazione interna.



pubblico” con il quale si toglieva alle classi dominanti, nobiltà e clero, l’egemonia delle arti dello spettacolo, fino ad allora proposto e realizzato all’interno dei palazzi delle grandi casate, che fossero ampi saloni o che fossero teatri di corte. A Roma il primo teatro pubblico fu creato nel 1671 e fu il Teatro di Tor di Nona, nel Medioevo. Palazzo dell’annona, poi carcere, e quindi edificio teatrale ad opera di Cristina di Svezia³. Con la creazione del teatro pubblico, a ogni cittadino, qualunque fosse stato il ceto sociale di appartenenza, era data la possibilità di assistere a una rappresentazione teatrale. In effetti, la ripartizione della sala in palchetti e platea elevava il numero dei posti per gli spettatori, ma operava una voluta distinzione tra le classi sociali: tra la nobiltà, seduta nei palchetti, e la borghesia, formata da professionisti, commercianti e artigiani, seduta sulle panche della platea. Nelle piccole città, dove la nobiltà non era ovviamente così numerosa da occupare tutti gli ordini dei palchetti, questi erano usati anche dai più danarosi tra gli esponenti dei ceti borghesi⁴. Nel Patrimonio di San Pietro il primo teatro pubblico fu edificato a Viterbo nel 1714, dove tre mercanti investirono i loro capitali acquistando case e casupole sulle cui rovine fecero edificare il teatro che da loro prese il nome di “Teatro dei Mercanti”⁵. Ad Acquapendente, come si legge nel documento redatto dal notaio Ilario Patrizi, un gruppo di cittadini, fra i quali il proprietario dello stesso “granaio”, edificò, con opere di muratura e di falegnameria, un teatro che prese il nome di “Teatro dell’orto”, perché nel suo spazio accorpava anche un orto. Si progettava un edificio teatrale che, tanto nella platea, quanto nel palcoscenico, doveva accogliere le soluzioni più moderne. L’impianto dei palchetti doveva avere la forma a ferro di cavallo, affinché anche coloro che sedevano nei palchetti laterali non fossero particolarmente svantaggiati. E questa soluzione fu quella più diffusa nell’edificazione di teatri, perché ciò che si stava affermando era il disegno di dare allo spettacolo teatrale i connotati di una impresa, all’interno di una visione borghese della società.

Archivio di Stato di Viterbo, Notarile di Acquapendente, prot. 542, cc. 178-192.

I documenti che interessano il progetto del nuovo Teatro di Acquapendente sono due e sono nel protocollo l’uno di seguito all’altro. Ma, in effetti, il loro ordine è cronologicamente invertito e le convalide di quello che è posto per primo si trovano in fondo al secondo. Tutto ciò è effetto della prima rilegatura, che, però, non reca alcuna complicazione alla comprensione dei dati. Pertanto, qui di seguito, si riportano le carte nella successione che esse hanno nel protocollo.

[178 r.] In Dei Nomine Amen

Die vigesima tertia Aprilij, anno millesimo septingentesimo octuagesimo nono 1789, Inditione VII, Pio VI Summo Pontifex sedente anno eius Pontificatus XV.

Essendo che i Nobili Signori Gaudenzio Cerri Capitano Giuseppe de Salimbenj Taurelli e l’Illustrissimo Signor Capitano Giuseppe Poschini siansi determinati di far costruire, ed edificare in questa Città a proprie di loro spese un nuovo Teatro Comico nel sito medesimo ove esiste il vecchio detto de Granarij appartenente al lodato Sig. Capitano de Salimbenj Taurelli e che in seguito abbiano essi concordate le opportune Capitulazioni colli Signori Cesare del Sette e Giuseppe Rocchi di Celle impresarii⁶ di questa nuova fabrica quali Capitulazioni si leggono nei tre fogli uniti, che a me si consegnano ad effetto d’inserirli, etc. come etc. del tenore etc; volendo pertanto ora procedere con detti impresarii alla stipulazione di publico Istromento per gli atti miei: Quindi è che.

Costi personalmente alla presenza di me Notaio publico e testij etc. li predetti Signori Cesare del Sette figlio [178 v.] del fu Signor Giuseppe da Capo di Monte Diocesi di Montefiascone, e Giuseppe Rocchi figlio del quondam Girolomo dalla terra di Celle Diocesi di Chiusi da più anni abitanti in questa Città di Acquapendente da me benissimo conosciuti etc., i quali spontaneamente ed in ogni altro miglior modo etc. unitamente, ed in solidum etc. promettono e solennemente si obbligano di edificare, e costruire a proprie di loro spese, e conto tanto rispetto all’opera di muratore, quanto rispetto all’opera di falegname, di pittore, di ferraro, di chiavaro, ed a tutte, e singole altre spese occorrenti in generale un’ nuovo Teatro Comico in questa Città nel sito medesimo ove esiste il vecchio detto de Granarij spettante al Nobile Uomo Signor Capitano de Salimbenj Taurelli, in tutto, e per tutto a forma della pianta e disegno esistenti presso detti Signori impresarii e delle Capitulazioni, patti, condizioni e convenzioni espresse nei soprainserti fogli alli quali etc., quali patti, capitoli, condizioni, e convenzioni promettono le medesimi Signori impresarii in solidum come sopra di esattamente osservare in tutte le loro parti etc., altrimenti vogliono esser tenuti, ed obbligati a tutti, e singoli danni, e pregiudizij etc., de quali etc⁷.

[179 r.] Qual nuova fabrica di teatro dovranno detti Signori impresarii aver compita e del tutto terminata, e perfezionata nel mese prossimo di decembre dell’anno corrente 1789 di modo che possa nel futuro Carnevale dell’anno 1790 farsi in esso le prime rappresentanze, conforme li suddetti Signori impresarii in solidum come sopra etc. promettono, e solennemente si obbligano etc. altrimenti a tutti li danni, e pregiudizij etc., de quali etc., per il concordato prezzo di scudi mille e due cento moneta romana in tutto e per tutto, nella qual somma resta compreso il prezzo del Teatro vecchio e del sito occorrente la compra de quali dovrà

stare a carico di detti Signori impresarii a tenore del Capitolo primo delle Capitulazioni sopra inserte, a conto de quali scudi mille, e due cento i medesimi Signori impresarii in otto cedole bancarie buone ed esigibili etc. tre cioè del Banco di S. Spirito, e cinque del Sacro Monte della Pietà di Roma [h]anno, e ricevano dalli predetti Signori Cerri, Taurelli e Poschini consocij la somma di scudi quattro cento moneta ad a loro stessi tirano⁸, e tirati dissero esser tutti etc. rinunciando per cautela all’eccezione, ed alla [179 v.] speranza generalmente etc., e per la detta somma ricevuta ne quietano detti Sig.ri consocij in forma etc. Li risiduali poi scudi ottocento moneta li medesimi Signori consocij unitamente ed in solidum promettono e solennemente si obbligano di pagare a detti Signori impresarii a proporzione de lavorj, che anderanno facendo e l’ultima rata di scudi due cento doppio terminato e del tutto compito, e perfezionato il nuovo Teatro, perché così etc., altrimenti a tutti li danni e pregiudizij etc., de quali etc.

Ed in fine li predetti Signori impresarii a tenore del convenuto nel Capitolo vigesimo settimo delle Capitulazioni, in solidum come sopra promettono, e solennemente si obbligano di mantenere il medesimo nuovo Teatro rispetto cioè al lavoro di falegname per anni tre dal di che ne consegneranno la chiave, e rispetto al lavoro di muratore per anni quattro eccettuati i casi fortuiti, che

vengano esclusi dalla legge cioè incendi, terremoti, altrimenti, ed in ogni contrario caso vogliono esser tenuti ed obbligati in solidum come sopra a tutti li danni e pregiudizij etc. de quali etc., perché così etc.

[180 r.] Acquapendente 10 Marzo 1789

Essendosi determinati alcuni Sig.ri di questa Città di edificare a proprie spese un nuovo Teatro Comico nel sito medesimo in cui esiste quello detto de Granarij spettante al Nobile Uomo Signor Capitano Giuseppe de Salimbenj Taurelli, i Signori Cesare del Sette, e Giuseppe Rocchi di Celle, unitamente ed in solidum si esibiscano, e promettono di fabricare lo stesso Teatro a proprio di loro conto tanto rispetto all’opera di muratore quanto rispetto all’opera di falegname, di ferraro, chiavaro e pittore, ed a tutte e singole altre spese occorrenti in generale per rendere del tutto compito, e perfezionato il nuovo Teatro medesimo colli infra-scritti patti, Capitoli, condizioni, e convenzioni cioè

Primo. Che detti Signori del Sette e Rocchi siano obbligati a comprare a proprie spese il Teatro vecchio de Granarij spettante come sopra al predetto Signor Capitano Taurelli, come pure il sito occorrente verso l’Orto del fu Settimio [180 v.] Patrizj, quante volte questo sito occorrente si possa avere al prezzo da stimarsi, ed il medesimo Sig. Capitano Taurelli si contenti di cedere il Teatro vecchio per il prezzo di 80 scudi moneta come si

13 Fusti: strutture di ferro o di legno che costituiscono l’ossatura di mobili o altri oggetti di legno.

14 Albeto: legno che serve per la cornice delle porte dei palchetti, dunque ricavabile da un lungo tronco dritto come quello del pioppo; e poiché in una vasta area dell’Italia centrale tale pianta è detta albuccio/arbuccio potrebbe trattarsi del pioppo. Ma in altri documenti coevi, riguardanti

l’edilizia teatrale, si trova “abeto” indicante “abete bianco”.

15 Alla riserva: a eccezione.

16 Cornacopio: cornucopia, braccio sporgente, di forma simile al corno dell’abbondanza, per sostenere lampade, candele, ecc.

17 Burbora: arganello orizzontale.

18 Modiglione: mensola a doppia voluta che serve di sostegno, o di semplice ornamento alle

cornici degli ordini classici. Il boccascena, dunque, aveva la larghezza di poco più di cinque metri e aveva a destra e a sinistra un muro di circa tre metri, dietro il quale venivano disposti gli elementi e tutto ciò che era necessario per l’allestimento delle scenografie; la profondità del palcoscenico, vedi art. 4, misurava circa otto metri, addirittura più di un terzo della lunghezza interna dell’edificio, ma perché necessaria alle “mutazioni”

delle scene. Si tratta, pertanto, di un teatro dalle ridotte dimensioni, ma perfettamente in linea con la tendenza generale, rispetto alla quale i grandi edifici teatrali erano eccezioni. Del resto, la realtà dello spettacolo nasceva dall’attore o dal cantante, che agivano sul proscenio, mentre la scena era pura decorazione.

19 Il palcoscenico, abbastanza in linea con le soluzioni più affermate della moderna sceno-

tecnica, è progettato secondo le esigenze di una scena mobile, ovvero che muta la sua identità con il mutare dei pannelli dipinti (vedi art. 22), che l’estensore dell’atto notarile chiama scene. Quei pannelli, stretti e alti, erano fissati a robuste stanghe a loro volta ancorate a carrelli dotati di quattro ruote che, mossi sotto il palco, potevano essere spinti verso il centro o tirati verso l’esterno per essere sostituiti. Motivo per cui il palcosce-

nico doveva essere di castagno e ben connesso, perché lo stangone si muoveva lungo il “taglio” praticato sul piano e i carrelli si muovevano su “binari”; i tagli erano quattro a destra e quattro a sinistra rispetto alla linea centrale del palcoscenico, al termine della quale, assicurata alla parete di fondo, era la scena che non si mutava, detta “prospettiva”. Il fatto che si parli di “scene”, ovvero pannelli, armati a due a due, lascia supporre che



Fig 10
A. Palladio, Basilica
Palladiana, dettaglio
della facciata.

è dichiarato.

2° Che il nuovo teatro da edificarsi debba esser lungo palmi 92 dico novanta due e largo palmi cinquanta quattro compresa per la grossezza de muri, che dovrà essere di palmi tre⁹, qual nuovo teatro dovrà contenere tre ordini di palchetti col quarto ordine finto a tenore del disegno formato e che il primo ordine sollevato da terra due palmi debba essere composto di dieci palchetti e gli altri due ordini di tredici palchetti per cadauno, quali palchetti dovranno essere tutti di legname bene ordinati a guisa di perfetto ferro di cavallo come nel disegno¹⁰.

3° Che i muri debano essere alti palmi cinquanta comprese i Fondamenti, e che il tetto debba essere inpianellato e a due [181 r.] gronne¹¹, ponendo i palchetti nella loro giusta distribuzione per quanto si estende l'altezza, larghezza, e lunghezza del sito tanto rispetto alla di loro altezza, che larghezza giustamente divisa e proporzionata.

4° Che il palcho scenico debba essere lungo palmi trenta sei.

5° Che la porta del ingresso principale debba essere in quadro alta palmi dieci larga palmi sei, e mezzo con due catenacci di ferro sufficienti, uno dentro, e l'altro fori con serratura e chiave al di fori e suficente braccialetto di ferro al didentro, e di più debbano esservi altre due porte una per entrare nella platea, a guisa di bussola con sua serratura, e l'altra per entrare nel palcho scenico con suo catenaccio al difori con serratura, e chiave, e con naticchia¹² di legno al didentro.

6° Che tutte le portecine dei palchetti debbano essere alte palmi sette, e larghe palmi tre [181 v.] per cadauno, con suoi fusti¹³ tutti di un pezzo di albetto¹⁴, e con due serrature, e chiavi che aprano dentro, e fori.

7° Che tutti gli ordini di palchetti debbano essere composti di legname di albetto, alla riserva¹⁵ dei solari, che dovranno farsi di castagno, quali solari dovranno esser fatti a guisa di soffitti con due liste.

8° Che in ogni pilastrino di palchetto vi debba essere il suo ferretto per collocarvi il cornacopio¹⁶, che dovranno essere in numero di trenta sei fatti di tavola con due padelline di latta, e chiodi sopra per la candela dipinti, e filetti di oro falso.

9° Che per ascendere nell'ordine de palchetti debbano esservi due scale laterali sufficienti, ed addattati al sito fatti di legno di castagno, e che il sito, che dovrà girare in ciaschun'ordine de palchetti debba essere largo palmi tre, e [182 r.] tre quarti.

10° Che tutta la platea debba avere il cielo con soffitto di legname di albetto con sua gola, connettendo le tavole a battente ad uso di arte, e che in mezzo vi sia una buca tonda con palmi sei di voto con suo parapetto, e tavola da chiudere, e questa per comodo del lampadario.

11° Che il lampadario debba essere alto palmi cinque a sei cornucopie con sue padelline di latta a buco, il tutto lavorato al torno, dipinto e filettato d'oro falso, con suo canapo, burbora¹⁷ e sito da poter salire sopra il soffitto.

12° Che debba esservi la sua orchestra fornita di tutto l'occorrente.

13° Che il tavolato del palcho scenico debba essere di castagno ben connesso, e fatto stabilmente ad uso d'arte, e che a canto l'orchestra debba esservi una buca con suo sedile, e schaletta per [182v.] comodo del sugiritore.

14° Che la bocca del palcho scenico, cioè l'arcone debba essere di muro e della larghezza di palmi venti quattro a tenore del dise-

l'elemento scenografico possa essere disposto con una faccia rivolta verso la platea e l'altra inclinata verso il punto di fuga, o prospettiva; se così era, la costruzione scenografica si proponeva con la scena ad angolo, tra le soluzioni più avanzate.

A perfezionare, o a inventare, questo movimento dei pannelli fu Giacomo Torelli (1608-1678), che operò presso le corti di Italia, Francia e Germania; cfr. A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma 1966, pp. 117-148. Di quel mecca-

nismo scenotecnico si riscontra la messa in opera fino alla metà dell'Ottocento nella costruzione di palcoscenici di teatri di una certa importanza, come il Teatro dell'Unione di Viterbo, cfr. Q. Galli, *Il palcoscenico originario del Teatro dell'Unione di*

gno con due cascate di legname ad uso di modiglione¹⁸.

15° Che lo scenario debba essere a quattro ordini movibili, cioè andanti oltre il primo immobile, e che debba avere quattro mute componenti numero trenta due scene, oltre le due immobili, tutti in tela, alte circa palmi venti, e larghe circa palmi quattro, e questi siano armati a due con suoi carretti, stangoni, correnti sotto il palcho¹⁹.

16° Che nel palcho debba esservi una cataratta per qualche decorazione²⁰; che sopra per andare ne cieli²¹ vi sia il loggiato intorno per potervi girare, e la porticina per entrare debba essere nel terzo ordine con una schala a piri che scenda in un'angolo del palcho scenico.

[189 r.] **17°** Che debbano pensare a tutta l'armatura de teloni, corde, canapi, burbore²², e tutt'altro occorrente, e che il sipario debba andare con il peso di pietra sufficiente alla celerità, e che i teloni debbano essere quattro, oltre il sipario suddetto ed i cieli corrispondenti allo scenario con tutto il bisognevole.

18° Che debbano fornire il palcho di tutti li occorrenti lumiere e gocciolate²³, e nei corridori debbano farvi quante lumiere occorreranno, e che nella lumiera avanti il palcho debba esservi il riparo di latta²⁴.

19° Che nell'angolo de cieli debba esservi un bigonzone per comodo di tenere acqua, ed altro bigonzone simile da collocarsi nel terzo Ordine.

20° Che tutto il materiale in generale del Teatro vecchio, scene, legname del palcho, de palchoni²⁵, sipario, e tutt' [189 v.] altro, che vi esiste debbano intieramente spettare alli suddetti Signori del Sette, e Rocchi, quali potranno servirsi dei muri vecchi in piedi della grossezza di cui sono essendo questi riconosciuti

stabili.

21° Che si debbano dipingere di buon' gusto tutti i palchetti nel prospetto, come anche il soffitto in cui dovrà dipingersi un giro di putti con suoi festoni e che i palchetti debbano essere tutti ingessati nel interno, ed inoltre i tre palchetti dell'Impresa debbano essere dipinti nei rispettivi soffitti. Che l'arcone della bocca del palcho scenico debba essere dipinto di buon' gusto con due putti ed un'orologio finto in mezzo. Che il sipario abbia ad essere di tela torchina con contorno pitturato ad olio con un putto in mezzo, che tenga l'Arme Gentilizio de Signori Accademici in un cartellone.

22° Che la prima mutazion' di Scene sia [190 r.] un' colonnato con statue ad uso di sala reggia. La seconda rappresentante un' boscho. La terza una città. La quarta un' cortile, e tutte queste mutazioni dovranno avere i teloni, e cieli compagni, uno de quali teloni dovrà esser dipinto nelle due faccie rappresentante da una parte un'anticamera. Che nel fondo del palcho scenico debba essere depinta nel muro la marina con una torre.

23° Che si dovranno porre in opera tutti i materiali di buona qualità, e che tutto debba essere eseguito, e perfezionato stabilmente, e con buon' gusto.

24° E tutti li esposti lavori si obligano eseguire per il prezzo di scudi mille, e due cento moneta in tutto, e per tutto compreso la compra del Teatro vecchio, e del sito occorrente a conto de quali si dovranno loro pagare scudi quattro cento nell'atto della stipulazione dell'Istromento [190 v.] ed il rimanente a proporzione dei lavori, che andranno facendo, e l'ultima rata di scudi due cento doppo terminato del tutto il Teatro.

25° Alli quali sopra espressi lavori restano aggiunti senza il



Fig 6
Teatro alla Scala di
Milano in una foto
della facciata.

Viterbo, in "Arte e Accademia 88", Accademia di Belle Arti "Lorenzo da Viterbo", Viterbo 1988, pp. 65-91.

20 Cataratta: botola al centro del palcoscenico, utile per l'ingresso o la sparizione di perso-

naggi, oppure per l'apparizione di oggetti al fine di creare un effetto scenico; improprio è l'uso di "decorazione", o per lo meno riduttivo.

21 Cieli: teli di colore azzurro che, fissati sul lato superiore del pannello e al sottotetto, occul-

tavano il soffitto e il fondo del palcoscenico.

22 Burbore: arganelli orizzontali.

23 Gocciolate: fatte di cristallo o vetro per aumentare l'intensità di una fonte di luce, come gli specchi posti dietro un candeliere.



Fig 7
Teatro alla Scala di
Milano in una foto
dell'interno.

minimo accrescimento di prezzo, cioè un rotone per la grandine con sue latte collocato in un'angolo de celi²⁶, due orinatorii per ciaschun'ordine de palchetti con suoi condottini al difori del muro, due fenestroni in alto con suoi telari a vetri, uno sopra la porta dell'ingresso, e l'altro nel fondo del palcho scenico, due fenestrine sopra al soffitto con suoi telari a tela²⁷, una cassetina per comodo di tenere i danari con serratura, e chiave, e quanti banchi con suoi appoggi occorreranno per la platea colla divisione dei posti mediante le liste inchiodate.

26° Che il Sopraintendente alla Fabrica debba esser sempre un solo e non più.

27° E quando si stipuli l'Istromento entro il mese prossimo di aprile, si darà il Teatro del tutto terminato, e perfezionato [191 r.] nel mese di decembre dell'anno corrente 1789 con obbligo del mantenimento rispetto all'lavoro di Falegname di anni tre, e rispetto al lavoro di muratore di anni quattro.

Io Cesare del Sette mi esibisco, e mi obbligo a quanto sopra mano propria

Io Giuseppe Rocchi di Celle mi esibisco, e mi obbligo a quanto

mano propria

Io Gaudenzio Cerri Consocio approvo quanto sopra mano propria

Io Capitano Salimbeni Taurelli Consocio approvo quanto sopra mano propria

Giuseppe Poschini consocio approvo quanto sopra mano propria [192 r.] Quae omnia etc., alias etc., de quibus etc., pro quibus etc., praedicti Domini Cerri, Taurelli, et Poschini Consocij Se ipsos in solidum etc., eorum respectivos heredes, ac Bona, Iura etc., et respective supradicti Domini del Sette, et Rocchi Jmpresarii pariter Se ipsos in solidum etc., eorumque respectivos haeredes, ac Bona, Jura etc. in Ampliori Reverendae Camerae Apostolicae forma cum solitis Clausulis etc. citra etc., obligarunt etc., renuntiantes etc., constituentes etc., unica etc., et sic tactis etc. jurarunt etc., Super quibus etc.

Actum Aquipendij Domi praedicti Domini Poschini Sitae in Via Romana juxta etc., coram, et presentibus Illustrissimo Dominus Capitaneo Aurelio Lucianj bonae memoriae Domini Andreae de Aquipendio, et Excellentissimo Domino Doctore Carulo Fortu-

na bonae memoriae Domini Andreae Pisano Phisico Conducto ejusdem Civitatis Aquipendij testibus etc.

Ita est Hilarius Patrizj Notarius publicus rogatus etc.

Nel 1865 l'ingegnere Z. Nocelli fu incaricato dal Delegato Apostolico di Viterbo di effettuare una ricognizione sullo stato di conservazione del Teatro dell'Orto, al fine di revocare definitivamente l'agibilità dello stesso, a fronte di un ricorso presentato dai proprietari del teatro. Il "Rapporto sulla sicurezza e stabilità del teatro" si concludeva con queste parole: "Nel qual parere non potendo io non convenire pienamente, mentre ogni dubbio di poca sicurezza nei luoghi di pubblica riunione impegnar deve tutta la vigilanza eziandio dell'autorità governativa, per allontanare le funeste conseguenze che ne potrebbero derivare, commetto perciò a V. S. di fare intendere ai ricorrenti che rimane sospeso ogni esercizio nel Teatro suddetto, fino a che non saranno eseguiti e riconosciuti regolari da un ingegnere i lavori come sopra proposti"²⁸. In effetti, il rapporto prese in considerazione soltanto la zona dei palchetti e nulla ci tramanda sullo

stato di conservazione della zona del palcoscenico. E mentre ci informa che i palchetti erano distribuiti in cinque ordini, in luogo dei tre previsti nel progetto, e che l'edificio "conta 64 anni di durata", per cui la sua attività avrebbe avuto inizio nella stagione 1801-1802, con dieci anni di ritardo rispetto a quanto stabilito dal contratto, il silenzio sulla zona palcoscenico è una grave mancanza per le nostre conoscenze. Le ipotesi possono essere due: o quanto era stato previsto dal progetto era rimasto sulla carta, o la sostituzione di candele e torce per l'illuminazione del palcoscenico con fonti di luce provenienti dalla svariata tipologia di lampade a gas, non era stata presa in considerazione dagli impresari per ragioni economiche. Da qualche decennio (a Parigi dal 1822, ormai nei teatri delle grandi e medie città dal 1850) l'impiego dell'illuminazione a gas costituiva un valido motivo di attrazione e di ridotta pericolosità in ordine ai possibili incendi, ma era anche una nuova ed efficace soluzione per avere tra l'altro la possibilità di creare immagini sceniche assai più vicine sia all'estetica verista, sia a quella simbolista.

²⁴ Una soluzione, tutt'altro che nuova, che precorre la luce della ribalta.

²⁵ Palchoni: forse si potrebbe trattare di piani rialzati sui quali si poneva parte del pubblico; qualcosa di analogo alle moderne gallerie.

²⁶ Rotone: recipiente contenente piccole sfere metalliche che, se mosso, produceva l'effetto sonoro della grandine o della pioggia.

²⁷ La creazione di finestre nella parte alta dell'edificio, sia nella cavea, sia nel palcoscenico,

aveva una precisa funzione: poiché, come ci tramandano i trattatisti e le cronache d'allora, dopo un certo tempo il fumo delle candele rendeva l'aria irrespirabile e l'immagine scenica opacizzata, al termine di un atto o di un intermezzo si rendeva

necessario aprire le finestre, raggiungibili nel palcoscenico per mezzo del camminamento indicato nell'art. 16, affinché una qualche corrente permettesse il ricambio dell'aria e il dissolversi del fumo. In alcuni teatri si realizzavano condotte che

prendeavano aria dall'esterno dell'edificio e, passando sotto il primo ordine di palchi, giungevano sotto il palcoscenico e spingevano l'aria densa di fumo verso l'alto, affinché uscisse attraverso i fenestroni.

²⁸ La relazione dell'ingegner Z. Nocelli è integralmente riprodotta in R. Chiovelli, *Teatro e spettacolo ad Acquapendente e nella Tuscia*, Grotte di Castro 2009, pp. 239-241.