

JEAN SOLDINI

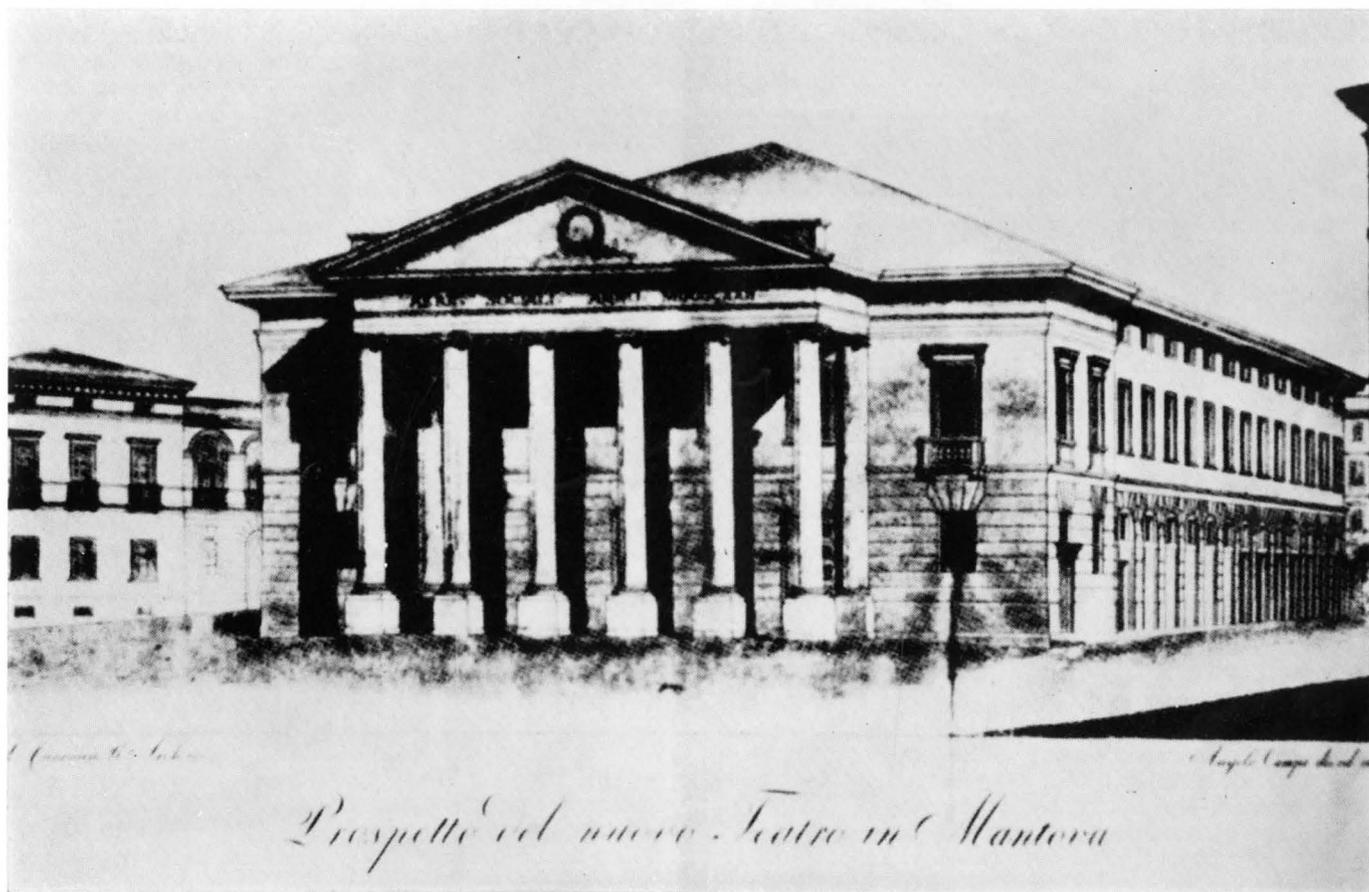
## PER LA STORIA DEL NEOCLASSICISMO A MANTOVA: LA COSTRUZIONE DEL TEATRO SOCIALE DELL'ARCHITETTO LUIGI CANONICA ATTRAVERSO I DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO STORICO

Il ritrovamento di un numero rilevante di documenti (*Archivio Storico di Mantova*, XIV-24-2) facenti riferimento alla costruzione del Teatro Sociale (*figg. 1 e 2*), ci permette ora di stabilire una cronologia assai precisa, finora affidata alle preziose, ma lacunose, memorie di Luigi Preti (1816 e 1824).<sup>1)</sup>

Sfortunatamente non è stato rinvenuto alcun manoscritto e disegno dell'architetto Luigi Canonica. Sarebbe anche stato interessante conoscere il progetto scartato (sempre del Canonica), anche solo tramite una sua descrizione.

### NOTE STORICHE E CONTENUTI DELL'INIZIATIVA

Col ritorno degli austriaci nel 1814, malgrado le espressioni di entusiasmo popolare, non mancarono a Mantova le manifestazioni di impazienza nei confronti dei nuovi governanti che dovettero affrontare il brigantaggio, il malcontento di nobili, borghesi, funzionari del passato regime nonché quello del popolo che proprio per la sua disaffezione verso i dominatori francesi reclamava dei cambiamenti immediati, venendosi a trovare in una situazione oltretutto peggiorata dalla guerra.



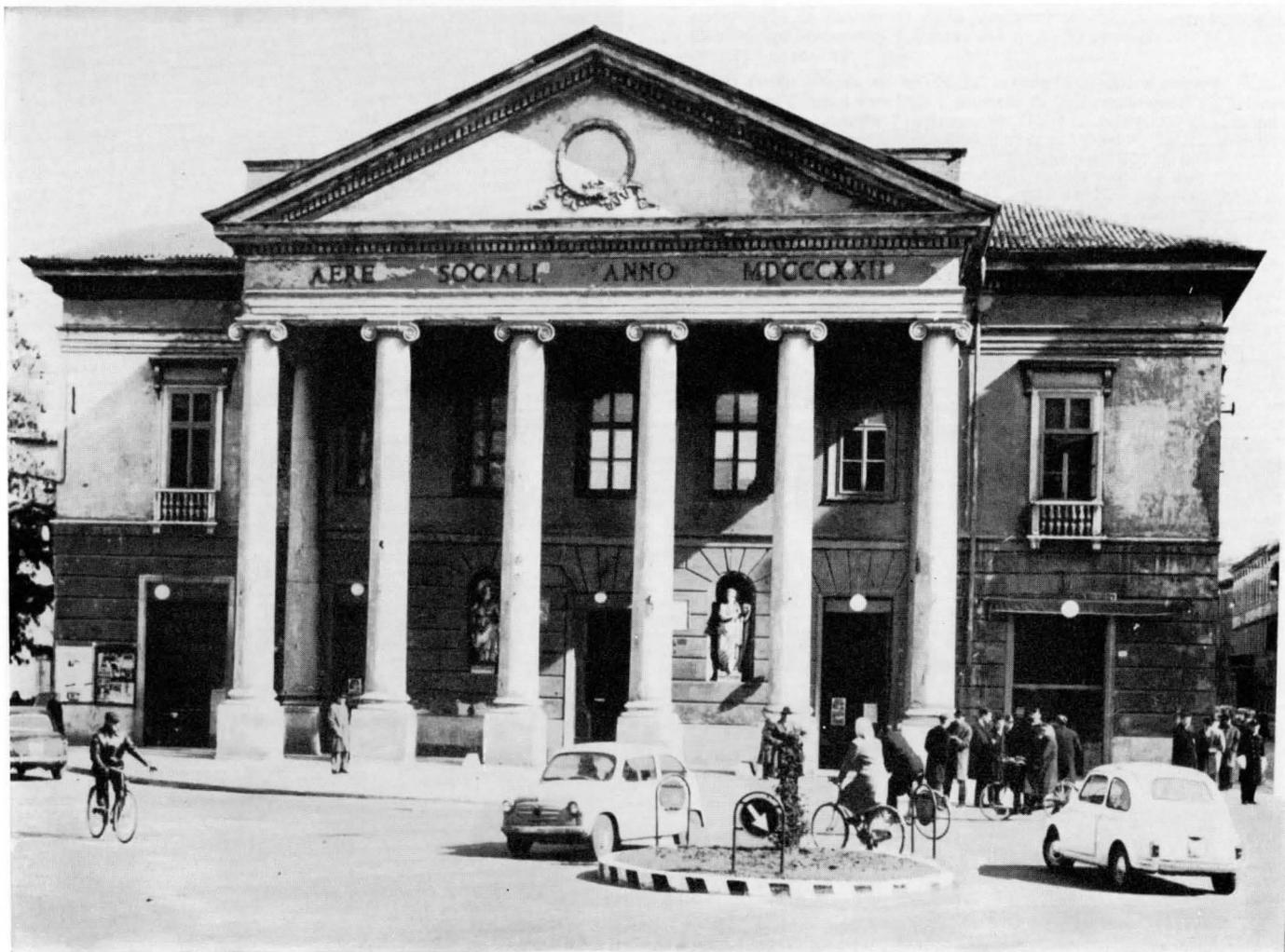
I - PROSPETTO DEL NUOVO TEATRO IN MANTOVA  
(da L. PRETI, *Memoria sul nuovo teatro di Mantova*, Mantova 1824)

Nell'Amministrazione numerosi funzionari aderirono alla Loggia massonica che divenne un importante centro di convergenza di patrioti e liberali. E da quegli ambienti provenivano diversi membri della Commissione per il nuovo teatro, che fu eletta il 12 gennaio 1817 e decise la realizzazione del Sociale, come il marchese Federico Cavriani,<sup>2)</sup> Luigi Preti<sup>3)</sup> e il conte Giovanni Arrivabene.<sup>4)</sup>

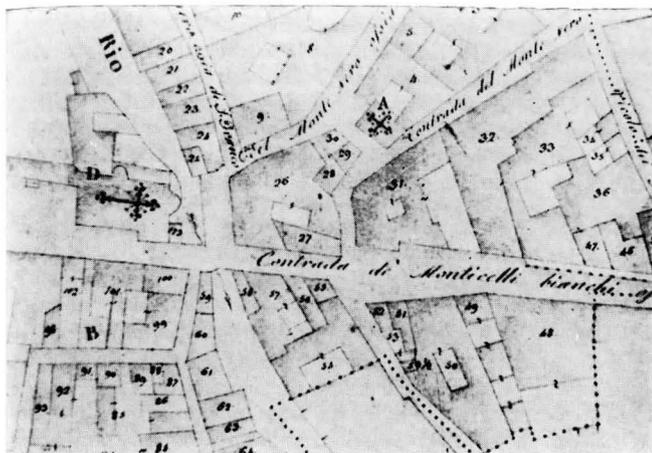
Era questa l'élite progressista della città, composta da personalità, per la maggior parte, profondamente legate alla vita economica e sociale di Mantova, ciò che permise di affrontare il problema del nuovo teatro da un punto di vista globale, nelle sue logiche correlazioni.

Contatti analoghi Canonica li ebbe nel corso degli anni 1818-21, nell'ambito del progetto di "Ateneo e bazar" — mai portato a compimento a causa del rifiuto delle autorità di Vienna — da realizzarsi a Milano, nell'attuale via Manzoni, in collaborazione con alcuni intellettuali dell'aristocrazia liberale e antiaustriaca come il conte Federico Confalonieri, Luigi Porro-Lambertenghi ed il bibliofilo Gian Giacomo Trivulzio.<sup>5)</sup>

Tra il 1815 e il 1817 vi fu, nella regione di Mantova, una grave crisi che portò la miseria in città e nelle campagne. Passato questo periodo, col miglioramento della situazione economica ed una maggiore organizzazione dell'Amministrazione austriaca, presero l'avvio diverse iniziative. Le idee del mutuo insegnamento cominciavano a circolare grazie agli sforzi di G. Arrivabene, benché osteggiate dal Governo che vi vedeva uno strumento politico nelle mani dei liberali per fare presa sui ceti popolari. Questo ideale civile e morale, il desiderio di migliorare il livello culturale e sociale della popolazione furono senza alcun dubbio alla base della decisione di erigere un nuovo teatro in evidente concorrenza col Teatro Regio. Questa intenzione è chiaramente espressa nella memoria diffusa da L. Preti il 4 dicembre 1816: "Gli Spettacoli Teatrali, che in ogni stagione servono al divertimento, alla unione di tutte le classi del Popolo, sembrano destinati ad essere il sollievo dello spirito nell'inverno, in cui la tristezza dei giorni, e la lunga durata delle notti lasciano maggior desiderio di onesta ricreazione. Il piacer del Teatro prevalse in ogni tempo nella Popolazione Mantovana, e ad essa



2 - MANTOVA, LUIGI CANONICA: TEATRO SOCIALE (1817-1822)  
(foto Eros Vecchi, Mantova)



3 - MAPPA DELLA PARROCCHIA DI SAN GIACOMO TRATTA DALLA MAPPA GENERALE DEL CATASTO TERESIANO (SECONDA METÀ DEL XVIII SECOLO) - PARTICOLARE DELL'AREA SU CUI VERRÀ EDIFICATO IL TEATRO SOCIALE (da G. AMADEI, *I 150 anni del Sociale nella storia dei Teatri di Mantova*, Mantova 1973)



4 - GIUSEPPE SEBREGONDI: PIANTA DELLA REGIA CITTÀ DI MANTOVA (1831) PARTICOLARE DELL'AREA SU CUI FU COSTRUITO IL TEATRO SOCIALE (da G. AMADEI, *I 150 anni del Sociale nella storia dei Teatri di Mantova*, Mantova 1973)

più forse che ad altre è grave la mancanza di un Teatro, che sia adatto alle sue circostanze, e situato in un punto possibilmente centrale. La posizione dell'attuale Teatro non è soltanto eccentrica, ma con singolare, e forse unico esempio, è collocato quasi fuori delle Mura della Città. Da ciò ne viene, che nove decimi della Popolazione ben di rado assistono agli Spettacoli Teatrali, trattenuti dalla soverchia distanza, dalle intemperie delle stagioni, e dal malagevole passaggio della Piazza di S. Pietro fieramente dominata da venti impetuosi".<sup>6)</sup>

A proposito della situazione degli spettacoli teatrali a Mantova prima del 1815, l'Arrivabene annota: "I divertimenti, il teatro soprattutto erano il primo pensiero delle classi facoltose e d'altre ancora. Il teatro di Corte stava aperto pressoché tutto l'anno ... Non si era difficili allora in fatto di spettacoli. Cantanti mediocri, ballerine che si alzavano poco da terra, grotteschi uomini e donne che se ne alzavano molto. Scenari, vestuari più che modesti".<sup>7)</sup>

Sono aspetti che occorre tener presenti per capire il quadro entro il quale nacque l'idea di un nuovo edificio, oltre all'importanza crescente che l'istituzione teatrale andava assumendo, su di un piano più generale, nella società del tempo.

La costruzione di edifici teatrali si sviluppava con eccezionale fervore. Le ragioni erano parecchie: la crescita della domanda di spettacoli, il fatto di considerare il teatro come un efficace strumento educativo, un'occasione d'investimento e un motivo di prestigio per cui anche i piccoli centri si sforzavano di adattare sale preesistenti alle nuove esigenze o di erigere nuove sale, non senza un certo spirito di concorrenza. Verrà così a crearsi, in Lombardia, una vera e propria rete di teatri sorti per iniziativa di Società locali.

Il teatro era poi, a quell'epoca, la sede deputata dell'incontro fra architettura, pittura e decorazione. Se durante il Barocco la penetrazione fra le diverse arti si spiega con una ricerca di amplificazione comunicativa, col Neoclassicismo assistiamo ad un tentativo di oltrepassare la gerarchia fra le arti e ad un interesse per il loro accordarsi in quanto parti di un organismo. Architettura e decorazione vengono sì a conformarsi ad una stessa idea,

ma quest'ultima concretizzano in una complementarità fondata sull'indipendenza.

Le parti rispondono ad un progetto autonomo, pur con l'attenzione ai nessi simbolici e funzionali all'interno di un sistema. L'incontro avviene a livello di ciò che si può definire come ricerca di una coerenza strutturale che possa farsi carico, nella sua chiarezza e veracità, della magnificenza civile del luogo.

A Mantova fu scelto un luogo che era punto d'incontro di sette vie (figg. 3 e 4). Nei propositi dei promotori si ritrovano puntualmente gli ideali di coesione tra i cittadini, lo spirito di comunione che caratterizzò l'illuminismo romantico, paternalista e filantropico de *Il Conciliatore*. A questi si aggiungono preoccupazioni tipicamente liberali come quelle per lo sviluppo del turismo e del commercio, la possibilità di offrire posti di lavoro, l'incoraggiamento della libera iniziativa: "Si ha tutta la fiducia sulla piena deferenza della Congregazione a questo patrio voto, visto che per tal modo si assicura per non breve tempo alimento alle arti, e a tante classi di lavoratori, ed operai, che sarà ancor più durevole, quante volte l'opera del nuovo teatro ecciti, come è ben da credersi la emulazione per altre opere dei circostanti privati".<sup>8)</sup>

Le questioni estetiche non vengono sfiorate che marginalmente, come se fossero date per scontate. Nella memoria di Preti del 1816, le sole considerazioni di questo genere rinviano ai rapporti col contesto urbano più che alla "bellezza" dell'edificio in sé. Il problema è quello di valorizzare una zona centrale, densamente abitata, mettendola in relazione col resto della città, anche con gli anelli più periferici, facendo del teatro una sorta di "cerniera".<sup>9)</sup> Da questo punto di vista può essere spiegata la scelta del progetto più grandioso, di là da ogni intenzione magniloquente. Anche quando Preti parla del pronao non troviamo alcuna allusione archeologica, ma l'identificazione pressoché totale con la sua funzione di portico.

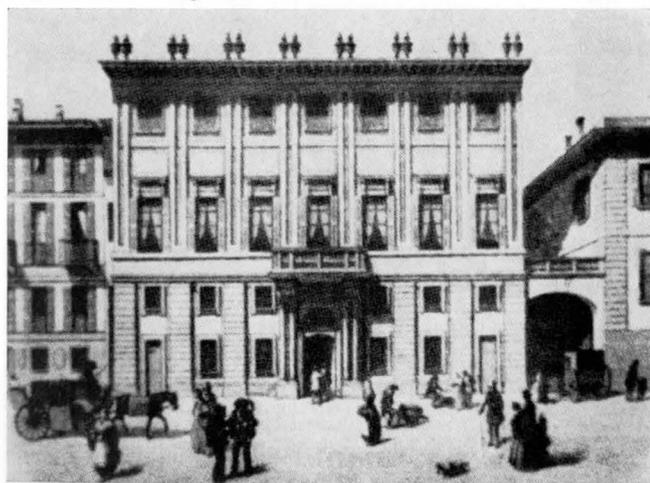
Le vicende relative all'erezione del Sociale furono, come si vedrà, assai lunghe ed i problemi che la ostacolano non devono essere ricercati tanto nella opzione



5 - CREMONA, TEATRO DELLA CONCORDIA (OGGI PONCHIELLI)  
(1807-08)



6 - COMO, IL TEATRO SOCIALE (1808-13)  
(da *Arte Lombarda*, n. 1980 55-57.)



7 - MILANO, TEATRO ALLA CANOBIANA (1776-1779)  
*Il teatro fu demolito in epoca successiva.*  
(da G. CANELLA, *Il sistema teatrale a Milano*, Bari 1966)

da parte del Governo viennese, ma verosimilmente, come sostiene G. Amadei, nelle difficoltà sollevate dai proprietari del teatro Regio.<sup>10</sup> Si badi alle interminabili trattative per la cessione del vicolo di Sant'Antonino, di proprietà comunale, per il quale la Commissione del nuovo teatro aveva offerto, il 15 novembre 1817, cinquecento lire. Esso fu poi ceduto, gratuitamente, solo nel 1822.

#### QUESTIONI FORMALI

Il Canonica adottò una pianta a ferro di cavallo, tipologia a cui fece sempre ricorso e che ebbe una enorme diffusione in Lombardia dopo l'esempio del teatro alla Scala di Milano (1776-78). La sala era composta di quattro ordini di ventisette palchi e camerini ciascuno, più il loggione.

Il suddetto schema tipologico era stato perfezionato per dare i migliori risultati sotto il profilo della visibilità, col miglioramento della curva della sala, e dell'acustica, quest'ultima, grazie alle particolarità della curvatura della volta e alle speciali qualità dei palchi dagli angoli interni arrotondati.

Una sala analoga era già stata realizzata a Mantova nel 1783 con la ricostruzione, da parte del Piermarini, del Teatro di Corte di Ferdinando Bibiena, distrutto da un incendio nel 1781.

Per quanto riguarda la tipologia esterna, Canonica riprese la soluzione adottata nel teatro della Concordia (in seguito Ponchielli) di Cremona (1807-08) (fig. 5), in cui introdusse una facciata ispirantesi direttamente allo schema di una parte delle ville del Palladio, quelle composte da un corpo ad un solo piano al quale s'innesta centralmente un pronao sporgente. La semplicità geometrica, la purezza delle membrature, l'incastro dei due blocchi, l'effetto della massa, il ricorso all'ordine ionico e la povertà decorativa, appaiono emblematiche. Il pronao, come nelle ville palladiane, denuncia l'asse centrale di penetrazione; è l'elemento di transizione graduale fra l'esterno e l'interno, prima tappa di quella successione di spazi conducente alla sala.

Le ville del Palladio si aprivano sulla campagna in posizione leggermente sopraelevata, inserendosi perfettamente nella natura e legandosi agli edifici adibiti alle attività agricole. L'architettura aveva ragionato in modo urbanistico, la villa non era più, in molti casi, il luogo di villeggiatura, ma assumeva una vera funzione utilitaria.

Il rinvio operato dal Canonica non è solo stilistico: egli sembra aver ricercato la traslazione del tipo sulla base di analogie simboliche individuabili nel fatto che la villa all'epoca del Palladio e il teatro in epoca neoclassica, rappresentano ugualmente l'elemento centrale di un organismo — sia esso l'azienda agricola, la piazza, la strada, la città — ed emblematico di una società. Il teatro sporge rispetto al suo contesto e lo domina, benché abbia perso ogni sopraelevamento, ritrovandosi allo stesso livello degli altri edifici. Il riferimento in questione è ancora più evidente nel Sociale di Mantova per il fatto che, malgrado la divisione in due livelli della facciata, la superficie conserva una maggiore pulizia.

Nel teatro di Cremona le ali appaiono più frazionate, con una perdita di effetto volumetrico provocato dalle aperture più numerose e dall'aggiunta di un'ulteriore fascia orizzontale segnalante il piano d'appoggio delle finestre, con una composizione che ricorda vagamente, benché depurata, quella della Scala. Urbanisticamente la

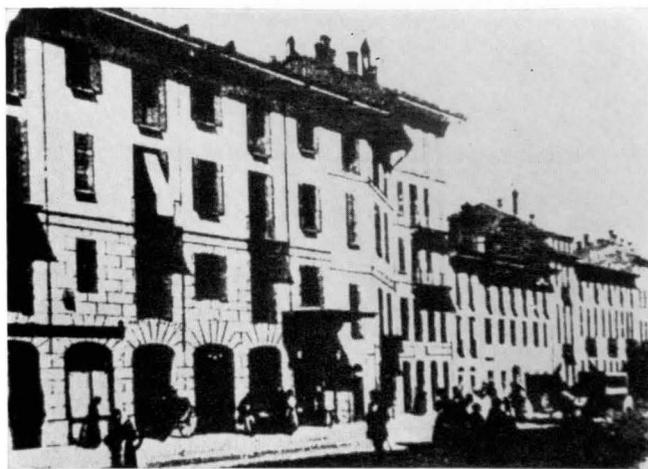
situazione di questo teatro è certamente meno felice di quella del Sociale di Mantova e di quello di Como (Giuseppe Cusi, 1808-13) (fig. 6) affacciatisi ambedue su di una piazza. A Cremona il pronao perde parte della sua ragion d'essere simbolica, trovandosi parzialmente annullato da una prospettiva che ne compromette la comprensione.

Sia il teatro di Cremona sia il Sociale di Mantova costituiscono uno sviluppo dei contenuti del teatro alla Scala del Piermarini. Quest'ultimo è dotato di una monumentalità affatto particolare: da un lato l'edificio deve segnalare l'importanza del luogo e del suo rapporto col nuovo asse che andava fino a Porta Orientale (pensiamo alle modifiche che i committenti obbligarono ad apporre al primo disegno, considerato troppo modesto; l'alzato doveva essere evidenziato da quegli elementi che, secondo il gusto dell'epoca, erano considerati più significativi: alle paraste furono sostituite le colonne ed il prospetto fu concluso da un timpano con bassorilievo).

Nel prospetto laterale l'edificio, con il suo modesto sistema decorativo, viene ad integrarsi alla quinta muraria di una via relativamente stretta, con un alzato che riprende alcune caratteristiche architettoniche leganti, come il bugnato al pianterreno, l'uso di certi materiali, il rifiuto di una scala troppo grande e di una volumetria eccessivamente chiaroscurata. Esteriormente, l'elemento più evidente è costituito dal portico che occupa la parte centrale dell'edificio con connotazione prevalentemente funzionale. Considerazioni analoghe si adattano al teatro alla Canobiana di Milano (1776-79, demolito), sempre del Piermarini, la cui facciata (fig. 7) possedeva le stesse caratteristiche, con una accentuazione verso la tipologia della casa nobiliare. La funzione di portico, in questo caso, era semplicemente assunta da un balcone sostenuto da colonne. A partire da questi esempi si giungerà a soluzioni che possono apparire contrastanti, ma che sono la manifestazione di una nuova concezione del teatro e di una accresciuta preoccupazione urbanistica. Avremo, ad esempio, dei teatri privi di facciata, o meglio con la facciata dell'edificio in cui sono ricavati, come il "Carcano" (del Canonica, 1803) a Milano (figg. 8 e 9). Nell'esempio citato i piani superiori erano abitati e il teatro era dotato di una sala arretrata ottenuta nell'isolato.

Il Carcano nasceva dall'iniziativa di un privato e si caratterizzava in modo diverso dai teatri più grandi, sia per il pubblico che lo frequentava, sia per un tipo di gestione chiaramente imprenditoriale. Esso doveva diventare un investimento economico concorrenziale, una vera e propria operazione commerciale, oltretutto culturale, al di fuori del centro cittadino, di là dalla cinta dei Navigli.

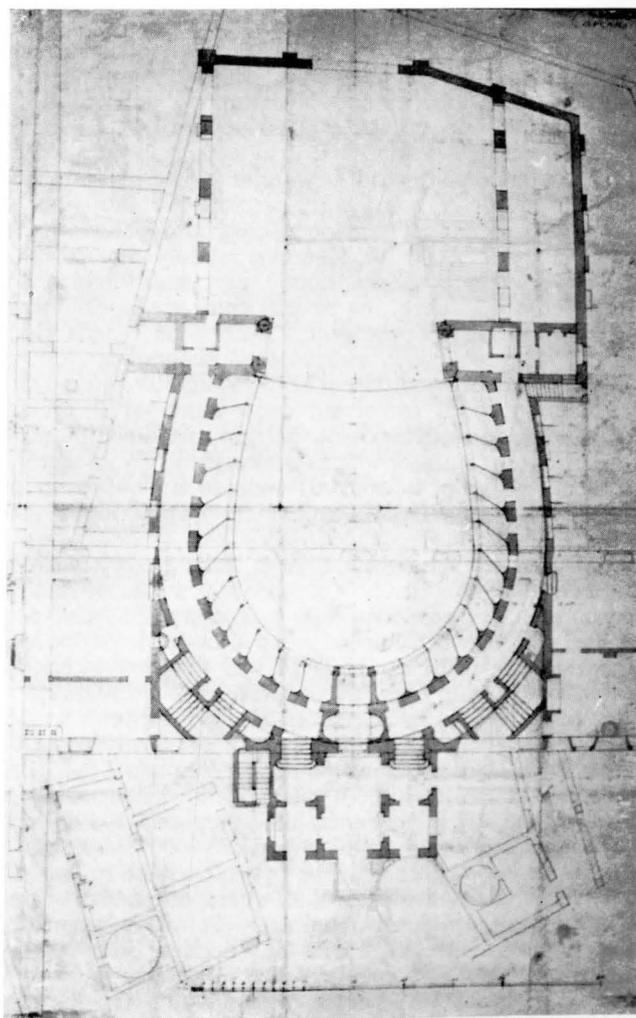
Fra i teatri costruiti in Lombardia tra l'inizio e la metà dell'Ottocento, molti furono concepiti come riduzioni del teatro alla Scala con risultati formali alterni. Tuttavia l'aspetto importante da sottolineare sta proprio nel fatto di riconoscere nella tipologia del teatro milanese, una componente simbolica in grado di reverberarsi anche nelle apparenze più spoglie. Prendiamo ad esempio il "Sociale" (oggi Pedretti) di Sondrio (fig. 10), progettato dal Canonica nel 1820 come "traduzione" della monumentalità della Scala in una località periferica che stava godendo, durante la Restaurazione, di un momento di risveglio e di sviluppo in una valle assai povera.<sup>11)</sup> Qui il Canonica riesce, nelle coordinate di cui si è detto, a dar prova di razionalità che si esprime entro una dimensione grammaticale sanzionata da una autonomia delle parti da non confondersi con un coordinato assemblaggio di pezzi studiati secondo un ideale di assoluta perfezione



8 - MILANO, TEATRO CARCANO, (1803)

*Il teatro fu demolito in epoca successiva.*

(da *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la *Storia di Milano*, Milano 1960, vol. XIV)



9 - MANNO (SVIZZERA ITALIANA), COLLEZIONE CATTANEO LUIGI CANONICA: PIANTA DEL TEATRO CARCANO (1803).

*Penna, matita, acquerello colorato, cm 71,8 x 47,3,*



10 - SONDRIO, BIBLIOTECA CIVICA  
 LUIGI CANONICA: ALZATO DEL TEATRO SOCIALE DI SONDRIO (1820)  
 Penna e acquerello, cm 41 x 58,

accademica, ma che vivono di una loro tensione formale e di relazioni multiple dove la "legge" compositiva è appena turbata pur essendo chiaramente affermata. Si veda come il timpano abbia quasi perso tutto il suo sostrato classicistico per farsi praticamente pura forma geometrica. E ancora si notino le finestre isolate nell'intonaco delle ali, che diventa una sorta di *passé-partout*.

Un altro genere di edificio è costituito dal teatro di Cremona e dal Sociale di Mantova. La loro monumentalità, estremamente sobria, non è in contraddizione col nuovo ruolo del teatro, ma ne è al contrario la conferma. Essi rappresentano l'immagine "emergente" della città, del suo sviluppo civile, culturale ed economico.

Bisogna anche ricordare che a Mantova, più ancora che a Cremona, il fronte sul quale s'innesta il pronao palesa le caratteristiche di un palazzo cittadino (bugnato al pianterreno, finestre al piano superiore che si aprono sull'intonaco liscio, balconcini) secondo un impostazione già presente nella Scala, benché in termini meno modesti.<sup>12)</sup>

Questa scelta ha le sue ragioni nella preoccupazione genericamente neoclassica, ma particolarmente sentita in Lombardia, di presentare una monumentalità che non rompa violentemente con la scala e le tipologie circostanti. Si tratta tuttavia di capire le ragioni che favoriscono in Lombardia questo tipo di rapporto fra monumento e città. Si può forse dire che oltre ad una "misura" avente le sue radici nella tradizione, questa propensione sia da ricercarsi nella compresenza delle due "anime" dell'Illuminismo lombardo, vale a dire quella razionalistica e quella sensistica, la tendenza alla semplicità e alla verifica funzionale dei termini vitruviani di "fermezza", "comodità" e "decoro"<sup>13)</sup> e la tendenza all'unione fra arti e vita civile. Il tener conto di questi due fattori ci può orientare nel situare il fenomeno. Pensiamo all'analisi compiuta da Giuseppe Parini sul declino delle arti in Italia, individuato in parallelo con il declino politico e morale del Paese.<sup>14)</sup> Ma questo non vuol dire che se i "governi" sono implicati in tale processo, il ruolo dello Stato debba essere preponderante. Il sensismo di Parini si abbina ad un chiaro liberalismo che rivendica il ruolo della libertà del cittadino nella rinascita delle arti, favo-

rita dalle condizioni di studio e di lavoro che lo Stato avrà contribuito a creare. Allora si capisce forse meglio l'apparire, sotto l'imponenza dell'edificio pubblico, dell'"immagine" di quello strato della popolazione, in cui confluiscono aristocrazia e alta borghesia, che stava operando in quegli anni, fra la metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, una massiccia ridefinizione della città. Ha perciò ragione Gianni Mezzanotte quando scrive, parlando del teatro alla Scala, che: "...quell'architettura si adatta facilmente alla media del gusto comune... In realtà l'esterno è improntato all'architettura anonima, ma impeccabile, che si può incontrare a Parma come a Parigi, senz'altri segni di espressione personale, che nelle riquadrature della superficie — qui per altro insufficiente e inefficace — e nel portico per le carrozze, il primo apposto ad un teatro".<sup>15)</sup> Ed è proprio quell'"anonimia" che risulta funzionare come "segnale" discreto di un nuovo decoro cittadino, è tramite l'"anonimia" che passa l'immagine della committenza, con un restringersi dello scarto fra regola ed eccezione, dove il riferimento aulico è ridimensionato e ricondotto entro un'ottica che nel Sociale di Mantova, rispetto alla Scala, è già pienamente borghese negli intenti, anche a causa della stessa situazione topografica.

Quanto è stato detto a proposito della predilezione per una certa "anonimia", trova elementi di conferma, ad esempio, nelle parole scritte da Pietro Verri al fratello Alessandro (29 luglio 1778), a proposito del teatro alla Scala: "La facciata del nuovo teatro è bellissima in carta, e mi ha pure sorpreso quando la vidi prima che si mettesse mano alla fabbrica; ma ora quasi mi dispiace. Nel disegno tu vedi la facciata come una sola superficie, nella esecuzione sono tre pezzi".<sup>16)</sup>

#### CRONOLOGIA DEI FATTI

L'erezione del teatro doveva aver luogo sul terreno del Casone Gervasoni, nella contrada di Pradella<sup>17)</sup> e su di una parte della casa che era un tempo di proprietà del marchese Francesco Castiglioni. Le case distrutte furono quelle di Giuseppe Gervasoni (n. 26 della pianta della città tracciata all'epoca di Maria Teresa e conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova) (fig. 3), di Castiglioni (n. 31), Carlo Bustini (n. 27), Amanzio Savioli (n. 28), Isabella Fontana Majoli (n. 29) e di Giuseppe Osanna (n. 30).

I miglioramenti più visibili, dal punto di vista urbanistico (fig. 4), sarebbero stati la liberazione dell'angusta contrada di San Francesco,<sup>18)</sup> l'allargamento della contrada delle Concole,<sup>19)</sup> la rettifica dello sbocco della contrada di Pradella sulla piazza, e la scomparsa del vicolo di Sant'Antonino, che andava dall'altezza della contrada Agnello<sup>20)</sup> fino alla piazza Folengo allora occupata dall'Oratorio di Sant'Antonio da Padova, detto di Sant'Antonino, oltreché da alcune case.

L'11 gennaio 1817 la proposta di Luigi Preti venne presentata all'I.R. Delegazione Provinciale che invitò i promotori a nominare una Commissione, come avvenne il giorno seguente. La costruzione del teatro fu autorizzata dal Governo il 22 ottobre e il 17 dicembre fu deciso l'appalto delle opere a Silvestrini e Ferrarese.<sup>21)</sup> Il 21 gennaio dell'anno seguente la Commissione del nuovo teatro dispose l'acquisto delle case. Il 28 marzo 1818 il Canonica giunse a Mantova per "offrire quei chiarimenti, o combinare gli adattamenti che dal consulto edilizio venissero suggeriti".<sup>22)</sup>

L'architetto restò in città per alcuni giorni durante i quali terminò i disegni, e il 31 marzo la Commissione poté presentare il progetto della facciata laterale nonché la pianta, invitando la Congregazione Municipale e la Commissione d'Ornato a volersi incontrare con l'architetto.

In una comunicazione del 4 aprile la Commissione d'Ornato muoveva le seguenti osservazioni:<sup>23)</sup> 1) era indispensabile demolire e lasciare come spazio pubblico una porzione di fabbrica di forma trapezoidale che si trovava sul fianco sinistro del teatro, dalla parte di piazza Folengo. Questo a causa della sua irregolarità e perché avrebbe chiuso quasi interamente la contrada Corta,<sup>24)</sup> oltre a disturbare il passaggio delle carrozze nella contrada delle Concole. Questo trapezio era costituito dalle case di Amanzio Savioli (n. 28), Isabella Fontana Majoli (n. 29) e Giuseppe Osanna (n. 30), e la sua distruzione contribuì a formare l'attuale piazza Folengo; 2) la Commissione riteneva necessario accorciare la pianta del teatro di m 2,50 perché l'edificio fosse posto m 13,70 più indietro rispetto all'angolo del casone Gervasoni dalla parte di Corso Umberto I. Questo, in modo che vi fosse una larghezza sufficiente da questo lato per il passaggio delle carrozze sotto il portico; 3) furono proposte alcune piccole modifiche all'alzato principale del teatro con l'inserimento di due nicchie al posto di due porte. Queste nicchie, a fianco della porta centrale, avrebbero ospitato le statue di Melpomene e Talia. La Commissione propose inoltre di aggiungere sul timpano un elemento decorativo per arricchire la facciata, e servire da allegoria della funzione dell'edificio che a suo parere nel progetto non risultava sufficientemente evidente; 4) la Commissione insisteva perché le colonne fossero costruite in marmo invece che in cotto, argomento questo che ritornerà più volte e per diversi anni.

Il 6 aprile la Commissione del nuovo teatro chiese la autorizzazione ad iniziare la demolizione delle case, che fu concessa il 13 aprile.

Il 1° maggio ebbe luogo un incontro fra la Congregazione Municipale, una delegazione della Commissione del nuovo teatro e la Commissione d'Ornato, per discutere i punti controversi. La riunione portò alla sottoscrizione di dodici punti, condizioni poste affinché il Comune cedesse il vicolo di Sant'Antonino. I punti erano i seguenti: la pianta avrebbe dovuto essere accorciata di m 2,50 per le ragioni precedentemente citate; la costruzione trapezoidale posta sulla parte sinistra sarebbe stata demolita e lo spazio lasciato libero sarebbe divenuto pubblico; due porte del fronte avrebbero dovuto essere sostituite da nicchie; il frontone avrebbe dovuto contenere una decorazione denunciante la funzione dell'edificio; le colonne sarebbero state costruite in marmo; il teatro non avrebbe potuto essere aperto senza che queste condizioni fossero completamente rispettate; la stima dei terreni delle case demolite che restavano di pubblica utilità sarebbero state a carico del Comune; gli spazi comunali, come il vicolo Sant'Antonino, sarebbero stati ceduti gratuitamente; la decorazione interna avrebbe dovuto essere preventivamente approvata dal Canonica; le condizioni poste non avrebbero costituito un corrispettivo nel caso in cui il Consiglio Comunale avesse deciso di vendere il vicolo; la Commissione d'Ornato era incaricata di sovrintendere al rispetto delle condizioni fissate nel corso della riunione; questa convenzione sarebbe diventata vincolante se fosse stata approvata dalla Commissione dei Palchettisti, dalla Congregazione Municipale e dalla Deputazione Provinciale.

La Congregazione Municipale aveva fatto inoltre osservare alla Commissione dei Palchettisti l'utilità che la facciata del teatro avesse a trovarsi al centro, di fronte a piazza San Giacomo.<sup>25)</sup> Ma spostando il teatro dalla parte dell'Oratorio di Sant'Antonino, questo avrebbe dato luogo ad "un triangolo di vacuo nel lato verso la Contrada Croce Verde, vacuo che sarebbe deforme". La Congregazione propose l'occupazione di tale spazio con la costruzione di alcune botteghe che avrebbero potuto essere affittate compensando in tal modo le spese. Naturalmente questo implicava un nuovo alzato laterale.

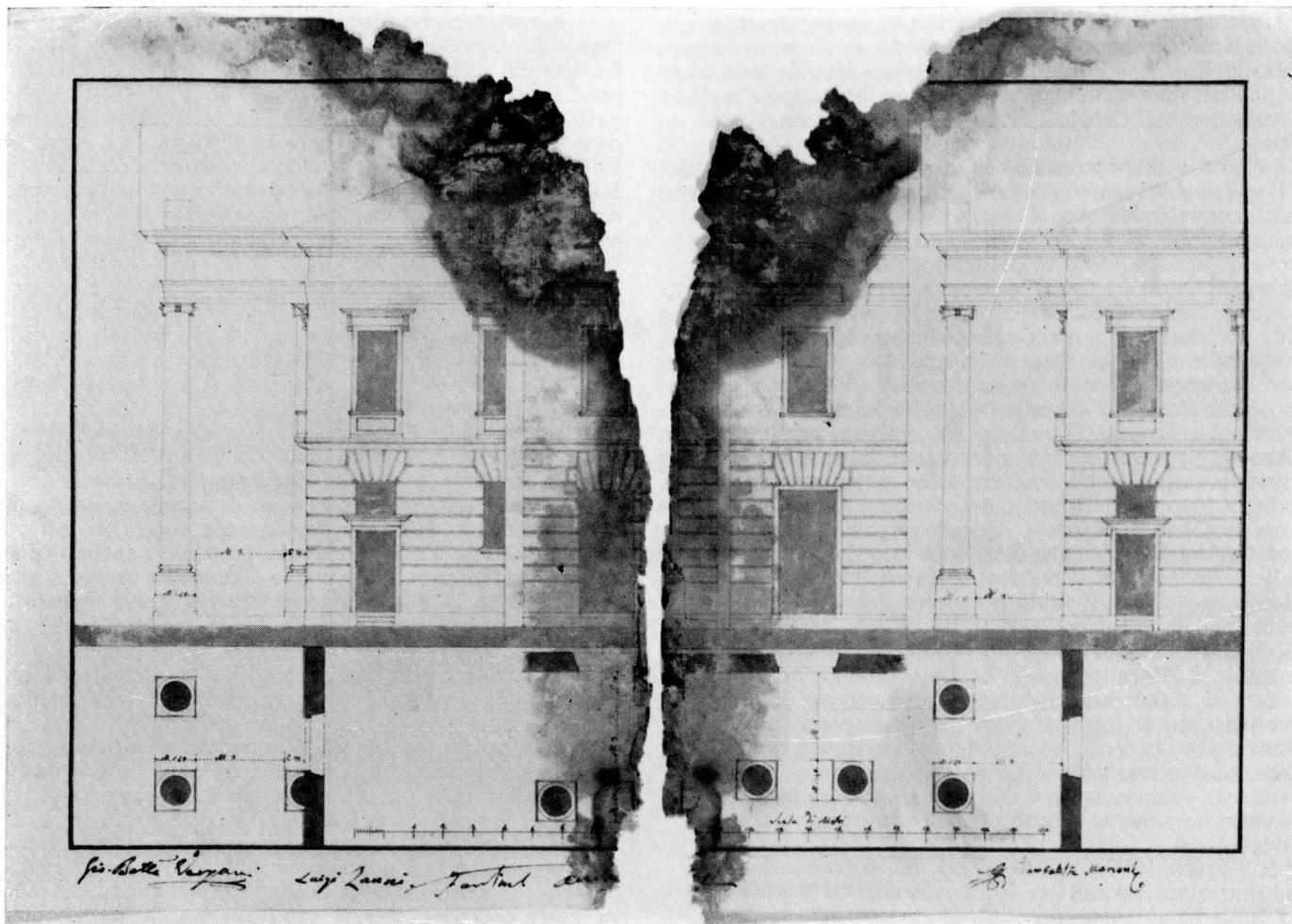
Il 6 maggio 1818 fu iniziata la demolizione delle case. Il 1° giugno la Commissione del nuovo teatro avvertì la Congregazione Municipale che era disponibile il disegno di Luigi Canonica relativo alla nuova facciata laterale dalla parte di Corso Umberto I. La Commissione chiese pure il permesso di avanzare l'edificio di metri due, rispetto a ciò che era stato precedentemente deciso, come compenso per la modifica del fianco. Il 23 giugno 1818 la Commissione d'Ornato, dopo aver preso in considerazione questa richiesta, decise di accordare un metro di avanzamento e di portare l'angolo destro di cm 70 sul marciapiede. La Commissione proponeva anche alcune modifiche al disegno del nuovo fianco. La prima porta laterale verso la piazza avrebbe dovuto essere uguale a quelle della facciata principale, e la finestrella che la sovrastava doveva essere allineata a quelle delle lunette delle arcate cieche del fianco. La seconda porta sarebbe stata allargata per essere conforme alla prima. Fu proposta anche la soppressione delle finestre sotto le lunette, e nelle arcate senza botteghe queste ultime sarebbero state solo indicate. Le finestrelle delle lunette dovevano inoltre essere quadrate invece di seguire la curva dell'arco. A quella data il casone Gervasoni non era stato ancora demolito. Il 24 giugno fu posta la prima pietra. Il 3 settembre la Commissione del nuovo teatro reclamava per la decisione della Commissione d'Ornato dicendo di poter accettare solo il cambiamento di forma delle finestre delle lunette. Essa affermava che quelle poste sotto la corda dell'arco servivano all'illuminazione degli antipalchi del primo piano e, parzialmente, di quelli del secondo. Furono infine osservate le indicazioni della Commissione d'Ornato.

Da questa data si giunge all'inizio del mese di dicembre del 1819, quando si sa che il teatro non era in uno stato di costruzione molto avanzato, soprattutto all'interno.

Il 20 maggio 1820 ci fu una visita in cantiere da parte dell'ingegnere comunale Giulio Cesare Zupellari<sup>26)</sup> e della Commissione d'Ornato. Il 22 marzo la Commissione d'Ornato redasse il suo rapporto e il 19 aprile l'ingegnere, in una lettera alla Congregazione Municipale, aggiunse alcune osservazioni in merito alla solidità dell'opera.

Nel corso del mese di giugno, il pronao non era ancora stato iniziato e il giorno 23 la Commissione del nuovo teatro chiese alla Commissione d'Ornato di poterne aumentare la larghezza. La distanza fra le colonne ed il corpo dell'edificio doveva essere di metri tre, ma questa larghezza fu ritenuta insufficiente per sopportare l'intenso passaggio dei pedoni e delle carrozze, risultando troppo stretto l'angolo per poter svoltare comodamente.

L'architetto Giovanni Battista Marconi, direttore dei lavori, propose di aggiungere due semicolonne addossate alla facciata del teatro, espediente che avrebbe permesso di ottenere una larghezza di m 3,70 (fig. 11). Inizialmente la Commissione d'Ornato rifiutò di concedere l'aumento richiesto ma finì per accettare, dopo aver esaminato il progetto del Marconi, presentato con una



11 - MANTOVA, ARCHIVIO STORICO - GIOVANNI BATTISTA MARCONI: PROGETTO PER L'ALLARGAMENTO DEL PRONAO DEL TEATRO SOCIALE (1820)

Penna e acquerello. Parte sinistra: cm 30,5 x 21,5; parte destra: cm 30,5 x 21,7 (foto Querci F. & C., Mantova)

lettera della Commissione del nuovo teatro alla Congregazione Municipale il 18 agosto 1820. In questo documento veniva fatta un'altra proposta, quella cioè di eseguire le colonne in cotto invece che in marmo, ricoprendole con calce e marmorina, adducendo ragioni d'ordine economico ed estetico. A tale proposito, la Commissione del nuovo teatro sosteneva che i blocchi coi quali le colonne sarebbero state costruite non avrebbero mai potuto essere dello stesso colore e perciò sarebbe stata preferibile una copertura uniforme come quella prospettata. Questa rivendicazione fu inizialmente rifiutata per essere in seguito accettata come si vedrà. Durante il mese di marzo del 1821 la discussione su questo oggetto non era ancora terminata.

Una lettera della Commissione d'Ornato alla Congregazione Municipale, datata 25 giugno 1821, c'informa inoltre che essa avrebbe auspicato, con i delegati del teatro, la costruzione di un attico su tutta la larghezza della facciata per renderla più imponente e per nascondere il tetto.

L'idea non fu realizzata per motivi finanziari. Lo stesso problema era stato affrontato dal Piermarini per la costru-

zione della Scala con la realizzazione dell'attico. Il fatto che il Canonica non abbia fatto ricorso a questa soluzione, malgrado la prospettiva che non favoriva di certo il mascheramento del tetto, ci pare, a parte le considerazioni di ordine economico, un elemento di sostegno alla tesi del rinvio esplicito alle ville palladiane.

Il 19 dicembre ebbe luogo una riunione con la Commissione del nuovo teatro e la Commissione d'Ornato per decidere sulle modalità per l'esecuzione delle colonne del pronao. Il 4 maggio la Delegazione Provinciale abilitò la Congregazione a far eseguire il progetto della Commissione del nuovo teatro consistente nella demolizione dell'Oratorio e nel restauro delle due case attigue appartenenti a Pietro Tona, come corrispettivo per la concessione di costruire le colonne in cotto invece che in marmo.

La cessione gratuita del vicolo di Sant'Antonino da parte della Congregazione Municipale ebbe luogo probabilmente nel corso del mese di agosto 1822, con la condizione che fossero rispettati gli accordi del 1° maggio 1818, a parte l'articolo riguardante la fattura delle colonne.

La Commissione del nuovo teatro s'impegnava a far demolire l'Oratorio e a far eseguire una nuova facciata alle due case del Tona. Lo stesso alzato si sarebbe dovuto far continuare anche lungo la contrada delle Concole e la contrada Corta per m 3,70. Questi lavori avrebbero dovuto essere terminati, per le parti prospicienti la piazza, prima dell'apertura del teatro, e un anno dopo per le parti sulle vie laterali. Inoltre le serrande delle finestre avrebbero dovuto essere a inferriata e non a imposta, le colonne sarebbero state intonacate con calce di Piacenza e marmorina, la stima dell'Oratorio non sarebbe stata a carico del Comune. L'indennità d'esproprio delle aree indicate per la costruzione del teatro veniva ripartita nel modo seguente: 1467 scudi e 1 lira a carico del Comune e 1199 scudi, 2 lire e 6 ottavi a carico della Società.

Il 26 dicembre 1822 il teatro venne inaugurato.

Ringrazio, per la gentile disponibilità, il dott. Fabrizio Gobio Casali, archivista capo dell'Archivio Storico di Mantova e le sue collaboratrici dott.sse Annamaria Mortari e Cristina Vergani.

1) Preti era riuscito a convincere dieci proprietari di case a tenersi disponibili alla vendita, in caso l'area fosse stata necessaria alla costruzione del teatro.

2) Frammassone, fu senatore sotto il Regno d'Italia e diresse fino al 1826 le Pie Case di Ricovero.

3) In quegli anni egli era segretario della Camera di Commercio e aderente alla Loggia massonica. Nel 1803 era stato chiamato a sostituire Paolo Pozzo nella delegazione incaricata di sovrintendere alla trasformazione della piazza virgiliana.

4) Nacque a Mantova nel 1787. Nel 1814 tornò in Lombardia dopo essere stato in esilio con la famiglia ostile al dominio francese. Nel 1820 fondò una scuola di mutuo insegnamento che fu in seguito chiusa dalle autorità. Simpatizzante della Carboneria, fu arrestato nel 1821 con L. Porro-Lambertenghi, F. Confalonieri e S. Pellico; fu successivamente liberato e poté recarsi in Svizzera, a Parigi e a Londra nel dicembre del 1822. Qui frequentò Tooke, Mc Culloch e Mill e scrisse *Sulle società e istituzioni di beneficenza della città di Londra*, (il primo volume uscì a Lugano nel 1828). Nel 1827 Arrivabene si recò in Belgio occupandosi della vita delle classi meno abbienti; a Bruxelles, nel 1832, pubblicò *Considérations sur les principaux moyens d'améliorer le sort des classes ouvrières*. Nel 1838 fu concessa una amnistia da parte dell'Imperatore Ferdinando, ma Arrivabene acquistò la cittadinanza belga ricoprendo diversi incarichi per quella Nazione. Nel 1866, con l'annessione del Veneto all'Italia, egli tornò a Mantova ove venne poi eletto presidente del Consiglio Provinciale. Le sue idee non superarono un generico e aristocratico filantropismo ed in campo economico egli credeva allo sviluppo "naturale" e al buon senso della borghesia. Morì a Mantova l'11 gennaio 1881.

La Commissione del nuovo teatro era inoltre composta da Pietro Tommasi, dall'avvocato Innocente Pastorio, da Alessandro Nieve e Luigi Anselmi. Il 29 maggio 1818 fu deciso di aumentare il numero dei membri e furono eletti il marchese Francesco Zenetti, Giuseppe Muttoni e il barone Teodoro Somenzari.

Quest'ultimo fece parte della Municipalità proclamata il 30 marzo 1797 sotto la presidenza del Petrozzani. Di idee sinceramente democratiche e iscritto alla Loggia massonica, partecipò al colpo di stato giacobino del luglio 1797 con Coddè, Franzini, Gelmetti, D'Arco, Lattanzi, e fu Prefetto sotto il Regno d'Italia. Durante la Restaurazione fu vicino alla Carboneria e fu uno degli elementi più sorvegliati dalla polizia.

Nel 1819 alcuni membri uscirono dalla Commissione. Erano F. Cavriani, I. Pastorio, P. Tommasi, G. Arrivabene, F. Zenetti e Anselmi. Furono sostituiti dagli avvocati Carlo Gognetti, Giuseppe Gorini, Dionigi Riva, Vincenzo Partesotti, così come da Giuseppe Tosi e dal dottore in legge Luigi Vettori. Alcuni di loro aderivano alla Carboneria o alla Massoneria.

5) Cfr. J. SOLDINI, *Un progetto di Ateneo e bazar del conte Federico Confalonieri e dell'architetto Luigi Canonica*, in *La Martinella di Milano*, vol. XXXVII, fasc. I-II, 1983, pp. 4-10.

6) Riportata da G. AMADEI, in *I 150 anni del Sociale nella storia dei teatri di Mantova*, Mantova 1973, p. 545.

7) G. ARRIVABENE, *Memorie della mia vita: 1795-1859*, Firenze 1879, vol. I, pp. 23 e 24.

8) Lettera della Commissione del nuovo teatro alla Congregazione Municipale, 26 aprile 1817.

9) Sulle condizioni delle vie prima del 1815, si faccia caso a quanto ci dice G. Arrivabene nelle sue *Memorie*. Dopo aver parlato delle scarse comodità delle case nobiliari, del cattivo stato di quelle della borghesia, e di quello ancora peggiore delle abitazioni popolari, egli annota: "Le pubbliche vie non erano in condizioni migliori, e tenute poco pulite... Le grondaie versavano acqua a torrenti sulle carrozze e sugli infelici pedoni". (*op. cit.*, pp. 22 e 23).

10) G. AMADEI, *op. cit.*, p. 109.

11) L'iniziativa nacque e fu incoraggiata dall'intervento dell'I.R. Delegato della Provincia di Sondrio, Gaudenzio de Pagave che fu nominato presidente della Commissione per il nuovo teatro composta da Giacinto Sertoli, Francesco Guicciardi, Gio. Gaudenzio Lavizzari. In quel periodo ci fu un incremento considerevole delle nuove costruzioni e delle trasformazioni dei vecchi edifici, lavori che erano posti sotto la sorveglianza della Commissione d'Ornato, senza dimenticare i lavori pubblici riguardanti le strade e le acque; il commercio e l'industria erano praticamente assenti in valle, benché nella capitale cominciasse a fiorire la produzione della seta. È in questo contesto di relativo dinamismo sociale ed economico che occorre situare la decisione di costruire il nuovo teatro.

12) Come alla Scala e in quasi tutti i teatri neoclassici lombardi (fa eccezione il Sociale di Como) il partito della facciata principale continua solo brevemente sui lati dell'edificio, privilegiando nettamente l'unidirezionalità del godimento estetico e dell'individuazione semantica.

13) Cfr. ERMENEGILDO PINI, *Dell'Architettura-Dialogi*, Milano 1770, p. 5.

14) G. PARINI, *Delle cagioni del presente decadimento delle Belle Lettere e delle Belle Arti...* (1769 ca.), in *Opere*, Milano 1803, vol. V, pp. 149-154.

15) G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli 1966, p. 96.

16) *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di G. SEREGNI, Milano 1939, vol. X, p. 34.

17) Oggi corso Vittorio Emanuele. La contrada era stata ampliata da Paolo Pozzo e ciò aveva reso necessaria la demolizione della chiesa di San Giacomo fra il 1801 e il 1802.

18) Oggi via Marangoni.

19) L'attuale via Giovanni Arrivabene.

20) L'attuale via Grazioli.

21) Scrive L. Preti nella sua *Memoria sul nuovo teatro di Mantova*, Mantova 1824, p. 6: "Tra i molti che presentarono ben presto le loro oblazioni, più moderati furono i signori Silvestrini e Ferrarese, che oltre la responsabilità di una fidejussione avevano il titolo, d'aver poco avanti innalzato il Teatro di Rovigo, loro patria con generale ammirazione".

22) Lettera della Commissione del nuovo teatro alla Congregazione Municipale, 31 marzo 1818.

23) Della Commissione d'Ornato mantovana facevano parte Ferdinando Arrivabene, Giovanni Battista Marconi, Luigi Voghera, Luigi Zanni e Giovanni Battista Vergani.

F. Arrivabene fece parte del Corpo Legislativo durante la dominazione napoleonica e fu aderente alla Massoneria.

G.B. Marconi, architetto e pittore nato a Mantova, fratello di Leandro (1763-1837), aveva studiato sotto la direzione di Paolo Pozzo. Fu anch'egli allievo del Pozzo e successivamente suo assistente all'Accademia e nel restauro dell'appartamento degli Arazzi di Palazzo Ducale nel 1780. Nel 1784 costruì l'Albergo Reale (in seguito palazzo Canossa) e verso il 1789 la villa d'Arco a Goito assieme a Giuseppe Crevala, allievo del Pozzo. A Mantova nel 1793 ricostruì la chiesa di San Leonardo e nel 1802 eresse la facciata di palazzo Malacarne (poi Bonori). Decorò il soffitto della chiesa di Sant'Andrea con F. Campi e A. Mones, e nel 1818 realizzò, in collaborazione con Luigi Zanni, il tempio dorico ottagonale per l'altar maggiore della cripta.

L. Voghera (1788-1840) di Cremona, fu allievo di F. Rodi. In quella città lavorò al rifacimento delle porte di Ognissanti (1818) e San Luca (1826), costruì il mattatoio, il casino Zaccaria e nel 1824 eresse una Sinagoga a Sabbioneta. A Milano costruì il collegio Parini, terminò la caserma Garibaldi, iniziata dall'ingegner Gerolamo Rossi, e partecipò al riordino urbanistico neoclassico della capitale lombarda.

L. Zanni ideò a Mantova, assieme a G.B. Marconi, un apparato per l'arrivo di Napoleone (1805) e nel 1818 collaborò, ancora col Marconi, ai lavori nella cripta di Sant'Andrea.

G.B. Vergani è, con G.B. Marconi, la personalità più significativa del Neoclassicismo a Mantova. Si era formato all'Accademia di Brera sotto la direzione di Giocondo Albertoli e Carlo Amati, frequentando in seguito lo studio del Cagnola. Più tardi si recò a

Roma come borsista e nel 1819 fu nominato insegnante di disegno al Ginnasio di Mantova. Nel 1825 rinnovò gli edifici sui due lati di via Virgilio; nel 1826 realizzò la nuova facciata del palazzo municipale, nel 1828 il nuovo seminario, nel 1836 la facciata della chiesa di San Gervasio e la sinagoga nel 1837-38. Nel 1841 fu chiamato ad occupare la cattedra di architettura dell'Università di Pavia.

24) L'attuale via Ippolito Nievo.

25) L'attuale piazza Cavallotti.

L'operazione era di competenza delle Commissioni d'Ornato, secondo l'articolo V del decreto del 9 gennaio 1807 col quale erano state istituite. Il testo recita: "Le Commissioni, a richiesta delle rispettive Municipalità, fanno i progetti occorrenti pel miglioramento simmetrico de' fabbricati fronteggianti le strade, e per l'allineamento o rettilineo delle strade stesse, e per la esecuzione dei progetti medesimi, dietro gli ordini della Municipalità, si concertano coi particolari".

26) Sembra che l'ingegner Giulio Cesare Zupellari avesse presentato un progetto per il teatro Sociale, come dice lui stesso in una memoria pubblicata nel 1865 a Mantova, col titolo *Mutamenti e fatti avvenuti in Mantova nella prima metà del sec. XIX*. Dopo questo insuccesso dovrebbe essere stato il primo progettista dell'anfiteatro virgiliano costruito in seguito da Giuseppe Cantoni. A tale proposito egli scrive nella memoria citata: "L'idea di tal nuovo teatro era stata data all'assuntore suddetto (*l'imprenditore Gaetano Ogliani, n.d.a.*) dallo scrivente, assomigliandone l'aspetto esteriore (come fu poi eseguito) a quello che aveva esso progettato pel teatro Sociale, onde far conoscere alla relativa commissione che la forma esterna ad esso ideata corrispondeva meglio alla località di quello che il progetto Canonica".

Da un documento del 1° maggio 1818 Zupellari risulta essere a quel momento "Ingegnere provvisorio comunale" mentre da un documento del 23 giugno dello stesso anno compare investito della carica di "Ingegnere comunale".