

GIUSEPPE ADAMI

## UN PROGETTO INEDITO DI COSIMO MORELLI PER IL CONCORSO DEL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Il concorso per la costruzione del Teatro La Fenice di Venezia, indetto dai membri della Nobile Società Veneta con il pubblico proclama dell'1 novembre 1789 richiamò, assieme ad alcuni dei più valenti architetti teatrali del tempo, anche una fitta schiera di eruditi, scenografi e matematici di ogni provenienza.<sup>1)</sup>

L'ampio e serrato confronto che ne derivò, oltre a produrre differenti proposte operative di indubbio valore e originalità, contribuì anche ad alimentare in misura rilevante il dibattito teorico sulle costruzioni teatrali. Come è noto infatti lo stesso apostolo del verbo "socratico" lodoliano, l'allora procuratore di San Marco, Andrea Memmo, non esitò per l'occasione a comporre e pubblicare anonimamente i *Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro da erigersi nella parrocchia di San Fantino in Venezia prima che diano il loro voto a quel modello che tra diversi all'occhio lor materiale e non intellettuale piacesse non a torto considerato « il vademecum più documentato circa il problema del teatro del Settecento ».*<sup>2)</sup>

Il bando di concorso prevedeva che fossero inviati, oltre ai disegni e al modello dell'edificio, anche un promemoria scritto ed un preventivo di spesa; stabiliva inoltre per la consegna dei lavori un termine di quattro mesi, poi prorogato a tutto il marzo del 1790. Entro quella data la commissione esaminatrice composta da Simone Stratico, allievo e successore del Poleni nella cattedra di matematica dell'ateneo padovano, dal padre somasco Benedetto Buratti e dallo scenografo e pittore scenico Francesco Fontanesi, ricevette ventotto progetti completi che vennero contrassegnati con le lettere semplici e doppie dell'alfabeto.

L'esame degli elaborati si protrasse fino al 7 maggio 1790, traducendosi in una relazione manoscritta ad uso della presidenza della Nobile Società cui spettava il giudizio finale. Nello scritto redatto il 12 maggio venivano valutate, di ogni progetto, la forma e l'adesione alle disposizioni tecniche previste dal bando, le caratteristiche acustiche e sceniche e l'osservanza delle norme antincendio.<sup>3)</sup> Per scansar poi le voci che, accusando di parzialità la commissione, già prima del 17 aprile assegnavano la competizione al Selva,<sup>4)</sup> la giuria ritenne opportuno che dal 23 al 30 maggio fossero esposti al « libero esame della Società » gli undici modelli giunti per il concorso.<sup>5)</sup> Quattro di essi, ritenuti come « i più speciosi », <sup>6)</sup> erano inoltre stati prescelti per un ulteriore confronto teso solo a dimostrare la superiorità del progetto del Selva, già risultato vincitore, su quello degli altri partecipanti al concorso. Si trattava dei modelli siglati G, T, V, Z, che, oltre allo stesso Selva (modello T), appartenevano agli architetti Andrea Bon, Cosimo Morelli e Pietro Bianchi. Tali modelli assieme ai relativi disegni costituirono molto probabilmente l'oggetto di un ulteriore estratto e approfondimento del primo rag-

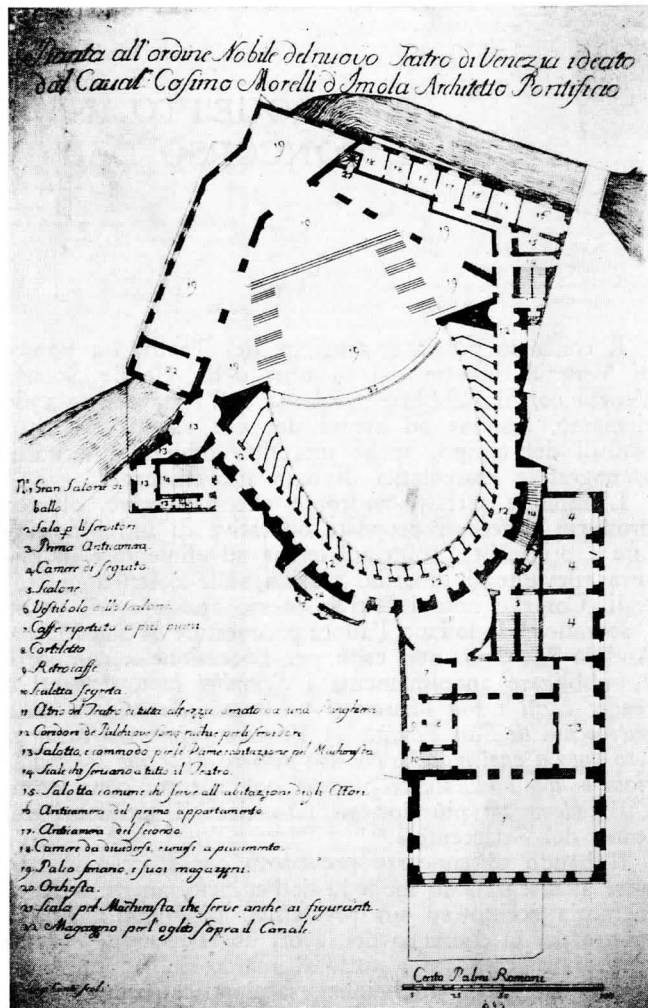
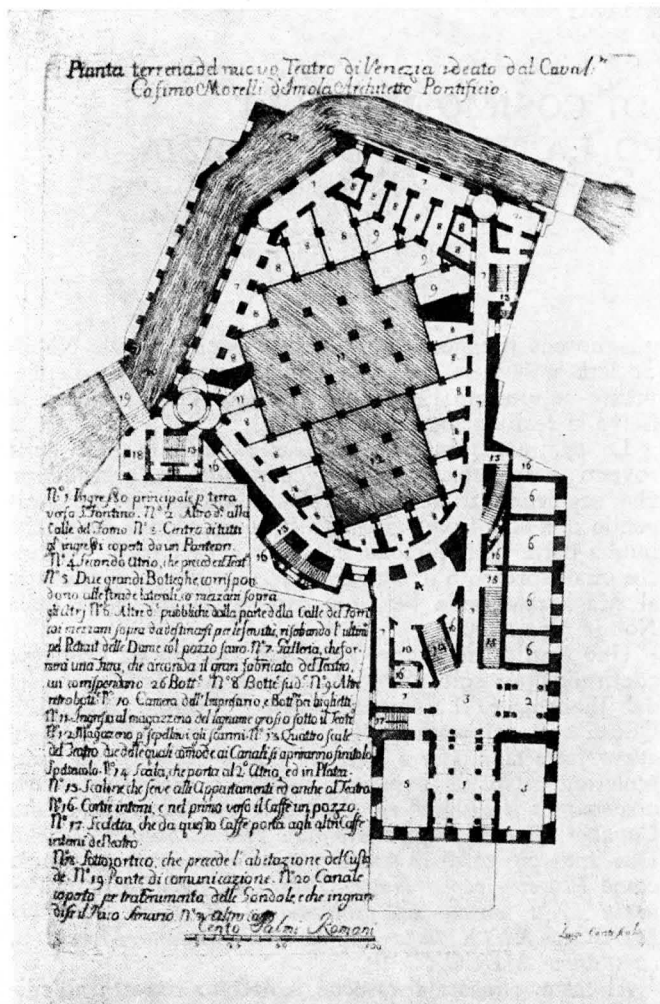
guaglio che ritengo sia stato letto ai membri della Nobile Società la sera del 29 maggio 1790, quando fu solennemente annunciato l'esito del concorso che assegnava al Selva la realizzazione del teatro.<sup>7)</sup>

La testimonianza concorde delle fonti, fa fede delle roventi polemiche, a stento contenute in precedenza, che seguirono il verdetto della commissione, coinvolgendo non solo i partecipanti alla competizione ma anche buona parte dell'opinione pubblica veneziana.<sup>8)</sup> Il Bianchi infatti presentò il 1 giugno 1790 un'istanza giudiziaria al Magistrato delle Petizioni avverso la decisione della Nobile Società.<sup>9)</sup>

Uno degli altri quattro candidati che sin da principio aderirono, pur solo provvisoriamente, all'iniziativa legale del Bianchi, fu l'architetto imolese Cosimo Morelli.<sup>10)</sup> Questi, già nel marzo 1790, in occasione del concorso, aveva fatto stampare a Venezia poche copie di un opuscolo, privo di incisioni, intitolato *Promemoria che accompagna il disegno ed il modello del teatro ideato dal Cavalier Morelli ed umiliato alla Nobile Società Veneta*. Due anni più tardi lo scritto venne ristampato ad Imola come *Progetto per il Nuovo Teatro da fabbricarsi in Venezia ... a norma del proclama il dì primo novembre MDCCXXXIX fatto dal cavaliere Cosimo Morelli ... quest'anno MDCCXC*.<sup>11)</sup>

Al testo, rimasto pressoché inalterato rispetto all'edizione precedente, vennero allegati il proclama del bando di concorso e quattro incisioni eseguite per conto del Morelli da Luigi Conti (figg. 1-3).<sup>12)</sup> Dal resoconto della Commissione sappiamo che il modello inviato dall'architetto imolese presentava due soluzioni alternative per il palcoscenico. Oltre cioè al consueto fondale unico comune ai teatri d'opera, il Morelli aveva anche previsto una scena tripartita simile a quella già da lui adottata per il teatro di Imola nel 1780 (fig. 4).<sup>13)</sup> Il palcoscenico, prolungando il profilo ellittico della sala pensile<sup>14)</sup> per un terzo del suo diametro maggiore, si scindeva così, grazie a due pilastri, in tre bocche ad arco di cui le due laterali presentavano dimensioni più ridotte e scene fisse oblique, mentre quella centrale, in ragione della sua maggior ampiezza, ospitava quinte laterali mobili. Ma, tanto nel promemoria che nelle incisioni allegate allo stampato, il Morelli pare evitare quest'ultima disposizione della scena, preferendo il fondale unico tradizionale: « Io non ardisco di esporre il pensiero delle tre bocche, che sarebbe di non poca e decisa utilità. La mia patria che in parte ha sperimentata la verifica della scena, usata negli antichi greci teatri e tant'altri vantaggi senza aver mai sentito tali inconvenienti, tanto mal a proposito temuti da altri, può farne autentica testimonianza ed io non ardisco di progettarne l'esecuzione ».<sup>15)</sup>

Del boccascena tripartito ideato per il concorso veneziano dunque, oltre alla breve menzione contenuta nel

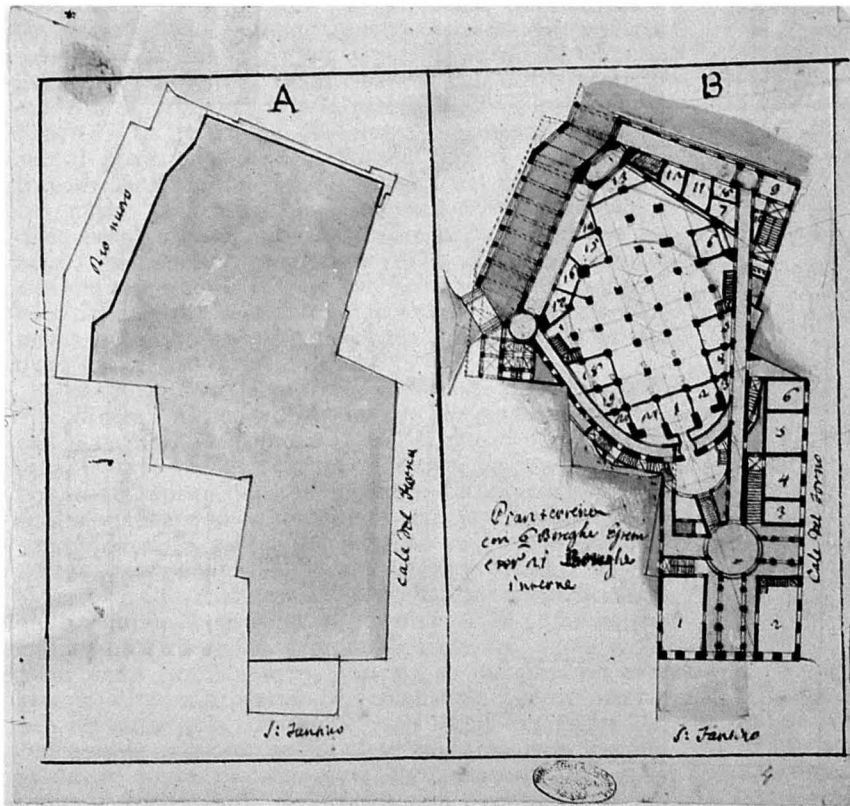


I - BOLOGNA, BIBLIOTECA DELL'ARCHIGINNASIO  
LUIGI CONTI DA COSIMO MORELLI:  
PROGETTO DEFINITIVO PER IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA  
PIANTA DEL PIANO TERRENO (INCISIONE)  
(da C. MORELLI, *Progetto per il Nuovo Teatro...*, Imola 1792)

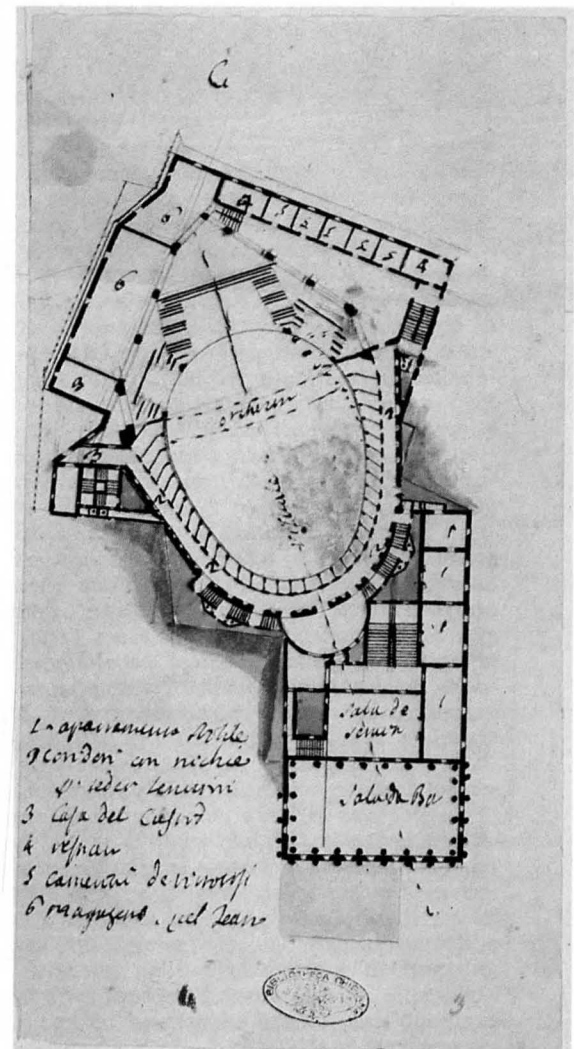
2 - BOLOGNA, BIBLIOTECA DELL'ARCHIGINNASIO  
LUIGI CONTI DA COSIMO MORELLI:  
PROGETTO DEFINITIVO PER IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA  
PIANTA DEL PRIMO ORDINE DI PALCHI (INCISIONE)  
(da C. MORELLI, *Progetto per il Nuovo Teatro...*, Imola 1792)

verbale della commissione esaminatrice, non era rimasta alcun'altra traccia dal momento che il modello ligneo andò perduto con l'incendio che distrusse il teatro nel 1836. Tra le carte di un busta inclusa nel fondo chigiano della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. M VIII LXX, fasc. 8),<sup>16)</sup> tuttavia, ho rinvenuto un documento inedito relativo alla partecipazione del Morelli al concorso veneziano, in cui ad una breve relazione anonima è allegata anche l'unica pianta a tutt'oggi nota del progetto fornita di quel fondale tripartito non compreso, come si è visto, nelle incisioni dello stampato.<sup>17)</sup> Il fascicolo, che nell'indice posto a capo del manoscritto chigiano è erroneamente classificato come serie di *Norme per la costruzione del teatro la Fenice di Venezia*, è composto da due carte, vergate su di una sola colonna,<sup>18)</sup> su cui sono fissati, rispettivamente nel verso della prima e nel recto della seconda, due fogli volanti contenenti tre piante, siglate con le lettere A, B, C, delineate ad inchiostro ed acquarellate in giallo ed in rosso (TAV. I, a-b). Le notazioni delle piante A e B e la sintetica legenda della

pianta C sono sicuramente trascritte da mano diversa rispetto a quella della relazione.<sup>19)</sup> Il primo foglio (cm 24,5 × cm 23,5) comprende il perimetro del sito prescelto per la costruzione conformemente alle disposizioni del bando di concorso (lett. A) e la pianta terrena del teatro (lett. B), nel secondo (cm 12,5 × cm 23,5) è posta invece la pianta dell'ordine nobile dotata di un palcoscenico tripartito (lett. C); a c. IV inoltre viene menzionata anche una carta volante (lett. D), andata perduta, che conteneva la pianta dell'ordine nobile dello stesso edificio fornita, in alternativa, del fondale unico. Sebbene nella relazione non compaia mai il nome del Morelli, tuttavia un confronto anche superficiale con la stampa imolese del 1792 consente di risolvere ogni dubbio circa la sua origine. Infatti oltre a numerosi richiami interni inequivocabili, le tre piante del manoscritto si rivelano quasi totalmente sovrapponibili, nel profilo e nella disposizione degli ambienti, alle incisioni dello stampato. Lo scarto esistente fra la relazione e la stampa deve essere invece ricondotto nei ter-



a



b

CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, FONDO CHIGI, MS. M VIII LXX, FASC. 8 - COSIMO MORELLI: PROGETTO PER IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA:

a) PIANTA DELL'AREA EDIFICALE (A) E PIANTA DEL PIANO TERRENO DEL TEATRO (B)

b) PIANTA DEL PRIMO ORDINE DI PALCHI (C)

mini della presentazione del progetto alla Nobile Società veneziana. Il Morelli infatti, avendo appreso del concorso solo verso la fine del 1789, inviò nei primi di febbraio dell'anno successivo, alcuni disegni del teatro senza il modello, il promemoria e la perizia di spesa previsti dal bando.<sup>20)</sup> La redazione del nostro documento risale ad allora, prima cioè che la Nobile Società decidesse di rinviare la scadenza per la consegna dei lavori alla fine del marzo successivo. Il termine *ante quem* si evince dalle parole dell'anonimo estensore dello scritto che lamenta la mancata concessione della dilazione prevista « infinitissime altre cose vi sono che sarebbero ben rilevate dal modello se si avesse accordata la dilazione promessa ne' pubblici editti per farlo e concesso la perizia della spesa ... » (c. 2).

Ottenuta quindi la proroga, il Morelli fu in grado di « accozzare » il modello<sup>21)</sup> inviato allegando assieme ad una « memoria e conto d'avviso di ducati 133.000 », <sup>22)</sup> pure le tavole del progetto definitivo, da cui verranno poi tratte le incisioni dell'opuscolo. La relazione manoscritta inedita costituisce quindi una fonte preziosa per comprendere la genesi del progetto così come poi si è venuto configurando nella sua veste definitiva. Stando al documento, il lavoro del Morelli deve aver suscitato giudizi difformi in seno ai membri della commissione esaminatrice ed anche, presumibilmente, tra alcuni esponenti della Nobile Società veneziana, che possono aver cercato di condizionarne la valutazione. Infatti mentre per un verso alla « maggior parte degli interessati » al concorso le proposte dell'imolese erano risultate « molto gradite », tanto da richiedere esplicitamente all'autore l'invio del modello,<sup>23)</sup> dall'altro alcuni « contrari a questo disegno » avevano stimato il costo della sua realizzazione tre volte superiore alla cifra stanziata per l'impresa dalla Nobile Società.<sup>24)</sup> Si devono verosimilmente ricondurre a questa obiezione ed al conseguente tentativo di contenere il più possibile i costi,<sup>25)</sup> due importanti varianti del progetto morelliano quali l'eventuale rimozione dal modello del passaggio coperto posto all'altezza del palcoscenico, sopra il Rio Nuovo, originariamente considerato invece come elemento inamovibile dell'edificio (ms., c. 1)<sup>26)</sup> e l'assenza dal piano definitivo dei « due ordini d'architettura » (*ibidem*) che avrebbero dovuto decorare sia l'interno che l'esterno del salone da ballo posto nel piano nobile in corrispondenza della facciata prospiciente San Fantino.

La pianta terrena del teatro nel manoscritto si presenta complessivamente meno articolata rispetto a quella relativa della stampa.<sup>27)</sup> Il numero delle botteghe interne previste assieme ai caffè per il teatro appare ridotto, la loro distribuzione asimmetrica; in corrispondenza della confluenza del Rio Nuovo col Rio Menuo, è stata inoltre ridefinita anche l'area della galleria che circonda il fabbricato (nell'incisione al n. 7).<sup>28)</sup> Sono ovviamente assenti i due massicci del muro divisorio dello scenario che nel progetto definitivo sorreggevano l'arco scenico con il fondale unico. Infine lo snodo trilobato dell'incisione, posto in prossimità dell'ingresso d'acqua, si riduce nel disegno del manoscritto ad un semplice atrio circolare, mentre l'accesso alle due scale laterali nella pianta del manoscritto (nell'incisione al n. 13) è collocato direttamente nel secondo atrio. Nel piano nobile poi il boccascena tripartito, escluso dal promemoria e dalle tavole a stampa e relegato nel modello a semplice opzione, pare acquistasse originariamente un rilievo sostanzialmente prioritario in relazione all'esperienza imolese, esemplata sul teatro antico: « Le visuali de' palchi sono



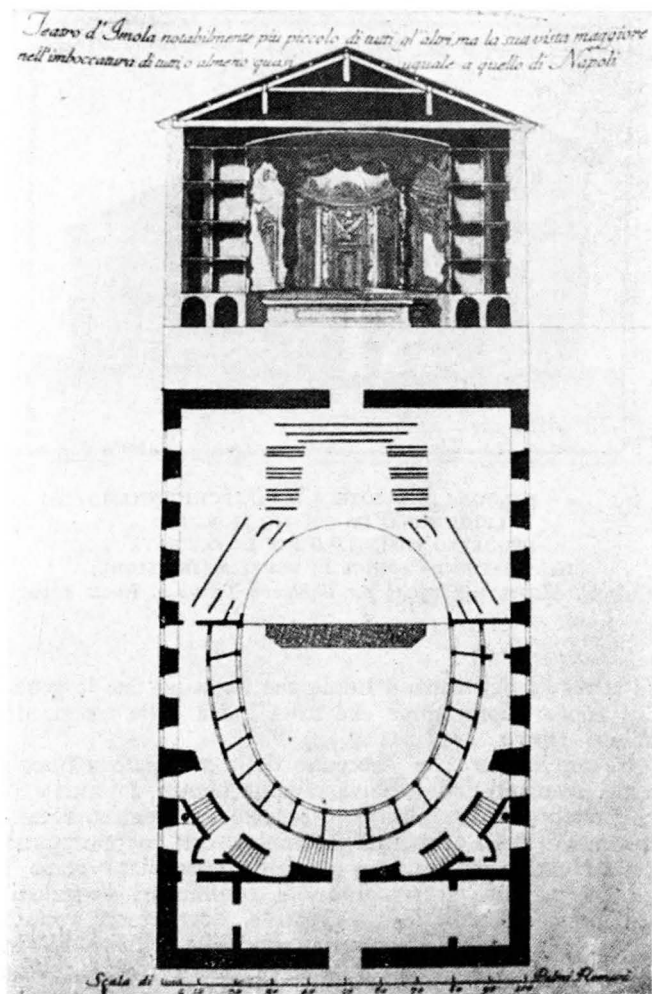
3 - BOLOGNA, BIBLIOTECA DELL'ARCHIGINNASIO  
LUIGI CONTI DA COSIMO MORELLI:  
PROGETTO DEFINITIVO PER LA FACCIATA  
DEL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA (INCISIONE)  
(da C. MORELLI, *Progetto per il Nuovo Teatro...*, Imola 1792)

su la regola del teatro d'Imola che ha acquistate le generali approvazioni, come ché tutta l'idea delle tre strade all'uso antico ... » (ms., c. 2).<sup>29)</sup>

Se ne deduce che l'accenno dello stampato a quegli « inconvenienti tanto mal a ragione temuti da altri »<sup>30)</sup> che avrebbero determinato in seguito il repentino accantonamento della tripartizione scenica, cela, neppur tanto velatamente, uno spunto polemico immediato verso i giudizi espressi al riguardo dai commissari veneziani. Lo stesso Morelli, in altre parole, deve essere venuto in qualche modo a conoscenza di quelle critiche, già in sede di valutazione del progetto originario inviato, come si è visto, nei primi di febbraio del 1790, specie considerando che tale soluzione era stata oggetto, sino a quel momento, solo di consensi.<sup>31)</sup> Un ruolo determinante in questo senso, credo si debba comunque anche attribuire ai precetti e alle riflessioni contenute nel menzionato opuscolo del Memmo, a cui il Morelli dichiarò espressamente di ispirarsi per il concorso, sebbene limitatamente alla disposizione dei servizi del teatro.<sup>32)</sup> Nello scritto, giunto nelle mani dell'architetto solo nel febbraio del 1790, verosimilmente dopo l'invio del primo progetto agli inizi dello stesso mese, il Memmo osservava indirettamente come il fondale del teatro di Imola, pur in grado di migliorare parzialmente l'acustica della sala e la visuale dei palchi, mal si adattasse tuttavia alle esigenze decorative proprie dei grandi teatri d'opera: « Questa invenzione ... può essere utile in quelle piccole città, ove mancando i forestieri gli impresari non possono esporsi a grandi spese di decorazione, vestiari ecc. ».<sup>33)</sup>

Preannunciava così le critiche che il boccascena tripartito solleverà fra i commissari veneziani in occasione del giudizio definitivo del 12 maggio del 1790: « L'invenzione della bocca di scena come nel modello divisa in tre aperture con tre diverse visuali, quanto potrebbe per avventura pregiarsi nelle declamazioni di tragedie, o per qualunque altra azione di scena stabile, altrettanto è incompatibile con lo spettacolo grande dell'opera in musica ».<sup>34)</sup>

Nondimeno, l'impiego alternativo di un fondale unico tradizionale era stato sin dall'inizio previsto dal Morelli,



4 - ROMA, BIBLIOTECA E RACCOLTA TEATRALE DEL BURCARDO CARLO ANTOLINI DA COSIMO MORELLI: PIANTE DEL PRIMO ORDINE DI PALCHI E SPACCATO DEL TEATRO DEI CAVALIERI ASSOCIATI DI IMOLA (INCISIONE)

(da C. MORELLI, *Pianta e spaccato del Nuovo Teatro di Imola...*, Roma 1780)

soprattutto al fine di non urtare la nota propensione del pubblico e dunque degli impresari veneziani verso i cosiddetti "palchetti scenici" o "prosceni", assai richiesti e costosi, nonostante il biasimo dell'Algarotti e del Milizia,<sup>35)</sup> in quanto direttamente aggettanti sul palcoscenico e quindi in grado di accostare il più possibile gli spettatori agli attori ed i cantanti in scena: «... la quale idea [del boccascena tripartito] però se non piace si può fare una sola bocca, come dimostra la carta volante lett.a D [andata perduta]. Bisogna anche marcare, che questo disegno conserva l'estrema lunghezza de' sei prosceni all'uso de' veneti teatri anzi li aumenta colla differenza però, che saranno meglio situati più felici nella visuale, e più grandi» (ms., c. IV).<sup>36)</sup>

Di qui l'intento prettamente speculativo che aveva condotto l'architetto ad aumentare in questo caso il numero dei prosceni, fino a sei per parte, come accennato nel promemoria,<sup>37)</sup> e ad accrescerne le dimensioni, per incrementare ulteriormente il profitto,<sup>38)</sup> riducendo

l'inclinazione dei tramezzi divisorii delle logge.<sup>39)</sup> Il palcoscenico allargato inoltre, grazie alla minore curvatura della cavea, avrebbe consentito una migliore visuale dei comparti laterali alla scena: «I palchetti prosceni sono così riusciti più grandi di quello si volevano non ostante io abbia allargato la bocca, e fatto all'opposto degli altri teatri, che col restringer la bocca facevano de' prosceni lunghi, che levavano ai palchi laterali la vista.»<sup>40)</sup>

La relazione manoscritta costituisce anche un'ulteriore conferma di uno dei maggiori meriti riconosciuti al progetto morelliano, la capacità cioè di far fronte alle irregolarità dell'area destinata alla costruzione senza per questo rinunciare ai vantaggi offerti dalla curva ellittica dei palchi.<sup>41)</sup> Dopo aver assicurato la stabilità dell'edificio ideando un «machinismo difficile della fabbrica per scansar i muri in falso» (ms., cc. 2-2v) il Morelli, componendo organicamente, in virtù dell'ingresso semicircolare (nell'incisione al n. 11), l'area degli ingressi e delle sale di intrattenimento con quella della platea e dei servizi del palcoscenico, era stato così in grado di proiettare la visuale della scena sino al salone da ballo, come illustra la pianta del manoscritto, in tal modo il teatro «nonostante sia artificiosamente obliquo in grazia del mezzo termine della figura circolare non comparisce in falso, e fa' un'ottima figura. Questo pensiero l'autore il crede il più artificioso perché in nessun'altra maniera può questo essere né più grande né più magnifico» (c. IV).

Emerge così in tutta la sua evidenza, come già rilevato in altre occasioni dalla Ricci e dalla Lenzi,<sup>42)</sup> l'adesione del Morelli ad una concezione dell'edificio teatrale più che architettonica, prettamente scenografica nel segno dell'illustre tradizione bibienesca da cui in fondo egli non si distaccherà mai del tutto. Tuttavia questa proposta, singolare in quanto capace di temperare pragmaticamente le diverse istanze estetiche e funzionali dei due distinti corpi di fabbrica del teatro, era destinata a scontrarsi, come confermano i giudizi della commissione,<sup>43)</sup> con le indicazioni del Memmo che sin dal titolo del suo saggio, diffidava gli architetti dal contendersi «più l'occhio materiale e non intellettuale» degli spettatori.

1) Il contributo più aggiornato al riguardo è quello di M. BRUSATIN, G. PAVANELLO, *Il teatro La Fenice: I progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia 1987.

2) M. BRUSATIN, *Luogo teatrale e architettura*, in BRUSATIN, PAVANELLO, *op. cit.*, p. 57.

3) Della perizia della commissione possediamo due copie manoscritte pressoché identiche entrambe datate 12 maggio 1790 intitolate *Esame e parere sopra i Disegni e Modelli proposti alla Nobile Società del Nuovo Teatro di Venezia*. La prima, contenuta in S. STRATICO, *Carte relative alla relazione sui progetti presentati per la costruzione per il Nuovo Teatro in Venezia*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Cl VII 772 (8474), cc. 98-132, essendo cassata in più punti è probabilmente la minuta della altra compresa nel Cod. Cicogna 3386/1 della Biblioteca del Museo Correr di Venezia.

4) «A fronte, però delle dicerie e degli scritti che si pubblicavano contro l'architetto Selva, pure anche prima del 17 aprile 1790, si argomentava che il modello di lui sarebbe per conseguire il proposto premio»: G. CASONI, *Memoria storica del teatro La Fenice*, in *Teatro La Fenice: Almanacco galante dedicato alle Dame*, Venezia 1838, p. 12. Per questa ed altre informazioni sulle vicende del concorso il Casoni utilizzò la *Gazzetta Urbana Veneta* del tempo.

5) CASONI, *op. cit.*, p. 13.

6) «Transunto sopra i disegni e modelli per il nuovo teatro», in STRATICO, *ms. cit.*, c. 69. Si è ritenuto opportuno ripercorrere in sintesi le vicende del concorso, limitando la trattazione unicamente a quegli aspetti non compresi nella letteratura più recente sul teatro. Durante la premiazione «la presidenza... fece conoscere

... che a togliere la noia della lunga descrizione ... si era stimato conveniente ed opportuno porgere ai riflessi della società l'informazione ed il giudizio scritto degli illustri esaminatori, sopra quattro de' modelli i meno difettosi degli altri, e in conseguenza men lontani dal premio ... che la presidenza non intendeva già offrire questi modelli alla scelta e alla votazione della Società... ma che solamente si limitava a dimostrare la superiorità del terzo a fronte degli altri » CASONI, *op. cit.*, pp. 20 e 21.

7) Il Selva, scrivendo allo Stratico l'indomani della premiazione, parla esplicitamente di un "ristretto" letto dalla presidenza per l'occasione (lettera autografa datata Venezia, 30 maggio 1790 contenuta in STRATICO, *ms. cit.*, c. 3v); non possediamo il testo integrale di questa relazione, tuttavia credo che essa facesse capo al « Transunto sopra i disegni ... », *cit.*, cc. 69-72, assieme ad altre minute sullo stesso argomento contenute nelle carte dello stesso Stratico, *ibidem*, cc. 75-77, 79 e 84-87v, in cui si analizzano comparativamente le caratteristiche dei quattro progetti finalisti del concorso.

8) « Ella è ben fortunato a non ritrovarsi in questi momenti di convulsione in Venezia, se certi miei affari non mi vi trattenessero sarei fuggito come un come chi ha commesso un omicidio. In ogni luogo ed a ogni persona si parla di modelli di teatro. Tutti tacciono i Presidenti di ingiusti e molti i giudici di predilezione ... », lettera del Fontanesi allo Stratico datata Venezia, 2 giugno 1790, contenuta in STRATICO, *ms. cit.*, c. 6.

9) Al Bianchi fu concesso di sottoporre i propri disegni al vaglio dell'Accademia Clementina. L'approvazione incondizionata del progetto che ne ricevette, sancita ufficialmente l'11 novembre 1790, spinse l'architetto a pubblicare a Venezia l'opera *Esami e pareri ... sopra i modelli G, T, V, Z prodotti per l'erezione del nuovo teatro in Venezia... e confutazione sopra il modello segnato Z...*, in cui gli Atti del verdetto dell'Accademia felsinea e le tavole del progetto, erano preceduti dalla prima relazione della commissione esaminatrice veneziana limitatamente però ai progetti G, T, V, Z a cui egli allegò anche una propria confutazione. La controversia si risolse infine in un compromesso: al Bianchi venne conferito il premio di 300 zecchini che secondo il bando sarebbe dovuto spettare al vincitore del concorso in cambio del suo impegno ad abbandonare la vertenza intrapresa.

10) « Mi si dice che in questo momento vi sia una stragiudiciale in cui segnatamente il Morelli ed il Checchia [sic] tacciono il conte Stratico e Fontanesi di persone troppo attaccate al Selva e perciò giudici non convenienti », lettera del Fontanesi allo Stratico, Venezia, 2 giugno 1790, contenuta in STRATICO, *ms. cit.*, c. 6. Alla causa si associarono anche A. Pungileoni, v. G. CASONI, *op. cit.*, pp. 22-24, e A. Eon, v. la lettera di Antonio Balestra al fratello Antonio riportata in BRUSATIN, PAVANELLO, *op. cit.*, p. 105, n. 7.

11) La ristampa attesta il rilievo attribuito al progetto dal Morelli. Oltre ad essa infatti il catalogo delle sue pubblicazioni è limitato esclusivamente all'opuscolo sulla *Pianta e spaccato del Nuovo teatro d'Imola. Architettura del Cavalier Cosimo Morelli dedicato a Sua Eccellenza La Signora Marchesa Lilla Cambiaso*, pubblicato nel 1780 a Roma, per i tipi di Casaletti.

12) Nel frontespizio è così posta una veduta della *Facciata principale a S. Fantino e alla calle del Forno* (cm 11,8 x 8,8); gli ultimi due fogli privi di numerazione comprendono invece le restanti tre incisioni (cm 20,5 x 30,5) in palmi romani rappresentanti la pianta del fondo per l'erezione del nuovo teatro, assieme alla pianta terrena e la pianta dell'ordine nobile dell'edificio, dotate quest'ultime di legenda dettagliata.

13) La scelta del boccascena concavo tripartito, già adottata dai teorici francesi del XVIII secolo, non solo consentiva di raccordare organicamente cavea e palcoscenico, ma nel caso degli spettacoli a scena fissa veniva messa « in relazione con le esigenze di riforma sostenuta da Diderot, Voltaire e Marmontel, che sull'esempio del teatro inglese, all'insegna della poetica della verisimiglianza, richiedeva tra l'altro, mobilità del luogo drammatico », D. LENZI, *L'architettura teatrale di C. Morelli*, in A. MATTEUCCI, D. LENZI, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Bologna 1977, p. 181.

14) La sala sarebbe dovuta poggiare su pilastri; in questo modo l'architetto separava rigidamente la funzione commerciale del pianterreno dell'edificio da quella scenica e di intrattenimento del piano nobile. La soluzione del Morelli non fu approvata dalla commissione.

15) MORELLI, *op. cit.*, p. XI. Oltre al Morelli anche Stefano Piale di Roma presentò per il concorso un disegno in cui il palcoscenico era dotato di un boccascena tripartito. Vedi *Esame e parere...*, *cit.*, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 3386/1, disegno M.

16) Il fascicolo in esame è stato oggetto di parte della mia tesi di specializzazione in Storia dell'arte discussa nel febbraio 1992 presso

l'Università di Siena (relatrice la prof.ssa B. Sani). In questa sede si è anche analizzato il fasc. 7 della stessa raccolta contenente la dissertazione, pure inedita, intitolata *Del Bello e del Buono in architettura* letta in Arcadia nel 1770 dall'architetto chiancianese Leonardo De' Vegni (1731-1801), stabilitosi nel 1765 a Roma dove intraprese una feconda attività didattica e teorica [lo scritto sarà pubblicato a parte; sull'attività di questo architetto cfr. la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* curata da L. Finocchi Ghersi, Roma 1991]. La relazione sul Teatro La Fenice, forse copia di una lettera a giudicare dal tono interlocutorio con cui è stata scritta, può essere posta in rapporto con l'attività teorica del De' Vegni che, oltre a progettare e realizzare diversi teatri in Toscana (Montalcino, Anghiari, l'Accademia dei Rozzi a Siena, ecc.), iniziò a scrivere tra il 1792 e il 1796 un trattato sul teatro a palchetti, mai pubblicato, in collaborazione con l'architetto fiorentino Giuseppe Del Rosso (cfr. tra l'altro le lettere del 26 maggio 1792, 14 novembre 1793 e 10 giugno 1796 inviate a quest'ultimo dal De' Vegni, Firenze, Biblioteca Riccardiana, *Misc. Del Rosso* 504.1, nn. 18, 44, 83); il Del Rosso in una lettera del 5 dicembre 1795, viene definito dal De' Vegni "amicone" e corrispondente da lunga data del Morelli (*ibidem*, *Misc.* 504.1, n. 79). È dunque possibile che all'origine delle carte esaminate, da cui comunque si desume una frequentazione diretta dell'architetto imolese, possa esserci proprio il menzionato rapporto epistolare di quest'ultimo con il Del Rosso, tanto più che nella biblioteca dell'architetto fiorentino compare non solo la stampa morelliana del progetto di Imola ma anche l'opuscolo del 1792 sul Teatro La Fenice (Firenze, Biblioteca Riccardiana, *Misc.* 516=T. 128 e *Misc.* 518=T. 130).

17) La sua importanza sta anche nel fatto che le incisioni della stampa costituivano a tutt'oggi « gli unici documenti grafici a noi giunti di quella che fu la progettazione teatrale più complessa cui l'architetto imolese abbia mai avuto modo di dedicarsi », D. LENZI, *Teatri*, in MATTEUCCI, LENZI, *op. cit.*, p. 289.

18) La relazione è mutila a giudicare dal suo brusco *incipit* « fa corrispondenza al primo ramo del scalon grande »; la grafia, anche a causa di alcune macchie di inchiostro, si è resa in due casi inintelligibile.

19) Non si esclude che i disegni possano appartenere alla mano dello stesso Morelli, specie se trovasse ulteriori conferme la connessione dello scritto con l'attività teorica del De' Vegni (vedi nota 16).

20) « Non essendo stato possibile nella ristrettezza del tempo prefisso di mettere insieme un modello, pensai di compiere il solo disegno, e sui primi di febbraio lo spedii al cancello del Sig. Cappellis [il notaio della Nobile Società]. Non fu accettato questo mio affrettato lavoro perché mancante del corrispondente modello e mi vidi giustamente preclusa la strada al concorso », MORELLI, *op. cit.*, p. V.

21) « Pubblicatosi la proroga a tutto marzo mi è riuscito di accontentare anche il modello, sebbene non esattamente pulito, come avrei desiderato, che io presento ... alla nobile rispettabilissima Società », *ibidem*.

22) CASONI, *op. cit.*, p. 17. Il fondo stanziato dalla Nobile Società era pari a 200.000 ducati veneziani.

23) Troviamo così che le tavole del progetto « sono state molto gradite dalla maggior parte degli interessati che desiderano e pregano sia fatto il modello perché il disegno e il piano l'ha [sic] ricevuto » (*ms.*, c. 2v).

24) « la perizia di spesa... in Venezia si calcola dai contrari a questo disegno tre volte di più di quello che costerebbe per escluderlo » (*ms.*, c. 2).

25) La circostanza indirettamente è attestata in più luoghi dell'opuscolo a stampa: « Che se qualcuno per avventura, o la Nobile Società temesse che maggior dovess'essere la spesa per la totale esecuzione di questo lavoro sarà pronta una compagnia solvibile... », MORELLI, *op. cit.*, p. XI; cfr. anche pp. IX e X.

26) Nella pianta terrena « Si vede l'apertura eseguita d'un nuovo canale n. 20... coperto d'un portico alla bolognese, che oltre al gran vantaggio di smontar le gondole al coperto, e di dare uno spazio singolare al palcoscenico riuscirebbe di veneta magnificenza ... se costata aggiunta venisse giudicata superflua, si può risparmiare la spesa, e levarla dal modello », MORELLI, *op. cit.*, p. VI; cfr. anche p. VIII; eliminando il portico tuttavia il Morelli era cosciente di compromettere la funzionalità stessa del palcoscenico che come rilevarono gli stessi commissari « diventa talmente angusto sicché non rimane passaggio tra il muro e le quinte », *Esami e pareri... cit.*, *disegno e modello V*; nel progetto originario al posto del « portico alla bolognese » sorretto da pilastri troviamo un « volto sopra colone » (*ms.*, c. 1).

27) Lo stesso si può dire del piano nobile specie per ciò che concerne la disposizione dell'area posta al di sopra dell'ingresso d'acqua in corrispondenza dell'abitazione del custode, dove si può notare

anche la differente disposizione delle scale; non diversamente i sette locali posti nel retro del palcoscenico, verso il Rio Menuo, si presentano separati nella pianta del manoscritto mentre nell'incisione grazie al prolungamento del corridoio laterale (n. 12) essi sono divisi in due distinti appartamenti preceduti da due anticamere (nn. 16 e 17) e da una « salotta comune che serve all'abitazione degli attori » (n. 15).

28) Le rivendite interne del ms. sono ventuno rispetto alle ventisei « botteghe di galanterie. Illuminate ... la sera ad uso di fiera » del progetto definitivo (n. 8), in cui compaiono anche tre retrobotteghe (n. 9). In un primo tempo sono quantomeno singolari i rilievi espressi in merito dai commissari per i quali la « fiera sotterranea » aveva « l'aria d'una catacomba » (STRATICO, *ms. cit.*, c. 28). Nella relazione finale del 12 maggio però fu unicamente sottolineato il costo eccessivo comportato da tale soluzione. Il ruolo centrale attribuito alla funzione commerciale del pianterreno ha fatto sì che nella pianta corrispondente del manoscritto venissero numerate esclusivamente le botteghe a discapito di ogni altro particolare costruttivo dell'edificio. Per un'analisi del progetto definitivo cfr. M. BRUSATIN, *La scena finale*, in BRUSATIN, PAVANELLO, *op. cit.*, p. 79.

29) Sull'uso del termine « strada » cfr. Landriani che descrive la scena del teatro imolese del Morelli come divisa « in tre strade, ossia in tre ordini di quinte laterali, due divergenti ed uno retto »: *Osservazioni dell'architetto e pittore scenico signor P. Landriani su l'imp. R. Teatro alla Scala in Milano...*, in G. FERRARIO, *Storia e descrizione de' principali teatri... col saggio sull'architettura teatrale di M. Patte illustrato ... dal chiarissimo architetto e pittore scenico P. Landriani*, Milano 1830, p. 278.

30) MORELLI, *op. cit.*, p. XI; vedi nota 13.

31) Per un decennio circa, l'esempio del teatro di Imola riscosse più di un'adesione, grazie anche al successo conseguito dall'opuscolo stampato per l'occasione a Roma nel 1780 (vedi nota 11). La disposizione del palco tripartito era stata infatti proposta anche per le scene dei teatri di Vercelli (1785) e di Jesi (1791) ad opera degli architetti N. Nervi e F. Ciaraffoni, sebbene in entrambi i casi il Morelli, interpellato per una consulenza, ne sconsigliò l'applicazione. Solo in seguito essa verrà messa in discussione con la ristrutturazione del palcoscenico del teatro di Fermo concepito dallo stesso Morelli e modificato da G. Locatelli (1791) e con la riedificazione del teatro di Imola distrutto da un incendio nel 1797. L'Accademia di Belle Arti di Bologna (1806) e quindi un'apposita commissione comunale sancirono, in questa occasione, la sostanziale impraticabilità della proposta morelliana, ispirata alla scena del teatro precedente; vedi LENZI, *I teatri*, in MATTEUCCI, LENZI, *op. cit.*, pp. 286, 288, 289, 299-301.

32) « Mi sono per altro ingegnato di profittare degli scelti precetti, e de' lumi del nobile, dotto, ed erudito autore di un libro pieno delle più sode dottrine, e della più scelta erudizione d'architettura tendente a render cauti i soli interessati in codesto teatro, e giunto per buona sorte alle mie mani nello scorso febbraio. Egli che avvedutamente consiglia, che vi siano nel proclamato teatro un comodo per l'orchestra, un orologio, i luoghi comodi in ogni ordine ecc., mi ha somministrata l'idea d'alcuni di que' comodi di sopra accennati, e collocati al posto che potevano convenire in tanta moltitudine di bisogni »; MORELLI, *op. cit.*, p. IX.

33) A. MEMMO, *Semplici lumi...*, [1790], in *Dilucidazione de' fatti, risposte ad alcune critiche e pareri intorno al teatro di Jesi*, Venezia 1803, p. 49. Lo stesso Morelli riconoscerà tali limiti in una lettera del 12 dicembre 1790 al cardinal de Zelada Segretario di Stato di Pio VI in risposta alla perizia richiestagli per il teatro di Jesi dove, come si è detto, Ciaraffoni proponeva una scena tripartita sull'esempio del teatro imolese: « Devi però anche dire, che non merito questa imitazione in una fabbrica di diversa grandezza, e di diversa forma, perché diverse dovranno essere anche le scene », in *Dilucidazione...*, *cit.*, p. 66. Vedi anche LENZI, *L'architettura teatrale...*, in MATTEUCCI, LENZI, *op. cit.*, pp. 182 e 183.

34) *Esame e parere...*, *cit.*, disegno e modello V. Motivazioni identiche vennero addotte anche per il progetto di Piale, vedi nota 15.

35) Entrambi sottolineavano come l'espedito già bibienese di far avanzare il palcoscenico per garantire una migliore acustica della sala compromettesse la necessaria illusione scenica dei palchi laterali, cfr. F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica* (1763), in F. ALGAROTTI, *Saggi*, ed. a cura di G. da Pozzo, Bari 1963, p. 186; e lo stesso Milizia per il quale « L'assurdo è giunto in molti teatri a tale eccesso, che il palco scenico si è tirato avanti nella platea, per evitare

l'inconveniente di sentirsi poco; onde molti palchetti, non veggono gli attori che di fianco o di schiena, che bel vedere! » F. MILIZIA, *Principi di architettura civile* (1781), ed. a cura di G. ANTOLINI, Milano 1832, p. 434.

36) Malgrado la condanna degli illuministi, i palchi « prosceni » conobbero una certa fortuna nel Settecento, soprattutto nel Veneto, tanto da esser considerati parte delle caratteristiche del teatro a palchetti italiano. Cfr. F. RICCATI, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia vale a dire in piccole logge*, Bassano 1790, pp. 54 e 55: « Ne' nostri teatri è sempre determinato il pulpito sudetto da qualche necessario sostegno, od ornamento, e dalla larghezza di uno, o più prosceni; il numero de' quali cresce a norma della grandezza de' teatri basta non sorpassino i tre per parte »; l'Ottocento sancì poi la definitiva consacrazione di questo genere di logge.

37) « Ho dunque ingranditi i prosceni..., e in vece di sei, ne ho ricavati dodici per ogni piano », MORELLI, *op. cit.*, p. VII. Nella pianta definitiva dell'ordine nobile i prosceni erano invece poco più d'uno, mentre il modello ne presentava quattro per parte. Questa confusione, probabilmente dovuta alla fretta con cui fu realizzato l'intero progetto (vedi nota 20), suscitò il disappunto dei commissari, vedi *Esame e parere...*, *cit.*, disegno e modello V.

38) Le stesse dimensioni dei palchi prosceni avevano creato non poche polemiche; cfr. quanto scrive in proposito E. ARNALDI, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato*, Vicenza 1762, p. 67: « Senz'alcuna ragionevole proporzione però sono soliti formarli gli architetti moderni, e se si levi la loro grandezza per la quale riescono maggiori dei palchetti, nel resto sono in tutto a quelli simili ». Sulla rendita di questi palchi cfr. la lettera del 18 aprile 1791 inviata dal Morelli in risposta alle richieste di precisazione del Ciaraffoni sul teatro di Jesi (vedi nota 31) in cui si propone « un accesso felice al palco scenario senza interrompere i prosceni, i quali possono essere grandissimi, e per conseguenza cavarne maggior profitto », in *Dilucidazione...*, *cit.*, p. 82.

39) Nella lettera citata il Morelli consigliava di « rendere più felice la visuale, per la quale bisogna lateralmente piegare meno le divisioni de' palchi, acciò non divengano troppo stretti in grazia dell'obliquità », *ibidem*, p. 86.

40) MORELLI, *op. cit.*, p. VII. Nel Settecento, come è noto, la disposizione del palcoscenico fu discriminante nella ricerca della curva ideale della cavea, cfr. al riguardo V. LAMBERTI, *La regolata costruzione de' Teatri*, Napoli 1787, p. 28: « A due classi si possono ridurre tutte le figure de' teatri... la prima di aver apertura grande nel pulpito e di esser di picciola lunghezza la platea: la seconda poi corrisponde al contrario colla prima »; mentre quella comportava una sala troppo alta e poco capiente « le figure della seconda classe, come son tutte che convengono, o con curve, o con rette verso il pulpito, si rendono inutili nelle parti accosto gli estremi del pulpito, perché non si gode lo scenario, e queste parti inutili son maggiori, o minori a proporzione della più, o meno convergenza ». Lo stesso Memmo invitava ad imitare i più famosi architetti nel « ritrovare una nuova interna figura, in cui a nessun palco, sia tolta la veduta dal vicino e più prossimo alla scena, senza l'inconveniente di allargar troppo la bocca », MEMMO, *op. cit.*, p. 35.

41) Cfr. BRUSATIN, *La scena finale*, in BRUSATIN, PAVANELLO, *op. cit.*, pp. 79-81.

42) G. RICCI, *Au... tour du théâtre. L'interpretazione dello spazio teatrale nelle carte folignati di Piermarini*, in AA. VV., *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma 1989, pp. 800 e 801; LENZI, *L'Architettura teatrale...*, in MATTEUCCI, LENZI, *op. cit.*, pp. 182 e 183.

43) Di particolare interesse in questo senso sono i rilievi della commissione che seguono il giudizio sulla disposizione delle scale (nn. 14 e 15) del pianterreno del teatro, cassati nel manoscritto marciano e del tutto assenti nelle carte corrispondenti della perizia contenuta nel codice del Museo Correr, pubblicata in appendice allo studio sul teatro del Brusatin. Dopo aver constatato come entrambe « non tendono con la loro direzione al centro di quel circolo che forma la pianta dell'atrio (n. 3) e precisamente non s'adattano alla figura che le riceve », si aggiunge: « È vero, che la figura del terreno dato è irregolare; ma lo studio dev'essere di non palesare coll'interna disposizione dei luoghi, e dell'infilate, l'irregolarità. La violenza del sito si sperimenta particolarmente nella distribuzione dei luoghi nelle fabbriche già erette, e che si vogliono lasciare sussistenti: ma non deve violentare quando si erigono dai fondamenti » (*Esame e parere...*, *cit.*, c. 116).

## ABBREVIAZIONI

*ABV*: J.D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956

*ARV*: J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1942

*BMCEmp*: H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London 1923 e ss.

*BTCG*: *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle isole tirreniche*

*CIE*: *Corpus Inscriptionum Etruscarum*

*CIG*: *Corpus Inscriptionum Graecarum*

*CII*: *Corpus Inscriptionum Italicarum*

*CIL*: *Corpus Inscriptionum Latinarum*

*CIS*: *Corpus Inscriptionum Semiticarum*

*CVA*: *Corpus Vasorum Antiquorum*

*CVArr*: A. OXÉ, H. COMFORT, *Corpus Vasorum Arretinorum*, Bonn 1968

*DAREMBERG-SAGLIO*: CH. DAREMBERG, E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Parigi 1873 e ss.

*EA*: P. ARNDT *et alii*, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*, München 1893 e ss.

*EVP*: J.D. BEAZLEY, *Etruscan Vase-painting*, Oxford 1947.

*HELBIG*<sup>4</sup>: W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom* (4<sup>a</sup> ediz.), Tübingen 1963 e ss.

*IG*: *Inscriptiones Graecae*

*LIMC*: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

*RE*: A. PAULY, G. WISSOWA, *Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1839 e ss.

Per le abbreviazioni dei periodici si fa riferimento a quelle dell'*Archäologische Bibliographie* 1992.