

Giuseppe Pistocchi architetto teatrale. Il teatro di Faenza e alcune spigolature archivistiche su Forlì e Imola

Daniele Pascale Guidotti Magnani

Le vicende storiche che portarono alla costruzione del teatro di Faenza e alla definizione delle sue principali caratteristiche formali e stilistiche sono piuttosto note grazie a mostre, convegni e ricerche che, a partire dagli anni Settanta del Novecento, hanno iniziato a sottolineare l'importanza del suo architetto, Giuseppe Pistocchi, nel panorama italiano ed europeo dell'Illuminismo e dell'età napoleonica.¹ In questo contributo si propone una rilettura generale – storica e formale – del teatro di Faenza, con l'intenzione di farne emergere i principali dati di novità rispetto a una tradizione, quella del teatro all'italiana, che aveva da poco concluso la sua fase barocca – con i teatri di Antonio Bibiena – per aprirsi a nuove sperimentazioni planimetriche, anche alla luce di nuovi bisogni acustici e visuali, veicolati dai cambiamenti sociali che si facevano via via più pressanti nel secolo dei Lumi. In appendice saranno proposte alcune acquisizioni documentarie che aprono interessanti squarci sulla carriera di Pistocchi, e verranno posti alcuni interrogativi e indicate nuove direzioni di ricerca.

Faenza e i suoi teatri: dai Manfredi a Pistocchi

La storia teatrale di Faenza prima della costruzione del nuovo teatro di Pistocchi è piuttosto scarna, ma degna di approfondimenti: le poche notizie che si sono salvate dalle ripetute distruzioni degli archivi cittadini (ultima quella avvenuta per cause belliche nel 1944/45) mostrano comunque un contesto che, pur provinciale, presenta alcune iniziative di un discreto rilievo. È infatti interessante notare che, nella sala grande del palazzo dei Manfredi, signori di Faenza (odierno palazzo Comunale), era allestito un teatro (forse effimero) già nel 1486, notizia significativa se si pensa che, nella vicina Ferrara, la sala grande della residenza estense fu allestita provvisoriamente a teatro solo a partire dal 1489 e che la 'Sala delle Commedie', specifica-

¹ *Giuseppe Pistocchi (1744–1814) architetto giacobino*, a cura di Ezio Godoli, Faenza 1974; *Giuseppe Pistocchi. Inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di Franco Bertoni, Faenza 1979; Fauzia Farneti/Silvio Van Riel, *L'architettura teatrale in Romagna 1757–1857*, Firenze 1975; Deanna Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, in *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, Firenze 1977, pp. 23–34; Deanna Lenzi, *L'architettura teatrale di Cosimo Morelli*, in Anna Maria Matteucci/Deanna Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Bologna 1977, pp. 165–192.

mente destinata al teatro, fu realizzata solo nel 1503.² Nella stessa sala faentina, si ha notizia di rappresentazioni teatrali anche una volta che il palazzo divenne sede dei governatori pontifici.³ Grazie alla cronaca cinquecentesca del notaio Bernardino Azzurrini, si sa che nel 1560 l'ambiente fu allestito con palchi lignei (quasi certamente da intendersi come semplici piattaforme rialzate e non come i tipici palchetti del teatro all'italiana) per la rappresentazione della commedia *Gli ingiusti sdegni* di Bernardino Pino da Cagli:

fu fatta la sena a spese della comunità et fu bellissima et di gran spesa et ben recitata con intermedi nobilissimi, con gran numero di persone a sentirla reccitar sì terreri come forastieri et erano li balchi attorno alla sala altri, et sopra altri con una corona di 50 gentildonne terrere et forestere con un apparato bello et con gran lumi et con due statue de stucho cioè il fiume de Lamone et de Marzeno de canto al detto balcho con lumi appesi de più colori.⁴

Nel secolo successivo, l'organizzazione di spettacoli teatrali fu gestita dall'Accademia dei Remoti, fondata nel 1673. Questo congresso di nobili e intellettuali metteva in scena eventi di carattere musicale, coreutico e cavalleresco nella sala dell'antistante palazzo del Podestà, che aveva ormai cessato di ospitare funzioni giuridiche da quasi due secoli. I Remoti fecero realizzare il primo vero teatro all'italiana della città nel 1714: in quell'anno, il matematico e architetto faentino Carlo Cesare Scalletti progettò per il lungo salone un teatro ligneo di tre ordini di palchi, da destinarsi, previa estrazione, ai nobili accademici, ai nobili non membri del sodalizio, e a cittadini non titolati. Le rappresentazioni furono inaugurate solo nel 1723 con *La fede ne' tradimenti* su libretto di Girolamo Gigli e musica di Giuseppe Maria Buini; si ha poi notizia di altre opere organizzate dai Remoti nel giugno 1733 (per la solennità di S. Pietro, patrono della città) e nel carnevale 1739.⁵ Questa struttura ebbe però vita breve: i materiali impiegati, largamente effimeri, fecero sì che già nel 1777 se ne chiedesse la demolizione e ricostruzione. Solo l'arco scenico e i pilastri del proscenio dovevano essere realizzati in muratura, se nel 1793 si rendeva necessaria l'opera di un muratore (e la sovrintendenza di Pistocchi) per demolirli definitivamente, mentre i materiali dei palchetti erano già stati venduti nel 1784.⁶

² Eugene J. Johnson, *Inventing the Opera House. Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 2018, pp. 10–13, 19.

³ Daniele Pascale Guidotti Magnani, *Una piazza del Rinascimento. Città e architettura a Faenza nell'età di Carlo II Manfredi (1468–1477)*, Bologna 2021, pp. 64, 97.

⁴ La cronaca è citata in Antonio Missiroli, *Il libro di fatti moderni di ser Bernardino Azzurrini*, Faenza 1914, p. 14.

⁵ [Girolamo Gigli], *La fede ne' tradimenti. Drama per musica che si rappresenta nel Teatro dell'ill. ma Accademia de' Remoti in Faenza l'estate dell'anno 1723*, Faenza 1723; [Claudio Nicola Stampa], *L'illustre vendetta. Drama per musica da rappresentarsi in Faenza nel Teatro dell'illustrissima Accademia de' Remoti l'estate dell'anno 1733*, Faenza 1733; *Il marito geloso disingannato. Intermezzi per musica da rappresentarsi dalla signora Rosa Ruvinetti e dal signor Domenico Cricchi virtuosi di s.a.s. il signor Principe d'Armstat*, Faenza 1733; [Francesco Silvani], *L'innocenza giustificata. Drama per musica da rappresentarsi in Faenza nel Teatro degl'ill.mi signori Accademici Remoti il carnevale dell'anno 1739*, Faenza 1739.

⁶ Stefano Saviotti, *Il palazzo del Podestà e la piazza delle Erbe. Un palazzo ricco di storia e una piazza in cerca d'identità*, Cesena 2022, pp. 26–32.

Incidentalmente, è poi tutta da indagare l'attività drammatica (non si sa quanto occasionale) che si svolgeva nel palazzo (attuale Istituto Ballardini, corso Baccharini) del marchese Leonida Spada, principe dei Remoti nel 1719. In questo teatro privato, nel carnevale del 1715, fu rappresentato uno spettacolo scenico, l'*Amor non inteso, ovvero il Tiberio*, con un intermezzo comico (*Pantalone e Graziano*).⁷

È comunque nel frangente della crisi della sala dei Remoti che inizia la storia del nuovo teatro. Gli Accademici, infatti, visto il cattivo stato del loro teatro e la sua limitata capienza, desideravano realizzarne uno nuovo; in un primo momento, si pensò di ampliare quello esistente.⁸ A questo scopo, Pistocchi fu incaricato di stendere un progetto, il cui disegno è purtroppo andato perduto: fu prestato nel 1779 al conte Nicola Milzetti (committente di Pistocchi per il suo palazzo di via Tonducci) e probabilmente rimase negli archivi di famiglia (largamente dispersi).⁹ È ancora conservato, invece, un disegno – a quanto consta, inedito – delle sostruzioni da realizzare al piano terreno e della nuova scala di accesso al teatro (Fig. 1).¹⁰ Se quest'elaborato non restituisce informazioni di capitale importanza, consente almeno di ipotizzare l'orientamento della sovrastante sala teatrale, che avrebbe avuto l'accesso principale da nord e il palcoscenico a sud.

In ogni caso, ben presto ci si rese conto che le proporzioni della sala, estremamente allungata, rendevano piuttosto difficile l'inserimento di un teatro moderno e si decise di realizzare un nuovo teatro dalle fondamenta. Per la bisogna, fu prescelta l'area collocata a sud della grande corte della Molinella nel palazzo pubblico.¹¹ Fu necessario ottenere il permesso di demolire alcune casette che alloggiavano dipendenti della Comunità; per risarcire i danneggiati, Pistocchi propose di realizzare un numero congruo di appartamenti nella ormai vuota sala dell'Arenago, progetto mai attuato.¹² In questa prima fase, la direzione dell'operazione era ancora formalmente in capo agli accademici, rappresentati da una commissione composta da Nicola Milzetti, Giuseppe Bertoni, Lodovico Laderchi, Francesco Conti: si trattava non casualmente di quattro tra i più raffinati membri di quella

⁷ Il librettista di questo spettacolo – ma non probabilmente dell'intermezzo comico – fu ancora Carlo Cesare Scaletti, qui nelle vesti di drammaturgo anziché di architetto. Il breve libretto a stampa ([Carlo Cesare Scaletti], *Amor non inteso ovvero Il Tiberio. Opera scenica del sig. Carlo Cesare Scaletti da rappresentarsi nel Teatro del sig. marchese Leonido [sic] Spada il carnevale dell'anno 1715*, Faenza 1715) presenta solo la dedica, l'argomento, la lista dei personaggi e degli attori, e il *Prologo*, testo poetico sicuramente musicato perché diviso in due recitativi e due brevi arie col 'da capo'. È poi conservato, in doppia versione manoscritta (Biblioteca Comunale di Faenza, mss. 27/IV/A e B), il testo in prosa (dunque non musicato) della commedia e degli intermezzi (si ringraziano Francesco Lora e Sara Dieci per la consulenza).

⁸ Giuseppe Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza dal 1788 al 1888*, Faenza 1888, p. 7; Fauzia Farneti, Teatro Comunale. 1780–1787, in *Giuseppe Pistocchi (1744–1814) architetto giacobino*, p. 104; *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna*, a cura di Lidia Bortolotti, Bologna 1995, p. 158.

⁹ Andrea Dari, *Il Palazzo del Podestà di Faenza*, Faenza 2006, p. 44.

¹⁰ Faenza, Biblioteca Comunale.

¹¹ Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, pp. 8–10.

¹² Dari, *Il Palazzo del Podestà di Faenza*, p. 45.

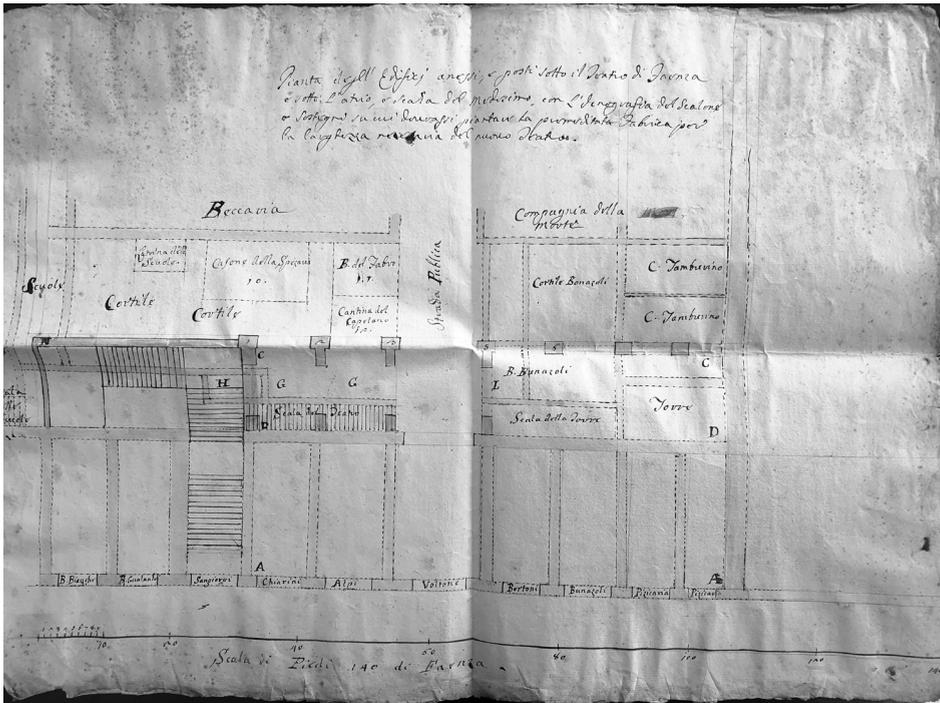


Fig. 1. Giuseppe Pistocchi, Rilievo del piano terreno del teatro dell'Accademia dei Remoti e progetto di scala, 1777, disegno a penna su carta acquarellata, 61 x 43 cm, Biblioteca Comunale, Faenza

aristocrazia faentina colta e di tendenze liberali che, nel giro di pochi anni, si convertì alla causa rivoluzionaria prima, e napoleonica poi. Inoltre, per metà si trattava anche di committenti diretti di Pistocchi per fabbriche di famiglia (Milzetti e Conti). Al fianco di questo nucleo di intenditori, un ruolo fondamentale fu giocato dal cardinale legato di Romagna, Luigi Valenti Gonzaga, che, oltre a prestare una consistente somma di denaro, impose la figura di Pistocchi come architetto del teatro, stante il suo ruolo di architetto camerale. Il Consiglio cittadino sembrava subire le decisioni di questa ristretta cerchia, come si vide poi dalle numerose rimostranze che si levarono negli anni a seguire.¹³

Il cantiere fu iniziato nel 1780, ma già dopo tre anni fu interrotto per mancanza di fondi: a questo punto l'accademia cedette l'iniziativa al consiglio cittadino, che per proseguire la costruzione decise, tra i malumori di molti, di tassare i suoi stessi membri con la sospensione delle cosiddette 'grazie', emolumenti che venivano versati a ogni nobile consigliere in ricompensa degli incarichi amministrativi svolti nel corso dell'anno – sovente non più che simbolici.¹⁴ In ogni caso, nel 1787 la struttura poteva dirsi conclusa: in una sua lettera, Pistocchi richiede a

¹³ Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, p. 21.

¹⁴ *L'età neoclassica a Faenza. Dalla rivoluzione giacobina al periodo napoleonico*, a cura di Franco Bertoni/Marcella Vitali, Milano 2013, pp. 112–115.

L'architettura del teatro

Il teatro pistocchiano fu da subito considerato «uno dei più belli ed eleganti teatri della Romagna, sia che vogliasi considerarlo per la nobile forma del tutto, sia per l'ordinata disposizione delle parti, e sia per l'interiore e magnifica decorazione».¹⁷ La facciata non si discosta da una corretta adesione alle linee neo-cinquecentiste allora in voga, anche se va considerato che l'estensione originaria, minore dell'attuale, sistemata solo nella seconda metà dell'Ottocento,¹⁸ le conferiva una compattezza e una coerenza maggiore. Punto di maggior forza, per fantasia inventiva, ricchezza d'ornamento, novità formale, è senz'altro la sala teatrale,

A' notturni spettacoli devota,
Che ostenta intorno alla capace arena,
Magnificenza a' nostri tempi ignota[.]¹⁹

L'ambiente si caratterizza come una facciata ricurva che abbraccia la platea, con una varietà di soluzioni per i diversi piani che dimostra la sapienza progettuale di Pistocchi, ben attento a non generare un senso di monotonia nello spettatore: gli strumenti progettuali per conferire unità alla sala sono ben identificabili e interessano soprattutto le linee orizzontali dell'impaginato, come si vedrà, mentre in senso ascendente si distinguono ben calibrate differenze di trattamento dei diversi piani. Il primo ordine è definito da lesene di ordine dorico greco (senza base e di proporzioni piuttosto schiacciate): si tratta di un elemento di novità e al contempo di una licenza dal modello di facciata cinquecentesca, che prevedeva per il basamento un ordine rustico bugnato, come pensato da Antonio Bibiena per il primo ordine del teatro di Bologna. Probabilmente, Pistocchi avrà voluto utilizzare una soluzione più peregrina e al contempo più colta, in linea con la recente riscoperta dell'arte greca. Va detto che la soluzione, non inizialmente prevista, è in perfetta sintonia con i bassorilievi di Antonio Trentanove, raffiguranti episodi di mitologia greca e posti nella fascia continua sovrastante, che serve da parapetto per il secondo ordine. Il secondo e il terzo ordine di palchi sono unificati da semicolonne corinzie; si noti però che le balaustre dei palchi del terzo ordine, piuttosto sporgenti e tangenti le semicolonne, moderano con discrezione la spinta verticale data dai fusti di queste ultime.²⁰ Le semicolonne reggono poi una imponente trabeazione, proporzionata, più che ad esse, all'intero prospetto sot-

¹⁷ Antonio Morri, *Biografia di Giuseppe Pistocchi*, Forlì 1839, p. 17.

¹⁸ *Letà neoclassica a Faenza*, p. 120.

¹⁹ Sonetto di Luigi Calderoni citato in Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, p. 30.

²⁰ L'espedito non è nuovo nella storia dell'architettura e permette di attenuare nell'osservatore il movimento ascensionale dello sguardo favorito dagli elementi verticali: si veda ad esempio l'analoga funzione svolta dalle massicce cornici sopra le finestre del primo piano della Zecca veneziana di Jacopo Sansovino. Al contrario, l'effetto opposto è raggiunto da Palladio nella facciata di palazzo Valmarana a Vicenza o nella loggia del Capitaniato, dove gli elementi verticali sono visivamente autonomi dalle balaustre delle finestre adiacenti e, grazie anche agli oggetti delle rispettive trabeazioni, favoriscono una lettura verticale dei prospetti.

tostante. Il quarto ordine presenta la scenografica soluzione delle statue di divinità, sempre di Trentanove. Sui pilastri retrostanti le statue si impostava originariamente la volta, che presentava – in corrispondenza dei palchi sottostanti – le aperture ad arco del loggione: una soluzione di lampante matrice bibienesca.²¹ La nuova volta, impostata sulle murature perimetrali della sala, e dunque in posizione più arretrata, nel corso dei lavori di metà Ottocento,²² ha in parte falsato i misuratissimi rapporti impostati da Pistocchi: è infatti chiaro che l'architetto gioca con grande attenzione sui dettagli dell'architettura per calibrare i rapporti tra le linee orizzontali e verticali, senza dare vera preminenza alle une sulle altre. Così, se le semicolonne corinzie, impostate come ordine gigante, e le statue ad esse sovrapposte sembrano dichiarare una volontà di accelerazione prospettica verso l'alto, è però indiscutibile che i due parapetti continui del primo e del secondo ordine, le balaustre del terzo, così evidenti, e la monumentale trabeazione con l'iscrizione nel fregio continuo contraddicono questa impostazione favorendo invece ben meditate pause dello sguardo in senso orizzontale. La volta originaria avrebbe confermato o contraddetto questa interpretazione? Per saperlo, conviene basarsi, oltre che sullo schema dei palchi, sul disegno originale di sezione del teatro²³ e su un veloce, ma eloquentissimo, disegno acquerellato della sala, anonimo ma realizzato probabilmente nei primissimi anni dell'Ottocento.²⁴ Dal disegno pistocchiano si evince che l'architetto non aveva ipotizzato nessuna membratura o nervatura a ritmare la volta in corrispondenza delle statue, mentre dallo schizzo newyorcheso si evince che la decorazione originaria della volta doveva tendere a evidenziare la matrice circolare della sala (come la decorazione attuale, del resto), e dunque a sottolineare ancora di più le linee avvolgenti dei parapetti e della trabeazione. Il disegno mostra poi un altro dettaglio interessante: in origine il boccascena era molto più basso dell'attuale, e definito da una prosecuzione (forse lignea?) della trabeazione del terzo ordine.²⁵ Questo espediente rimarcava una lettura unitaria della sala in senso orizzontale, e favoriva una percezione della sala come grande spazio centrico: si vedrà fra poco l'importanza di questa affermazione.

In ogni caso, l'impaginato interno della sala è solo genericamente riconducibile a una facciata palaziale di ascendenza classica: si veda ad esempio quella paladiana di palazzo Valmarana, cui parrebbero rimandare l'ordine corinzio gigante e le statue (presenti a Vicenza solo alle estremità e a un livello inferiore). Ovvi sono poi i riferimenti alle sale teatrali cinquecentesche, il teatro di Sabbioneta e soprattutto il teatro Olimpico. Pistocchi ibrida gli esempi cinquecenteschi con quanto di meglio gli avevano offerto i suoi anni di formazione: ad esempio i disegni vanvitelliani per la Reggia di Caserta, e le proposte della cultura architettonica

²¹ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 30.

²² *Le stagioni del teatro*, p. 159.

²³ Pubblicato in *Letà neoclassica a Faenza*, p. 113.

²⁴ Conservato al Cooper-Hewitt Museum di New York e pubblicato in Maria Ida Biggi, *Il concorso per la Fenice 1789–1790*, Venezia 1997, p. 98.

²⁵ Di quest'architrave si trova notizia anche in Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, p. 32, e non è dunque da considerarsi frutto della fantasia dell'anonimo disegnatore.

francese contemporanea (conosciuta tramite i contatti con l'Accademia di Francia), come l'Hôtel de la Marine di Ange-Jacques Gabriel. Non va poi dimenticato che, a capostipite del filone delle facciate di palazzi settecenteschi con basamento, ordine gigante e statue terminali c'è senza dubbio – senza voler citare i progetti per il Louvre di Gian Lorenzo Bernini – palazzo Madama di Juvarra, cui forse sono debitrice le grandi aperture centinate del predetto Hôtel de la Marine e gli stessi grandi palchi di proscenio del teatro di Faenza. In ogni caso, il lavoro di Pistocchi non è mai passivamente imitativo, tant'è vero che non si può definire un modello preciso e univoco per la sala di Faenza.

È fondamentale a questo punto valutare le somiglianze e differenze con il vanvitelliano teatro di Corte di Caserta (1756), spesso citato come antecedente diretto di quello di Faenza, per la presenza delle semicolonne corinzie che unificano (si noti bene) non due, ma ben tre ordini di palchi. Nel teatro di Caserta è evidentissima la spinta ascensionale data dalle membrature verticali, non ostacolate dai parapetti che anzi, al primo ordine, retrocedono per lasciare in evidenza i piedistalli delle colonne; il tutto è reso ancora più palpabile dall'imponenza delle colonne, dagli aggetti della trabeazione e soprattutto dalle membrature della volta che – quasi nervature gotiche – puntano direttamente verso il centro della sala. Il teatro di Caserta come fonte di ispirazione primaria va dunque in parte accantonato; più vicino agli esiti pistocchiani sembrerebbe invece un progetto di Giuseppe Barberi per un teatro a Perugia (Fig. 3):²⁶ le indubbie somiglianze con il teatro faentino si scontrano con una composizione più macchinosa, più parcellizzata, e più tendente a una sottolineatura (forse non del tutto consapevole) delle linee verticali. Più stimolanti sono invece i paralleli – acutamente segnalati da Deanna Lenzi – con i massimi teatri francesi dell'età dei Lumi, antecedenti quello faentino di pochi anni: il teatro di Bordeaux (Victor Louis, 1773; Fig. 4), con la sua pianta fondata rigorosamente su un impianto circolare, e quello di Versailles (Gabriel, 1765), dove le fasce dei parapetti e l'architrave che continua anche sul boccascena sembrano anticipare il disegno pistocchiano. Agli anni Ottanta risalgono invece i teatri della Comédie-Française (Louis, 1790) e della Salle Feydeau (Jacques Legrand e Jacques Molinos, 1788) di Parigi, anch'essi dotati di ordini unificanti. Né va dimenticato che la Salle des Machines dei Vigarani aveva i primi due ordini uniti da un ordine corinzio gigante.²⁷ È plausibile che Pistocchi continuasse a mantenere rapporti con architetti francesi, o che comunque si facesse inviare dalla Francia stampe e libri di architettura, anche se la totale dispersione del suo epistolario e della sua biblioteca non permette di andare oltre la semplice congettura.

Un altro punto di grande interesse, nell'analisi del teatro di Faenza, è la matrice circolare della sua pianta.²⁸ In effetti, il muro perimetrale dei corridoi, il muro

²⁶ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 29.

²⁷ Ibid., p. 30.

²⁸ Farneti, *Teatro Comunale*, p. 105; Fautzia Farneti/Silvio Van Riel, *L'architettura teatrale in Roma 1757–1857*, Firenze 1975, p. 98; Franco Bertoni, I secoli dell'architettura, in *Faenza. La città e l'architettura*, a cura di Franco Bertoni, Faenza 1993, pp. 135–318, qui a p. 266; *L'età neoclassica a Faenza*, p. 116.

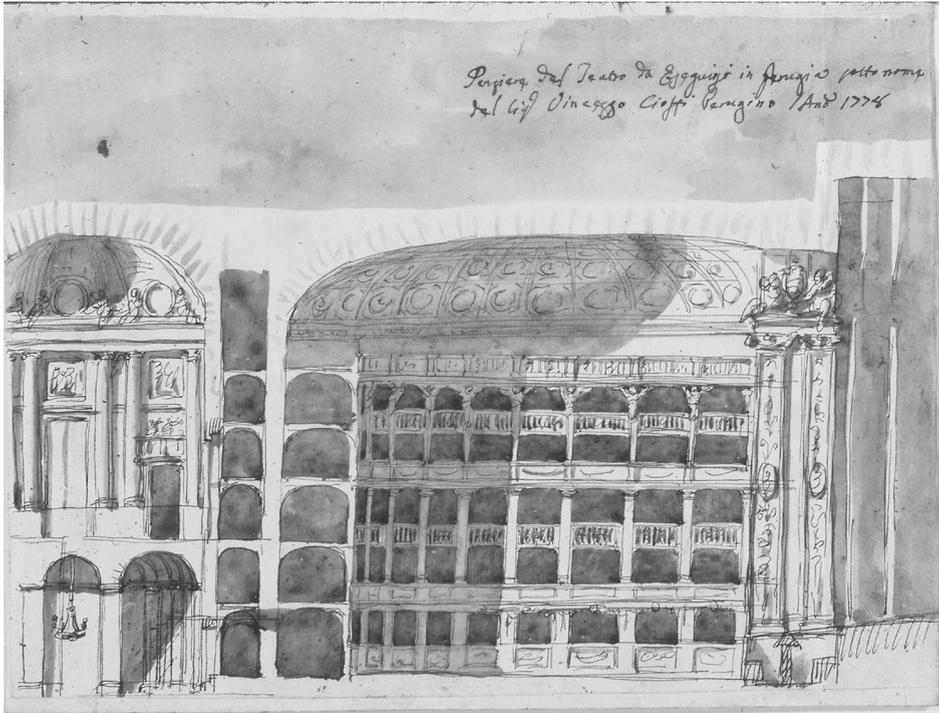


Fig. 3. Giuseppe Barberi, Sezione longitudinale del progetto per il teatro del Versaro di Perugia, 1778, disegno a penna su carta acquarellato, 20,3 × 27,6 cm, Cooper-Hewitt Collection 1938-88-115, New York (© the Smithsonian Institution)

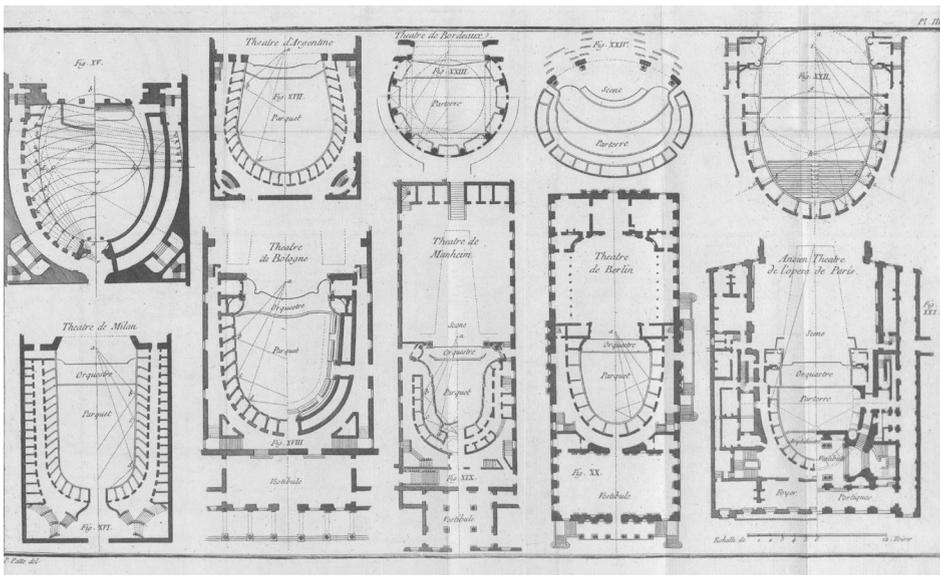


Fig. 4. Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris 1782, tav. 3. Si notino in particolare le Figure xxiii (teatro di Bordeaux) e xxiv (progetto teatrale di Nicolas Cochin)

esterno dei palchi e il giro delle semicolonne sono tutti impostati su tre cerchi concentrici (Fig. 5). La soluzione è alquanto insolita per un teatro italiano: mentre i Bibiena avevano messo a punto la pianta a campana, è indubbio che negli anni di Pistocchi aveva definitivamente prevalso la pianta a ferro di cavallo, basata generalmente su ellissi o figure policentriche più o meno allungate. Per tornare al teatro di Caserta, la sua pianta è un tipico ferro di cavallo: mentre il palco reale e i quattro palchi ad esso adiacenti sono fondati su un arco di cerchio (non semicerchio), i rimanenti quattro palchi verso il proscenio sono generati da archi di cerchio con centri differenti dal primo. Di poco precedente al teatro di Faenza, il teatro di San Benedetto a Venezia (Pietro Checchia, 1774) aveva una pianta a campana con la parte più ampia in forma di cerchio;²⁹ si tratta però di un disegno ben lontano dal nitore e dalla coerenza di quello pistocchiano. Nel concorso per la Fenice (sul quale si ritornerà più avanti), Pietro Bianchi presentò una sala fondata su un perfetto semicerchio, connesso al proscenio da due archi con centro diverso.³⁰ Se si guarda all'opera contemporanea di Giuseppe Piermarini, poi, si può notare come le sue piante teatrali siano generalmente fondate su figure policentriche allungate; solo in uno dei suoi progetti per il piccolo teatro di Monza (1778 ca.) si nota la costruzione di due cerchi concentrici che definiscono le balaustre dei palchi e il muro interno degli stessi.³¹ In questo caso, però, la ristrettezza della sala fa sì che il palcoscenico si allontani di molto dal centro geometrico del cerchio, generando una planimetria molto allungata. Nel teatro di Faenza, invece, il cerchio minore ha un diametro piuttosto ampio in rapporto ai diametri degli altri due cerchi: ciò fa sì che sia ben percepibile l'ampiezza della sala anche in rapporto alla sua lunghezza. Inoltre, la curva della sala continua a mantenersi sovrapposta al cerchio generatore minore anche una volta superato il diametro trasversale (corrispondente alla sesta colonna, subito dopo il quinto palco, a partire dal palco reale); anche la balaustra del sesto palco, infatti, è generata dal cerchio. Questo disegno contribuisce a rendere ancora più chiara la concezione centralizzante della sala, che sembra orbitare intorno al centro. Gli ultimi tre palchi (e originariamente anche quelli di proscenio) sono invece raccordati al boccascena da una linea rettilinea, che non è altro che la tangente geometrica al cerchio nel punto segnato dalla settima colonna: questa scelta dà alla pianta del teatro di Faenza una pulizia, una regolarità, una razionalità – ai limiti della rigidità – che le piante dei teatri citati in precedenza non hanno. È chiaro che, nel teatro di Faenza, Pistocchi sta cercando di dare seguito alla proposta di Francesco Milizia (1771) per un teatro 'ugualitario', nel quale la sala teatrale sia fondata geometricamente su un cerchio che genera per metà un sistema di gradinate, e per l'altra metà la scena (Fig. 6). Milizia non faceva altro che riportare modelli che già da qualche anno circolavano in Francia: si vedano ad esempio i progetti di teatri

²⁹ Biggi, *Il concorso per la Fenice*, p. 62.

³⁰ Disegni pubblicati in *ibid.*, pp. 156–157.

³¹ Pubblicato in *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, Milano 1998, p. 137.

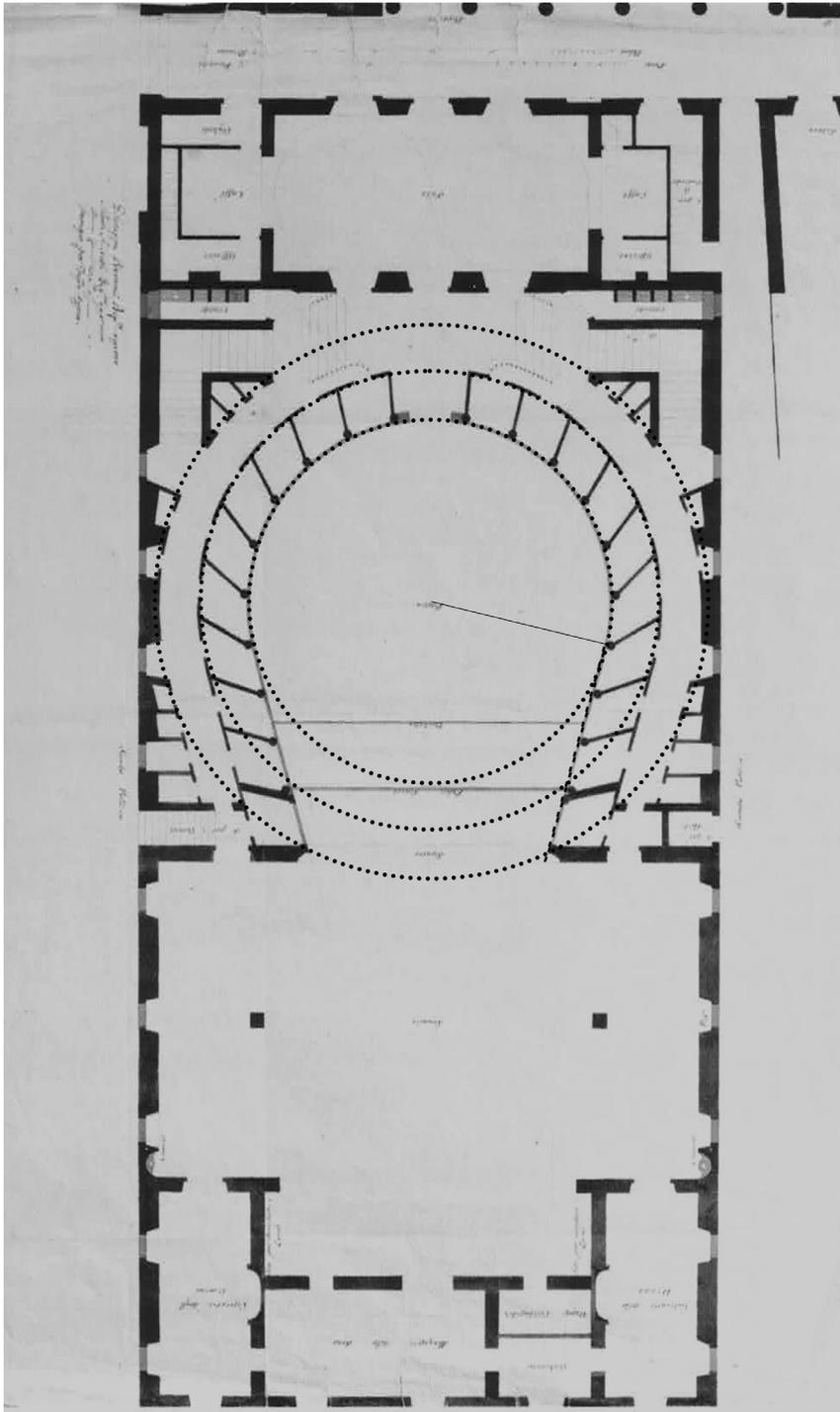


Fig. 5. Giuseppe Pistocchi, Progetto del teatro di Faenza, pianta, 1780 ca. (tratto da *L'età neoclassica a Faenza*, p. 112). In evidenza le circonferenze generatrici del progetto e la linea tangente alla circonferenza minore

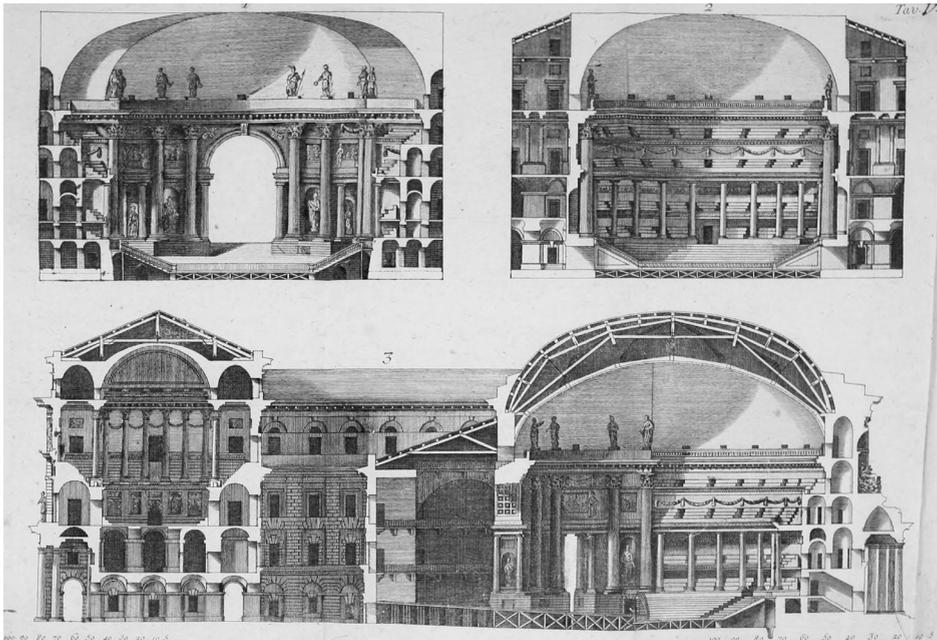


Fig. 6. Francesco Milizia, *Del teatro*, Venezia 1773, tav. II

pubblicati da Nicolas Cochin (1765) o da Jean-François de Neufforge (1767);³² e si vedano poi le tavole dedicate all'architettura teatrale dell'*Encyclopédie* (1772). I tempi forse non erano ancora maturi in Italia per un'applicazione teorica così perentoria, e del resto quasi certamente i committenti di Pistocchi (gli accademici remoti, il cardinal Valenti e la comunità faentina) non erano affatto interessati a un teatro 'rivoluzionario', preferendo invece un rassicurante teatro all'italiana. Nei limiti presumibilmente imposti dalla committenza, Pistocchi fece del suo meglio per rinnovare, dal punto di vista planimetrico e compositivo, un tipo teatrale che in Italia sembrava perfettamente rodato.

Pistocchi architetto teatrale

Quando Pistocchi ebbe occasioni progettuali svincolate da un controllo troppo pressante della committenza, non mancò di farsi notare per le sue proposte rivoluzionarie. Ben nota è la vicenda del concorso per la costruzione del teatro della Fenice a Venezia (1789), dove il faentino propose un teatro alquanto insolito per il panorama italiano: la pianta della sala era infatti fondata su un cerchio di 76 piedi di diametro (circa 26 metri), definito da dodici colonne unificanti cinque ordi-

³² Charles-Nicolas Cochin, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, London 1765, tavv. 1–2; Jean-François de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture [...]*, vol. 7, Paris 1767, 84^e cayer [sic], tav. 5: III^e plan pour la décoration d'une salle de spectacle.

ni di palchi (quattro più un loggione, o ‘soffitto’); questi, tre per ogni intercolumnio, e cinque per l’intercolumnio centrale, avrebbero dovuto allinearsi lungo un segmento rettilineo congiungente le colonne attigue. La platea sarebbe poi stata definita da gradinate («scanni curvteggiati») disposti a seguire il cerchio generatore della pianta sotto i palchi del pepiano.³³ È chiaro che Pistocchi stava tentando una via italiana alla strada segnata dal teatro di Bordeaux di Louis, che, oltre alla pianta fondata sul cerchio, presentava ampie gallerie con sedili posti in declivio aperti tra le colonne: tuttavia, per adempiere alle richieste del bando, Pistocchi dovette suddividere questi spazi in palchi all’italiana. Ma è anche ovvio che la proposta di Pistocchi si avvicina ai progetti degli ‘architetti rivoluzionari’: il teatro di Besançon di Claude-Nicolas Ledoux (1778) e il progetto per Parigi di Étienne-Louis Boullée (1781).³⁴ Non vanno poi dimenticate altre particolarità del progetto pistocchiano per Venezia, come la doppia volta, che fu giustificata come espediente di miglioramento acustico ma in realtà era basata su concetti del tutto empirici: fu infatti bollata dalla commissione come «una stranezza di nessuna utilità».³⁵ In realtà, lo scopo di Pistocchi era soprattutto quello di generare un sorprendente effetto luministico: la volta superiore sarebbe stata rivestita di foglia d’oro, e la volta inferiore sarebbe stata attraversata da fori a simulare il firmamento che avrebbe sfolgorato prima di ogni spettacolo, con stupore del pubblico.³⁶ Non si può non pensare a progetti di Ferdinando Bibiena (chiesa di S. Antonio a Parma, 1712) e Antonio Bibiena (chiesa di Villa Pasquali, 1765), con le loro volte traforate, ma soprattutto ai recentissimi progetti di Antoine Vaudoyer (Maison pour un Cosmopolite, 1783) e di Boullée (Cenotafio di Newton, 1784), che con ogni evidenza Pistocchi conosceva.³⁷

Del progetto per la Fenice non resta purtroppo alcun disegno; ben documentati graficamente sono invece due teatri pensati per la Milano napoleonica. Il progetto per il più grande (più di 40 metri di diametro), del 1810 circa, è sicuramente il più noto e riprende il progetto per la Fenice: in questo caso, Pistocchi può svincolarsi dalla richiesta dei palchi e il peristilio circolare copre una galleria continua a gradinate. Meno studiato è invece il progetto teatrale contenuto nel grande disegno per un Palazzo Aulico:³⁸ nei due cortili anteriori del palazzo sono contenuti due plastici edifici isolati, entrambi a pianta circolare, una cappella e un teatro. Quest’ultimo, probabilmente per la collocazione in un ambiente di corte, preve-

³³ La relazione e il giudizio della commissione sono integralmente pubblicati in Biggi, *Il concorso per la Fenice*, pp. 98–100.

³⁴ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 31.

³⁵ Biggi, *Il concorso per la Fenice*, p. 22.

³⁶ «[...] tra empirismo acustico e effetti scenografici, [Pistocchi] connette con fili invisibili l’algebra grazia neoclassica con la sorpresa barocca e un sentire preromantico». Franco Bertoni, *Architettura neoclassica in Romagna. Faenza 1780–1814*, Faenza 2004, p. 60.

³⁷ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 32.

³⁸ Entrambi i progetti sono pubblicati in *Giuseppe Pistocchi (1744–1814) architetto giacobino*, Figg. 39, 44, 47–48. Ultimamente, il progetto per il primo dei due teatri è stato pubblicato in Biggi, *Il concorso per la Fenice*, p. 101.

de la presenza di palchi tra le colonne. La pianta della sala, per evitare di ‘sporcare’ il volume esterno con i corpi scale, è schiacciata in forma ellittica, come del resto suggeriva già Milizia: si tratta di un richiamo al progetto del 1765 di Cochin.

Non studiate a sufficienza, poi, sono le frammentarie notizie per due progetti di Pistocchi dei quali non è rimasto alcun elaborato grafico.³⁹ Del 1804, infatti, è la proposta per un teatro da costruirsi a Forlì;⁴⁰ la città disponeva già di un teatro, progettato da Cosimo Morelli, e dunque non è chiaro il motivo della proposta. Alla proposta è accompagnata una lettera di presentazione a Camillo Bertoni, faentino e membro della deputazione dipartimentale del Rubicone.⁴¹ La perdita del disegno impedisce di comprendere quale fosse la geometria generatrice del teatro, che, dalla descrizione, si presenta come un tradizionale teatro all’italiana. Nello stesso anno, e sempre previa comunicazione a Bertoni, Pistocchi presentò una proposta per il teatro di Imola:⁴² com’è noto, l’interessantissimo teatro morelliano, costruito solo pochi decenni prima, era andato distrutto in un incendio nel 1798.⁴³ Pistocchi ebbe modo di vedere due progetti di ingegneri locali (forse uno dei due era quello di Giuseppe Magistretti, poi posto in esecuzione nel 1810) e vi trovò «le comuni imperfezioni»:⁴⁴ propose dunque un progetto correttivo, fra l’altro anche più economico. Ma anche in questo caso, la perdita dell’elaborato grafico impedisce di comprendere quali fossero le imperfezioni stigmatizzate da Pistocchi. Si tratta comunque di due episodi della sua tarda carriera sui quali si impongono ulteriori ricerche.

L’opera di Pistocchi a Faenza è sintomatica di un nuovo percorso intrapreso dall’architettura italiana alle soglie della stagione napoleonica; le recenti proposte planimetriche degli architetti francesi furono ripensate da Pistocchi e integrate in un contesto ancora tradizionalista: così, l’algida pianta circolare si fonde a un’impostazione dell’alzato a palchi nobiliari. La definizione della ‘facciata’ interna della sala è indubbiamente brillante, con le sue semicolonne coronate da statue di ascendenza neo-palladiana, ed è probabilmente la più appariscente delle innovazioni proposte in questo teatro. Non è un caso che il teatro faentino sia stato preso a modello per altri teatri solo per questa caratteristica formale: è interessante la composizione del pressoché contemporaneo teatro di San Giovanni in Persiceto (frutto della collaborazione tra Angelo Venturoli, Francesco Tadolini e Francesco Tubertini, e iniziato nel 1786), con la sua sala definita da lesene

³⁹ Queste proposte, documentate dalle lettere poste in appendice, furono già trascritte e pubblicate in *Giuseppe Pistocchi. Inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di Franco Bertoni, Faenza 1979, pp. 140–141. La presente trascrizione, operata sui documenti originali, è funzionale alla trattazione fin qui esposta, dal momento che, nella loro prima pubblicazione, questi documenti non erano accompagnati da alcuna spiegazione.

⁴⁰ Vedi documento 3 in Appendice.

⁴¹ Vedi documento 2 in Appendice.

⁴² Vedi documento 4 in Appendice.

⁴³ *Le stagioni del teatro*, p. 180.

⁴⁴ Vedi documento 4 in Appendice.

ioniche che unificano i due ordini centrali.⁴⁵ Anche il piccolo teatro di Brisighella (Giuseppe Maccolini, 1829) ha due ordini di palchi unificati da colonne tuscaniche.⁴⁶ Nota è poi la derivazione dal teatro faentino dei teatri di Giuseppe Poletti: quelli di Terni (1840), Rimini (1840), Fano (1845). Rimasero invece allo stato di progetto due interessanti pensieri – di Ercole Gasperini e Pelagio Palagi – con ordine unificante i palchi.⁴⁷ La pianta circolare ideata da Pistocchi rimase invece lettera morta, soprattutto al termine della stagione napoleonica: solo con un certo ritardo, si possono notare le riprese (tutte da indagare) dei teatri di Bagnacavallo (Filippo Antolini, 1839)⁴⁸ e Viterbo (Virginio Vespignani, 1845).

La scarsa fortuna delle sperimentazioni teatrali di Pistocchi inserisce a pieno titolo la sua opera tra quella degli ‘architetti dell’Utopia’ dell’età dei Lumi, perennemente alla ricerca di una composizione tra una nuova architettura e ideali sociali e politici che stavano cambiando; al suo fianco, sta la ricerca parallela (e anch’essa sfortunata) di Cosimo Morelli, con il teatro di Imola e il progetto per la Fenice, entrambi dotati del particolarissimo dispositivo della scena fissa a tre colonne (di matrice illuminista francese) che riconduce a unità sala e spazio scenico.⁴⁹ Un avvicinamento tra le due impostazioni può forse essere letto nel già citato disegno faentino della collezione Cooper Hewitt: in effetti, al di là del boccascena è mostrata una sontuosa scena formata da tre vaste aperture (una centrale e due ai lati del palcoscenico), ognuna transennata da due monumentali colonne corinzie che hanno l’altezza complessiva dei primi tre ordini di palchi del teatro. Si tratta forse della rappresentazione di una delle scene pensate da Pietro Gonzaga per il *Cajo Ostilio*: la scenografia però si integra perfettamente con l’architettura, e infatti la trabeazione non è altro che una prosecuzione di quella della sala; al contempo, le tre aperture sembrano evocare le idee di Morelli per Imola e Venezia. Non è chiaro se il disegno sia una rappresentazione realistica o meno, o se addirittura sia una testimonianza di una camera acustica, analoga, ad esempio, a quelle più tarde, ma tuttora esistenti, dei teatri di Parma e di Fidenza: certo è che presenta il teatro di Faenza come un organismo perfettamente integrato in tutte le sue parti, nel quale architettura ed effimero contribuiscono a generare una percezione visiva avvolgente e panoramica, e a introdurre lo spettatore direttamente nella scena, con la volontà di proporre un modello teatrale più ugualitario e democratico.

⁴⁵ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 34.

⁴⁶ *Le stagioni del teatro*, pp. 241, 127.

⁴⁷ Lenzi, L’architettura teatrale di Cosimo Morelli, p. 189.

⁴⁸ *Le stagioni del teatro*, p. 105.

⁴⁹ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, pp. 26–27; Lenzi, L’architettura teatrale di Cosimo Morelli, p. 167.



Fig. 7. Faenza, Teatro Comunale 'Angelo Masini', prospetto interno della sala (fotografia dell'autore)

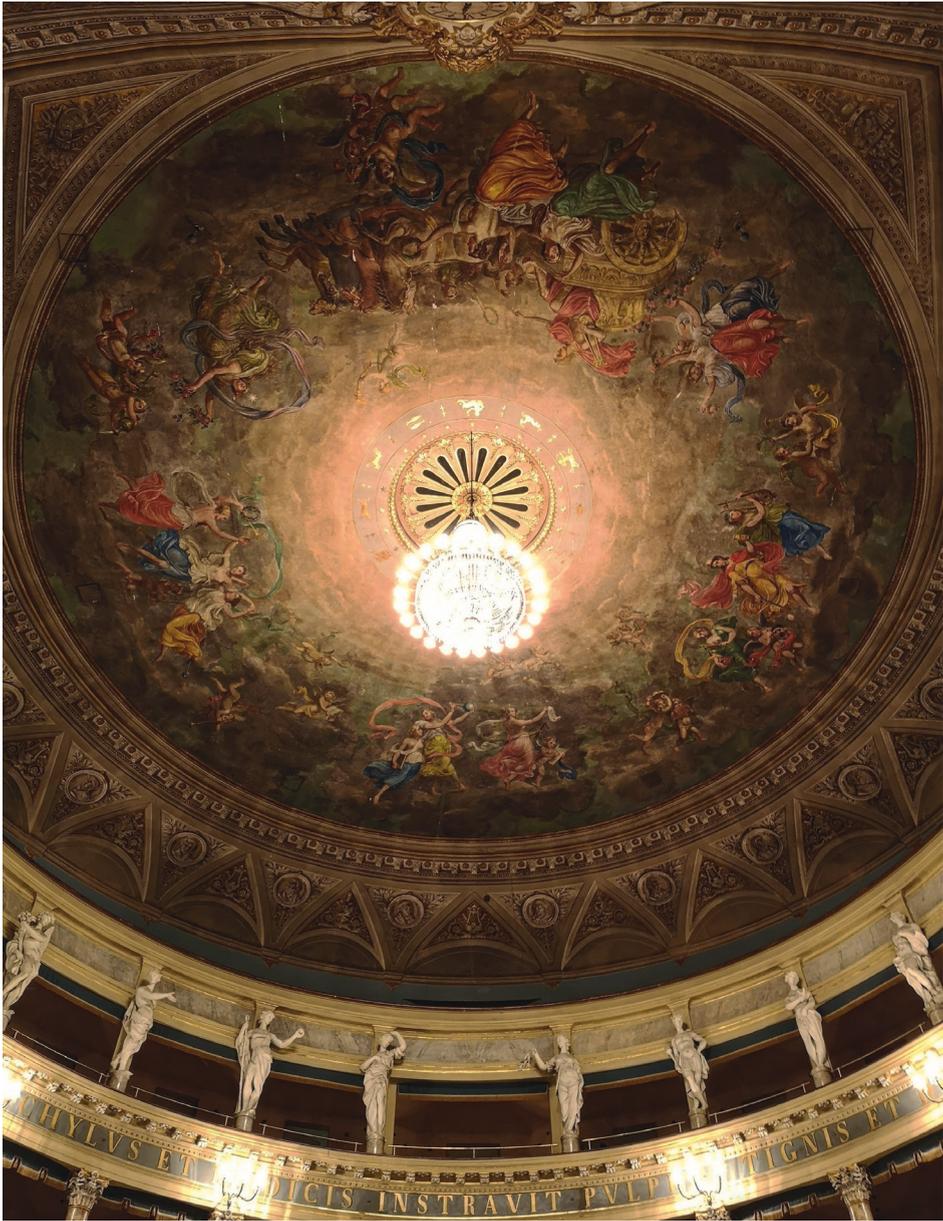


Fig. 8. Faenza, Teatro Comunale 'Angelo Masini', volta della sala (fotografia dell'autore)

Appendice

1. Lettera a [manca]. Faenza, 17 gennaio 1787.

Illustrissimo Signore, Signor Padrone Colendissimo,
È qualche anno che speravo di vedere giunto il momento presente, per rendere Vostra Signoria avisata che questo nuovo teatro è già arrivato al termine, in cui si può discorrere con un suo pari per l'esecuzione delle pitture sceniche. La compiacente approvazione che ne riscote la fabbrica, ha svegliato in pensiero che possa essere compatibile con i di lei pelegriani lavori. Se ella potrà, o crederà d'applicarci, lo sentirò da suo grato riscontro, a tenore del quale, col aperto carteggio, si potrà trattare e deffinire quanto richiedesi, per ambe le parti. Mentre fratanto, con la douda stima osequiosamente mi rassegno.

Di Vostra Signoria Illustrissima
Devotissimo obligatissimo servidore
Giuseppe Pistocchi architetto del teatro

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 13.

2. Lettera a Camillo Bertoni, in Forlì. Faenza, 10 maggio 1804.

Amico Carissimo,
predominato da pensiero di teatro n'ho concepito uno adattato alla signorile e generosa Forlì, e per quanto era suscettibile di miglioramento questo oggetto di architettura, avvicinato alla perfezione, v'annetto il dettaglio del piano, desiderando che secondo il vostro solito, di possar l'occhio volentieri sulle cose mie lo consideriate e lo facciate gustare all'opportunità. Sono con tutta la tenerezza il vostro Pistocchi

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 6.

3. Relazione di accompagnamento a un progetto di teatro per la città di Forlì. Non datata [1804].

Idea di un teattro per la capitale del Rubicone.

La coltivazione del bel vivere civile inventò il teattro. Questo luogo di delizia, dalla varie ordinazioni obbligate agl'usi, e costumi de tempi, prese nella nostra Itaglia quella della divisione in palchetti a più sostruzioni. Da questa semplice disposizione si trovò necessario all'oppolenza ed al concorso nelle capitali a fiancheggiarlo di sale camere gallerie e camerini, per i quali si togliesse ai concorrenti il fastidio di sortire durante la preparazione dell'opera al festino, occupandosi a conversare al gioco ed alla cena.

Forlì, città di questo rango, volendo un teattro che gli sia annalogo, credo lo potrà riconoscere nel modello che vengo a dettagliarle.

Questi al livello della strada ove riceve ingresso ha una sala dalla quale si entra di fronte in altra maggiore | esibito il viglietto. Da questa parte vi ha introduzione a due ridotti, ognuno formato di una galleria, due camere, e luoghi privati. Di fianco lo ricevono le due scale di fronte la platea. Sopra la curva del parterre sono 83 palchetti, in quattro ordini; ognuno de palchetti ha incontro un camerino. Sul quart'ordine, nel lunettame della soffitta della platea posa aggiata loggia. Sotto al pepiano sono a fior di strada dieci botteghe, profonde dodici piedi e larghe nove. Sulli fianchi del palco scenario sono due rimesse, due camere, otto camerini per vestiario.

La fabbrica sarebbe tutta a muro, tranne il tetto, gradiccio, loggia, parterre, palco scenario, soffitto della platea, volto delli ridotti, sale e vestiari, che sarebbero a legno e mistura. Li scalini, tutti di sasso. L'esterno pulimento della corona sino allo stellicidio | stuccatura sul nudo vivo. Il tetto ad un sol livello e superficie. L'interiore intonaco, disposto alla pittura. Il lavoro sarebbe ad uso d'arte, e terminato in un anno, con la spesa di scudi quindicimilla. Conterebbe mille persone, e cinquecento di più all'occorrenza.

All'ampiezza per concorso riunisce l'altra del palco per ogni grandioso spettacolo, la perfezione delli cambiamenti scenografici, della consonanza, e della armonia, e quelle del vedere, e del sentire da tutti li punti.

Riunisce la temperatura piacevole e salubre dell'aria. La utilità del capitale delle botteghe, per fare la spesa delli sfondi, macchinismo, scene, pitture e sufitta, platea e palchetti; delli lampadari, panche e soffà, e si trova ristretto nell'area di piedi 70 di larghezza, e 75 di longhezza.

Giuseppe Pistocchi

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 17.

4. *Lettera a Camillo Bertoni, in Forlì. Faenza, 18 maggio 1804.*

Amico Carissimo,

anche Imola pensa a farsi un teatro ed ha due piani de suoi architetti, uno di L 13.milla, l'altro di L 15. Si bene sian molto basse le spese su quella piazza, sono di 19 palchetti e di tre ordine e su soffitta, anno gl'ordinari servizi bassi, e tutte rittengono le communi imperfezioni. Avendo io avuto parole, ho proposto l'idea medesima ristretta a minor mole rassicurata la spesa in L 10.milla. Sentivo bisogno di avvisarvelo, come di ribagnare [?] il Libro del buon Signore, vergatoli della vostra amicizia.

Il vostro Pistocchi

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 8.

Architecture et scénographie
dans les théâtres mineurs
1750–1850

édité par | edited by

Raphaël Bortolotti, Giulia Brunello,
Annette Kappeler

ERGON VERLAG

Published with the support of the
Swiss National Science Foundation SNSF.

Cover picture:
Alessandro Sanquirico, *Garden*, stage backdrop, 1829.
Fermo, Teatro dell'Aquila.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© The Authors

Published by
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2025
Overall responsibility for manufacturing (printing and production) lies with
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Printed on age-resistant paper.
Cover design: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-128-2 (Print)

ISBN 978-3-98740-129-9 (ePDF)

DOI: 10.5771/9783987401299



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
– Non Commercial – No Derivations 4.0 International License.

PARODOI

Interdisziplinäre Studien
zur historischen Theaterkultur

herausgegeben von | edited by

Beate Hochholdinger-Reiterer, Andrea von Hülsen-Esch,
Annette Kappeler, Helena Langewitz, Jan Lazardzig,
Stephanie Schroedter, Holger Schumacher

Band 2 | Volume 2

ERGON VERLAG

Table des matières

Raphaël Bortolotti

Préface : Architecture et scénographie dans les théâtres mineurs
1750–1850 7

Maria Ida Biggi

Introduzione..... 15

I. L'espace architectural des théâtres des centres mineurs

Pier Luigi Ciapparelli

Teatri minori di Antonio Niccolini. La diffusione di un modello
dalla Toscana granducale al Regno di Napoli..... 27

Giovanna D'Amia

Teatri minori nel territorio piacentino tra età napoleonica
e restaurazione asburgica 45

Jasenska Gudelj

'Unir Pallade a Marte': il teatro di Lesina (Hvar),
situato nell'Arsenale..... 65

Daniele Pascale Guidotti Magnani

Giuseppe Pistocchi architetto teatrale.
Il teatro di Faenza e alcune spigolature archivistiche su Forlì e Imola 85

II. Scénographes entre centres majeurs et mineurs

Christine Hübner

Centre and Periphery – Simon Quaglio and the Phenomenon
of Inter-Regional and International Exchange
in Early Nineteenth-Century Stage Design..... 107

Maria Rosaria Corchia

Alessandro Sanquirico e il Teatro dell'Aquila di Fermo 135

Francesca Barbieri

Le scene del Teatro del Broletto di Lodi al tempo dei Galliari 153

III. Enjeux techniques et iconographiques de l'espace scénique

Raphaël Bortolotti

Iconographie des décors de répertoire au XIX^e siècle.

Conventions visuelles, artistiques et spatiales 173

Rudi Risatti

Scenografia riciclabile. Molteplice uso di una raccolta di disegni

scenografici della Vienna biedermeier (1810–1850) 203

Marc-Henri Jordan

S'adapter à une petite scène. Les cas de trois théâtres français et suisses,

et de leurs décorations des années 1770–1820 227

IV. Fonds de décors historiques dans les théâtres mineurs

Holger Schumacher

Legacy of a Glorious Era of Theatre.

Eighteenth-Century Stage Decorations in the Schlosstheater

Ludwigsburg..... 267

Raphaël Masson

Les décors historiques du théâtre de la Reine à Versailles.

Conservation, mise en valeur et utilisation d'un patrimoine complexe..... 297

Index 311