

Instrucciones técnicas de los tratadistas del siglo XIX para la construcción de los lugares teatrales

Roberto Crescente

En el siglo XIX la mayoría de los arquitectos italianos tenía en consideración las teorías sobre los teatros que se habían desarrollado en Francia, al otro lado de los Alpes, no por sus aportaciones, sino simplemente, porque la tendencia —heredada del siglo precedente— de considerar a Francia, en relación a otros países, centro propulsor de nuevas teorías.

En efecto, el estilo decimonónico es ideado, empleado y utilizado por los filósofos antes que por los italianos, los cuales, sucesivamente, como veremos, emergerán a raíz de su propia singular concepción. En el siglo XVIII, un enfoque nuevo invade la cultura europea, derivando de la influencia benéfica ejercida por la Ilustración. Las profundas transformaciones exteriores y la renovación moral, son las premisas de las nuevas ideas, las cuales, divulgándose, favorecen el crecimiento vertical de una cultura que se había vuelto provinciana, académica y de salón. El teórico de esta era es un intelectual distinto de sus predecesores, íntimamente consciente de su responsabilidad social y de sus propios deberes para con la Humanidad; ve el teatro en la acepción más completa del término, tanto como nuevo objeto cultural e instrumento precioso de propaganda, como medio de liberación de la humanidad de su propio mundo interior afligido por una variedad impresionante de sin sentidos, supersticiones y prejuicios.

D'Alambert, Rousseau y Voltaire propugnan un teatro en primer lugar renovado más en los contenidos, que en las formas más tradicionales, puesto que la comedia de los personajes burlescos de las farsas y

de las pantomimas se ha vulgarizado con partes bufonescas y la tragedia neoclásica se ha vuelto mero ejercicio dialéctico, desarraigado de conflictos, situaciones y sentimientos reales. Ofrecen un magistral desarrollo de la idea de teatro propugnada por los seguidores de la Ilustración, Ledoux en Besançon (1775-1784) y en Marsella (1785) y Boullée en la Ópera (1781). Ambos demuestran haber asumido la teoría de los filósofos; uno, Boullée,¹ aplicándola principalmente a través de la teoría de los cuerpos como gran evocadora de sensaciones; el otro, Ledoux, artífice de una arquitectura menos rigurosa, a través de la búsqueda de nuevas soluciones tipológicas. Ambos arquitectos, Boullée y Ledoux, satisfacen sabiamente estas exigencias nuevas, eliminando el progresar del proscenio en la sala y, sobre todo Boullée, manteniendo separada la zona reservada al público de la del escenario, a su vez bien delimitado por el arco escénico, con la eliminación de algunos lugares sobre la escena y de palco sobre el proscenio. Boullée está en antítesis con Vitruvio, esencialmente inclinado hacia intereses mecánicos, hasta hacer perder a la arquitectura la función de transmitir emociones.² También Ledoux está en desacuerdo con el exceso de racionalidad.³

Un arquitecto urbanista, Pierre Patte, fundador de la evolución de la tipología teatral, se contrapone a las ideas de Boullée y Ledoux, sentando las bases para los tratadistas sucesivos (figura 1). Convencido defensor de la superioridad de la acústica y de la óptica, en la definición de los elementos que contribu-

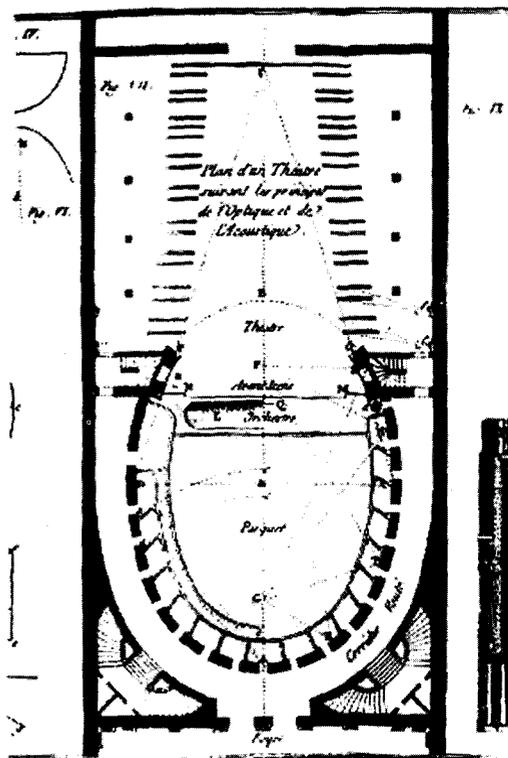


Figura 1
Planta de un teatro respetando los principios de la óptica y de la acústica, de P. Patte, en Ferrario, G.: *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*. Bologna, 1777

yen mejor a la compleja constitución del teatro, realiza estudios en esta dirección llegando a la conclusión de que entre todas las formas geométricas la más adecuada para hospedar el sonido es la elipse, figura que goza de una propiedad según la cual los dos focos —colocados uno en el centro del escenario y otro en el centro de la sala— logran de modo biunívoco y regular la refracción del sonido y garantizan una buen acústica.⁴

El teatro como caja armónica, como instrumento al servicio de la voz, como caja óptica predispuesta para la visión constituye el fundamento de la teoría de Patte.⁵ La obra de Patte se ofrece gustosa como soporte a la obra del empresario, el cual puede obtener provecho con dicho tipo de organización, es decir sustituyendo el semicírculo con la elipse. Sin embar-

go, coincidiendo con las ideas consolidadas en Francia, hombres como Algarotti, Planelli y Arteaga, se agrupan por medio de la voluntad de dar soluciones unitarias a las problemáticas presentes en el teatro, a través de sus escritos, a pesar de que en Italia —a mediados del siglo XVIII— falte la unidad política y cultural y se extienda la pobreza en perjuicio de la producción arquitectónica. En el siglo XVIII, la idea de Vitruvio, ya descubierta nuevamente en el Renacimiento, ofrece un nuevo campo de investigación en la búsqueda de los requisitos aptos a garantizar una evolución teatral más óptima.

Según el autor romano, el arquitecto debería tener una cultura enciclopédica enfocada al desarrollo del conocimiento de las artes y de las diversas ciencias fundadas sobre la proporción y sobre la matemática como la perspectiva, la pintura, la música, la medicina, así como la historia para la decoración y los adornos, y la filosofía para la conducta moral del artista; concuerdan con Vitruvio también tratadistas como Planelli, Arteaga y Milizia. En este período tales principios emergen de la necesidad de redescubrir el placer de la vista ya superado por la envolvente fuerza emotiva de la música. Es precisamente Pietro Gonzaga, arquitecto y escenógrafo, el que reafirma el papel primario de la visión artificial a través de la reflexión y observación en ámbitos diversos; por ejemplo, en el social, del cual emerge la importancia de aparecer en especial como afirmación de su poder; en el cultural, sobre el modelo de los fisiólogos, profundiza la relación causa-efecto de la luz; en la vida cotidiana, el papel que juega *la apariencia* en las relaciones amorosas (figura 2).

Gonzaga actuó como escenógrafo a partir del 1780 en Venecia en el teatro La Fenice y en Roma en el teatro Argentina, antes de ello lo encontramos activo con los hermanos Galliari en el Teatro de la Scala de Milán; diez años más tarde se traslada a Rusia como escenógrafo de corte.

En síntesis, el autor se encarga sólo de devolver los tiempos gloriosos de la construcción escénica en el interior del espectáculo. Así, en primer lugar, intenta demostrar el papel preeminente de la escenografía sobre la música; sucesivamente perfila algo nuevo: el escenógrafo, como figura que obra en el interior del teatro, el cual a través de su propia experiencia y el arduo trabajo intenta llegar a teorías, en sustitución de aquel intelectual que desde el exterior discutía, sugería soluciones y las aplicaba en lo abso-

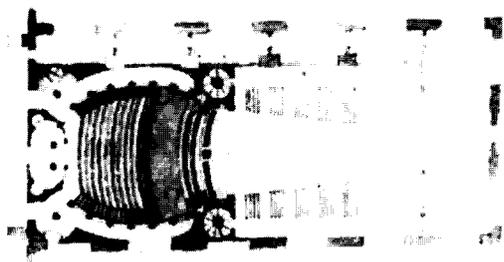


Figura 2

Gonzaga P. Planta del proyecto del teatro de Arkhangel's, en Molinari, C.: *Storia universale del teatro*. Milano, 1983

luto. Al mismo tiempo, desvela técnicas preciosas que debería conocer un escenógrafo destacado. En efecto: con mecanismo estudiados, conquista el interés del público: con su habilidad profesional se gana el aprecio de los artistas y de los aficionados del teatro; con las maravillas y grandiosidad de la riqueza fascina a los ignorantes; con la luz pintoresca atrae a la burguesía, clase a la que Gonzaga se dirige de modo especial en contraposición con la ideología de Antolini. La obra de Gonzaga tiende a la simulación de la realidad en la escena, a menudo con la ayuda de un uso inteligente de la luz para multiplicar las capacidades expresivas del actor o con la introducción en el escenario de objetos capaces de reproducir un estilo y una historia del lugar, en el que se ambienta la escena. Los detalles citados, así como otros, intentan lograr que la escena recupere una función central en el espectáculo teatral. Aficionado a la arquitectura y al teatro es Tommaso Carlo Beccega, el cual se encuentra en perfecto acuerdo con lo que ha escrito Milizia, y como él toma como referencia los tres cánones de Vitruvio, considerando que el teatro ya está lejos de ser concebido como maestro de enseñanzas morales; resulta inútil hacer proyectos grandiosos, es suficiente que sean sólidos, bellos y funcionales (figura 3). Además, al canon de la *belleza* le debe responder la sala, al de la *comodidad* la escena. Para la realización de ambos lugares se deben observar algunas normas: el escenario con una inclinación de 1/15 con respecto a la longitud; la orquesta colocada más abajo con respecto a la inclinación dada a la sala, la cual resulta en forma de *herradura*, pero con una anchura mayor que la longitud; algo así como un semi-círculo un poco alargado en la extremidad; los ele-

mentos que separan las galerías dirigidos hacia la mitad del proscenio; la anchura del escenario igual a la longitud, la cual deberá resultar inferior a los 45 m., límite más allá del cual podría haber problemas de acústica.

En efecto, identifica la causa de dicho problema en los lugares *circunsonantes*.⁶ Además, a 1/5 de la anchura le corresponde la altura del techo; la extremidad del teatro es más estrecha para evitar la formación del ángulo sobre el lado del proscenio, el proscenio redondeado, y, finalmente, una distancia entre pared y bastidores. También para la iluminación, con el fin de que la luz sea menos invasora, Beccega ofrece algunas ideas como la adopción de una lámpara capaz de producir un efecto atenuado, quizás debido a la aplicación de espejos laterales. Esta concepción es inusual en el siglo XIX, puesto que oscureciendo la sala se habría perdido la posibilidad de cada uno de ver y ser visto, cosa que era esencial para todos. Además, se encarga de la elección de los materiales, sugiriendo la adopción de la piedra para la estructura interna vertical y de la madera para el revestimiento.

De esta manera, promueve la adhesión a la realidad, cosa que se evidencia también en el querer frenar el uso de los mecanismos teatrales y limitar su empleo.

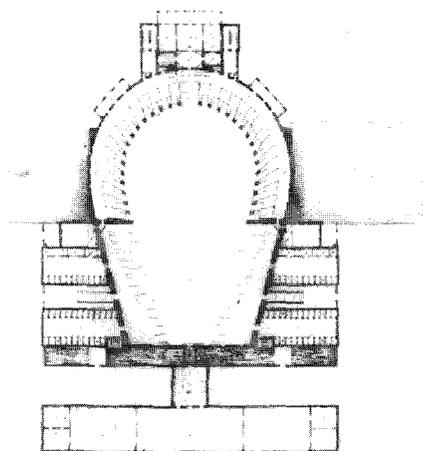


Figura 3

Beccega, T. C., Planta de un teatro, en Tamburini, E.: *Il luogo della trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*. Roma, 1984

Su proyecto se contrapone al de Patte, de quien critica la poca atención dirigida a la forma, puesto que, según él, la finalidad del proyectista debe conciliar forma y funcionalidad.

Aquel que persigue como objetivo la recuperación de lo clásico con sus tonos al mismo tiempo esenciales y austeros, temas sobre los cuales se discute en este período, es Paolo Landriani, arquitecto y escenógrafo.

En las *Osservazione sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico...* y en las *Osservazioni... sulle scene teatrali sì antiche che moderne*, ejemplifica sus concepciones teatrales. Aconseja una escena amplia, pero proporcionada, lleva a seis el número máximo de bastidores, propone una iluminación atenuada y en el uso de la perspectiva emplea por lo general líneas rectas, alejadas de los modelos precedentemente adoptados de fugas llevadas al infinito y de las representaciones escorzadas.

Habla también de escena *sofitada*⁷ y *parapetada*;⁸ en esta última, se da cuenta de que no puede tener dimensiones notables y busca una solución para una precisión de perspectiva, recurriendo a otros medios. Sus perspectivas, en efecto, no teniendo fugas alejadísimas o trozos escalados violentamente, no necesitan grandes inclinaciones en el escenario, de modo que las fija en 1/8 de su longitud. En los teatros de Landriani cada cosa encuentra respuesta concreta con exigencias precisas y en este sentido es muy significativa la posición del punto de vista:⁹ es alta la concepción del hombre, pues sustituye la única visual del príncipe con la fruición colectiva.

Experimentar siempre medidas nuevas para el perfeccionamiento de la perspectiva induce inconscientemente a Landriani a criticar el sistema de perspectiva lineal, postura común para los otros investigadores del siglo XIX. Intenta superar la diferencia que existe entre imagen visual y representación de perspectiva, adecuando tres niveles de lejanía en las escenas; y todo ello indica el deseo de equilibrio entre el aspecto de verosimilitud y el método exacto.

En la construcción de perspectiva se refiere a la planta y, reconociendo sus dificultades, adopta simplificaciones, recurriendo al método que aprovecha los puntos de distancia. El escenógrafo es aconsejado por él en la adquisición de técnicas adecuadas a la representación escenográfica y el arquitecto tiene que

referirse constantemente a él. Landriani aún definiéndose en primer lugar escenógrafo y viendo en esta figura la mediación entre el arquitecto y el espectáculo, no tiene en cuenta para nada la figura del actor, pues lo ve solitario, independiente de su profesión, de modo que no respeta aquella relación de interrelación que debería subsistir entre actor y escenógrafo.

Lo que piensa Landriani está expresado claramente en la restauración del teatro *diurno*; en este teatro clásico, subraya las dificultades que derivan de la posibilidad de adaptarlo a las exigencias actuales. En efecto, esta idea dará vida a un teatro completamente transformado con respecto a su origen; después de su intervención, resultará cubierto y la luz diurna entrará sólo a través de un gran ventanal colocado en alto, en el fondo de la sala rectilínea, frente al proscenio también recto. Landriani se acerca mucho a las ideas de Patte por el interés dirigido a la funcionalidad, pero se aparta en lo que respecta a la importancia que atribuye a la elipse, como hemos dicho, considerada como la figura geométrica por excelencia, capaz de garantizar una acústica perfecta; por lo tanto, contrapone como ejemplo la Scala de Milán, *uno de los más sonoros* teatros en donde a pesar de no haberse adoptado dicha forma y, al estar los palcos divididos entre ellos por parapetos adornados con decorados y cortinas, en conformidad con las ideas funcionales de Patte, la sonoridad, quedaría afectada cosa que no se verifica en la realidad.

Además Landriani atribuye la razón de dicha sonoridad a la bóveda curva y lisa que con mucha facilidad logra la refracción de la voz *como la tabla armónica de un clavicordio*.

Esta tesis se afianza en un soporte técnico ofrecido por Niccolini, que ya había estudiado los problemas de refracción de los teatros y muestra acordando con él en querer atribuir mayor importancia a la bóveda, en la definición de las características técnicas y formales necesarias para el teatro, más que a la forma de la sala, tema predominante en el siglo precedente.

Estas teorías, al no ser demostradas científicamente de modo suficiente, quedaron abstractas y, como tales, hicieron dirigir nuevamente la mirada hacia la forma de la sala, para la cual Landriani propone la curva en forma de *herradura* algo modificada: *una curva compuesta por un semicírculo, que continúa en los lados con otras dos, que a su vez tienen su centro alejado dos veces el diámetro del primer semicírculo, colocado en la línea prolongada por el*

mismo diámetro. Como mencionaba antes en lo que se refiere a las problemáticas de la sonoridad de los teatros, Niccolini que trabaja sobre todo en Nápoles, donde se le recuerda por la restauración realizada en el San Carlo;¹⁰ desarrolla su teoría en su escrito: *Alcune teorie sulla risonanza del teatro*. Su obra está estrechamente enlazada con las teorías de Patte para resolver los aspectos técnicos; pero mientras que Patte se basa en la abstracción, él se basa sobre la investigación científica. Niccolini, define el teatro moderno como *montón de incoherencias*, puesto que está continuamente manipulado para obtener una respuesta económica y por tal motivo se sustituyen a *la solidez, a las proporciones, y a la majestad del orden*; y para aumentar los sitios para los espectadores se crean *palcos sobre palcos y hundiendo la platea se obtiene un recinto angosto, nada elegante, inseguro e insalubre, que no parece un teatro sino una colmena*. Niccolini presenta una serie de motivos, por los cuales los teatros no ofrecen una buena acústica y que no se deben buscar, según él, en la forma, en las dimensiones ni en los materiales de la sala, sino en el tamaño del escenario y la continuidad de la bóveda.

En efecto, señala cómo en distintos casos tanto en la escena como en la platea el aire se enrarece, en la primera por efecto de las luces y en la platea debido a los espectadores.

Para que no se cree equilibrio entre los dos ambientes, propone que el primero, es decir la escena, sea necesariamente más grande que el otro; y dé lugar a una corriente capaz de propagar el sonido. Subraya que el techo bien construido —con una distancia del suelo igual a su anchura y sin interrupciones, puede evitar el peligro de una acústica mala. Otro defensor de las teorías de Patte es seguramente Francesco Taccani que trabaja en Milán. Sus ideas sobre cuestiones que se refieren al teatro están expuestas ampliamente en sus escritos sobre todo en *Geometria descrittiva ad uso degli artisti, che contiene la delineazione geometrica e prospettica degli oggetti e l'arte di ombreggiarli* (figura 4).

En particular, se consideran los métodos a disposición para la construcción en perspectiva, su aplicación en la escenografía y, por último, el teatro como edificio en sí.

Sus teorías son ya bastante maduras en comparación con las ideas de Landriani, con el cual todo el que trabajara en Milán en este sector se tenía que confrontar, asume posiciones bien precisas, volvien-

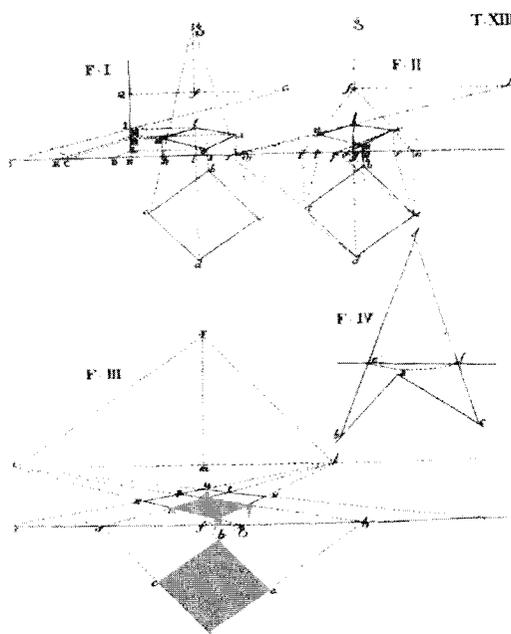


Figura 4

Los tres métodos de la perspectiva: para «pianta e profili» para «punti di distanza» y para «punti di concorso», en Taccani, F.: *Geometria descrittiva ad uso degli artisti, che contiene la delineazione geometrica e prospettica degli oggetti e l'arte di ombreggiarli*. Milano, 1840

do a colocar por ejemplo el punto de vista en la posición central con respecto a la sala; sin embargo, concuerda con Landriani al considerar el sistema de perspectiva tradicional poco exacto y en este caso será tarea del pintor restablecer las proporciones justas. Todo esto perjudica la validez de un método basado esencialmente sobre la precisión en volver a proponer la realidad, pero el verdadero aporte de Taccani se basa sobre la *proporción constante* entre los actores y la perspectiva de las escenas; cosa que otros investigadores no tienen en cuenta, sino que piensan lo contrario.

Completamente revolucionaria es una nueva idea: la perspectiva antes bicentrada sobre la desproporción entre actores y escenografía llegando a ignorar la causa y que tiende a perfeccionar la escena bidimensional, a partir de la crisis del sistema de perspectiva lineal ofrece la posibilidad de abrir las puertas a nuevos sistemas de representación con la escena tridimensio-

nal. Acerca de la forma que se debe dar al teatro, Taccani parte de una postura empírica y llega a una serie de nociones basadas sobre la experiencia, mientras que para la acústica se refiere al tratado de Ernest Florens Friedrich Chladni *Die akoustik...*, Leipzig, Breitcof-Hartel, 1802; busca la definición de refracción de sonido en el *Diccionario y bibliografía de la música* de Pietro Lirchtental de 1824; y llega a la conclusión de que el área sirve no sólo como vehículo para el sonido en los instrumentos de cuerda, sino que es también cuerpo sonoro y vehículo en los de viento. Según esta afirmación, por lo que concierne a la forma que se debe dar al teatro, ante la incompatibilidad de poder asignar una adecuada para ambos, elige la forma que puede soportar la voz del cantante, la cual, para él, necesita más que ninguna otra fuente de sonido una amplificación: ésta se propaga, formando un cono con el vértice dirigido hacia la boca. Por lo tanto, el local en el que se canta tiene que seguir esa forma y de ello se deriva una forma oval trunca, que partiendo de una forma ancha desde la platea se va estrechando tanto lateralmente como en su altura hasta llegar estrechada al proscenio. Además, Taccani no considera como única solución que se debe adoptar, (para obtener una acústica perfecta), una figura cualquiera regular que siga el techo. Critica también la postura de Patte sobre la elección de los materiales, y en efecto en lugar de los elásticos prefiere los rígidos, resistentes, para no favorecer de este modo algún tipo de dispersión del sonido. Por lo tanto prefiere que todo sea realizado con muros. Una serie de criterios se ponen de relieve para reducir la distancia entre escena y platea, aconseja la exclusión de los palcos del proscenio, pues resulta estrecho, como ya hemos visto; así como el retranqueo del mismo hacia la escena y que se adelante la orquesta hacia el área, que antes era del proscenio. Con esta serie de medidas no hace más que restringir el campo de acción del actor en el interior de la escenografía, creando un todo con la misma. Con el tratado *Lezione di prospettiva pratica e regole abbreviatrici per disegnare le scene, seguite da un facile, metodo per la prospettiva collocazione delle figure ne' quadri di storia* Francesco Cocchi sigue con los consejos sobre la forma apropiada de construcción para la perspectiva. En su tratado esencialmente didáctico señala tres puntos: un método para realizar la planta; un primer método basado sobre los puntos para trazar la perspectiva; un segundo método o regla abreviadora.

Este último, que procede por puntos de distancia, es el mismo empleado por Landriani y Taccani, aunque resulte mayormente simplificado. Pero él no menciona para nada las dimensiones, y la inclinación que debería tener el escenario, sino que se limita a brindar consejos adaptables a todos los teatros. Confirma la función de manual asignada al tratado, en el que el aspecto empresarial se vuelve cada vez más importante. Con Cocchi se concluye el largo tema iniciado en el siglo XVII sobre la perspectiva, la cual queda disminuida, el sistema técnico lineal cede su lugar a otro método fundado ya no sobre el punto principal, sino sobre el cuadro; sólo en el 1891, con Fiorini, la perspectiva es automatizada valiéndose de un instrumento tecnológico, el proyector de visualización de perspectivas.

Aunque todo ello parece una paradoja en un período en el que se busca la evolución, marca inevitablemente la caída de la escena arquitectónica-ilusionista, por deseo del público burgués, que quiere escenas cada vez más verosímiles.

EL TEATRO DE LA REGIÓN DE LOS ABRUZOS EN EL SIGLO XIX EN EL CONTEXTO CULTURAL EUROPEO Y NACIONAL.

En concomitancia con las construcciones de teatros en las grandes capitales europeas, también en Los Abruzos nacen nuevos edificios destinados a las representaciones, así como son reestructurados, ampliados y embellecidos los que ya existían, expresando de este modo las poblaciones abruzas su propia vivacidad espiritual a través de su atávica afición al teatro. Incluso en esta época el teatro forma parte de la planificación organizativa del arte y de la cultura, de modo que, de raro y magnífico, asociado a la grandeza de un príncipe, de una oligarquía o de una familia noble, se transforma en instituto de la vida civil y se vuelve por doquier una necesidad social del organismo urbano, llegando a que Francesco Milizia afirmase: *aquella ciudad que carece de él, es considerada una ciudad mezquina.*

Muchos son los encargos de nuevos teatros, que se configuran como expresión social mixta: Pública, porque está abierta a la colectividad; privada, porque está sostenida por un conjunto de individuos. Además, en el marco estrechamente cultural, los debates acerca del teatro que se desarrollan en el plano na-

cional en los mayores centros, se conciben también en los contextos culturales poco emergentes de la tierra abruza, pero sensibles a las novedades intelectuales. En realidad en la región, en particular en Téramo, Vasto, Chieti, y Aquila se registra una activa participación en aquella fase cultural que acompaña los acontecimientos históricos, que siguen la suerte del Reino de Nápoles. Y, así, diversos decuriones, después de la invasión francesa de Los Abruzos entre 1798 y 1815, aprovechando el abandono de algunos edificios subvencionan teatros comunales, algunas veces ayudados e impulsados por personas acomodadas. No es casualidad el hecho de que los teatros abruzos, aún inspirándose en el gusto neoclásico dominante en la tipología teatral del siglo XIX, se enlazan con la cultura celebrativa borbónica. Hasta poco tiempo antes se habían seguido ideas y tendencias así como inflexiones umbriano-marquesanas e incluso toscanas, luego se verificaron intensas relaciones con el ambiente romano, para ver después, a comienzos

del siglo XIX, que el ambiente napolitano se afianzaba en casi toda la región de Los Abruzos. Se interpelean arquitectos importantes regionales y no regionales, para poder ofrecer interesantes estructuras teatrales respetando las capacidades técnicas, de escena, de acústica y de visión dignas de los más grandes teatros como La Scala de Milán o el San Carlo de Nápoles. También los pequeños centros ven la institución de los teatros como signo de prestigio. La actividad teatral conoció profundas transformaciones sobre todo institucionales, los espectáculos se revolucionaron, cambiando el repertorio, las técnicas evolucionaron, se introdujo el director de escena y los actores mejoraron su preparación académica. El éxito de público es alcanzado, no por el teatro de prosa sino por el lírico, adecuando así a las necesidades de escena también las estructuras. La región de Los Abruzos se presenta en el siglo XIX como un conjunto de tres provincias: Abruzzo Ulteriore I, Abruzzo Ulteriore II y Abruzzo Citra (figura 5).

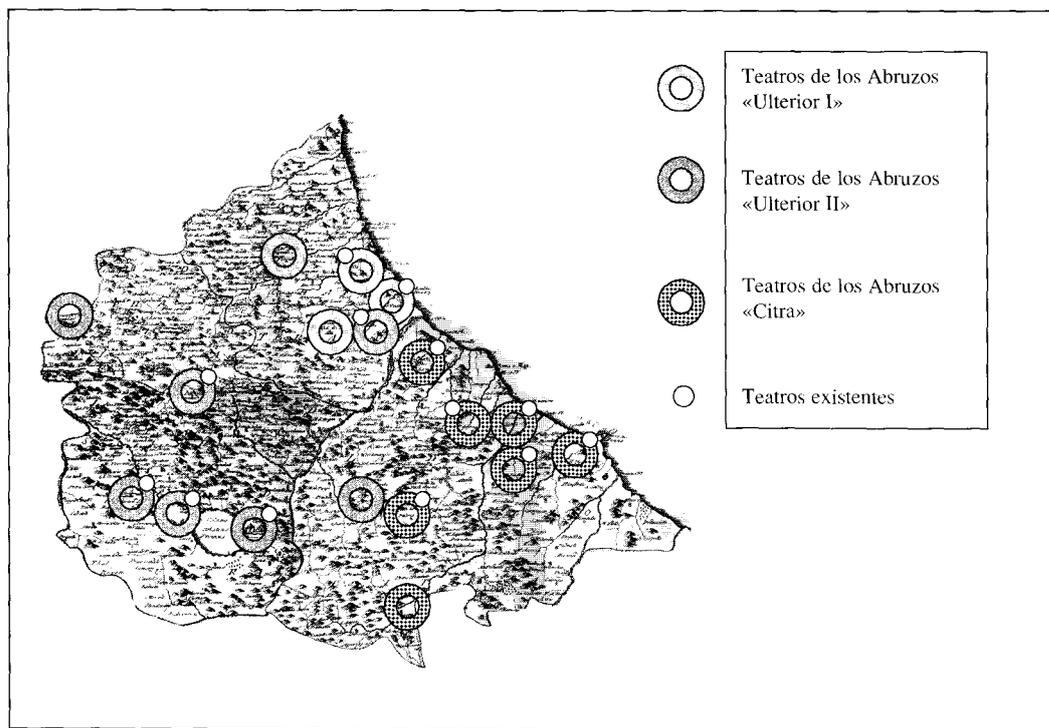


Figura 5
Región de Los Abruzos en el siglo XIX (Ulterior I; II; Citra)



Figura 6a
Aquila, Teatro Comunale, facciata principal

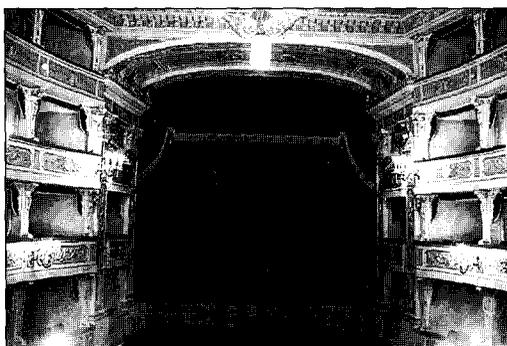


Figura 6b
Aquila, Teatro Comunale, proscenio y palcos

CLASIFICACIÓN DE LOS TEATROS DE LA REGIÓN DE LOS ABRUZOS EN EL SIGLO XIX

Teatros de la región de Los Abruzos «Ulterior I»

Teramo	teatro municipal inaugurado en 1868
Atri (TE)	teatro municipal inaugurado en 1881
Città Sant'Angelo (PE)	teatro municipal inaugurado en 1856
Loreto Aprutino (PE)	teatro municipal (s.d.)
Penne (PE)	teatro municipal inaugurado en 1823

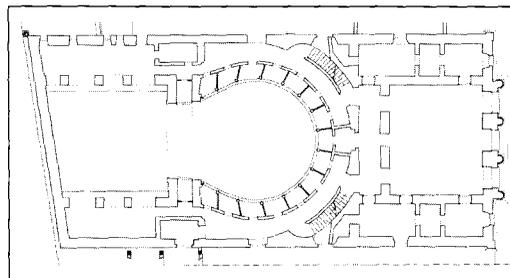


Figura 6c
Aquila, Teatro Comunale, planta, primer nivel

Teatros de la región de Los Abruzo «Ulterior II»

Aquila	teatro municipal (s.d.)
Leonessa (AQ)	teatro municipal (s.d.)
Sulmona (AQ)	teatro municipal inaugurado en 1874
Pescina (AQ)	teatro San Francesco (s.d.)
Avezzano (AQ)	teatro Ruggeri (s.d.)
Tagliacozzo (AQ)	teatro Talia inaugurado en 1888

Teatros de la región de Los Abruzo «Citra»

Lanciano	teatro Fenaroli inaugurado en 1847
Vasto	teatro Rossetti inaugurado en 1841
Castell di Sangro	teatro comunal inaugurado en 1870
Palena	teatro Aventino inaugurado en 1848
Orsogna	teatro Frentano inaugurado en 1879
Atessa	teatro comunal inaugurado en 1891
Chieti	teatro Marrucino inaugurado en 1861

NOTAS

1. Cfr. Boullée, E.L.: *Architecture. Essai sur l'art*. En Rossi A., *Saggio sull'arte*. Marsilio, Padova, 1967.
2. «Il solo modo in cui gli artisti devono intrattenersi fra loro, è quello di richiamare con forza e con energia ciò che risveglia la loro sensibilità; e con questa capacità di attirare l'interesse che possono stimolarsi e riscaldare il loro genio. Si guardino dall'entrare in spiegazioni troppo razionali, perché l'impressione de una immagine sui nostri sensi si affievolisce se ci soffermiamo troppo sulla causa che produce l'effetto. Discutere dei propri piaceri è cessare di vivere il loro dominio, è cessare di godere, è cessare di esistere». Boullée, E. L.: *Architecture... op. cit.*

3. «L'erudizione, questa sovrana inamidata, conduce raramente al delirio felice». Ledoux, C. N.: *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation...* en Tamburini E., *Il luogo teatrale nella trattadistica dell'800*, Buzzoni, Roma, 1984, p. 12
4. La elección de la elipse, al parecer, no es una idea de Patte. Ya en 1642, el jesuita boloñés Mario Bettini de un grabado tomado de la obra *Apiaria Universae Philosophiae Mathematicae* postula la propagación elíptica del sonido y la adopta para su teatro.
5. Ferrario, G.: *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*. A. Forni. Milano, 1830.
6. Vitruvio, P.: *I Dieci Libri Dell'Architettura*, Polifilo, p. 259.
7. «Soffittate chiamasi tutte quelle scene che sono composte di un telone di prospetto e di altre tele congiunte co' telari a guisa de soffitte o in altra forma, che chiamarsi ancora col nome di rompimento». Landriani, P.: *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico*. Cesarea regia, Milano, 1815; parte I, p. 42
8. «Scene parapettate chiamasi quelle decorazioni che sul palcoscenico vengono formate con soli telari uniti a foglia di parete, o poste in modo che secondino la struttura della pianta reale della scena medesima, alquanto però ristretta, ossia scortata dalla prospettiva, in quel dato spazio fissato dal pittore, o voluto dal bisogno della rappresentazione». Landriani, P.: *Osservazioni sui difetti...*, parte I, *op. cit.*, p. 15.
9. «All'entrare in platea ed all'affacciarsi alla scena, non tutte le decorazioni ci soddisfano, smbrandoci di vedere in esse delle linee che troppo precipitano o sono troppo pendenti in direzione opposta a quanto vediamo in natura più orizzontale; ma all'avvicinarsi che facciamo verso il poscenio, le linee ci vanno sembrando meno difettose, ed arrivati che siamo ad una certa distanza verso il mezzo della platea, troviamo la scena assestata al nostr'occhio con linee non più precipitanti ma aggiustate all'effetto e senza scorti troppo larghi o linee troppo inclinate. Questo accidente nasce dall'aver fissato il pittore a caso il punto di distanza nella scena, senza sapere se sio o no favorevole in qualunque distanza sia veduta la sua decorazione dalla platea, così veduta la scena fuori del suo punto, tutte le linee ci sembrano concorrere a dei punti precipitosi e finche non siamo arrivati al suo vero punto di distanza, noi non possiamo godere della prospettiva nella decorazione medesima; sarà suo primo pensiero di fissare in tutte le scene il punto di distanza all'entrata della platea, perché al primo affacciarsi che fa ognuno, e non potendo cambiare di luogo come succede, o vi resti per sua scelta, possa sino a quel punto godere l'effetto della scen senza alcuno di que' difetti che abbiamo indicati di sopra». Landriani, P.: *Osservazioni sui difetti...*, *op. cit.*, parte II, pp. 28-29.
10. Giannetti, A.; Muzii, R.: *Antonio Niccolini, architetto y escenógrafo en la corte de Nápoles (1808-1850)*. Electa Napoli. Napoli, 1997.