



PROGETTO PER L'EDIFICAZIONE DI UN TEATRO a Civita Castellana a metà del XIX secolo.

di *Quirino Galli*

Nella seconda metà del Cinquecento, dopo una eclissi di mille anni, rinasceva, collocato nella trama di vie e piazze, l'edificio teatrale nelle città. Accanto al Palazzo del Comune, del Vescovo, del potente locale, l'edificio teatrale assumeva una sua autonomia, una sua finalità. Limitatamente all'ambito dello spettacolo, l'assetto architettonico del nuovo edificio teatrale accoglieva al proprio interno il determinante riferimento alla scena classica e fondava, lasciando al Medioevo gli ampi ambienti dove costruire palcoscenici provvisori e platee in funzione delle gerarchie sociali, le linee di un'arte teatrale che doveva condividere il successo artistico con l'interesse economico. Tra il 1579 e il 1580 Andrea Palladio, su commissione dell'Accademia cittadina, progettava il Teatro Olimpico di Vicenza, ultimato da Vincenzo Scamozzi e inaugurato nel 1585; progettato e realizzato dallo

stesso Scamozzi, su commissione del Gonzaga, fu l'Olimpico di Sabbioneta (MN), inaugurato nel 1588; tra il 1618 e il 1619 fu edificato il grande teatro di Parma, commissionato dal Farnese a G. B. Aleotti. Tre edifici teatrali che proposero significative varianti tra loro e che, dettarono le linee guida dell'edilizia teatrale in tutta Europa¹. Anche nel Viterbese, con le modalità e le proporzioni che erano proprie di un territorio provincia dello Stato Pontificio, la volontà di avere una maggior frequenza di contatti o con la prosa, o con la musica, fece emergere l'esigenza di avere sedi adeguate allo scopo: a) ambienti interni ai Palazzi pubblici utilizzati occasionalmente come spazi teatrali; b) ambienti trasformati in sale teatrali con tanto di platea, ordini di palchetti e palcoscenico, come a Tarquinia; c) realizzazioni di edifici nuovi dalle fondamenta, come a Viterbo, ad

Acquapendente, a Toscana. Esigenze che presero forma secondo due direttrici: una che si diffuse dal centro alla periferia, l'altra che introduceva attese e modelli dall'esterno, in particolare da Roma e dalla Toscana. E fu il XIX secolo l'arco di tempo nel quale crebbe il numero dei Centri abitati che vollero adattare magari un granaio, un'ampia cantina, a sala teatrale, o che aspirarono alla edificazione di un teatro, come accadde a Ronciglione e a Civita Castellana. Il 29 gennaio del 1842 veniva convocato il Consiglio Comunale di Civita Castellana che aveva all'Ordine del giorno la proposta di edificare un teatro nella città. Presiedeva il governatore Luigi Franchi ed essendo presenti venti consiglieri su ventisei, più il rappresentante del Vescovo, la seduta era valida. La proposta era stata formulata dall'architetto Giovanni Tiberi di

¹ Su queste tematiche cfr. A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma 1971, in particolare pp. 83-148.

² Archivio di Stato di Viterbo, Delegazione Apostolica, Serie II, Parte II, B. 287, 26/3 Civita Castellana.

³ La lettera è presso l'Archivio di Stato di Roma, Ministero dell'Interno, Titolo V Sicurezza interna, Rubrica 152 Teatri e spettacoli, b.

Perugia. Si trattava di dare alla città, visto che ne era priva, un teatro "nuovo ed adeguato elegante e moderno da costruirsi nell'orto, che si trovava lungo la Strada corriera rimpetto all'Albergo Reale della Posta", che avrebbe dovuto contenere circa seicento spettatori, per una spesa che si sarebbe aggirata attorno ai duemila e ottocento scudi. I Consiglieri già in data 13 dicembre 1841 avevano espresso un positivo giudizio intorno all'idea di avere un teatro nella città, per cui l'architetto proponente era stato invitato a fornire il progetto. Il Tiberi, pertanto, presentò un progetto di massima con i relativi disegni e pianta. Ma, come si legge nella copia del verbale, non rilasciò i documenti del Piano esecutivo, restando in attesa che il Consiglio avesse prima espresso il suo gradimento su quanto egli stava proponendo. In effetti, egli restava in attesa di due assicurazioni da parte degli amministratori: la prima era che i lavori fossero assegnati all'Impresa di Francesco Baldelli di



Fig 1
Antonello da Messina,
Sant'Agostino.
Palermo, Galleria
regionale di Palazzo
Abatellis, tempera su
tavola trasportata su
tela, 1473.

Fig 2
Civita Castellana in
una foto aerea.



Assisi, la seconda che a lui stesso fosse conferito l'incarico di Direttore dei lavori. Da parte sua, secondo quanto fu scritto nel Verbale, egli assicurava che l'Impresa avrebbe portato a termine l'opera di edificazione nell'arco di due anni e che le garanzie sulla solidità del manufatto sarebbero durate per tre anni; e informava gli Amministratori che l'Impresa si sarebbe adattata ad un pagamento suddiviso in 5 rate, e osservava che questa cifra poteva essere ripartita tra l'Amministrazione Comunale e coloro che avrebbero acquistato i palchetti.

Inoltre, al fine di connotare l'oggetto di cui si stava parlando, opportunamente si scriveva nel Verbale: "In questa somma (scudi 2800) sarebbe compreso l'acquisto del Locale, sempre fusse quello designato; sarebbero compresi materiali, legnami, mano d'opera muraria, e di ogni altra specie, non che la Pittorica, decorazioni interne, ed esterne, stucchi, dorature, intagli, banchi, scenario, lampadario, lumi, sipario, prezzo della Pianta, e Disegno, assistenza continua, e direzione dell'Architetto"

Erano queste le cose da realizzare e che dall'architetto erano state indicate nel Progetto di massima. Ma gli Amministratori vollero anche una Deputazione che sorvegliasse il procedere dei lavori e la stipula di un capitolato d'appalto.

Tuttavia, poiché il Comune si trovava nell'immediato in difficoltà nell'affrontare qualunque impegno economico, il Tiberi suggeriva di recuperare la spesa delle prime due rate vendendo 29 palchetti a privati al prezzo di 50 scudi cadauno, spesa ripartibile in 4 annualità, visto che i palchetti avevano già 26 dichiarati acquirenti. Seguiva il prospetto delle varie fasi di ammortamento della spesa totale. A quel punto il Gonfaloniere, Filippo Cicuti, proponeva la nomina di una "Deputazione" formata da rappresentanti del Comune e dei futuri proprietari dei palchetti. Tale Deputazione, ultimato l'edificio, avrebbe dovuto svolgere altri compiti: "quanto poi per la direzione del Teatro, e di Pubblici Spettacoli, che ivi fossero per rappresentarsi, assumesse a sé la direzione delle cose inerenti, e ne regolasse sempre l'ordine, incominciando dal Capitolato, e Contratto della Impresa quando si fusse ottenuta l'approvazione Superiore di ciò che oggi venisse a risolversi". Come Cicuti suggeriva, la Deputazione doveva essere composta da tre esponenti del Patriziato e da tre esponenti della borghesia, tutti di Civita Castellana, tutti dotati di "genio, attitudine e cognizioni", e presieduta dal "Capo della Magistratura pro tempore".

Dunque, il Gonfaloniere riassumeva quanto esposto e che

doveva essere posto a votazione: 1) l'approvazione del Progetto del Tiberi "che riprometterebbe coi muri Maestri della grossezza di tre palmi, e mezzo, con volta di mattoni, e con due ordini di palchi di diciassette ciascuno, oltre il Lubione, ed altre particolarità, che verrebbero a stabilirsi nel Capitolato"; 2) la distribuzione del debito a carico del Comune in tre anni; 3) l'approvazione della Deputazione così come era stata proposta sia per la composizione, sia per le finalità.

Il Consiglio, dunque, terminata l'esposizione dei termini dell'accordo, doveva affrontare la discussione ed entrare nel merito della proposta, e del progetto, il quale, pur se non ancora definito nei dettagli, dava le prime e necessarie indicazioni per intendere gli aspetti fondamentali dell'opera. Il Consigliere Luigi Ciotti si dichiarava favorevole alla proposta, perché, finalmente, anche Civita Castellana si sarebbe dotata di un Teatro, come "tutte le città civilizzate sono adorne". Osservava, inoltre, che, per la sua posizione topografica, Civita Castellana doveva diventare un centro culturale per i paesi limitrofi, per i turisti in transito nel territorio, e, soprattutto, un'occasione per l'educazione culturale e morale della gioventù, richiamando in ciò i valori e le finalità che da sempre sono stati riconosciuti al teatro. Per

quel che riguardava gli aspetti economici, egli annotava che, non solo la spesa a cui avrebbe dovuto far fronte il Comune non era particolarmente rilevante, ma che essa avrebbe procurato vantaggio alla società civitonica, perché nei lavori di edificazione sarebbero state coinvolte varie categorie di artigiani, tutti del luogo.

Pertanto una tale proposta meritava elogi e il voto favorevole.

Di parere opposto fu il Prodeputato degli ecclesiastici, Giulio De Carolis, il quale, parlando a nome del Vescovo, affermava che la costruzione "di un teatro in questa Città, non solo espone a pericoli Spirituali, chi sa per quante generazioni, gli abitanti della medesima, ma puranche esaurisce i mezzi, che con giustizia si dovrebbero erogare per provvedere oggetti necessari, come Sepolcri ed il restauro delle pubbliche vie". Il teatro, egli sosteneva, fomenta le passioni e distoglie l'uomo dall'onesto vivere. Pertanto, non soltanto dissentiva dal progetto del Teatro, ma protestava vibratamente contro la sola idea di averlo. Sulla sua posizione si ritrovavano l'Arciprete e un Consigliere laico.

Ne seguiva la votazione. La proposta di accettare il Progetto e di procedere all'edificazione del Teatro prendeva tredici voti favorevoli e sette contrari. Lo stesso esito aveva la

1782. La stessa è stata pubblicata in R. Chiovelli, *Teatro e spettacolo ad Acquapendente e nella Tuscia*, Acquapendente 2009, pp. 110-112.

4 Alcuni decenni dopo, uno storico locale, probabilmente a seguito dell'Esposizione Universale di Roma, 1911, scriveva ben altre cose. "Nessuna città, capoluogo di mandamento e forse anche di circondario, della

provincia romana, può contendere con Civita Castellana riguardo all'importanza dei lavori edilizi ed igienici eseguiti in città; tantoché la giuria dell'Esposizione Internazionale d'igiene sociale, tenutasi testé in Roma, conferì al nostro municipio la ben meritata medaglia d'oro. Un rapido sguardo, dunque, intorno ai detti lavori lo crediamo del caso, tanto più che costarono alla

pubblica amministrazione centinaia di migliaia di lire. In antico Civita Castellana aveva le piazze, le vie principali lastricate con mattoni a coltello, ma la pavimentazione di tal genere lasciava molto a desiderare dal lato igienico e reclamava una sistemazione razionale e duratura, come quella eseguita presentemente a piccoli cunei di basalto, per tutta la città. Per lo scolo delle

acque piovevano tutte le piazze e le vie vennero fornite di appositi chiusini di ghisa inodori, essendo quelle dei tetti tutti in condotte nelle fogne. Questo lavoro di risanamento portò dal lato igienico un notevole miglioramento in città. La vecchia fognatura, incominciata nel 1841, si estendeva soltanto lungo la piazza maggiore, la strada principale, ma costruita senza i dettami

dell'igiene moderna; quindi, per estendere la fognatura ed allacciare tutte le altre piazze e strade, si eseguirono nuove diramazioni, nonché due grandi collettori, in cui non solo scorrono gli spurghi delle case, fornite di cessi quasi tutti inodori, ma avviene giornalmente il lavaggio, usufruendo delle apposite acque raccolte nel grande serbatoio circolare, costruito in alto del-

la città. (...) L'approvvigionamento idrico venne aumentato mediante la costruzione del nuovo acquedotto su quello vecchio con criteri che non sta a noi a sindacare, ancora non bene sistemato. (...) Abbandonato l'antico cimitero, se ne impiantò un altro grandioso con arcate in giro, sotto a cui esistono le tombe, alcune con monumenti ornamentali". O. DEL FRATE, *Miscellanea*



Fig 3
Teatro Farnese a
Parma.

votazione in ordine all'impegno economico che avrebbe dovuto sostenere il Comune: accollarsi le tre rate, relative agli anni 1844, 1845, 1846, di Scudi 450 cadauna. Infine, con l'elezione dei componenti della Deputazione si concluse la seduta².

Nello stesso giorno, il 29 gennaio, il Vescovo di Civita Castellana, Mons. Fortunato Maria Ercolani, scriveva al Cardinal Mario Mattei, Segretario per gli Affari di Stato, denunciando quanto era accaduto nel Consiglio Comunale della città, dove coloro "che, destinati a procurare il bene pubblico, sembrano impiegati, all'opposto, di procurare la pubblica rovina". Questi, infatti, definiti dallo scrivente "sconsigliati consiglieri", avevano deliberato di "erigere" un pubblico teatro. Così ribadiva quanto già detto in sede di dibattito, dal suo rappresentante. In primo luogo rammentava che doveva essere realizzata, dopo sei anni di inutile attesa, l'opportuna costruzione di un cimitero fuori delle mura, al fine di impedire possibili contagi e il diffondersi delle fedite esalazioni provenienti dall'ammassarsi dei cadaveri all'interno delle chiese parrocchiali; in secondo luogo, affermava che bisognava provvedere al rifacimento delle strade interne alla città, talune erano impraticabili, come la piazza stessa. In terzo luogo ricordava come fosse necessaria la costruzione delle chiaviche, "per assorbire le immondezze schifose che necessariamente quasi tutti gettano dalle fenestre, per mancanza de' comodi

nell'interno delle case". Di fronte a queste incombenti necessità, egli sosteneva che l'edificazione di un teatro era opera del tutto secondaria; inoltre, dal momento che la spesa prevista sarebbe ascisa per lo meno a seimila scudi, sarebbe stato necessario gravare con altre tasse il popolo, tasse delle quali, per innata ignoranza, il popolo stesso vorrà rendere responsabile il nostro "piissimo Sovrano". E a completare l'elenco delle necessità, ricordava che ancora non era stato ultimato l'acquedotto per mancanza di risorse economiche. Di fronte a tali problemi come dovevano pensare all'edificazione di un teatro coloro che dovevano innanzitutto provvedere al bene pubblico? Aggiungeva, infine, di non volersi soffermare sui danni spirituali che procurano le rappresentazioni teatrali, come hanno ben visto i "Padri della Chiesa". Pertanto, egli chiedeva l'intervento del Cardinal Mario Mattei, affinché, per un puro atto di pietà cristiana, intervenisse esprimendo la sua disapprovazione verso "la sconsigliata risoluzione consigliare"³.

Se lo stato di degrado della cittadina falisca, vista la sua importanza storica e geografica, fosse stato quello indicato dal prelado, sarebbe stato veramente inopportuno soltanto dire "nuovo teatro". Probabilmente, v'erano dei problemi e questi dovevano essere risolti; per cui, al fine di impedire l'edificazione del teatro, poteva essere conveniente esagerarne la gravità⁴.

L'opposizione del clero alla edificazione di un teatro, se per un verso aveva una sua ragion d'essere ponendo attenzione ai problemi che incombevano sulla città, per un altro rilevava una storica avversione nei confronti di ogni forma di spettacolo, da quello in prosa a quello della danza. Il richiamo del Vescovo ai Padri della Chiesa, oltre ad essere un dato storicamente vero, dimostra come tale avversione fosse radicata nell'origine della dottrina cristiana; anche se, poi, nel corso dei secoli, il teatro di prosa venne impiegato come un valido strumento di propaganda della fede. Il primo ad inveire contro gli spettacoli fu Tertulliano, vissuto tra il 150 e il 220 d. C., il quale in un passo della sua operetta *De spectaculis*, affermava che numi tutelari del teatro erano Venere e Libero, ovvero Bacco, che altro non erano se non le immagini della lussuria e della trasgressione. Il teatro, dunque, è luogo di perdizione, di libidine e di offesa alla morale. Tertulliano, per la lascivia di Venere e per l'ebbrezza di Libero, vedeva nel corpo e nel gesto degli attori e dei danzatori l'avvilirsi dell'immagine dell'uomo, cosa che un cristiano non poteva accettare. Del resto, per lui tutte le divinità dell'Olimpo non erano che demoni, i quali avevano assunto quelle fogge per ingannare l'uomo; e l'opera di quei mistificatori non si abbattava soltanto sugli attori, ma anche sugli scrittori di teatro, la cui ispirazione proveniva da quegli stessi demoni⁵.

Gli stessi concetti erano ribaditi da Sant'Agostino due secoli dopo, con la sua esperienza di giovane spettatore. Nelle Confessioni si chiedeva perché mai l'uomo scelga di recarsi a teatro per imbattersi nella compassione di quei dolori che nella vita cerca di evitare; e se si tratta di un sentimento di pietà, come si può pensare che questo possa essere rivolto verso figure e fatti sostanzialmente falsi⁶. Nell'opera *La città di Dio*, Sant'Agostino, nell'esprimere la sua condanna dello spettacolo teatrale, avvertiva in quale stato di corruzione fosse precipitata la società romana, la quale ormai ritrovava la sua virtù nell'esaltazione della vanità, nella libidine che l'immagine teatrale proponeva. Lontana era, così egli affermava, la figura e l'opera di Scipione Nasica che volle la demolizione di quel primo edificio teatrale in muratura nel 160 a. C., al fine di salvaguardare l'animo dei giovani. In realtà Sant'Agostino aveva dinanzi a sé le immagini di un teatro che offriva agli spettatori immagini poco edificanti; non si trattava, infatti, delle opere dei grandi autori delle origini, ma piuttosto di un teatro affidato ai mimi, alle sconcezze e delle oscenità. Tuttavia, per quanto apprezzabili per lo stile della loro poesia, tanto le commedie, quanto le tragedie non erano esenti da quelle licenze che nella vita sarebbero state fermamente sanzionate. E tutto ciò perché nel teatro, più che altrove, si attuava l'opera dei demoni⁷.

In quei secoli delle tre fondamentali componenti dello spettacolo teatrale (autore, attore, pubblico) l'autore non aveva più ragion d'essere e sole eccezioni furono i Mimiambi di Eroda e una Passione di Cristo, la cui versificazione ricalcava il modello greco, per cui Maria Madre sembra piuttosto Ecuba. Insomma il teatro vedeva sempre più

ridurre i suoi limiti all'interno della società. Eppure, per riprendere vita ed esercitare una funzione culturale e sociale, il teatro rinasceva all'interno del tempio e attori erano gli stessi sacerdoti. Intorno alla metà del IX secolo nell'Abazia di San Gallo (Svizzera), durante il rito pasquale, il versetto del Vangelo narra che le tre Marie, che si recano presso la grotta dove Cristo è stato sepolto, hanno un dialogo con un Angelo: "Chi cercate?", "Gesù Nazareno", "Non è qui; colui che cercate, Gesù Crocifisso, non è qui. Più non lo custodisce esanime il Sepolcro, ma risorto si aggira per la Galilea, per mostrarsi, secondo il suo vaticinio, ai discepoli". Questo breve dialogo non era letto, ma interpretato da quattro sacerdoti che avevano indossato abiti opportuni. Questo gesto paraliturgico è stato assunto dagli studiosi come l'atto di nascita del nuovo teatro europeo; infatti, esso era esibito secondo l'andamento del canto gregoriano, il quale, codificato a Milano al tempo di Gregorio Magno, si era progressivamente diffuso in tutta quella cristianità posta al di qua e al di là delle Alpi⁸. Accadde, allora, che quel semplice frammento divenisse oggetto di ampliamenti, fino a prendere le dimensioni di un regolare testo teatrale. Ma poiché quegli ampliamenti finirono per soverchiare il testo sacro e il realismo della rappresentazione divenne una condizione interpretativa, dopo che un sacerdote aveva interpretato Maria Madre sofferente per le doglie del parto ai piedi dell'altare, o che al di qua e al di là del transetto si era aggirato un sacerdote con le sembianze del demonio, Innocenzo III nel 1208 proibì la pratica di ogni forma di spettacolo all'interno dell'edificio sacro. Per gli storici, che sono appagati dalla ricerca filologica, quella di San Gallo fu una "scintilla". Ma una scintilla appartiene a un fuoco e il fuoco in quei secoli fu il rinascere delle città e dell'organizzazione sociale all'interno delle mura. In questo processo evolutivo rinasce anche l'esigenza della comunicazione e quelle soluzioni paraliturgiche erano una via per comunicare più efficacemente al fedele, attraverso la suggestione dell'immagine agita, la verità evangelica. Ciò che di fatto si veniva affermando, era che la finzione scenica non era un inganno ordito dal demonio per confondere la mente e l'animo dell'uomo.

Appena un secolo dopo una suora, Rosvita di Grandersheim, in Germania, scriveva sei piccole composizioni sceniche, improntate ai canoni della commedia classica, con le quali intendeva castigare i cattivi costumi e indicare la via della redenzione cristiana. Si trattava, tra l'altro, di composizioni nelle quali il tema conduttore era la condizione della donna⁹. La mano del sacerdote, certamente degli ordini Minori, era presente in quelle manifestazioni popolari ritualmente vissute, che furono le Laudi liriche, esibite attraverso il canto all'interno delle processioni che attraversavano la città e le Laudi drammatiche, rappresentate sul sagrato della chiesa con tanto di scenografia. Sacerdoti erano presenti anche tra gli autori di Sacre rappresentazioni nel corso del XV secolo, allestite anch'esse sul sagrato di una chiesa, ma anche all'interno di questa. Sacerdote era,

civitonica. Note di storia e di vita cittadina a Civita Castellana dalle origini fino agli inizi del XX secolo, a cura di L. Cimarra, Civita Castellana, Biblioteca Comunale, 2005, pp. 37-38..

⁵ Cfr. Q. S. F. Tertulliano, Degli spettacoli, a cura di S. Piacenti, Rimini, 2005, prf. 10.

⁶ Agostino, Le Confessioni, a cura di G. Capello, Torino 1947, Libro III,

Capo II, pp. 55-58.

⁷ Agostino, *La città di Dio*, in *Il pensiero politico cristiano*, a cura di G. Barbero, Torino 1965, voll. 2, Libro I, pp. 427-429.

⁸ Cfr. W. Lippardt, *Il tropo drammatico. Problemi inerenti alla sua origine, alla sua esecuzione e diffusione*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, Atti del I Convegno del Centro di Studi sul teatro Me-

dioevale e Rinascimentale, (Viterbo 1976), Roma 1977, pp. 17-31.

⁹ Cfr. Q. Galli, *L'immagine della donna nei Dialoghi drammatici di Rosvita*, in *Misure critiche*, IV, 1-2, pp. 5-32.

¹⁰ Cfr. Q. Galli, *Valore religioso e culturale della Sacra Rappresentazione nell'area nord-orientale del lago di Bolsena (sec. XV-XVI)*, in "Bollettino di Studi e Ricerche", VI, Bolsena 1991, pp. 67-92.

¹¹ Su Carlo Borromeo si veda F. V. Joannes, *Vita e tempi di Carlo Borromeo*, Milano 1985.

¹² Cfr. A. Prosperi, *La Chiesa tridentina e il teatro: strategie di controllo del secondo '500*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Atti del XVIII Convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma-Anagni 1994), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma 1995, pp. 15-30.

Fig 4
Abbazia di San Gallo
in Svizzera.



ad esempio, Castellano Castellani e suora si fece Antonia Pulci, moglie di Bernardo, quando rimase vedova, entrambi autori di Sacre rappresentazioni. E se non erano autori, erano interpreti; ad Acquapendente, era il 1467, sorse una contesa tra gli Ebrei e i Francescani, mentre questi stavano allestendo una Sacra rappresentazione, perché, a dire di quelli, questi non si attenevano alla verità biblica, ma realizzavano una loro interpretazione della stessa; si trattava, probabilmente, di Abramo e Isacco di Feo Belcari, un letterato fiorentino, piissimo uomo, che fu anche Priore della Corporazione della lana¹⁰. Negli anni '50 e '60 del XVI secolo, a Firenze, la stamperia dell'Abazia intraprese una importante opera editoriale: stampare il maggior numero di manoscritti contenenti Sacre rappresentazioni, appartenenti all'area toscana, opera il cui fine era quello di confermare il cristiano nella sua fede cattolica.

Il ritorno a un assoluto rigore nei confronti del teatro e dei teatranti venne dal Concilio di Trento. Ciò che proveniva dai Decreti tridentini non era una totale condanna del teatro, come avevano propugnato Tertulliano e Agostino, ma piuttosto l'esortazione a praticare un teatro che fosse strumento di comunicazione e di propaganda dei valori approvati, depurando lo spettacolo da ogni genere di valori e modi di vivere e di pensare considerati licenziosi, erronei o comunque disdicevoli: dunque, divieto di mescolare sacro e profano, alto e basso, ovvero colto e popolare. Ed è proprio contro la dimensione popolaesca che si acuiva la condanna e il controllo di Carlo Borromeo, ad esempio, perché in quella, oltre al comico che offendeva la purezza del racconto, oltre alla mescolanza di sacro e profano, si manifestavano molti elementi che ancora appartenevano al mondo pagano. Ancor più severo fu il suo giudizio sui Comici dell'arte, i quali avevano più d'un motivo per essere posti al bando dalla vita cristiana: la futilità delle vicende rappresentate, la licenziosità di alcuni atteggiamenti, la presenza delle attrici, la ricerca del guadagno¹¹.

Di fatto, l'interesse per la rappresentazione teatrale in quel secolo coinvolgeva tutti i settori, tutti i livelli della società; per cui, anche all'interno dei monasteri e dei conventi, fossero anche di clausura, religiosi e religiose scrivevano e rappresentavano testi teatrali e li interpretavano all'interno degli austeri ambienti¹². Ancor più motivato fu questo rapporto con il teatro da parte dei Gesuiti, i più fermi attuatori dei principi della fede Cristiana, così come era stato canonizzato dal Concilio di Trento; per essi il teatro doveva assolvere a due fini: il primo era la possibilità che lo studente aveva di acquisire, consolidare e sperimentare la grammatica e la sintassi latina, nonché le forme della stessa "retorica"; il secondo era quello di porre dinanzi agli occhi dello spettatore gli esempi edificanti della vita dei santi¹³. Questo secondo fine determinò negli intellettuali del mondo cattolico la medesima aspirazione, per cui si ebbe una vastissima produzione di testi che

mettevano in scena soggetti tratti dal Vecchio e dal Nuovo testamento, nonché dalla agiografia che si era costituita lungo i secoli del Medioevo. Per esempio, tra il 1584 e il 1620, sul martirio della Vergine Santa Cristina di Bolsena furono scritti quattro drammi; di questi uno fu scritto da G. Licco, cardinale della cattedrale di Palermo, un secondo da Alessandro Donzellini di Bolsena, che, rimasto vedovo, si ritirò in Convento, un terzo da Luca de Carli, in realtà quel Giovanni Briccio pittore, scultore, scenografo, attivo presso la corte pontificia, e un quarto da Agostino Zuccoli, sacerdote anch'egli. Infine, di questo intento pedagogico troviamo un'esplicita testimonianza nella "Tragedia sacra" di Bernardino De Angelis, arciprete e parroco di Canepina, un intellettuale che insegnava Filosofia presso la Corte Pontificia, che nella dedica della sua opera *Le cinque piaghe di Cristo* scrive: "Ho desiato, mai sempre, Eminentissimo Signore, veder rappresentare a vive voci l'intero e distinto successo di quella tanto celebrata morte, che, apportando vita immortale al genere humano, ha, perciò, aperto largo campo a gli elevati ingegni di Oratori e Poeti di comporre sopra di essa dotti e quasi innumerabili, volumi ripieni di pie, e sante meditazioni, quali, havendo bisogno di lettura, et intelligenza per conseguirne il fine, che è il frutto spirituale; né ritrovandosi simil capacità in tutti, e massime ne gl'Idioti, non ha dubio che non sono egualmente profittevoli ad ogn'uno"¹⁴.

La messinscena di queste opere, comprese quelle provenienti dai Collegi gesuitici, segnava l'eclissi delle Sacre rappresentazioni, perché essa non avveniva negli esterni, ma all'interno di ambienti chiusi, non su palcoscenici ripartiti in varie, singole ambientazioni, ma in uno spazio unico, all'interno del quale si sovrapponevano gli elementi scenografici. Con ciò si ponevano i presupposti del teatro moderno, o di quell'edificio che è diviso in due ambiti: quello destinato al pubblico e quello destinato agli attori. L'unicità

sta la materia su un piano storico, egli ritrova proprio nelle forme teatrali del Medioevo, laddove la devozione si incontra con il bisogno di visualizzare per trarre un rinnovato slancio spirituale, la conciliazione tra le istanze della fede cristiana e quelle dello spettacolo teatrale; e questo ancor prima che il tema divenisse peculiare della didattica gesuitica. Cfr. A. Bisicchia, *Il teatro e il sacro*, Torino 1998.

¹³ M. Fois, *La retorica nella pedagogia ignaziana*. Prime attuazioni teatrali e possibili modelli, in *I Gesuiti*, cit., pp. 57-99; in particolare pp. 83-99.

¹⁴ B. De Angelis, *Le cinque piaghe di Cristo*. Tragedia sacra, a cura di Q. Galli, Viterbo 2016, p. 71.

¹⁵ Ricco di spunti di riflessione intorno alle prospettive pedagogiche del teatro, nell'ambito della fede cristiana, è lo studio di Antonio Bisicchia. Po-

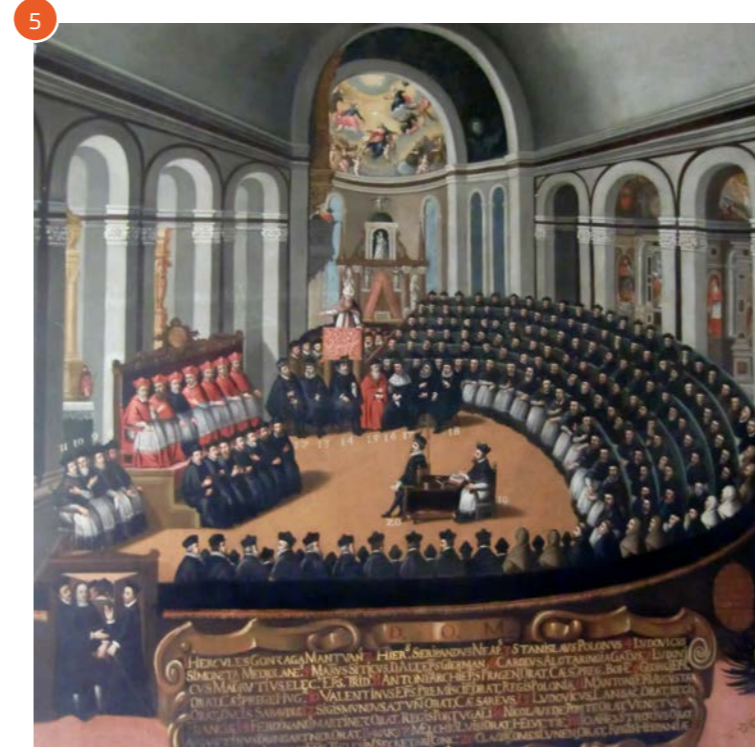


Fig 5
Congregazione generale del Concilio
nella chiesa di S. Maria Maggiore.

dello spazio scenico, come nel teatro classico, indusse, ora, gli scrittori di teatro, laici o sacerdoti che fossero, a creare nella costruzione della vicenda una più stretta relazione e connessione tra gli episodi.

Il richiamo del vescovo di Civita Castellana ai giudizi espressi dai Padri della Chiesa nei confronti del Teatro è per lo meno parziale, perché dal IX secolo fino ai suoi tempi (ed oltre) la scena teatrale è stata un ottimo mezzo di comunicazione e, quindi di educazione del pubblico o, se si vuole, di controllo delle anime con l'intervento diretto del clero¹⁵. Ma il pubblico spettacolo non poteva essere soltanto la rappresentazione della esemplare vita di un santo. Lo spettatore era ormai oggetto della logica della convenienza economica.

Si è più sopra accennato alle compagnie dei comici dell'arte, una dizione nella quale il termine "arte" non ha alcuna valenza estetica, ma sta al pari di Arte della lana, Arte della Pietra, Arte del Rame. Per cui Comici dell'arte sta per comici di professione, ovvero che traggono il loro guadagno per vivere dallo spettacolo teatrale. È, pertanto, evidente che essi, dovendo far cassa, cercassero in tutti i modi di richiamare un pubblico numeroso a teatro; materia dei loro spettacoli non poteva essere altro che la comicità (licenziosità e allusioni più scabrose al sesso) e le forti passioni della tragedia. Se lo spettacolo è una via per guadagnare, perché allora non creare spazi a questo fine preposti? Nacquero così in Italia, alla fine del Cinquecento, gli Impresari, i quali o adattando manufatti che avessero al loro interno un vasto ambiente, o edificando un immobile dalle fondamenta, progettato con uno spazio per il pubblico e uno per la scena, avviarono la loro attività commerciale; e al fine di poter avere il maggior numero di spettatori, costruirono gli ordini dei palchetti, con i quali su una stessa superficie trovassero posto decine di spettatori paganti. E gli spettacoli non furono soltanto commedie (magari

¹⁶ Archivio di Stato di Viterbo, Delegazione Apostolica, Serie II, Parte II, B. 287, 26/3 Civita Castellana.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ A partire dalla seconda metà del '500 ampio fu il dibattito su quale dovesse essere l'architettura di un edificio teatrale. In sintesi, due erano i modelli possibili: o una zona pubblico tutta in muratura, derivata dal

presentate dai comici dell'arte) e tragedie, ma anche opere del melodramma.

Dunque, lo zelante vescovo di Civita Castellana, emulo di San Carlo Borromeo, aveva le sue ragioni. Ma forse non si trattava solo di questo e nelle sue riserve entravano anche motivi di ordine politico. Con il diffondersi dei suoi principi, la Rivoluzione francese aveva affidato al teatro il ruolo di educare politicamente i cittadini ai nuovi ideali. In un clima di intransigente restaurazione, invece, lo spettacolo doveva essere niente altro che un'occasione di sano e puro divertimento. Inoltre, non v'erano soltanto gli effetti della Rivoluzione, ma anche i fermenti di nuove ideologie (Socialismo, Comunismo, Anarchismo) nonché l'aspirazione degli intellettuali e di frange delle popolazioni verso sistemi sociali più democratici.

Pensare che sia stata la sola avversione del vescovo a determinare il fallimento del progetto non è accettabile; indubbiamente vi concorsero anche i problemi denunciati dallo stesso Vescovo. Comunque, nella convinzione che la scelta fatta era per il bene della comunità civitonica, il 9 febbraio il Gonfaloniere, Filippo Cicuti, rimetteva al Delegato Apostolico di Viterbo il verbale della seduta consiliare del 29 gennaio e ribadendo alcuni concetti, come il significato che poteva avere l'edificazione del teatro per la crescita morale e spirituale dei giovani, ne auspicava l'approvazione¹⁶. In data 11 febbraio Pietro Cratia scriveva al Delegato Apostolico una breve missiva, con la quale chiedeva una positiva attenzione ai documenti inviati dal Cicuti. Il 13 febbraio la Delegazione Apostolica rispondeva al Cicuti, comunicandogli che il 12 aprile di quell'anno avrebbe autorizzato il Comune ad affrontare la spesa, sempreché questa non avesse superato l'ammontare dell'impegno previsto a carico della Pubblica Amministrazione¹⁷. Di fatto, la Consulta della Delegazione Apostolica, si riuniva il 17 aprile e dava la sua autorizzazione al Comune ad affrontare l'impegno economico nei termini indicati. Qualche giorno dopo il Cicuti scriveva nuovamente alla Delegazione Apostolica chiedendo qualche chiarimento, ma esponendo anche la considerazione che tanto più la presenza del Comune fosse stata marginale nell'impresa, tanto più le attività del teatro, una volta edificato, sarebbero state nelle mani dei privati.

Il 16 giugno il Cicuti ancora una volta si rivolgeva al Delegato Apostolico, inviando quei documenti (disegni e pianta del Teatro) inizialmente avuti dal Tiberi; si trattava forse di una forma di sollecitazione per avere l'autorizzazione ad iniziare i lavori?

Il teatro a Civita Castellana, invece, non fu mai realizzato. Non resta che immaginarlo.

La perdita dei disegni e della pianta, il rifiuto del Tiberi di consegnare i Disegni del Piano esecutivo dei lavori, non consentono di avere una conoscenza oggettiva delle caratteristiche architettoniche che avrebbe dovuto avere

disegno greco, che aveva i vantaggi di garantire una visione della scena da qualunque parte e non era soggetta al rischio di possibili incendi, o quella a forma di ferro di cavallo, tutta in legno. E mentre il modello classicheggiante rimase pressoché "poesia", il secondo fu il più diffuso. Cfr. A. Pinelli, *I teatri*. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera, Firenze 1973. Ciò che caratterizzò la sua evoluzione fu la realizzazione de-

Fig 6
Basilica di Santa
Cristina a Bolsena.



l'immobile e, di conseguenza, della sua adeguatezza alle più moderne esigenze dello spettacolo. Si dovrà procedere tra ipotesi e deduzioni ricavabili da quanto è scritto sia nel Verbale del Consiglio Comunale del 29 gennaio, sia in un foglio, presente nel fascicolo, contenente i costi dei vari materiali necessari all'edificazione dell'immobile, probabilmente scritto dal G. B. Tiberi.

La mancanza della "pianta" del teatro, nota invece agli Amministratori, non consente di intendere le proporzioni tra Palchi, platea e palcoscenico e soprattutto la forma dello spazio riservato al pubblico. Molto probabilmente la forma era quella a ferro di cavallo, perché la più diffusa, e niente ci lascerebbe pensare ad altre soluzioni architettoniche, come quella di un emiciclo di impronta classica¹⁸. Per di più la forma a ferro di cavallo, con il pavimento della platea in legno, era quella che consentiva la migliore diffusione della musica. Inoltre, essendo due gli ordini in cui erano ripartiti i trentaquattro palchetti, non si può ritenere che questi fossero pensati addossati alla parete prospiciente il palcoscenico, ma piuttosto che fossero collocati su una linea curva.

Purtroppo non abbiamo elementi per collocare l'edificio di Civita Castellana tra quelli di media o piccola grandezza, perché non conosciamo le misure dell'asse longitudinale, né quelle dell'asse latitudinale; conosciamo quale avrebbe dovuto essere lo spessore dei muri perimetrali: circa 80 centimetri; tuttavia, essendo prevista una capienza di seicento posti, si trattava di un teatro che poteva essere punto centrale in un'area più vasta del solo territorio di Civita Castellana¹⁹.

Venendo ora a conoscere più da vicino le indicazioni che possono essere ricavate dalle carte, si può intendere cosa vi sarebbe stato all'interno di quella ipotetica forma a ferro di cavallo.

Nel Verbale del 29 gennaio 1842 si legge, come più sopra già riferito: "In questa somma sarebbe compreso l'acquisto del Locale, sempre fusse quello designato; sarebbero compresi materiali, legnami, mano d'opera muraria, e di ogni altra specie, non che la Pittorica, decorazioni interne, ed esterne, stucchi, dorature, intagli, banchi, scenario, lampadario, lumi, sipario".

"Decorazioni interne ed esterne, stucchi, dorature, intagli" denotano l'intenzione di avere ambienti interni all'edificio gradevoli sul piano estetico. I banchi, dotati di uno schienale, erano l'equivalente delle attuali file di poltrone della platea e vi si accedeva se muniti di biglietto. Per illuminare il vasto ambiente, dal soffitto sarebbe sceso al centro della platea un lampadario ricco di punti luminosi, fino a qualche anno prima candele, ora probabilmente becchi dell'illuminazione a olio²⁰ che, in effetti, durante la rappresentazione non sarebbe stato mai del tutto spento e sarebbe tornato nella sua sede soltanto al termine dello spettacolo; di conseguenza a olio sarebbero stati i lumi,

presenti non solo nei vari ambienti dell'edificio (il vestibolo e i corridoi), ma sullo stesso palcoscenico, dove con più efficacia avrebbero determinato un possibile realismo dell'immagine scenica. Incertezza si propone per il soggetto rappresentato sullo scenario che, di fatto, era un grande fondale sul quale in genere era dipinto un paesaggio, che doveva essere combinato col movimento di pannelli scenici a questo antistanti, le quinte, ma dei quali non v'è traccia nei documenti; oppure poteva essere occultato con la sovrapposizione di teli dipinti. Di fatto tutta la zona del palcoscenico è povera di indicazioni. Indicazioni più specifiche, invece, si trovano nella copia del documento che il Tiberi aveva consegnato agli amministratori, forse nel corso dei primi contatti, al fine di fornire loro la previsione del costo dell'impresa e che in testa reca: *L'applicazione delle Analisi ai risultati del calcolo delle misure*, e che nel Protocollo è inserito tra un foglio e l'altro. Si tratta di uno scritto nel quale sono segnate, a beneficio degli Amministratori, le cifre di spesa di ventuno voci il cui totale è di 60 scudi superiore a quello indicato nel Verbale. Nel tentativo di operare una ricostruzione ideale dell'edificio possiamo raffrontare questo Teatro di Civita con quello di Viterbo, per cui se la capienza di questo si aggira tra gli 800-900 posti, il rapporto tra le misure dell'uno e dell'altro è di 3/2, per cui possiamo pensare che la misura longitudinale del futuro teatro civitonico avrebbe dovuto essere di circa 40 metri, rispetto ai 60 dell'Unione, e quella latitudinale di 12, rispetto a 18.

La voce 1 indica lo sviluppo volumetrico dello scavo, corrispondente a m. cubi 350; uno scavo che doveva essere largo più di 80 centimetri, dal momento che questo era lo spessore del muro perimetrale. Al punto 2 la carta riporta che l'immobile all'esterno doveva misurare 1450 mq; per cui la sua altezza poteva raggiungere i 9-10 metri. Una conferma potremmo averla ragionando attorno ai due ordini di palchetti e al lubbione (= loggione); poiché il pavimento dei palchetti del primo ordine, con riferimento al teatro Unione di Viterbo, si sarebbe elevato di circa un metro e 20 centimetri dal piano della platea e l'altezza interna del palchetto doveva aggirarsi attorno ai 2 metri e mezzo, la linea tra il pavimento e il soffitto del salone avrebbe dovuto raggiungere 7/8 metri. Al punto 3 è posta la costruzione degli "archi"; evidentemente più di uno. Questi archi dovevano essere a tutto sesto e, in numero di 3, potevano essere intagliati nella facciata per un porticato dinanzi all'ingresso. Al punto 4 si parla di gradinate e delle coperture che potevano essere di diverso materiale: marmo,

¹⁹ Due anni dopo, 1844, iniziava la costruzione del Teatro dell'Unione di Viterbo, la cui capienza era prevista per più di 800 posti: quattro ordini di 25 palchetti, tranne il primo, che ne contava 22, e infine il loggione. Sull'edificazione del teatro Unione di Viterbo, cfr. A. Brannetti, *I teatri di Viterbo*,

travertino, peperino o altro; ma il termine "gradinate" può generare equivoci. Infatti, "le gradinate" potrebbero essere quelle di un teatro pensato sul modello classico, come si è più sopra accennato. È da supporre, invece, che i 120 metri lineari indicati non fossero che la somma delle rampe di scale che portavano da destra e da sinistra ai due ordini di palchi, al loggione e ad altri ambienti presenti all'interno dell'edificio. Al punto 5 troviamo *fondelli a salametti*. Forse si trattava dei teli dipinti posti, in corrispondenza di aperture, dietro il fondale, o pannelli di quinta a definire un panorama di secondo piano. Ipotesi che si possono formulare leggendo il Grande Dizionario della Lingua Italiana alle voci *fondalino* e *fondino*. Probabilmente salametti in quanto venivano arrotolati²¹. Al punto 6 riporta una superficie di 400 mq di mattonato; una superficie rilevante, che indubbiamente interessava il vestibolo, i corridoi attraverso i quali si accedeva ai palchetti e il pavimento del loggione e, forse, degli stessi palchetti e delle camere di servizio che si trovavano a ridosso del palcoscenico. Il soffitto che sovrastava la platea, come è indicato al punto 7, doveva essere di 300 mq e doveva essere costituito da volte di mattoni alla Volterrana, ovvero avere una sezione ad arco ribassato per sostenere il peso del tetto, peso che si doveva scaricare sui possenti muri perimetrali. I tetti, punto 8, la cui superficie doveva essere in totale di mq 545, avrebbero dovuto coprire gli spazi destinati al pubblico, al palcoscenico, e alle camere che si trovano a fianco di questo. Il punto 9, annota l'intavolato, indicato in 120 metri, tralasciando di indicare se si tratta di metri quadrati, ma non potrebbe essere diversamente; interessava certamente il palcoscenico e la platea. L'indicazione al punto 10 di un soffitto alla francese, ma soprattutto "armato", di 100 mq fa supporre che sia quello del palcoscenico; infatti, sul soffitto sovrastante il palcoscenico dovevano essere fissati travi e travicelli della graticciata, corde e carrucole per sostenere e muovere, verticalmente e orizzontalmente, teli e pannelli scenografici. Un soffitto alla fiorentina, probabilmente a cassettoni, di 30 mq, indicato al punto 11, forse interessava il porticato o il vestibolo.

L'intonacatura dell'immobile, sia di tutta la superficie esterna, sia di quella interna si sviluppava, secondo il punto 12, in mq 1800. Il punto 13 indica più cose da farsi e dislocate in diversi ambienti; si nominano delle colonne, che potrebbero essere state quelle del portico, dei pilastri "dell'arco scenico"; ma si nomina anche il vestibolo e la sala del teatro a proposito di un capitello, nonché una cornice interna e una esterna, forse relativa all'arco scenico. Così al punto 14 sono elencate: porte, finestre e una lindiera (= ringhiera) di legno, forse per il loggione? E al punto 15: "Pittura andante per palchi, soffitto del Teatro, siparo, scenario, e camere annesse". Al punto 16: "Stucco lucido, pei parapetti de' palchi, vernice de' ponti, e fenestre", dove "ponti" possono essere ballatoi posti sotto il soffitto del palcoscenico, necessari a giustapporre "celi e celetti". Al punto 17 si elencano, con relativi costi: "Canali di latta, tubi di terra cotta per le latrine, soglie di travertino per porte, un caminetto", che, forse, poteva essere collocato nel vestibolo.

A completare i due fogli, gli altri quattro punti riferenti le ultime spese del preventivo: spese imprevedute, l'acquisto del locale, ovvero dell'orto, il compenso per la direzione dei lavori e per l'elaborazione dei disegni.

Nessuna indicazione intorno al sottopalco e può sembrare strano, perché si trattava di una zona fondamentale, a quei tempi, per ogni movimento scenografico: un carrello,

detto "carretto", armato di uno o due stangoni che uscivano attraverso tagli praticati sul palcoscenico e sui quali erano assicurati i pannelli, permetteva il cambio della scena²². Del resto, attualmente quella soluzione scenotecnica non è più praticata e soltanto nel sottopalco dei maggiori teatri si trovano macchinari che sollevano zone del palco o consentono la rotazione su se stessa della sua parte centrale, mentre conserva ovunque la sua funzione, ovviamente con l'impiego delle moderne risorse, la graticciata.

Con queste notizie non si possono formulare che delle ipotesi. L'unica certezza è che l'edificio teatrale a Civita Castellana non fu costruito, né lo sarà nei decenni successivi. Ciò che è storicamente accertato è che gli abitanti della città falisca non erano privati della possibilità di assistere a spettacoli teatrali, o di realizzarli, in ambienti adattati allo scopo su un palcoscenico ridotto all'essenziale e, magari, di proprietà vescovile. Ce lo testimonia il documento che segue, attestante la favorevole accettazione della richiesta di una Compagnia teatrale di poter allestire spettacoli nel periodo di Carnevale.

Ill.mo e R.mo Sig.e

Compiego a V. S. Ill.ma una istanza a nome di alcuni individui di Civita Castellana diretta ad ottenere il permesso di eseguire alcune recite teatrali.

Sembrandomi rilevare dalla medesima che trattasi di recite venali, e non essendo vietato il teatro durante il Carnevale, rimetto al di Lei arbitrio la istanza suddetta, poiché essendo Ella sulla faccia del luogo potrà meglio conoscere se sia luogo o no ad accordare il permesso che si richiede.

Intanto con sincera stima mi dichiaro

Di V. S. Ill.ma

Roma 10 Gennaio 1818

Aff.mo per servirla

E. Card. Consalvi²³

Accettazione che il cardinal Ercole Consalvi, Segretario di Stato, persona tutt'altro che votata al conservatorismo, nonostante le sue diatribe con lo stesso Napoleone, invia alle autorità clericali di Civita Castellana. Ma proprio per la sua inclinazione a portare l'organizzazione politica e amministrativa dello Stato della Chiesa a un confronto costruttivo con i nuovi tempi, il Consalvi per decenni fu osteggiato dalla parte conservatrice del clero e alla fine fu allontanato dalla sua carica.

1970.

²² Un esempio interessante è a questo proposito il verbale di consegna del Teatro dell'Unione di Viterbo del 1855, nel quale si può leggere l'assetto del palcoscenico; cfr. Q. Galli, *Il palcoscenico originario del Teatro dell'Unione di Viterbo*, in "Arte e Accademia 88", Accademia di Belle Arti "Lorenzo da Viterbo", Viterbo 1988, pp. 65-91.

²³ Archivio di Stato di Viterbo, Delegazione Apostolica, Lettere de Superiori, b. 129, c. 33.

gli ordini dei palchetti, a partire dalla prima metà dell'800 non più in legno, ma in muratura. La distinzione dello spazio tra platea, palchetti e loggione era la riproposizione, ora in termini commerciali, di quella distinzione che nei vasti saloni dei palazzi nobiliari distribuiva gli spettatori rispetto al Signore in base al grado di nobiltà. Con il profilarsi di un nuovo assetto sociale, la distinzione si operava oltre che per nobiltà anche per censo. Cfr. J. DuVignaud, *Recherches pour une description de l'étendue scénique*, in *Cahiers internationaux de sociologie*, XVIII, 1950, pp. 138-159.