



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

DOTTORATO DI RICERCA IN
INGEGNERIA CIVILE,
ARCHITETTURA E TERRITORIO
XXIX CICLO

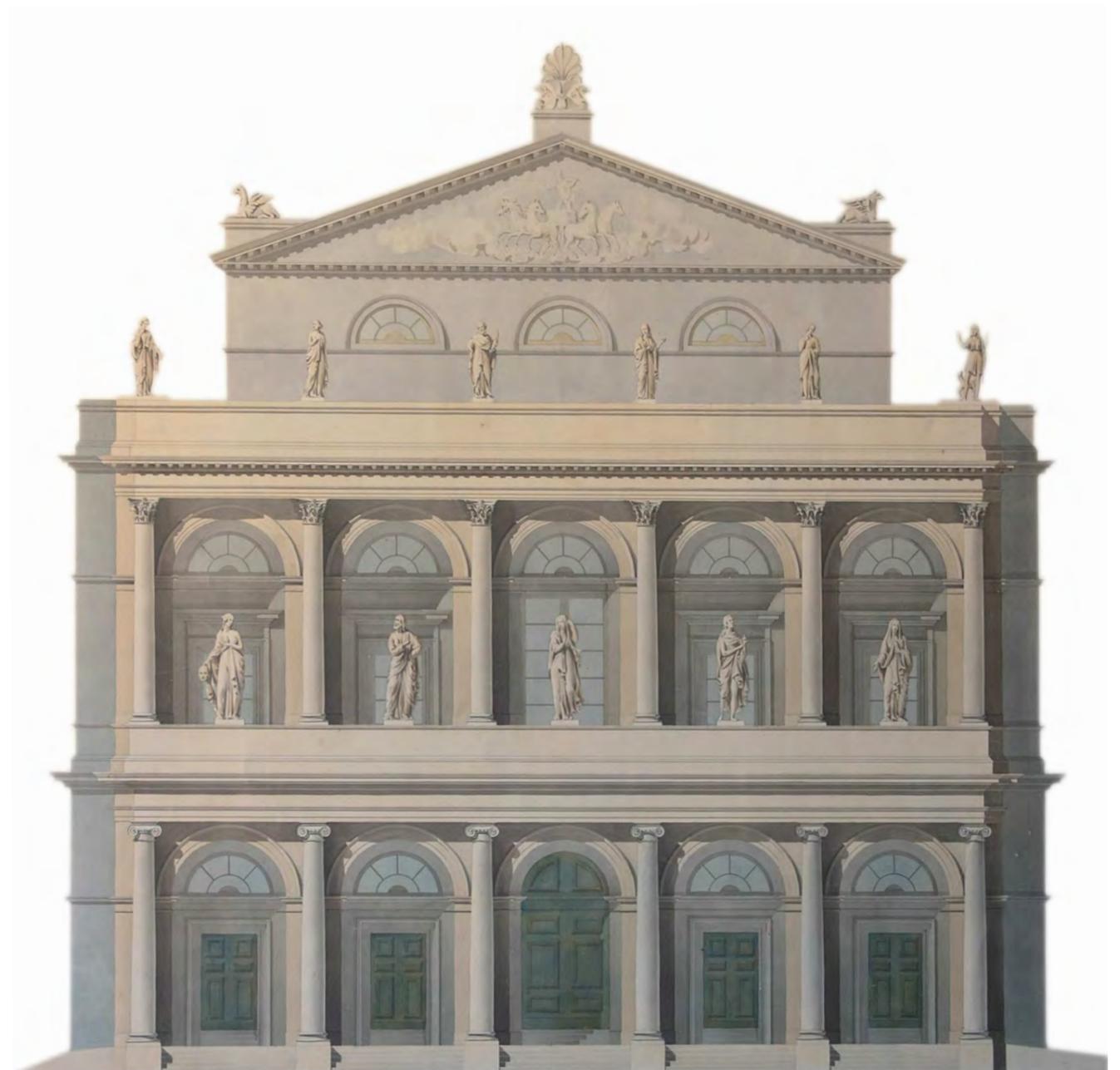
Tesi di Dottorato di Ricerca
anno accademico 2015/16

Supervisore
Francesco Chinellato

Dottorando
Livio Petriccione

IL “DOV’ERA E COM’ERA” COME PROGETTO DI RESTAURO CONSERVATIVO E GESTIONE DI SAPIENZE I MANUFATTI E LE TECNOLOGIE NELLA RICOSTRUZIONE DEL TEATRO GALLI DI RIMINI

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DOTTORATO DI RICERCA IN
INGEGNERIA CIVILE, ARCHITETTURA E TERRITORIO
XXIX CICLO

Tesi di Dottorato di Ricerca

**Il “dov’era e com’era” come progetto di restauro
conservativo e gestione di sapienze: i manufatti
e le tecnologie nella ricostruzione del
teatro Galli di Rimini**

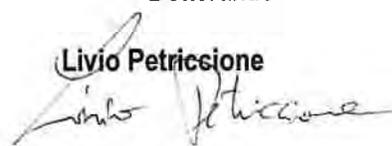
Supervisore

Francesco Chinellato



Dottorando

Livio Petriccione



Anno Accademico 2015/16

Ai miei Genitori

*“un concetto spirituale della
bellezza dedotto dall’imitazione
della natura [...] la parte estetica e
di decorazione [...] quei principi
che regolano le belle arti, come le
belle lettere; quei principi coi quali
si alza la mente alla sublimità del
concetto coll’imitazione del bello
della natura, della verità e della
ragione”*

*Luigi Poletti,
Intorno all’Architettura Moderna
(1861)*

SOMMARIO

La ricerca è focalizzata sui problemi dell'applicazione di metodologie e tecnologie negli interventi di restauro, recupero e ricostruzione architettonica di edifici storici. Entro tale ambito la tesi si prefigge di analizzare le problematiche di attuazione del progetto di ricostruzione del teatro Amintore Galli di Rimini, in particolare per quanto concerne gli interventi di restauro e ricostruzione degli apparati decorativi, secondo la filosofia del recupero filologico del "dov'era e com'era". Lo studio d'inquadramento problematico e l'analisi specifica sono state rivolte al teatro riminese che rappresenta un esempio emblematico nell'ambito degli edifici pubblici di alta rappresentanza del XIX secolo.

SUMMARY

The research is focused on the methods and technologies utilized in the refurbishment and revitalization of historical buildings. The aim of the thesis is to analyze the challenges to be faced in renovating the theatre Amintore Galli in Rimini, especially in relation to the refurbishment and reconstruction of the decorative elements, in accordance with the philosophy of restoring the buildings "where they used to be" and "how they appeared". The specific analysis regards the theatre in Rimini which represents an emblematic example among the most representative public buildings in the Nineteenth century.

0. INDICE

1.	
PREMESSA.....	9
1.2 OBIETTIVI, RISULTATI, METODOLOGIA E STRUTTURA DELLA RICERCA.....	11
2.	
CENNI STORICI SUL TEATRO GALLI NEL PANORAMA DEI TEATRI ALL'ITALIANA DELL'EMILIA ROMAGNA.....	19
2.1 IL "SISTEMA" DEI TEATRI ALL'ITALIANA DELL'EMILIA ROMAGNA.....	21
2.2 LUIGI POLETTI PROGETTISTA.....	31
2.3 STORIA DEL TEATRO RIMINESE DALLA COSTRUZIONE ALL'EVENTO BELLICO.....	37
2.4 LE CARATTERISTICHE DEL PROGETTO POLETTIANO PER IL TEATRO DI RIMINI.....	51
2.5 LA RICERCA STORICA D'ARCHIVIO.....	67
3.	
L'OPERA DI RICOSTRUZIONE DEL TEATRO GALLI.....	73
3.1 IL DIBATTITO PER LA RICOSTRUZIONE.....	75
3.2 IL CONCORSO ED IL PROGETTO DI RICOSTRUZIONE.....	89
3.3 LE PRINCIPALI CARATTERISTICHE DEL PROGETTO DI RIPRISTINO FILOLOGICO DEL TEATRO.....	97
4.	
IL CANTIERE DELLA RICOSTRUZIONE: METODOLOGIA E SAPIENZE A CONFRONTO.....	103
4.1 GLI APPARATI DECORATIVI DELLA FENICE DI VENEZIA: MEMORIA DELL'AVVENTURA DI RICOSTRUZIONE E CONCORSO DI SAPIENZE COME SPUNTO IDEOLOGICO.....	111
4.2 MIGLIORIE E TECNOLOGIA NELLA GESTIONE DEL CANTIERE, APPROCCIO METODOLOGICO ALLA RICOSTRUZIONE DEGLI APPARATI DECORATIVI.....	117

4.3 METODOLOGIA DI INTERVENTO SULLA RICOSTRUZIONE DEGLI APPARATI DECORATIVI.....	123
4.3.1 Caratteristiche metodologiche del <i>mock-up</i>	124
4.3.2 Punti di criticità.....	131
4.3.3 Problema statico delle macchine sollevatrici.....	133
4.3.4 La colonna.....	135
4.3.5 Fasi tecniche esecutive.....	138
4.3.6 Problematiche relative alla installazione dei corpi illuminanti della sala dei palchi.....	142

5.	
CONCLUSIONI.....	153

RINGRAZIAMENTI.....	161
----------------------------	------------

INDICE DELLE FIGURE.....	163
---------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	175
--------------------------	------------

REGESTO DOCUMENTARIO DEGLI ALLEGATI:

ALLEGATO I – Disegni Archivio Poletti

ALLEGATO II – Foto storiche

ALLEGATO III – Progetto di ricostruzione filologica

1. PREMESSA

1.2 OBIETTIVI, RISULTATI, METODOLOGIA E STRUTTURA DELLA RICERCA

Nell'ambito dell'attività di studio e ricerca è stata preliminarmente implementata l'analisi bibliografica e documentale inerente l'argomento della tesi. La tematica sviluppata risulta infatti di grande respiro culturale, particolarmente significativa e stimolante perché rivolta ad un campo caratterizzato dalla continua interazione fra la necessità dell'applicazione di nuove tecnologie e le esigenze conservative del restauro architettonico in edifici di grande valore storico. Tale tipologia di opere monumentali richiede interventi che rendano le strutture fruibili, in accordo alle esigenze attualizzate nel contesto socio-ambientale e con i necessari adeguamenti per rispettare le vigenti normative, conservando e salvaguardando però i valori di immagine che stanno alla base del loro ruolo identitario.

L'opera presa in considerazione, quale manufatto paradigmatico per esemplificare in modo significativo il tema di carattere generale, è il teatro Amintore Galli di Rimini opera dell'architetto Luigi Poletti¹. Nel progetto di restauro, che è stato analizzato criticamente, viene esplicitato il rafforzamento del suo ruolo storico quale *focus* di presenza culturale all'interno della città, sia nel suo utilizzo tradizionale, sia in senso innovativo, con l'accoglimento di nuove funzioni, intimamente legate al suo ruolo di polo culturale e di aggregazione, ma orientate alla riqualificazione dell'offerta turistica. Infatti la realizzazione di un restituito teatro soddisfa le esigenze legate alle molteplici espressioni artistiche: la musica lirica, la musica sinfonica, l'operetta, la prosa, il varietà, i concerti e la proiezione cinematografica, ecc.. Il ripristino del Galli lo enfatizza quindi quale *topos* qualificante dell'offerta culturale rivolta alla

¹ Luigi Poletti nasce a Modena nel 1792 e muore a Milano nel 1869.

oramai consolidata presenza turistica di massa, caratterizzata da continui flussi di persone con ricambio calendarizzato, ma in un certo senso anche non prevedibile, rispetto al contesto sociale stanziale.

L'attenzione focalizzata sul particolare caso di studio, ha richiesto un'approfondita ricerca che ha comportato, contestualmente, l'elaborazione di un particolare metodo di indagine sul patrimonio documentale presente presso gli archivi storici di Modena e di Rimini.

Attraverso tale percorso sono stati confermati ed ulteriormente arricchiti da nuove acquisizioni, gli elementi conoscitivi che hanno determinato e consentito un migliore inquadramento e rafforzamento dell'obiettivo fondante della ricerca, rappresentato dalla conoscenza approfondita dell'avventura architettonico-artistica del teatro fino ai nostri giorni, all'interno del sistema regionale, storicamente detto, dei Teatri dell'Emilia Romagna. Ed anche è stato perseguito l'approfondimento delle modalità realizzative di restauro, nell'interazione fra le istanze del "dov'era e com'era" e le singole scelte progettuali, ciò sia dal punto di vista della scelta dei materiali, sia dal punto di vista della tecnologia applicata, nonché della gestione del cantiere che è stato oggetto di specifiche ricerche ed analisi.

Partendo dalle premesse, costituite dall'inquadramento dell'esistente teatro, ma risalendo sinteticamente alle origini storiche e alla conoscenza del progettista, passando anche per la considerazione della realtà teatrale contestualizzata e in confronto, nel panorama esistente, con altre strutture similari, si è rivolto l'interesse all'intervento di ricostruzione filologica focalizzato particolarmente sulla *restitutio* al Galli degli apparati decorativi e degli arredi seguendo il *fil rouge* dell'ideologia del "dov'era e com'era".

La ricerca storica sulla storia del teatro Galli di Rimini, considerato nell'insieme del sistema storico dei teatri dell'Emilia Romagna, che costituiscono, per loro insieme, per numero e qualità, un fenomeno eccezionale non solo a livello italiano, ma anche a livello europeo, ha permesso di comprendere come il sistema aristocratico di potere dello Stato Pontificio², che ha caratterizzato quest'area geografica nel passaggio dal XVIII e XIX secolo, abbia creato una maglia territoriale di edifici teatrali che, di fatto, ha coinvolto ogni piccolo centro urbano della regione.



Figura 1: Il teatro di Rimini nel 1880 c.a., all'epoca era intitolato a Vittorio Emanuele II. (Foto Minghini, B.G.R.)

² Le due espressioni utilizzate proiettano un contesto sociale estremamente sintetizzato in quanto bisogna anche tenere presente che parte della Aristocrazia era rappresentata da famiglie borghesi che si erano in qualche modo nobilitate nelle ultime generazioni e che la struttura dello Stato Pontificio dava spazio, anche se limitato, alle nuove figure professionali, espressione di una nascente borghesia. Pertanto il teatro del Poletti è anche espressione di queste avanguardie di strati sociali che poi saranno i prevalenti utenti del teatro, dopo la costituzione del Regno d'Italia.

Il teatro Galli, in questo senso, rappresenta la *summa* delle specifiche conoscenze tecniche costruttive, delle raffinate sperimentazioni acustiche e costituisce in un certo modo il “canto del cigno” del recupero del linguaggio architettonico del neoclassicismo, sotteso all’esperienza della rete teatrale che ha investito tutta la regione. Il teatro Galli infatti, viene costruito alla fine dell’avventura architettonica dei teatri dell’Emilia Romagna, essendo stato terminato nel 1857 dopo un *iter* progettuale e costruttivo durato circa 15 anni.

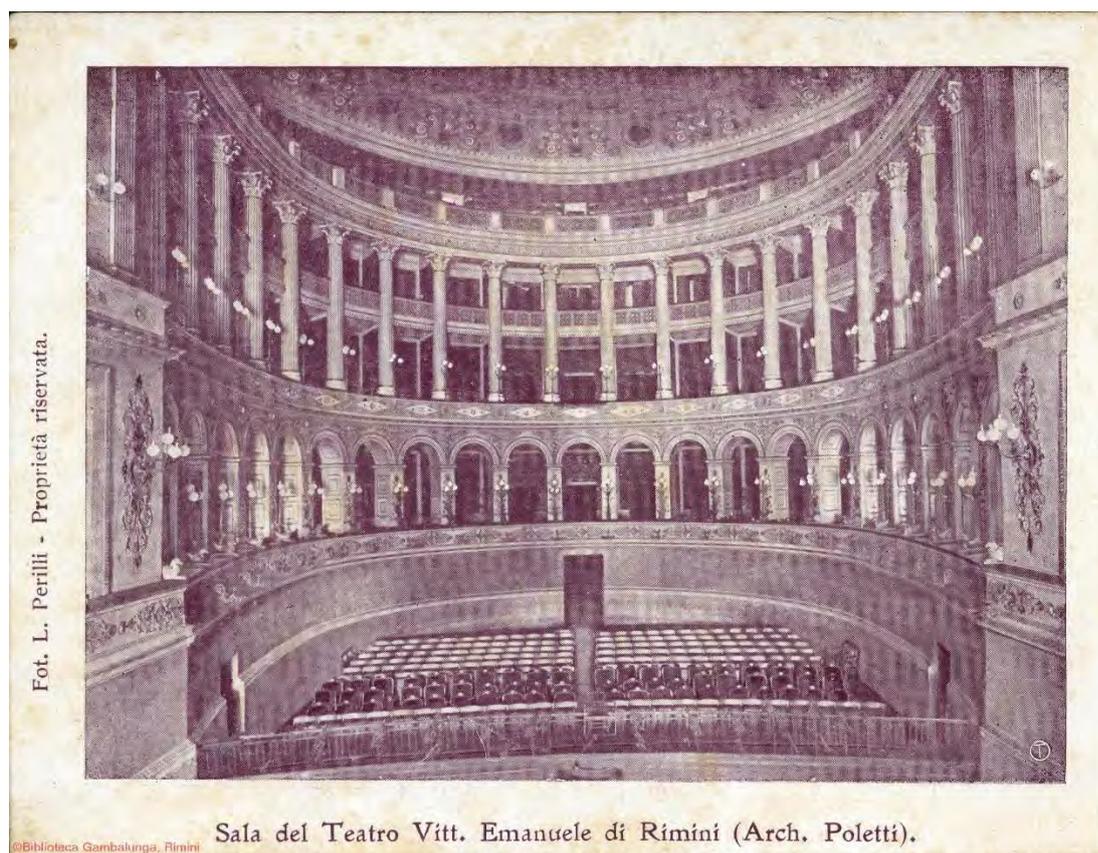


Figura 2: Foto del 1890 della sala del teatro di Rimini allora intitolato a Vittorio Emanuele e dal 1947 a Amintore Galli. (B.G.R.)

L’organismo edilizio può quindi considerarsi oggi come un esempio particolarmente significativo di utilizzo delle tecniche costruttive e dei materiali, per edifici pubblici di alta rappresentanza del XIX secolo. L’architetto Luigi Poletti ricorse ad accorgimenti innovativi per l’epoca, come si deduce dal

suo scritto: “Il concetto di que’ due teatri, come del terzo³, partì da un sistema che io m’era creato con studio anteriore di ben sedici anni su questi edifici percorrendo tutte le teorie usate dagli antichi e dai moderni. Vidi che i primi non dei teatri Argentina, della Scala e di S. Carlo. Conobbi che era necessaria una riforma la quale fissasse delle norme certe e generali applicabili a tutti i casi particolari tanto rapporto alla curva quanto alle condizioni di meglio vedere e di chiaramente sentire non escluse quelle di migliorarne la bellezza eliminando que’ sconci alveari, che ancora deturpano gli odierni teatri, ed introducendovi tutte le comodità che oggi si desiderano dalle società più incivilite.”⁴.

Il teatro riminese risulta anche emblematico perché la sua storia è segnata dalla devastazione durante l’evento bellico⁵ che determinerà la distruzione del palcoscenico e della sala dei palchi, ma che lascerà intatti l’ingresso, il *foyer* e le sale al primo piano. Tale esordio traumatico alimenterà successivamente la dialettica per la ricostruzione, per la rinascita dalla sua “ferita” come “l’araba fenice dalle proprie ceneri” e porrà gli interrogativi riguardo all’idea-guida nell’ipotesi della ricostruzione e del restauro.

Nei processi che hanno portato alla definizione finale del progetto, come si evince dall’analisi esposta nella presente tesi, particolarmente interessante si è palesata la ricerca riguardo all’utilizzo dei materiali, soprattutto nella parte dell’ingresso-foyer, che è l’unica testimonianza architettonica rimasta intatta alla fine della seconda guerra mondiale. Risulta quindi oggi di grande rilievo il progetto di restauro e ricostruzione, che prevede l’uso di tecnologie innovative ed un diffuso utilizzo di materiali (esempio: acciaio, calcestruzzo armato, legno

³ Il Poletti nella sua lettera si riferisce ai teatri di Terni (1836-1849), Rimini (1842-1857) e Fano (1845-1863).

⁴ Lettera di Luigi Poletti a Stefano Tomani Amiani, Roma, 16 maggio 1868; B.F.Fa..

⁵ Nel 1943 durante i bombardamenti del secondo conflitto mondiale.

lamellare, *jesmonite*), nel loro integrarsi armonioso e rispondente ad avanzate tecnologie.

Nel progetto di ricostruzione le tecnologie applicate, sottese anche ai continui perfezionamenti posti in essere nello svolgimento degli interventi attuativi, permetteranno un controllo delle qualità aggiuntive insite nelle proposte migliorative del restauro, soprattutto per quanto attiene al versante dell'acustica, alla sicurezza degli ambienti e agli aspetti antisismici.

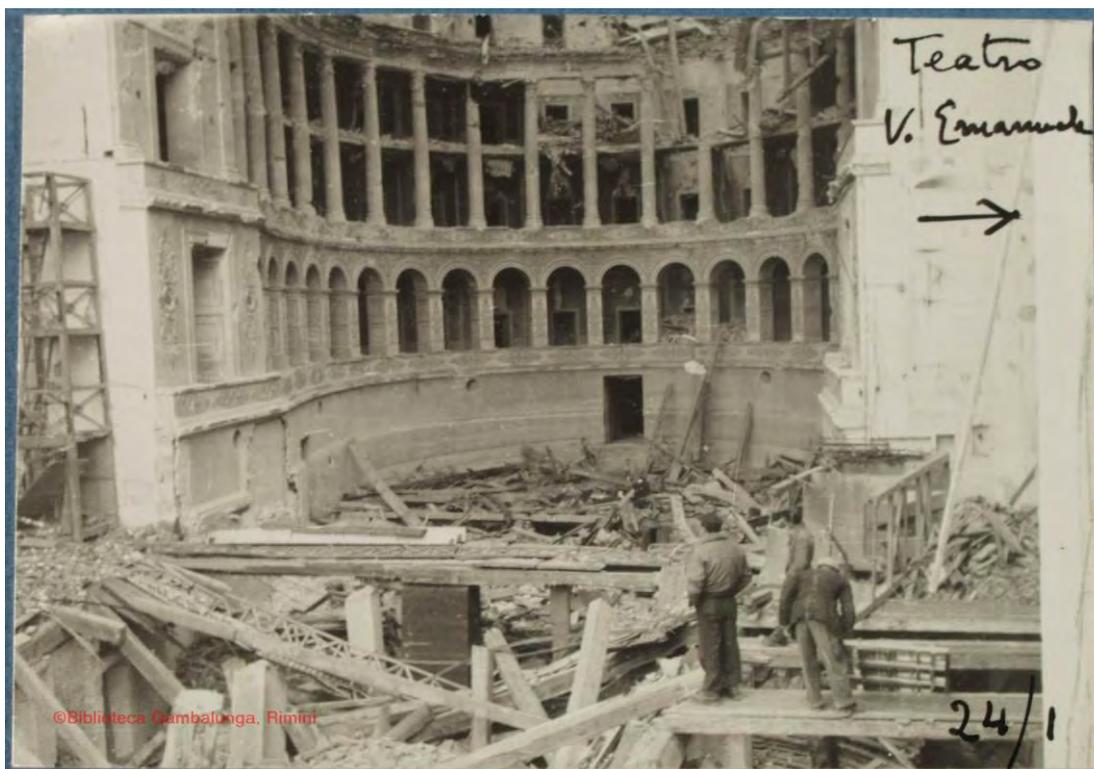


Figura 3: Foto del 1944 della sala dopo il bombardamento del 28 dicembre 1943. (B.G.R.)

Si ricorda che la distruzione della sala ha costituito una tragica testimonianza della guerra, in quanto essa fu bombardata il 28 dicembre 1943 e successivamente depredata di tutte le testimonianze, molte delle quali, come risulta dalla documentazione fotografica, si erano salvate dalle deflagrazioni. La ricostruzione della cavea ha permesso, da un lato, di far interagire

dialetticamente la volontà espressa (anche da un referendum popolare) di riappropriarsi della forma storica di tutto il teatro Galli e dall'altro lato di ricostruire una "macchina musicale" capace di assolvere ai compiti e di rispondere ai requisiti richiesti, per tutte le forme tradizionali di teatro potenzialmente ospitate nell'eccezionale struttura, nonché di porsi come luogo di sperimentazione ed applicazione di raffinate soluzioni tecnologiche.

Difatti il teatro Galli vuole oggi, pur all'interno della "forma" tradizionale, rispondere a tutte le richieste connaturate alle moderne esigenze di un teatro lirico e porre in essere, di conseguenza, tutte le innovative tecnologie necessarie per far rivivere il teatro come luogo di incontro, di ricerca e di sperimentazione culturale. In tale dialettica l'utilizzo del legno è stato privilegiato, anche se alle volte si è reso necessario integrarlo sapientemente con altri materiali, sia per rispondere alle esigenze strutturali, sia nella definizione di dettaglio degli apparati decorativi.



Figura 4: I lavori di scavo archeologico nell'area di cantiere al di sotto del futuro palco del teatro Galli, ottobre 2015. (Foto L. Petriccione)

Infatti nella nuova costruzione che è in fase di avanzata realizzazione, tutte le strutture lignee verranno lavorate con materiali di avanzata tecnologia al fine di raggiungere le migliori prestazioni dal punto di vista acustico, compatibilmente con la ricostruzione filologicamente rigorosa dell'originale teatro d'opera.

Nella valutazione critica dell'estrema complessità dell'intervento la ricerca ha anche considerato come, durante lo svolgimento delle operazioni di scavo, per la ricostruzione del teatro, siano emerse testimonianze materiali di valore storico-archeologico. La volontà di valorizzare tali reperti ha comportato un impegnativo orientamento degli interventi atto a favorire la fruizione a un'ampia moltitudine di visitatori, collegata anche all'afflusso turistico del sito archeologico della città di Rimini.



Figura 5: Foto aerea del 1925 del teatro che dimostra l'inserimento nel contesto urbano. (B.G.R.)

2.
CENNI STORICI SUL
TEATRO GALLI NEL
PANORAMA DEI TEATRI
ALL'ITALIANA DELL'EMILIA
ROMAGNA

2.1 IL “SISTEMA” DEI TEATRI ALL’ITALIANA DELL’EMILIA ROMAGNA

Come già anticipato in premessa, lo studio ricerca incentrato sul teatro Amintore Galli, merita un breve collegamento di richiamo a quella che è la realtà storico-architettonica e culturale dei teatri dell’Emilia Romagna. Infatti, le realtà urbane dell’Emilia Romagna si modificarono ed ebbero una evoluzione nel periodo dal ‘600 all’ ‘800. In particolare, nel momento storico successivo alla guerra dei sette anni⁶ e alla unificazione sotto il governo del papato, migliorarono le condizioni di vita e il periodo fu caratterizzato da un considerevole sviluppo. Fiorirono l’agricoltura e le attività artigianali e la produttività si orientò anche verso la trasformazione industriale, tutta l’economia ebbe impulso.

Le migliorate condizioni di vita, la situazione geopolitica unificata, portarono anche ad un flusso della popolazione verso le città, con impulso alla urbanizzazione e conseguentemente vi fu una considerevole spinta costruttiva, fiorirono così palazzi della piccola e media borghesia, ne derivò anche un positivo indotto produttivo. In questo arco temporale si inserì anche l’evoluzione della tipologia architettonica delle fabbriche teatrali, quale trasformazione del fenomeno culturale legato alle esigenze artistiche e, dalla prima metà del ‘600, si configurerà il teatro all’italiana che costituirà uno stilema architettonico di riferimento fino alla fine dell’ ‘800.

I teatri dell’Emilia Romagna presentano una certa omogeneità strutturale e costituiscono un fenomeno diffuso, legato sia allo sviluppo ed incremento demografico delle città, sia all’impulso economico ed all’emergente bisogno culturale e di aggregazione sociale della popolazione.

⁶ La guerra si svolse negli anni dal 1756 al 1763 e furono coinvolte le principali potenze europee dell’epoca.

Nella costruzione dei teatri in tale periodo, predominò l'orientamento a incaricare architetti esperti e vennero investite notevoli risorse per la realizzazione delle macchine teatrali e conseguentemente dato impulso alle attività artigianali e alle tecniche costruttive. Architettonicamente prevalse il modello neoclassico, anche se con richiami e contaminazioni barocche, in particolare per le parti decorative. Altra caratteristica sottesa alle costruzioni dei teatri emiliani fu il ricorso all'utilizzo del mattone in cotto e delle pietre, sia per le parti strutturali che per gli elementi decorativi, con preciso riferimento alla produttività locale.

“Sarebbe stata impossibile la realizzazione dei teatri romagnoli nei modi e nei tempi e nello stile ancora oggi visibile, se non vi fossero stati questi due elementi: un patrimonio artistico e una tradizione artigianale di così ampie dimensioni, con a fianco una mano d'opera altamente specializzata nell'uso della pietra serena, abbondante sulle nostre colline. Gli scalpellini della vallata del Bidente, dell'alto Savio, ecc. costituiscono ancora oggi un patrimonio che non deve essere disperso e dimenticato. Crediamo quindi che si possa sostenere la tesi dell'esistenza di una questione romagnola entro la quale ricondurre e spiegare anche i fenomeni culturali”⁷.

I fattori culturali ed economico-sociali che portarono al mutamento e all'evoluzione dell'architettura teatrale, possono essere ricondotti a tutti quegli elementi storici del periodo descritto, caratterizzati appunto da un maggior benessere alla fine della guerra dei sette anni e all'emergere di diverse esigenze di maggiore partecipazione sociale alla vita cittadina e alle occasioni offerte dalle rappresentazioni teatrali.

La tradizione teatrale specificatamente trova realizzazione nei teatri fioriti e disseminati nel territorio come appunto quello di Rimini. Nel panorama dei

⁷ Luciano Marzocchi in (Farneti e Van Riel 1975), p.10.

teatri dell'Emilia Romagna, si ritiene di riportare con una breve annotazione, sul teatro polettiano realizzato a Fano.

Il teatro di Fano (1845-1863)

“Le deprecabili condizioni nelle quali versa il teatro torelliano, citato dal Milizia e dall'Algarotti, induce il gonfaloniere di Fano, Michelangelo Borgogelli, ad eseguire un'attenta e scrupolosa ispezione alle strutture. Il 15 giugno 1839 la sala viene chiusa al pubblico e si costituisce una commissione straordinaria per la elaborazione di un progetto di recupero. Il problema che si agita è se costruire il teatro in altra sede o ricostruirlo su quello esistente. Un ulteriore sopralluogo alle strutture della vecchia sala induce ad escludere la seconda ipotesi. Ma il nuovo gonfaloniere, Filippo Bracci, si esprime a favore della demolizione del Palazzo della Ragione per dar posto al nuovo teatro. Le difficoltà subito emerse dal primo piano di interventi proposti dell'architetto Arcangelo Innocenzi e dell'ingegnere Filippo Morolli, suggeriscono di rivolgersi ad un architetto esperto in progettazione teatrale. Il 25 luglio 1842 Poletti riceve l'incarico, ed il 7 giugno 1845 il suo progetto viene approvato dal Consiglio: l'area da occupare si estende ai fabbricati contigui, compresa l'adiacente chiesa abbandonata di S. Rocco. La Commissione pone pure la condizione che pur eliminando le parti incompatibili con la funzionalità del teatro, siano conservate le facciate. Mentre vengono abbattute le strutture interne, si consolidano i muri perimetrali, soprattutto laddove presentano un eccessivo strapiombo. La complessità dell'operazione, aggravata dalla presenza di mura senza fondamenta, prolungano questa prima fase dei lavori che termina solo nel 1855.

Compiuti tutti i lavori all'interno della sala (le decorazioni, la pittura del sipario, la collocazione delle macchine) il teatro viene inaugurato il 17 agosto 1863.”⁸

⁸ Monica Vaccari in (Bardeschi, et al. 1992) p.136.

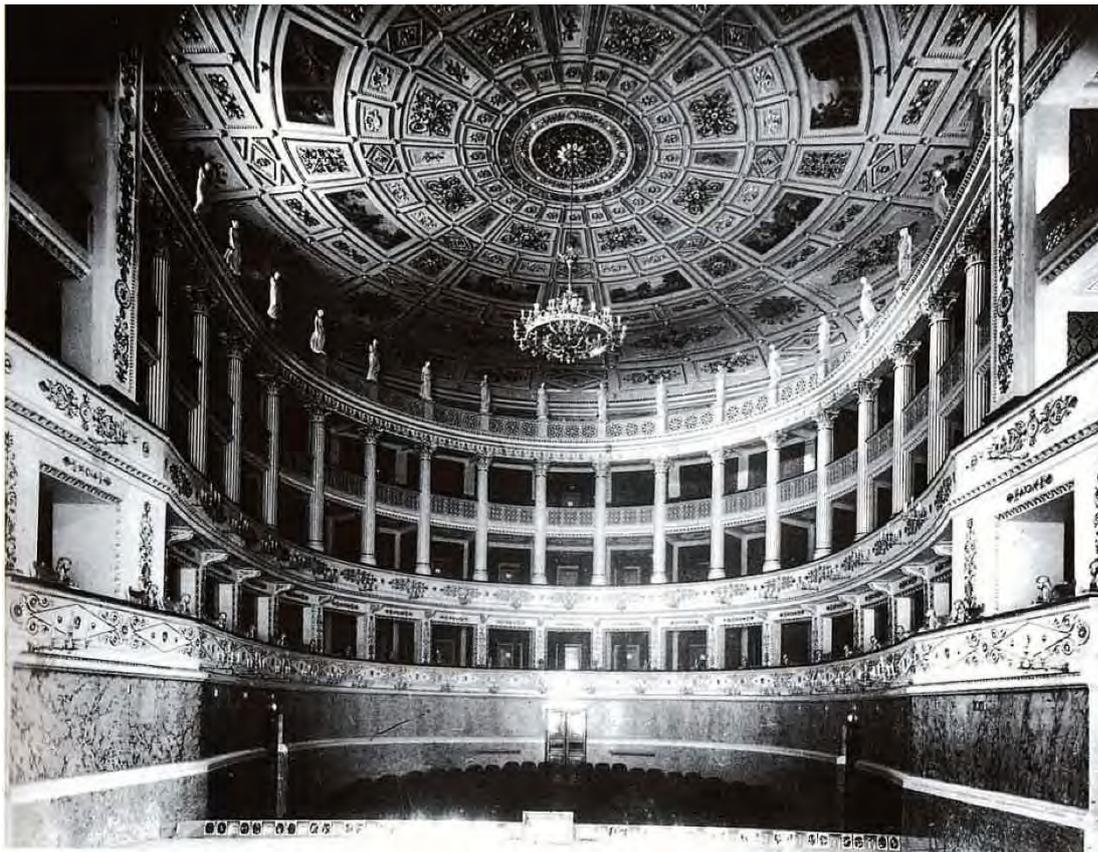


Figura 6: Foto della sala del nuovo teatro di Fano del Poletti post restauro del 1936. (Battistelli, Boiani Tombari e Ferretti, Il Teatro della Fortuna in Fano 1998)



Figura 7: Particolare dei palchi del primo ordine del nuovo teatro di Fano post restauro del 1936. (Battistelli, Boiani Tombari e Ferretti, Il Teatro della Fortuna in Fano 1998)

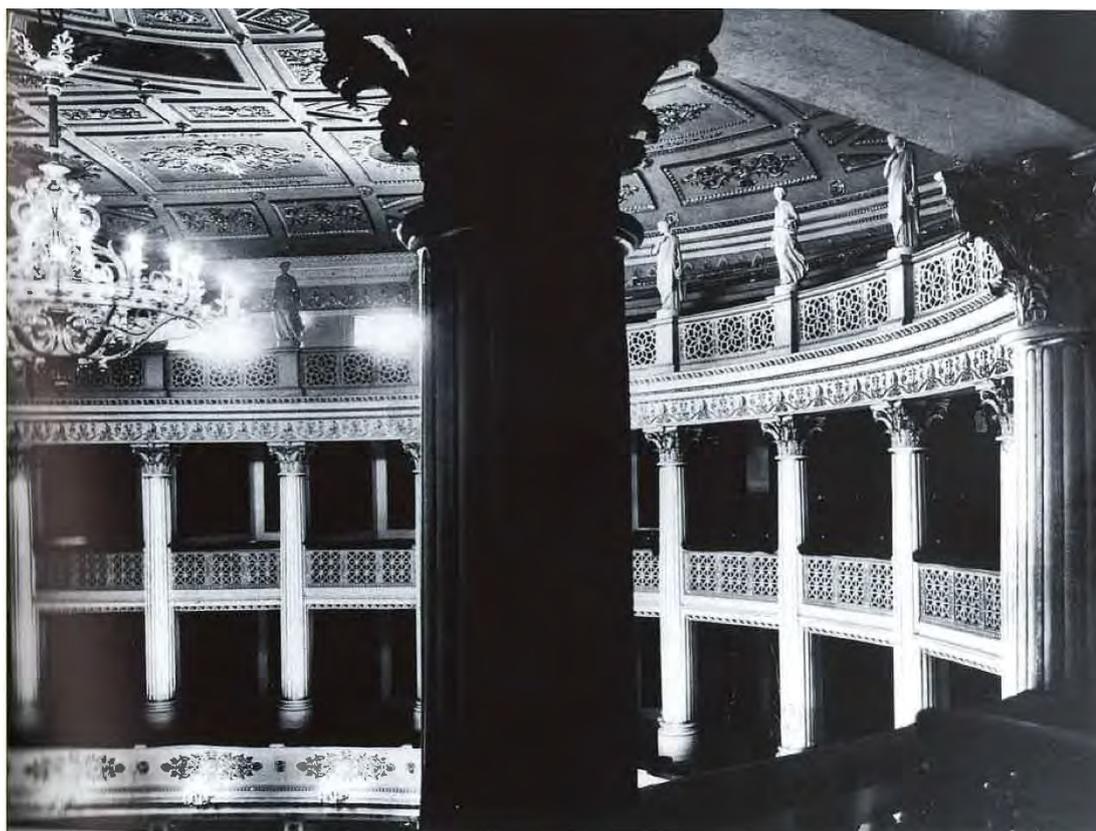


Figura 8: Foto dello scorcio di sala dalla galleria del 3° ordine del teatro di Fano post restauro del 1936. (Battistelli, Boiani Tombari e Ferretti, Il Teatro della Fortuna in Fano 1998)

Nell'architettura di questo sistema di teatri, si trova l'emblematico riferimento al particolare stilema teatrale riconducibile al "gusto del teatro all'italiana"⁹.

La tipologia a palchetti a più ordini sovrapposti, che caratterizza l'origine del tipico teatro all'italiana, risulta realizzata nel 1641 da Andrea Sighizzi¹⁰ con la costruzione del teatro Formagliari di Bologna. Molti sono i possibili raffronti e riferimenti al modello, nelle realizzazioni architettoniche teatrali, sia in varie città italiane sia fuori dai confini italiani. Infatti il primo teatro con la caratteristica sala all'italiana fu costruito a Firenze nel 1652-57 da Ferdinando

⁹ Viene attribuito il ruolo di caposcuola a Ferdinando Galli Bibiena (Bologna, *1657 - †1743) e alla Accademia Clementina di Bologna per la specifica formazione della scuola di pittori ed architetti teatrali che operarono in Italia e all'estero ispirandosi al gusto del "teatro all'italiana".

¹⁰ Andrea Seghizzi o Sighizzi (Bologna, *1630 - †1684).

Tacca¹¹, altro esempio diversificato si trova nella Reggia di Caserta come viene definito: “Più rara è la disposizione di ordini a braccianti una serie verticale di palchetti che vediamo attuata nel teatro del Palazzo Reale di Caserta”¹² e anche oltralpe come il teatro di Mannheim in Germania.

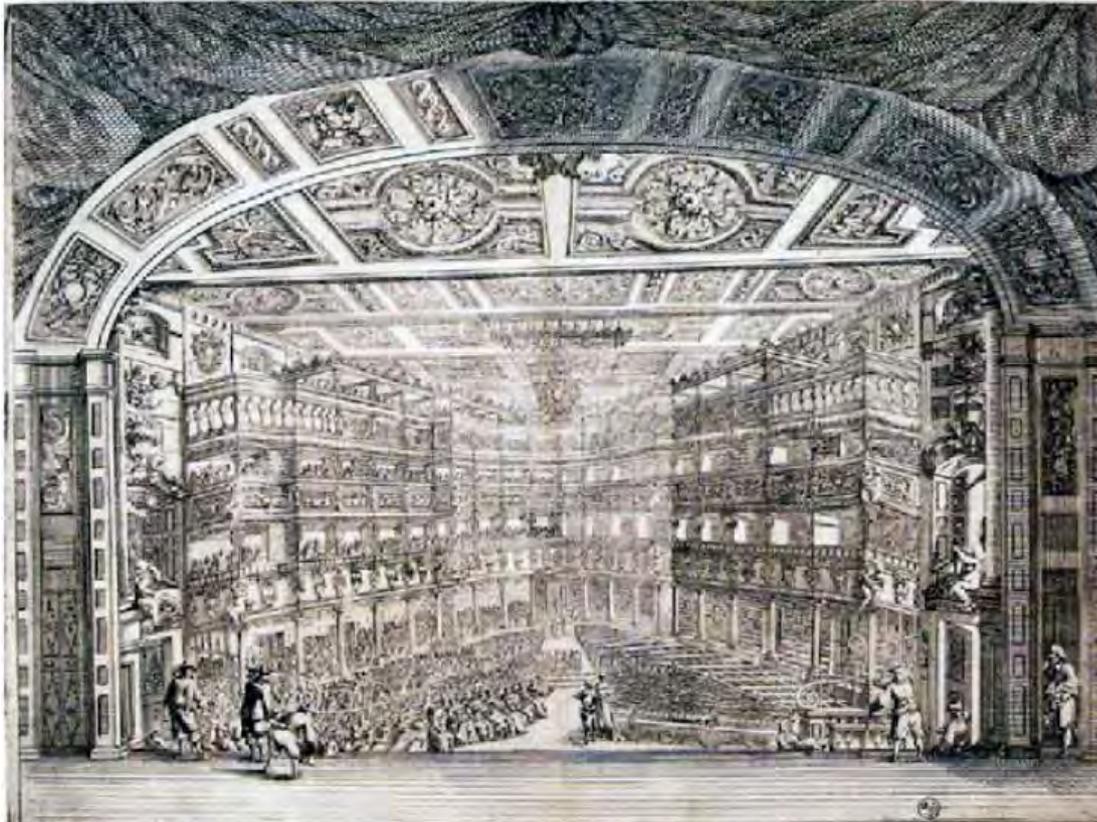


Figura 9: Incisione di Silvio degli Alli, di veduta dell'interno del teatro della Pergola di Firenze di Ferdinando Tacca. (De Angelis 2000)

¹¹ Ferdinando Tacca (Firenze, *1619 - †1686).

¹² (Farneti e Van Riel 1975), p.27.

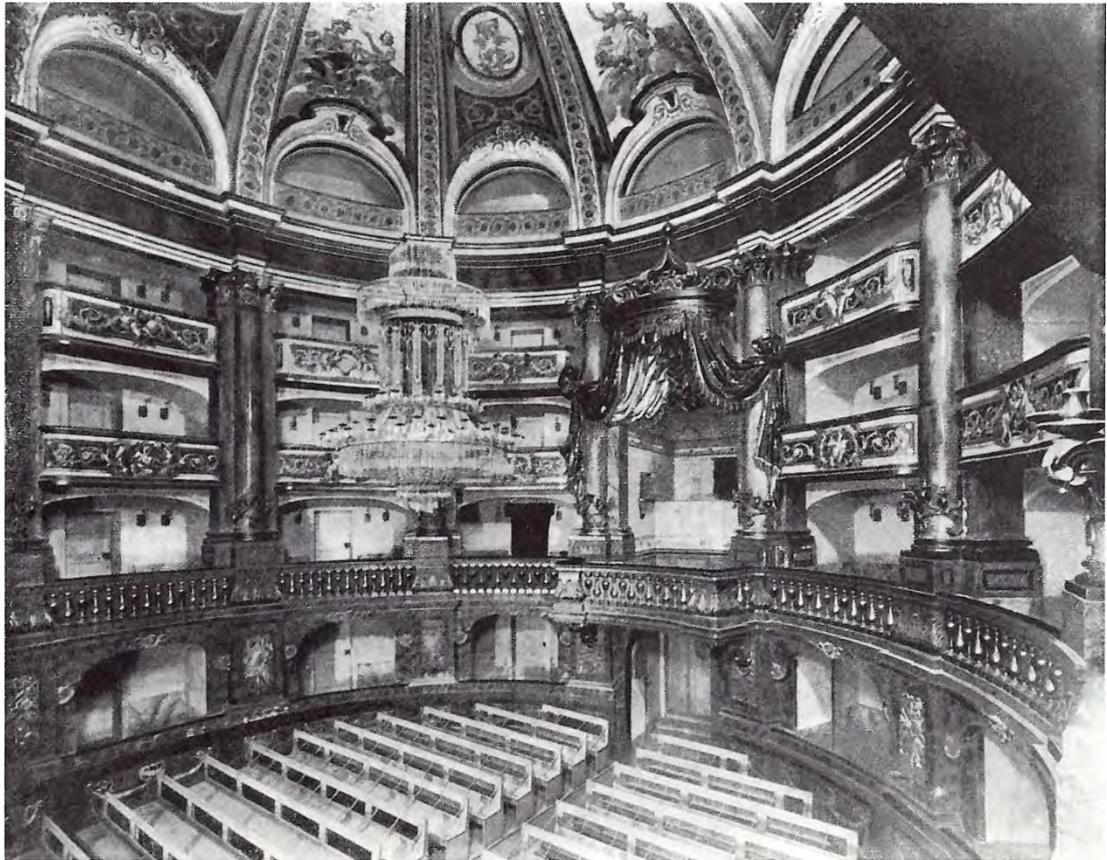


Figura 10: Il teatro della Reggia di Caserta, progettato da Luigi Vanvitelli. (Chierici 1984)

“Dal bibienesco teatro di Lugo (1757-62), infatti, ai capolavori di Morelli e di Pistocchi a Imola (1779-82) e a Faenza (1780-88), sino al teatro di Ferrara (1786-95); dalle proposte di Antonio Antolini e dello stesso Pistocchi a Milano (1802-1810), agli esempi di Filippo Antolini e di Antonio Missirini, sino agli interventi più tardi di Ghinelli e Poletti a Cesena (1841-45) e a Rimini (1857), i riflessi che di queste ricerche e di queste sperimentazioni si colgono nella regione hanno la pulsazione frequente e ravvicinata delle civiltà in movimento, ad ulteriore testimonianza che l’orizzonte ‘locale’ anche in questo campo specifico fu, come è stato rilevato per l’architettura civile e religiosa, ‘di operante ampiezza europea’. L’architettura teatrale romagnola nasce, si diceva, con il teatro pubblico di Lugo, il primo ‘moderno’ edificio per lo spettacolo nella regione, opera di Francesco Petrocchi e di Antonio Galli Bibiena; e a date

assai precoci, tra il 1757 e il 1762, negli anni di costruzione del più celebre Comunale di Bologna (dello stesso Bibiena, 1756-63)".¹³

Un particolare aspetto trasversale, nella tipologia del sistema dei teatri Emiliani e che si riscontra anche nella storia del teatro riminese, è l'importanza del Teatro quale struttura rappresentativa della cultura e della cittadinanza e, in secondo luogo, anche di edificio che valorizza il tessuto urbano circostante. Da ciò scaturì, nei vari contesti, l'importanza della scelta del *locus* di edificazione. Altra caratteristica che può essere considerata è la tipologia strutturale delle prime costruzioni che si potrebbe definire a "forma basilicale". Genericamente la distribuzione planimetrica del teatro può essere suddivisa in quattro zone distinte per spazi e funzioni quali l'atrio, il foyer, le camere per il pubblico, la cavea, la platea, il palcoscenico, il retro palco ed i camerini per gli attori¹⁴.

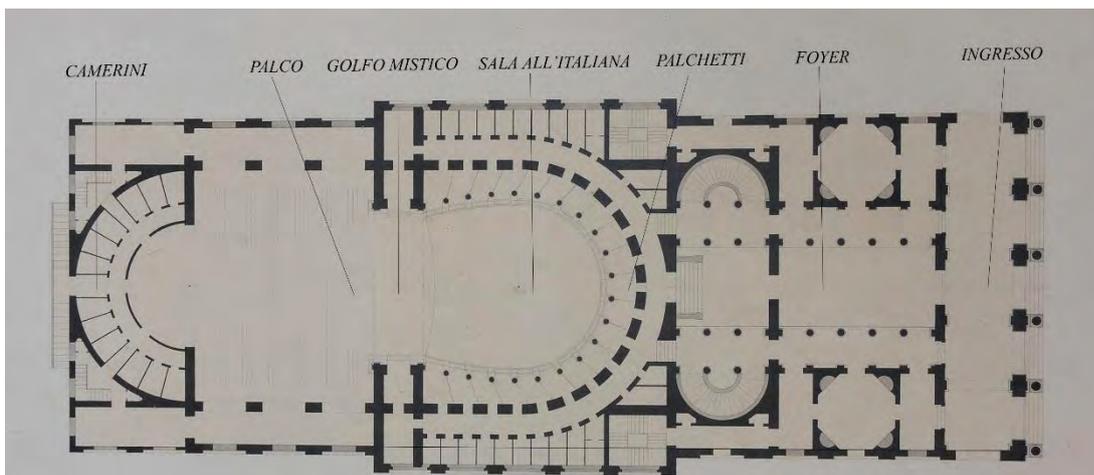


Figura 11: Planimetria con indicate le funzioni all'interno del teatro all'italiana.

¹³ (Deanna 1977), p.23.

¹⁴ Un confronto può essere fatto con la concezione architettonica teatrale del teatro Olimpico di Vicenza progettato da Andrea Palladio nel 1565 e completato dal figlio Silla e con il teatro di Sabioneta del 1588 ad opera di Vincenzo Scamozzi e del teatro Farnese di Parma del 1620 opera di Giovan Battista Aleotti.

La realizzazione progettuale e costruttiva di queste moderne macchine teatrali, nell'epoca di riferimento, diviene modello di interesse e di studio per la definizione di teatro: "È però indubbio che il modello classico-aulico italiano risultò prevalente nello sviluppo del teatro moderno: la diversificazione funzionale dei settori che esso offriva (palcoscenico e scena, zona rappresentanza, spazio per il pubblico) si prestò ottimamente a modificazioni e ampliamenti strutturali, dall'epoca barocca in avanti, conseguentemente alle necessità imposte dalla presenza di un pubblico più vasto, e dalla sempre più ricca tipologia delle forme di spettacolo, campo in cui giocò un ruolo determinante l'affermazione del teatro lirico. Anzi proprio la risposta strutturale a questo tipo di spettacolo determinò il prestigioso indiscusso per tutto l'Ottocento del cosiddetto teatro 'all'italiana', caratterizzato dalla codificazione della distinzione funzionale dei diversi settori, dai perfezionamenti tecnici del palcoscenico e della scena (con particolare riguardo alla sistemazione dell'orchestra), dalla cura dei settori di rappresentanza, dalla diversificazione dell'interno con la creazione di palchi, posti d'onore, loggiati, posti comuni, funzionalmente alle esigenze del nuovo pubblico della borghesia urbana. Esempio perfetto di questa tipologia fu il t. alla Scala di Milano, del Piermarini (1776-78)."¹⁵

La tipologia teatrale, nel periodo considerato, fu caratterizzata da forme architettoniche che andavano modificandosi nell'adattamento alle diverse esigenze, determinate dai cambiamenti del contesto sociale, dalla trasformazione delle caratteristiche tecniche e strutturali e dal modificato rapporto tra spettatore e scena nelle rappresentazioni artistiche teatrali.

Appare opportuno considerare la citazione di Fauzia Farnetti che afferma "È comunque al teatro del Palladio, primo della serie cronologica dei teatri stabili, che si devono i ricordi classici (curva dello spazio riservato agli spettatori) che

¹⁵ *Ad vocem* (Drago e Boroli 2000).

si aggiungono allo schema teatrale delle coordinate semplici, ormai canonico.”¹⁶

L'evoluzione della configurazione architettonica teatrale ebbe una diversa manifestazione oltralpe, come ad esempio in Germania, dove il teatro tradizionale ebbe una evoluzione per le rappresentazioni wagneriane e in Francia con una tipologia monumentale ed enfasi nei *foyer* e disimpegni.

In Italia invece perdurò la formula del teatro a palchetti, detto appunto “all'italiana” con la caratteristica struttura a loggette e disposizione verticale, diversamente dalla formula a “gradoni” di ispirazione ellenica.

In questo contesto può essere ricondotto lo studio del progetto originario del Poletti per il teatro di Rimini.

¹⁶ Fauzia Farnetti in (Farnetti e Van Riel 1975), pp. 32, 34.

2.2 LUIGI POLETTI PROGETTISTA

“Luigi Poletti nasce a Modena il 28 ottobre 1792. Inizia gli studi nella città natale frequentando il ginnasio (1806) ed il liceo (1808) e seguendo contemporaneamente l'Accademia di Belle Arti. Il 22 novembre 1811 si iscrive alla Facoltà di Ingegneria dell'Università di Bologna conseguendovi, negli anni successivi, i titoli di “Bacelliere” (1812), “Licenziato” (1813) e, infine, “Laureato a pieni voti con menzione al Governo” (1814). In questo periodo studia architettura all'Accademia Clementina.

Al suo ritorno a Modena, nel 1815, ottiene la nomina di sostituto alla cattedra di Idraulica all'Università, retta da Paolo Ruffini. Dal 1817 al 1818 Poletti lavora in Garfagnana, come “ingegnere provvisorio” del ducato. Quindi inizia la sua permanenza a Roma, a seguito dell'ottenimento di una pensione da parte del Ministro della Pubblica Istruzione del Ducato modenese, marchese Luigi Rangoni. Nella capitale frequenta un corso di specializzazione per ingegneri (1818-1821) e segue, come uditore, i corsi dell'Accademia di S. Luca.

Nel 1819, a dimostrazione delle conoscenze acquisite, manda al Duca Francesco IV il saggio di un battistero e, nel 1820, il progetto di riduzione della palazzina dei giardini pubblici di Modena. Il 26 marzo 1821 viene esposto nelle sale dell'Accademia il suo progetto di un grande teatro, che viene segnalato sul “Giornale Arcadico”. Nel 1821 partecipa al suo primo concorso pubblico per la progettazione dello Sferisterio di Macerata. Con il cavaliere Giuseppe Tambroni prende parte, nel 1822, ad una campagna di scavi nella città romana di Boville, vicino a Roma dove, per primo, scopre il teatro. Nello stesso anno imbastisce una serie di rapporti con committenti marchigiani: sono di questi anni i progetti per il casino Carnevali (1822-1826) ed il caffè-haus Armaroli (1823-1826), entrambi ad Appignano (Macerata).



Figura 12: La statua raffigurante Luigi Poletti all'ingresso della biblioteca Civica di Modena che contiene i documenti del fondo Poletti. (Foto L. Petriccione)

Nel febbraio del 1823 ritorna a Modena per un breve soggiorno, nella speranza di ricevere l'incarico di architetto ducale, ma gli viene solo proposta la cattedra di Architettura all'Accademia di Belle Arti. Non l'accetta e ritorna a Roma, dove comincia ad interessarsi ai ponti sospesi (dal 1824 progetta i ponti di Ripetta,

Ponterotto e Castelmadama). Sempre nel 1823 progetta un teatrino smontabile all'interno di Palazzo Venezia e realizza una grande opera idraulica a Castelmadama. Nell'aprile 1825 Poletti interviene, a Roma, su un palazzo del conte modenese Lazzaro Ceccopieri e, dal 1827, diventa l'architetto dell'Ospizio Apostolico di S. Michele: viene nominato direttore della cartiera e della tipografia della Camera Apostolica, e docente di architettura, geometria, prospettiva ed ornato. Nel 1828 compie un viaggio di aggiornamento a Parigi e Londra. L'anno successivo viene abilitato con "patente legale" al libero esercizio, e nominato perito giudiziale della Sacra Rota e della Congregazione dello Stato. Nel febbraio 1830 si reca a Todi per compiere una perizia sulle strutture lesionate del Tempio della Consolazione per il quale progetta interventi di consolidamento fondale.

Il 6 marzo 1833 il Papa Gregorio XVI lo nomina coadiutore alla direzione dei lavori di ricostruzione della Basilica di San Paolo fuori le Mura a Roma e succede al direttore Pasquale Belli il 31 ottobre. Lo stesso anno è eletto

Segretario dell'Accademia di S. Luca. Nel dicembre del 1835 esegue il progetto della facciata della chiesa di Santa Maria dell'Orto a Chiavari, e nel febbraio dell'anno successivo viene nominato ingegnere capo e direttore dei lavori di ricostruzione della chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi.

Il 1836 segna l'inizio della progettazione dei teatri, con quello di Terni (1836-1849)¹⁷, cui fanno seguito quelli di Rimini, nel 1842, e Fano, nel 1845. Sempre nel 1836 inizia i lavori di un'altra importante opera di ricostruzione, la chiesa di San Venanzio a Camerino.

Nello stesso anno assume l'incarico di professore supplente alla cattedra di Architettura Pratica (ottiene la cattedra nel 1839) che conserva fino al 1850, quando gli viene conferita quella di Architettura Teorica. Fino al 1850 circa Poletti segue costantemente i grandi cantieri delle ricostruzioni e dei teatri. Dopo aver ricevuto l'incarico di architetto municipale progetta la colonna dell'Immacolata Concezione (1855), la sistemazione di piazza Pia (1856), ed una serie di apparati effimeri. Nel dicembre del 1859 viene eletto Presidente Onorario Perpetuo dell'Accademia di S. Luca, e, durante un viaggio in Umbria, nel 1861, progetta la chiesa di S. Filippo a Nocera. Sono degli ultimi anni i

¹⁷ "Il progetto di Poletti viene presentato nel 1836 insieme a quello dell'architetto Luigi Santini di Perugia. La commissione preposta alla valutazione degli elaborati decide nel 1839 di affidare l'incarico a Poletti. Il teatro avrebbe dovuto occupare il vuoto lasciato dalla demolizione del palazzo dei Priori. Con uno scritto polemico, pubblicato nello stesso anno, Serafino Laurenti si scaglia contro il progetto, sulla scorta delle osservazioni espresse dalla Accademia di Perugia a favore del Santini. La risposta di Poletti è interpretata dalla sagace penna di Francesco Gasparoni, che pubblica per contro, la *Risposta ad un libello di Serafino Laurenti*. La prima pietra della fabbrica viene posta nel 1840 e nell'arco di tre anni sono portate a compimento le opere murarie. Nel 1844 si procede al collaudo delle opere: in generale non sono molte le modifiche apportate al progetto, se si eccettua la soppressione della sala dei pittori, la sostituzione dei capitelli tuscanici in ionici e la riduzione dell'altezza del quarto ordine. Il teatro viene inaugurato il 12 agosto 1849. Mentre si occupa della direzione del cantiere del teatro, Poletti progetta per Terni alcuni edifici pubblici che, però, non troveranno attuazione: un cimitero (1840) ed una barriera di cui rimangono i disegni intitolati 'nuova porta Gregoriana' e 'Romana' (1844)". [Monica Vaccari in (Bardeschi, et al. 1992) p.135].

progetti del Collegio Scozzese (1864) e di un grande edificio per abitazioni (1867) a Roma. Ma ciò che lo impegna fino alla morte, avvenuta il 2 agosto del 1869, è il grande cantiere di ricostruzione di San Paolo, che resterà comunque incompiuto.”¹⁸

Luigi Poletti, lasciò per testamento il suo patrimonio in dono al Comune di Modena per l'istituzione di un concorso per borse di studio di pittura, scultura, architettura per studenti per soggiorni triennali a Roma, Firenze e Venezia. Inoltre lasciò in eredità la sua biblioteca (4571 volumi e 196 opuscoli), una raccolta di giornali di lettere ed arti, manoscritti, collezioni di marmi e di gessi ed altri pregevoli quadri, sculture, gioielli etc.¹⁹

Per conoscere più approfonditamente le caratteristiche del Poletti appare giusto citare la nota biografica del Campori “Ebbe il Poletti breve la statura, voluminoso il capo, con tratti regolari e simpatici, dai quali traspariva la bontà dell'animo, che l'aspetto suo severo e meditabondo non valeva a dissimulare.”²⁰

Viene anche raccontata una testimonianza di un Abate del Monastero di San Paolo al Campori che si sofferma sul carattere e sulle abitudini di Poletti anziano “Il suo aspetto cogitabondo, concentrato ed austero faceva sospettare a prima vista, che al sentimento della propria dignità e valore andasse congiunto alcunché di orgoglio; ma era tutt'altro conversando con lui; imperocchè non solo agli amici, ma ai forestieri ed artisti era sorridente, e assai inchinato a benevolenza. Era inflessibile ne' suoi propositi e difficilmente arrendevole ai consigli e suggerimenti di persone amiche e autorevoli. Questo però solo a quanto concerneva la sua arte, nel rimanente era semplice e pieghevole come un fanciullo. La sua vita era divisa tra lo studio, la scuola all'Accademia di San

¹⁸ (Bardeschi, Patetta, Spagnesi, & Fabozzi, 1992), p.35.

¹⁹ Riferimenti tratti Documentazione storico-estetica di Rimondini e Giovagnoli del 2004, p.6.

²⁰ (C. Campori, Biografia di Luigi Poletti Architetto, 3° edizione Accresciuta ed emendata 1881) pp. 55-56.

Luca, e le visite alle fabbriche che dirigeva.”²¹ Si deve anche aggiungere che il Campori riporta che “la sua probità era proverbiale”²².

Concettualmente si può affermare che la rivalutazione storico-scientifica del suo pensiero, strettamente connesso e collegato alle sue produzioni architettoniche, che fanno emergere il suo stile e alcune singolarità creative, caratterizzate da una nota di modernità e applicazione di tecnologie moderne per l'epoca, consente di riconoscergli una cifra stilistica innovativa, in particolare per la sua architettura di teatri. Di questa sua impostazione architettonico-ingegneristica, molto attenta all'applicazione delle tecnologie nella progettazione del teatro, si possono citare tre esempi emblematici quali il ritrovamento, durante gli scavi archeologici, di una cisterna per l'acqua (sotto il palco), per garantire sicurezza in caso di incendio e lo studio di progettazione, con modelli avanzanti di produzione francese²³, per un sistema di alimentazione a gas per l'illuminazione del teatro e della piazza e vie comunali (impianto non realizzato a causa del costo non sostenibile²⁴). Da ultimo, non per importanza, lo studio sulla dimensione delle scale che dimostra la particolare attenzione alla sicurezza, nella gestione dei flussi delle persone, come da lui stesso definito “In siffatti triangoli²⁵ non è mai possibile avere scale ampie e ben proporzionate ad

²¹ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.10.

²² Ibidem.

²³ Come si evince nella unità documentaria dell'A.P.M. (scheda 2098 – LP 33, C 17, 58) verbali del 22 maggio 1855 e del 2 novembre 1855, il Poletti propone, in linea con l'idea di un impianto di illuminazione a gas, l'acquisto di un gazometro, apparecchio in grado di fornire il gas a circa 200 lumi: Lacarrière (ditta francese fornitrice dei lampadari e lumi – Paris, Rue S.te Elisabeth) sarà interpellata in merito.

²⁴ In una lettera del 13 agosto del 1855 il Poletti informa Gianfrancesco Guerrieri che il Gonfaloniere comunica le decisioni prese dalla commissione durante la riunione del 10 agosto: l'idea della illuminazione a gas deve essere abbandonata per il costo troppo alto del mantenimento (A.P.M. unità documentaria – scheda 2099 – LP 33, C 17, 44).

²⁵ Il Poletti definisce: “[...] in quelle angustissime scale, più da carceri che da teatro, che comunemente si fatto per tutti gli ordini in que' triangoli mistilinei, che restano fra la curva degli ambulacri e la squadra dei muri che la circoscrivono”. (cit. da Lettera di Luigi Poletti a Stefano Tomani Amiani, Roma, 16 maggio 1868; B.F.Fa.).

una grande affluenza di popolo. Dio ci guardi da un incendio nella massima parte dei teatri tutt'ora esistenti. Non potendosi sviluppare in detti triangoli che scale ristrettissime, il popolo resterebbe in quelle soffocato senza potere uscire e formerebbe argine insormontabile all'altro popolo che vuol fuggire e scampare dal pericolo".²⁶

Il convincimento del Poletti risulta espresso in una minuta didattica inedita "la sola ragione sarà guida all'invenzione nell'architettura" e "la semplicità greca (unita) colla magnificenza romana" descritta come "bella frase profetica che ben si presta ad esprimere lo stesso ideale artistico del Poletti"²⁷.

Peraltro si deve riconoscere che gli studi e le critiche accennate sull'architetto modenese rilevano rigore stilistico ed estrema duttilità; se da un lato si parla inizialmente di una "sua ricerca architettonica freddamente imitativa, priva di novità tipologiche e sempre desunta da modelli facilmente riconoscibili"²⁸, dall'altro gli si riconosce un controllato purismo ed imitazione del classicismo con spunti innovativi, sì di ispirazione neoclassica, ma eleganti e appropriatamente inseriti nel contesto della provincia dello Stato Pontificio con le realizzazioni eclettiche dei teatri, tra cui appunto quello di Rimini.

²⁶ Lettera di Luigi Poletti a Stefano Tomani Amiani, Roma, 16 maggio 1868; B.F.Fa.

²⁷ (Bardeschi, et al. 1992), p.10.

²⁸ Gianfranco Spagnesi, *Il "purismo" di Luigi Poletti* in (Bardeschi, et al. 1992), p.26.

2.3 STORIA DEL TEATRO RIMINESE DALLA COSTRUZIONE ALL'EVENTO BELLICO

“All’illmo Signore Il sig. Luigi Pani Gonfaloniere di Rimini. [...] mi è caro questo primo incontro per dichiararle i sentimenti più sinceri della mia infinita stima e rispetto. Roma 12 luglio 1841”²⁹ così scriveva il Poletti accettando l’incarico per ridare alla città di Rimini l’agognato maestoso teatro.

Nella storia di Rimini vi sono riferimenti testimonianze e rinvenimenti che fanno risalire l’esistenza di un teatro fin dall’epoca romana. Via via vi sono state altre tipologie e realtà costruttive, nel susseguirsi delle epoche, dedicate alla rappresentazione teatrale nella evoluzione scenico rappresentativa³⁰. Le strutture teatrali rispondevano al bisogno antico e atavico della popolazione di assistere a rappresentazioni e spettacoli teatrali e hanno avuto diverse tipologie inserite nel tessuto urbano, fino ad arrivare all’ultima individuazione dell’ex edificio Forni nell’attuale Piazza Malatesta per la nuova costruzione di un teatro che soddisfacesse l’esigenza di avere una struttura monumentale, accogliente,

²⁹ Minuta di Poletti con la quale accetta l’incarico del Teatro di Rimini ed inoltre richiede alcune informazioni preliminari tra cui un prospetto dei prezzi, dei materiali e della manodopera (unità documentaria dell’A.P.M. scheda 2049 – LP 25, C3, 2).

³⁰ Vi è la testimonianza dell’esistenza di un teatro di epoca romana in Rimini nel luogo della Chiesa di S. Maria in Agone o in Acumine e la si ritrova in Benedetto da Imola (Commento al Canto XIV del Purgatorio, verso 106). Altra presenza certa nella città è del 1681 quando per iniziativa del veneziano Pietro Mauri, il Consiglio Generale autorizzò la costruzione di una sala teatrale con palchetti, nel salone dell’Arengo. Questa sala teatrale, appartenente all’Accademia Arcadia, fu restaurata da Francesco Bibiena nel 1732, ma ebbe vita breve. Nel 1816 fu aperto alla popolazione il piccolo teatro privato Buonarroto, sorto nel 1816 per iniziativa dei membri dell’Accademia de’ Pilati. Il 3 gennaio 1843 il teatro Buonarroto venne chiuso a causa del rischio di crollo dell’edificio, in questa occasione il Consiglio Comunale ordinò la costruzione di un palcoscenico provvisorio in legno nella sala municipale (Farneti e Van Riel 1975), p.158.

confortevole e rappresentativa, anche in confronto e rapporto con altre strutture esistenti nel panorama nazionale ed internazionale³¹.

La scelta logistica trovava giustificazione per rispondere alla necessità di una collocazione dell'edificio monumentale in luogo ampio e aperto; il teatro doveva essere posto non a ridosso di altre costruzioni circostanti, sia per motivi di sicurezza, specie in caso di incendio e anche per non oscurare la luce delle strutture circostanti³².



Figura 13: Immagine del Piano Regolatore di Rimini del 1912, evidenziata l'area del teatro Galli. (Saffi 1912)

Inoltre la costruzione avrebbe rivalutato il contesto urbano, risolvendo il problema di degrado dell'ambiente determinato anche dalla presenza di una

³¹ Già nel 1828 l'architetto Pietro Ghinelli predispose un progetto, poi scartato per l'eccessivo costo preventivato. Nel 1839 furono presentati altri progetti di Pietro Ghinelli, Giovanni Benedettini, Enrico Brunetti e Onofrio Meluzzi, che però non furono accettati (Bardeschi, et al. 1992), p.135.

³² Situazione per cui i riminesi erano particolarmente sensibilizzati dal recente incendio della Fenice di Venezia ricostruita nel 1837 dal Giovan Battista Meduna.

caserma, fatiscente e da demolire, nella struttura ex Forni³³. Il 14 luglio 1840 l'avvocato Luigi Pani, Gonfaloniere, fece l'annuncio che stabiliva l'edificazione del teatro nella zona prescelta e successivamente, nel dicembre dello stesso anno, venne affidato l'incarico all'architetto Luigi Poletti³⁴.

“Per finanziare la nuova fabbrica si costituisce una apposita Società di azionisti. Il 15 marzo 1841 viene allora convocata una riunione degli azionisti, che decidono di affidare il progetto ad ‘uno de professori famosi’ (A.S.Ri., ‘Carteggio Teatro nuovo’, Verbale del 15 marzo 1841)”³⁵.

Il teatro fu infatti costruito nel periodo fra il 1842 e il 1857.

Nell'affidare l'incarico all'architetto furono poste delle richieste specifiche quali il soddisfare l'esigenza di contenere non meno di mille persone, di avere una sala di quattro ordini di 23 palchi ciascuno, inoltre il palcoscenico doveva essere ampio e spazioso e il teatro doveva essere dotato di camerini per gli attori, di sartoria, di magazzini, di una abitazione per custode, una platea e palcoscenico allo stesso piano uno spazioso ed elegante atrio, varie sale da caffè e corpo di guardia, al piano superiore, una grande sala per manifestazioni ed avere una facciata prestigiosa, etc.³⁶. Il Patetta afferma “[...] spicca per originalità la facciata del teatro di Rimini impostata su un duplice ‘ordine romano’ (come quella del Colosseo) contenente statue [...]”³⁷.

³³ Dopo un lungo dibattito contrassegnato dalla pubblicazione di numerosi libelli anonimi e da accese contestazioni, la questione viene sottoposta a Gregorio XVI, che sceglie il luogo (detto “de Forni”) ove sorgerà la fabbrica (Bardeschi, et al. 1992), p.135.

³⁴ Con lettera datata 15 maggio 1841, il Gonfaloniere di Rimini Luigi Pani comunica ufficialmente a Poletti che la commissione e la città gli affidano la “redazione del piano e disegno del teatro, nonché [...] la direzione della fabbrica” per nuovo teatro (A.P.M. unità documentaria 2047, LP 25, C3, 1 (1/2)).

³⁵ (Bardeschi, et al. 1992), p.135.

³⁶ Programma per il nuovo teatro di Rimini 1841 (A.P.M. unità documentaria 2048, LP25, C3, 1 (2/2)).

³⁷ Luciano Patetta ne *L'architettura dell'Ecllettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, edito G. Mazotta – rif. (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.18.



Figura 14: Disegno di Luigi Poletti ad acquerello per lo studio del prospetto principale del teatro. A.P.M.)

Il Poletti elaborò un progetto di teatro maestoso, di ispirazione neoclassica, con spirito innovativo, data la sua avversione alla ripetitività degli ordini dei palchetti, ai loggioni “piccionaia”, alle scale ristrette, scomode e poco illuminate, contemplò la previsione di un colonnato ad ordine gigante di stile vanvitelliano³⁸, un *foyer* ampio, scaloni spaziosi e scenografici, una sala

³⁸ “È probabile che l’impianto a palchi con peristilio di ordine gigante fosse noto al Poletti attraverso lo studio del Palladio e del Vanvitelli, la conoscenza di alcuni teatri Francesi e la frequentazione dell’Accademia romana di San Luca, la cui antica tradizione progettuale tardo settecentesca prevedeva spesso l’uso dell’ordine gigante.” (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.24.

strategicamente studiata per l'acustica e senza ostacoli per la visione dello spettacolo, con palchi armoniosi, un ampio loggione a balconata con la volta che si fissa sulla muratura perimetrale della sala.

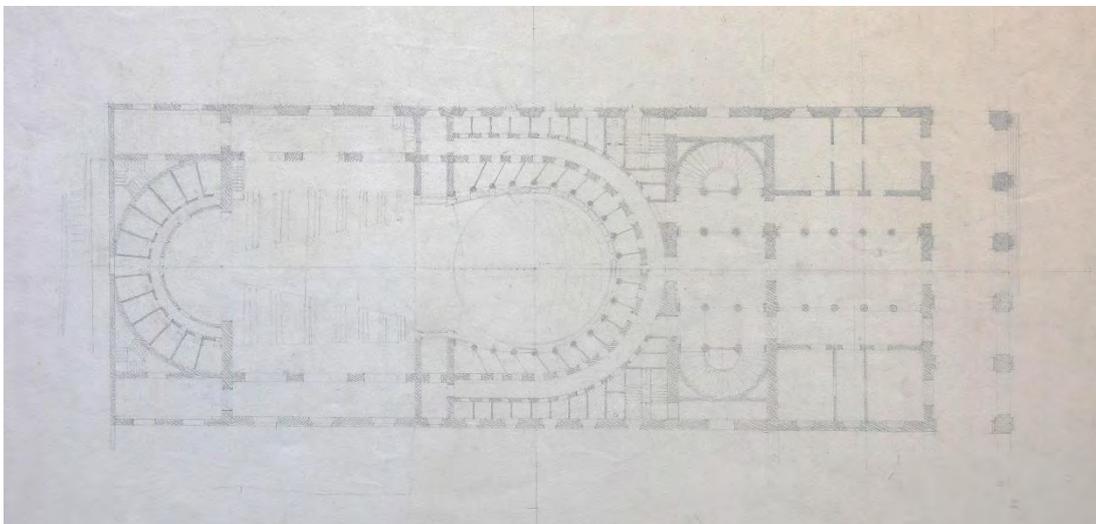


Figura 15: Disegno di Luigi Poletti della pianta del piano terra del teatro. (Rif. 726 - Archivio B.P.M.)

Il progetto inoltre teneva in debita considerazione la preesistente struttura, solo in parte demolita, da cui prendeva origine la nuova fabbrica.

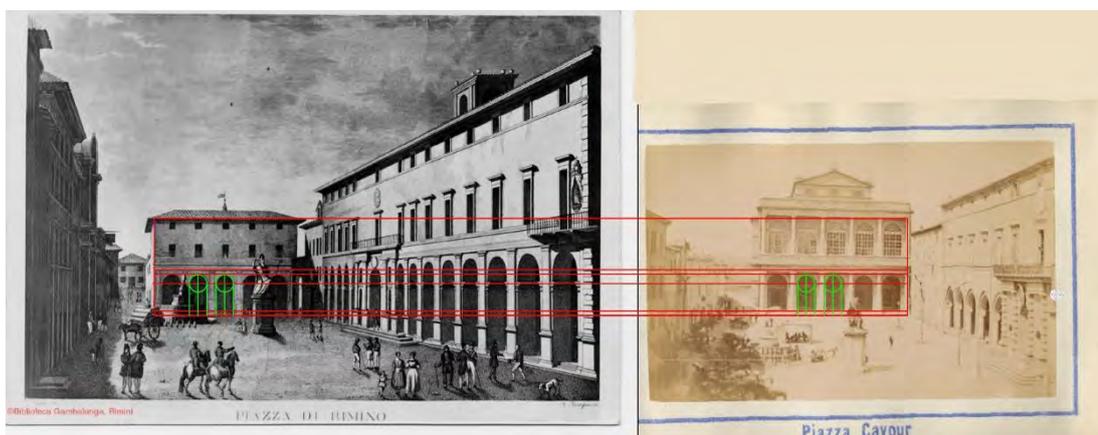


Figura 16: Raffronto grafico tra il prospetto dell'esistente edificio dei "Forni" e la facciata polettiana, in evidenza la coincidenza tra le linee di piano e il raggio degli archi. Immagine sx anno 1933 ca.; immagine dx anno 1880. (Archivio B.G.R.)



Figura 17: Particolare dell'architrave e del colonnato della facciata principale del teatro Amintore Galli di Rimini, da cui si evince l'addossamento del colonnato del prospetto polettiano alla esistente struttura ad archi dei "Forni". (Foto L. Petriccione)



Figura 18: Particolare del basamento della colonna della facciata principale del teatro Amintore Galli di Rimini da cui si evince l'addossamento del colonnato del prospetto polettiano alla esistente struttura ad archi dei "Forni". (Foto L. Petriccione)

Il teatro progettato dal Poletti si inserisce sulla facciata della preesistente struttura dei “Forni”³⁹ con l’addossamento di un colonnato alla originaria costruzione ad archi, come un riconoscibile abbellimento ornamentale di riconoscimento del prospetto che aggetta sulla attuale Piazza Cavour di Rimini. La facciata del piano terra dei “Forni” viene pressoché conservata, mentre sulle rimanenti parti (interno del piano terra e piano primo) il progettista interviene sostanzialmente adattando la struttura al suo progetto.



Figura 19: Avviso d'asta del Governo Pontificio del 21 settembre 1842 per l'appalto del teatro, con specificate le scadenze e le condizioni richieste. (Scheda 2054 - A.P.M.)

Il Poletti come definito da Paolo Portoghesi “[...] raggiunge risultati architettonici originali più che nella ricostruzione della Basilica di San Paolo a Roma, per cui ebbe fama grandissima, all’interno del teatro di Rimini”⁴⁰.

“Il 5 febbraio 1842 Poletti consegna il progetto, ed un mese dopo il piano d'esecuzione suddiviso in una parte ‘tecnica’ ed una ‘artistica’ (A.P.M., Fondo Disegni Poletti, inv. 691-789,85-121c)”⁴¹.

L’8 marzo 1843 fu posta la prima pietra della costruzione,

contemporaneamente lo storico riminese Genesio Morandi stilò un testo sul teatro e la sua esecuzione, con un’iniziale collaborazione con il Poletti che però successivamente ne prese le distanze.

³⁹ “[...] esisteva fino dal principio del Secolo XVII, ed era assegnata ai Pubblici Granai dell’Abbondanza, od Annona Frumentaria”. (Morandi 2000), p. 24.

⁴⁰ (Portoghesi 1968) ad vocem Poletti Luigi.

⁴¹ (Bardeschi, et al. 1992), p.135.

Le fondamenta riportano due lapidi murate commemorative e beneauguranti titolate al Poletti e al magistrato che si era interessato del teatro.



HORREA PUBLICA
IN HOC CELEBERRIMO
URBIS LOCO
OBSOLETA
ET INJURIA TEMPORUM
CORRUPTA ATQUE FATISCENTIA
SPLENDIDISSIMVS ORDO
FREQVENS IN CVRIA
PRID. ID. MARTII ANNO MDCCCXLI
DECORI PATRIAE
CIVIVM Q. OBLECTAMENTO
CONSULENS
IN NOVI THEATRI MOLITIONEM
DEDIT



THEATRUM
QUOD VOTO CIVIVM
DECESSORES
ALOISIUS PANIVS
PER ALOIS. POLETTVM ARCHIT.
A FVNDAMENTIS INCHOAVIT
SALLVSTIVS FERRARIVS COM.
NAVITER PROVEXIT
IO. FRANCISCVS GUERRIERIVS
CVRATOR MVNICIPII
ABSOLVTVM
OMNIQ. CVLTV. EXORNATVM
LVDIS SCENICIS DEDICAVIT
V ID. IVLII AN. MDCCCLVII

Figura 20: Le due lapidi commemorative posizionate sotto il portico di ingresso del teatro. (Foto L. Petriccione)

Sorto per desiderio dell'aristocrazia locale che lo finanziò, costituisce oggi un esempio di teatro d'opera all'italiana costruito con il rigore che gli proviene dalla scelta del progettista di attenersi agli stilemi neoclassici. È sicuramente uno dei più importanti teatri italiani dal punto di vista dell'architettura e della decorazione.

Gli stucchi sono di Giuliano Corsini; le dorature di Pasquale e Giuseppe Fiorentini; le sculture di Pietro Tenerani, Liguorio Frioli, Luigi Simonetti, Eusebio Ghelli; le decorazioni pittoriche di Andrea Besteghi e Michele Agli; il sipario (*Giulio Cesare passa il Rubicone*) di Francesco Cognetti.



Figura 21: Locandina di presentazione della prima rappresentazione teatrale. (B.G.R)

maestranze riminesi⁴³, in quella circostanza fu anche predisposta una

Nel 1850 fu eseguito il collaudo, mentre nell'agosto del 1857 vi fu l'inaugurazione e l'apertura della stagione teatrale con la rappresentazione dell'opera "Aroldo" di Giuseppe Verdi⁴².

Successivamente nel 1859 il nuovo teatro di Rimini fu intitolato a Vittorio Emanuele II.

L'iscrizione sulla facciata è *AERE CIVIUM INGENIO ALOISII POLETTI ANNO MDCCCLVII*.

Nell'anno 1916 un terremoto danneggiò il teatro e fu messa in opera una ristrutturazione con

⁴² Giuseppe Verdi compose l'opera "Aroldo" specificatamente per l'occasione e per la prima rappresentazione a Rimini.

⁴³ Operarono l'Impresa Raffaele Mussoni per i lavori murari, con subentro della Cooperativa Muratori e Manovali di Rimini e Circondario, la Ditta Bonini e Contesi

fondamentale modifica dell'impianto di illuminazione con la conversione ad elettrico. Nel luglio del 1923 viene riferita la riapertura del teatro per la stagione estiva con l'opera "Francesca da Rimini" di Riccardo Zandonai con la direzione di Antonio Guarnieri (tra i più apprezzati dopo Toscanini).

Poiché l'opera del Poletti non era stata ultimata come originariamente previsto, lasciando incompleto lo spazio del ridotto⁴⁴ e avendo lasciato soltanto dei disegni di massima, come traccia grafico-progettuale, la fabbrica venne ripresa dall'architetto Gaspare Rastelli⁴⁵ che dal 1928 al 1930 realizzò una sala e un apparato decorativo, con richiamo agli stilemi polettiani.



Figura 22: La sala "Ressi" in una foto del 1930. (Foto B.G.R.)

per gli apparati decorativi ed i lavori artistici; furono coinvolte svariate ditte per le forniture di stoffe e parati per palchi ed arredi. (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.135.

⁴⁴ Il ridotto per alcuni anni, dal 1898, fu utilizzato dai riminesi come sala teatrale e definito "teatro figlio", tale uso creava di fatto due gallerie che snaturavano l'assetto teatrale della sala definito dal Poletti.

⁴⁵ Architetto Gaspare Rastelli (*1867-†1943), presentò la sua linea progettuale nel fascicolo "Ariminum" del gennaio-aprile 1928.

La sala fu realizzata grazie anche al contributo economico del Conte Cavaliere Lamberto Ressi (alla sua morte la vedova Contessa Elvira Bonasi garantì la donazione), altre donazioni degne di menzione furono da parte dell'Avvocato Commendator Pietro Polloni ed il Marchese Cavalier Ufficiale Aduato Diotallevi. La sala fu titolata "Lamberto Ressi" ed inaugurata il 28 ottobre 1930⁴⁶.



Figura 23: Foto della sala del teatro (all'epoca intitolato a Vittorio Emanuele II) durante una rappresentazione del 4 maggio 1924. (Archivio B.G.R.)

Il teatro venne bombardato il 28 dicembre del 1943, 100 anni dopo la posa della prima pietra.

⁴⁶ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.153.



Figura 24: Foto del 1944 con i danni del bombardamento ed il muro costruito per proteggerlo dai saccheggi. (Foto B.G.R.)

Le bombe colpirono il prospetto posteriore del teatro ed il tetto sopra il palcoscenico. Crollarono il soffitto della sala, la balconata del loggione e alcuni palchi della cavea, quasi tutti i camerini e parte della graticcia; rimasero invece quasi intatti i grandi spazi di ingresso alla sala.

Gli spazi rimasti quasi intatti furono subito riutilizzati per rappresentanza e, pertanto la superstita imponente facciata del Teatro sulla Piazza Principale non fece percepire la mancanza del Teatro come lancinante assenza. Inoltre ulteriori danni furono riportati negli anni a seguire in conseguenza di demolizioni e saccheggi, molte parti lignee furono utilizzate dai soldati e dalla popolazione per resistere ai rigori dell'inverno e altri materiali furono asportati per aiutare la difficile e dolorosa ricostruzione postbellica. Si determinò così la perdita della memoria e della possibilità di poter reperire reperti utili per la ricostruzione del "dov'era e com'era".

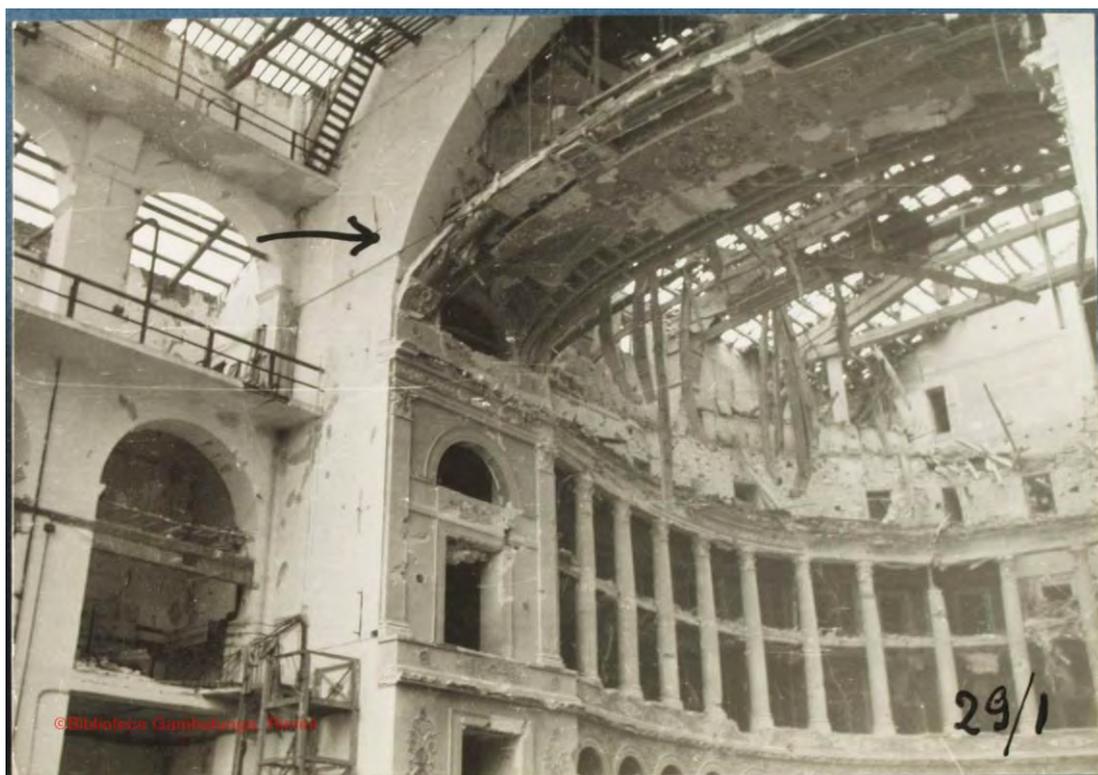


Figura 25: Particolare dei danni della sala del teatro in una foto del 1944. (archivio B.G.R.)

L'immediato dopoguerra vedrà, nel giugno 1947, dedicare il teatro cittadino all'illustre compositore Amintore Galli⁴⁷.



Figura 26: Foto della lapide commemorativa dedicata al compositore Amintore Galli. (Foto L. Petriccione)

⁴⁷ Amintore Claudio Flaminio Galli (*Perticara, 12 ottobre 1845 - †Rimini, 8 dicembre 1919) musicologo, giornalista e compositore. Nella stagione teatrale del 1864/65 fece eseguire al teatro di Rimini la scena ed aria *Cesare al Rubicone*.

2.4 LE CARATTERISTICHE DEL PROGETTO POLETTIANO PER IL TEATRO DI RIMINI

Il Poletti si accinse ad affrontare l'opera di progettare il teatro di Rimini dopo l'esperienza della realizzazione di quello di Terni. I documenti storici dicono che lo sviluppò in poco più di 5 mesi. Il risultato fu una maestosa costruzione di gusto classico, inserita nel contesto edilizio cittadino, ma staccata da costruzioni adiacenti. Infatti la distanza da altri edifici costituiva misura di sicurezza per evitare il propagarsi di eventuali incendi, situazione imprescindibile da considerare quando si parli di teatri, sia per le caratteristiche strutturali e dei materiali della costruzione, sia per gli eventi che storicamente avevano colpito medesime strutture. L'architetto Poletti, come ulteriore artificio di sicurezza, progettò una cisterna per contenere acqua, interrata sotto il palcoscenico, da utilizzare in caso di incendio⁴⁸.

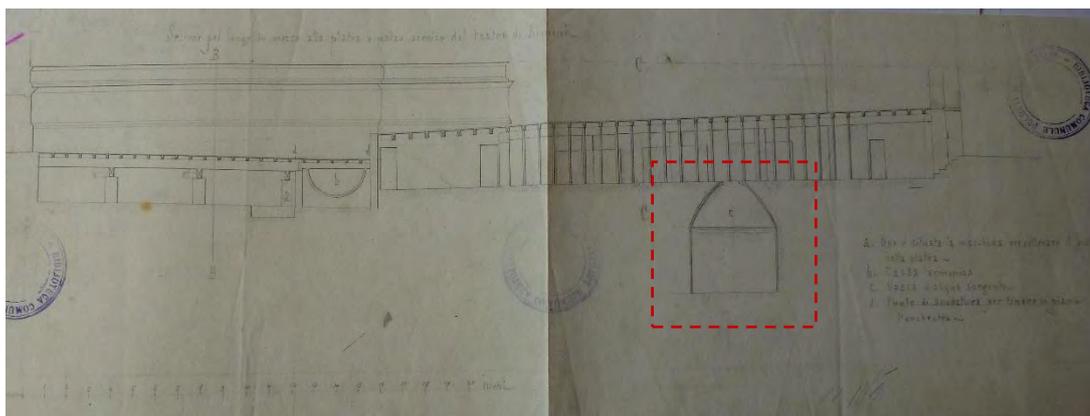


Figura 27: Disegno di Luigi Poletti delle strutture sotto il palco con evidenziata la soluzione della cisterna interrata. (A.P.M.)

⁴⁸ Durante i recenti lavori di scavo archeologico è stata ritrovata la vasca ancora conservata.

Lo stile architettonico richiama il “[...] purismo accademico che caratterizza la formazione culturale del Poletti, trova un suo spunto dialettico nella storicizzazione di alcuni elementi caratteristici del teatro e, primo fra tutti, l’uso di ripetere lungo i fronti principali del corpo di fabbrica un sistema di piedritti ed archi, il cui richiamo morfologico è fin troppo chiaro: il tempio Malatestiano di Leon Battista Alberti”⁴⁹.

Il Poletti progettò la maestosa struttura preservando l’equilibrio architettonico e l’armoniosa contestualizzazione urbanistica come il rapporto con il Castel Sismondo attiguo al fronte posteriore e la Piazza dell’Arengo antistante il prospetto principale del teatro. La struttura fu studiata per riqualificare il *locus* e per svolgere la funzione di fulcro cittadino per la cultura e polo musicale di valenza sociale riconoscibile.

Le principali caratteristiche progettuali dell’edificio che sinteticamente si possono ricordare sono costituite da una pianta rettangolare regolare, il corpo anteriore con un ampio portico delimitato da 6 colonne ioniche sovrastate da un cornicione con dedica al Poletti. Ampie finestre con volta ad arco si aprono nel prospetto, in simmetria con le arcate inferiori, ritmate da un colonnato di ordine corinzio, con un cornicione a listelli che le raccorda alla balaustra superiore. Vi è una discrepanza fra il progetto originale e la costruzione realizzata, in particolare per la mancanza delle statue di ornamento delle vetrate sul cornicione del primo piano e del timpano decorato con figure allegoriche.

⁴⁹ (Farneti e Van Riel 1975), p. 164.

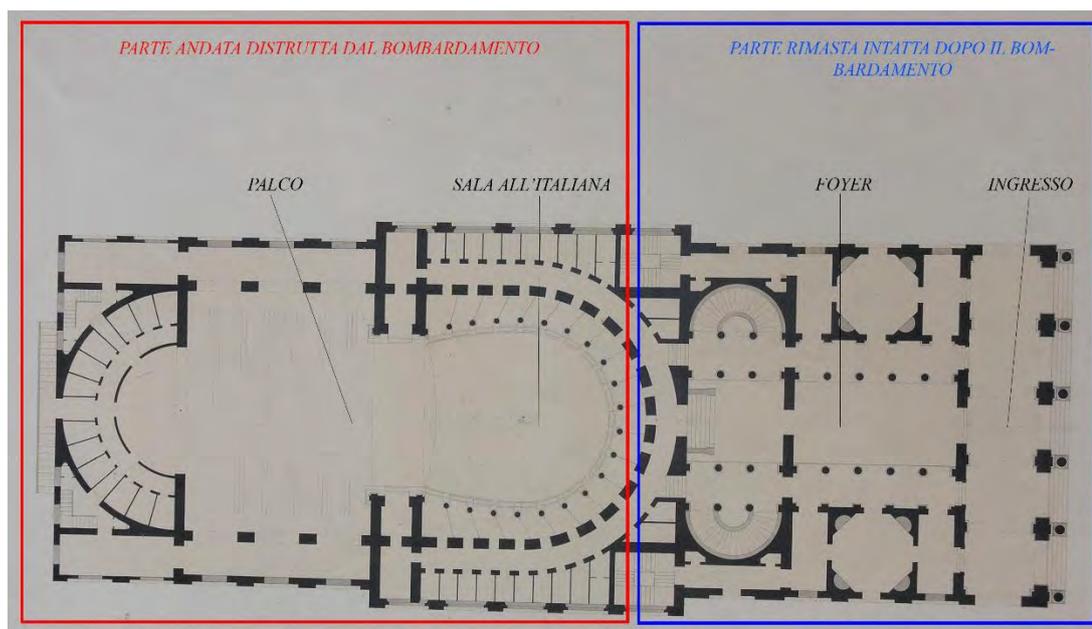


Figura 28: Pianta del progetto di Luigi Poletti per il teatro di Rimini, con indicazione degli ambienti e delle parti distrutte dal bombardamento del 1943.

Dal portico si accede in un spazioso atrio con otto colonne di stile ionico che lo suddividono in tre navate e che sostengono la sala del ridotto; dall'atrio si dipartono due monumentali scaloni che collegano ai diversi ordini di palchi e alla sala del ridotto.

Al teatro vengono riconosciute monumentalità e ariosità proprio determinate anche dalla sequenza degli archi esterni, ma anche dagli atrii e dagli scaloni, così pure dal contrasto tra il primo ordine di palchi con la sequenza di archi su forti pilastri e l'ordine gigante che dà slancio ed enfatizza l'elevazione.

Nel progetto di Poletti statue e sculture dovevano impreziosire l'atrio e le scale del *foyer*. L'atrio introduce alla platea tipicamente a forma di ferro di cavallo, delimitata da un camminamento per raggiungere le poltrone e i fianchi della sala. Negli spazi tra la muratura perimetrale e l'emiciclo della cavea risultano collocate le scale per accedere al loggione e altri spazi di servizio.

Tre ordini di ventuno palchetti ciascuno costituivano la cavea, al di sopra del terzo ordine si disponeva il loggione aperto a balconata. Il senso di elevazione dall'alto verso il basso viene enfatizzato dalle decorazioni interne, ritmate dalle colonne corinzie che, a partire dal secondo ordine, salivano fino sorreggere il loggione. "Un 3° vantaggio si ha dalla disposizione che acquistano gli spettatori. Siccome il popolo che si porta al teatro si trova ad un tempo essere spettatore e spettacolo così più gli ordini giacciono in ritirata e più restano gli spettatori visibili fra loro e quindi anche più formano spettacolo"⁵⁰.

Il Poletti nel progettare prestò grande attenzione alle caratteristiche della sala, non solo dal punto di vista della ampiezza degli spazi e della magnificenza e sontuosità delle decorazioni, ma in particolare ai requisiti tecnico costruttivi della macchina scientifica per l'acustica. "Il 2° vantaggio si riferisce alla sonorità, che è parte gravissima dei teatri. La sala degli spettatori essendo rapporto all'altezza più stretta da piedi e più ampia da capo, da alle onde sonore un andamento più conforme alla loro natura, che è quello di dilatarsi più si allontanano dal centro da cui emanano. In tutti i teatri moderni le pareti dei parapetti essendo disposte verticalmente le une sulle altre fa sì che le onde sono più facilmente troncate e ripercosse, il che genera confusione. Colla deviazione da me praticata coi parapetti in guisa, che si discostino di mano in mano dalla perpendicolare coll'elevarsi degli ordini le onde sonore giungono più nette all'orecchio dello spettatore, non si spezzano ma si propagano in successione naturale quasi senz'alcuna ripercussione, nel che sta anche la virtù principale della sonorità dei teatri antichi"⁵¹.

"La composizione geometrica è modulare, 'il bello risulta dai rapporti del diametro della colonna con tutte le parti di un edificio.' Il modulo è una sorta di

⁵⁰ Lettera di Luigi Poletti a Stefano Tomani Amiani, Roma, 16 maggio 1868; B.F.Fa..

⁵¹ Ibidem.

unità di misura interna al progetto, che si aggiunge l'unità di misura geometrica, per dare all'edificio la sua struttura particolare, in senso antropomorfo"⁵²



Figura 29: Disegno del Poletti per lo studio dei segni zodiacali per la decorazione della volta della sala. (A.P.M.)

La volta della sala è sontuosamente decorata con motivi che si distribuiscono concentricamente e articolati in tre zone: al centro il rosone decorato in gesso con motivi floreali, della circonferenza massima del lampadario; la più prossima al centro con la raffigurazione di nife danzanti rappresentanti le dodici Ore; la seconda zona con rappresentati i dodici segni zodiacali; nella terza vengono ritratti i volti di celebri autori drammatici⁵³. Nel contratto con il decoratore infatti vengono individuati i volti degli illustri italiani: Maffei, Alfieri, Goldoni, Cimarosa e

Rossini (nella parte destra), Metastasio, Monti, Rota, Pergolesi e Bellini (nella parte sinistra).

⁵² (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.55.

⁵³ I decoratori furono il bolognese Andrea Besteghi, allievo di Giovanni Bezuoli di Firenze, Giuliano Corsini di Urbino e doratori Pasquale e Giuseppe Fiorentini. A Giuseppe Corsini si attribuisce la realizzazione del motivo di corone concentriche della volta in cui campeggiano opere a tempera con la rappresentazione dei "Fasti di Apollo, Genietti delle Arti e sette delle nove Muse" ad opera del romano Francesco Grandi.

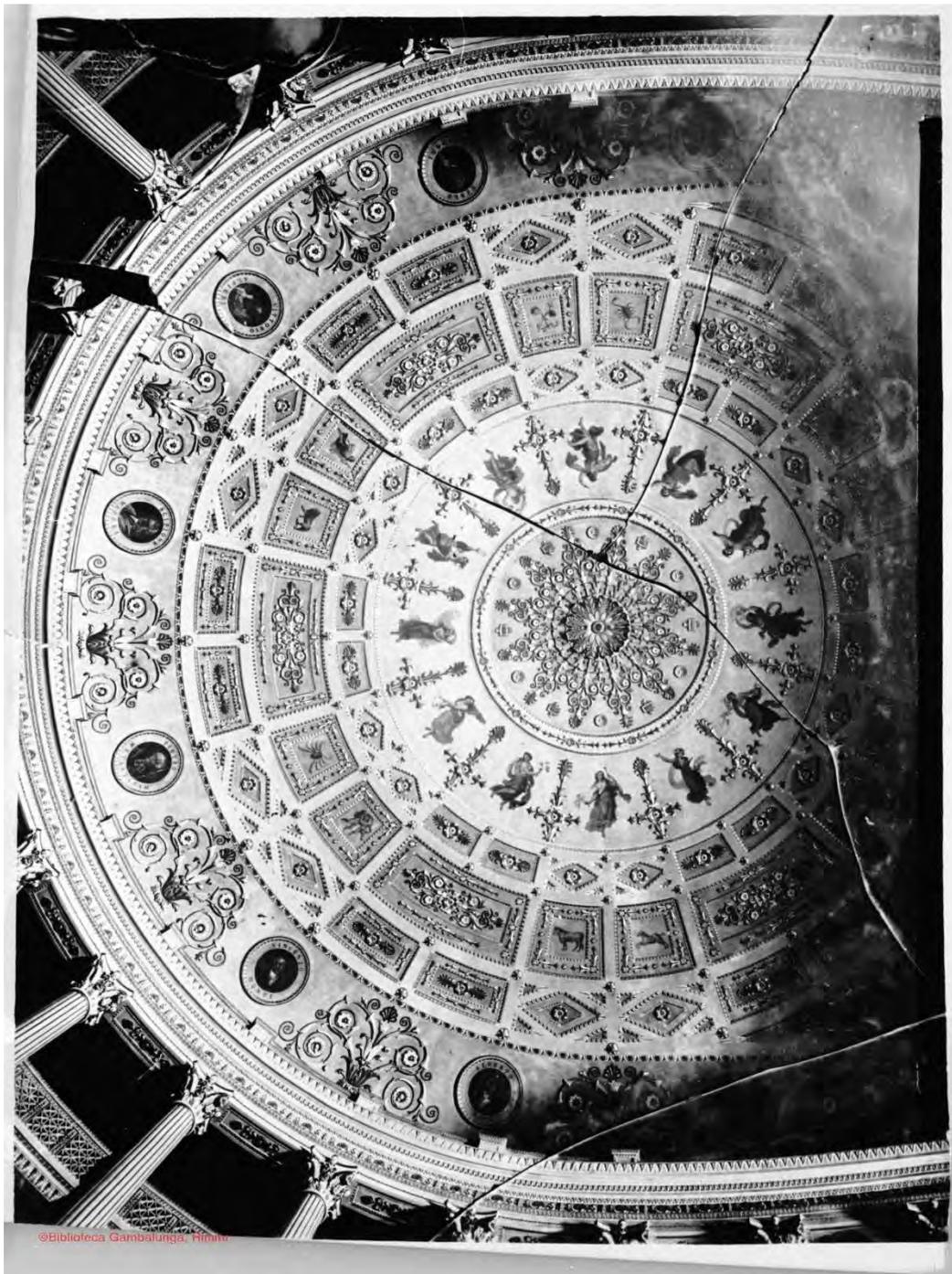


Figura 30: Foto del 1935 della volta della sala. (B.G.R.)

Anche gli interni dei palchi, le scale e gli atrii sono abbelliti da decori⁵⁴, il Poletti determina anche la suddivisione della rifinitura con carte a stoffa di lana per le

⁵⁴ Opere pittoriche realizzate dal riminese Michele Agli.

decorazioni delle pareti interne dei palchi: giallo al 1° ordine correlato al basamento in giallo antico; rosso con fondo dorato al 2° ordine e il 3° ordine rosso con fondo di raso rosso. Nei palchi del primo ordine, nella suddivisione fra i parapetti, campeggiano dei grifi ornamentali⁵⁵.



Figura 31: Particolare del Grifo disegnato da Luigi Poletti per il 1° ordine della Sala. (A.P.M.)

Nel proscenio che ha due accessi di scale di servizio della torre scenica, insistono due palchi uno per lato del palcoscenico principale; sono previsti anche corridoi e vani tecnici, camerini per gli attori che il Poletti vuole ampi e confortevoli con vista diretta sul palco per il continuo raffronto con la scena e uno sfondino di forma absidale.

Il sipario⁵⁶ merita menzione particolare, nel tendaggio è raffigurato Giulio Cesare nel passaggio del Rubicone, scena ispirata al *De Bello Gallico* “Alea

⁵⁵ Grifi intagliati in legno da Paolo Milandri e coperti da doratura.

⁵⁶ Esecuzione a cura di Francesco Coggetti di Bergamo.

iacta est"⁵⁷, dopo il terremoto del 1916 fu restaurato da maestranze riminesi e durante il secondo conflitto mondiale fu salvato dal custode che lo preservò fino ad oggi, permettendone la restituzione nell'opera di ricostruzione.



Figura 32: Foto del 1890 del sipario calato all'interno della sala del teatro di Rimini. (B.G.R.)

⁵⁷ Frase attribuita da Svetonio, probabilmente ripresa da Asinio Pollione, nel *De vita Caesarum*.

La descrizione analitica delle dimensioni principali del teatro oggetto di studio sono tratte dallo specifico capitolo di Genesisio Morandi, anche le titolazioni sono quelle originarie del testo⁵⁸.

ICONOGRAFIA O PIANTA DELL'EDIFICIO

Le dimensioni principali delle Piante sono le seguenti:

<i>Lunghezza generale dell'Edificio</i>	<i>m. 85.50</i>
<i>Larghezza dei due Corpi estremi</i>	<i>m. 32</i>
<i>Larghezza del Corpo Medio</i>	<i>m. 35</i>
<i>Area complessiva</i>	<i>m² 2884.65</i>
<i>Portico: larghezza</i>	<i>m. 6</i>
<i>Galleria superiore nel Casino: larghezza</i>	<i>m.</i>
<i>6.50</i>	
<i>Primo Atrio e Sala da Ballo ognuno lunghi e larghi</i>	<i>m. 15</i>
<i>Sale Ottagone (non comprese le nicchie) e le</i>	
<i>Soprastanti Circolari del Casino, diametro</i>	<i>m. 7.20</i>
<i>Secondo Atrio delle grandi Scale: lunghezza</i>	<i>m. 25</i>
<i>Larghezza</i>	<i>m. 9</i>
<i>Larghezza delle Scale</i>	<i>m. 2.70</i>
<i>Platea: diametro da piedi</i>	<i>m. 15.20</i>
<i>Lunghezza della soglia al palco scenico</i>	<i>m. 15.75</i>
<i>Soffitta della Platea misurata in piano, larghezza</i>	<i>m. 22</i>
<i>Lunghezza</i>	<i>m. 19.25</i>
<i>Proscenio o Bocca d'Opera larghezza media</i>	<i>m. 14</i>
<i>Palco Scenico: lunghezza compreso il proscenio</i>	<i>m. 28</i>
<i>Larghezza</i>	<i>m. 30</i>
<i>Pachi: larghezza media</i>	<i>m. 2.80</i>
<i>Lunghezza media</i>	<i>m. 2.50</i>
<i>Ambulacri: larghezza</i>	<i>m. 1.80</i>

⁵⁸ (Morandi 2000), pp. 25, 26, 28.

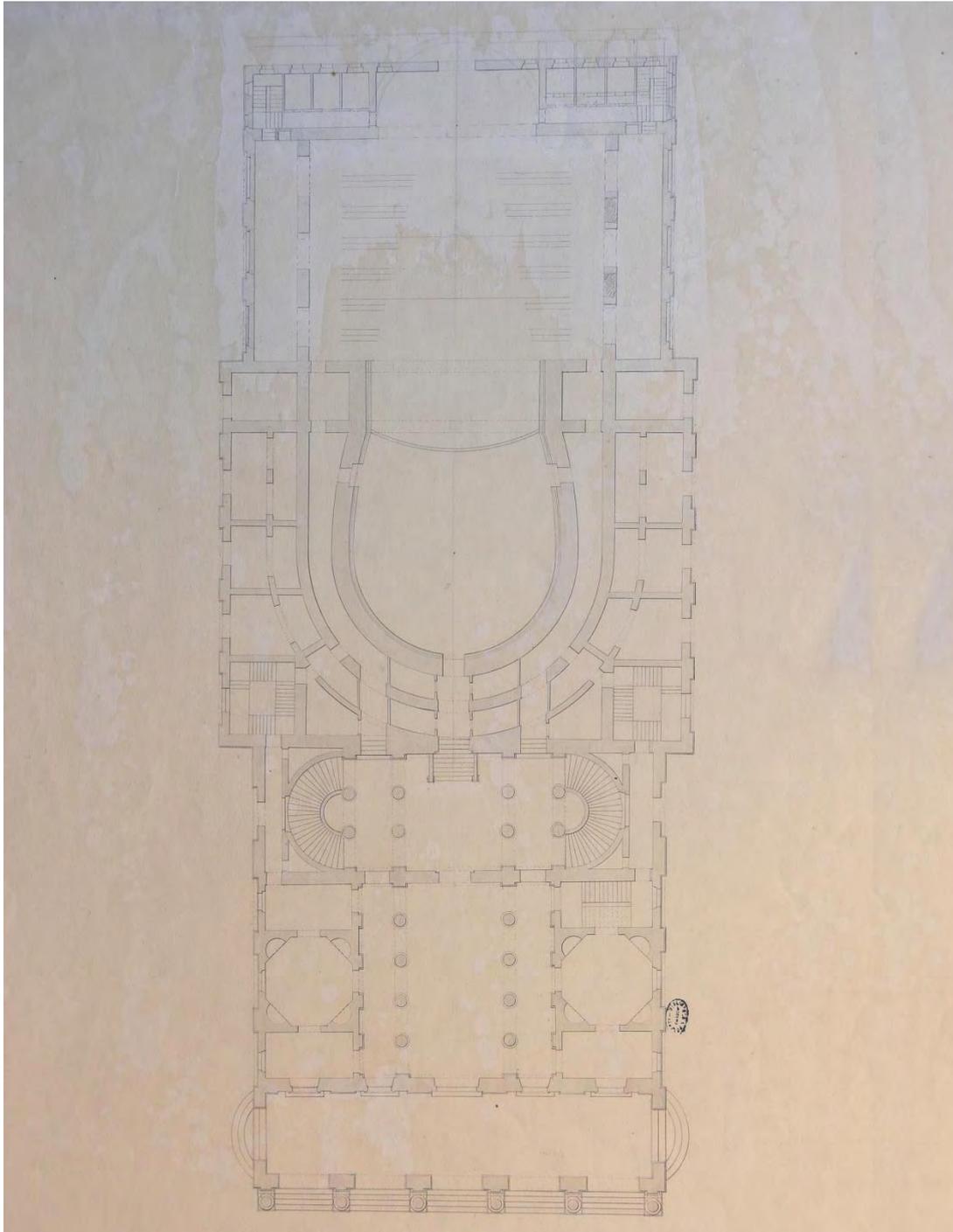


Figura 33: Pianta del piano terra del teatro di Rimini: disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.)

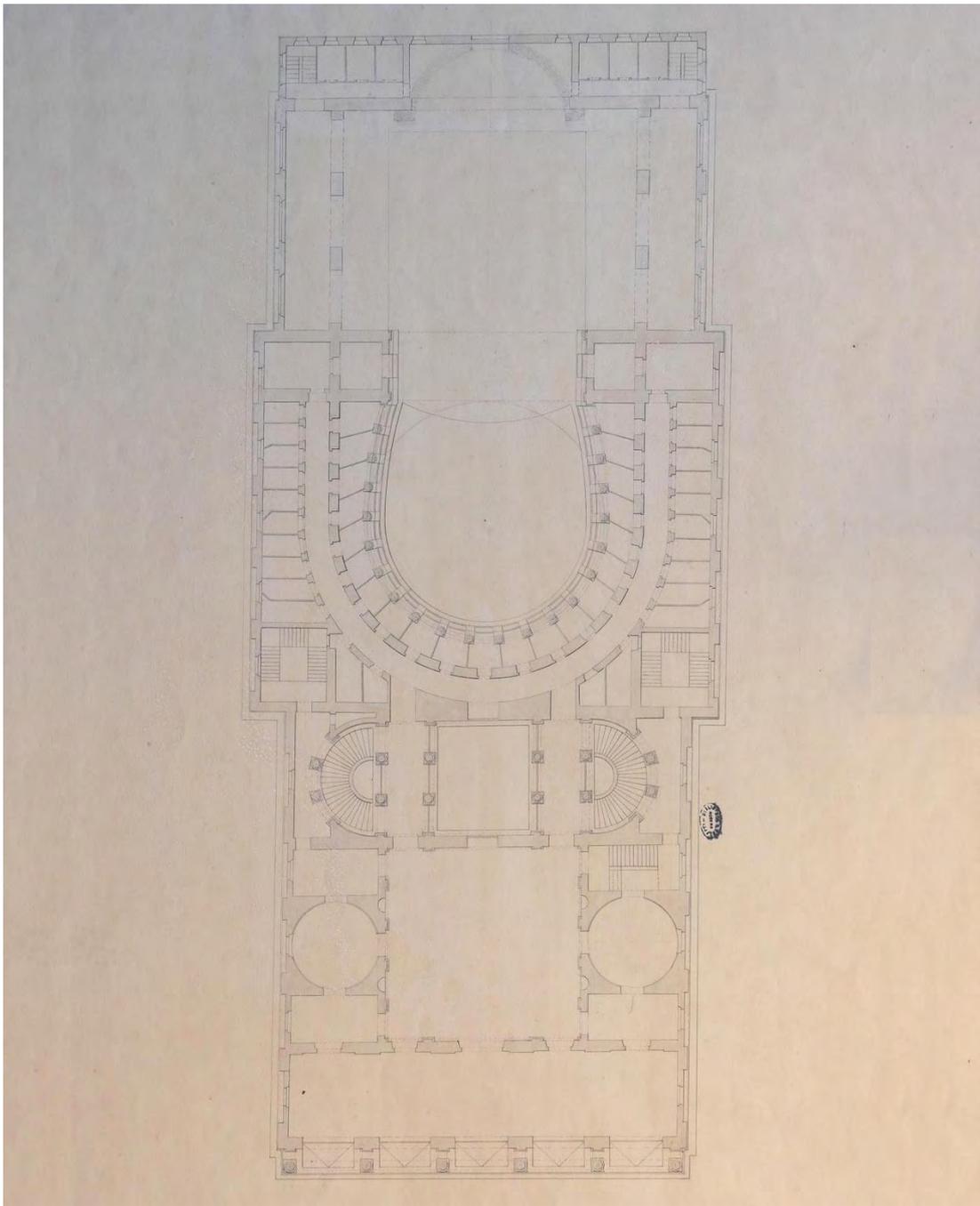


Figura 34: Pianta del primo piano del teatro di Rimini: disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.)

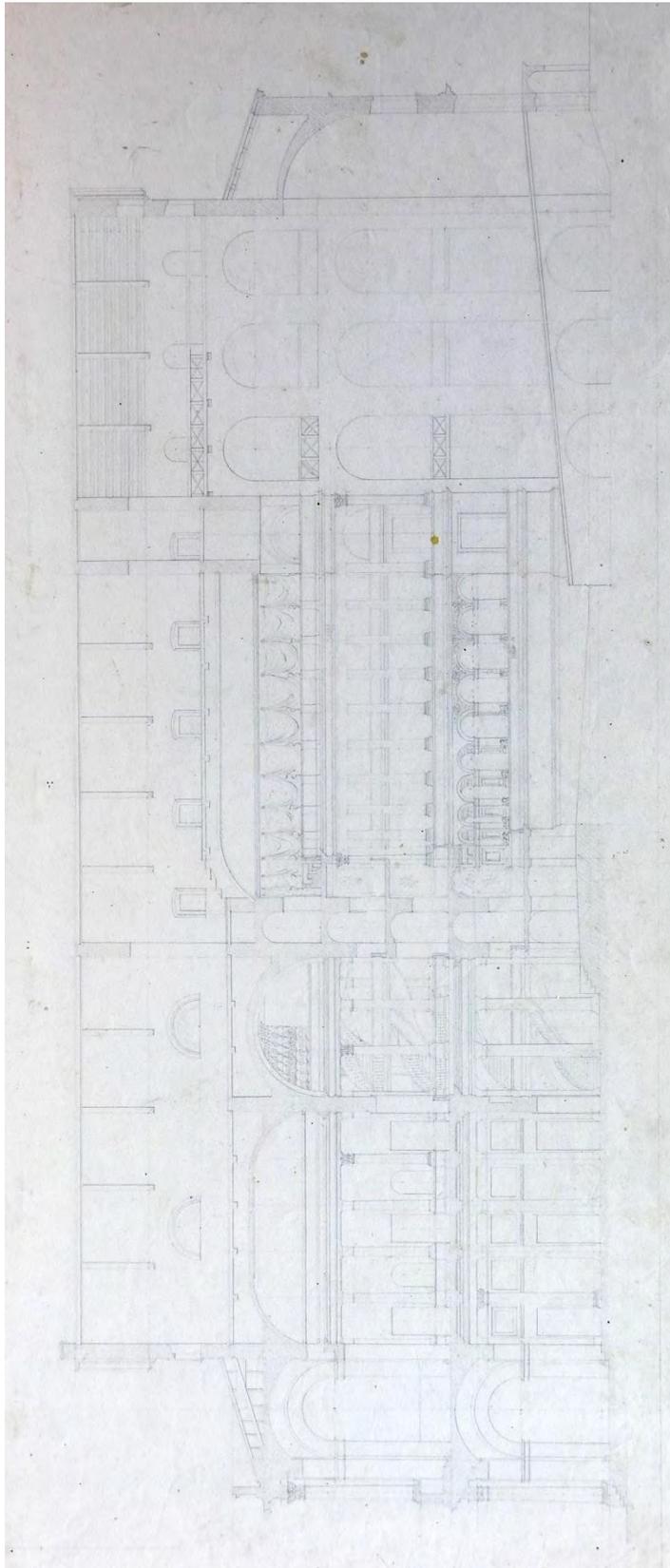


Figura 35: Sezione longitudinale del teatro di Rimini, disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.)

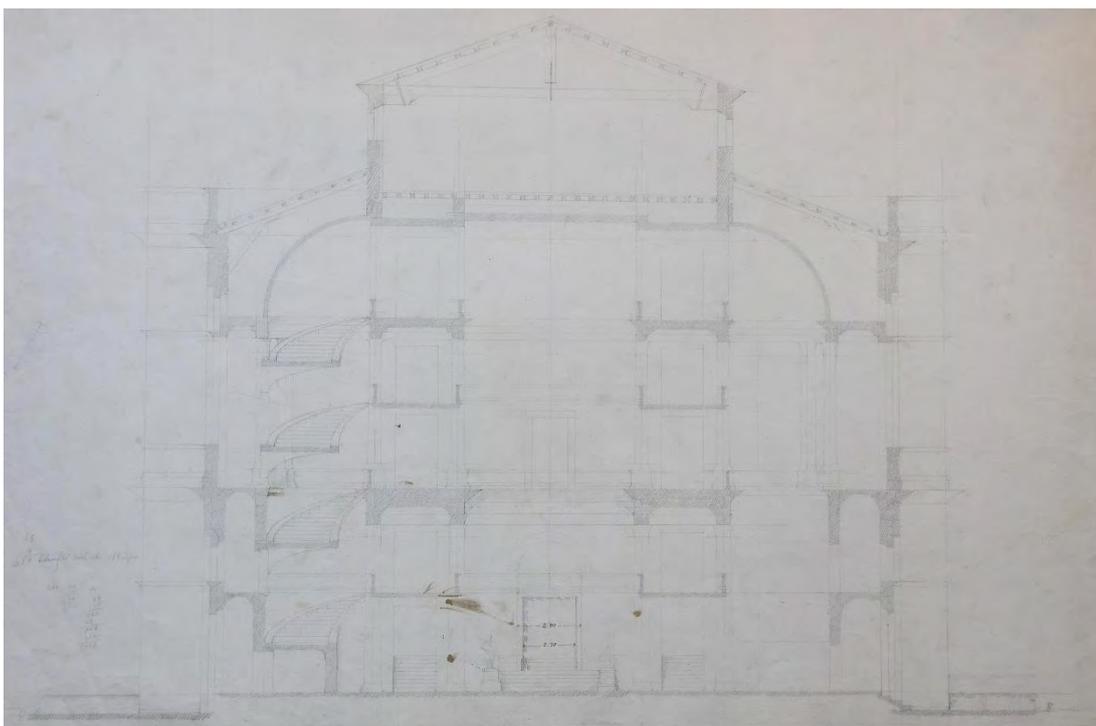


Figura 36: Sezione del teatro di Rimini, disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.)

ORTOGRAFIA DELLA FACCIATA

Le dimensioni principali del Prospetto sono le seguenti:

<i>Larghezza della massa principale dei due Ordini</i>	<i>m. 32</i>
<i>Larghezza della massa superiore piramidale</i>	<i>m. 26.60</i>
<i>Altezza del 1° Ordine dal suolo a tutta la trabeazione</i>	<i>m. 11.30</i>
<i>Altezza del secondo Ordine compreso lo stilobate fino a tutta la trabeazione</i>	<i>m. 11.80</i>
<i>Altezza dell'attico</i>	<i>m. 2.20</i>
<i>Altezza del Corpo Superiore fino alla base del timpano</i>	<i>m. 5.20</i>
<i>Altezza del Timpano</i>	<i>m. 4.70</i>
<i>Altezza totale dell'Edificio</i>	<i>m. 35.20</i>
<i>Luce degli Archi: larghezza</i>	<i>m. 4</i>
<i>Altezza dei medesimi</i>	<i>m. 1</i>
<i>Diametro delle colonne ioniche</i>	<i>m. 1</i>
<i>Diametro delle corinzie</i>	<i>m. 0.84</i>
<i>Altezza delle colonne ioniche, compresa la base e il capitello</i>	<i>m. 8.40</i>
<i>Altezza delle colonne corinzie</i>	<i>m. 8.50</i>



Figura 37: Disegno di Luigi Poletti del prospetto principale del teatro. (A.P.M.)

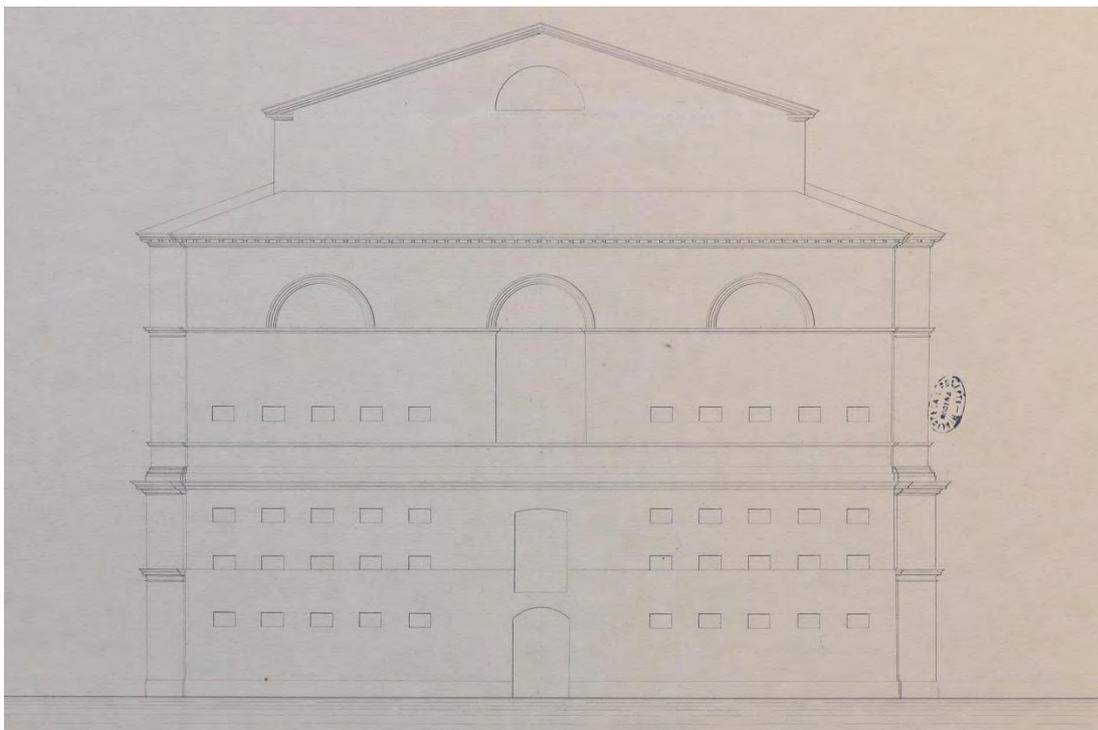


Figura 38: Disegno di Luigi Poletti del prospetto posteriore del teatro. (A.P.M.)

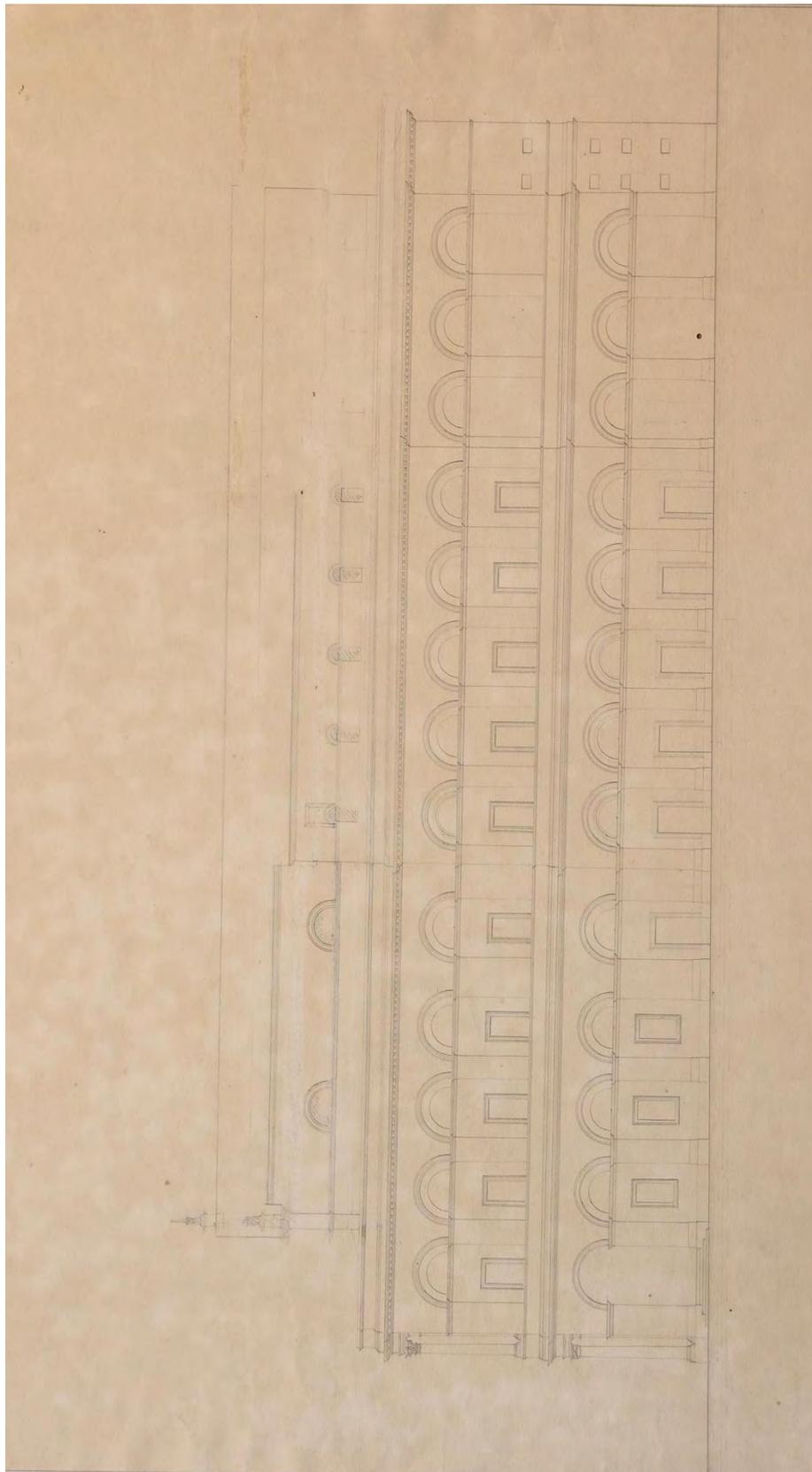


Figura 39: Prospetto longitudinale del teatro, disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.)

SULLA LINEA DELLA SALA TEATRALE

Dimensioni principali delle Sezioni verticali:

<i>Grande Atrio: altezza</i>	<i>m. 9</i>
<i>Sala delle danze altezza</i>	<i>m. 12</i>
<i>Atrio delle Scale altezza</i>	<i>m. 21.35</i>
<i>Sala degli spettatori: dal suolo a tutto il basamento</i>	
<i>presso il Palco scenico</i>	<i>m. 3.90</i>
<i>Primo Ordine di stilobate arcata e cornice</i>	<i>m. 4.70</i>
<i>Secondo e 3° Ordine delle colonne e trab.</i>	<i>m. 7.80</i>
<i>Quarto Ordine dalla trabeazione al soffitto</i>	<i>m. 6</i>
<i>Altezza totale della Sala</i>	<i>m. 22.40</i>
<i>Bocca d'opera: altezza</i>	<i>m. 16.76</i>
<i>Palco Scenico: altezza presso la bocca dal suo</i>	
<i>piano alle cavriate</i>	<i>m. 25.50</i>

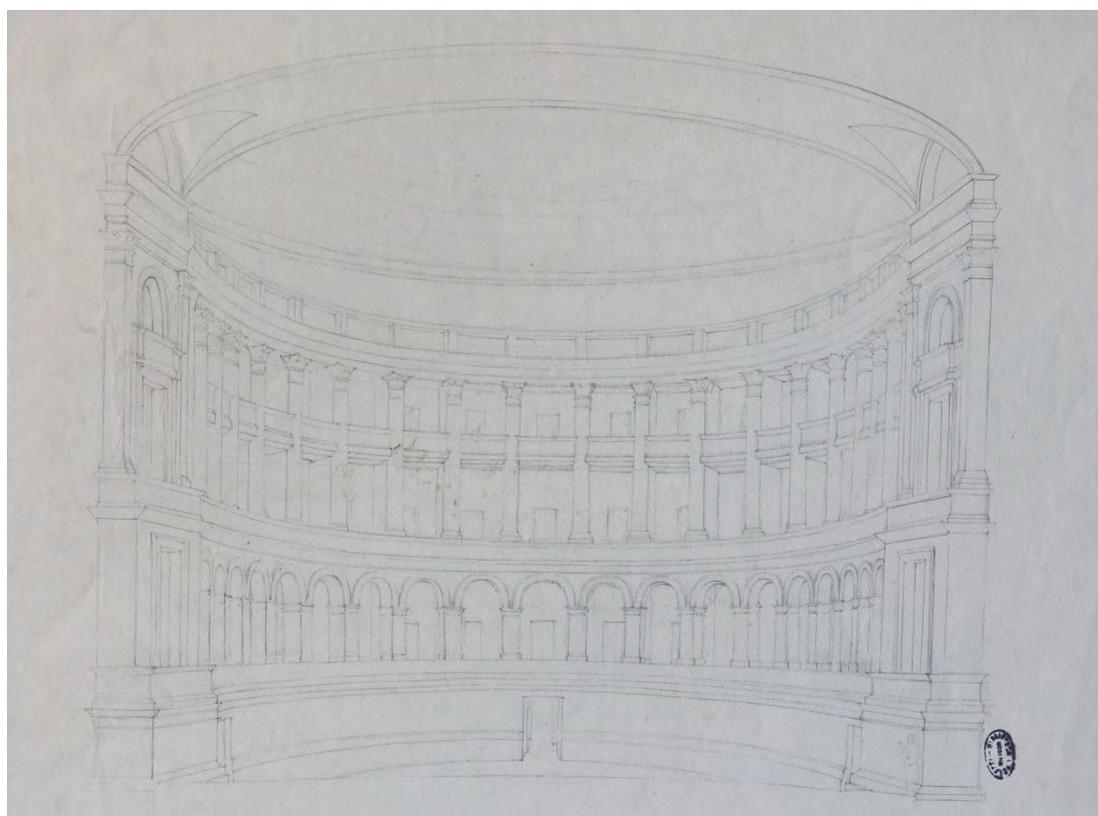


Figura 40: Disegno di Luigi Poletti della sala. (A.P.M.)

2.5 LA RICERCA STORICA D'ARCHIVIO

Come già anticipato nelle premesse, buona parte delle informazioni sono state ricavate con l'analisi dei testi e della documentazione reperibile in stampa e descritti nella bibliografia. Nell'ambito dello studio è stata anche effettuata la ricerca storico/archivistica della documentazione presente presso gli archivi della Biblioteca di Modena⁵⁹ e del Comune di Rimini di cui in particolare sono state analizzate:

- 63 foto storiche;
- 709 lettere;
- 96 c.a. documenti e allegati vari (conteggi, minute, avvisi di asta, avvisi stampa, programmi);
- 15 Verbali, relazioni tecniche e relazioni dei lavori;
- 285 Elaborati grafici e disegni;
- 8 Fascicoli con all'interno 81 tra documenti contabili, sottofascicoli e documenti vari.

⁵⁹ La Biblioteca di Storia dell'Arte Luigi Poletti si trova, dal 1924, nel Palazzo dei Musei, che riunisce molti degli istituti culturali cittadini tra cui la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia. La Biblioteca storica fu aperta grazie al lascito dell'architetto modenese Luigi Poletti composto di libri, stampe, fotografie, oltre che dei suoi disegni del suo carteggio. Con la costituzione del Servizio comunale di pubblica lettura si è specializzata, dagli anni sessanta, in storia dell'arte e dell'architettura e incrementa il proprio patrimonio con acquisizioni aggiornate in ambito sia nazionale sia internazionale. Le collezioni della biblioteca includono anche pregevoli fondi librari antichi e archivistici, un'ampia raccolta di periodici, stampe, disegni, fotografie, carte geografiche, libri d'artista.

Si evidenzia che la documentazione ritenuta di significativo interesse per integrazione all'elaborato della tesi viene allegata, a corredo, come "Regesto documentario" (Allegato I e II).



Figura 41: Intestazione della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il "Programma per il nuovo Teatro in Rimini [...]". Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) – A.P.M.)

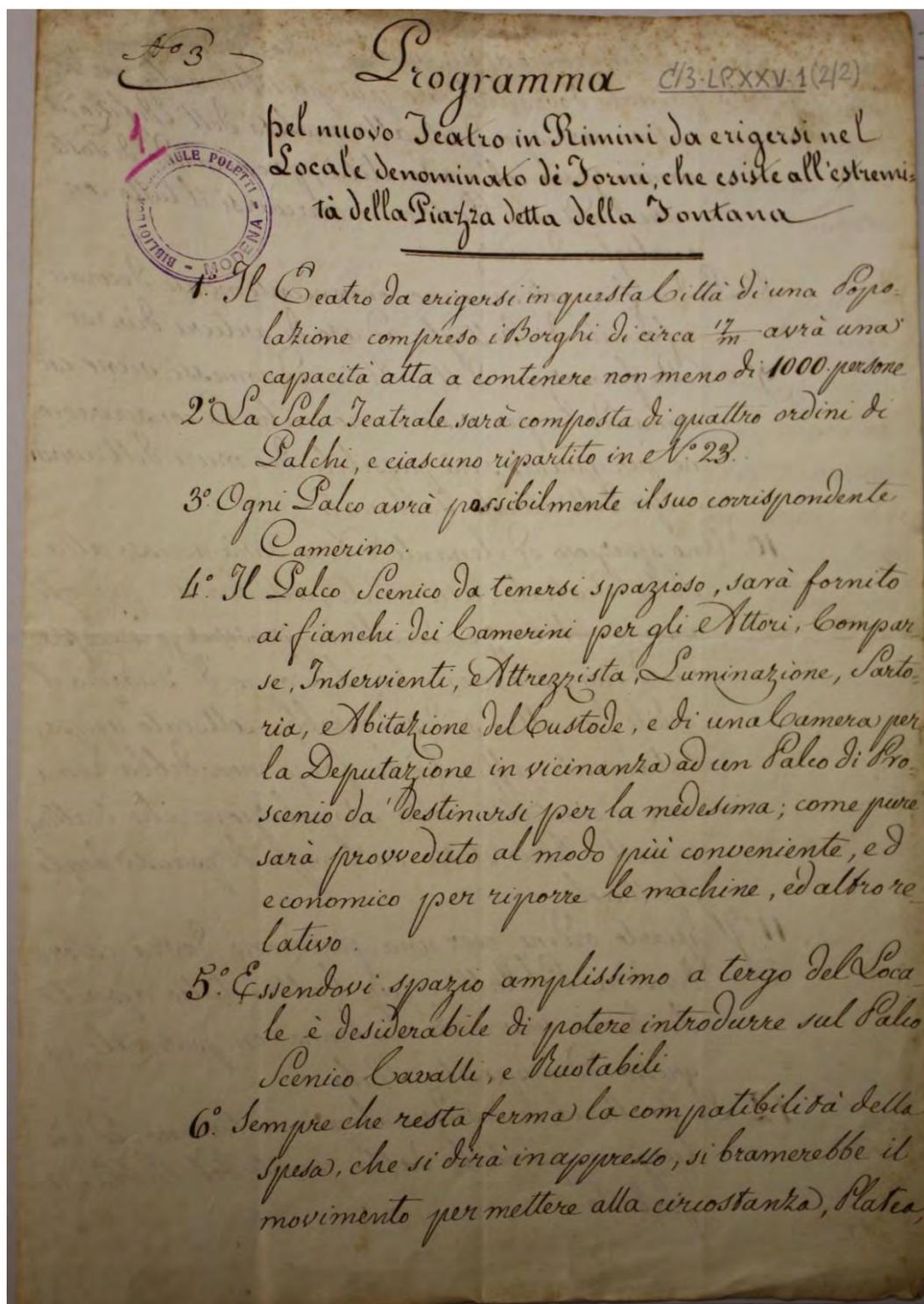


Figura 42: Pagina 1 della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il "Programma pel nuovo Teatro in Rimini [...]". Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) - A.P.M.)

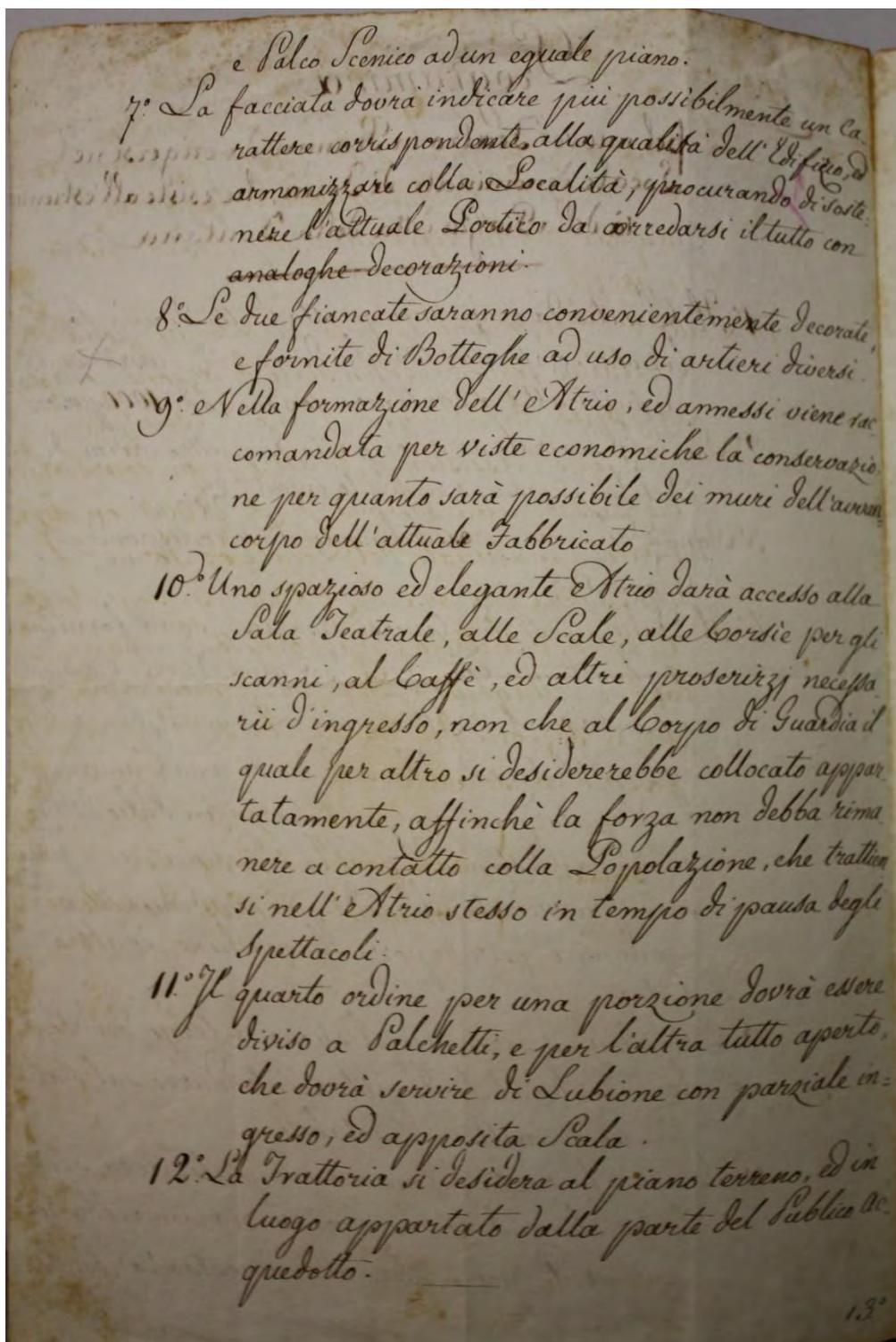


Figura 43: Pagina 2 della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il "Programma pel nuovo Teatro in Rimini [...]". Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) - A.P.M.)

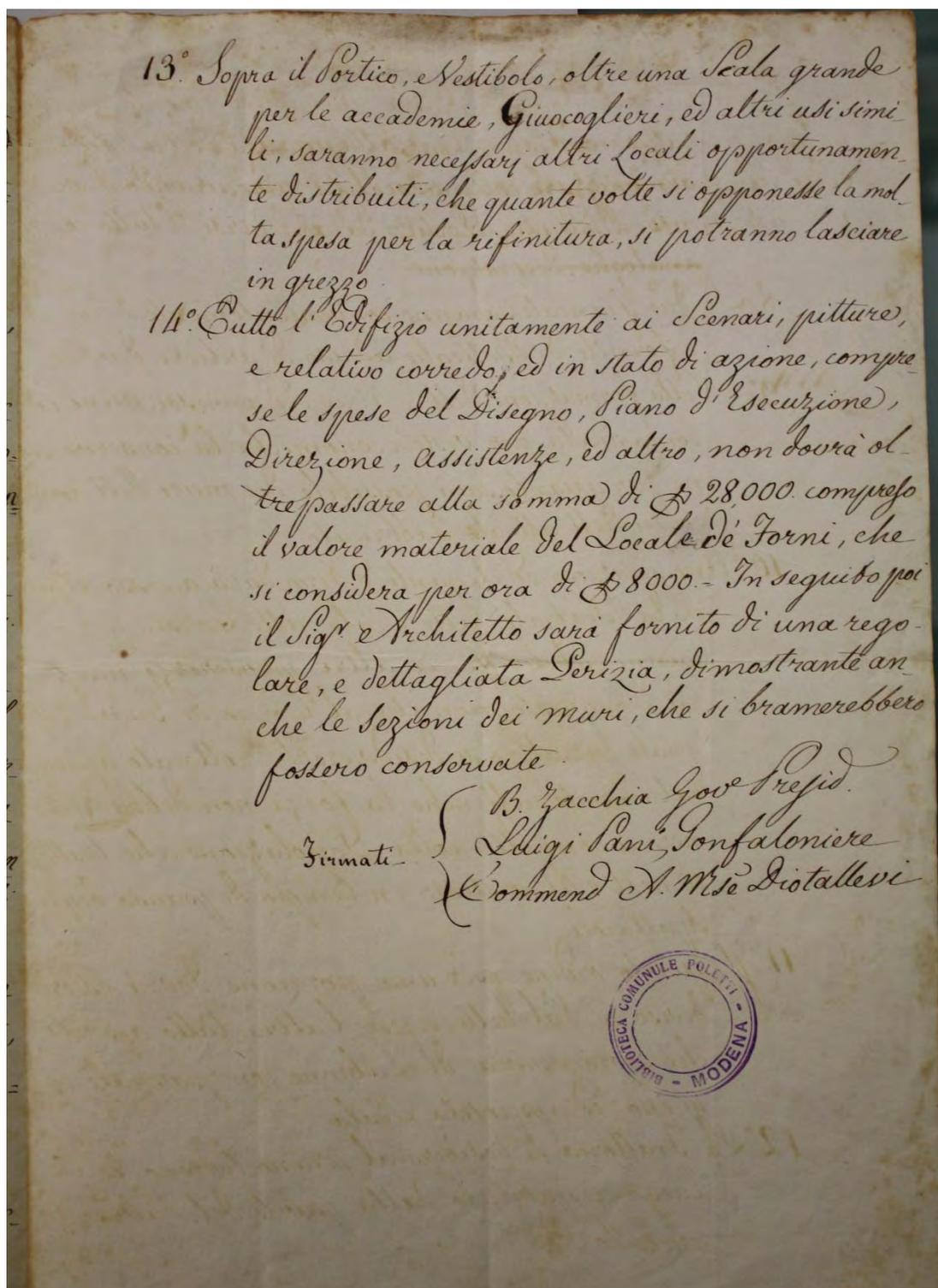


Figura 44: Pagina 3 della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il "Programma pel nuovo Teatro in Rimini [...]". Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) - A.P.M.)

3.

L'OPERA DI RICOSTRUZIONE DEL TEATRO GALLI

3.1 IL DIBATTITO PER LA RICOSTRUZIONE

Nell'affrontare il concetto di intervento di restauro potremmo avere l'*incipit* prendendo spunto dal significato etimologico "dal greco *stauros* che vuol dire palo deriva *instaurare* *restaurare* *ristaurare*"⁶⁰ e anche da come il dizionario definisce il "restaurare": "rimettere nelle condizioni originarie un manufatto o un'opera d'arte, mediante opportuni lavori di riparazione o reintegro"⁶¹. Si pone infatti la questione che accenniamo solamente, senza addentrarci nel dibattito diffuso in ampia letteratura, dell'approccio metodologico alla ricostruzione, in particolare per quegli edifici crollati a causa di catastrofi naturali o in conseguenza di distruzioni belliche.

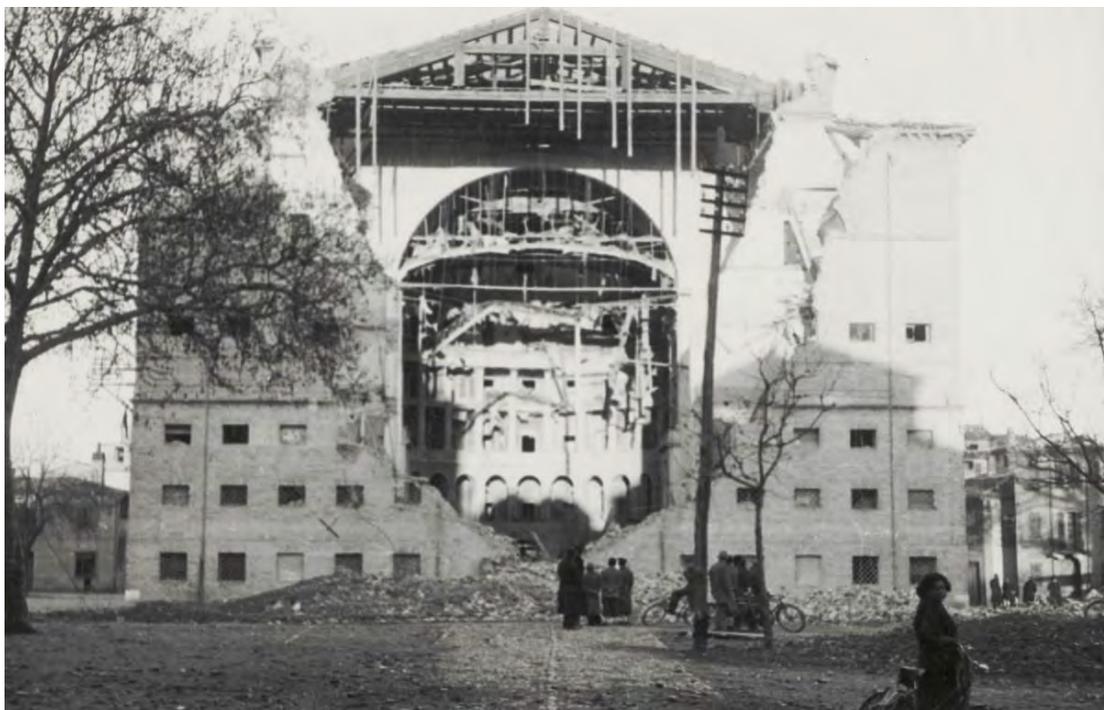


Figura 45: Foto del 1945 dove sono visibili gli ingenti danni causati dal bombardamento. (Archivio fotografico B.G.R.)

⁶⁰ (Rambaldi 1889).

⁶¹ (Devoto & Oli, 1981).

Come afferma Paolo Marconi “la ricostruzione com’era, dov’era dei monumenti (specie se collocati in posizione chiave rispetto ai contesti urbani o ambientali) colpiti da simili catastrofi appare come un autentico atto simbolico di riparazione per un’aggressione subita e fa parte di un cerimoniale collettivo di rimozione dell’evento funesto.”⁶²



Figura 46: Foto del 1944 dove sono visibili gli ingenti danni causati dal bombardamento all’interno della sala. (Foto Minghini, archivio fotografico B.G.R.)

della conservazione, il valore economico e funzionale suoi, pur importantissimi, mezzi.”⁶³

D’altro canto il concetto trova espressione anche trattatistica sul restauro architettonico di Giovanni Carbonara: “Si conserva e restaura quindi per ragioni di cultura, di memoria e più generalmente scientifiche, mentre si recupera l’esistente per ragioni in primo luogo economiche e d’uso. [...] Da qui, nuovamente, il dovere di distinguere i mezzi dai fini, ricordando che si conserva, in primo luogo, per motivazioni culturali, in via subordinata per ragioni di economia, ove la cultura e la memoria sono fine

⁶² (Marconi 1997), p.370.

⁶³ (Carbonara, Tecniche del Restauro. Tomo Primo 2013), p.3.

La tematica della ricostruzione è stata affrontata, nelle diverse situazioni di restauro di monumenti del passato storico, con metodologia che si è andata modificando ideologicamente negli anni e a seconda dei contesti. In sempre più casi gli interventi hanno comportato la scelta di privilegiare l'utilizzo di tecnologie progressivamente più avanzate e illuminate da un approccio scientifico alle problematiche del restauro. Di conseguenza si determinava anche l'assunzione di modalità operative coordinate con forte spinta all'integrazione tra le varie professionalità coinvolte, senza paura di contaminazioni e con flessibilità di ruoli specialistici nell'ambito delle equipe, per ottenere il massimo valore determinato dalla sinergia e l'orientamento all'obiettivo cioè la realizzazione dell'opera completa di restauro.

Nel dibattito dialettico sull'approccio alla ricostruzione, va menzionato il pensiero espresso da Maria Piera Sette: "Comunque il sistema funziona egregiamente quando è tale da rispettare, nelle operazioni nevralgiche di reintegrazione, il postulato del minimo intervento; vale a dire sino a quando i surrogati delle parti mancanti interessano una porzione marginale o comunque molto limitata dell'opera. Viceversa i risultati non sono altrettanto buoni negli interventi estesi, ove le parti reintegrate, cioè le zone tendenzialmente neutre, vengono ad interessare settori consistenti del monumento e, in qualche caso, persino a caratterizzarli."⁶⁴ Peraltro la stessa autrice afferma: "Ribadita l'inscindibilità del binomio conoscenza-restauro, Liliana Grassi polarizza la sua attenzione sopra il rapporto antico-nuovo sul quale basa il 'recupero creativo della memoria storica'. In sostanza ella afferma che il restauro deve rispondere all'esigenza di un tempo 'ritrovato', cioè realizzare 'una sintesi dialettica di progresso e continuità'".⁶⁵

⁶⁴ (Sette 1999), p.140.

⁶⁵ Ibidem, p.182.

Negli anni dal dopoguerra in Italia sono state affrontate numerose situazioni di ricostruzione post bellica e di restauro di monumenti danneggiati da catastrofi naturali o da eventi dolosi. Seguendo la riflessione della Sette: “Le immani distruzioni provocate durante il secondo conflitto mondiale dagli eventi bellici al patrimonio europeo pongono il problema del restauro in termini del tutto diversi”⁶⁶ va considerata la sua citazione dello studioso napoletano Roberto Pane: “L’estrema varietà e necessità dei casi da risolvere sta a dimostrare come non sia possibile contenere il restauro entro limiti rigidamente prestabiliti poiché si tratta di passare dal puro e semplice consolidamento alla ricostruzione ex novo di imponenti masse di una fabbrica, e cioè a percorrere tutta la distanza che si pone tra il restauro vero e proprio e la moderna costruzione architettonica” (Pane, 1950, p. 10)⁶⁷. Infatti Pane afferma riferendosi agli “[...] edifici danneggiati in modo tanto grave da potersi considerare pressoché distrutti. Per questi manufatti non si dovrebbe, da un punto di vista scientifico, parlare di restauro dal momento che “restauro” è attività volta a conservare e a rivelare, non certo a rifare. Tuttavia la temperie del momento rende ammissibili varie deroghe a tale definizione basilare.”⁶⁸.

In Italia, con grande rilevanza ed enfaticizzazione, anche al di fuori di essa, per una serie di circostanze si è dovuto affrontare, nell’arco di un decennio circa, 1990/2000, la ricostruzione di tre importanti monumenti storici, tutti caratterizzati dall'essere tipologicamente uguali, cioè teatri all’italiana.

Infatti prima l’incendio della Sala del Petruzzelli a Bari nel 1991⁶⁹, poi l’incendio del Gran Teatro della Fenice di Venezia nel 1996⁷⁰, privarono il

⁶⁶ (Sette 1999), p.165.

⁶⁷ Ibidem, p.165.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Un incendio doloso nella notte tra il 26 e il 27 ottobre 1991 distrusse la sala, il crollo della cupola soffocò le fiamme impedendo la distruzione dell’intero teatro.

⁷⁰ Il teatro venne devastato da un incendio doloso il 29 gennaio 1996.

territorio nazionale di due importanti presenze artistiche e culturali nelle loro rispettive città. Se per la sala del Petruzzelli, anche perché di proprietà privata, non ci fu la possibilità di partire con un'immediata risposta tesa alla ricostruzione, la volontà, sia da parte delle istituzioni sia da parte di tutta la popolazione, di ricostruire il Teatro della Fenice, secondo un approccio metodologico sintetizzato dall'espressione "dov'era e com'era", motto che faceva già parte della cultura lagunare in quanto lanciato per la ricostruzione del campanile di San Marco, determinò, al contrario di Bari, una più immediata risposta organizzativa spinta alla ricostruzione del monumento inteso come copia fedele.

La logica che è sottesa alla ricostruzione di un monumento urbano parte dal fatto che deve essere stata distrutta da un evento fatale, cioè deve essere frutto del caso e non di una pur labile volontà sociale, in quanto solo come evento fatale si può ipotizzare la sua ricostruzione. In caso contrario la distruzione di un bene da parte di una società va considerato già come un evento culturale e la proposta di ricostruzione può anche essere non giustificata. Infatti è l'esigenza della società, ideale proprietaria del bene, che giustifica il "com'era e dov'era", può essere preso a esempio di questi distinguo concreti e non pure ipotesi teoriche, l'analisi di alcune situazioni simili all'iter storico della sala del Poletti. Infatti quasi nello stesso arco di tempo della distruzione della sala del Poletti, furono bombardati a Milano il teatro la Scala e la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale. La ricostruzione della Scala fu immediata e segnò la rinascita della città dopo la fine della guerra, mentre la Sala delle Cariatidi, che pur veniva definita la più bella sala da ballo d'Europa, giace tutt'ora quasi nelle stesse condizioni estetiche dell'immediato dopo guerra. In quanto verosimilmente non rappresentava allora e forse anche oggi, nessuna delle esigenze sottese alla realtà sociale della Milano post bellica.

Nel caso della Fenice di Venezia, la partecipazione di tutta la popolazione al progetto e al dibattito intellettuale, che portò buona parte della cultura della città e del territorio nazionale a schierarsi per il progetto della copia, la mobilitazione di tutte le professionalità nel mettersi a disposizione del progetto e infine il raggiungimento dell'obiettivo nel 2003, diedero un impulso sia a portare a termine la ricostruzione del teatro Petruzzelli nel 2009, sia a riprendere il progetto della ricostruzione del Teatro Galli di Rimini.



Figura 47: Foto dei lavori di restauro eseguiti all'interno del teatro nel periodo post bellico. (Foto B.G.R.)

Invero va menzionato che negli anni '50, rimarginate in parte le ferite di guerra, si cominciò ad elaborare il concetto di ricostruzione del teatro Galli e nella dinamica delle considerazioni, proposte e concorsi di idee, vi furono alcune iniziative, come il concorso finanziato dalla Cassa di Risparmio di Rimini per il progetto di ricostruzione del teatro Comunale⁷¹ e la costruzione di un padiglione nell'area interna poi adibito a palestra. Alcuni interventi e lavori di restauro inoltre, furono attuati nel periodo

⁷¹ Vincitore del concorso l'architetto riminese Mario ravagnani Morosini; non ebbe alcun seguito per mancanza di un sostegno economico per la realizzazione dell'opera progettata.

tra gli anni '60 e gli anni '70 come i lavori che hanno interessato la parte non distrutta del teatro e il restauro della Sala Ressi e delle decorazioni pittoriche.



Figura 48: La parte del teatro Galli distrutta dal bombardamento e adibita a palestra. (Foto B.G.R.)

Negli anni ottanta e novanta, dopo una serie di passaggi burocratici, l'Amministrazione acquisì il progetto dell'Architetto Adolfo Natalini⁷² di

⁷² Nell'anno 1985 viene bandito il "Concorso nazionale di Idee per il teatro A. Galli e piazza Malatesta a Rimini". Il 1° premio viene vinto dall'architetto Adolfo Natalini con il suo gruppo di professionisti. Il progetto, composto da tre parti: l'atrio preesistente (*foyer* e ridotto), la sala teatrale per 1000 posti, il palcoscenico e la torre

Firenze che di fatto prevedeva interventi estranei al monumento già nelle sale antistanti, ma soprattutto prospettava un intervento invasivo della memoria della sala preesistente. Inoltre il suo progetto prevedeva e sosteneva la costruzione, prevalentemente in calcestruzzo, di un'imponente mole che, utilizzando due piani di sottosuolo e tutta l'area della vecchia sala, avrebbe sbordato anche nello spazio che costituiva storicamente la piazza davanti al castello Malatestiano.

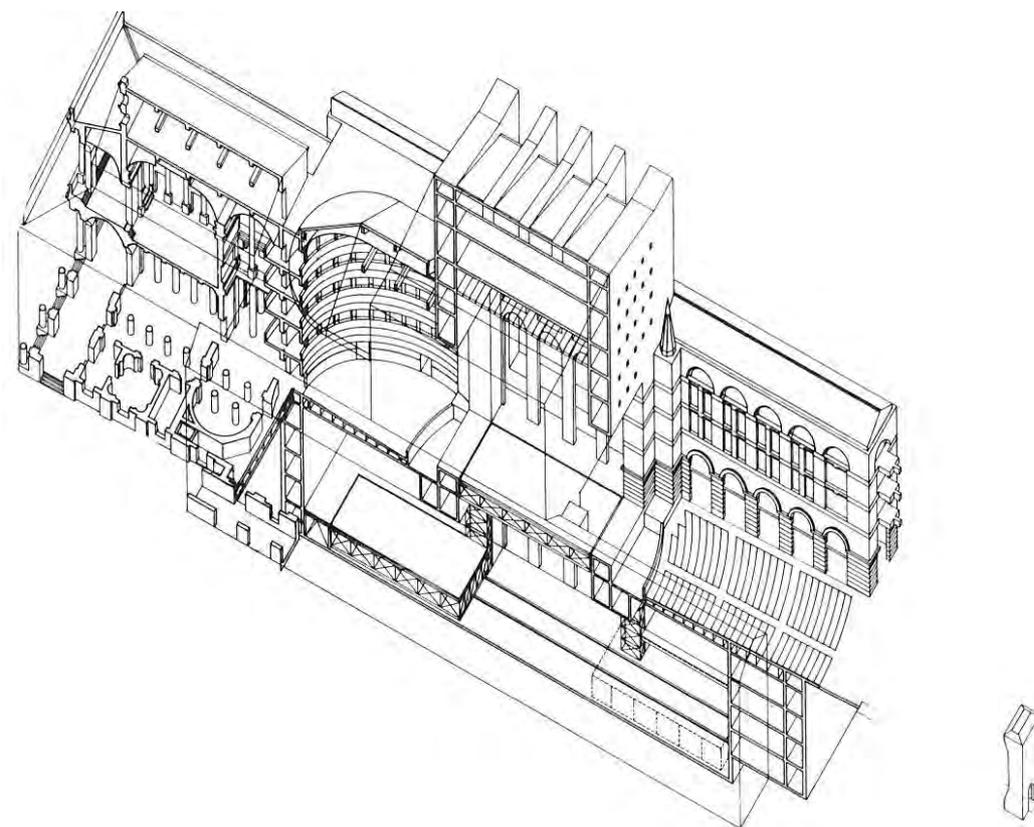


Figura 49: Particolare dello spaccato assometrico del progetto dell'arch. Natalini. (Gresleri e Pompei 1986)

scenica (che nel progetto di concorso poteva aprirsi anche verso un secondo teatro all'aperto). Le tre parti del progetto sono riunite da due corpi longitudinali che contengono gli ambienti di servizio. Il progetto prevedeva un volume di mc. 99.000.

L'alto costo del progetto, l'intervento della Sovrintendenza, fin dai primi lavori di sgombero e di messa in sicurezza (in quanto l'area del teatro sorgeva su reperti archeologici romani e medievali), determinarono prima un rallentamento e poi il definitivo blocco del progetto in lingua contemporanea.

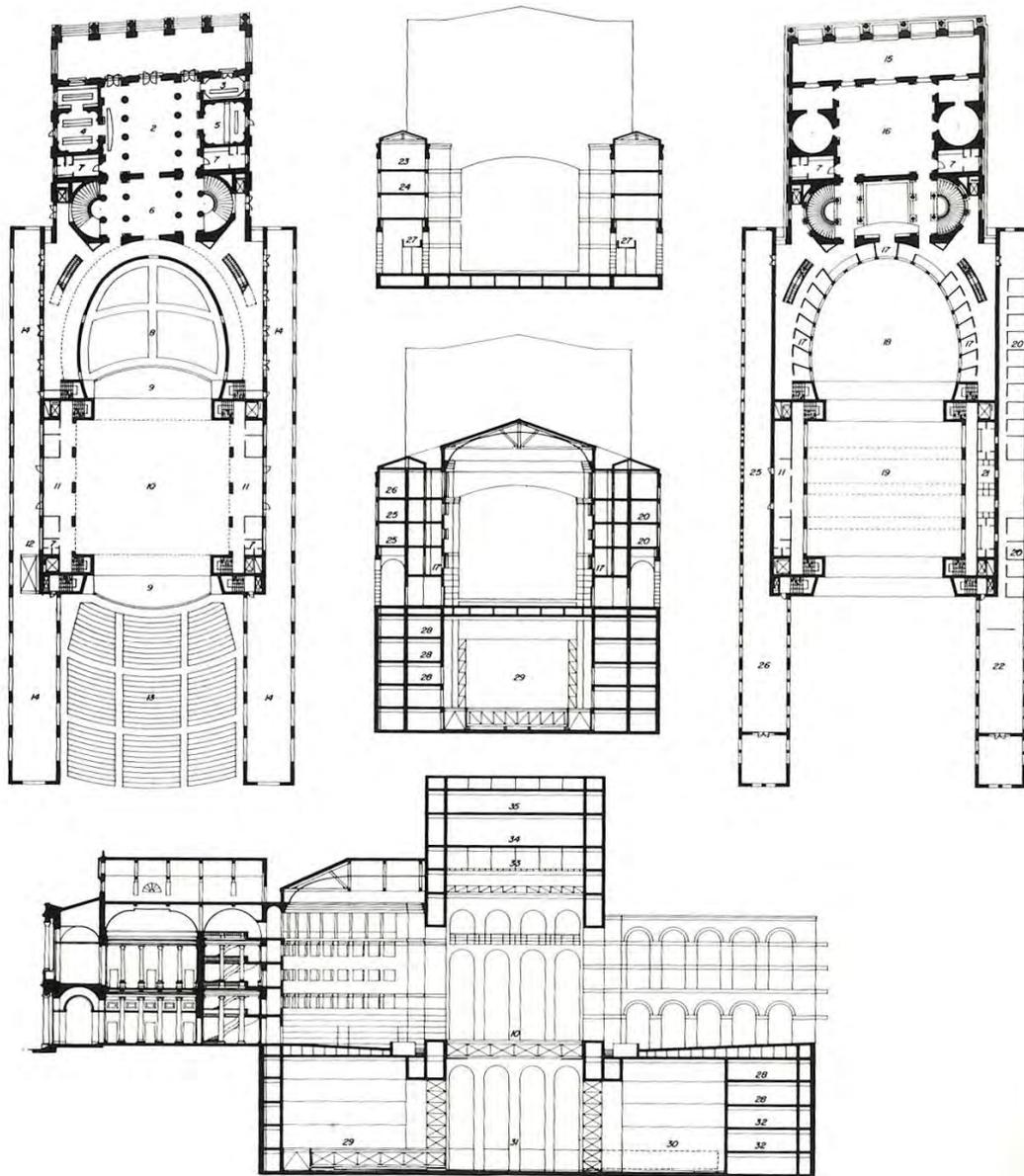


Figura 50: Particolari (sezioni, piante) del progetto dell'arch. Natalini. (Gresleri e Pompei 1986)

Come si è già detto, l'ipotesi di ricostruire la Fenice "dov'era e com'era" portò a maturare contemporaneamente, sia da parte della popolazione sia da parte delle istituzioni, l'ipotesi di ricostruire anche il Teatro di Rimini "dov'era e com'era". La popolazione si esprime attraverso un referendum che vide lo scontro culturale e politico su questo tema e decretò la vittoria di coloro che volevano riappropriarsi dell'immagine storica del Teatro.

Peraltro sul tema della ricostruzione del teatro riminese, molti furono gli intellettuali che si sentirono coinvolti e chiamati ad esprimere il loro pensiero per la ricostruzione "filologica", chi enfatizzando il valore architettonico e decorativo, altri ricordando l'esistenza dei progetti originali e di copiosa documentazione negli archivi di Modena e di Rimini utili per una ricostruzione storica fedele, altri sottolineando l'alto valore storico del teatro, la sua maestosa struttura originaria e le caratteristiche di macchina della musica e scenica da ripristinare, pur con i necessari adeguamenti commisurati alle moderne esigenze pubbliche. Inoltre il 17 settembre 1997 fu fondata l'associazione "Rimini città d'arte" per il ripristino filologico del teatro polettiano e la salvaguardia di Castel Sismondo cui aderirono numerosi cittadini, intellettuali, storici dell'arte, musicisti, etc. (con presidente la cantante lirica Renata Tebaldi)⁷³; anche il comitato per la Bellezza "Antonio Cederna" con più di cento intellettuali⁷⁴

⁷³ Aderirono all'associazione circa 6000 cittadini riminesi e: Claudio Abbado, Francesco Amendolagine, Anna Caterina Antonacci, Renato Barilli, Lorenzo Bianconi, Giuseppina Bianconi La Face, Piero Buscaroli, Adriano Cavicchi, Pier Luigi Cervellati, Franco Corelli, Andrea Emiliani, Vittorio Emiliani, Dario Fo, Carla Fracci, Romano Gandolfi, Carlo Maria Giulini, Leon Krier, Deanna Lenzi, Giovanni Lo Savio, Luigi Manconi, Anna Maria Matteucci, Riccardo Muti, Luigi Pizzi, Maurizio Pollini, Gabriele Tagliaventi, Sauro Turrone, Alberto Zedda, Federico Zeri, Bruno Zevi.

⁷⁴ Con l'adesione anche di quattro importanti associazioni ambientaliste: Fai, Italia Nostra, Legambiente, Wwf.

intraprese nel 1998 varie iniziative con il medesimo intento di salvare il teatro e cercare consensi e adesioni per la ricostruzione "dov'era e com'era".

Il Comune a questo punto fece propria l'istanza e mise in atto la macchina burocratica e finanziaria per raggiungere l'obiettivo. Fu bandito un concorso vinto dall'architetto Pierluigi Cervellati e attualmente risultano terminate tutte le prassi necessarie per l'apertura del cantiere.

L'obbiettivo è stato raggiunto attraverso la formulazione di tre bandi: uno per le opere edili, uno per le opere acustiche e uno per le opere di carattere decorativo. Nel lasso di tempo in cui venivano banditi ed espletati i concorsi di appalto per i tre settori, l'Amministrazione ha portato a termine tutti gli scavi archeologici che hanno messo in luce i segni di una presenza di edilizia urbana alto medievale, ma soprattutto, al di sotto di questi, tracce importanti di una Domus Tardo Antica e di una Imperiale⁷⁵. I resti archeologici costituiranno parte integrante del Teatro e diverranno un momento del percorso culturale dell'attraversamento della città da parte di un turismo acculturato.

⁷⁵ Gli scavi archeologici hanno interessato le aree sottostanti la platea, il golfo mistico, il palcoscenico e i vani laterali che affacciano sulla piazza e su via Poletti. Sono state rinvenute le tracce: del XIX Secolo d.C. della realizzazione del Teatro, del XVII-XVIII Secolo d.C. della presenza dei Forni, del XIV-XV Secolo d.C. del quartiere medioevale, del VII-IX Secolo d.C. del Sepolcreto Urbano, del IV-V Secolo d.C. di una Domus Tardo Antica e del III Secolo d.C. di una Domus Imperiale. Le indagini archeologiche, sono state svolte sotto la direzione scientifica di Renata Curina, archeologa della Soprintendenza Archeologia dell'Emilia Romagna e sono state eseguite dalla Cooperativa Archeologia e dalla Società Akanthos, operando sempre in stretta collaborazione con la D.L..

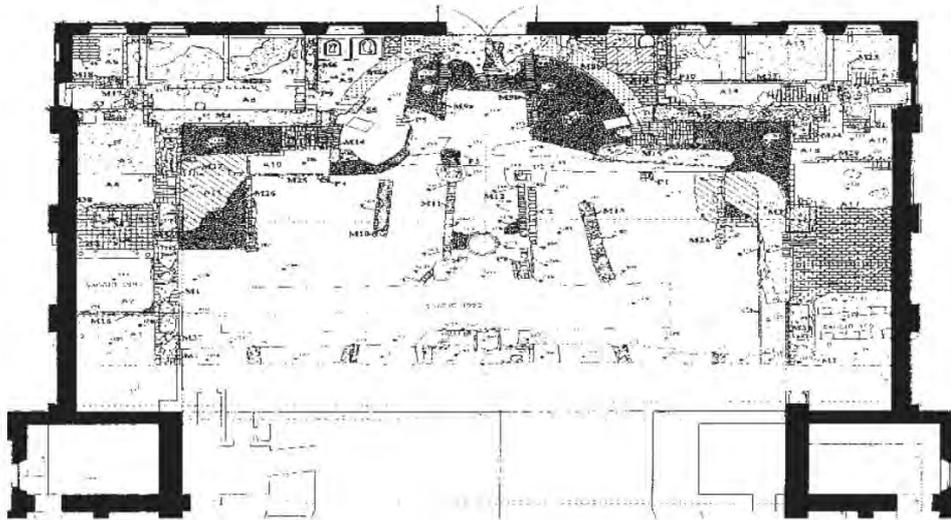


Figura 51: Planimetria degli scavi archeologici effettuati nella zona del palcoscenico, i reperti di epoca repubblicana, già portati in luce nei precedenti interventi di scavo, sono stati oggetto di smontaggio. (A.C.R.)

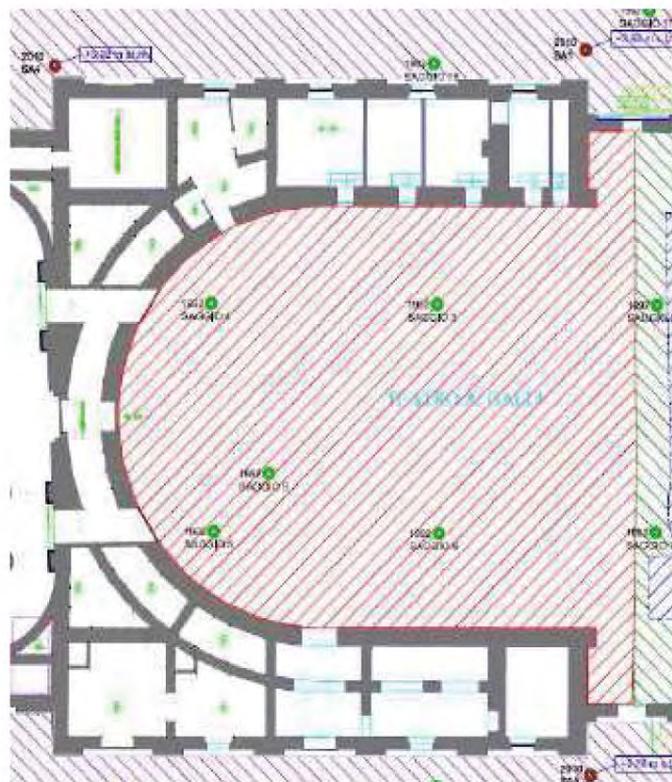


Figura 52: Planimetria dei carotaggi degli scavi archeologici nella zona della sala. (A.C.R.)



Figura 53: Foto degli scavi archeologici con il ritrovamento di *domus* di epoca imperiale. (A.C.R.)



Figura 54: Foto degli scavi archeologici con il ritrovamento di domus e pavimenti di epoca repubblicana. (A.C.R.)



Figura 55: Immagine delle fondazioni della cavea del Poletti rinvenute durante gli scavi archeologici. (A.C.R.)

3.2 IL CONCORSO ED IL PROGETTO DI RICOSTRUZIONE

Lo studio di ricerca ha anche approfondito l'evoluzione del percorso amministrativo decisionale complesso ed articolato nello svolgimento di fatti, scelte ed opzioni che può essere sintetizzato ripercorrendo l'iter⁷⁶.

Il 3/12/1990 venne stipulato un primo contratto tra l'Amministrazione Comunale e il Raggruppamento Temporaneo di Professionisti dell'architetto Adolfo Natalini e staff⁷⁷ per la redazione di un progetto di massima per la ricostruzione del Teatro (approvato con delibera del Consiglio Comunale n°389 del 18/03/1985).

Il 10/03/1995 veniva stipulato il contratto con il conferimento dell'incarico agli stessi Professionisti per la redazione del progetto definitivo e successivamente in data 18/02/1999 anche l'affidamento della redazione del progetto esecutivo per la progettazione dell'intera opera (opere edili, strutture, impianti, opere di arredo fisso e mobile ed attrezzature sceniche).

Il 30/07/1998 fu approvato e deliberato il progetto preliminare predisposto dallo staff di professionisti di cui sopra ed approvato in "linea tecnica" il 29/09/1998.

Il 10/06/1999 fu approvato sempre in "linea tecnica" (e cioè senza impegno di spesa) il progetto esecutivo relativo alla ricostruzione del Teatro Galli, con conferma del costo preventivato in sede di progetto preliminare (importo di circa di Euro 43.620.000).

⁷⁶ I riferimenti sono tratti dagli atti dell'A.C.R.

⁷⁷ Il raggruppamento temporaneo tra professionisti era costituito da: prof. Arch. Natalini Adolfo; arch. Bonizzato Marino; arch. Federico Maria Grazia; arch. Franchini Giorgio; prof. Arch. Mandelli Emma; arch. Natalini Fabrizio.

Contestualmente nel periodo tra gli anni 1997 e 2000 furono realizzate opere di restauro e consolidamento della parte rimasta intatta (il *foyer*) del teatro.

Il 16/07/1998 furono anche delineate le azioni per il finanziamento e la gestione dell'immobile secondo la seguente programmazione:

- 1) la costituzione di un'apposita società per azioni a prevalente capitale pubblico locale, ai sensi dell'art. 22 della legge 142/1990 avente per oggetto la "ricostruzione del Teatro Galli, la gestione della connessa attività teatrale e la gestione di altri contenitori di carattere culturale";
- 2) un piano finanziario di massima di spesa per la ricostruzione del Teatro Galli e le relative forme di finanziamento;
- 3) l'emissione di BOC comunali;
- 4) la proposta di conferire in dotazione alla costituenda società l'immobile costituito dal Teatro Galli.

Nel giugno dell'anno 1999 l'Amministrazione comunale guidata dal Sindaco Giuseppe Chicchi, approvò il progetto esecutivo Natalini.

Il 1/6/1999 fu costituita la società "Rimini Teatro s.p.a." con un capitale di euro 2.685.400.

Il 15/4/1999 fu disposta l'emissione di un prestito obbligazionario di euro 2.582.200 (pari a circa l'8% del costo del progetto "Natalini").

Fin qui la ricostruzione dei passaggi burocratico amministrativi del progetto che però non è stato poi concretamente avviato e realizzato.

Infatti nell'anno 1999 il nuovo Sindaco Alberto Ravaioli diede incarico a un comitato di tre saggi (Stefano Pivato, Paolo Fabbri e Alfredo Speranza) di considerare e valutare l'opinione pubblica diffusa e il pensiero degli uomini di cultura riminesi così da pervenire a una conclusione ideologica maggioritaria e

orientata alla ricostruzione filologica sulla scorta dell'originario disegno polettiano.

Come già sopradescritto nell'anno 2002, nel dibattito sotteso alle argomentazioni dialettiche per la restituzione dello storico teatro alla città di Rimini la Soprintendenza Regionale dell'Emilia Romagna per i Beni e le Attività Culturali, in linea con la logica di percorrere l'ipotesi di una ricostruzione del teatro "com'era, dov'era" prese la decisione di programmare un progetto di ricostruzione filologica e tipologica. Infatti il 25/02/2004 fu definito il protocollo d'intesa tra la Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali dell'Emilia Romagna e la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Ravenna. Il progetto⁷⁸, a cura del soprintendente Arch. Elio Garzillo⁷⁹, co-progettista l'Arch. Corrado Azzolini e con la collaborazione dell'Arch. Pierluigi Cervellati e altri⁸⁰, fu presentato ufficialmente alla cittadinanza (che peraltro si era già espressa per la ricostruzione filologica) in due occasioni il 3/2/2005 e il 21/7/2006.

Sempre nel 2002 la Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali dell'Emilia Romagna oggi Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna fece istanza alla Presidenza del Consiglio

⁷⁸ Il progetto fu redatto, con il finanziamento disposto con DPCM 20/12/2002 sui fondi statali dell'otto per mille.

⁷⁹ Il Soprintendente riceve l'incarico nell'anno 2002 dall'allora sottosegretario per i Beni Culturali, Vittorio Sgarbi che chiede un restauro rispettoso del disegno di Poletti.

⁸⁰ I professionisti individuati furono: Carlo Dazzi per le strutture e l'impiantistica con la collaborazione di A. Dozzi, G. Nizzoli (Termotecnica) e P. Vicentini (Cavazioni Associati); Giovanni Rimondini e Attilio Giovagnoli per la documentazione storico-archivistica; Stefano Aguzzoni Chiari Scuri con la collaborazione di P. Dani per la modellistica; Studio Cervellati Associati, Ulrich Seum con la collaborazione di G. D'Albano, M. Merchan, F. Stupazzini, R. Zanoli, Mauro Mazzali per il progetto e la metodologia per la restituzione della decorazione plastica.

dei Ministri per il finanziamento⁸¹, in particolare per la ricostruzione filologica del corpo di fabbrica comprendente la cavea ed il palcoscenico. Il finanziamento di euro 384.524,00 per la predisposizione del progetto è stato concesso il 20/11/2002 con Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri.

Successivamente nel 2005 fu definito e risolto il rapporto tra il Comune di Rimini ed il Gruppo di Professionisti e il loro coordinatore architetto Adolfo Natalini fatta salva la parte di fabbrica comprendente il foyer ed i resti polettiani.

Il 27/07/2006, vennero approvate le Linee Programmatiche del mandato amministrativo 2006/2011, che prevedevano come *“obiettivo prioritario del mandato amministrativo avviare e possibilmente inaugurare il recupero del Teatro Galli (secondo il progetto finanziato dal Ministero dei Beni Culturali) entro la fine della legislatura. Tutto ciò attraverso la definizione della parte finanziaria, coinvolgendo le Istituzioni nazionali, regionali e provinciali, il mondo dell’imprenditoria e del credito, la Società Rimini Teatro. Importante sarà definire, allo stesso tempo e con il massimo coinvolgimento dei portatori di interesse, la gestione e il tipo di attività da svolgersi, in stretta relazione con gli obiettivi culturali della Città”*.

In particolare si evidenziano alcuni punti programmatici quali la definizione dei rapporti di interfaccia tra il Comune e la Direzione Regionale della Soprintendenza, analisi e stima della appropriatezza progettuale e rispondenza alle esigenze attualizzate e loro fattibilità con adeguata copertura economica, analisi della concreta possibilità gestionale da parte di una società prescelta.

Il 17/06/2008 fu definito il protocollo d’intesa tra la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell’Emilia Romagna e il Comune di Rimini per l’attivazione della Direzione Generale per l’individuazione di un gruppo di

⁸¹ Richiesta al Dipartimento per il Coordinamento Amministrativo per il finanziamento sulla quota dell’otto per mille dell’imposta dell’I.R.P.E.F. a diretta gestione statale – Anno finanziario 2002.

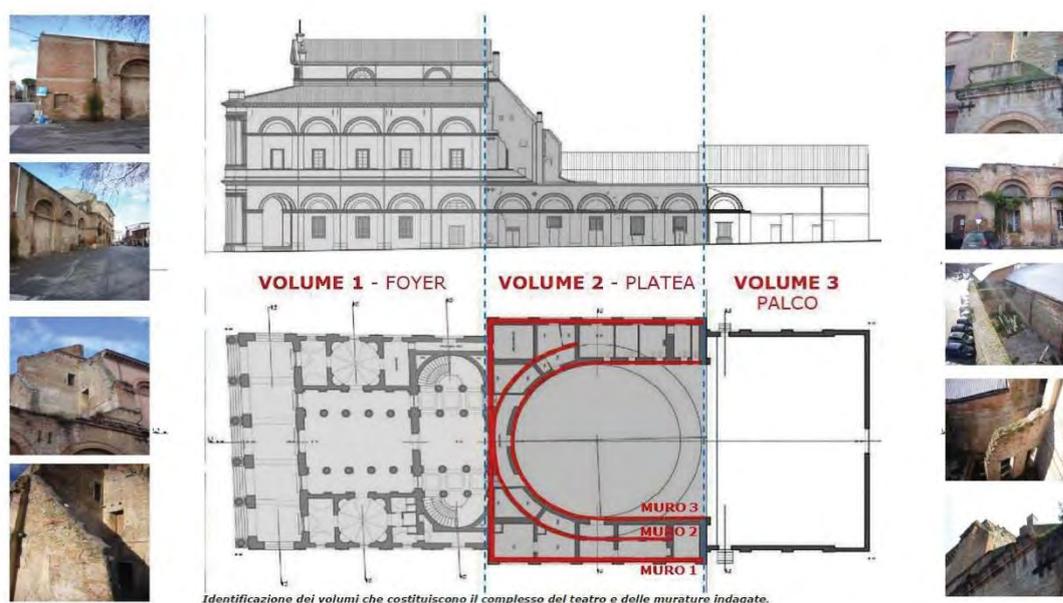
lavoro tecnico specialistico per l'attuazione del processo di realizzazione della ricostruzione e per la ridefinizione dell'incarico al precedente gruppo di progettisti (arch. A. Natalini) per il completamento del restauro del foyer e dei resti⁸².

Il 28/07/2008 fu stabilito il protocollo d'intesa fra la Direzione Regionale dell'Emilia Romagna per i Beni Culturali e Paesaggistici e il Comune di Rimini, con la determinazione *“La Direzione Regionale dell'Emilia Romagna, mette a disposizione dell'Amministrazione Comunale di Rimini gli elaborati progettuali inerenti la Restituzione filologica e tipologica del Teatro Galli di Rimini, anche su supporto informatico in relazione alla documentazione già digitalizzata, al fine di consentire alla stessa Amministrazione di pervenire alla fase esecutiva dell'iter progettuale in vista di una auspicata prossima realizzazione dell'intervento. Sulla base di tali elaborati l'Amministrazione Comunale si impegna a proseguire l'approfondimento progettuale, per raggiungere il livello di dettaglio e la completezza della documentazione richiesti dalle norme vigenti in materia di Lavori Pubblici per l'espletamento delle procedure di gara per l'affidamento dei lavori, previa acquisizione dei pareri, prescrizioni, nulla osta e di ogni altro titolo autorizzativo/abilitativo, necessari, ai sensi di legge, per la esecuzione delle opere. A tale scopo la Direzione Regionale si impegna a fornire in proposito la collaborazione tecnica dei propri funzionari, nonché dei funzionari degli Istituti dipendenti competenti in materia (Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Ravenna e Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna), con modalità e tempistica che dovrà essere concordata tra i firmatari”*.

Il 16 dicembre 2010 si svolse una audizione del comitato tecnico scientifico del Ministero Beni e Attività Culturali dapprima con il dott. Attilio Giovagnoli

⁸² Rispondente ad accordo stipulato in data 06/04/2006.

(dell'Associazione "Rimini città d'arte"), di poi con l'allora Sindaco Alberto Ravaioli (ed il suo staff tecnico Comunale) e l'architetto Carla di Francesco Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna per le valutazioni sulla attuazione del progetto proposto nel rispetto dei vincoli normativi e delle specifiche esigenze funzionali, di sicurezza, architettoniche, etc.



Identificazione dei volumi che costituiscono il complesso del teatro e delle murature indagate.

Figura 56: Stato di fatto del teatro di Rimini prima dell'inizio dei lavori di ricostruzione filologica. (A.C.R.)

Nel maggio/giugno del 2011 la Giunta con il Sindaco Alberto Ravaioli concluse con il finanziamento, l'acquisizione dei pareri, l'approvazione dei progetti, la pubblicazione dei bandi di gara.

Aggiornando dal 2011 le ultime fasi in termini temporali, con il subentrare dell'attuale Sindaco Andrea Gnassi con la sua Giunta, vi è stata la ripresa delle attività inerenti la ricostruzione del teatro e risultano attuate le ulteriori fasi di completamento delle gare di appalto, sottoscrizione dei contratti, consegna del cantiere, avvio dei lavori.

Utilizzando in modo figurato un linguaggio teatrale, l'antefatto messo in atto dai progettisti, come primo passaggio necessario prima di intraprendere la grande e complessa opera di ricostruzione, fu costituito dall'analisi documentale storica e amministrativa, che fermasse l'immagine sullo "stato di fatto" del teatro nel periodo immediatamente precedente la distruzione bellica. Con l'analisi del successivo disfacimento postbellico, la progettazione prese poi l'avvio con la concretizzazione dell'idea di riedificazione.

De facto, già durante la vita del teatro, dall'iniziale opera progettuale e dalla macchina teatrale originaria realizzata dal Poletti, nel corso dei tempi si erano susseguiti interventi e rimaneggiamenti che avevano apportato mutamenti alla struttura, come inizialmente concepita.

Infatti alcuni esempi che si possono evidenziare sono costituiti dalla sostituzione della cassa armonica progettata dal Poletti e contemplata nella pubblicazione del 1857⁸³ con la costruzione del golfo mistico, gli arredi e in particolare le tappezzerie e il rivestimento delle poltrone della platea hanno subito delle modifiche, come anche la costruzione aggiuntiva della sala Ressi attuata nel 1932, a perfezionamento del *foyer*. Inoltre negli anni sono stati attuati interventi migliorativi e integrativi nonché adeguamenti per la sicurezza o di sostituzione o ripristino degli arredi e degli impianti che, nel loro complesso, hanno comunque modificato in parte la struttura teatrale polettiana originaria.

La filosofia progettuale, sottesa al lavoro dei Progettisti, partendo dal progetto originale, considerando le modifiche intercorse, fa pensare all'evoluzione dell'intervento di restituzione dell'opera legato dal *fil rouge* filologico, che porta alla ricostruzione progettata della sala, del palcoscenico e degli spazi connessi, secondo il "com'era, dov'era".

Nel ragionamento si deve considerare e riconoscere che l'evoluzione, nel

⁸³ (Morandi 2000).

tempo, delle tecnologie e delle normative costituisce inevitabilmente condizione di modificazione, sia rispetto al progetto originale, sia rispetto al residuo postbellico, ciò per adeguare la ricostruita struttura alle esigenze attualizzate.

La *restitutio* dell'opera darà alla macchina teatrale la capacità di soddisfare e rispondere alle moderne richieste di programmazione teatrale della Città.

3.3 LE PRINCIPALI CARATTERISTICHE DEL PROGETTO DI RIPRISTINO FILOLOGICO DEL TEATRO

L'elaborato progettuale sviluppato dal gruppo Cervellati-Garzillo prevedeva, per la ricostruzione filologica del teatro, sulla scorta del progetto originario polettiano la realizzazione di:

- 800 posti di cui:
 - 262 in platea,
 - 136 in 23 palchi nel 1° ordine,
 - 130 in 23 palchi nel 2° ordine,
 - 96 in 23 palchi nel 3° ordine,
 - 176 l loggione.
- posti per portatori di handicap;
- le sedute potranno diventare 864 nel caso in cui si occupi il golfo mistico con apposita pedana a scomparsa;
- non verranno modificati il piano di sedime e la sala del teatro;
- 8 scale, 4 uscite di sicurezza, 2 ascensori;
- servizi igienici, impianto di condizionamento.

Nell'ambito della disamina della parte attuativa elaborata dall'Unità Progetti Speciali del Comune di Rimini sono state poste in essere alcune diverse determinazioni, come ad esempio la previsione di un ampliamento di almeno circa 1000 mq. per consentire una diversa disponibilità di spazi da usufruire.

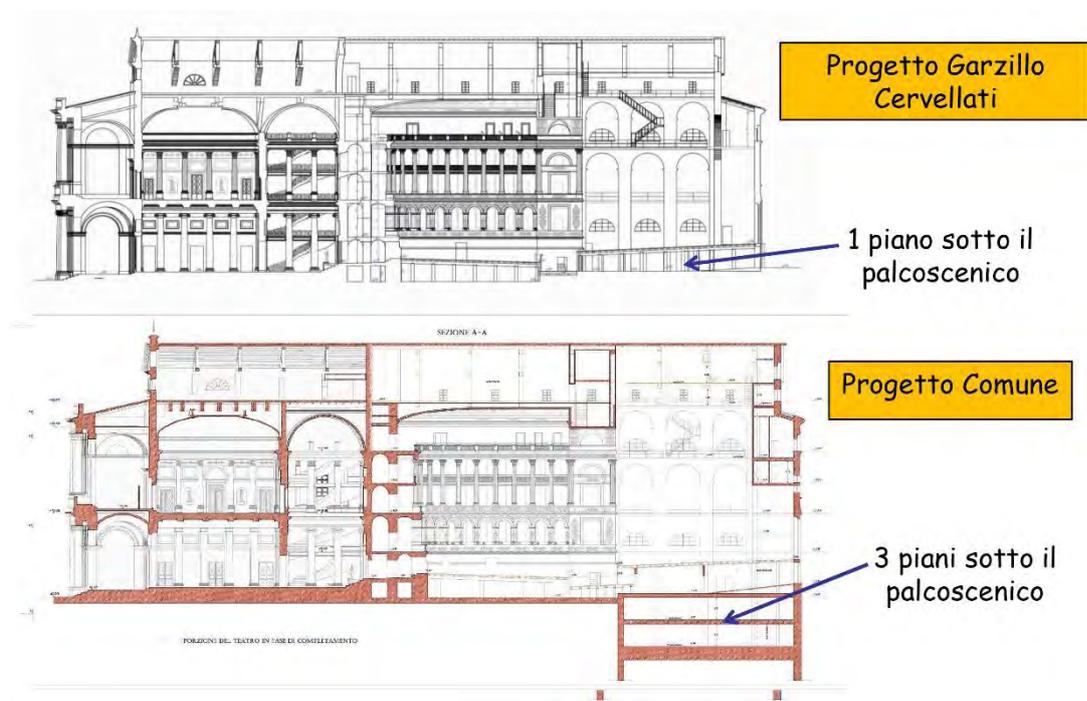


Figura 57: Immagine di raffronto tra il progetto dell'architetto Pierluigi Cervellati e le modifiche apportate dal Gruppo Tecnico del Comune di Rimini, con la previsione di ampliamento di circa 1000 mq. sotto il palcoscenico. (A.C.R.)

Infatti con il progetto esecutivo elaborato sulla base del Progetto Cervellati a cura del Comune⁸⁴ sono state previste le seguenti migliorie:

- aumento della dotazione di servizi quali camerini, locali tecnici e depositi;
- massima capacità di spettatori con garanzia della visibilità e rispetto delle condizioni di sicurezza;
- miglioramento funzionale della distribuzione dei locali e delle funzioni;
- adeguamento sismico delle strutture portanti;
- adeguamento della zona palcoscenico e adeguamento del volume della torre scenica;

⁸⁴ Gruppo di progettazione del Comune coordinato dall'arch. Federico Pozzi. Ufficio della Direzione Lavori: Responsabile Unico di Procedimento ing. Massimo Totti, Direttore Lavori Generale arch. Carmine Cefalo, Direttore Operativo Opere Edili di Interesse Storico-Architettonico arch. Laura Berardi, Direttore Lavori Opere Strutturali ing. Alberto Dellavalle. Integrato con figure specialistiche dei vari settori.

- scelta dei materiali adeguati alle prestazioni acustiche richieste dalla natura degli spettacoli;
- scelta delle tecnologie più avanzate per il funzionamento della macchina teatrale;
- miglioramento tecnologico per il benessere degli spettatori e degli operatori del teatro;
- apparati decorativi e arredi.

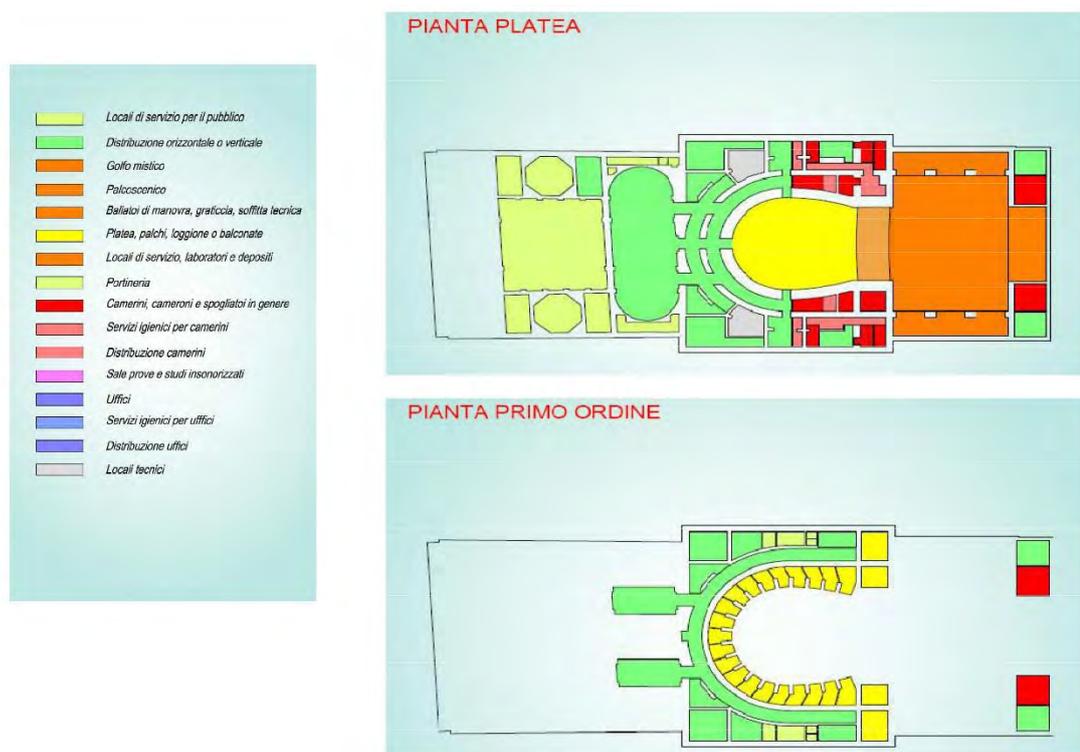


Figura 58: Layout del progetto operativo del teatro riminese. (A.C.R.)

Le migliorie apportate con la previsione di maggior superficie sono state ipotizzate con la seguente distribuzione e destinazione d'uso:

- camerini 250 mq;
- box e uffici 80 mq;
- vani tecnici 250 mq;
- laboratori 150 mq;

- ingresso 50 mq;
- spogliatoi 120 mq.

Con la revisione progettuale a cura del Comune di Rimini, la predisposizione dei posti subisce qualche leggera modifica in considerazione degli adeguamenti normativi richiesti (es. Sicurezza):

	n° Posti	n° Posti fossa	
Platea	280	72	352
1° Ordine	92		
2° Ordine	92		
3° Ordine	92		
Loggione	148		
TOTALE	704		776

La progressione attuativa, per lo sviluppo e la realizzazione del progetto di ricostruzione filologica della Sala e del Palcoscenico del teatro, è stata prevista dal R.U.P., articolata organizzativamente in quattro interventi diversificati:

1°- intervento preliminare e propedeutico di natura archeologica;

2°- intervento di carattere generale per le opere, strutture ed impianti;

3°- intervento per gli apparati decorativi e arredi;

4°- intervento per la meccanica di scena;

tale determinazione al fine di consentire una più funzionale articolazione nel commissionare i lavori con le attribuzioni di gara e per concretizzare interventi con il ricorso ad esperti altamente qualificati per gli specifici settori.

Le tavole del progetto esecutivo a cura del Comune di Rimini sono riportate nel "Regesto documentario" (Allegato III).

Questa ricostruzione viene considerata “Opera di speciale complessità” così come previsto nel Regolamento del Codice dei Contratti Pubblici, ciò in conseguenza della complessità del funzionamento d’uso, della necessità di elevate prestazioni per garantire la sua funzionalità, dal fatto che l’esecutività dei lavori deve avvenire in posizioni logisticamente difficoltose, per la necessità di previsione, dotazione ed utilizzo di speciali impiantistiche ed inoltre per la sua particolare specificità soggetta anche a vincoli ambientali ed archeologici.

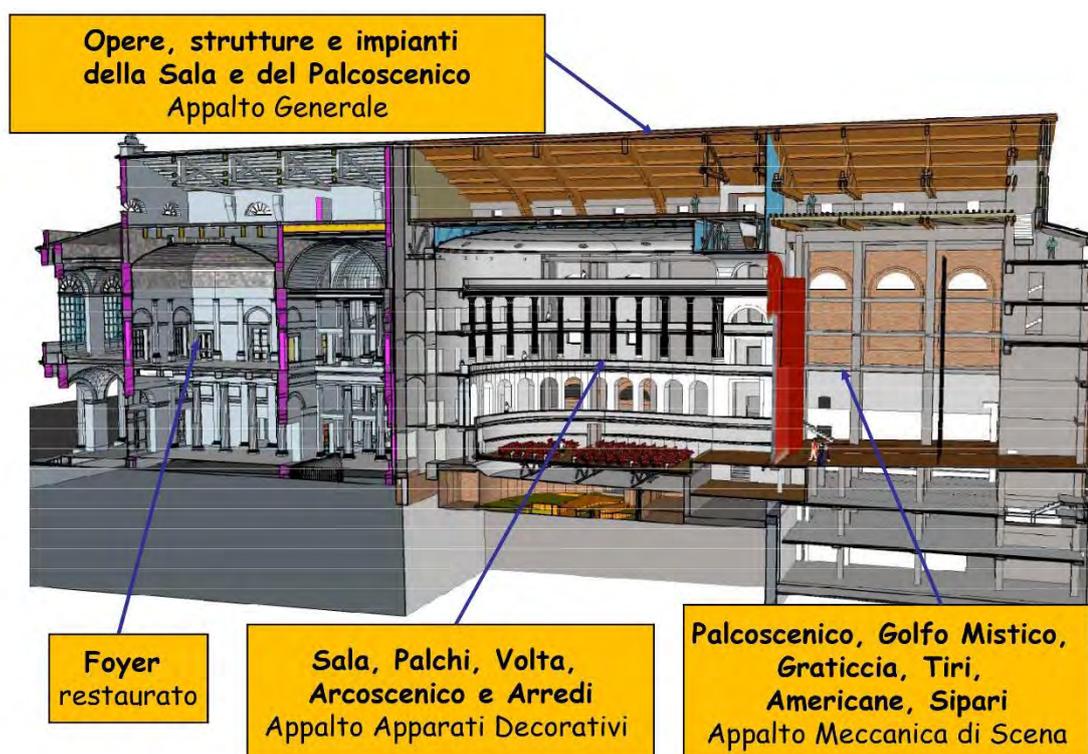


Figura 59: Spaccato tridimensionale della struttura interna del teatro con evidenziate le funzioni. (A.C.R.)

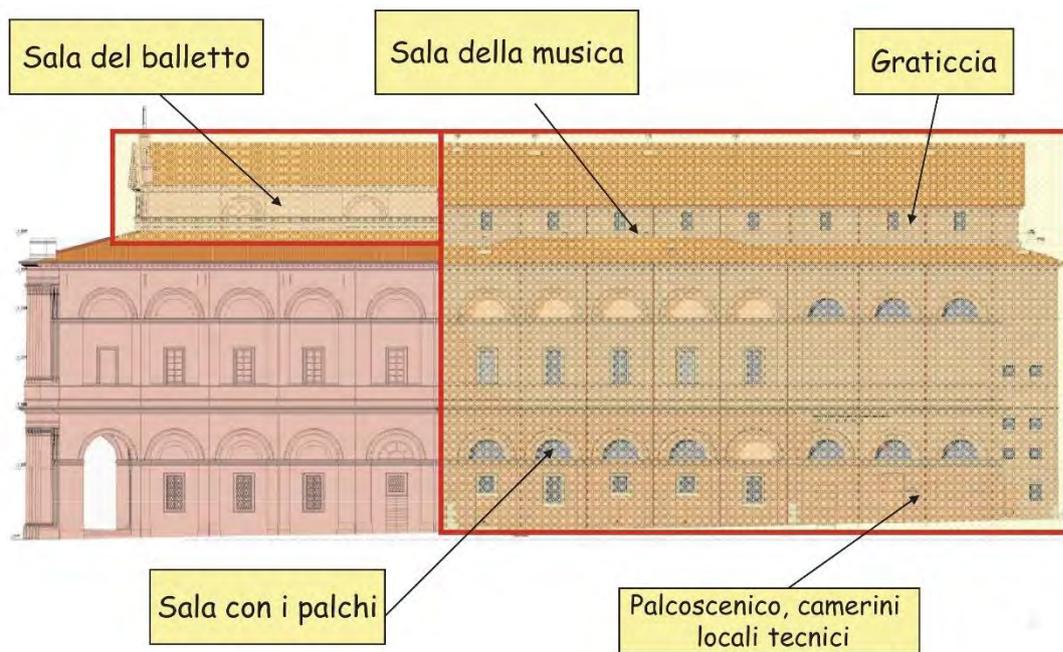


Figura 60: Prospetto laterale del teatro, con indicate le funzioni inserite nel progetto di ricostruzione, in particolare l'inserimento della sala del balletto e della sala della musica nel sottotetto. (A.C.R.)

4. IL CANTIERE DELLA RICOSTRUZIONE: METODOLOGIA E SAPIENZE A CONFRONTO

Riprendendo i concetti già espressi dal Poletti architetto-ingegnere-costruttore attento al “progresso scientifico”, vale la pena di ricordare che “anzitutto l’architettura è da una parte una scienza e quindi risente in modo benefico del progresso scientifico, per quanto riguarda la solidità degli edifici e l’agiatezza. In questo consiste l’armonia ‘col progresso delle teorie e delle esperienze’.”⁸⁵

Nell’approccio all’intervento di restauro e più propriamente di ricostruzione di un edificio di valore storico-artistico danneggiato da evento bellico, si presenta la necessità di affrontare in modo appropriato l’acuta sofferenza, improvvisa e lacerante, che viene vissuta come un vuoto inatteso, pari alla deflagrazione della bomba.

E infatti, come affermato dal Carbonara: “La risposta immediata a tale genere di eventi catastrofici, da parte della gente comune, ma spesso anche di persone considerate esperte [...] sta nel noto ritornello del “dov’era e com’era”, anche se il più delle volte si tratta di riottenere un dov’era e non certo un com’era, ma piuttosto il simulacro di come il monumento, nella sua *facies* prevalente, è stato. Tutto ciò accompagnato da molteplici ‘migliorie’, vale a dire da interventi di adeguamento e di riprogettazione architettonica, soprattutto interna, attuale e contemporanea, che però non sono ammessi come tali poiché si preferisce, per ragione di facile consenso, nascondersi dietro la forma miracolistica del ripristino nello stato *quo ante*; e questo senza sollevare sottili questioni teoretiche sull’impossibilità o meno che la ruota della storia giri all’indietro, ma solo in base a ragioni di opportunità funzionale, strutturale, impiantistica ed economica.”⁸⁶

⁸⁵ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.10.

⁸⁶ (Carbonara, Tecniche del Restauro. Tomo Primo 2013), p.21.

In linea con tale assunto, l'attuazione del progetto dell'architetto Cervellati ha affrontato una seconda fase di migliorie, dopo il progetto definitivo.

Questo a dimostrare come storicamente la progettazione venga migliorata tecnologicamente, in progressione, con il contributo determinato dall'intervento delle sapienze interdisciplinari, operanti tecnicamente nel cantiere, che si fondono in una conoscenza d'insieme, frutto anche della loro pregressa esperienza specialistica.



Figura 61: Foto del cantiere di ricostruzione durante le fasi della traslazione del muro originario del teatro per la costruzione delle fondazioni. (A.C.R.)



Figura 62: Particolare dell'impianto della struttura meccanica per l'intervento di traslazione. (A.P.M.)

Di fatto molteplici questioni tecniche vengono in questo caso discusse tra i responsabili di progetto ed i direttori lavori, per arrivare alla realizzazione “ottimale” del progetto di ricostruzione. Tale interessante dinamica trova pratica realizzazione all’interno del cantiere, nelle diverse fasi attuative ed esecutive. Durante il percorso di studio per la ricerca è stato di fondamentale importanza avere contatto diretto con questa specifica realtà. Infatti l’opportunità di assistere a riunioni di coordinamento ed effettuare periodici e programmati sopralluoghi di cantiere, ha permesso di conoscere e comprendere l’evoluzione di tali dinamiche di discussione e verifica, come pure di processo decisorio con le conseguenti fasi operative.

Un esempio può essere costituito dall’intervento di “traslazione” del muro originario del Poletti, attuato con una struttura tecnologica avanzata, per consentire la realizzazione delle fondazioni del teatro con metodologia attualizzata al fine di rispettare i requisiti richiesti per tale tipologia di struttura.



Figura 63: Foto delle fasi iniziali di avvio del cantiere di ricostruzione. (Foto L. Petriccione)



Figura 64: Foto del cantiere della ricostruzione, particolare della struttura in calcestruzzo della zona dei palchetti. (Foto L. Petriccione)

Altra situazione didatticamente interessante è stata l'evoluzione operativa determinata dalla variante determinatasi in corso d'opera, a causa della maggiore profondità riscontrata nel terreno durante gli scavi, con l'intervento della Soprintendenza, che ha richiesto la sostituzione dei tiranti per la stabilità dei diaframmi, con l'inserimento di un sistema brevettato di puntoni idraulici in acciaio.



Figura 65: Foto di cantiere durante le fasi di realizzazione dell'area sotto il palco con l'inserimento di sistema di puntoni idraulici in acciaio in evidenza. (Foto L. Petriccione)

Infatti l'opportunità di formazione continua con visione diretta dello stato dell'arte, rapportato allo studio di ricerca storica, ha permesso di approfondire gli argomenti e di arricchire il patrimonio conoscitivo sulle metodologie di intervento e sulle tecniche costruttive attuate in un cantiere di notevole complessità e di eccezionale circostanza.

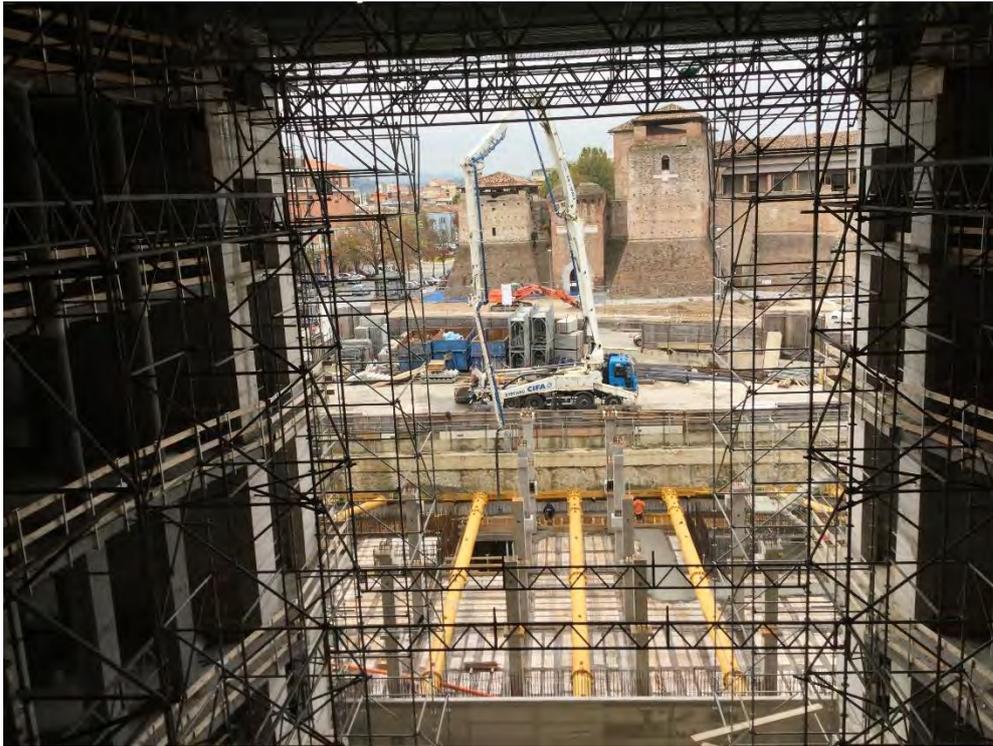


Figura 66: Foto di cantiere della struttura dei pachi realizzata sul versante che affaccia su Castel Sismondo. (Foto L. Petriccione)



Figura 67: Foto dello stato aggiornato del cantiere con la realizzazione della copertura sopra la sala. (Foto L. Petriccione)

4.1 GLI APPARATI DECORATIVI DELLA FENICE DI VENEZIA: MEMORIA DELL'AVVENTURA DI RICOSTRUZIONE E CONCORSO DI SAPIENZE COME SPUNTO IDEOLOGICO

Nell'approccio alle tematiche sulle tecniche e sui materiali per la ricostruzione e il restauro degli apparati decorativi è stato considerato lo scenario storico-culturale relativo ad analoghi interventi su teatri che ha costituito materia cui attingere conoscenze.

Il bagaglio culturale costituito dalle sapienze e dalla ricchezza tramandata dai tecnici e dagli artigiani operanti nel settore di manutenzione e restauro di strutture teatrali costituisce infatti patrimonio certo che viene tramandato.

Le esperienze di ricostruzione, dopo un evento traumatico come accaduto per il teatro la Fenice di Venezia o il teatro Petruzzelli di Bari, hanno costituito elementi di raffronto sia dal punto di vista motivazionale alla ricostruzione del "*dov'era, com'era*", sia come approccio tecnico scientifico e metodologico all'intervento.

Vi è un riferimento che lega la costruzione del teatro romagnolo di Ravenna con la ricostruzione della Fenice dopo l'incendio del 1836 ad opera del Meduna, come esempio per sperimentare e tramandare materiali, metodi e tecniche per le decorazioni della macchina musicale. In particolare il caso del teatro Galli trova raccordo caratteristico con la ricostruzione della Fenice già a partire dall'idea dominante nella popolazione, come leva emotiva scaturita conseguentemente alla perdita traumatica di riappropriarsi della memoria.

Lo studio del caso della Fenice ha permesso di identificare una importante base storico-culturale per analizzare l'approccio metodologico di verifica concreta delle sapienze e delle conoscenze ed ha costituito *know-how* di facilitazione alla ricostruzione del teatro Galli.

Senza addentrarsi troppo approfonditamente nella descrizione e analisi di raffronto fra materiali e tecniche adottate nelle singole parti delle decorazioni ed apparati ricostruiti, si può porre in evidenza qualche elemento caratteristico delle sapienze del decoro e delle sue tecniche:

- l'elaborazione grafica, con riproduzione in scala 1:1 degli apparati decorativi e rielaborazione utile per l'utilizzo dei disegni nell'operatività del cantiere, il tutto supportato da una impegnativa ricerca storica (testimonianze visive, disegni, fotografie, ecc.);
- l'utilizzo di conoscenze artigianali specifiche in possesso alle maestranze locali già storicamente coinvolte negli interventi di manutenzione e di ricostruzione degli apparati decorativi;
- l'analisi delle tecniche attuative di ricostruzione con utilizzo di materiali attualizzati al momento della ricostruzione e applicazione di differenti metodi di decorazione (esempio: cartapesta e stucco nella Fenice e *Jesmonite* nel Galli);
- la valutazione delle decorazioni con diversi impasti e delle modalità di esecuzione, esempio: tecnica dello stucco forte e affini, stucco di gesso, la scagliola, la cartapesta, intonaco a marmorino e dorature;
- la metodologia di suddivisione dei lotti per la sequenza di installazione e le modalità di impianto;
- la realizzazione di strutture e armature di supporto con adozione di stratagemmi appropriati a seconda della tipologia e casistica;

- il raffronto tipologico e dimensionale della soluzione del lampadario⁸⁷ della sala dei palchi della Fenice, compresa la meccanica di movimentazione, per l'applicazione nella realizzazione del Galli.

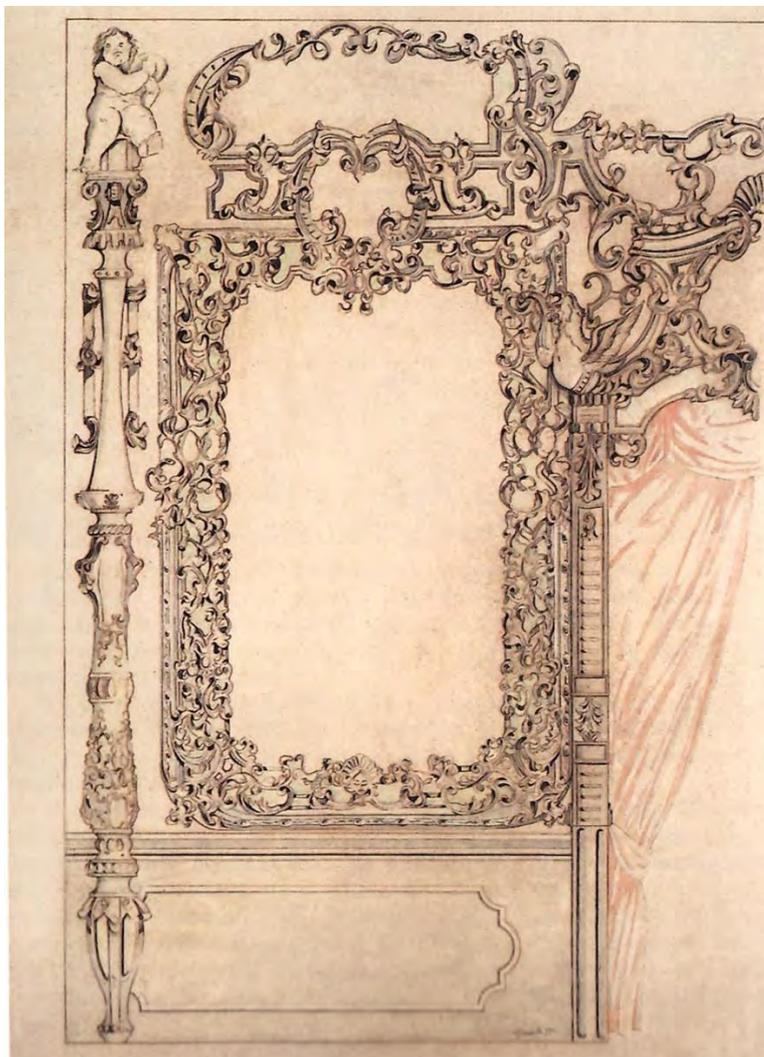


Figura 68: Palco reale. Parete di fondo: decorazioni ad intaglio realizzate da Pietro Garbato e collaboratori nel 1854. (Amendolagine e Boccanegra 1997)

⁸⁷ Il lampadario della Fenice inserito in un “grande rosone centrale in cartapesta dorata a dieci punte che collegano idealmente i picchi della linea frastagliata della bordura fa da cornice al lampadario di manifattura inglese con struttura in bronzo dorato. Il lampadario venne sostituito quando si passò dall’illuminazione a gas (prima era a olio) all’energia elettrica (1892). Il lampadario a olio era in stile impero, con struttura in bronzo dorato e cascate di gocce di cristallo. Nel 1854 viene sostituito da un lampadario disegnato da Giambattista Meduna, realizzato a Liverpool”. (Amendolagine e Boccanegra 1997)



Figura 69: Particolari del Palco reale. Parete di fondo: decorazioni ad intaglio realizzate da Pietro Garbato e collaboratori nel 1854. (Amendolagine e Boccanegra 1997)



Figura 70: Foto attuale del Palco Reale realizzato nell'ultima ricostruzione. (Foto L. Petriccione)

Le esperienze pregresse sono state utilmente considerate e ritenute valido supporto per la ricostruzione del teatro Galli e le informazioni sono state maggiormente arricchite con sopralluoghi mirati in teatro la Fenice. Si è in tal modo trovata conferma che il concetto di sinergia delle sapienze ha permesso uno sforzo organizzativo per affrontare con professionalità, impegno ed efficienza l'impresa di ricostruzione. La forte motivazione alla restituzione del teatro veneziano colpito dall'*ananke* e il percorso di restauro realizzato collimano ideologicamente con l'intervento ricostruzione del teatro riminese.



Figura 71: L'interno della sala all'italiana del teatro La Fenice di Venezia, vista dal palco. (Foto L. Petriccione)

4.2 MIGLIORIE E TECNOLOGIA NELLA GESTIONE DEL CANTIERE, APPROCCIO METODOLOGICO ALLA RICOSTRUZIONE DEGLI APPARATI DECORATIVI

Il lavoro per lo studio di ricerca nell'ambito della tesi, ha focalizzato l'attenzione sull'analisi delle specifiche problematiche correlate alla progettazione e ricostruzione degli apparati decorativi originariamente progettati dal Poletti per la sala del teatro.

Questa tematica risulta di particolare interesse e in linea con le formulazioni dialettiche precedentemente esplicitate, dato l'utilizzo innovativo di materiali per le decorazioni e il continuo raffronto tra le figure professionali coinvolte e i conseguenti necessari riferimenti ai documenti d'archivio recuperati. Si può citare come esempio di modalità esecutiva quanto nel caso della *restitutio* della Fenice: "Oggi si può affermare che non solo è possibile dal punto di vista tecnico, in quanto è riemersa la sapienza degli artigiani lagunari, dei quali molti operarono per generazioni all'interno del teatro per manutenzioni e restauri, ma è anche doveroso, in quanto gli studi affrontati hanno rivelato che le decorazioni, soprattutto quelle attuate sotto la direzione di Giovanbattista Meduna nel 1854, sono state progettate per partecipare intimamente alla acustica della sala palchi e sono un fattore determinante per l'eccezionale qualità."⁸⁸

In raffronto riferendoci al teatro polettiano si può ricordare che "Lo stesso Lavagnino riconoscerà in sede di analisi del teatro riminese, nelle opere del Poletti non c'è sempre una imitazione del Vignola; l'architetto modenese

⁸⁸ (Amendolagine e Boccanegra 1997).

spesso, quanto ad ordini e a ornamenti, si ispira ad originali greci, meditati nei disegni dei libri archeologici del Settecento.”⁸⁹

Anche qui infatti all’armoniosità acustica dello “strumento musicale” concorrono le sequenze architettoniche, l’insieme del complesso decorativo, come pure gli arredi, i tendaggi, la cavità dello scenario, la presenza degli spettatori. Il ricordo di chi ha assistito a delle rappresentazioni enfatizza la straordinaria acustica che diffondeva il suono determinando uno straordinario “assorbimento estasiato” del pubblico.

Enfatizzando l’interesse culturale che scaturisce dall’analizzare una ricostruzione filologica così emozionante, come la restituzione del teatro Amintore Galli di Rimini sulle ceneri del residuo bellico, la ricerca ha considerato i passaggi tecnici dalla elaborazione grafica progettuale alla pratica costruttiva organizzata metodologicamente. I lavori di cantiere sono stati prioritariamente predisposti con l’esplicitazione di organigramma che specifica le mansioni e i riferimenti professionali e le responsabilità (*Job Description*). Inoltre è stato stilato un cronoprogramma dei lavori per il rispetto delle tempistiche di ogni rispettiva attività, sia per evitare interferenze tra le varie lavorazioni sia per seguire un programma coordinato e sinergico a concorso del rispetto delle scadenze di consegna dell’opera. Il complesso organizzativo è stato coordinato da una struttura di *project management* dedicata.

Come scelta di analisi particolareggiata, lo studio è stato quindi rivolto alla ricostruzione degli apparati decorativi, perché il fine ultimo del teatro è quello di offrire allo spettatore un luogo dove godere la perfezione dello spettacolo. Quindi una volta poste in essere tutte le strategie ricostruttive, con l’utilizzo tecnologico adeguato per gli specifici settori (strutture, sicurezza, acustica,

⁸⁹ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.14.

meccanica di scena, etc.), la fase conclusiva è costituita dalla ricostruzione fedele degli apparati decorativi. Lo studio di questa fase ancora in corso, è estremamente coinvolgente, sia dal punto di vista tecnico architettonico, sia per la componente artistica con ricerca e analisi di confronto tra le premesse progettuali storiche ed il manufatto da realizzare.

Alcune parti descrittive operative dell'elaborato di ricerca sono state utilizzate in concreto, così come il risultato della ricerca storica, come base di discussione in seno al gruppo di progettazione e coordinamento al progetto, in particolare nelle fasi di studio esecutivo e di valutazione critica sugli interventi più appropriati per la ricostruzione degli apparati decorativi. Il confronto nel coordinamento di cantiere è stato di fondamentale importanza in premessa alla messa in opera e anche nel monitoraggio degli avanzamenti.

La ricostruzione di questi apparati decorativi ha come logico sostanziale esito la restituzione dell'immagine della memoria, ma le decorazioni contribuiscono in maniera concreta alla riuscita della realizzazione della "macchina acustica" e creano quell'ambiente magico che trasforma la sala nello strumento musicale teatrale.

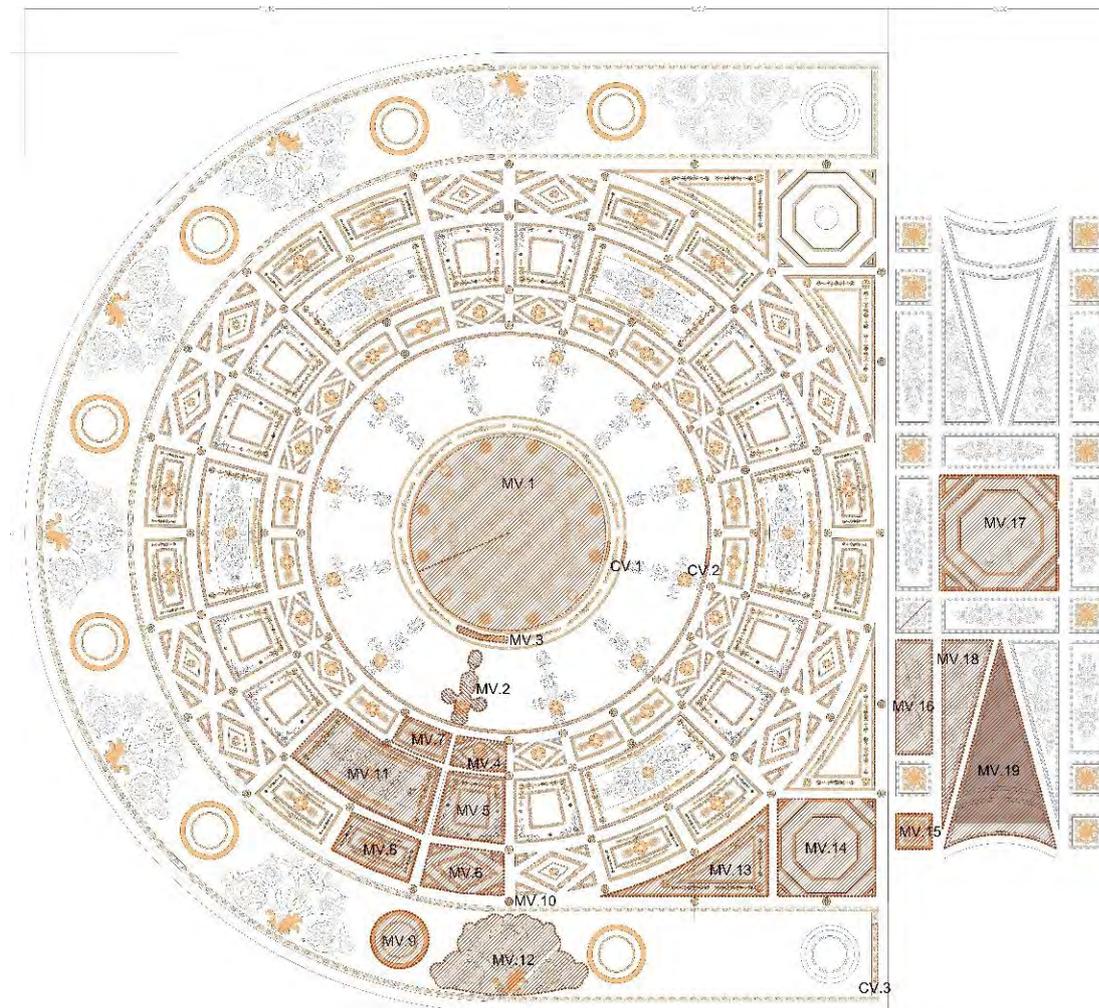


Figura 72: Prospetto del progetto filologico di ricostruzione delle decorazioni della volta della sala dei palchi. (A.C.R.)

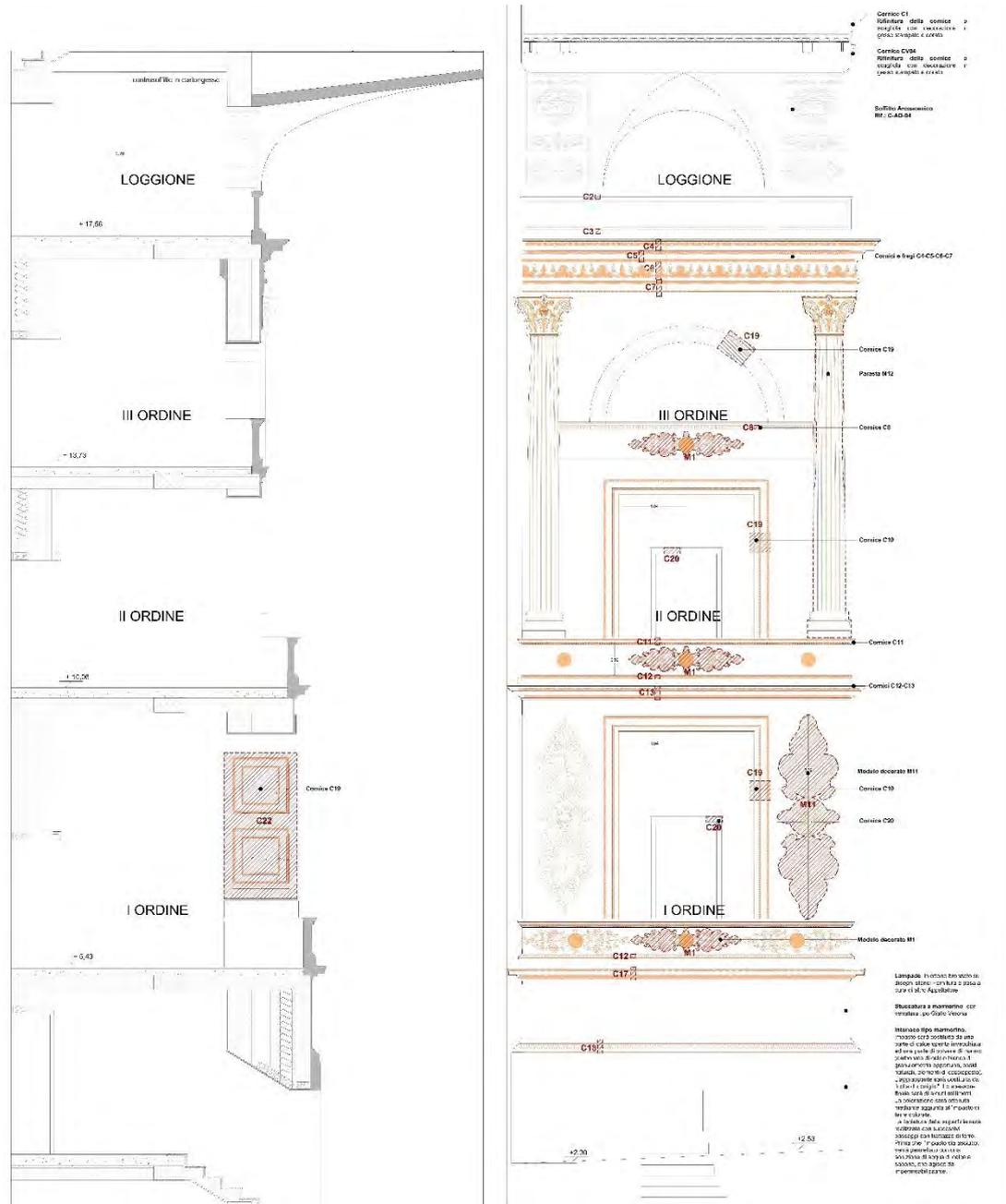


Figura 73: Prospetto e sezione di un modulo tipologico di apparato decorativo dei palchetti del proscenio per la ricostruzione. (A.C.R.)

4.3 METODOLOGIA DI INTERVENTO SULLA RICOSTRUZIONE DEGLI APPARATI DECORATIVI

Tutti i lavori da seguire, tutte le opere da attuare così come tutti i rapporti fra la Direzione Lavori Apparatî Decorativi e Arredi⁹⁰ e il cantiere dovranno in prima istanza tenere presente che il primo assunto metodologico da praticare è la necessità di raggiungere l'obiettivo che è costituito dalla ricostruzione del teatro Galli come restauro conservativo che si persegue attraverso la gestione sinergica delle sapienze, con l'utilizzo scientifico dei manufatti e delle tecnologie. Allo stato attuale il cantiere già avviato sta predisponendo la messa in opera degli apparati decorativi studiati e ricostruiti preventivamente in laboratorio, cui seguirà l'importante fase di modulazione in sede di installazione.

Contestualizzando il caso studio il fine ultimo sarà proporre ed offrire, alla fine dell'opera, allo sguardo del melomane la sala così come progettata ed attuata dall'architetto Luigi Poletti nel 1848 ed inaugurata nel 1857. Mancare questo obiettivo vorrebbe dire non raggiungere il valore primo della ricostruzione del teatro Galli di Rimini. Implicito in questo valore è l'assunto che la sala e il palcoscenico sono nel loro insieme una macchina acustica studiata per la musica dell'epoca, come è esplicitamente detto nella relazione di Genesio Morandi nel: *"IL TEATRO DI RIMINI dell'architetto LUIGI POLETTI"* nel capitolo che riguarda *l'architettura* (p.13) in cui viene citato espressamente Charles-Etienne Briseux⁹¹. Questo è l'obiettivo più sostanziale da raggiungere da parte

⁹⁰ D'ora in poi definita come A.D.A.

⁹¹ "Molti hanno tentato, particolarmente tra i moderni, di ridurre a sistema le leggi del Bello Architettonico: Carlo Stef. Briseux lo tentarono sulle leggi musicali, Roberto Morris sulla regolarità del cubo e l'abate Laugier sulla commensurabilità perfetta".

dell'A.D.A.. Pertanto qualsiasi cambiamento di materiali e di tecniche può essere ammesso solo nella giusta misura che non ostacoli il raggiungimento completo delle caratteristiche contemplate e richieste. Pare opportuno citare le componenti vitruviane *Utilitas, Firmitas, Venustas* cui verosimilmente si è ispirato il Poletti, come *fil rouge* di conduzione nella filosofia della ricostruzione filologica. Proprio per questa ragione è fondamentale che la prassi di cantiere sia sempre sottesa alla verifica sistematica e puntuale del risultato, sia attraverso il controllo dei materiali e delle mescole, sia delle tecniche esecutive e delle modalità operative. Questa verifica deve osservare metodicamente la progressione produttiva in raffronto e con riscontro in tempo reale con lo stato dell'arte in cantiere, rispetto al disegno degli apparati decorativi e di arredamento in scala 1:1 e soprattutto la corrispondenza con un ventaglio esaustivo di *mock-up*, possibilmente anche questo in scala 1:1. Non risulta ridondante sottolineare il ruolo fondamentale del *mock-up*, quale elemento fondamentale di testimonianza di riferimento per tutto il cantiere.

4.3.1 Caratteristiche metodologiche del *mock-up*

Il *mock-up* o campione di un elemento decorativo sia nella sua totalità sia per parti di esso non deve costituire solo un modello estetico che permetta di valutare l'effetto ultimo del decoro o dell'arredo, ma deve mettere in evidenza ed essere archetipo delle caratteristiche dei materiali utilizzati, modello delle sovrapposizioni delle attività esecutive messe in atto e soprattutto delle tecniche utilizzate rivelando sia i processi che le tempistiche.

Il *mock-up* deve essere contemporaneamente dimostrativo sia come prospetto che in sezione, deve soprattutto presentare anche una sezione stratigrafica ciò per fornire con indiscutibile chiarezza a tutto il cantiere il processo operativo sia in termini temporali di operatività sia nella sua dimensione spaziale. Ovviamente questo approccio è fondamentale per due momenti dell'A.D.A.,

cioè per la cupola e le colonne dell'ordine gigante considerate nel loro insieme con il pilastro del primo ordine. Il *mock-up* della volta deve in scala sufficiente dimostrare e verificare il risultato ultimo nel suo insieme, ma anche documentare il metodo di aggancio della volta alla struttura e contestualmente le necessarie operazioni di montaggio.

Per la definizione di un cronoprogramma, con stima realistica sul rispetto ed il raggiungimento dei tempi di esecuzione e di montaggio da prevedere, il *mock-up* deve essere integrato da un *rendering* che permetta e garantisca una precisa simulazione del campione in movimento, all'interno degli spazi già predisposti per l'operatività nei momenti delle specifiche fasi esecutive in cantiere.



Figura 74: Fasi di lavorazione di alcuni elementi del mock-up dell'apparato decorativo del teatro Galli (realizzazione Studio Forme, Roma). (A.C.R.)



Figura 75: Particolare dei campioni degli apparati decorativi presso il cantiere del teatro di Rimini. (Foto L. Petriccione)

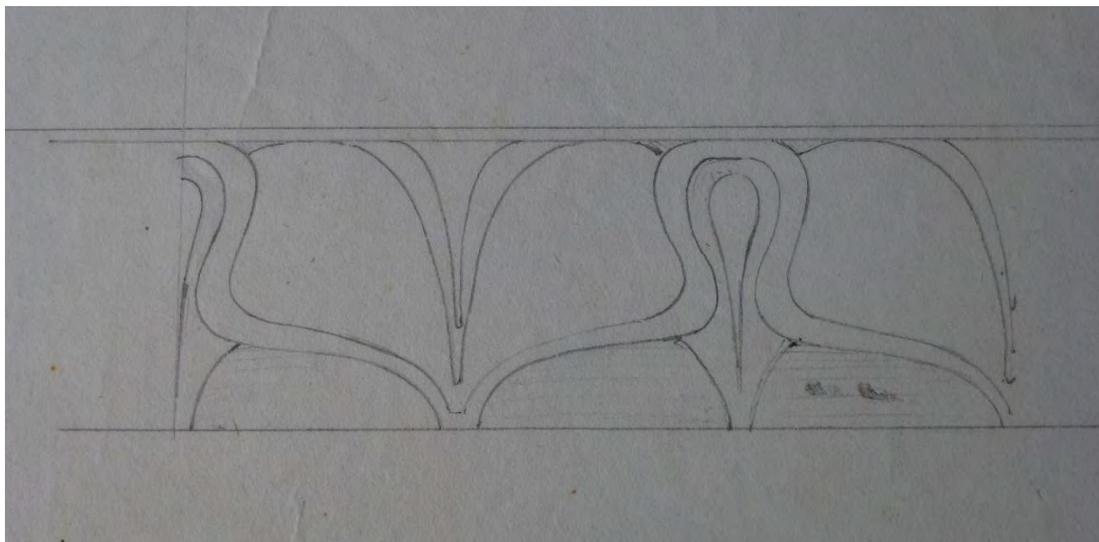
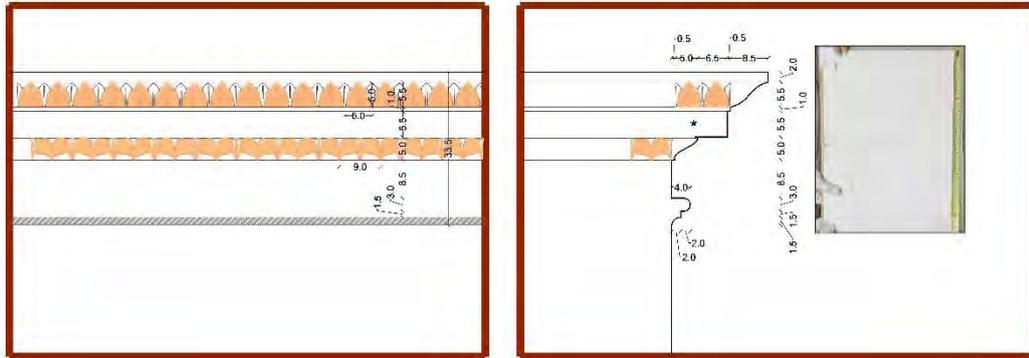


Figura 76: Particolare del disegno di Luigi Poletti per la decorazione della cornice di imposta della volta della platea del teatro di Rimini. (A.P.M.)

C1

CORNICE DI IMPOSTA DELLA VOLTA DELLA PLATEA CON KYMA DI FOGLIE E KYMA LESBIO



Sviluppo lineare m. 76,00

Figura 77: Particolare del disegno di ricostruzione filologica degli apparati decorativi della cornice di imposta della volta della platea del teatro di Rimini. (A.C.R.)



Figura 78: Disegno di Luigi Poletti di fregio per la sala dei palchi del teatro di Rimini. (A.P.M.)



Figura 79: Disegno di ricostruzione filologica del fregio della sala teatro di Rimini. (A.C.R.)



Figura 80: Disegno del fregio realizzato dallo Studio Forme per il mock-up. (Foto. L. Petriccione)



Figura 81: Foto delle lavorazioni nel laboratorio dello Studio Forme per la realizzazione del fregio. (A.C.R.)



Figura 82: Particolare del mock-up del fregio realizzato in gesso dallo Studio Forme. (Foto L.Petriccione)

Nella fase di studio dei materiali tecnici per la reazione degli elementi costitutivi dell'apparato decorativo della sala una caratteristica che è stata particolarmente approfondita è rappresentata dall'utilizzo di un materiale specifico per la predisposizione dei manufatti. Per la particolare ricchezza degli elementi decorativi l'utilizzo del gesso non è stato approvato in quanto è un materiale pesante e contemporaneamente molto fragile che richiederebbe modalità di ancoraggio che potrebbero creare inconvenienti per la buona riuscita dell'opera.

Tali decorazioni dovrebbero essere applicate sulla superficie dell'intonaco acustico che per le caratteristiche specifiche di porosità ed elasticità non costituisce solida base di ancoraggio, il che annullerebbe le proprietà acustiche dell'intonaco e la volta diventerebbe una superficie riflettente anziché assorbente.

Per preservare la funzione acustica dell'intonaco, gli apparati decorativi a rilievo sono stati realizzati in un materiale costituito da un "gesso speciale" che si chiama *Jesmonite*⁹². Gli apparati sono stati stampati e verranno applicati in modo isolato. I singoli elementi sono stati predisposti come dei ricami non collegati tra loro in *ramage* da un piano di compattamento. Tale materiale è particolarmente indicato nel caso di adesione alla superficie curva della volta anche perché consente di superare le difficoltà di rifinitura dei decori dopo l'applicazione. Infatti le caratteristiche di questa *Jesmonite* rendono il materiale più specificatamente adatto all'uso richiesto, inoltre è stato ampiamente sperimentato nella ricostruzione totale dell'apparato decorativo del teatro Petruzzelli di Bari e per la ricostruzione di parti mancanti all'interno del teatro San Carlo di Napoli. È un materiale che può essere lavorato con spessori sottili (3-5 mm.), duttile, può essere lavorato a strati successivi a pennello interponendo strati di tessuto di vetro e può essere armato con tondini di acciaio sagomati, il che conferisce al manufatto sia di piccole che di grandi dimensioni una sicura resistenza. Questo materiale ha anche una buona resistenza al fuoco

⁹² La *Jesmonite* è un gesso con un sistema acrilico versatile, a base di acqua, reticolabile a temperatura ambiente, particolarmente indicato per la produzione di manufatti decorativi e laminati modellati, rinforzati con fibre di vetro, sia nel campo prettamente edilizio sia in quello artistico. Tra le proprietà del sistema *Jesmonite* emergono resistenza meccanica, durabilità, non tossicità e la capacità di soddisfare la maggior parte dei test fondamentali richiesti dall'industria delle costruzioni, in modo particolare quelli riguardanti la resistenza al fuoco e agli urti. Inoltre il materiale è estremamente sicuro, ecologico ed approvato dalle autorità sanitarie ed antiinfortunistiche. L'ottimo rapporto solidità/peso e la facilità di montaggio, se utilizzato come laminato rinforzato con fibre di vetro, concede grandissima versatilità nelle forme e nella scelta dei particolari.

(classe 1) ed è acusticamente neutro, inoltre non è soggetto a rotture o screpolature.

4.3.2 Punti di criticità

Analizzando le criticità operative e i vincoli operativi, in particolare per quanto riguarda la volta della Sala dei palchi, si possono individuare due diverse tipologie metodologiche di intervento per il montaggio.

Non risulta possibile montare la volta in una fase antecedente alle strutture che sopportano staticamente la copertura del teatro. Pertanto la volta dovrà essere montata con le capriate già poste in atto. Ciò escluderebbe la possibilità di una calotta già attuata e predisposta anche di apparati decorativi che possa essere posizionata con un procedimento che preveda la discesa dall'alto.

Inoltre da quanto detto ne consegue che la volta dovrà essere attuata per parti e introdotta nel vano sala, a partire dalle aperture esistenti al piano di calpestio a cantiere aperto, in modo che tutta la struttura smontata possa essere portata all'interno semplicemente.

Ovviamente le grandezze e le forme dei pezzi dovranno essere studiati in funzione del processo di "allocazione" all'interno del vano sala, conseguentemente andrà pianificato un metodo di assemblaggio e di rifinitura definitiva. Da ciò discenderà che la volta sarà destrutturata e non a spicchi, ma in pezzi che non dovranno presentare criticità nel trasporto e nel montaggio, come comprensibilmente potrebbe risultare per sezioni a "spicchio", specie in relazione alla parte terminale ad angolo acuto.

I pezzi verranno preventivamente predisposti destrutturati a partire da un primo pezzo che dovrà comprendere la parte centrale della volta. I punti di giuntura dovranno conseguentemente combaciare ed essere posti sotto la riquadratura dei decori in modo che i giunti stessi possano essere se non occultati, almeno per buona parte coperti.

Una volta depositati tutti i pezzi della volta nella platea sarà necessario sollevarli portandoli alla quota, cioè al livello dove potranno essere messe in atto tutte le operazioni di rifinitura necessarie e contemporaneamente permettere l'aggancio delle parti della volta alle strutture portanti.

Per ottenere questo sarà necessario che la sala sia nella parte centrale completamente vuota, in modo che appunto una volta agganciate le parti della volta alla struttura portante, sia possibile anche agganciare i pezzi fra loro e terminare la decorazione. Tutto ciò lavorando su una platea che dovrà essere posta ad una quota media ottimale, che potrebbe essere determinata indicativamente a circa due metri dal soffitto.

Senza una soluzione "integrata" questa operazione sarà possibile solo con una ininterrotta sequenza di montaggio e smontaggio di impalchi, infatti, la tempistica richiederà che prima di intervenire sulla volta si debba risolvere in linea di massima, se non addirittura concludere, la finitura dei palchi.

Da ciò ne consegue che si renderebbe necessaria una struttura di impalcato disposto a ferro di cavallo, montato durante la decorazione dei prospetti dei palchi; inoltre si creerebbe la necessità di un successivo "lievo" dell'impalcatura a ferro di cavallo, per lavorare a sala vuota, durante le operazioni da eseguire per portare i pezzi della volta in quota e solo successivamente alzare un impalcato che, a quota meno 2 metri dalla volta, permetterebbe di terminare correttamente come descritto il lavoro.

Una possibile soluzione migliorativa potrebbe essere quella di attuare una sorta di "impaginato" dei palchi eseguito solo per le sue parti strutturali e disporre di una platea grande corrispondente al vano vuoto della sala, in modo tale che questa platea possa scendere e salire a seconda delle necessità di cantiere, come se fosse una specie di grande montacarichi a disposizione di tutte le maestranze. Tale accorgimento sarebbe indispensabile per tutto il tempo di durata dei lavori per gli apparati decorativi, già a partire dalla fase della attuazione edile della curva sottesa ai palchi.

Inoltre ciò permetterebbe di lavorare sempre in orizzontale per attuare così le decorazioni dei palchi e soprattutto renderebbe più agile impiegare contemporaneamente più squadre per portare a termine il lavoro nei tempi richiesti dal cronoprogramma di cantiere.

4.3.3 Problema statico delle macchine sollevatrici

A questo punto della analisi di studio si pone il problema dei carichi relativi al macchinario necessario per il sollevamento della platea. Infatti questa problematica potrebbe essere risolta con un sistema a ragno, cioè con una distribuzione puntiforme di tutti i carichi, ma distribuiti su tutta la platea. Questo *escamotage* si rende necessario in quanto al disotto del piano di calpestio della sala, vi sono dei volumi vuoti determinati dalla presenza di reperti archeologici, ritrovati durante gli scavi preventivi.

Un aspetto da trattare con particolare attenzione è il trasporto in sicurezza dei pezzi della volta in quanto più si procederà alla definizione dei decori nella loro rifinitura con lavorazione al banco, più si velocizzerà la conclusione dei decori della volta allorquando si lavorerà in opera.

Allorquando sarà posizionata la volta e saranno state affrontate tutte le superfici cariche di decori lungo l'ellisse dei palchi, sarà sufficiente per terminare velocemente il lavoro, attuare tutto ciò che riguarda i decori della volta.

Successivamente si dovrà scendere con il ripiano lentamente procedendo piano per piano e portare così a termine, tutti i decori verticali definitivamente.

Va evidenziato che dal momento in cui tutti i decori saranno stati posizionati, si renderà necessario che tutte le mani definitive da dare su di essi, indipendentemente dalla tecnica utilizzata (stucco lucido, laccatura, marmorino, ecc), siano eseguite in stato di totale pulizia del cantiere.

Dovrà indispensabilmente essere pretesa la sospensione di qualsiasi attività, anche dell'impiantistica, poiché la polvere è deleteria in questa fase di operatività.

A ciò si dovrà aggiungere l'opportunità di limitare il microclima ambientale secco e mantenere invece un certo grado di umidità.

Così conclusa la fase finale dell'esecuzione degli apparati decorativi sarà necessario predisporre un piano di tutela con opportune coperture, in modo tale che non vi sia la pur minima possibilità di manomettere o sporcare i decori terminati. Questo soprattutto preventivamente al momento in cui si eseguiranno le ultime operazioni di cantiere che potranno necessariamente terminare dopo la rifinitura degli apparati, in particolare anche quelli di impiantistica del settore elettrico.

Altra criticità da superare sarà quella di effettuare il trasporto della volta dal luogo di laboratorio al luogo di montaggio, soprattutto per la salvaguardia delle decorazioni già eseguite.

Per mettere il tutto in sicurezza si potrà pensare di inserire la calotta in una adeguata "camicia" di protezione, costituita da un doppio strato di polistirolo e gommapiuma ad alta densità, in modo tale da tutelare completamente tutti gli ornati durante gli spostamenti.

4.3.4 La colonna

“Anche il nostro riminese teatro è stato calcolato con il modulo della colonna di facciata - esistono peraltro due tipi di colonne: i due ordini della facciata, le colonne degli atri e delle scale, e le colonne più piccole della sala, e le colonne a loro volta ritmano e segnano le proporzioni delle pareti in lungo e in largo, come in ogni edificio classico che si rispetti.”⁹³

M12 PARASTE II E III ORDINE PALCHI PROSCENIO

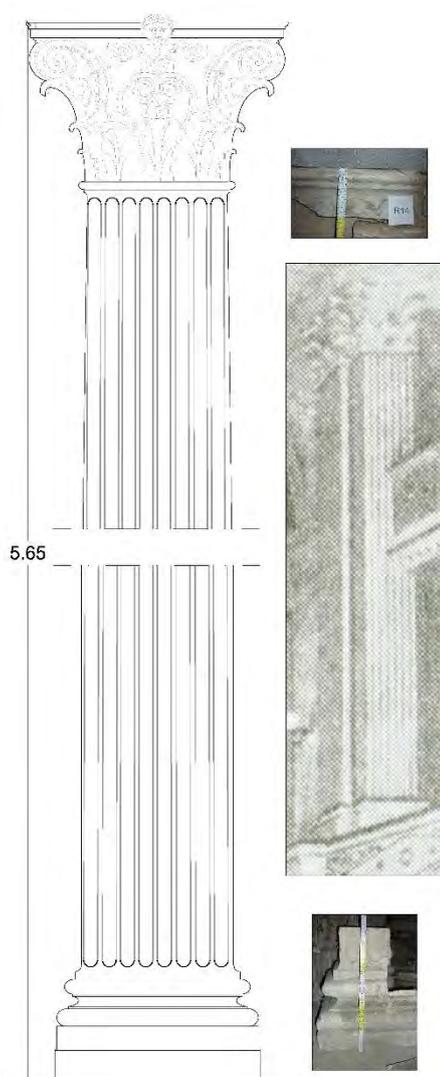


Figura 83: Disegno del progetto delle paraste di raccordo tra proscenio e palco. (A.C.R.)

La struttura deve essere portante, pertanto deve essere attuata precedentemente agli apparati decorativi. A colonna terminata saranno montati i supporti preparati in banco, in modo da stuccarli successivamente e rifinirli secondo le tecniche dello stucco lucido eseguito a freddo.

La direzione lavori per quanto concerne gli apparati decorativi avrà un approccio orientato e predisposto al controllo sistematico delle lavorazioni eseguite.

Quindi la sequenza dei controlli sarà effettuata in maniera dettagliata per ogni tipologia di opera e dei relativi materiali costituenti.

Altra criticità su cui la metodologia dell’A.D.A. deve ripiegarsi è il rapporto tra decorazioni ed effetto della materia.

A questo, nel testo monografico già citato di Genesio Morandi, viene lasciato ampio

⁹³ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p.10.

spazio nella sezione quarta a pagina 65 dal titolo "Opere che decorano il teatro", infatti, dopo aver affermato che i materiali e la loro lavorazione sono specifiche del teatro di Rimini, molto più avanti l'autore afferma: "Ma avanti di inoltrarci alle grandi opere di Pitture e Sculture di quei sommi artisti italiani condotte in questo monumento, meritano in vero speciali parole due singolari lavorazioni che preparano così regale campo a queste più sublimi vò dire gli Stucchi lucidi e ad intaglio, e le dorature".

È abbastanza semplice capire che si rimanda a stucchi a base di gesso e non a base di calce, ma soprattutto ad una presenza significativa di doratura tradizionalmente non illuminata dalle relazioni tecniche.

Al contrario, nel capitolo predetto, molte sono le citazioni di forme di decorazione e le relative tecniche e vi è anche la comparsa di materiali particolarmente rari come l'alabastro.

Per prima cosa viene esaltata la presenza del gesso là dove dice: "In particolare per quella candidezza che è atta ad ammettere in sé qualunque rappresentazione e a servire di campo a tutte le forme e a tutti i colori"⁹⁴.

Il testo permette di entrare in contatto anche con lo stuccatore Giuliano Corsini, che viene esaltato come lunga mano dell'architetto, nel punto in cui scrive: "iuno intagliatore di stucchi e scagliole poteva sentire l'ideale delle greche decorazioni, e consì rara finezza e purità operarli siccome Giulio Corsini che a tal genere di bello artistico aveva potuto educarsi nella scuola medesima del Poletti"⁹⁵.

Per noi oggi è difficile comprendere esattamente la terminologia di cantiere della prima metà del XIX secolo e anche sapere individuare perfettamente cosa si intendesse per stucco lucido, stucco intagliato, scagliola, a causa della diversità dell'utilizzo della terminologia tecnica nei diversi periodi storici.

⁹⁴ (Morandi 2000).

⁹⁵ Ibidem.

Ne possiamo cogliere semplicemente gli obiettivi e i risultati nella prosa del libro di Genesio Morandi, anche se forse non del tutto collimanti con l'idea del Poletti: "E primieramente dicendo delle scagliole o degli stucchi lucidi tanta è la cognizione che il Corsini ha dei materiali in cui opera, che essi sotto la impareggiabile sua mano assumono la potenza di simulare ogni più fine e raro marmo"⁹⁶.

A questo punto si palesa un disvelamento sui marmi presenti: "come la breccia di Italia bianca e il marmo grigio degli Atrii"⁹⁷.

Si tratta comunque di materiali conosciuti, anzi quasi comuni, ma ecco che l'Autore si lascia andare ad una ulteriore precisazione: "O meglio ancora l'alabastro, il famoso marmo di quella regione che trova l'essenza dei suoi monumenti riprodotta quasi in ogni parte di questo Teatro"⁹⁸.

L'A.D.A. deve tener presente queste precise notazioni se vuole ricomporre l'immagine cromatica e formale della sala.

La tavolozza dei marmi utilizzati non si esaurisce così semplicemente e come esempio vengono presi in considerazione "il cipollino e il marmo egizio"⁹⁹ che l'autore ricorda della stessa natura delle colonne del tempio di Antonino e Faustina.

Genesio Morandi introduce anche l'uso del giallo antico, che sembra disperso in ogni dove "finalmente un più originale e sorprendente artificio di simulato marmo nelle basi delle colonne degli atrii e della sala teatrale e su molte fasce del suo magico soffitto, artificio del cui quasi non avvii più prezioso marmo che nell'apparente prestigio l'uguagli"¹⁰⁰.

⁹⁶ (Morandi 2000)

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

Oltre alla presenza dei decori del Corsini l'Autore sottolinea decisamente la presenza dei doratori fratelli Pasquale e Giuseppe Fiorentini, anch'essi toscani e allievi del doratore Bianchi di Firenze.

Senza poter documentare ulteriormente si può ipotizzare che le dorature eseguite nel Teatro del Poletti fossero state eseguite con la tecnica fiorentina e non al guazzo veneziano.

Comunque bisogna che il "cantiere dei decori" consideri fondamentale questa presenza cromatica forte, quella appunto della doratura sugli stucchi.

Infatti, sempre il testo citato riporta "i due primi piani di quella sala sono logge di marmo e oro, degne di sedervisi dei principi: gli ornamenti intagliati con dorature su fondo bianco, sono di una magnificenza abbagliante, e i soli fiorenti erano degni di dipingere ad oro gli intagli a stucco del Corsini con la conoscenza profonda delle sostanze cui obbedisce il substrato e della conoscenza altrettanta del vero metodo d'adoprarle e cui esse stesse obbediscono, i fiorentini ne ottengono un effetto che sorprende"¹⁰¹.

Su tale linea filologica si deve allineare il pensiero sotteso alla ricostruzione, per programmare le fasi esecutive di cantiere, che trovano realizzazione nello stretto rapporto operativo tra il decoratore ed il progettista per affrontare sinergicamente la creazione che si plasma nella progressione produttiva dell'opera.

4.3.5 Fasi tecniche esecutive

La concretizzazione del processo di ricostruzione secondo modalità tecniche attualizzate passa attraverso la giusta modulazione di soluzioni esecutive e permette di realizzare a "regola d'arte" il manufatto, utilizzando specifici materiali e ricorrendo a strumenti e procedure adeguate per garantire l'opera artistica finita che restituisca le emozioni della memoria.

¹⁰¹ (Morandi 2000).

L'approccio metodologico-operativo si sviluppa seguendo le fasi così descritte:

- esecuzione di un *mock-up* in scala reale di un palchetto completo e di una porzione della decorazione della cupola. Questo campione una volta approvato dalla Direzione Lavori costituirà riferimento di controllo per l'accettazione di tutti gli apparati decorativi e arredi. Risulta di particolare importanza individuare la sequenza delle fasi di installazione del *mock-up*, poiché tale simulazione operativa sarà utilizzata come modello per porre in essere eventuali migliorie e per ottimizzare le fasi di installazione di tutto il Teatro. Questa analisi potrà anche essere utilizzata per eventuali modifiche ed aggiornamenti delle tempistiche definite preventivamente nel cronoprogramma generale redatto;
- analisi del progetto di tutti gli impianti per evitare possibili interferenze con l'apparato decorativo, sia durante le fasi di montaggio che una volta ultimato. In caso di eventuali criticità queste verranno tempestivamente segnalate dall'A.D.A. alla Direzione Lavori Generale e verranno organizzate periodiche riunioni di coordinamento per trovare le soluzioni più ottimali;
- coordinamento per la stesura di un piano di installazione dell'apparato decorativo della cupola e dei palchetti in funzione delle esigenze del progetto impiantistico;
- programmazione calendarizzata dell'arrivo in cantiere di tutti i manufatti per il loro sistematico controllo e per la successiva installazione secondo la predeterminata programmazione. L'operazione di realizzazione del montaggio allineata al progetto potrà essere oggetto di migliorie apportate durante l'esecuzione dei lavori in cantiere;
- creazione di un'area di stoccaggio degli apparati ornamentali con catalogazione e mappatura (su supporto cartaceo e digitale) con registro di uscita e ingresso dei suddetti materiali;

- effettuazione del controllo della fattura, della qualità degli ornati e dei manufatti e della rispondenza ai requisiti necessari previsti prima del montaggio. Esecuzione di verifica sui materiali a campione con realizzazione di prove di laboratorio e monitoraggio dell'iter dei collaudi dei lavori con prove di messa in esercizio, cui seguirà accettazione dei materiali e degli apparati;
- prima dell'installazione dell'apparato decorativo della cupola della sala sarà necessario predisporre un piano di installazione con la verifica dell'entrata delle porzioni di maggior dimensione delle decorazioni, utilizzando il portellone di carico del palcoscenico e consolidando la loro distribuzione all'interno del cantiere. Dovrà essere effettuata la verifica dei punti di ancoraggio e gli agganci stessi;
- esecuzione dell'assemblaggio dei palchi seguendo una sequenza orizzontale, questo tipo di approccio garantisce la continuità dell'installazione del sistema impiantistico ed una gestione puntuale delle tipologie di intervento. Inoltre la divisione per tipologia di lavorazioni sui vari livelli consentirà continuità anche all'operatività delle maestranze che effettueranno le diverse finiture;
- realizzazione della sequenza di installazione a partire dal soffitto con completamento al piano di calpestio, questa scelta permetterà, durante le lavorazioni, di finire le aree per livelli e soprattutto senza danneggiare le decorazioni già ultimate.

Tale procedura quale strumento operativo può essere considerata una *best practices* riproducibile in recuperi-restituzioni-restauri di similari tipologie di struttura sia per facilitare il processo decisionale ed operativo che per favorire la pratica applicazione tecnico-specialistica così da agevolare il raggiungimento dell'obiettivo.

M4

DECORO PENNACCHI ARCHI I ORDINE

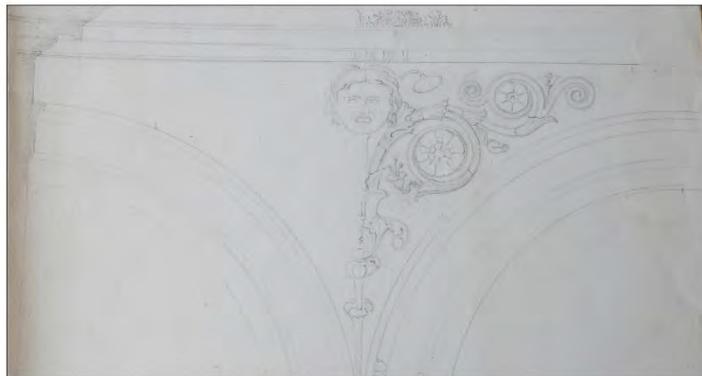
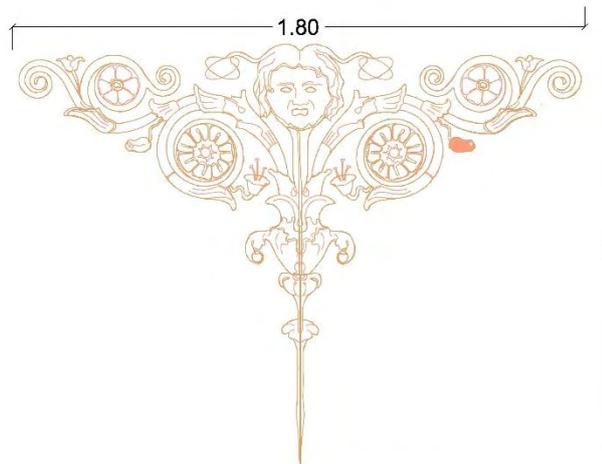


Figura 84: Decoro pennacchi degli archi del primo ordine della sala. (A.C.M.)

4.3.6 Problematiche relative alla installazione dei corpi illuminanti della sala dei palchi

Dalle fonti non si ottiene una risposta definitiva sullo *status* dell'illuminazione della sala palchi, soprattutto rispetto all'illuminazione centrale della volta. Dall'archivio Poletti emergono due proposte per l'illuminazione centrale della sala dei palchi, senza una precisa successione temporale della loro progettazione.

Un disegno che prevede un lampadario con un unico palco, cioè un unico giro di luci e precisamente con 40 fiamme (soluzione 1) e un secondo con due palchi sovrapposti, con una sommatoria di 14 luci nel primo palco e 24 nel secondo per un totale di 38 fiamme (soluzione 2).

Allo stato attuale delle ricerche storiche risulterebbe che l'architetto avesse previsto in prima istanza un lampadario a due palchi e che questo fosse stato eseguito, pertanto non è possibile stabilire in quale momento progettuale si ponga il lampadario ad un unico palco.



Figura 85: Disegno di studio di Luigi Poletti del lampadario ad un palco per la sala dei palchi."Soluzione 1". (A.P.M.)

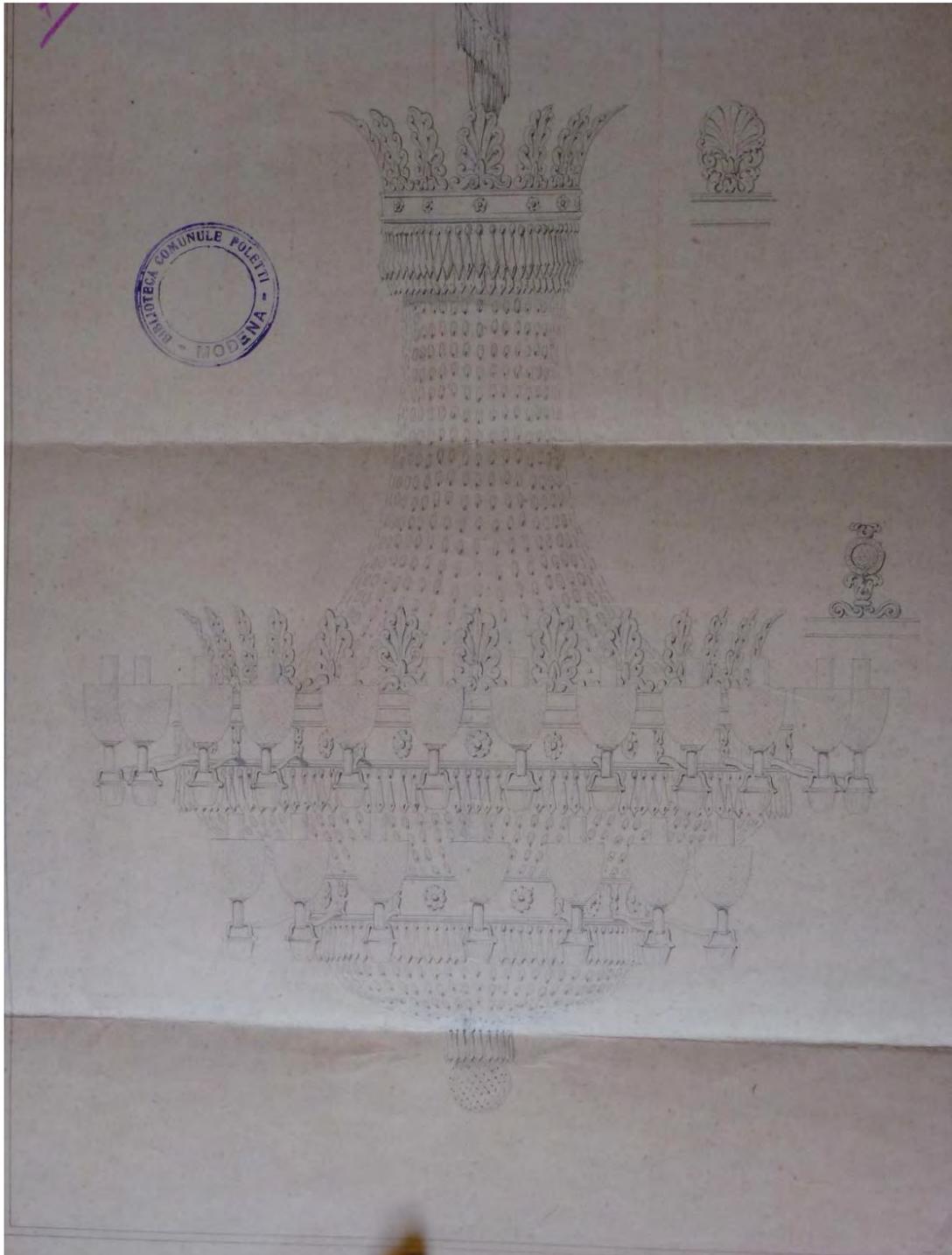


Figura 86: Disegno di studio di Luigi Poletti del lampadario a due palchi per la sala dei palchi. "Soluzione 2". (A.P.M.)

Ci troviamo di fronte a due progetti del tutto simili, in perfetto stile neoclassico come si dava alla metà dell'ottocento, cioè in un momento storico in cui tale stile conviveva con i *revival* di vari stili storici. Di questa problematica fa preciso riferimento il documento steso da Luigi Poletti dove afferma che, il lampadario, deve essere espressione corretta dello stile neoclassico e non deve aver nessun cedimento e nessun richiamo agli stili "Ho sempre considerato, che le Lumiere attualmente in uso in tutti i teatri sono l'immagine di un pallone volante, a cui sono attaccati molti lumi: immagine più goffa e più lontana dal vero carattere e buongusto non si poteva adottare".¹⁰²

Quello più semplice a un palco prevede più luci di quello a due palchi, per cui non si capisce la logica dei due progetti. Bisogna tenere presente che la problematica dell'illuminazione è frutto di un rapporto diretto tra Poletti e la ditta Lacariere, dalla lunga corrispondenza intercorsa si coglie che l'architetto è intervenuto non solamente dal punto di vista progettuale, piegando ai suoi "desiderata estetici e tecnici" le capacità produttive della Ditta, ma anche nella contrattazione economica. Infatti il Poletti, come giustificazione alla richiesta di un sostanzioso sconto del 10% circa, ventila la possibilità di utilizzare la stessa Ditta per le forniture di un altro teatro da lui progettato, che non può che essere quello di Fano. Pertanto non è difficile ipotizzare un rapporto di conoscenza non superficiale tra l'architetto e la ditta parigina.

Peraltro ci si trova di fronte ad un dilemma, da una parte abbiamo la proposta di due modelli di lampadari centrali di cui non sappiamo la sorte, dall'altra bisogna tenere presente che il resto dell'illuminazione dei palchetti, *abat-jour*, piantane corrisponde alla soluzione deducibile dai disegni. Il che pertanto rende plausibile in "ultima istanza" l'esecuzione del disegno a due palchi.

¹⁰² A.S.R. (Rimondini e Giovagnoli 2004), p. 124.

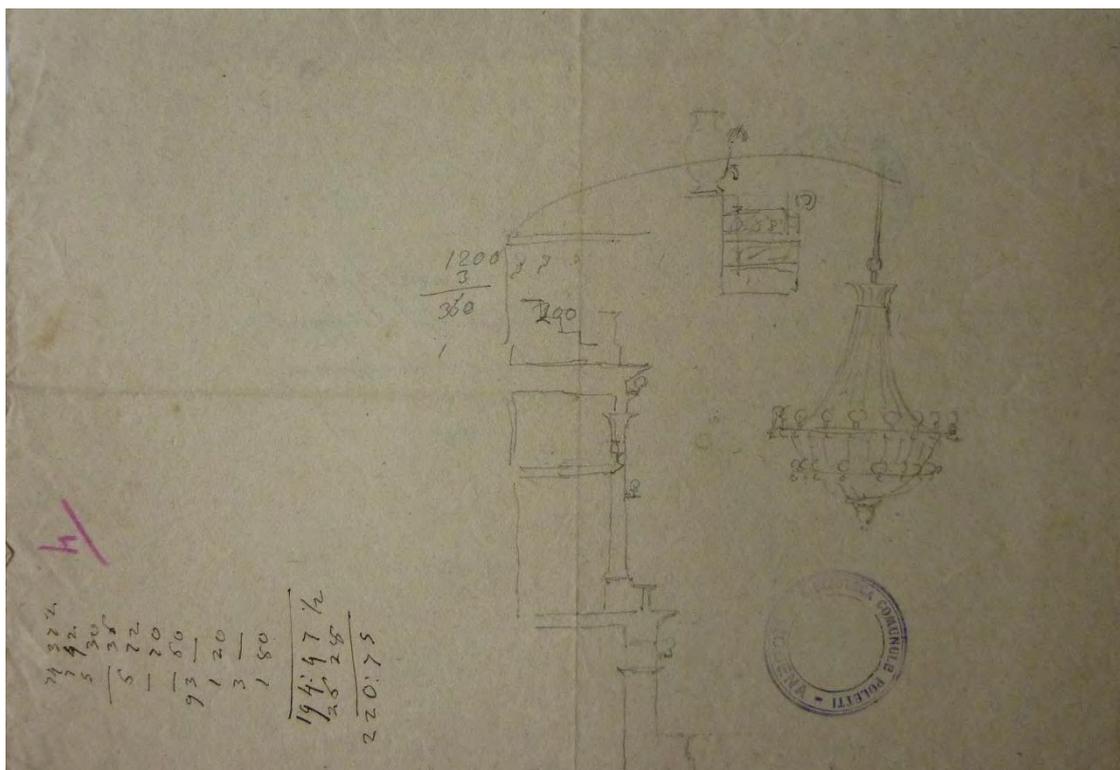


Figura 87: Disegno di Luigi Poletti del lampadario della sala, con particolare del posizionamento rispetto ai palchetti. (A.P.M.)

D'altro canto non abbiamo nessuna documentazione né grafica né fotografica della scelta finale relativa alla messa in atto di un lampadario centrale, ma sempre dalla corrispondenza si deduce che venne eseguito e montato un lampadario centrale. Ciò in quanto risulta dibattuta alquanto epistolamente la questione riguardante la dimensione della circonferenza che deve essere inferiore al 1,90 metri (che corrisponde al foro centrale) e la problematica legata alla sospensione in quanto una sola fune avrebbe comportato la rotazione continua del lampadario. Tutte queste precisazioni non possono che corrispondere a delle decisioni, che poi vengono riconfermate dalla verifica degli elementi spediti in 6 casse da Parigi a Rimini.¹⁰³ In effetti dalla documentazione fotografica, cioè dalla fine dell'800 al 1940, non risulta essere presente alcun lampadario centrale, assenza probabilmente giustificata dalla

¹⁰³ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p. 126-127.

trasformazione da impianto a gas alla elettrificazione. Tra l'altro, sempre a prova che vi fu eseguito e montato un lampadario del Poletti a due palchi, vi è una cospicua corrispondenza anche relativa all'acquisto e all'installazione di un gazometro, del resto mai realizzato poiché non approvato per questione di costi, di fatti l'impianto installato fu alimentato ad olio.

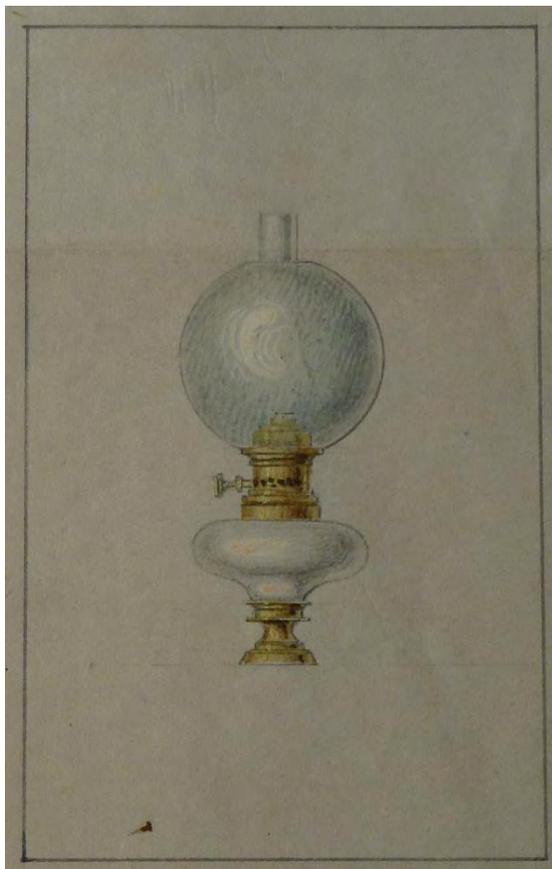


Figura 88: Particolare del disegno ad acquerello della lampada progettata da Luigi Poletti. (Foto B.G.R.)

Di contro si è certi della presenza dell'impianto di illuminazione dei palchi che per quanto è deducibile dalle fonti fotografiche risulta molto simile ai disegni elaborati dal Poletti. Si può pensare che il Poletti sia stato costretto a progettare una variante a un progetto iniziale, che portò a ridurre la pianta del progetto al disotto del metro e novanta. Inoltre dai documenti emerge che sia stato montato un lampadario centrale a due palchi, infatti la fornitura risulta comprovata dalla relativa documentazione del pagamento alla ditta Lacarriere.

Questo lampadario verrà eliminato probabilmente per il suo adeguamento a più forme di spettacolo, come il balletto e l'operetta, dove la visibilità richiesta era maggiore rispetto all'opera lirica e probabilmente anche per il contemporaneo

trionfo dell'espedito wagneriano del teatro che richiedeva la sala a luci spente durante la rappresentazione.

Dai documenti risulta che il lampadario fu spostato dalla sala dei palchi a quella del ridotto detta sala "Ressi"¹⁰⁴.



Figura 89: A Sinistra particolare del progetto filologico delle nuove lampade dei palchetti. (A.C.R.)

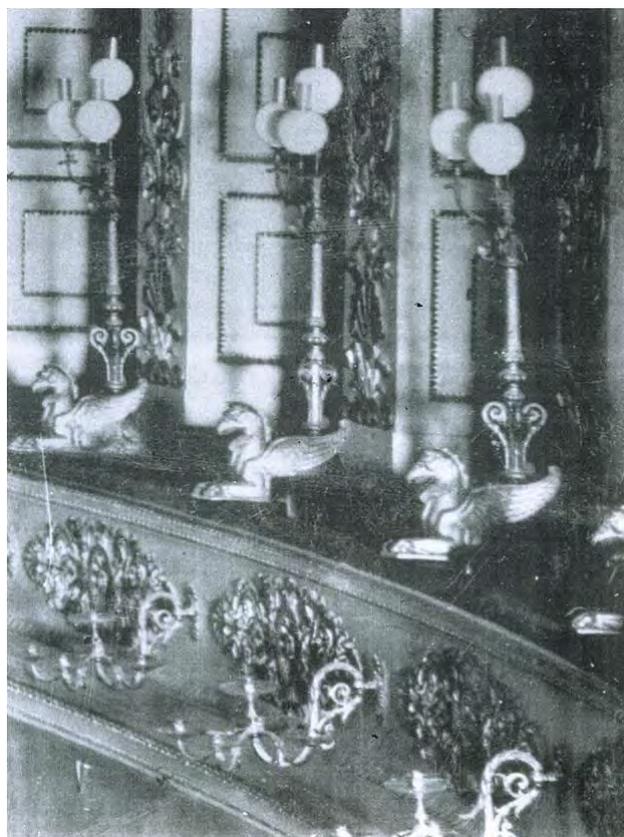


Figura 90: Sopra particolare di una foto dell'illuminazione dei palchetti nel teatro Galli. (B.G.M.)

¹⁰⁴ "Un magnifico esempio di munificenza. La Sala del ridotto e la gran Galleria del teatro V.E.II". "[...] l'illuminazione che dovrà essere sfarzosa e con lampadari intonati all'ambiente, tra i quali quello magnifico che illuminava la grande Sala del teatro e che ora si sta ripristinando". (Rimondini e Giovagnoli 2004), p. 152.

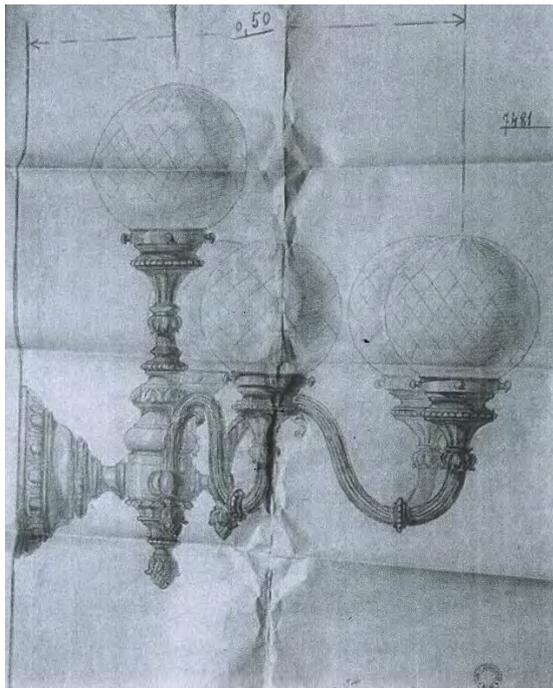


Figura 91: A destra particolare del progetto filologico dalla lampada eseguita per il restauro del foyer. (A.C.R.)

Figura 92: A sinistra disegno di Luigi Poletti delle lampade dei palchi e del foyer del teatro di Rimini. (A.C.R.)

Partendo da questo scacchiere, si possono formulare due ipotesi: primo il Poletti progetta un grande lampadario a un palco di 40 luci che per tale ragione risulta essere probabilmente più ampio di 1,90 metri. Successivamente di fronte alla constatazione delle misure eccedenti del lampadario progettato ad un palco, il Poletti fornisce un disegno di un lampadario più ristretto e pertanto di due palchi, ma con la stessa potenza illuminante, 40 punti luce. Non a caso il progetto ad un unico palco ha la scala metrica, in quanto il problema della dimensione era quello da risolvere, ma non solo, del progetto a due palchi l'architetto studia anche la lunghezza e il suo allineamento rispetto ai palchi. Poiché questa soluzione era ancora per una illuminazione ad olio, è probabile che sia stato successivamente modificato, oppure sia stata subito presentata una variante. Il frutto di questa modifica, dall'olio al gas, potrebbe essere quello di

cui abbiamo la documentazione fotografica, trasportato dalla sala dei palchi alla sala "Ressi".



Figura 93: Particolare del lampadario della sala "Ressi" proveniente dalla sala dei palchi. (Foto B.G.R.)

Pertanto ci si trova di fronte a due possibilità progettuali dal momento che non disponiamo di nessun lampadario storico del teatro che si sia salvato dalla *alterna onnipotenza delle umane sorti*, sia nella sala palchi sia nella sala "Ressi".

La prima costituita dal ricostruire ex novo, come ha paventato la Soprintendenza, un lampadario a due palchi attuando il disegno del Poletti, in quanto non sussistono più problemi di bucatura della volta.

La seconda sta nel riprodurre, seguendo la documentazione fotografica pervenutaci, il lampadario che dalla storia ci viene documentato nella sala "Ressi", anche se non

abbiamo la certezza matematica che sia quello proveniente dalla sala palchi.

È una classica dialettica legata alla metodologia della ricostruzione di un monumento distrutto da un evento fatale, dove la documentazione esistente sulla situazione originaria, le esigenze della contemporaneità e dell'estetica della ricostruzione non confluiscono in un'unica direzione che soddisfi tutte le logiche, ma proiettano soluzioni dialettiche entro le quali è necessario trovare un abile equilibrio e non un facile compromesso.



Figura 94: Foto del 1930 dove si evidenzia la mancanza del Lampadario centrale nella Sala. (B.G.R.)

In conclusione, in fase attuativa la soluzione di equilibrio potrebbe essere di segnare le due tappe di cui si è certi storicamente: riproporre il lampadario che sicuramente stette nella sala “Ressi” a “risolvere” tale spazio e riproporre il lampadario a due palchi, di cui abbiamo il disegno polettiano, in quanto in ogni caso la ragione per cui sarebbe stato scartato e variato è venuta a cadere. Le sue misure potrebbero essere $>1,90$ metri di diametro e $<2,45$ metri di altezza.

Si documenterebbero così due fatti storicamente fondati, la presenza del lampadario nella sala "Ressi", come scelta culturale di un preciso momento storico e la realizzazione di un progetto sicuramente steso dal progettista di tutta l'architettura e il decoro del teatro.

Un'ultima *ratio*, sorvolando sui dubbi che emergono dalle fonti, riproporre nella sala dei palchi il fotograficamente documentato lampadario che ornò la sala "Ressi" e che può darsi che provenga dalla sala dei palchi oppure no.

5. CONCLUSIONI

La ricerca ha inteso analizzare criticamente il percorso metodologico e operativo per raggiungere l'obiettivo della ricostruzione di un monumento "com'era e dov'era". Specificatamente l'analisi è stata rivolta al processo articolato e complesso per la restituzione del teatro Galli di Rimini e in particolare per la riproduzione degli apparati decorativi, processo condotto secondo "una prevalente declinazione 'critico-conservativa', vale a dire sensibile al dovere primario della tutela della perpetuazione e della più scrupolosa conservazione del bene, da un lato, ma non cieca alle ragioni della 'lecita modificazione' del bene stesso (ad esempio, in termini di reintegrazione delle lacune o di rimozione delle aggiunte improprie)"¹⁰⁵.

Poiché l'approccio metodologico sia progettuale che organizzativo del restauro del teatro Galli è partito dall'analisi degli obiettivi, ma anche degli ostacoli superati durante i progetti dei due teatri della Fenice e del Petruzzelli precedentemente recuperati, quali esempi emblematici per giungere al progetto di messa in opera del recupero filologico, la ricerca è stata conseguentemente orientata a studiare preliminarmente l'evoluzione di tale metodo nonché del concetto di copia per giungere quindi alla analisi della progettazione e della ricostruzione.

Più esattamente si è voluto analizzare in quale modo si sia concretizzata l'ipotesi progettuale di un "com'era e dov'era": quali siano state le deroghe, necessarie o ideologiche, all'attuazione del progetto originale.

È stata un'avventura avvincente addentrarsi nella dialettica di come siano stati formulati e con quale modalità siano stati messi in atto i diversi piani di previsione, non solo in relazione alla spesa, ma soprattutto anche alle successioni di lavorazioni e di valori temporali dell'attuazione e realizzazione.

¹⁰⁵ (Carbonara, *Tecniche del Restauro*. Tomo Primo 2013).

Nella evoluzione dello studio documentale giova ricordare la significatività della critica sull'opera del Poletti "facendo riferimento alla ricostruzione della Basilica di San Paolo viene fatta la definizione che 'è il tipico modo polettiano di plasmare le pareti e le facciate, ma anche gli interni, come se si trattasse non di un edificio ma di una statua, che l'architetto chiamava il suo 'profilare' una sensibilità plastica statuaria che forse derivava al Poletti dai colloqui e dalla frequentazione di Antonio Canova. Il concetto viene ripreso nell'analisi ed attribuzione delle caratteristiche del teatro riminese 'l'architettura basilicale polettiana ha dei riscontri con quella teatrale riminese. Stesse forme 'alessandrine', di eleganza greca, o di 'magnificenza' romana, soprattutto nella cura dei profili ed intagli delle colonne esterne ed interne. Stesso 'profilare', ossia modo di articolare gli esterni con cornici. Stessa cura della decorazione a palmette, racemi, edere e pigne dionisiache - tratte dalle incisioni dei libri settecenteschi inglesi e francesi sulle antichità greche. Stessi colori, o combinazioni di colori infine: il bianco-oro delle colonne della sala, il giallino delle basi, il rosso degli interni dei palchetti. Stesse balaustre, sculture e pitture. Stessa cura complessiva per tutti i particolari'."¹⁰⁶.

Tutto questo per giungere a formulare, alla fine della ricerca, uno spunto metodologico, il più avanzato possibile, di riprogettazione di un processo che suggerisca l'organizzazione e le modalità di esplicazione e le tempistiche. La previsione e la conoscenza delle problematiche sottese alla presenza costante di maestranze altamente qualificate in attività, definite "artigianato d'arte", danno la consapevolezza che la sinergia operativa e il monitoraggio costante delle attività e la condivisione delle criticità e dei momenti di riflessione risolutiva costituiscono la chiave per l'operatività di tutta l'*equipe* e di tutte le sapienze. La ricerca ha inteso anche a mettere in evidenza tutte le criticità insite nella

¹⁰⁶ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p. 9.

conservazione e nell'apprendimento delle tecniche tradizionali, presenti nel cantiere storico.

Nell'approcciarsi allo studio sulla ricostruzione del teatro Galli si è considerata la caratteristica logica architettonica sottolineata dall'architetto Poletti "In questo modo non è imitare materialmente ma inventare con verità, comporre con senno, far progredire l'arte secondo i bisogni e i costumi del secolo e trovare la vera e sana novità: poiché l'invenzione in fine non è che combinare variamente gli elementi e le immagini raccolte con rettitudine e giudizio, e dall'invenzione nasce poi l'originalità e la novità"¹⁰⁷ e la filosofia costruttiva cui, secondo gli storici, faceva riferimento "Quattro sono le 'condizioni che un teatro, secondo Luigi Poletti, deve soddisfare: capacità, visione, sonorità ed eleganza"¹⁰⁸.

Date queste premesse concettuali la ricostruzione filologica del teatro ha presentato un iter complesso ed elaborato, d'altronde indispensabile per giungere alla definizione del tipo di intervento più appropriato e per la corretta realizzazione dell'opera.

Infatti il parere sul progetto definitivo espresso dal professor architetto Giovanni Carbonara, tra i più grandi esperti di restauro, recita: "Il progetto proposto recepisce l'impostazione progettuale ispirata ai principi di ricostruzione del manufatto perduto secondo i canoni architettonici che ne utilizzano il linguaggio storico e si pone in linea con la scelta di base allora compiuta dal Mibac che ha finanziato la progettazione, in sostituzione del progetto Natalini rivolto invece all'integrazione con una architettura contemporanea".

In questa logica lo studio si è focalizzato sulla ricostruzione degli apparati decorativi interni del teatro. Tutto l'intervento filologico sotteso al "dov'era,

¹⁰⁷ (Poletti 1861), pp.8-9.

¹⁰⁸ (Rimondini e Giovagnoli 2004), p. 56.

com'era" ha infatti come scopo ultimo quello di restituire la memoria e di riproporre immagini ed emozioni che "pescano dal passato", ma si inseriscono perfettamente nel tempo reale, con le sue specifiche esigenze e si proiettano nel futuro, anticipandolo. Tale soluzione trova il suo senso nella Rimini capitale del turismo della costa adriatica. Una condizione che se da una parte apre verso una partecipazione popolare alla vita musicale del teatro, dall'altra richiede soluzioni complesse e ricercate, dal punto di vista dell'acustica, che deve rispondere alle esigenze tecnologiche delle nuove espressioni artistiche, che l'uso di un teatro rivolto ad una massa di fruitori richiede. Gli apparati decorativi della sala costituiscono elemento fondamentale di questa macchina musicale.

Maria Piera Sette scrive "Secondo Sanpaolesi i capisaldi dell'intervento di restauro sono essenzialmente due: uno attiene ai problemi di "critica architettonica" (conoscenza storica e sensibilità creativa), l'altro riguarda i "procedimenti tecnologici" e la capacità di utilizzarli nella maniera più adeguata" (Sanpaolesi, 1973 [1980], p. 47).¹⁰⁹

Nella ricerca si è potuto approfondire il concetto che la ricostruzione filologica, specie nei casi di inevitabile distruzione che viene vissuta come perdita dolorosa del bene, come nel caso della devastazione bellica del Galli di Rimini, può essere attuata con rigore architettonico e scientifico seguendo il *fil rouge* ideologico, ma con numerose modifiche strutturali e con l'impiego di materiali moderni accanto a quelli antichi.

L'interesse dell'intervento sul teatro riminese si colloca quindi in una logica di riqualificazione del sito, sia con attenzione alla cultura archeologica che il *locus* evoca, sia con il ripristino dell'arredo urbano nell'intento di connotarlo come

¹⁰⁹ (Sette 1999).

importante luogo sociale di aggregazione e di identificazione artistica della città. Questo assunto è concettualmente ricollegabile anche alla logica storica in cui operò il Poletti nella sua costruzione originaria del teatro nel "locus ex Forni".

A rafforzare il concetto, proiettandolo nel futuro, può essere citata l'argomentazione che: "È comunque alla luce delle recenti e più auspicabili direzioni di politica regionale verso l'istituzione di un 'teatro regionale' che lo studio trova un suo ambito di riferimento. Essendo le fabbriche teatrali un bene inalienabile della collettività, la loro ristrutturazione e rivitalizzazione permetterà il recupero di strutture per il 'teatro regionale' al fine di una capillare forma di promozione culturale ed artistica"¹¹⁰.

Nell'ambito della ricerca l'esperienza diretta, favorita dalla presenza in cantiere, ha consentito il rapporto ed il confronto con le professionalità coinvolte e presenti e ha permesso di arricchire, non solo concettualmente, ma anche praticamente il bagaglio di conoscenze. Il contatto con una realtà operativa di tale complessità ed eccezionalità nella sua tipologia è stata estremamente coinvolgente e totalizzante.

La prospettiva finale, alla cui definizione anche il presente lavoro può contribuire, è soprattutto quella di preventivare la possibilità di intervenire celermente e con un apparato e un protocollo opportunamente predisposti, alla ricostruzione di monumenti distrutti dal Fato.

L'attualità del problema è testimoniata a esempio dai terremoti che ultimamente hanno interessato ripetutamente il suolo nazionale. Infatti, al di là dei dibattiti teorici, oramai è accettato anche all'interno del più rigoroso protocollo del restauro conservativo, che il terremoto, in sé e per sé, non può essere considerato

¹¹⁰ (Farneti e Van Riel 1975), p.18.

un fatto di evoluzione e modifica culturale, bensì traumatico e pertanto richiede e permette la ricostruzione del "dov'era e com'era": ricostruzione che va anche oltre le presenze monumentali e coinvolge tutto l'insieme costruito. Pertanto cogliere i problemi insiti nella "copia", il saperla mettere in atto, il predisporre una struttura organizzata a questo fine, il mettere a punto dei protocolli e delle procedure che possano definire con precisione la tempistica e l'impegno economico, risultano parte integrante del piano di restauro.

Esso infatti, per poter essere strumento concreto, applicabile e correttamente strutturato per "conservare e tramandare la bellezza" deve essere contemporaneamente preventivo ed esecutivo, ovvero deve conglobare in sé la capacità di stabilire preventivamente, almeno a livello schematico, non solo gli aspetti ideologici, ma anche quelli esecutivi, al fine di essere messo in atto rapidamente, evitando lungaggini e ripetuti ripensamenti, come stiamo continuamente verificando in occasione delle conseguenze delle scosse sismiche e di altri devastanti accadimenti.

RINGRAZIAMENTI

Esprimo un sentito e sincero ringraziamento al professor Francesco Chinellato per avermi guidato nel percorso formativo con i suoi preziosi insegnamenti che mi hanno arricchito non solo culturalmente e tecnicamente, ma anche professionalmente ed umanamente.

Ringrazio il professor Francesco Amendolagine per la disponibilità e i preziosi suggerimenti per lo studio e la ricerca.

Un sentito ringraziamento alla professoressa Margherita Chang Ting Fa per l'insostituibile supporto e le utilissime spiegazioni durante il periodo del dottorato.

Un ringraziamento particolare al professor Luca Iseppi per la cortese disponibilità e la preziosa collaborazione.

Ringrazio in modo particolare l'ingegner Massimo Totti e l'architetto Laura Berardi del Comune di Rimini per il prezioso e insostituibile supporto nelle fasi di ricerca e per gli importanti momenti di confronto e collaborazione.

Ringrazio la dottoressa Maria Elena Della Casa, responsabile fondi storici-Biblioteca d'arte Luigi Poletti, per l'aiuto nelle operazioni di ricerca.

Un profondo e sentito ringraziamento alla professoressa Christina Conti al professor Giovanni La Varra ed al professor Giovanni Tubaro per il sostegno e l'incoraggiante aiuto con i loro importanti suggerimenti e consigli.

Dedico questo lavoro, con un pensiero affettuoso, alla mia Famiglia ed in particolare ai miei Genitori che mi hanno sostenuto e confortato da sempre con amore nel mio percorso di studi.

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1: Il teatro di Rimini nel 1880 c.a., all'epoca era intitolato a Vittorio Emanuele II. (Foto Minghini, B.G.R.)	13
Figura 2: Foto del 1890 della sala del teatro di Rimini allora intitolato a Vittorio Emanuele e dal 1947 a Amintore Galli. (B.G.R.)	14
Figura 3: Foto del 1944 della sala dopo il bombardamento del 28 dicembre 1943. (B.G.R.).....	16
Figura 4: I lavori di scavo archeologico nell'area di cantiere al di sotto del futuro palco del teatro Galli, ottobre 2015. (Foto L. Petriccione)	17
Figura 5: Foto aerea del 1925 del teatro che dimostra l'inserimento nel contesto urbano. (B.G.R.)	18
Figura 6: Foto della sala del nuovo teatro di Fano del Poletti post restauro del 1936. (Battistelli, Boiani Tombari e Ferretti, Il Teatro della Fortuna in Fano 1998).....	24
Figura 7: Particolare dei palchi del primo ordine del nuovo teatro di Fano post restauro del 1936. (Battistelli, Boiani Tombari e Ferretti, Il Teatro della Fortuna in Fano 1998).....	24
Figura 8: Foto dello scorcio di sala dalla galleria del 3° ordine del teatro di Fano post restauro del 1936. (Battistelli, Boiani Tombari e Ferretti, Il Teatro della Fortuna in Fano 1998).....	25

Figura 9: Incisione di Silvio degli Alli, di veduta dell'interno del teatro della Pergola di Firenze di Ferdinando Tacca. (De Angelis 2000)	26
Figura 10: Il teatro della Reggia di Caserta, progettato da Luigi Vanvitelli. (Chierici 1984)	27
Figura 11: Planimetria con indicate le funzioni all'interno del teatro all'italiana.	28
Figura 12: La statua raffigurante Luigi Poletti all'ingresso della biblioteca Civica di Modena che contiene i documenti del fondo Poletti. (Foto L. Petriccione).....	32
Figura 13: Immagine del Piano Regolatore di Rimini del 1912, evidenziata l'area del teatro Galli. (Saffi 1912).....	38
Figura 14: Disegno di Luigi Poletti ad acquerello per lo studio del prospetto principale del teatro. A.P.M.).....	40
Figura 15: Disegno di Luigi Poletti della pianta del piano terra del teatro. (Rif. 726 - Archivio B.P.M.)	41
Figura 16: Raffronto grafico tra il prospetto dell'esistente edificio dei "Forni" e la facciata polettiana, in evidenza la coincidenza tra le linee di piano e il raggio degli archi. Immagine sx anno 1933 ca.; immagine dx anno 1880. (Archivio B.G.R.).....	41
Figura 17: Particolare dell'architrave e del colonnato della facciata principale del teatro Amintore Galli di Rimini, da cui si evince l'addossamento del colonnato del prospetto polettiano alla esistente struttura ad archi dei "Forni". (Foto L. Petriccione)	42

Figura 18: Particolare del basamento della colonna della facciata principale del teatro Amintore Galli di Rimini da cui si evince l'addossamento del colonnato del prospetto polettiano alla esistente struttura ad archi dei "Forni". (Foto L. Petriccione)	42
Figura 19: Avviso d'asta del Governo Pontificio del 21 settembre 1842 per l'appalto del teatro, con specificate le scadenze e le condizioni richieste. (Scheda 2054 - A.P.M.)	43
Figura 20: Le due lapidi commemorative posizionate sotto il portico di ingresso del teatro. (Foto L. Petriccione)	44
Figura 21: Locandina di presentazione della prima rappresentazione teatrale. (B.G.R.)	45
Figura 22: La sala "Ressi" in una foto del 1930. (Foto B.G.R.)	46
Figura 23: Foto della sala del teatro (all'epoca intitolato a Vittorio Emanuele II) durante una rappresentazione del 4 maggio 1924. (Archivio B.G.R.)	47
Figura 24: Foto del 1944 con i danni del bombardamento ed il muro costruito per proteggerlo dai saccheggi. (Foto B.G.R.).....	48
Figura 25: Particolare dei danni della sala del teatro in una foto del 1944. (archivio B.G.R.).....	49
Figura 26: Foto della lapide commemorativa dedicata al compositore Amintore Galli. (Foto L. Petriccione)	49
Figura 27: Disegno di Luigi Poletti delle strutture sotto il palco con evidenziata la soluzione della cisterna interrata. (A.P.M.)	51

Figura 28: Pianta del progetto di Luigi Poletti per il teatro di Rimini, con indicazione degli ambienti e delle parti distrutte dal bombardamento del 1943.	53
Figura 29: Disegno del Poletti per lo studio dei segni zodiacali per la decorazione della volta della sala. (A.P.M.).....	55
Figura 30: Foto del 1935 della volta della sala. (B.G.R.).....	56
Figura 31: Particolare del Grifo disegnato da Luigi Poletti per il 1° ordine della Sala. (A.P.M.).....	57
Figura 32: Foto del 1890 del sipario calato all'interno della sala del teatro di Rimini. (B.G.R.).....	58
Figura 33: Pianta del piano terra del teatro di Rimini: disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.).....	60
Figura 34: Pianta del primo piano del teatro di Rimini: disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.).....	61
Figura 35: Sezione longitudinale del teatro di Rimini, disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.).....	62
Figura 36: Sezione del teatro di Rimini, disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.) ...	63
Figura 37: Disegno di Luigi Poletti del prospetto principale del teatro. (A.P.M.).....	64
Figura 38: Disegno di Luigi Poletti del prospetto posteriore del teatro. (A.P.M.).....	64

Figura 39: Prospetto longitudinale del teatro, disegno di Luigi Poletti. (A.P.M.).....	65
Figura 40: Disegno di Luigi Poletti della sala. (A.P.M.)	66
Figura 41: Intestazione della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il “Programma pel nuovo Teatro in Rimini [...]”. Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) – A.P.M.)	68
Figura 42: Pagina 1 della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il “Programma pel nuovo Teatro in Rimini [...]”. Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) – A.P.M.)	69
Figura 43: Pagina 2 della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il “Programma pel nuovo Teatro in Rimini [...]”. Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) – A.P.M.)	70

Figura 44: Pagina 3 della lettera inviata all'architetto Luigi Poletti e firmata dal Governatore B. Zacchia, dal Gonfaloniere Luigi Pani, dal Comm. Marchese Audiface Diotallevi. La lettera contiene il “Programma pel nuovo Teatro in Rimini [...]”. Il programma è articolato in 14 articoli che dettano disposizioni generali in merito a: capacità di contenimento del teatro; palchi e camerini; palcoscenico; facciata e fiancate; atrio; trattoria; preventivo di spesa totale. (Unità documentaria 2048 - LP 25, C 3, 1 (2/2) – A.P.M.).....	71
Figura 45: Foto del 1945 dove sono visibili gli ingenti danni causati dal bombardamento. (Archivio fotografico B.G.R.)	75
Figura 46: Foto del 1944 dove sono visibili gli ingenti danni causati dal bombardamento all'interno della sala. (Foto Minghini, archivio fotografico B.G.R.).....	76
Figura 47: Foto dei lavori di restauro eseguiti all'interno del teatro nel periodo post bellico. (Foto B.G.R.).....	80
Figura 48: La parte del teatro Galli distrutta dal bombardamento e adibita a palestra. (Foto B.G.R.)	81
Figura 49: Particolare dello spaccato assonometrico del progetto dell'arch. Natalini. (Gresleri e Pompei 1986)	82
Figura 50: Particolari (sezioni, piante) del progetto dell'arch. Natalini. (Gresleri e Pompei 1986)	83
Figura 51: Planimetria degli scavi archeologici effettuati nella zona del palcoscenico, i reperti di epoca repubblicana, già portati in luce nei precedenti interventi di scavo, sono stati oggetto di smontaggio. (A.C.R.)	86

Figura 52: Planimetria dei carotaggi degli scavi archeologici nella zona della sala. (A.C.R.).....	86
Figura 53: Foto degli scavi archeologici con il ritrovamento di domus di epoca imperiale. (A.C.R.).....	87
Figura 54: Foto degli scavi archeologici con il ritrovamento di domus e pavimenti di epoca repubblicana. (A.C.R.)	87
Figura 55: Immagine delle fondazioni della cavea del Poletti rinvenute durante gli scavi archeologici. (A.C.R.)	88
Figura 56: Stato di fatto del teatro di Rimini prima dell'inizio dei lavori di ricostruzione filologica. (A.C.R.)	94
Figura 57: Immagine di raffronto tra il progetto dell'architetto Pierluigi Cervellati e le modifiche apportate dal Gruppo Tecnico del Comune di Rimini, con la previsione di ampliamento di circa 1000 mq. sotto il palcoscenico. (A.C.R.).....	98
Figura 58: Layout del progetto operativo del teatro riminese. (A.C.R.)	99
Figura 59: Spaccato tridimensionale della struttura interna del teatro con evidenziate le funzioni. (A.C.R.)	101
Figura 60: Prospetto laterale del teatro, con indicate le funzioni inserite nel progetto di ricostruzione, in particolare l'inserimento della sala del balletto e della sala della musica nel sottotetto. (A.C.R.)	102
Figura 61: Foto del cantiere di ricostruzione durante le fasi della traslazione del muro originario del teatro per la costruzione delle fondazioni. (A.C.R.)	106

Figura 62: Particolare dell'impianto della struttura meccanica per l'intervento di traslazione. (A.P.M.)	107
Figura 63: Foto delle fasi iniziali di avvio del cantiere di ricostruzione. (Foto L. Petriccione)	108
Figura 64: Foto del cantiere della ricostruzione, particolare della struttura in calcestruzzo della zona dei palchetti. (Foto L. Petriccione).....	108
Figura 65: Foto di cantiere durante le fasi di realizzazione dell'area sotto il palco con l'inserimento di sistema di puntoni idraulici in acciaio in evidenza. (Foto L. Petriccione)	109
Figura 66: Foto di cantiere della struttura dei panchi realizzata sul versante che affaccia su Castel Sismondo. (Foto L. Petriccione).....	110
Figura 67: Foto dello stato aggiornato del cantiere con la realizzazione della copertura sopra la sala. (Foto L. Petriccione)	110
Figura 68: Palco reale. Parete di fondo: decorazioni ad intaglio realizzate da Pietro Garbato e collaboratori nel 1854. (Amendolagine e Boccanegra 1997)	113
Figura 69: Particolari del Palco reale. Parete di fondo: decorazioni ad intaglio realizzate da Pietro Garbato e collaboratori nel 1854. (Amendolagine e Boccanegra 1997).....	114
Figura 70: Foto attuale del Palco Reale realizzato nell'ultima ricostruzione. (Foto L. Petriccione)	115
Figura 71: L'interno della sala all'italiana del teatro La Fenice di Venezia, vista dal palco. (Foto L. Petriccione).....	116

Figura 72: Prospetto del progetto filologico di ricostruzione delle decorazioni della volta della sala dei palchi. (A.C.R.).....	120
Figura 73: Prospetto e sezione di un modulo tipologico di apparato decorativo dei palchetti del proscenio per la ricostruzione. (A.C.R.).....	121
Figura 74: Fasi di lavorazione di alcuni elementi del mock-up dell'apparato decorativo del teatro Galli (realizzazione Studio Forme, Roma). (A.C.R.) ..	125
Figura 75: Particolare dei campioni degli apparati decorativi presso il cantiere del teatro di Rimini. (Foto L. Petriccione)	126
Figura 76: Particolare del disegno di Luigi Poletti per la decorazione della cornice di imposta della volta della platea del teatro di Rimini. (A.P.M.)	126
Figura 77: Particolare del disegno di ricostruzione filologica degli apparati decorativi della cornice di imposta della volta della platea del teatro di Rimini. (A.C.R.).....	127
Figura 78: Disegno di Luigi Poletti di fregio per la sala dei palchi del teatro di Rimini. (A.P.M.)	127
Figura 79: Disegno di ricostruzione filologica del fregio della sala teatro di Rimini. (A.C.R.).....	128
Figura 80: Disegno del fregio realizzato dallo Studio Forme per il mock-up. (Foto. L. Petriccione)	128
Figura 81: Foto delle lavorazioni nel laboratorio dello Studio Forme per la realizzazione del fregio. (A.C.R.).....	129

Figura 82: Particolare del mock-up del fregio realizzato in gesso dallo Studio Forme. (Foto L.Petriccione).....	129
Figura 83: Disegno del progetto delle paraste di raccordo tra proscenio e palco. (A.C.R.)	135
Figura 84: Decoro pennacchi degli archi del primo ordine della sala. (A.C.M.)	141
Figura 85: Disegno di studio di Luigi Poletti del lampadario ad un palco per la sala dei palchi."Soluzione 1". (A.P.M.).....	142
Figura 86: Disegno di studio di Luigi Poletti del lampadario a due palchi per la sala dei palchi."Soluzione 2". (A.P.M.).....	143
Figura 87: Disegno di Luigi Poletti del lampadario della sala, con particolare del posizionamento rispetto ai palchetti. (A.P.M.).....	145
Figura 88: Particolare del disegno ad acquerello della lampada progettata da Luigi Poletti. (Foto B.G.R.)	146
Figura 89: A Sinistra particolare del progetto filologico delle nuove lampade dei palchetti. (A.C.R.)	147
Figura 90: Sopra particolare di una foto dell'illuminazione dei palchetti nel teatro Galli. (B.G.M.).....	147
Figura 91: A destra particolare del progetto filologico dalla lampada eseguita per il restauro del foyer. (A.C.R.)	148
Figura 92: A sinistra disegno di Luigi Poletti delle lampade dei palchi e del foyer del teatro di Rimini. (A.C.R.).....	148

Figura 93: Particolare del lampadario della sala "Ressi" proveniente dalla sala dei palchi. (Foto B.G.R.)..... 149

Figura 94: Foto del 1930 dove si evidenzia la mancanza del Lampadario centrale nella Sala. (B.G.R.) 150

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

- A.C.R.: Archivio Unità Progetti Speciali, Comune di Rimini
- A.P.M.: Archivio Poletti, Biblioteca Poletti di Modena
- A.S.C.Ri.: Archivio Storico del Comune di Rimini conservato presso
l'Archivio di Stato, sezione di Rimini
- A.S.Ri.: Archivio di Stato, sezione di Rimini
- B.F.FA.: Biblioteca Federiciana di Fano
- B.G.R.: Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini (Sciolla 1984)

Bibliografia

- Amendolagine, Francesco, e Giuseppe Boccanegra. *Il decoro della Fenice. Tecniche per la ricostruzione e il restauro degli apparati decorativi*. Venezia: Marsilio, 1997.
- Andrea, Speciali. *Romagna Liberty*. Repubblica di San Marino: Maggioli, 2012.
- Asioli, L. «Discorso sulla vita e sulle opere di Luigi Poletti.» *Atti della R. Accademia di Belle Arti di Modena*. Modena, 1875.
- Bardeschi, Marco Dezzi, Luciano Patetta, Gianfranco Spagnesi, e Giuseppe Cruciani Fabozzi. *Luigi Poletti : architetto (1792-1869), Catalogo delle Mostre tenute nel 1992-1993*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1992.
- Battistelli, Franco, e Luca Ferretti. *Storia della 'Sala Verdi'*. Fano: Centro Stampa del Comune di Fano, 1997.
- Battistelli, Franco, Giuseppina Boiani Tombari, e Luca Ferretti. *Il Teatro della Fortuna in Fano*. Fano: Litografia Grapho 5, 1998.
- Bertolini, Massimiliano. *Tesi: Trionfo e crisi del teatro all'italiana: rapporto tra architettura, decorazioni e acustica nell'epoca dell'affermazione del*

- melodramma verdiano*. IUAV-Venezia: Relatore: Valeria Benacchio; Correlatore: Francesco Amendolagine, 2005.
- Bianconi, Lorenzo. *Storia dell'opera italiana*. EDT, 1988.
- Brocket, Oscar. *Storia del teatro*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Campori, Cesare. *Biografia di Luigi Poletti Architetto, 3° edizione Accresciuta ed emendata*. Modena: Tipi di G.T. Vincenzi e Nipoti, 1881.
- . *Memorie patrie storiche e biografiche*. Modena, 1881.
- . *Notizie biografiche del commendatore prof. Luigi Poletti modenese architetto di S. Paolo di Roma*. Modena: Soliani, 1865.
- Campori, Matteo. *Luigi Poletti, discorso inaugurale della statua, dell'atrio e della galleria Poletti*. Modena: Rossi Editore, 1905.
- Carbonara, Giovanni. *Tecniche del Restauro. Tomo Primo*. Torino : Utet, 2013.
- . *Tecniche del Restauro. Tomo Secondo*. Torino: Utet, 2013.
- Cavicchi, Adriano. «Rimini, in scena il teatro che non c'è.» *Il Resto del Carlino*, 1999.
- Cervellati, Pier Luigi. «Il restauro del teatro progettato da Poletti è il segno della nostra modernità.» *L'Arengo*, Maggio 2007.
- Cervellati, Pier Luigi. «Teatro Galli, opinioni a confronto.» *Tazebao n.2*, 1986.
- Cervellati, Pier Luigi. «Tutto chiesa e teatro - Recensione della mostra di Modena: "Luigi Poletti architetto (1792-1869)".» *Resto del Carlino*, 27 novembre 1992.
- Chierici, Gino. *La Reggia di Caserta*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato, 1984.
- De Angelis, Marcello (a cura di). *Lo spettacolo meraviglioso. Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*. Firenze: Pagliai Polistampa, 2000.
- De Stefani, Lorenzo. *Guerra monumenti ricostruzione, Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*. Venezia: Marsilio, 2011.

- Deanna, Lenzi. «Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali.» *ARCHITETTURA IN EMILIA-ROMAGNA DALL'ILLUMINISMO ALLA RESTAURAZIONE-Faenza 6-8/12/1974*. Firenze, 1977. 23-34.
- Della Casa, Maria Elisa, e Patrizia Ponzoni. *Inventario informatizzato dell'archivio Luigi Poletti*. Modena: Comune di Modena, 2005.
- Devoto, Giacomo, e Gian Carlo Oli. *Dizionario della Lingua Italiana*. Firenze: Le Monier, 1981.
- Drago, Marco, e Pietro Boroli. *Grande Enciclopedia De Agostini-Volume 21*. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 2000.
- Fagnani, Cesare. *I Teatri di Rimini*. Rimini, 1908.
- Farneti, Fauzia, e Silvio Van Riel. *L'architettura teatrale in Romagna 1757-1857*. Firenze: Uniedit, 1975.
- Giovagnoli, Attilio. *LUIGI POLETTI, ARCHITETTO TEATRALE*. Università di Bologna-Facoltà di Lettere e Filosofia: Relatore: Prof. Deanna Lenzi, A.A. 1983/84.
- Gresleri, Giuliano, e Stefano Pompei. *La città & il teatro*. Rimini: Maggioli Editore, 1986.
- Huemer, Christina. *Rome ca. 1820: An Album of Drawings by Luigi Poletti at the American Academy in Rome, "Memoirs of the American Academy in Rome"*. 2000.
- Lucchesi, Carlo. «Il Teatro Vittorio Emanuele II°.» *Ariminum*, settembre-ottobre 1930: anno III n° 3.
- . «Luigi Poletti e il teatro comunale di Rimini.» *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Province modenensi, VIII, vol. X*. 1958.
- Marchegiani, Cristiano. «La lezione di Raffaele Stern sul teatro. Regole e idee sulla sala di spettacolo dal carteggio Poletti - Aleandri (1823).» *"OPUS. Quaderno di storia dell'architettura e restauro"*, 1999: 387-416.

- Marconi, Paolo. «Il restauro architettonico in Italia. Mentalità, ideologie, pratiche.» In *Storia dell'architettura italiana, Il secondo novecento*, di Francesco Dal Co. Milano, 1997.
- Mazzeri, Catia, e Monica Vaccari. *Inventario dei disegni del Fondo Poletti, Modena*. Biblioteca civica di storia dell'arte "Luigi Poletti", Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1992.
- Morandi, Genesisio. *Il teatro di Rimini dell'architetto Luigi Poletti*. Ristampa dell'edizione originale del 1857. Rimini: Luise, 2000.
- Musso, Stefano Francesco. *Tecniche del Restauro*. Torino: Utet, 2013.
- Patetta, Luciano. *L'architettura dell'Ecclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano: ed. Mazotta, 1975.
- Poletti, Luigi. *Intorno all'architettura moderna*. Roma, 1861.
- Portoghesi, Paolo. *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*. Roma: Istituto Editoriale Romano, 1968.
- Rambaldi, Francesco. *Vocabolario etimologico italiano*. Città di Castello: Tipografo editore, 1889.
- Rastelli, Gaspare. «Un magnifico esempio di manifigenza. La Sala del ridotto e la gran Galleria del Teatro V.E.II.» *Ariminum*, gennaio-aprile 1928: n° 1-2.
- Ricci, Corrado. *Il Tempio Malatestiano*. Rimini: Bruno Ghigi Editore, 1974.
- Rimondini, Giovanni, e Attilio Giovagnoli. *Documentazione Storico-Eстетica*. Progetto di restituzione filologica e tipologia del teatro polettiano "Amintore Galli" di Rimini, Bologna: Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali dell'Emilia Romagna, 2004.
- Rocchi, Paolo. *Atlante del consolidamento degli edifici storici*. Proctor Editore, 2008.
- Saffi, Emilio. *Progetto del Pano Regolatore di Rimini e della zona litoranea fra Rimini e Riccione*. Roma: Tipografia F. Centenari, 1912.
- Sassi, Marco, e Ilaria Balena. *Rimini - Arte, storia e monumenti*. Bookstones, 2013.

- Savi, Vittorio. *Adolfo Natalini. Natalini architetti. Nuove architetture raccontate.* Mondadori Electa, 1996.
- Sciolla, Gianni. *Ambienti dell'Ottocento.* Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1984.
- Sette, Maria Piera. *Il restauro in architettura.* Torino: Utet, 1999.
- Stefania Franceschi, Leonardo Germani. *Linee guida per il recupero architettonico.* Roma: DEI, 2004.
- Strozzi, Yuri. *Luigi Poletti e gli orientamenti del restauro nella prima metà dell'Ottocento: tra stile, filologia e storia.* Università di Roma-Dottorato in "Storia e Restauro dell'Architettura": Supervisor: prof.ssa Maria Piera Sette; prof.ssa Maria Grazia Turco, 2015.
- Tafari, Manfredo (a cura di). *Teatri e scenografie.* Milano: Touring Club Italiano, 1976.
- Tomasetti, Fabio. *Cambiare Rimini. De carlo e il Piano del Nuovo Centro (1956-1975).* Maggioli Editore, 2012.
- Tonini, Luigi. *Cronaca Riminese (1853-1874).* Rimini, 1979.
- Van Riel, Silvio. *IL TEATRO DI MELDOLA: STORIA E RESTAURO.* Firenze: ALINEA, 1982.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

DOTTORATO DI RICERCA IN
INGEGNERIA CIVILE,
ARCHITETTURA E TERRITORIO
XXIX CICLO

Tesi di Dottorato di Ricerca
anno accademico 2015/16

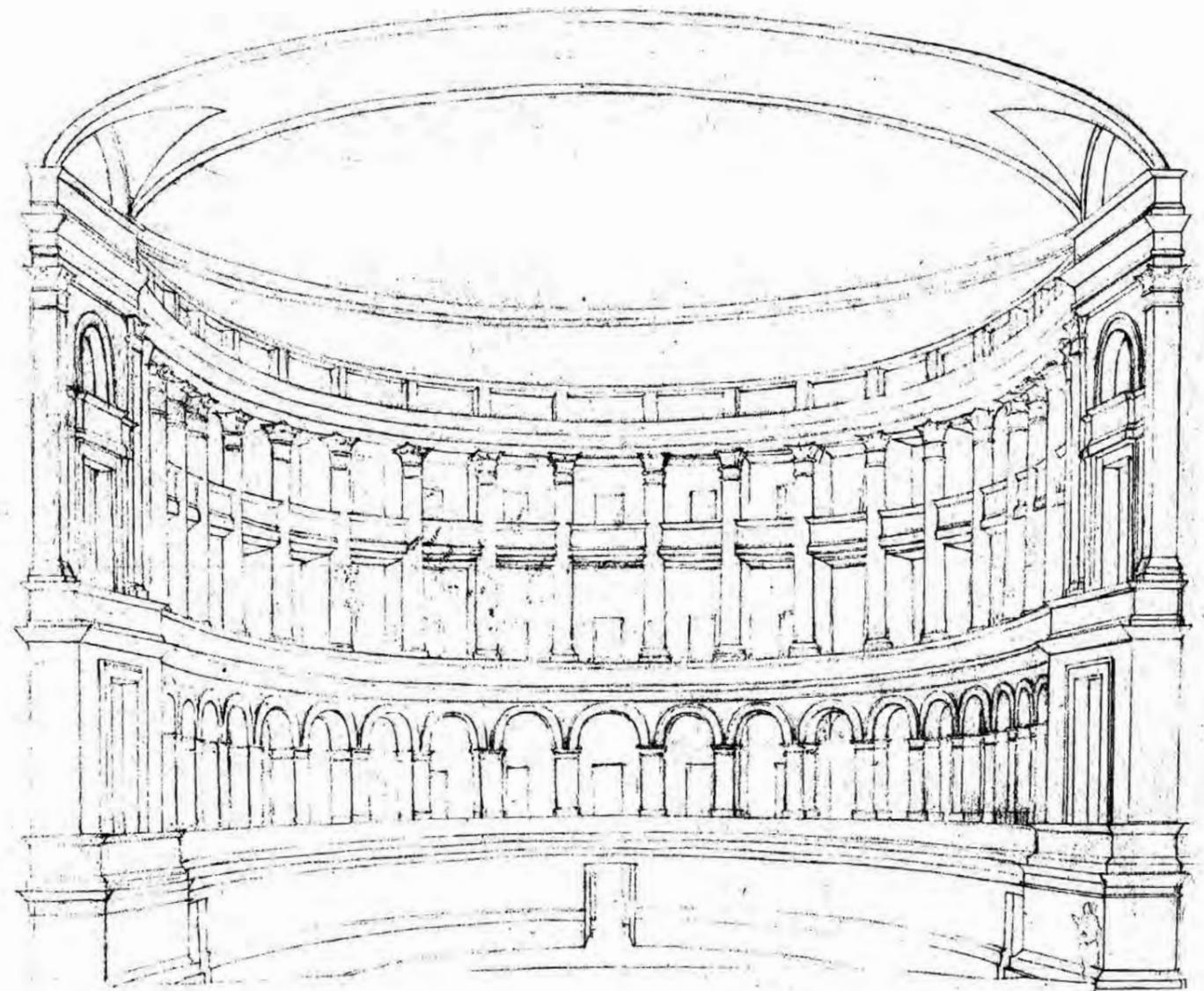
Supervisore
Francesco Chinellato

Dottorando
Livio Petriccione

IL “DOV’ERA E COM’ERA” COME PROGETTO DI RESTAURO CONSERVATIVO E GESTIONE DI SAPIENZE

I MANUFATTI E LE TECNOLOGIE NELLA RICOSTRUZIONE DEL TEATRO GALLI DI RIMINI

REGESTO DOCUMENTARIO





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

DOTTORATO DI RICERCA IN
INGEGNERIA CIVILE, ARCHITETTURA E TERRITORIO
XXIX CICLO

Tesi di Dottorato di Ricerca

Il “dov’era e com’era” come progetto di restauro
conservativo e gestione di sapienze: i manufatti
e le tecnologie nella ricostruzione del
teatro Galli di Rimini

Supervisore

Francesco Chinellato

Dottorando

Livio Petriccione

REGESTO DOCUMENTARIO DEGLI ALLEGATI

ALLEGATO I – Disegni Archivio Poletti

ALLEGATO II – Foto storiche

ALLEGATO III – Progetto di ricostruzione filologica

Anno Accademico 2015/16

I.

DISEGNI ARCHIVIO POLETTI

Piante

- 1 Pianta del piano terreno, china, 967x658
- 2 Pianta del piano terreno, matita, 810x550
- 3 Pianta del piano terreno, china e acq., 554x390
- 4 Pianta del primo piano, china, 538x385
- 5 Prospetto, sezione longitudinale e pianta, acq., 692x480
- 6 Due sezioni e una pianta del Teatro di Rimini, matita, 263x380

Sezioni

- 7 Sezione longitudinale, matita, 550x800
- 8 Sezione trasversale, matita, 550x400
- 9 Sezione trasversale, matita, 550x810
- 10 Sezione trasversale, matita, 810x560
- 11 Sezione trasversale parziale, matita, 550x800
- 12 Sezione trasversale, matita, 550x810
- 13 Sezione sulla linea CD, matita, 795x550
- 14 Sezione trasversale verso il bocca scena, matita, 550x810
- 15 Sezione parziale del teatro, matita, 810x560
- 16 Sezione longitudinale, matita, 550x810
- 17 Sezione trasversale del teatro verso l'ingresso, matita, 800x550
- 18 Sezione trasversale al livello del bocca-scena e studio di sipario, matita, 770x550
- 19 Sezione trasversale del teatro, matita, 535x790
- 20 Prospetto, sezione longitudinale e pianta, acq., 692x480

Prospetti

- 21 Prospetto laterale, matita, 553x800
- 22 Prospetto, matita, 810x550
- 23 Prospetto principale, matita, 805x510
- 24 Facciata, matita, 550x800
- 25 Prospettiva dell'interno, matita, 440x425
- 26 Prospettiva dell'interno, matita, 440x425,
- 27 Prospetto principale, matita, 480x640
- 28 Prospetto laterale, china, 390x550
- 29 Prospetto della facciata posteriore, china, 390x546
- 30 Prospetto della facciata principale, china, 390x577
- 31 Prospetto, sezione longitudinale e pianta, acq., 692x480

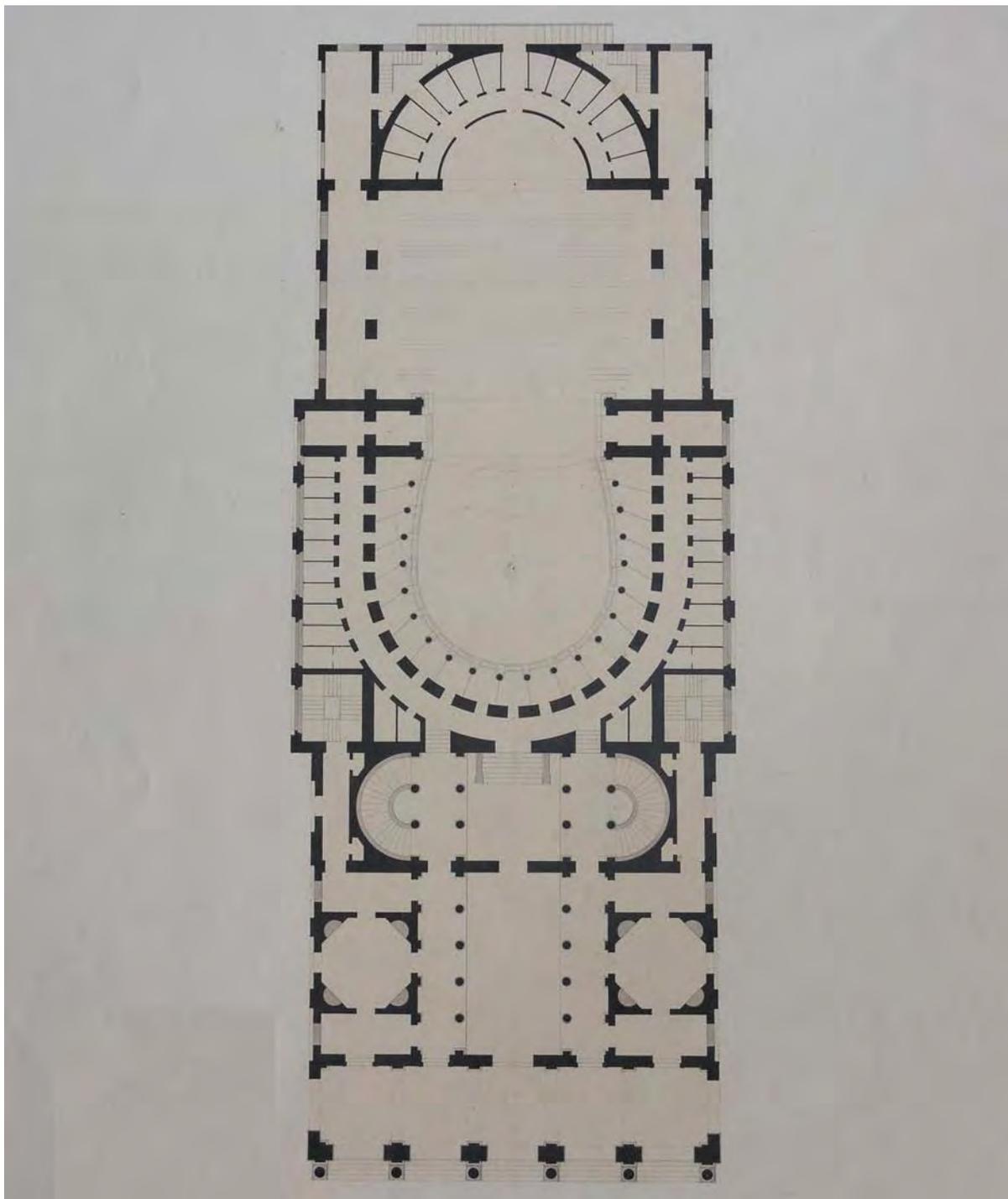
32 Prospetto principale, acq., 635x962

Particolari

- 33 Pianta parziale e pianta di scala a chiocciola con alzato, matita, 373x280
- 34 Particolari di colonna, matita, 550x400
- 35 Base di colonna, matita, 400x550
- 36 Base e cimasa del basamento che gira sotto al primo ordine dei palchi, scala 1:1, matita, 400x550
- 37 Particolare di balaustra, scala 1:1, matita, 550x400
- 38 Modine dell'archivolto della Bocca d'opera..., scala 1:1, matita, 400x550
- 39 Base di colonna, scala 1:1, matita, 410x510
- 40 Particolare del capitello, scala 1:1, matita, 800x550
- 41 Capitello ionico, scala 1:1, matita, 550x400
- 42 Sezioni di faccia e fianco del capitello ionico della facciata del nuovo teatro di Rimini. 5 aprile 1844, scala 1:1, matita, 800x550
- 43 Facciata, matita, 550x800
- 44 Modine della cornice d'imposta delle volte della platea..., scala 1:1, matita, 445x330
- 45 Modine della base della colonna d'ordine corinzio e suo contropilastro della facciata..., scala 1:1, matita, 550x650
- 46 Modini dell'impalcatura dei riquadri del primo atrio del nuovo teatro..., scala 1:1, matita, 800x550
- 47 Modello di capitello, scala 1:1, matita, 800x550
- 48 Pianta grande al vero del capitello ionico della facciata..., scala 1:1, matita, 550x810
- 49 Prospettiva delle scale d'accesso, matita, 530x350
- 50 Studio di timpano, matita, 120x450
- 51 Stipite di architrave dei proscenii del 1. e 2. ordine..., matita, 370x243
- 52 Modello di pigna, scala 1:1, matita, 550x800
- 53 Mensola di divisione fra un palco e l'altro del 1. ordine..., scala 1:1, matita, 550x800
- 54 Modello di grifo, scala 1:1, matita, 550x800
- 55 Studio di soffitto, matita, 55x800
- 56 Fianco del capitello ionico della facciata del nuovo teatro di Rimini, scala 1:1, matita, 810x550
- 57 Mensola di divisione fra un palco e l'altro del 1. ordine, pianta e prospetto, scala 1:1, matita, 550x800

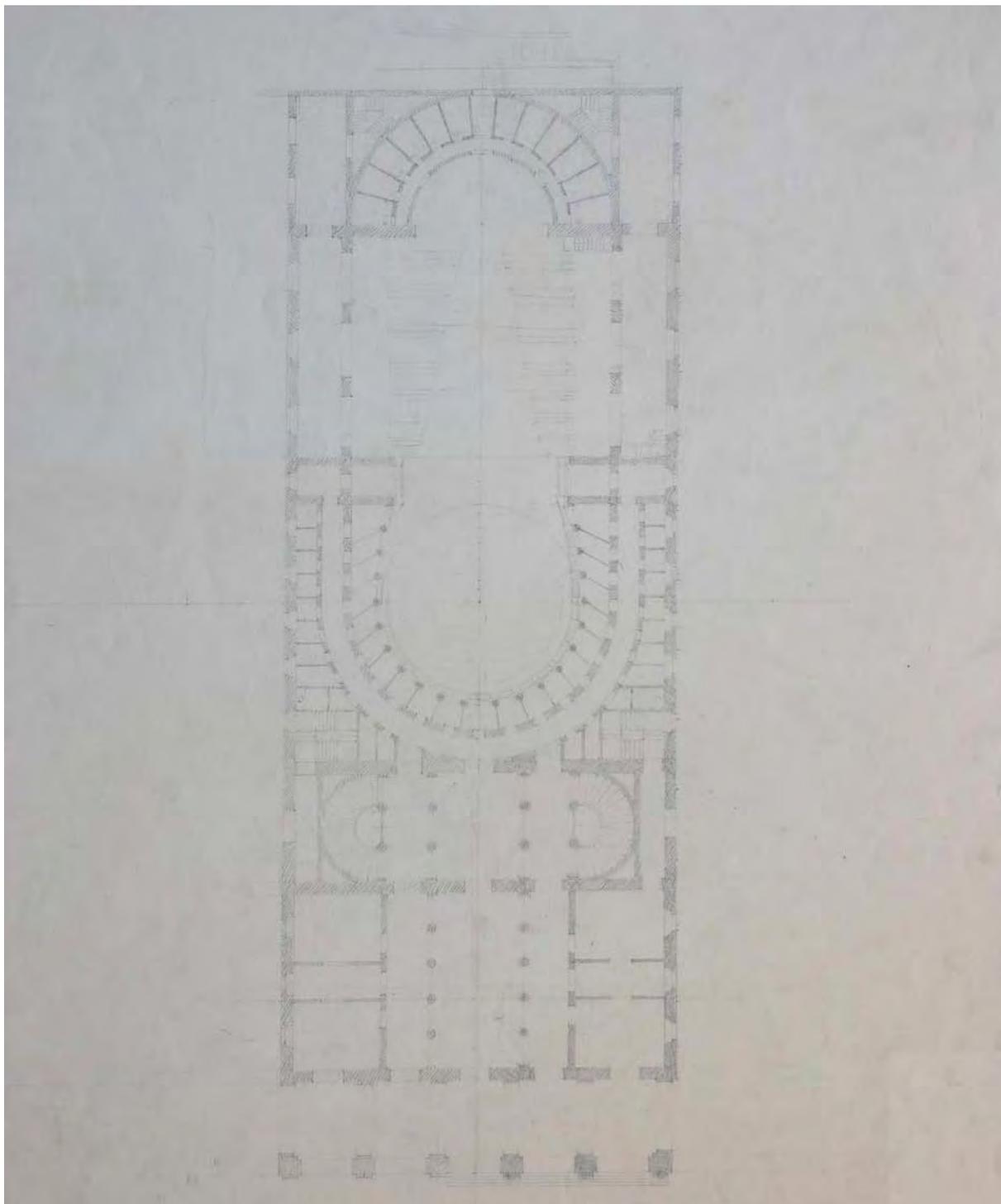
- 58 Modine B. ossia della soffitta a lacunari del primo atrio del nuovo teatro di Rimini..., scala 1:1, matita, 1080x790
- 59 Modini della soffitta sotto al primo piano..., scala 1:1, acq., 55x1080
- 60 Studio di decorazione per il soffitto dell'atrio delle scale, matita, 586x444
- 61 Studio di finestra con fregio, matita e china, 586x444
- 62 Imposta degli archi del prim'ordine del nuovo teatro di Rimini..., scala 1:1, matita 520x632
- 63 Modani della base della colonna d'ordine ionico... della facciata del teatro di Rimini, scala 1:1, matita, 550x810
- 64 Profilo della soffitta dell'ordine ionico..., matita, china e acq., 1380x790
- 65 Modine z.del Fontone sopra il prospetto..., scala 1:1, matita, 550x432
- 66 Modine dello stipite ed architrave delle finestre nel 2. ordine delle arcate esterne..., scala 1:1, matita, 275x440
- 67 Studio di modanature, matita, 270x410
- 68 Studio di modanatura, matita, 385x450
- 69 Schizzi di ornati, matita. 345x400
- 70 Modine 8 delle basi degli atri..., scala 1:1, matita, 505x580
- 71 Modine 2. dello stipite della porta sono il portico segnato B nei disegni..., scala 1:1, matita, 440x540
- 72 Capitello, scala 1:1, matita, 760x550
- 73 Cimasa del prim'ordine dei palchi, scala 1:1, matita, 1330x1090
- 74 Profilo della trabeazione dell'ordine corinzio tanto delle scale semicircolari quanto delle sale della platea, scala 1:1, matita, 1000x800
- 75 Schizzo di lampadario, matita, 376x505
- 76 Studio di lampadario, acq., 477x345
- 77 Studio di lampadario, matita, 327x243
- 78 Schizzo di studio, acq., 472x325
- 79 Disegno di lampada, acq., 182x110
- 80 Parapetto dell'ordine II, matita su carta da lucido, 216x260
- 81 Parapetti, matita, 270x390
- 82 Schizzo di finestra, china, 250x188
- 83 Sezione dei palchi e lampadario, matita, 186x267
- 84 Studio di decorazione dell'arcata del palcoscenico, matita, 450x320
- 85 Schizzi capitelli, matita, 267x197
- 86 Schizzi capitelli, matita, 267x197,
- 87 Segni zodiacali, matita, 215x328
- 88 Sezione di palcoscenico, china, 440x586

- 89 Schizzo dei sedili del loggione, matita, 270x200
- 90 Sezione pel lungo in mezzo alla platea e palcoscenico del teatro di Rimini, matita, 142x404
- 91 Decorazione dei piedritti dei sestri degli archi del prim'ordine di palchi del nuovo teatro di Rimini, matita, 552x400
- 92 Ornato della Bocca d'opera del nuovo teatro di Rimini, matita, 904x548
- 93 Soffitto del teatro, matita, 553x795
- 94 Particolare di decorazione



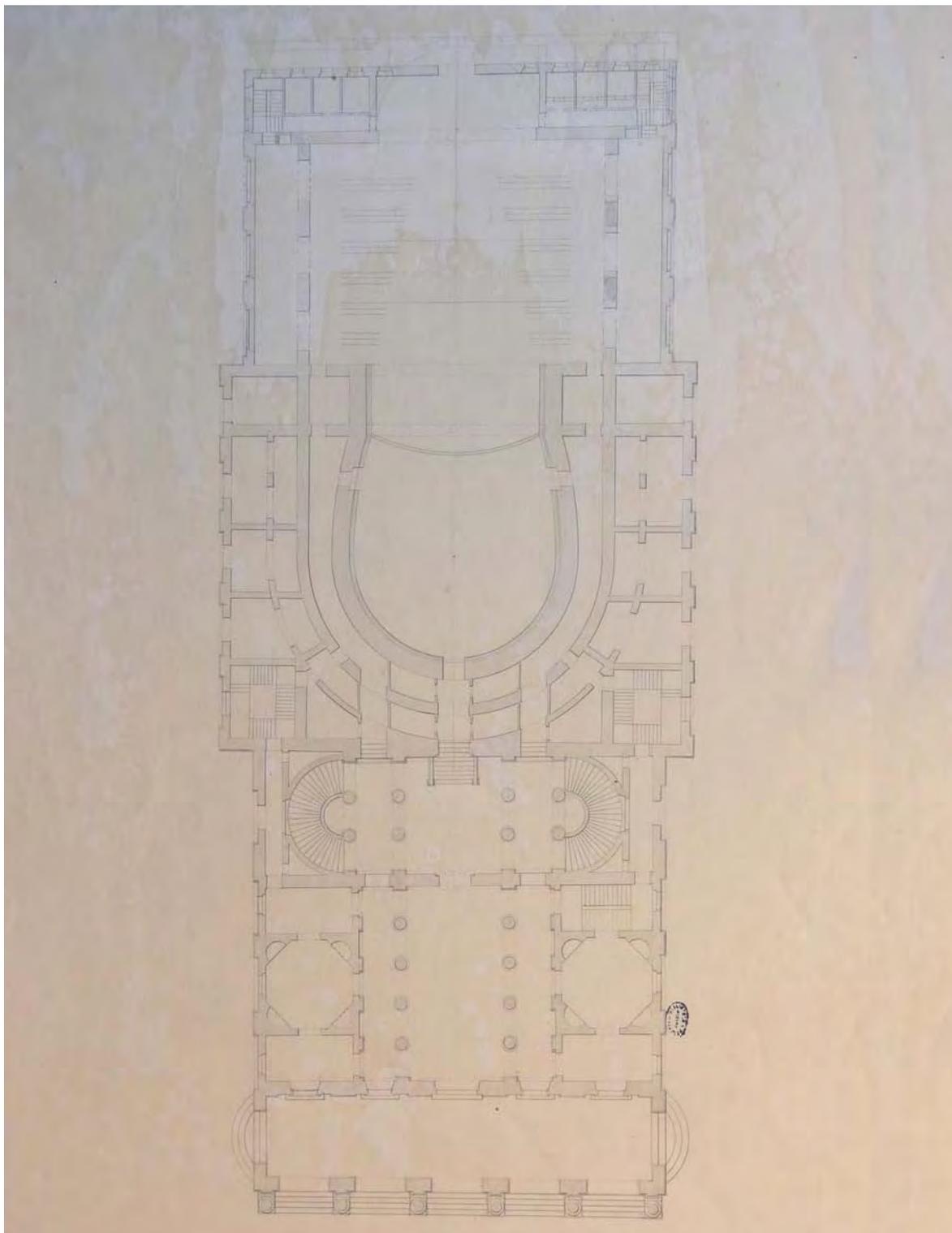
01.

723. Pianta del piano terreno,
china, 967x658, Luigi Poletti
(A.P.M.)



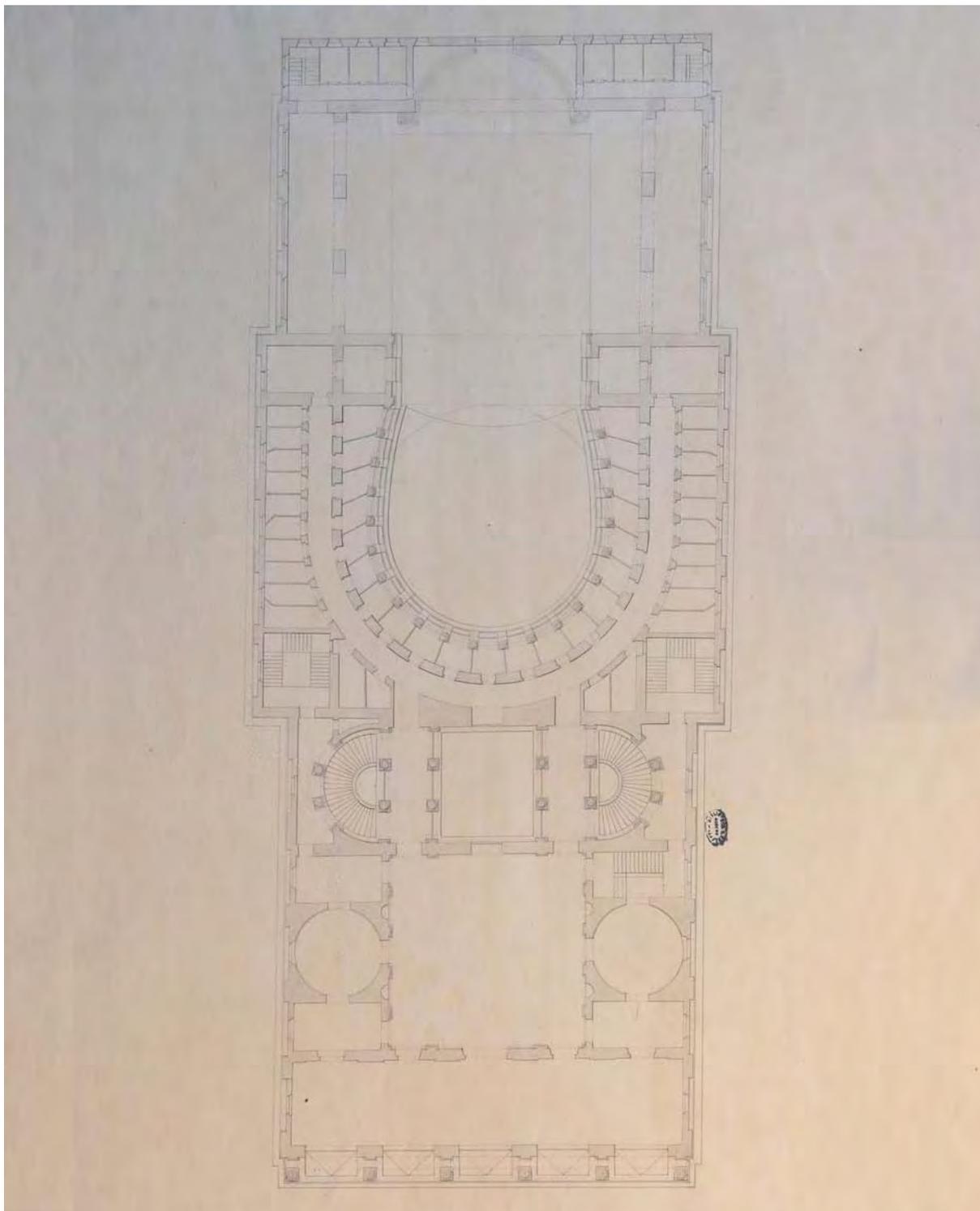
02.

726. Pianta del piano terreno,
matita, 810x550, Luigi Poletti
(A.P.M.)



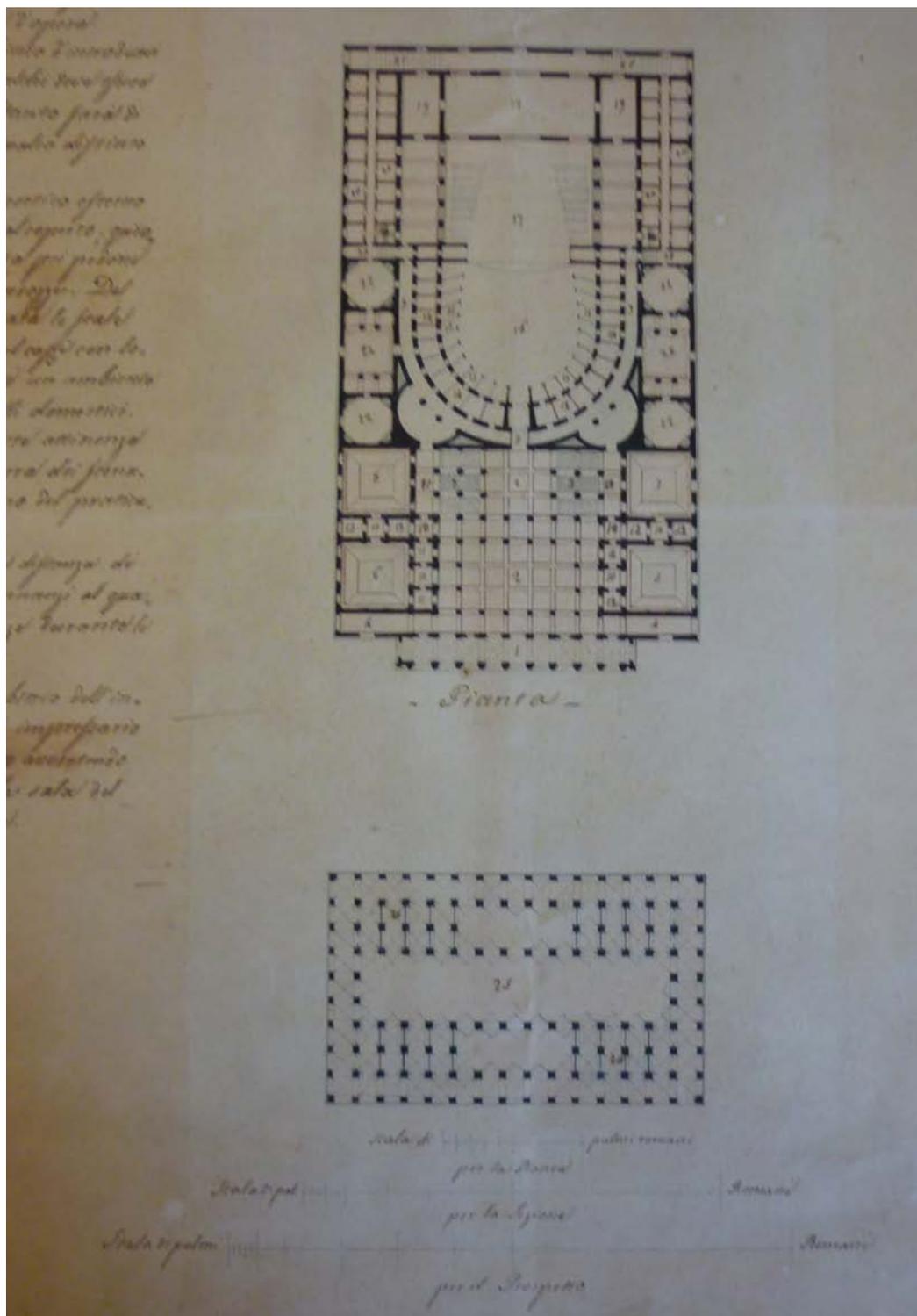
03.

783. Pianta del piano terreno,
china e acq., 554x390, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



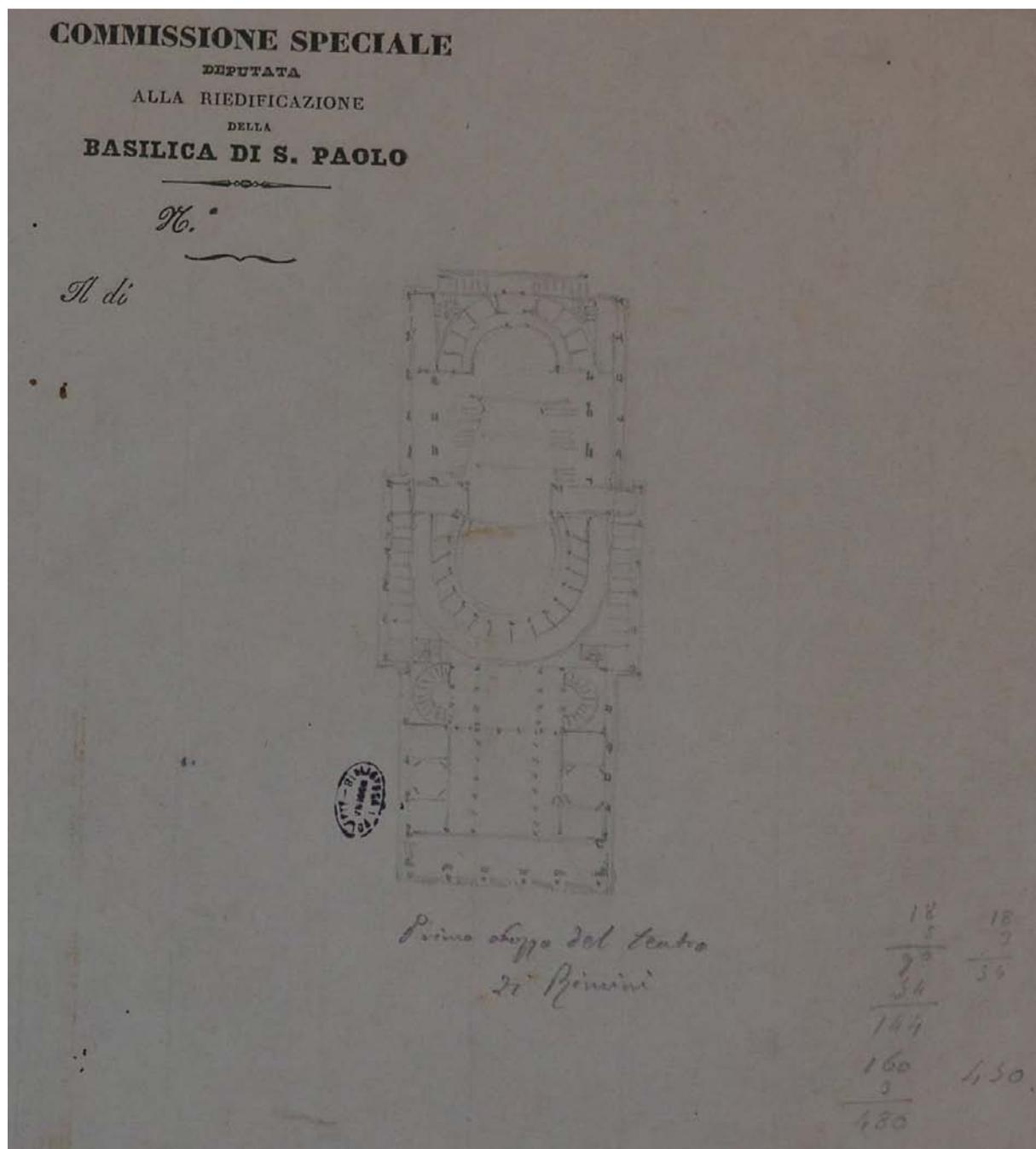
04.

782. Pianta del primo piano,
china, 538x385, Luigi Poletti
(A.P.M.)



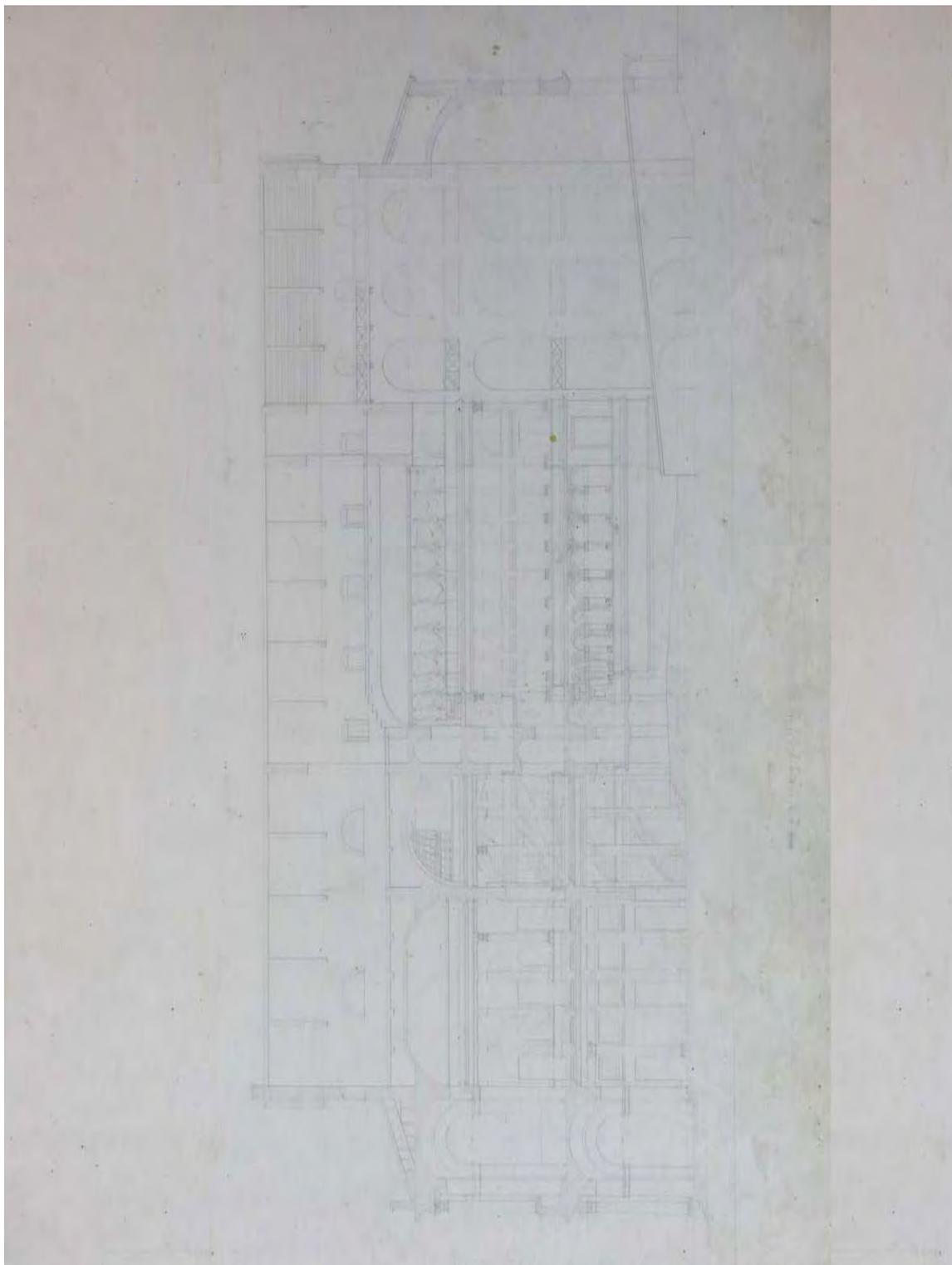
05.

788. Prospetto, sezione longitudinale e pianta, acq., 692x480, Luigi Poletti (A.P.M.)



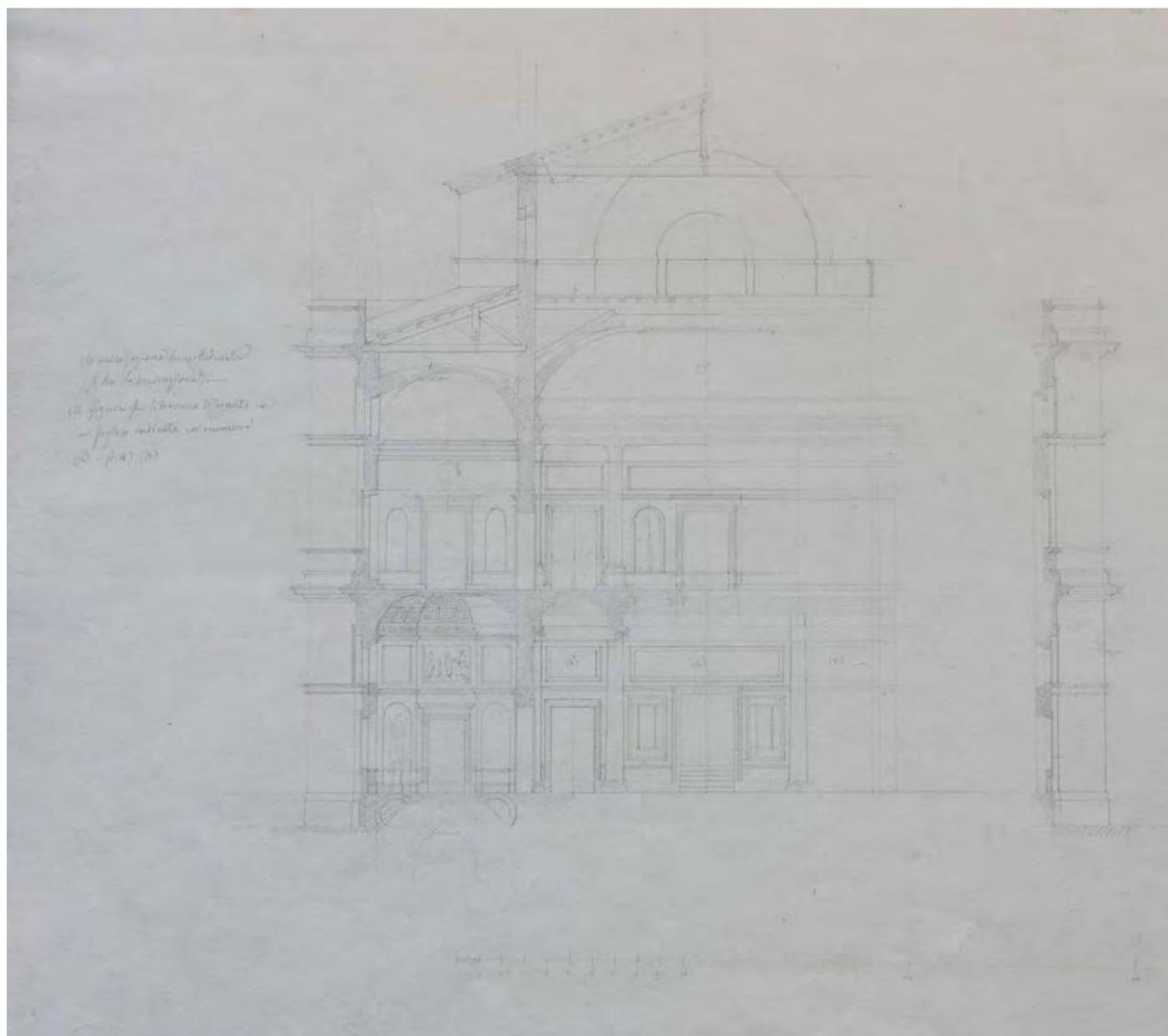
06.

789. Due sezioni e una pianta
del Teatro di Rimini, matita,
263x380, Luigi Poletti
(A.P.M.)



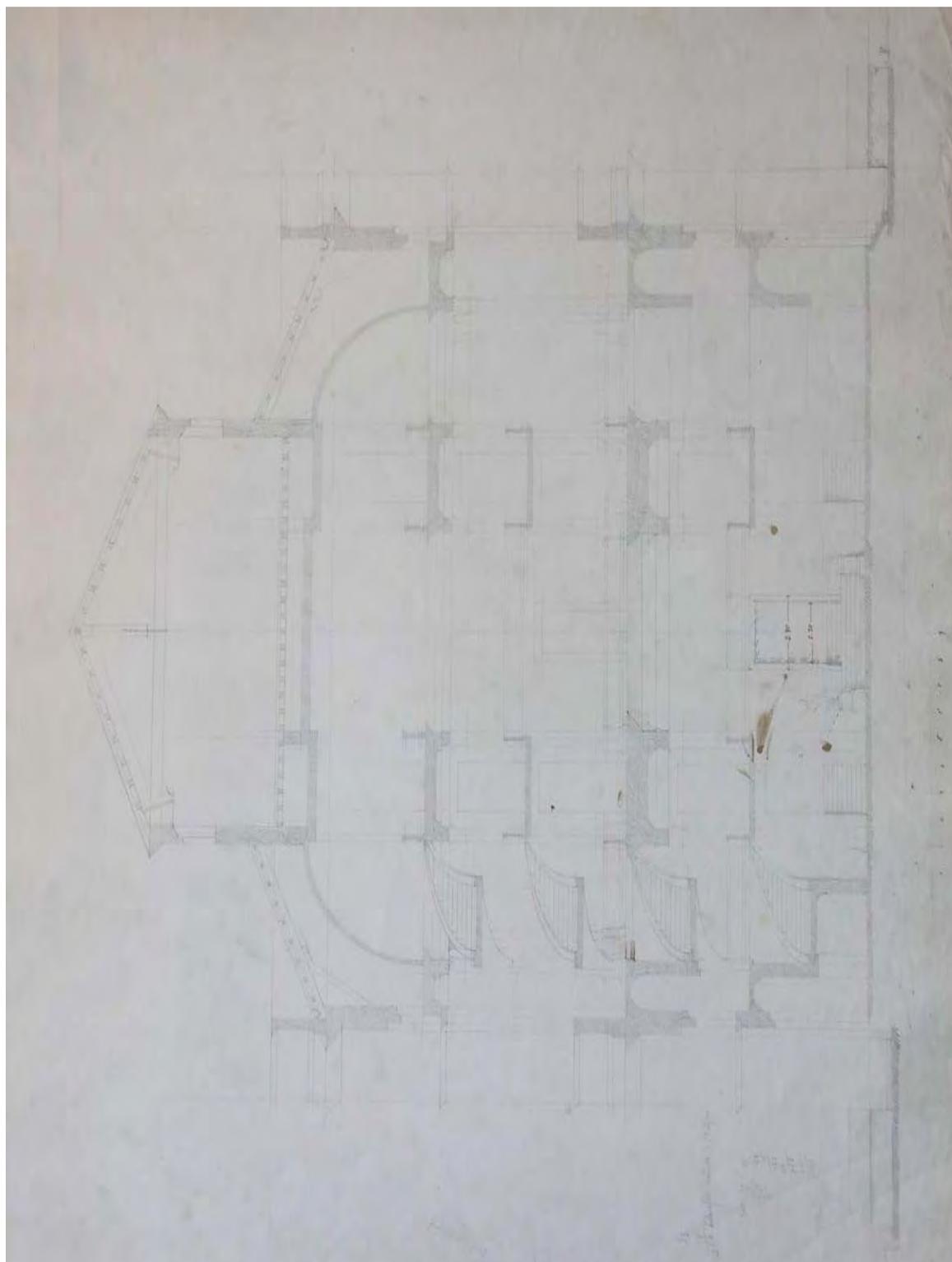
07.

692. Sezione longitudinale,
matita, 550x800, Luigi Poletti
(A.P.M.)



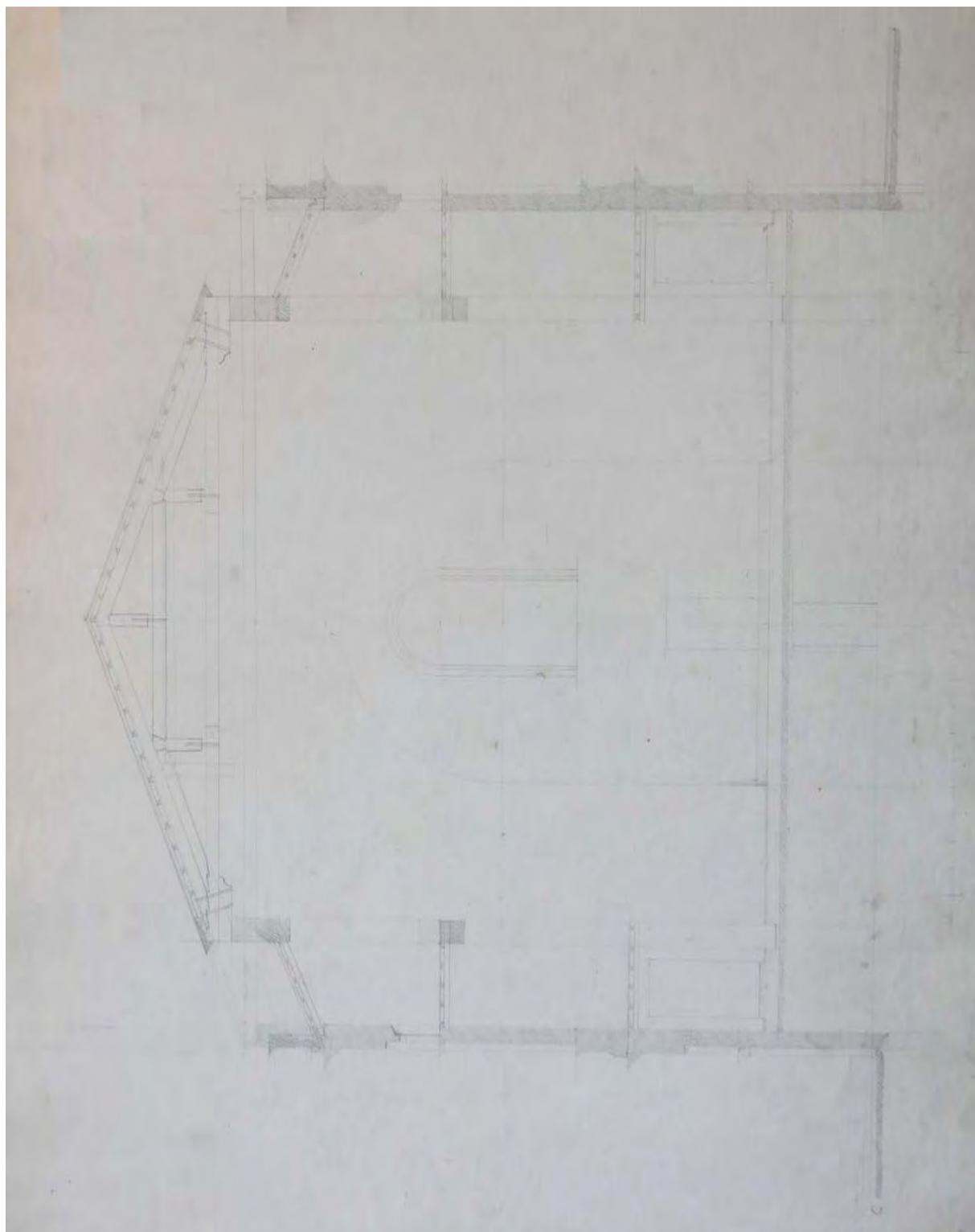
08.

696. Sezione trasversale, matita, 550x400, Luigi Poletti (A.P.M.)



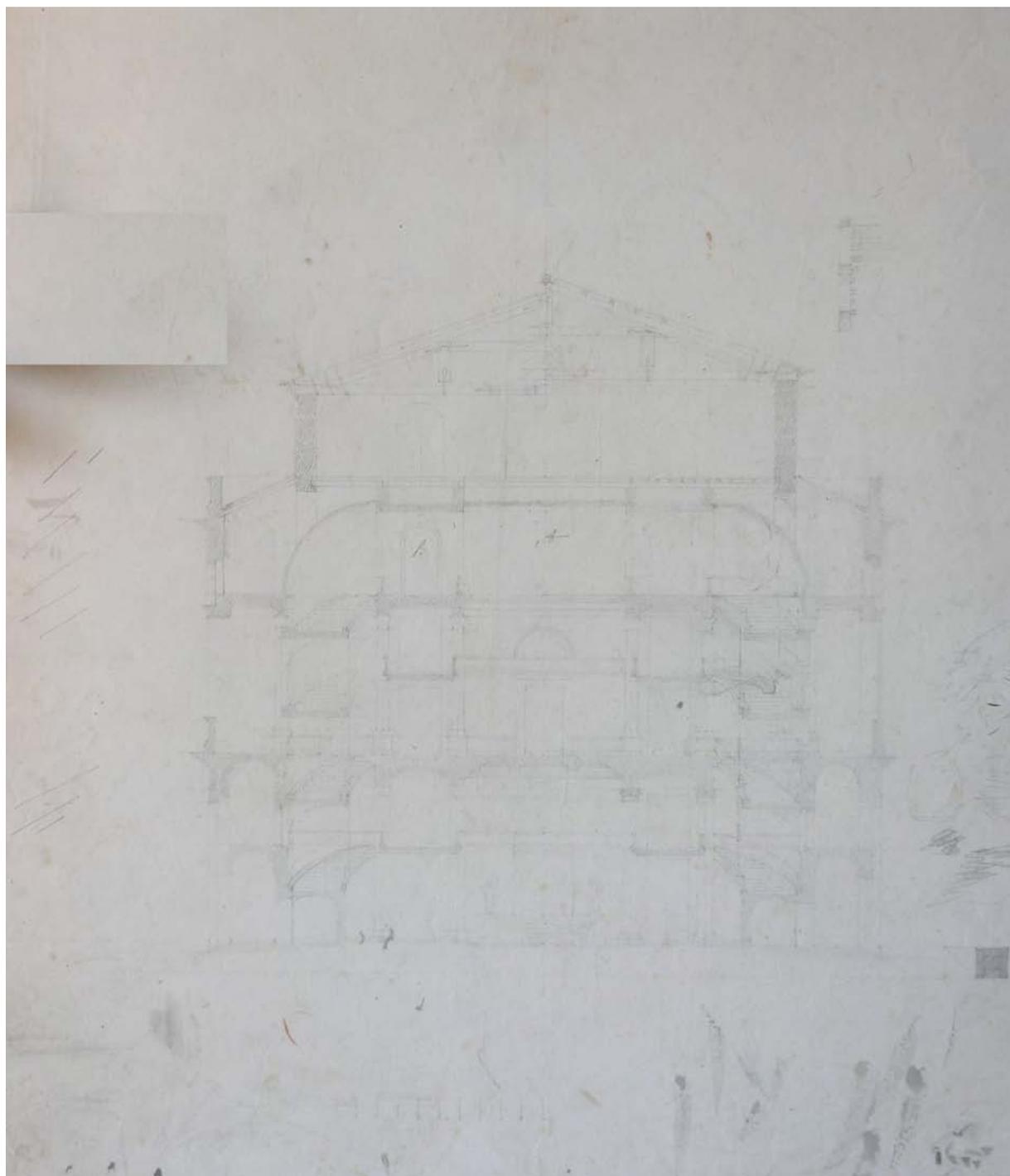
09.

705. Sezione trasversale, matita, 550x810, Luigi Poletti (A.P.M.)



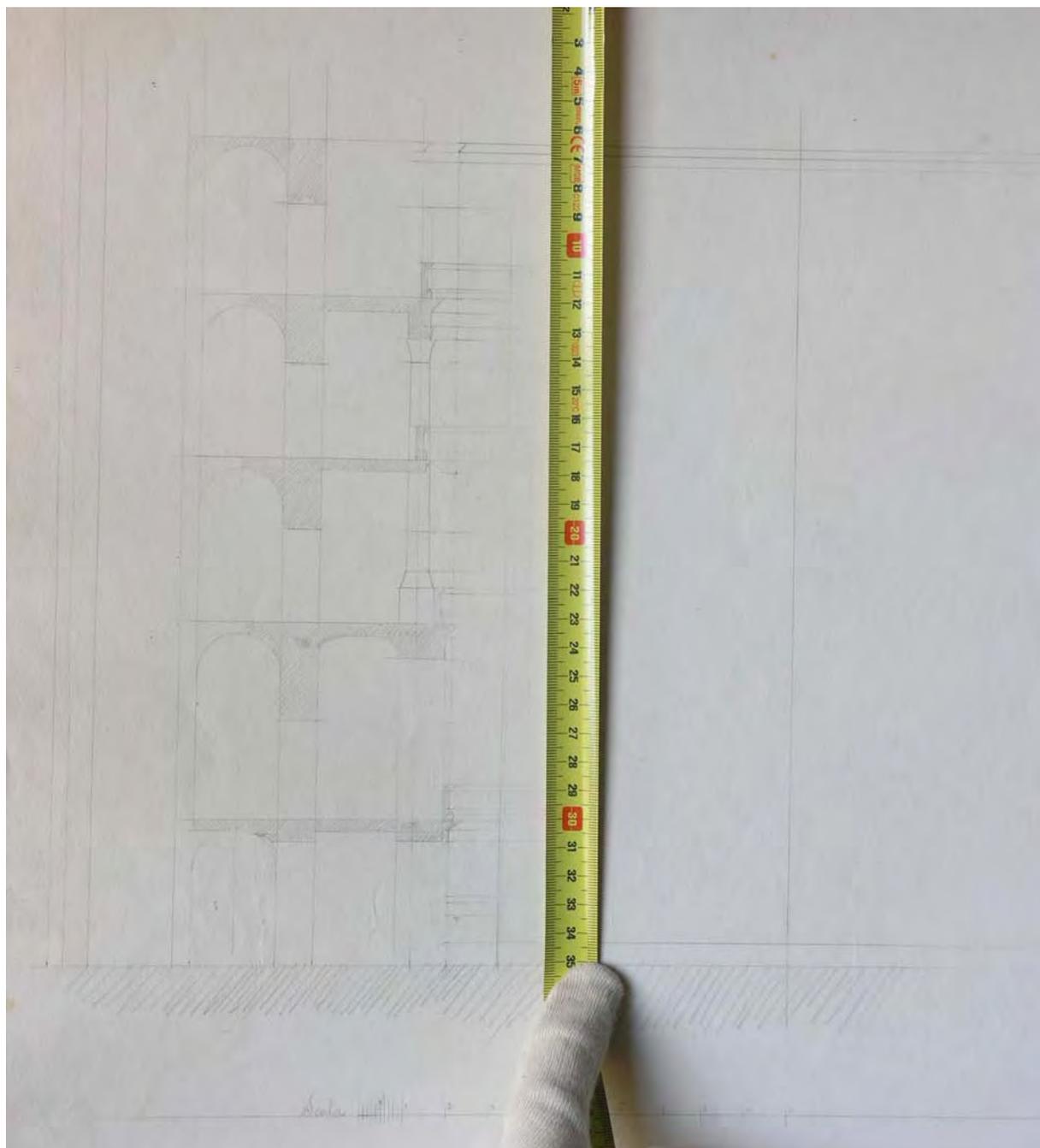
10.

709. Sezione trasversale, matita, 810x560, Luigi Poletti (A.P.M.)



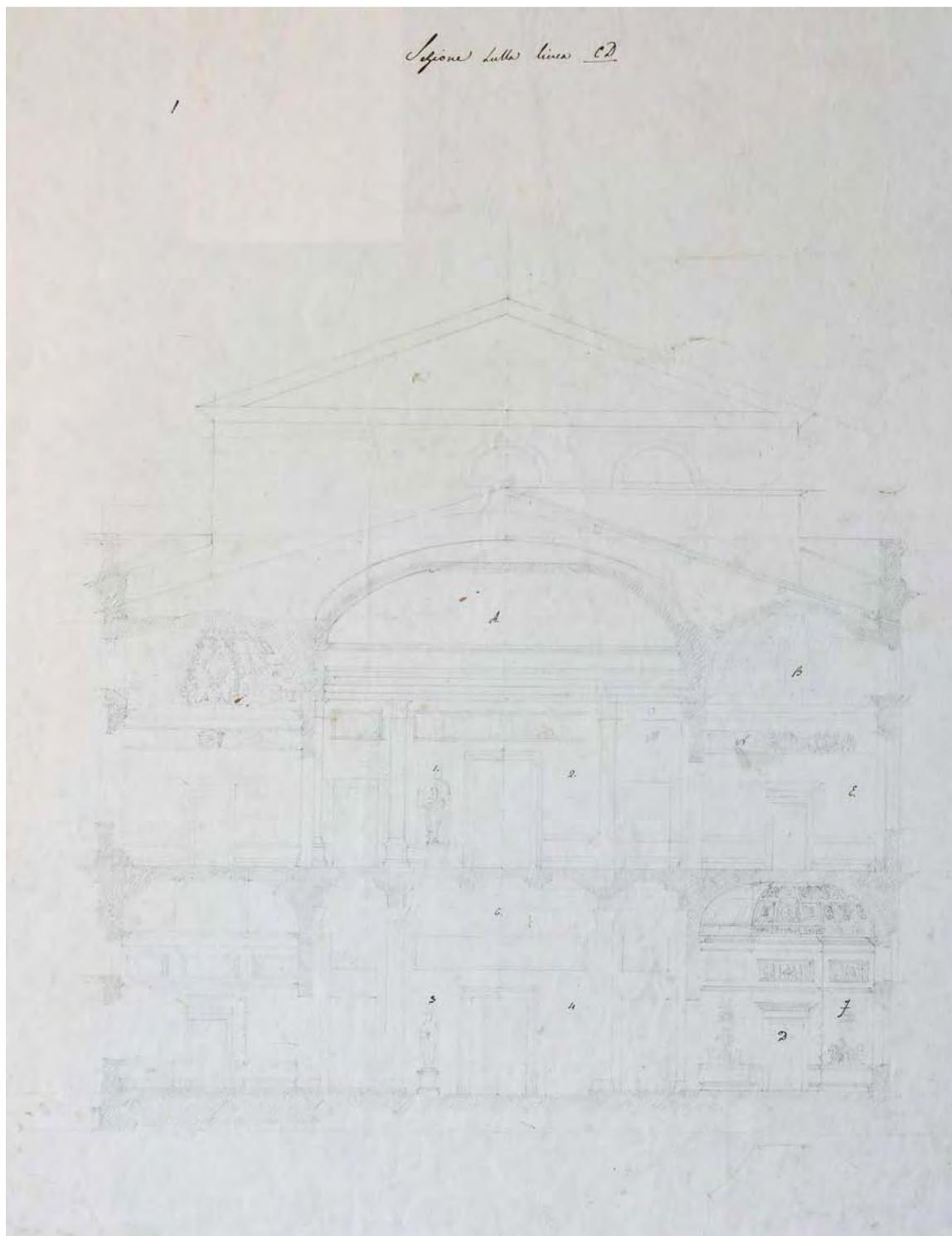
11.

710. Sezione trasversale parziale, matita, 550x800, Luigi Poletti (A.P.M.)



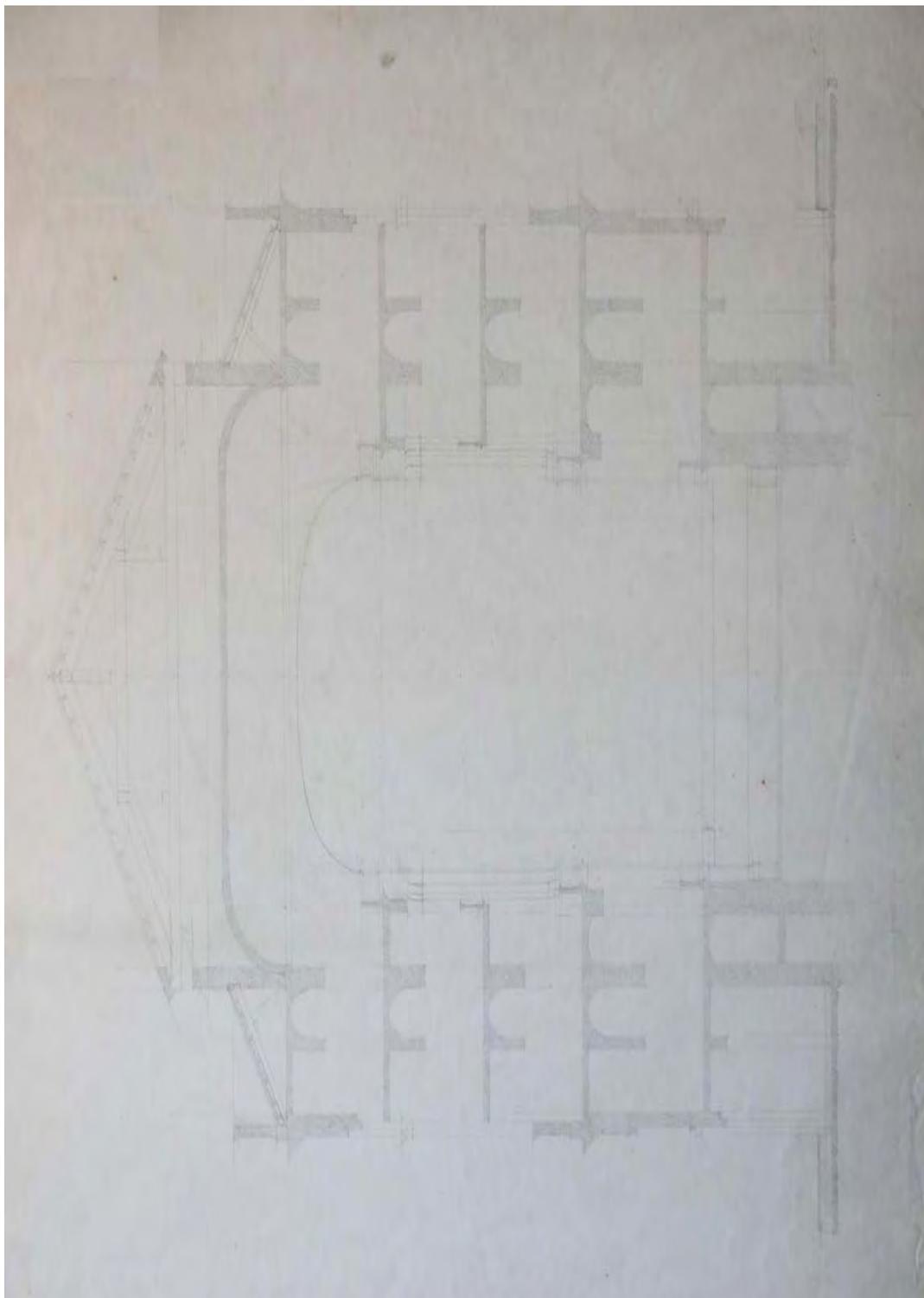
12.

711. Sezione trasversale, matita, 550x810, Luigi Poletti (A.P.M.)



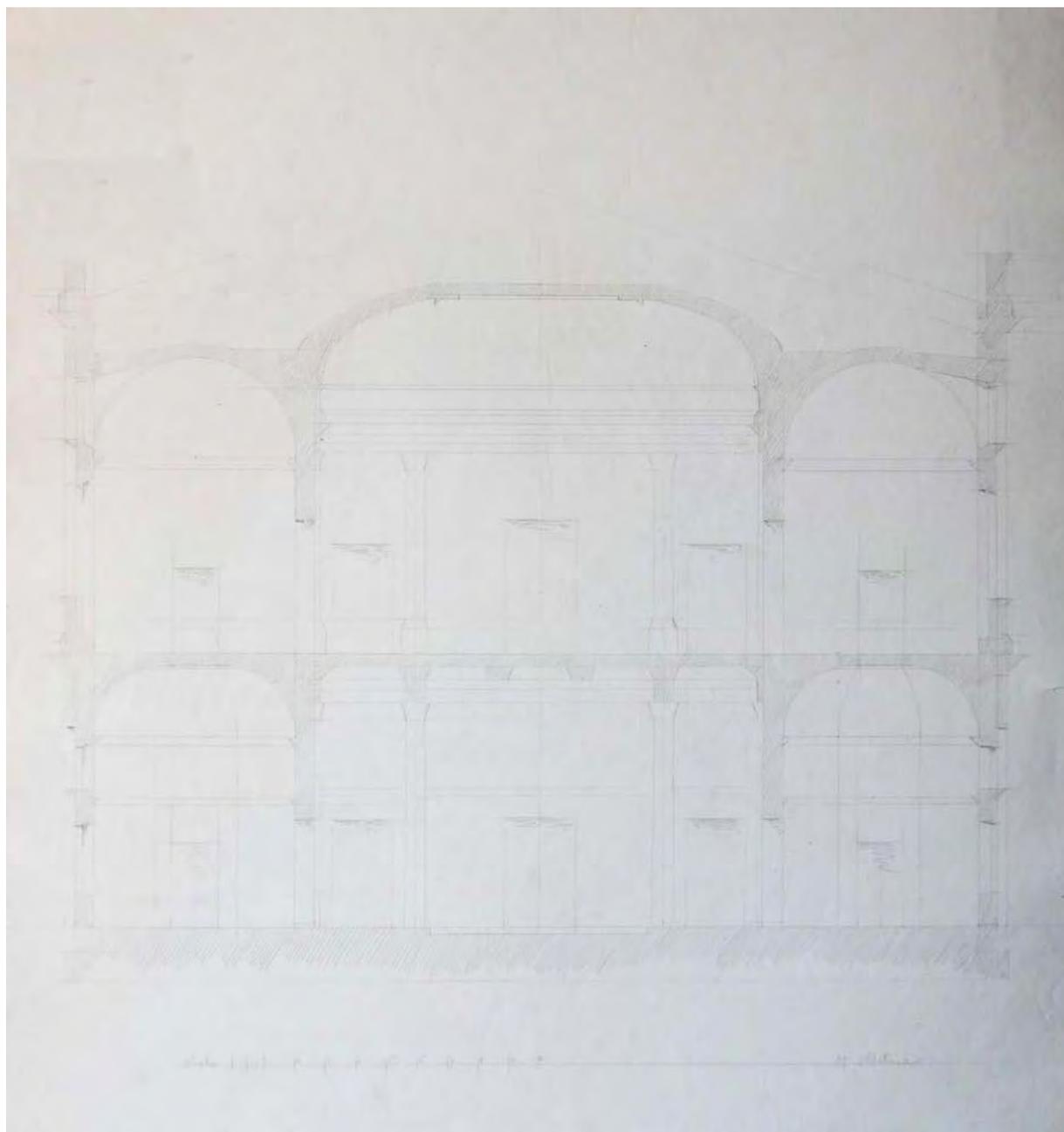
13.

713. Sezione sulla linea CD,
matita, 794x550, Luigi Poletti
(A.P.M.)



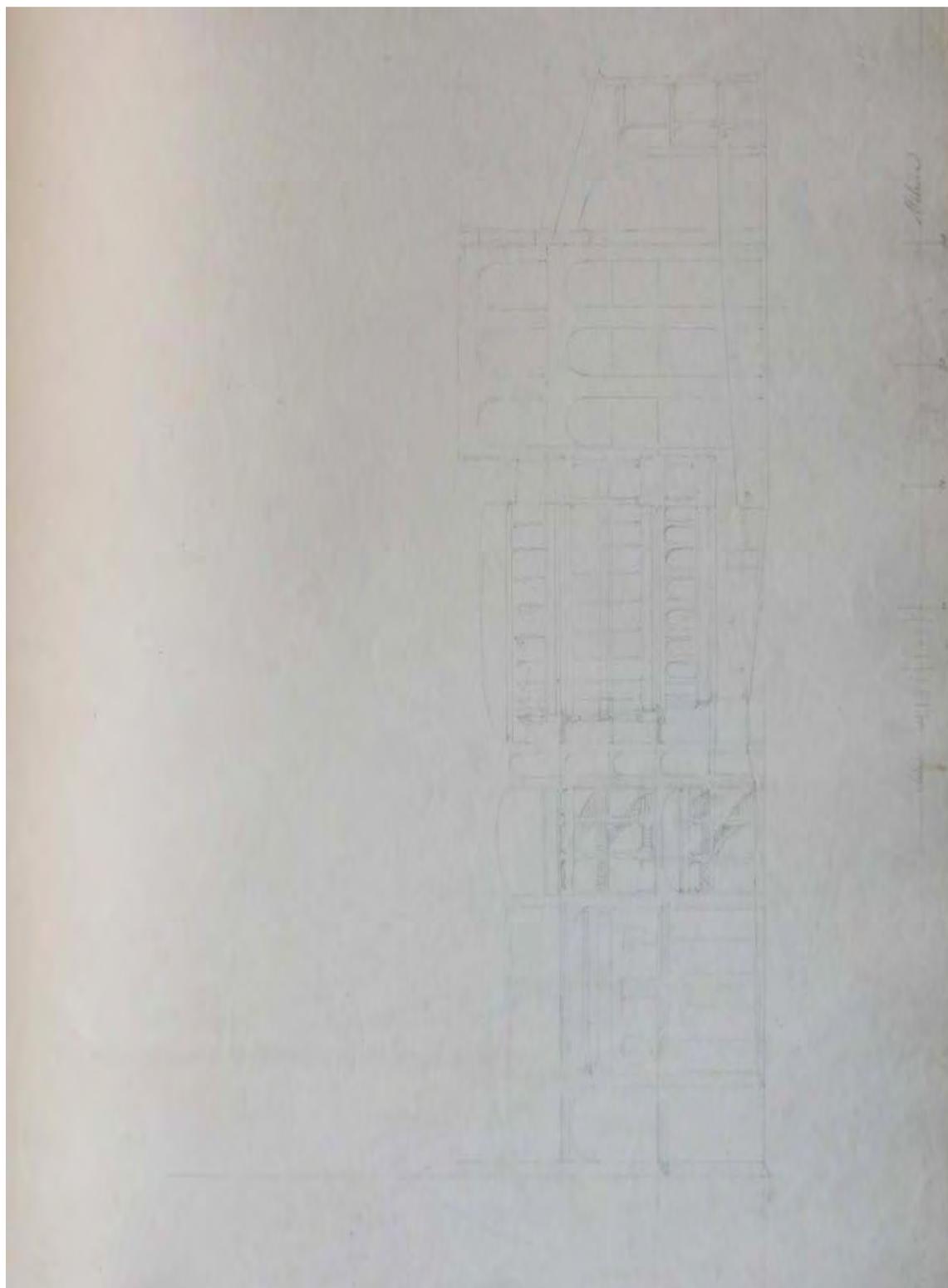
14.

716. Sezione trasversale verso
il bocca scena, matita,
550x810, Luigi Poletti
(A.P.M.)



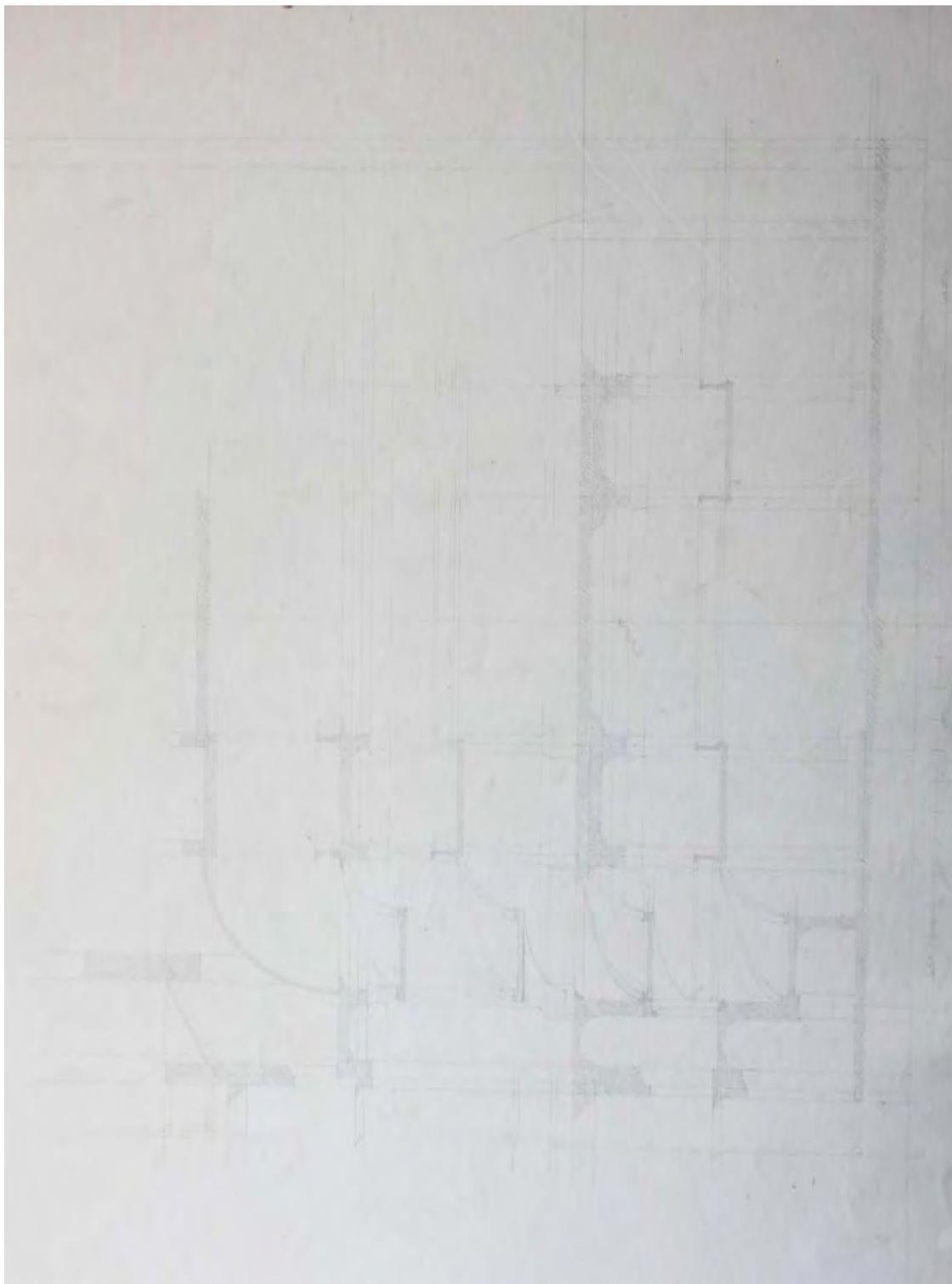
15.

717. Sezione parziale del teatro, matita, 810x560, Luigi Polletti (A.P.M.)



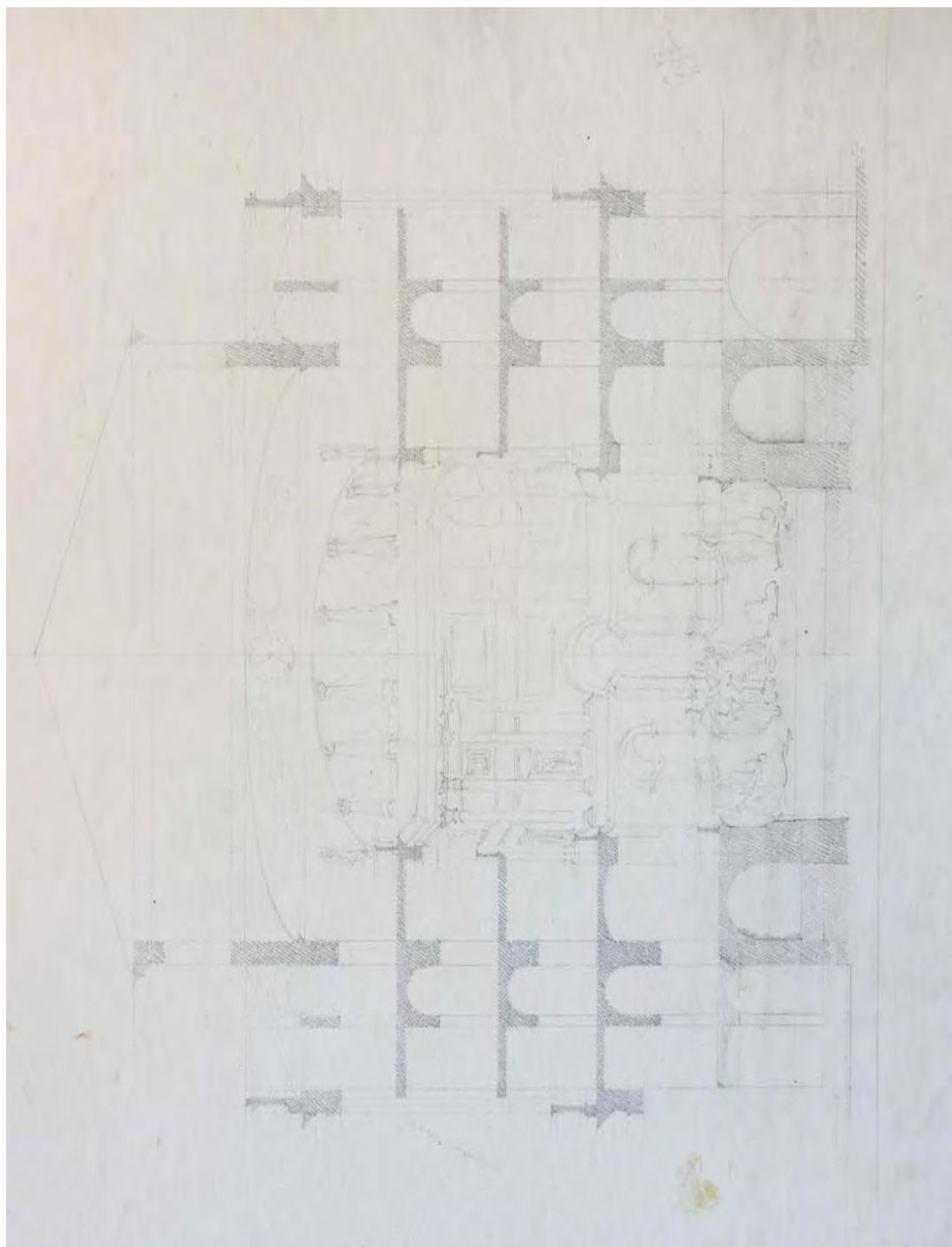
16.

718. Sezione longitudinale,
matita, 550x810, Luigi Poletti
(A.P.M.)



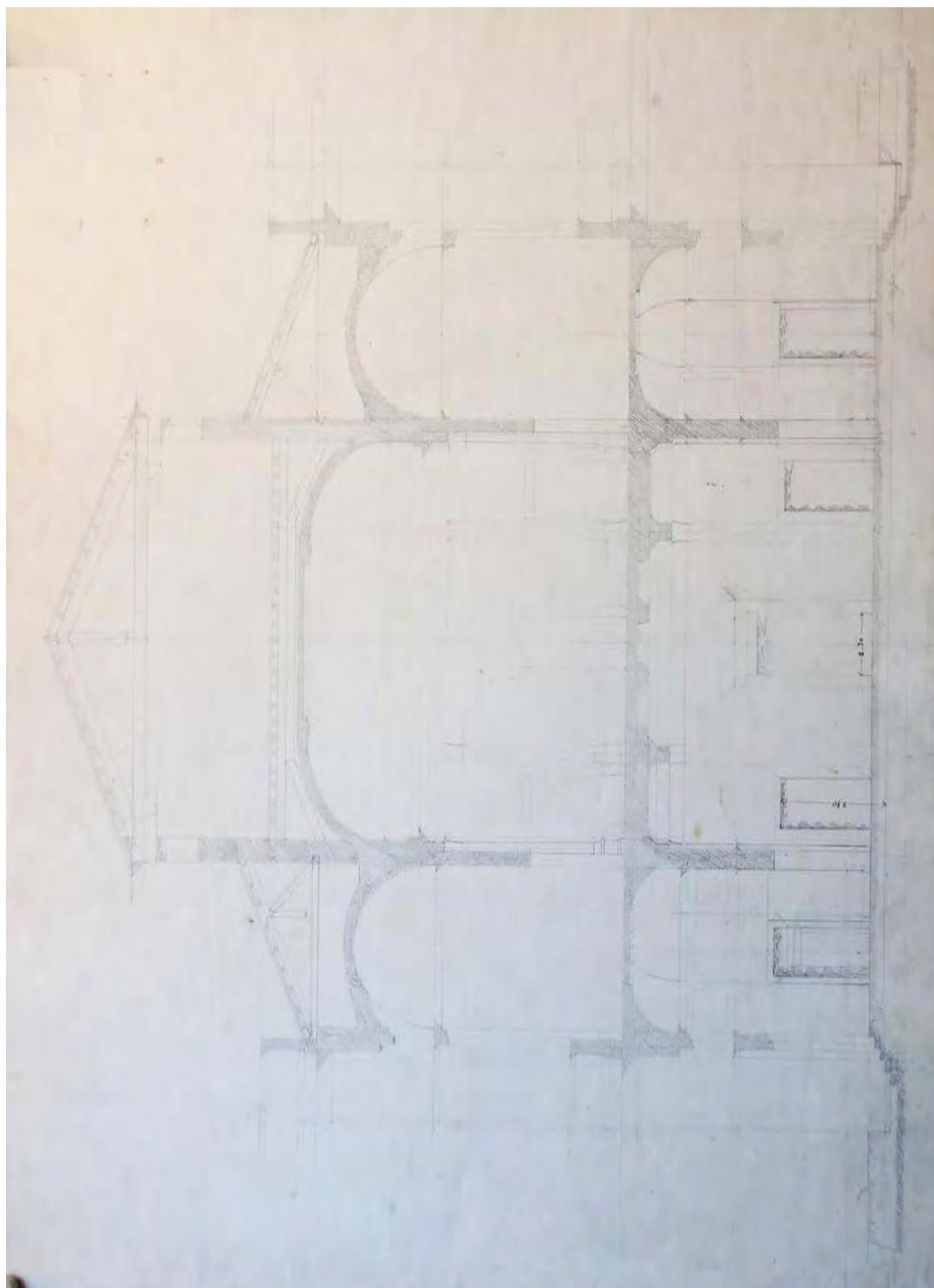
17.

719. Sezione trasversale del
teatro verso l'ingresso, matita,
800x550, Luigi Poletti
(A.P.M.)



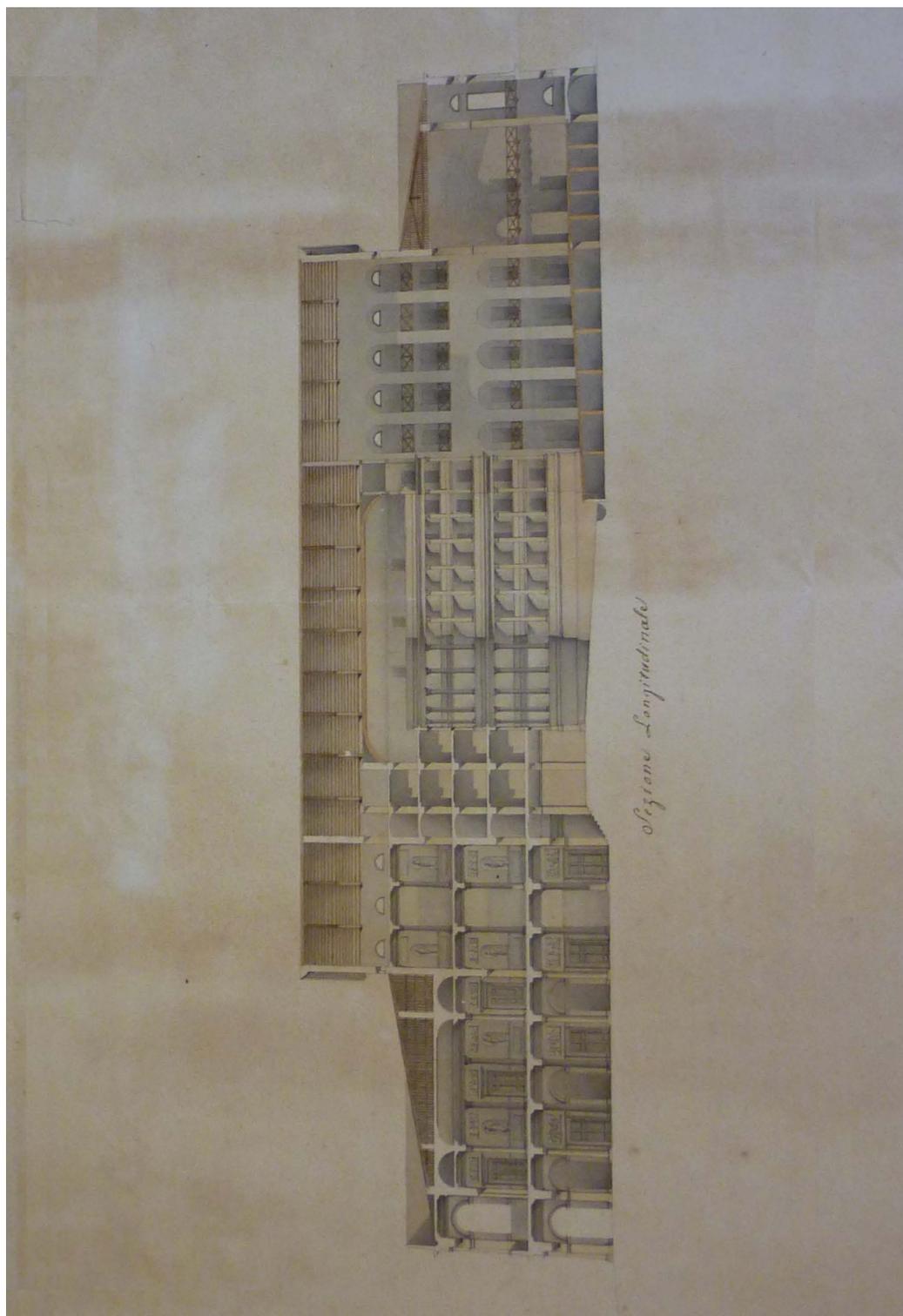
18.

730. Sezione trasversale al livello del bocca scena e studio di sipario, matita, 770x550, Luigi Poletti (A.P.M.)



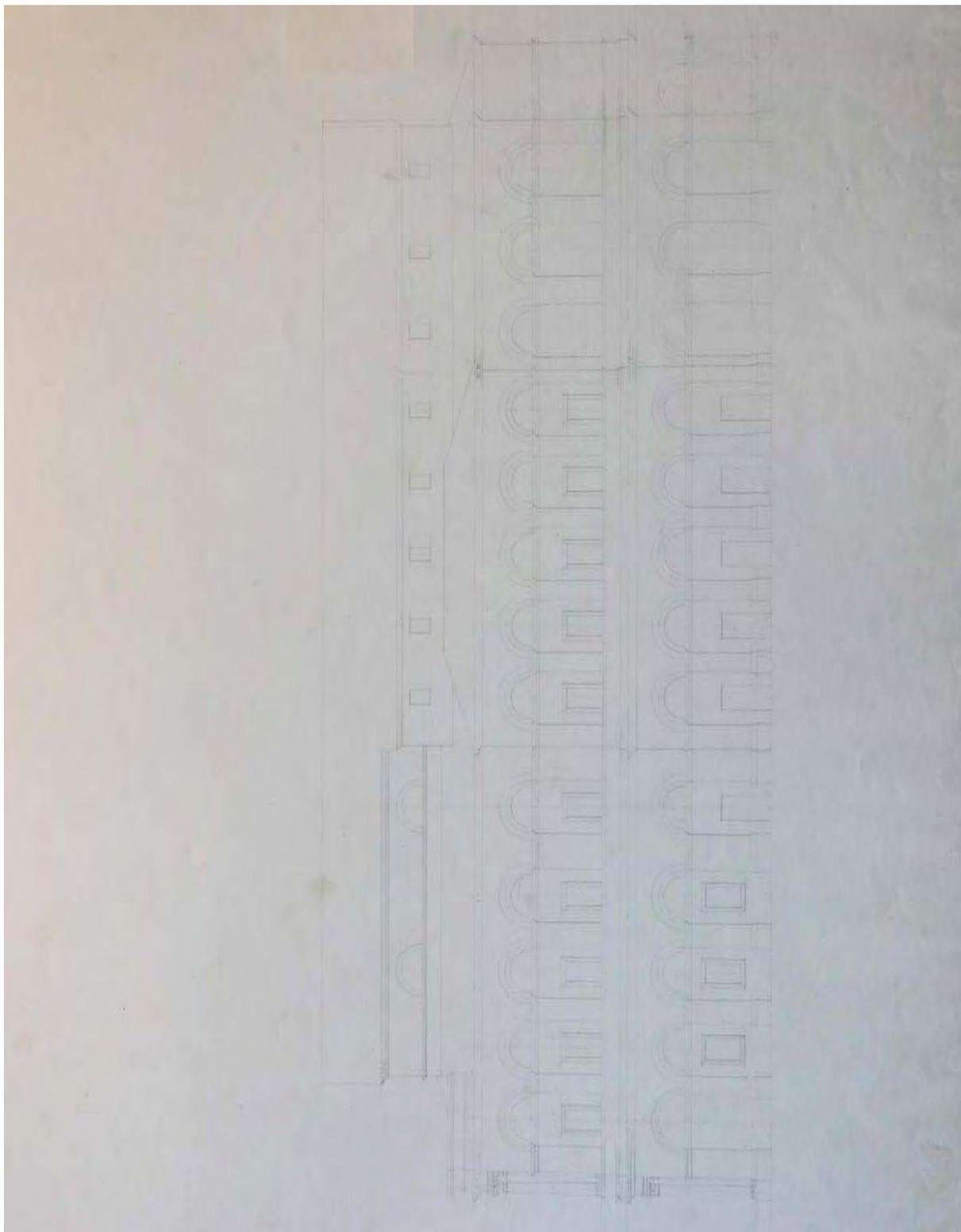
19.

737. Sezione trasversale del teatro, matita, 535x790, Luigi Poletti (A.P.M.)



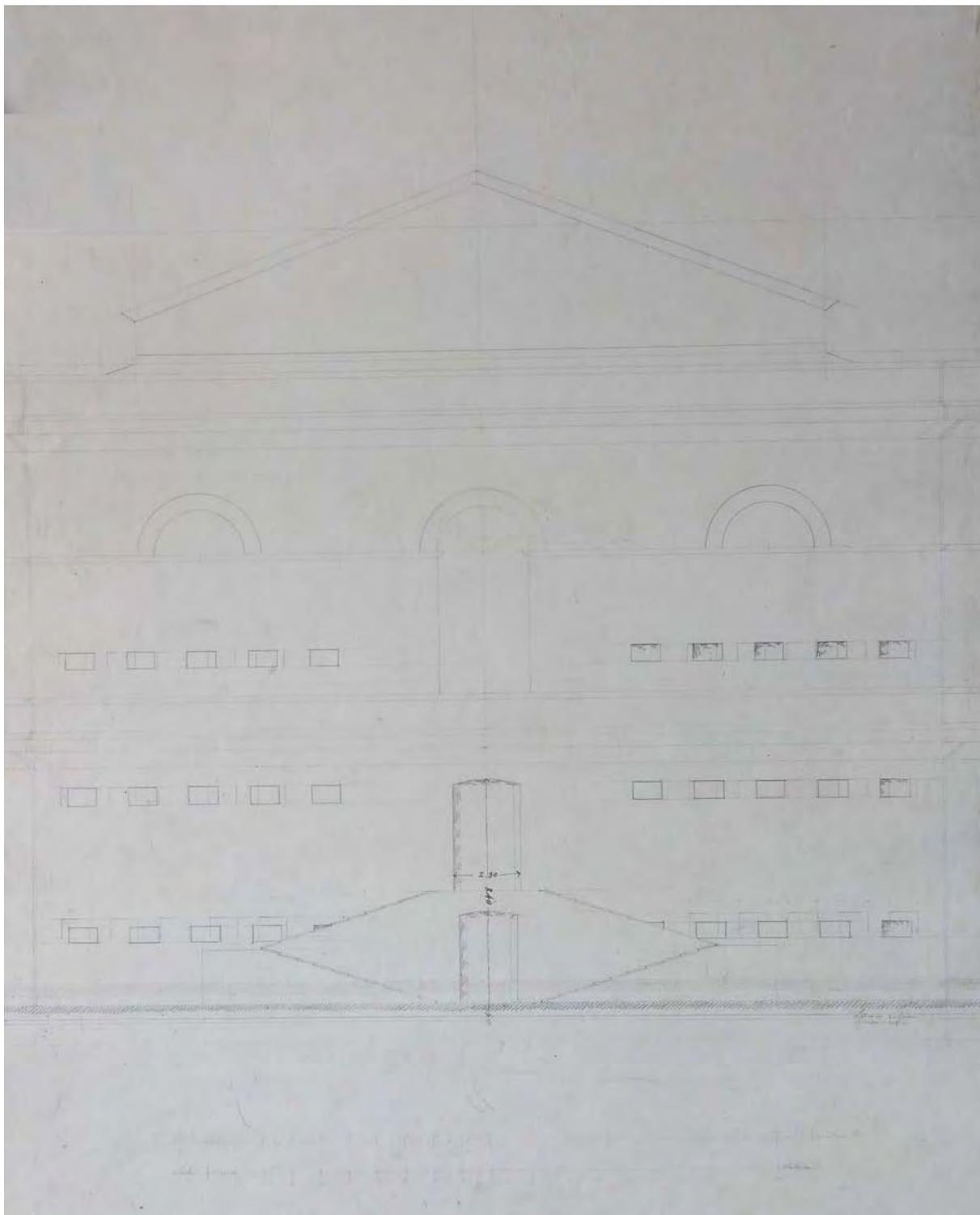
20.

788. Prospetto, sezione longitudinale e pianta, acq.,
692x480, Luigi Poletti
(A.P.M.)



21.

691. Prospetto laterale, matita,
553x800 Luigi Poletti
(A.P.M.)



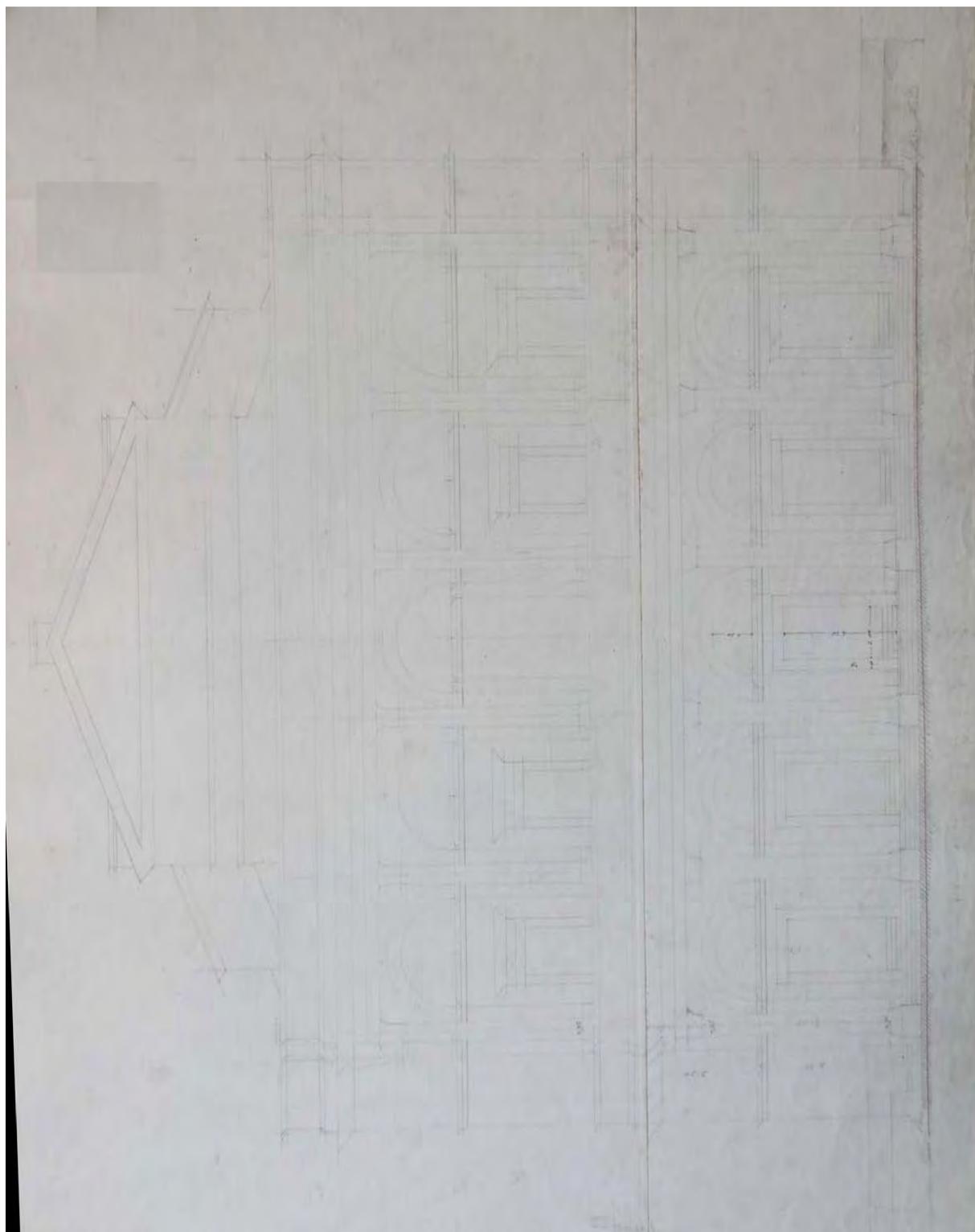
22.

706. Prospetto, matita,
810x550, Luigi Poletti
(A.P.M.)



23.

712. Prospetto principale, matita, 805x510, Luigi Poletti (A.P.M.)



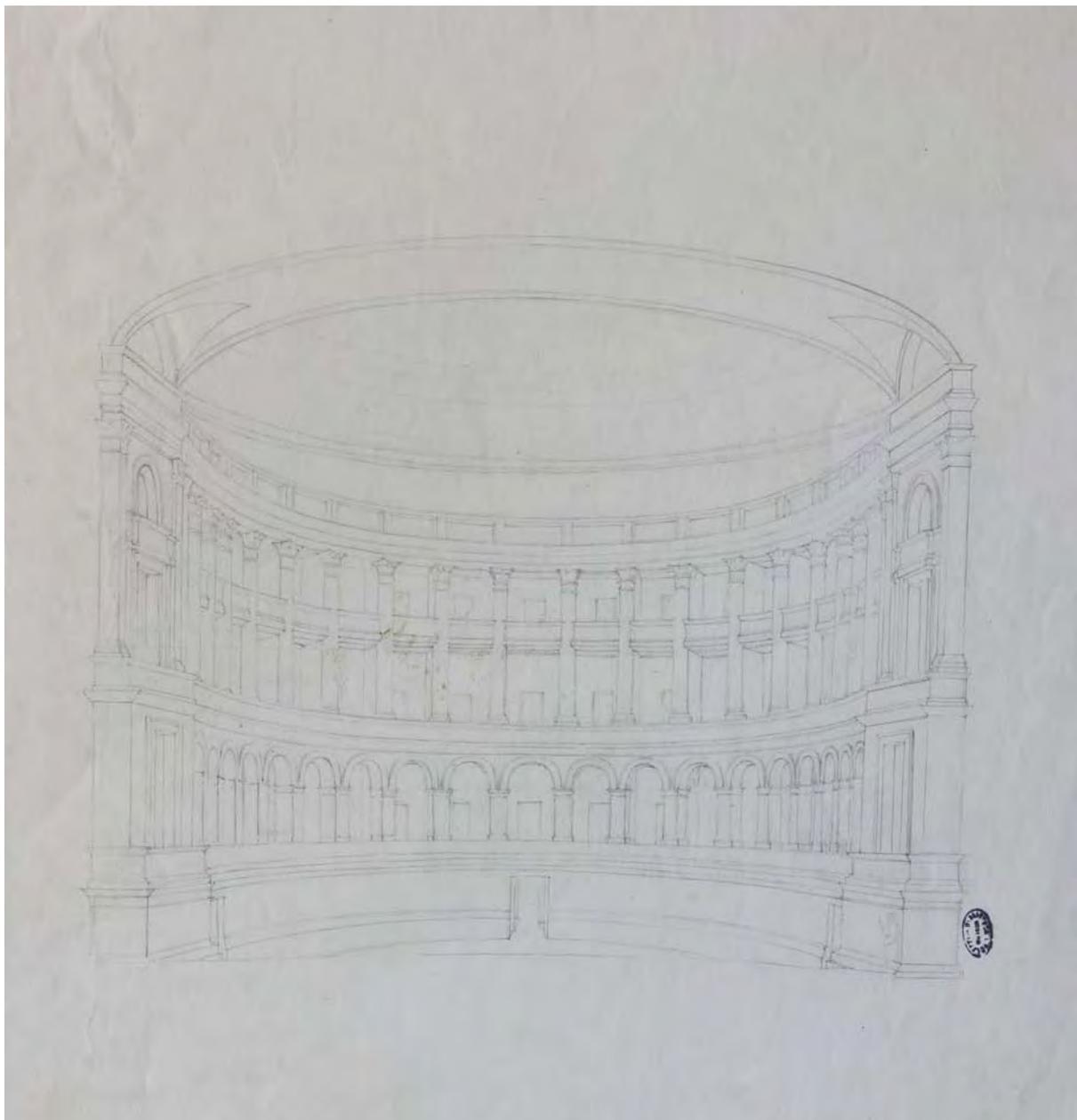
24.

715. Facciata, matita,
550x800, Luigi Poletti
(A.P.M.)



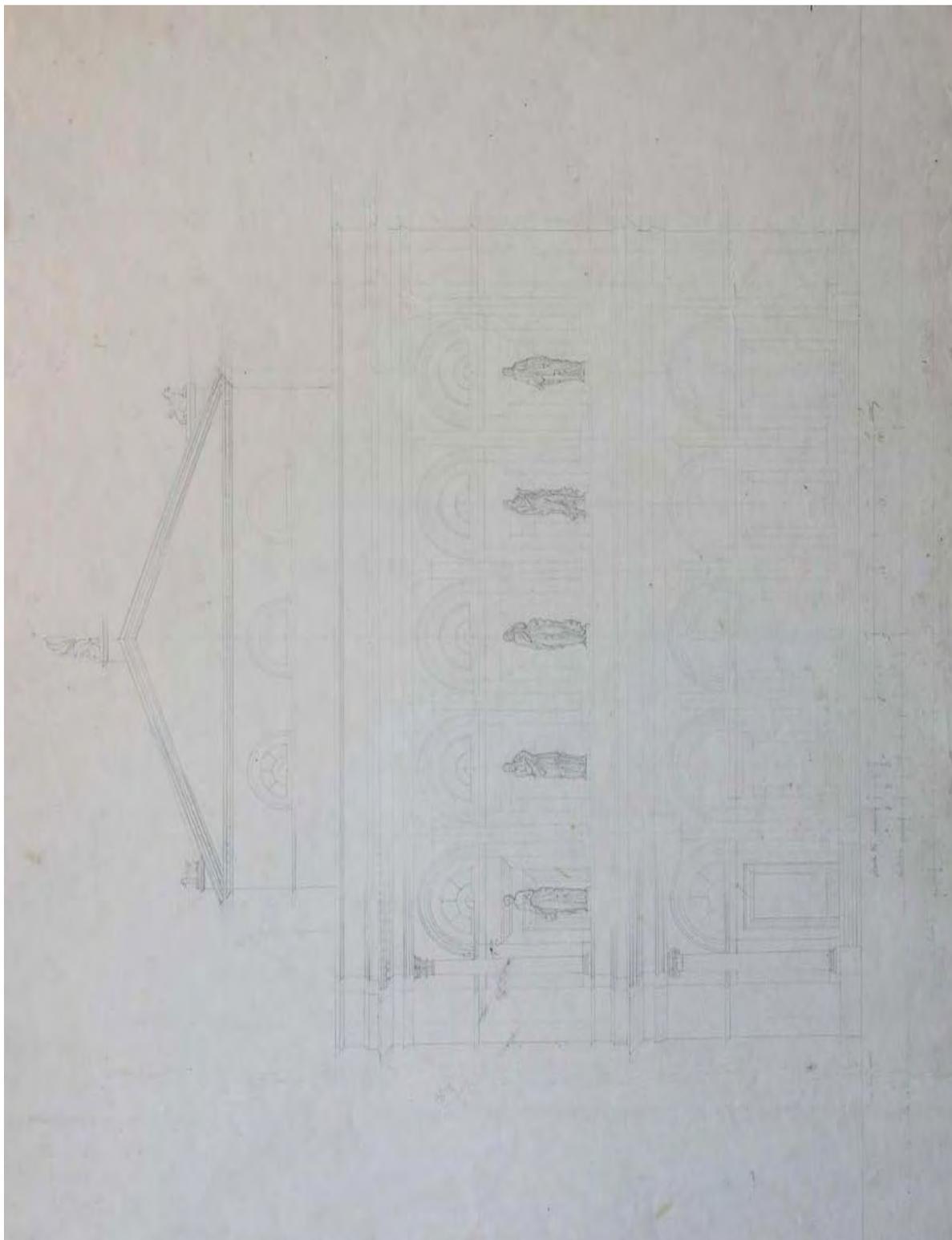
25.

724. Prospettiva dell'interno,
matita, 440x425, Luigi Poletti
(A.P.M.)



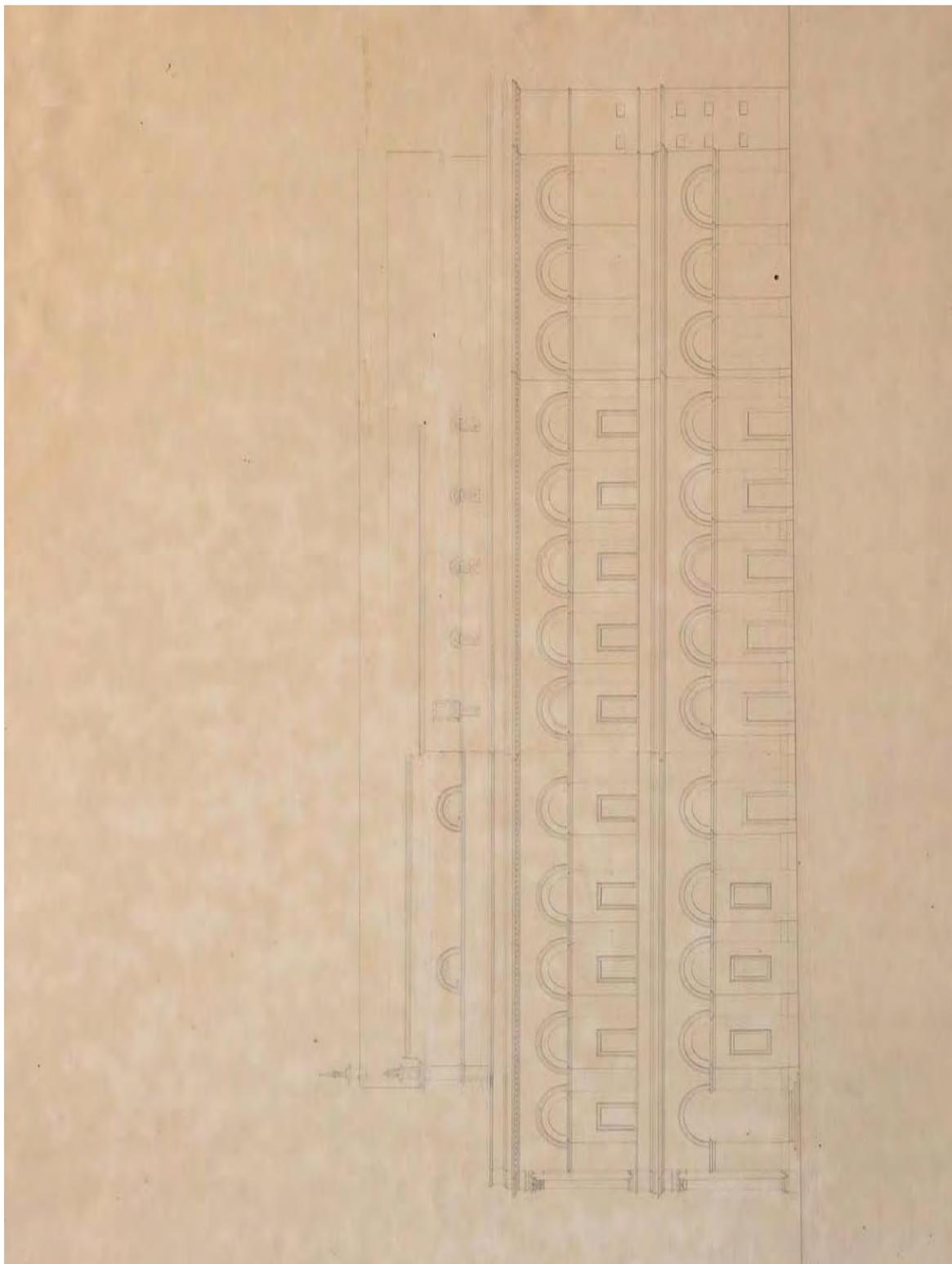
26.

724bis. Prospettiva dell'interno, matita, 440x425, Luigi Polletti (A.P.M.)



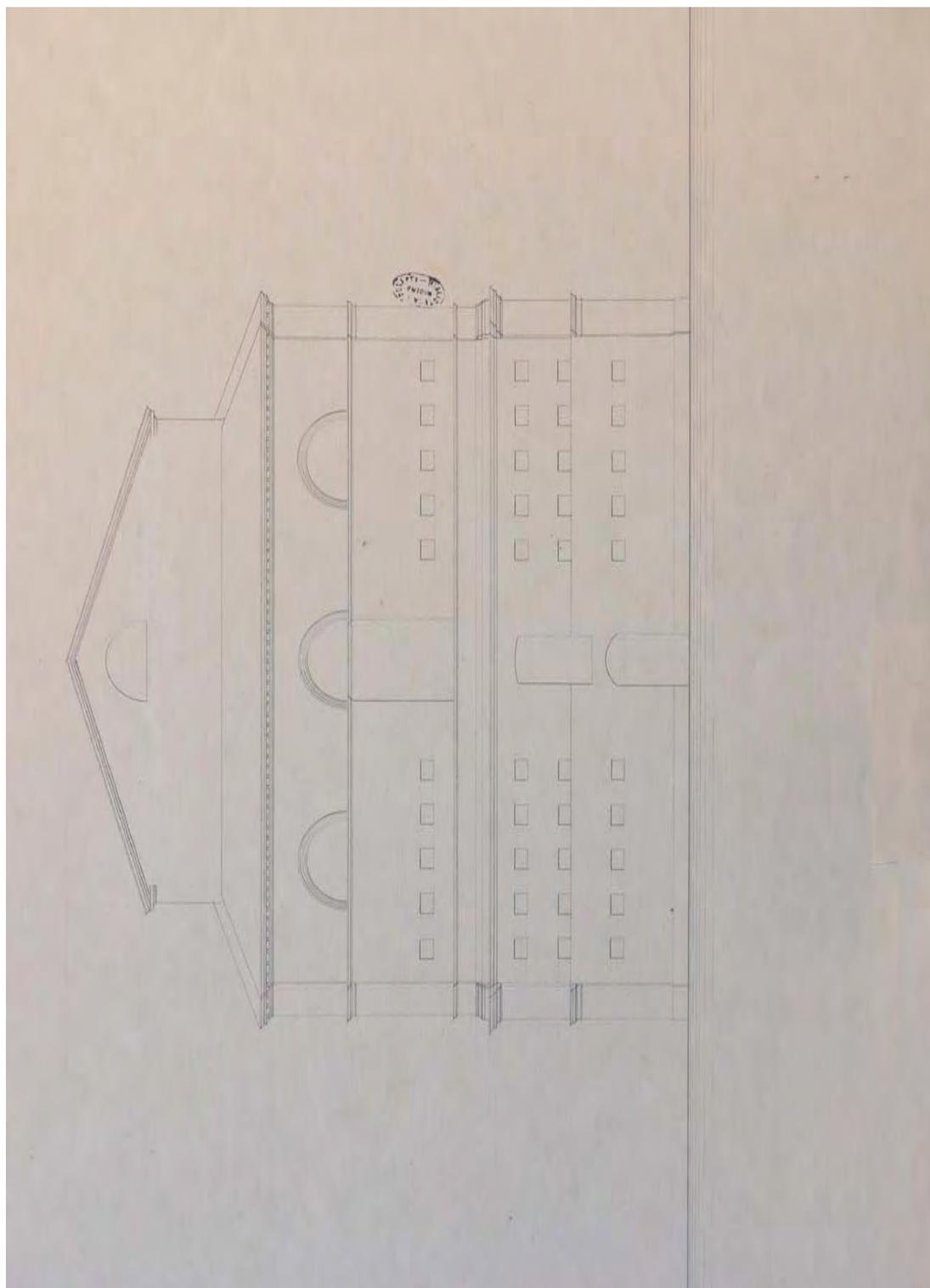
27.

725. Prospetto principale, matita, 480x640, Luigi Poletti (A.P.M.)



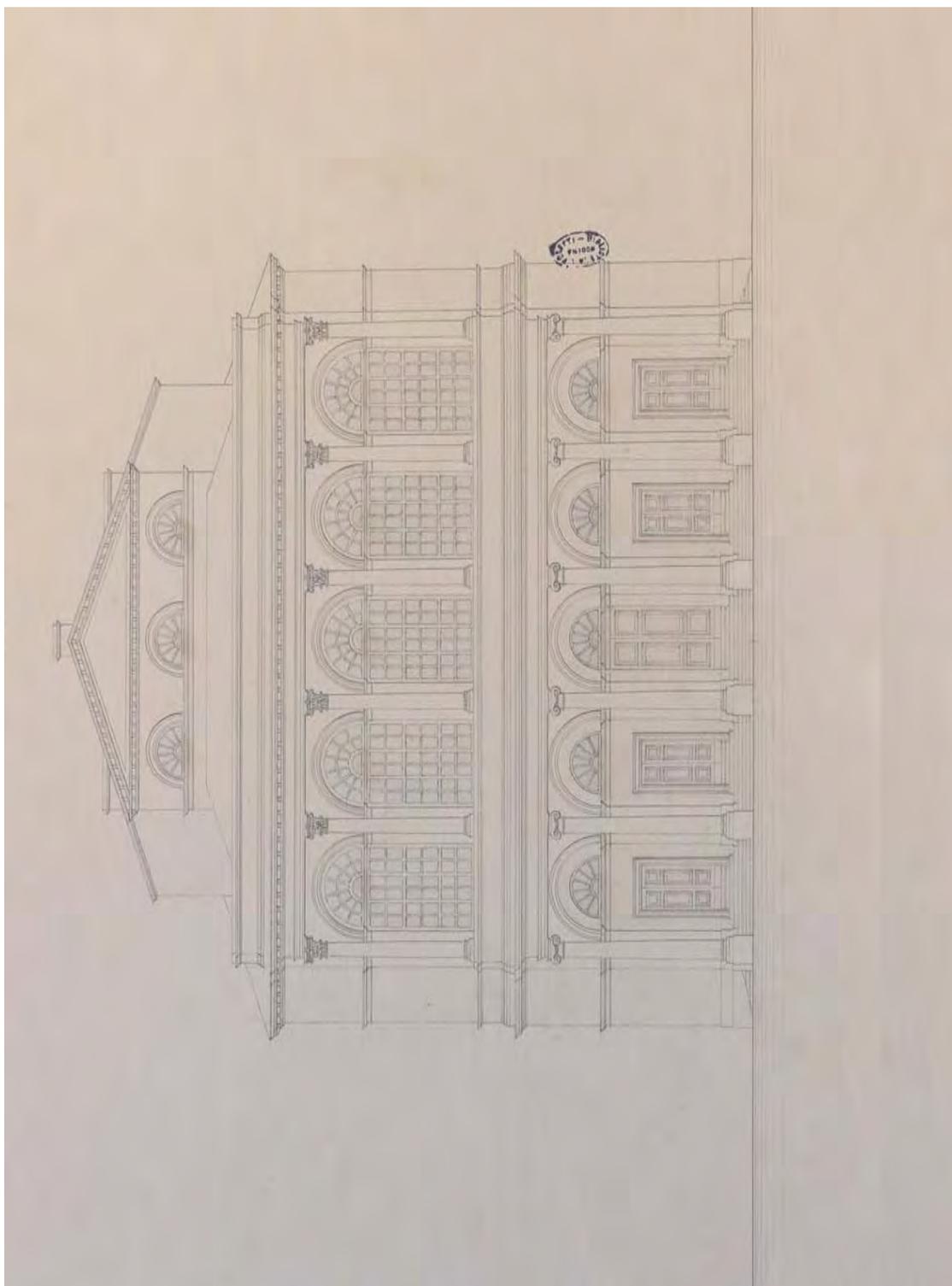
28.

727. Prospetto laterale, china,
390x550, Luigi Poletti
(A.P.M.)



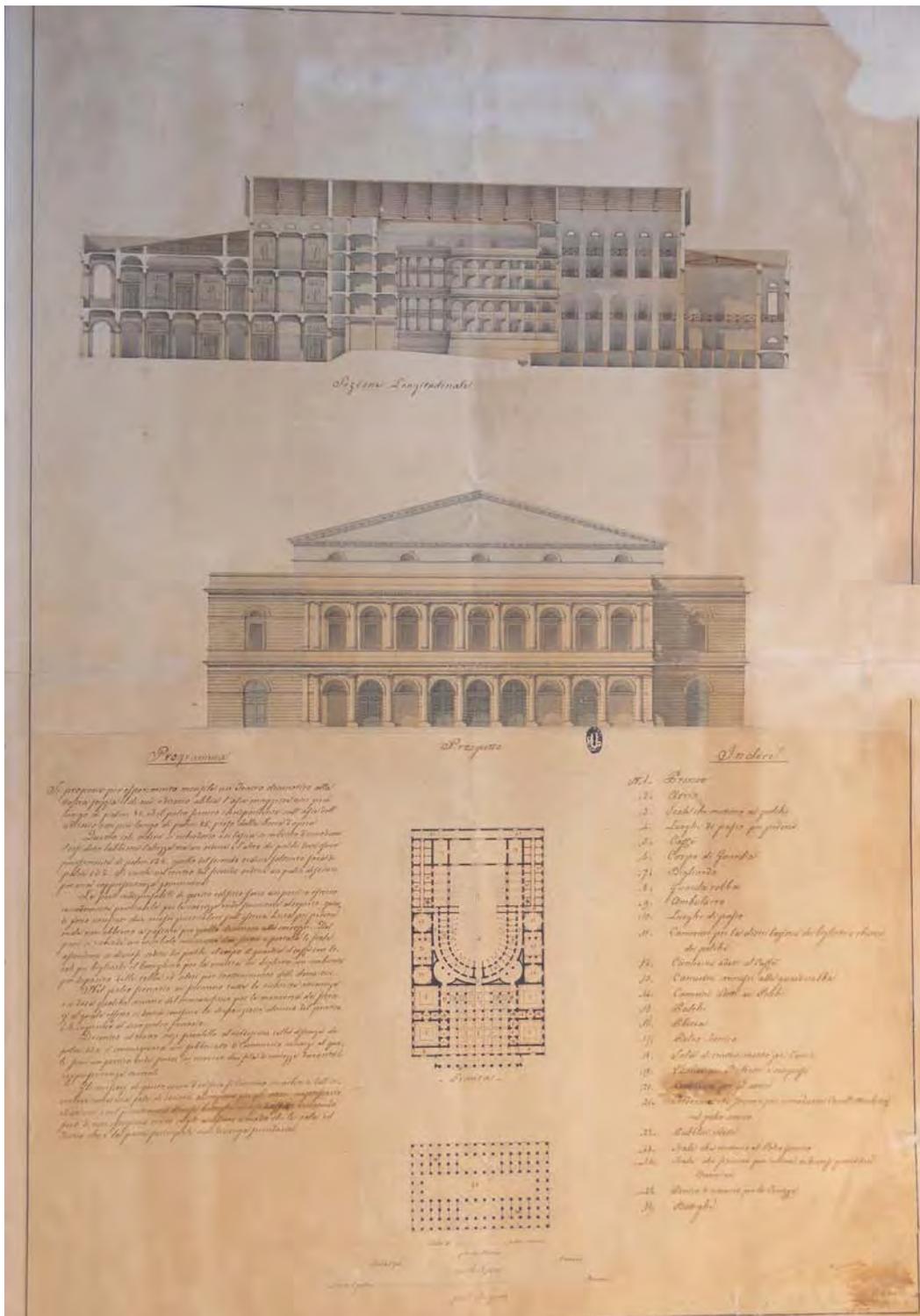
29.

786. Prospetto della facciata
posteriore, china, 390x546,
Luigi Poletti
(A.P.M.)

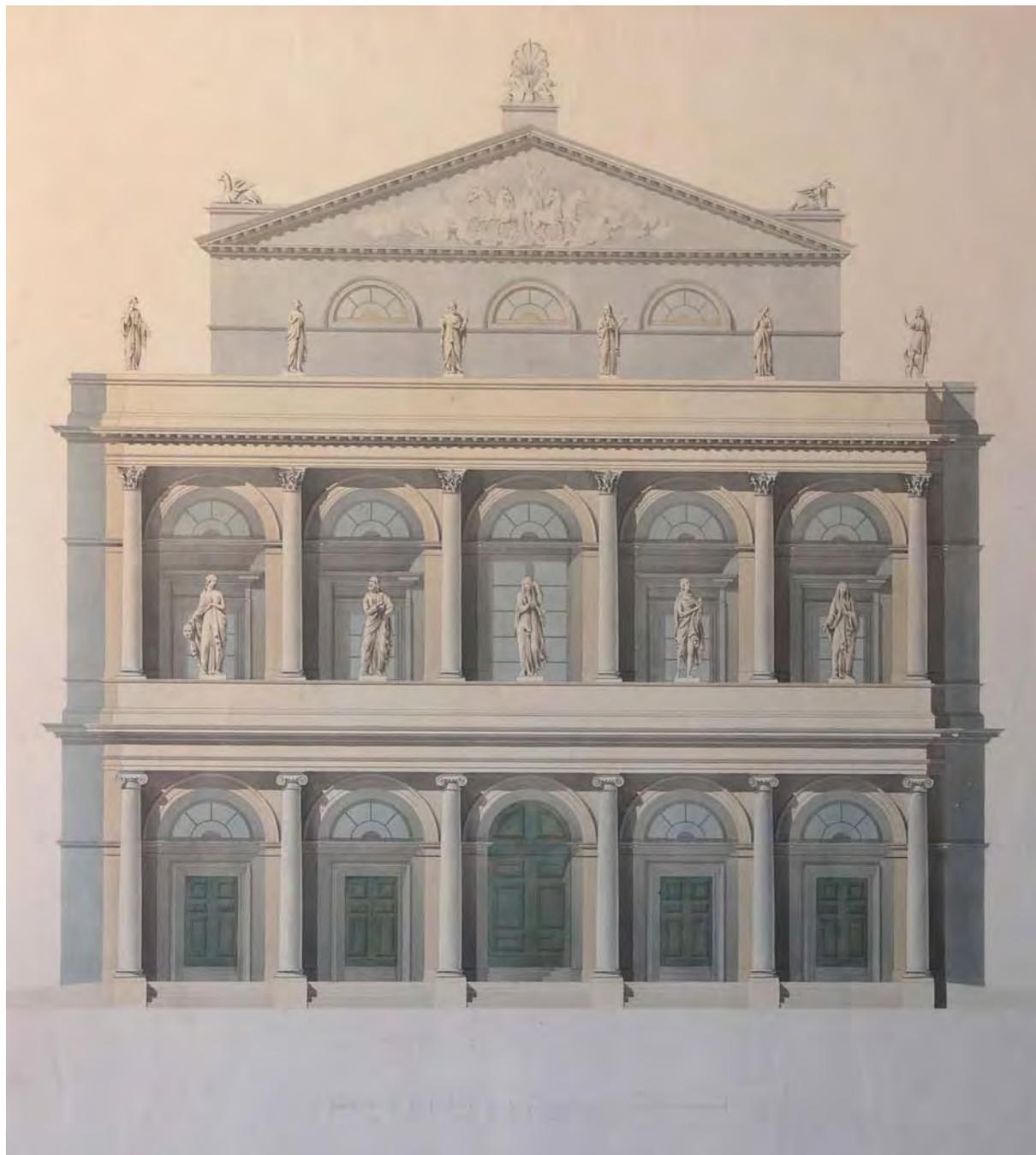


30.

787. Prospetto della facciata principale, china, 390x577, Luigi Poletti (A.P.M.)

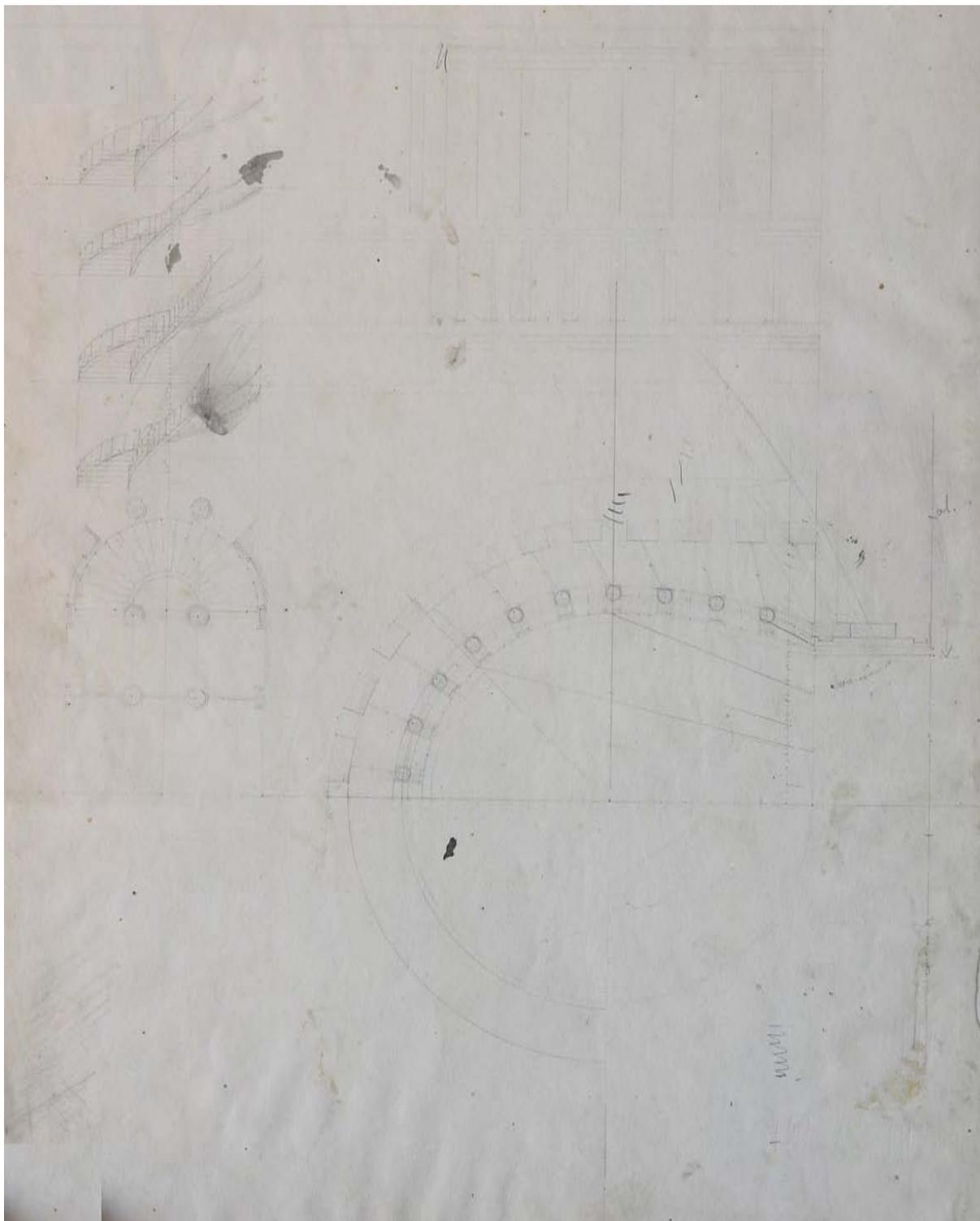


31.
788. Prospetto, sezione longi-
tudinale e pianta, acq.,
692x480, Luigi Poletti
(A.P.M.)



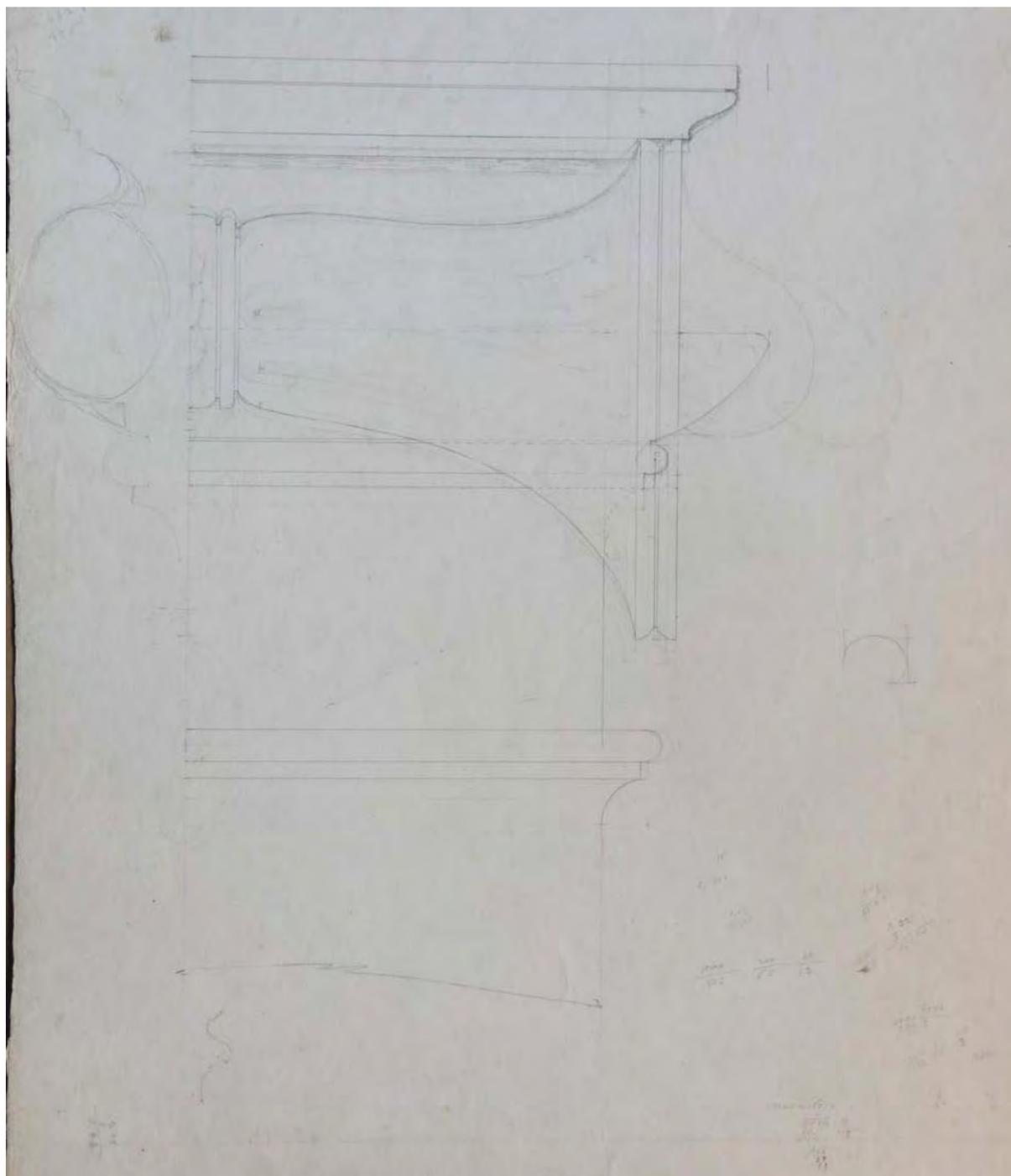
32.

752. Prospetto principale, acq.,
635x962, Luigi Poletti
(A.P.M.)



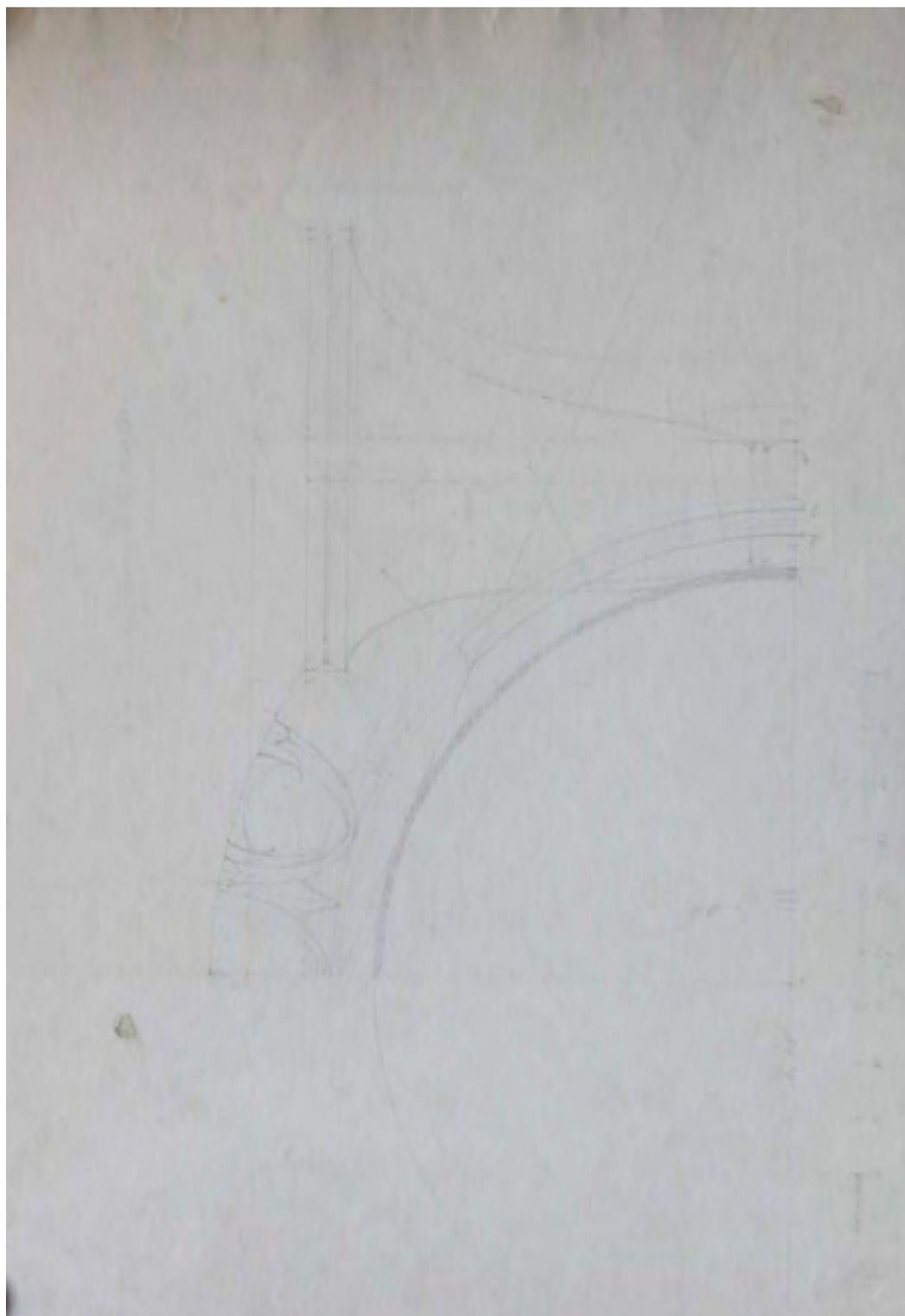
33.

695. Pianta parziale e pianta di scala a chiocciola con alzato, matita, 373x280, Luigi Poletti (A.P.M.)



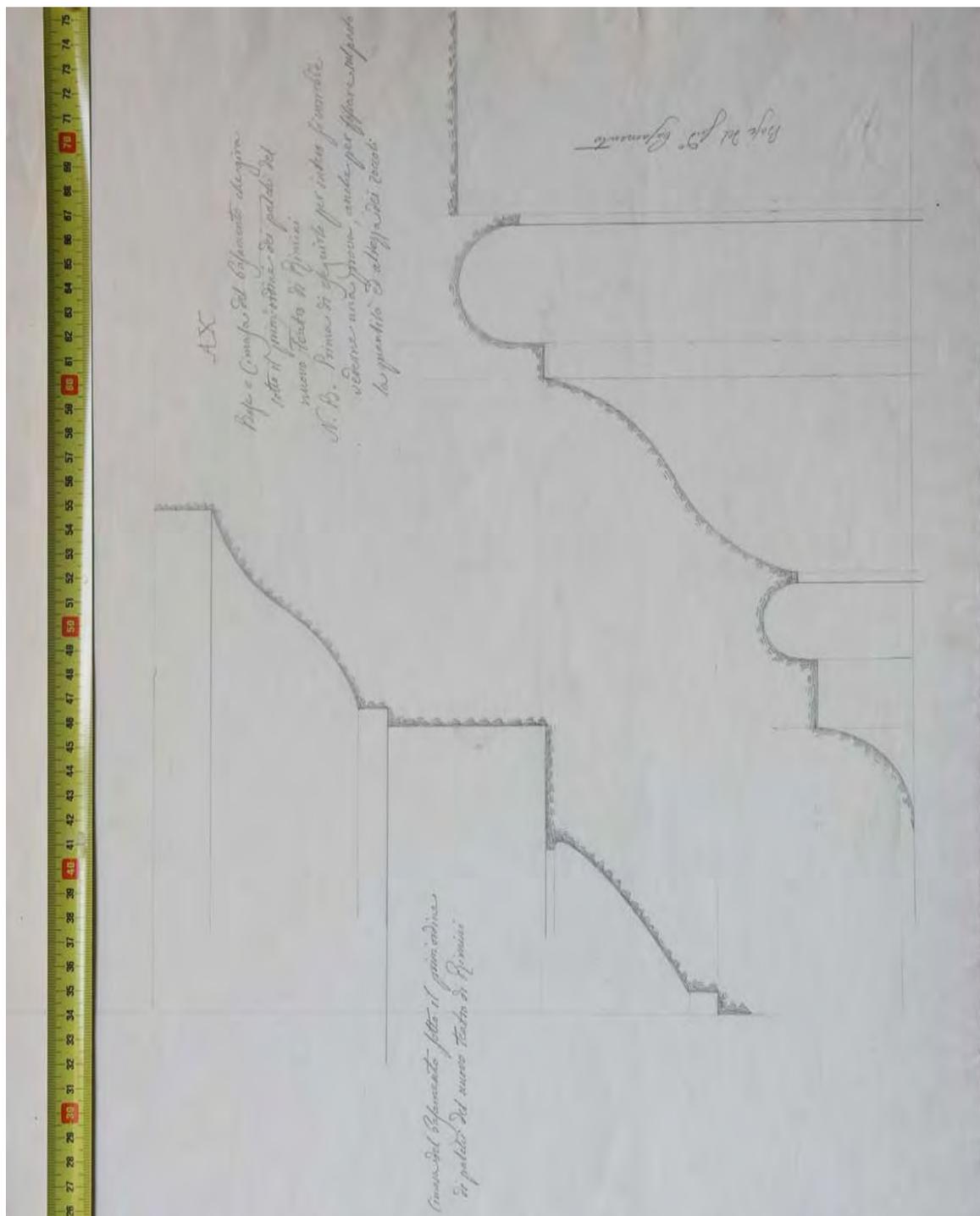
34.

699. Particolare di colonna,
matita, 550x400, Luigi Poletti
(A.P.M.)



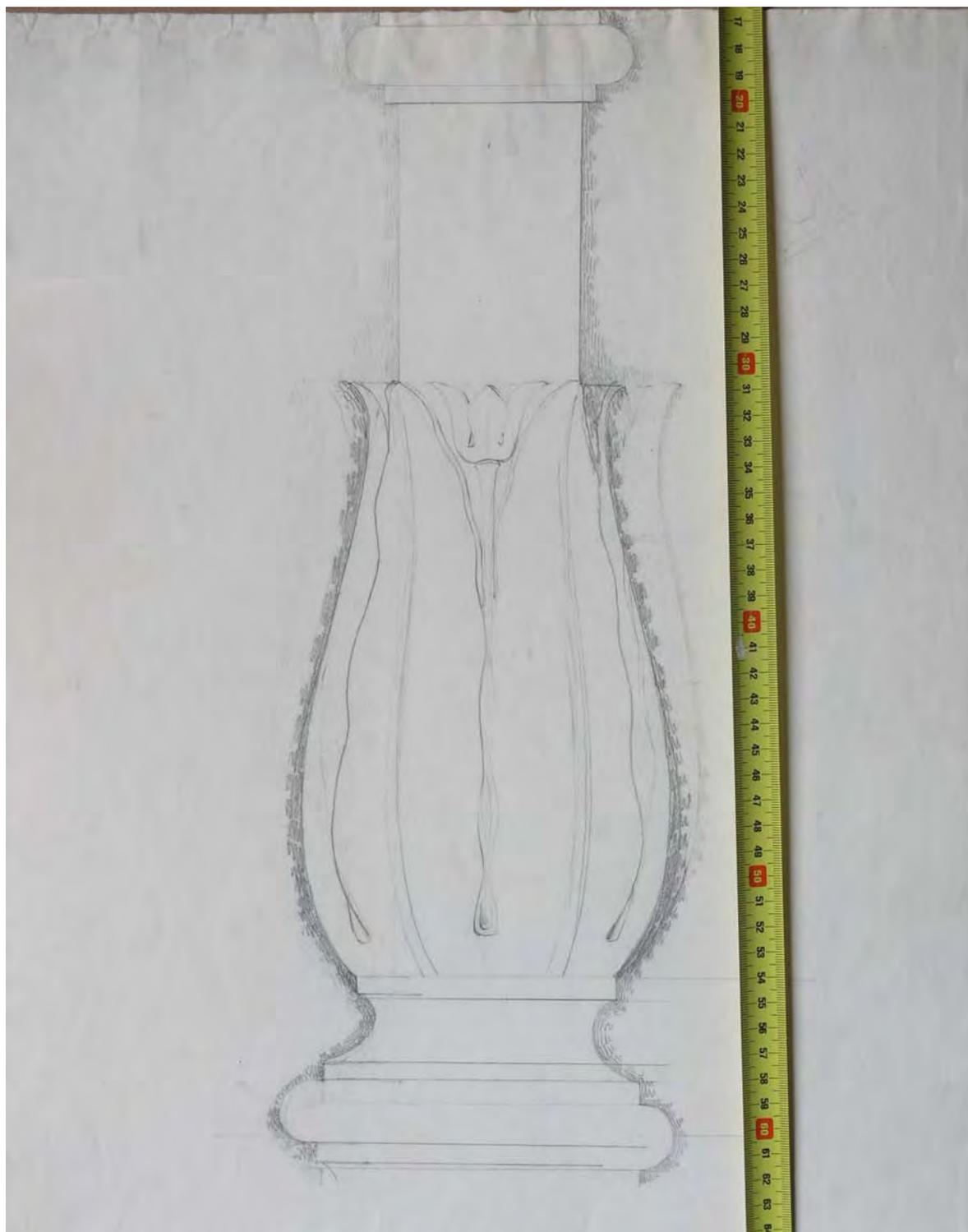
35.

700. Base di colonna, matita,
550x400, Luigi Poletti
(A.P.M.)



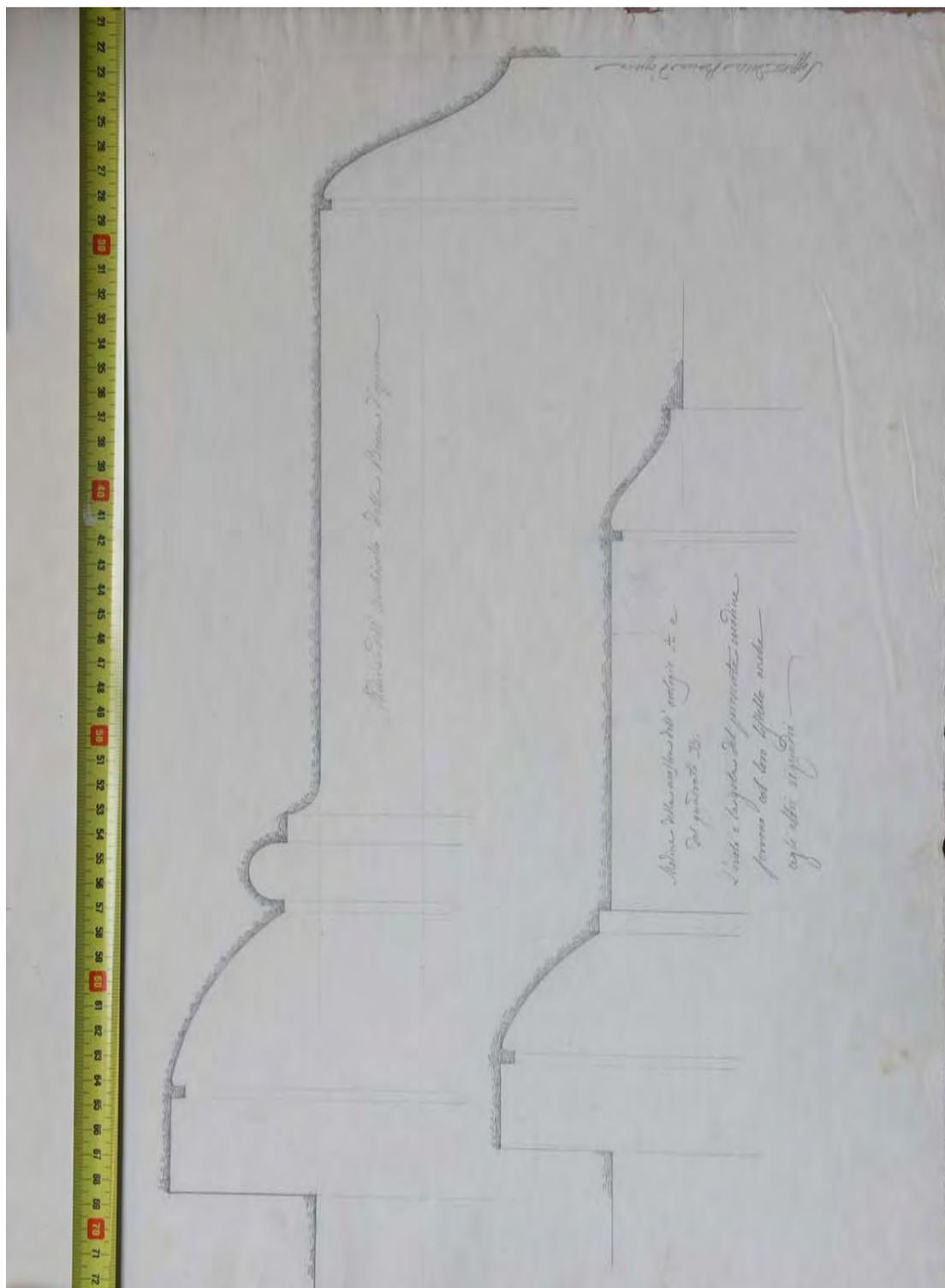
36.

701. Base e cimasa del basamento che gira sotto al primo ordine dei palchi, scala 1:1, matita, 400x550, Luigi Poletti (A.P.M.)



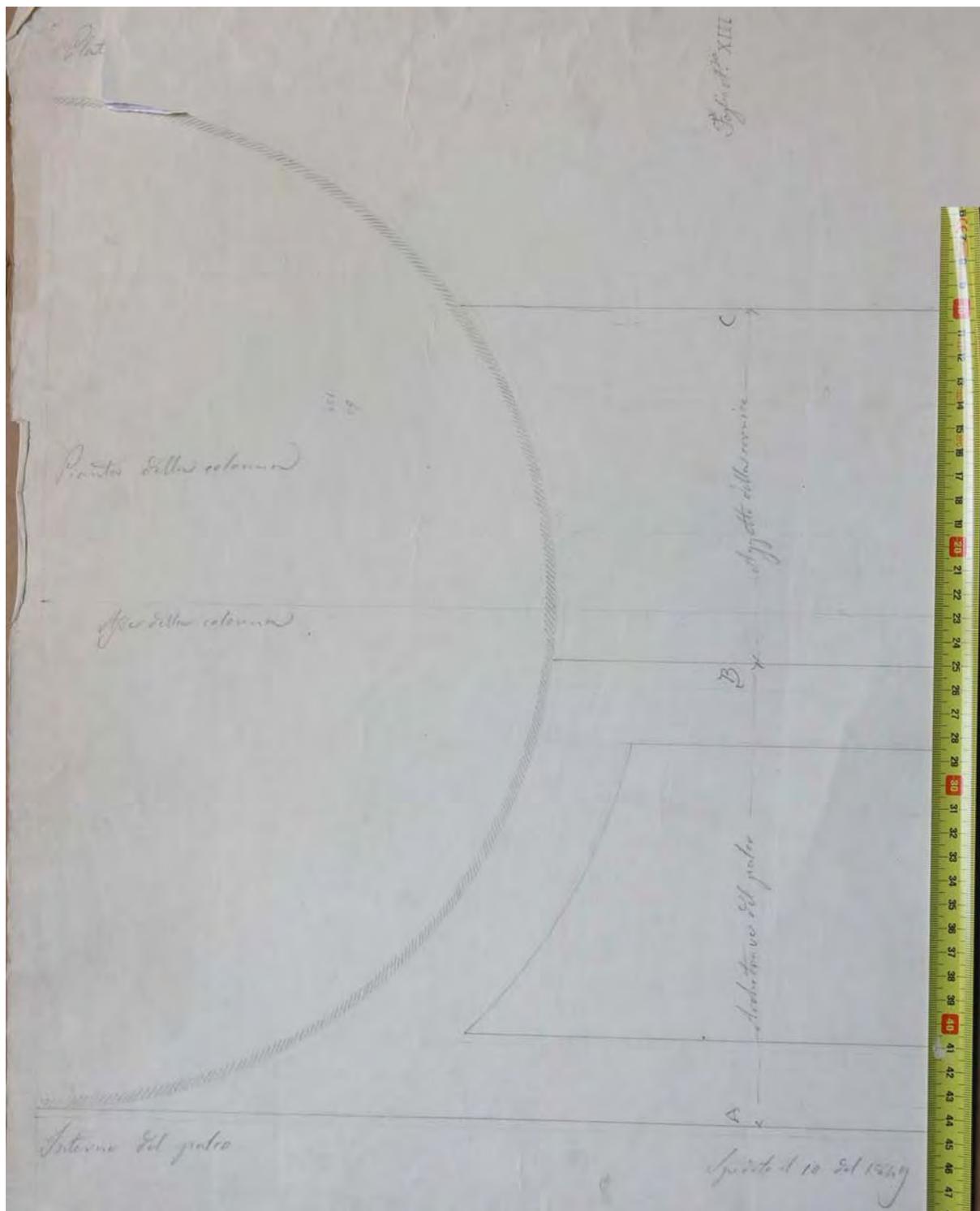
37.

702. Particolare di balaustra,
scala 1:1, matita, 550x400,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



38.

703. Modine dell'archivolto della bocca d'opera, scala 1:1, matita, 400x550, Luigi Poletti (A.P.M.)



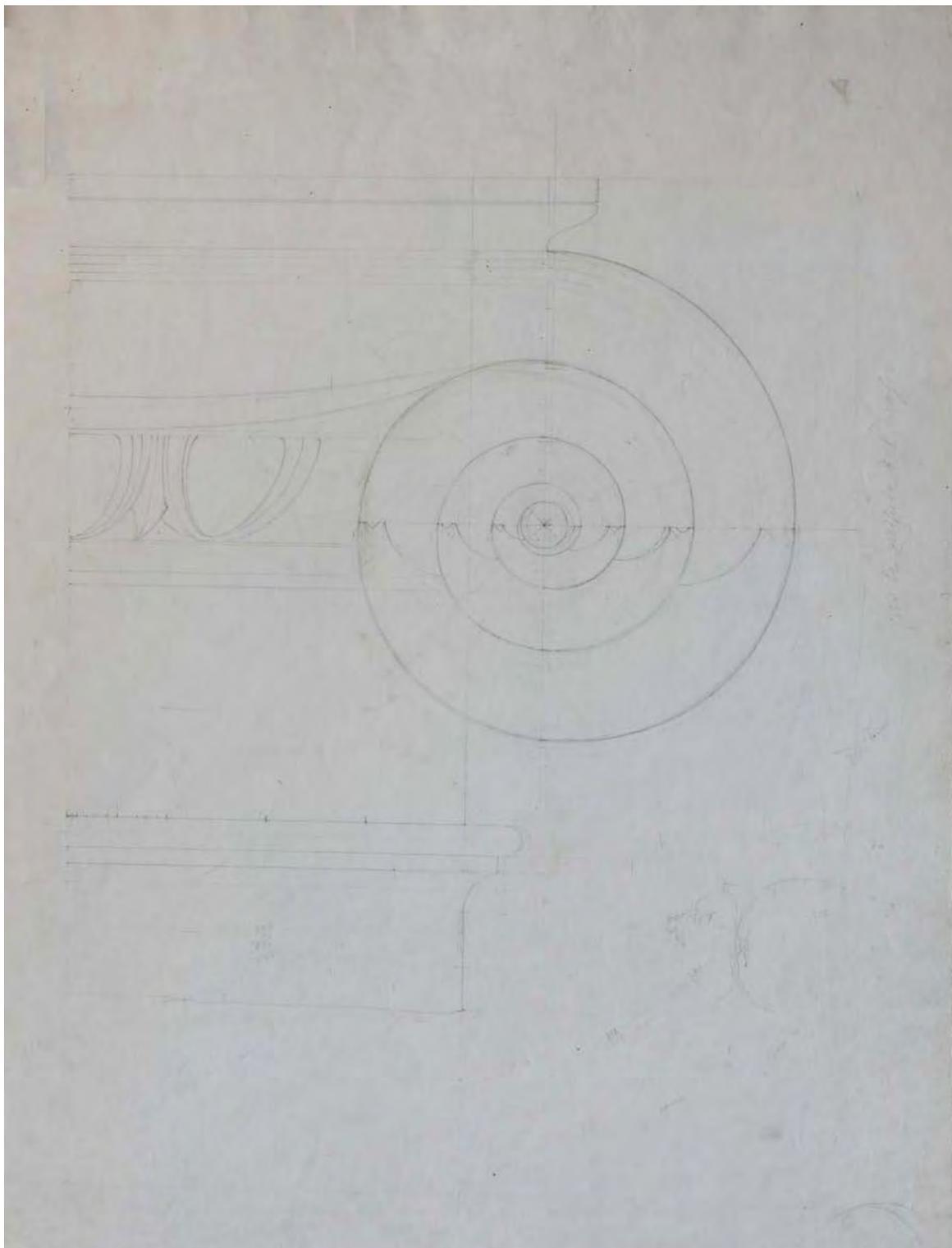
39.

704. Base di colonna, scala
1:1, matita, 410x510, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



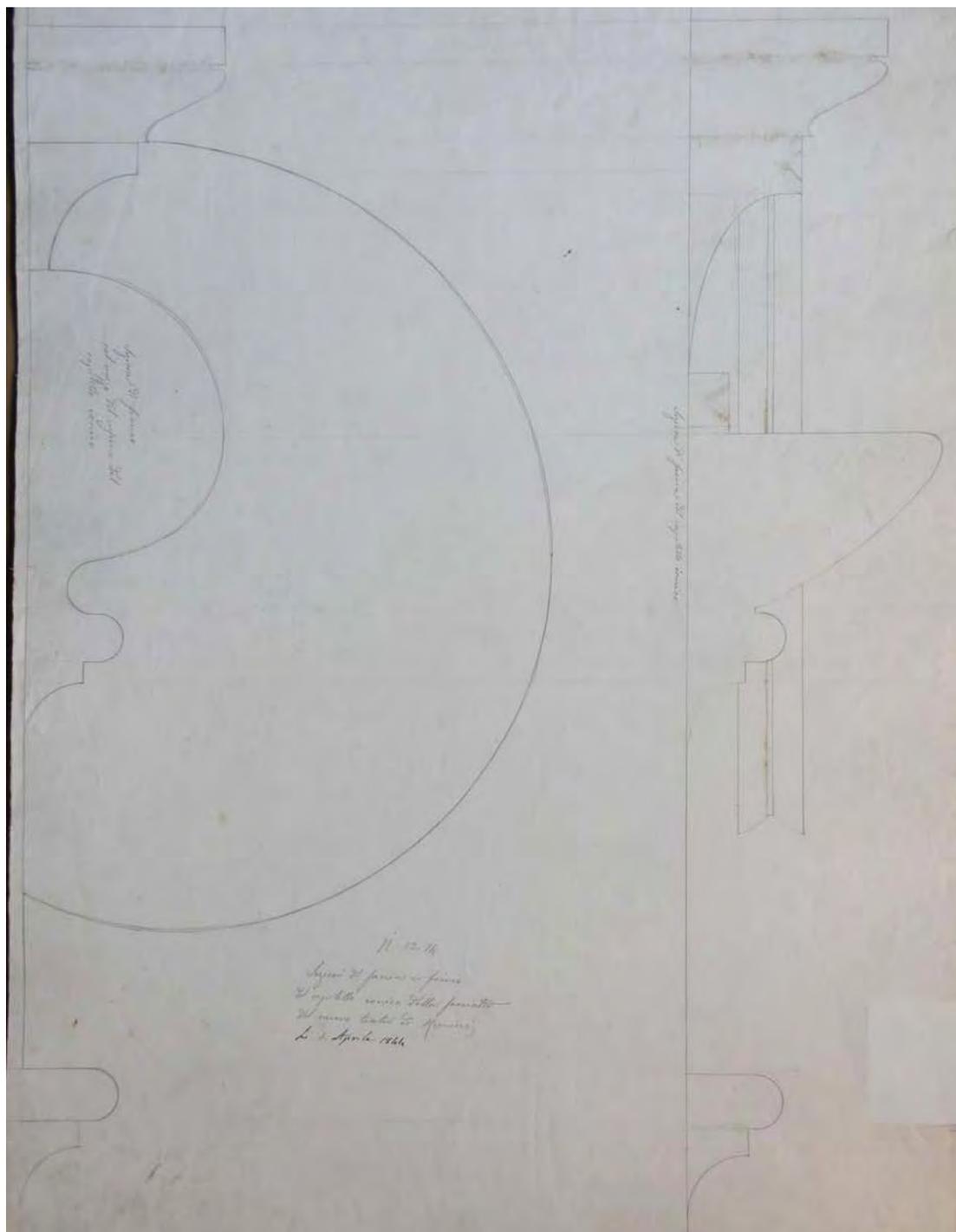
40.

707. Particolare del capitello,
scala 1:1, matita, 800x550,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



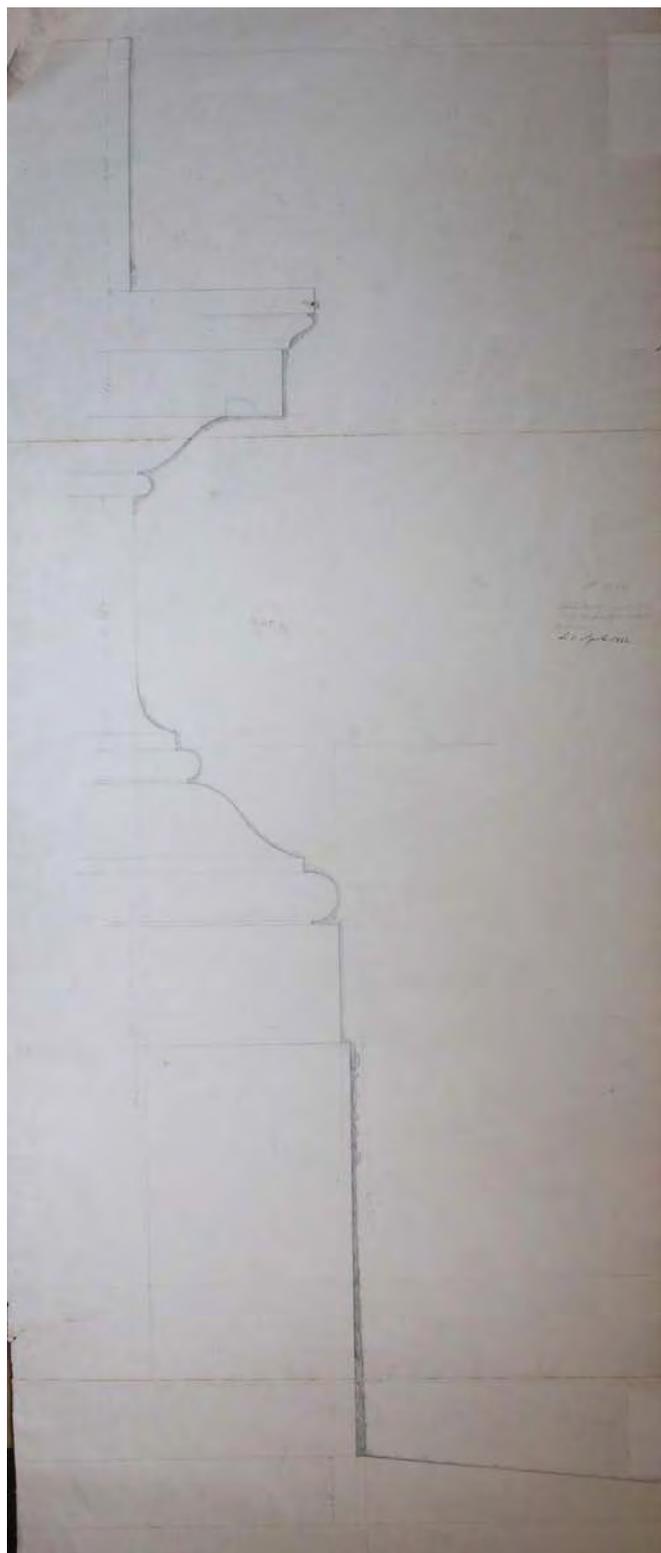
41.

708. Capitello ionico, scala
1:1, matita, 550x400, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



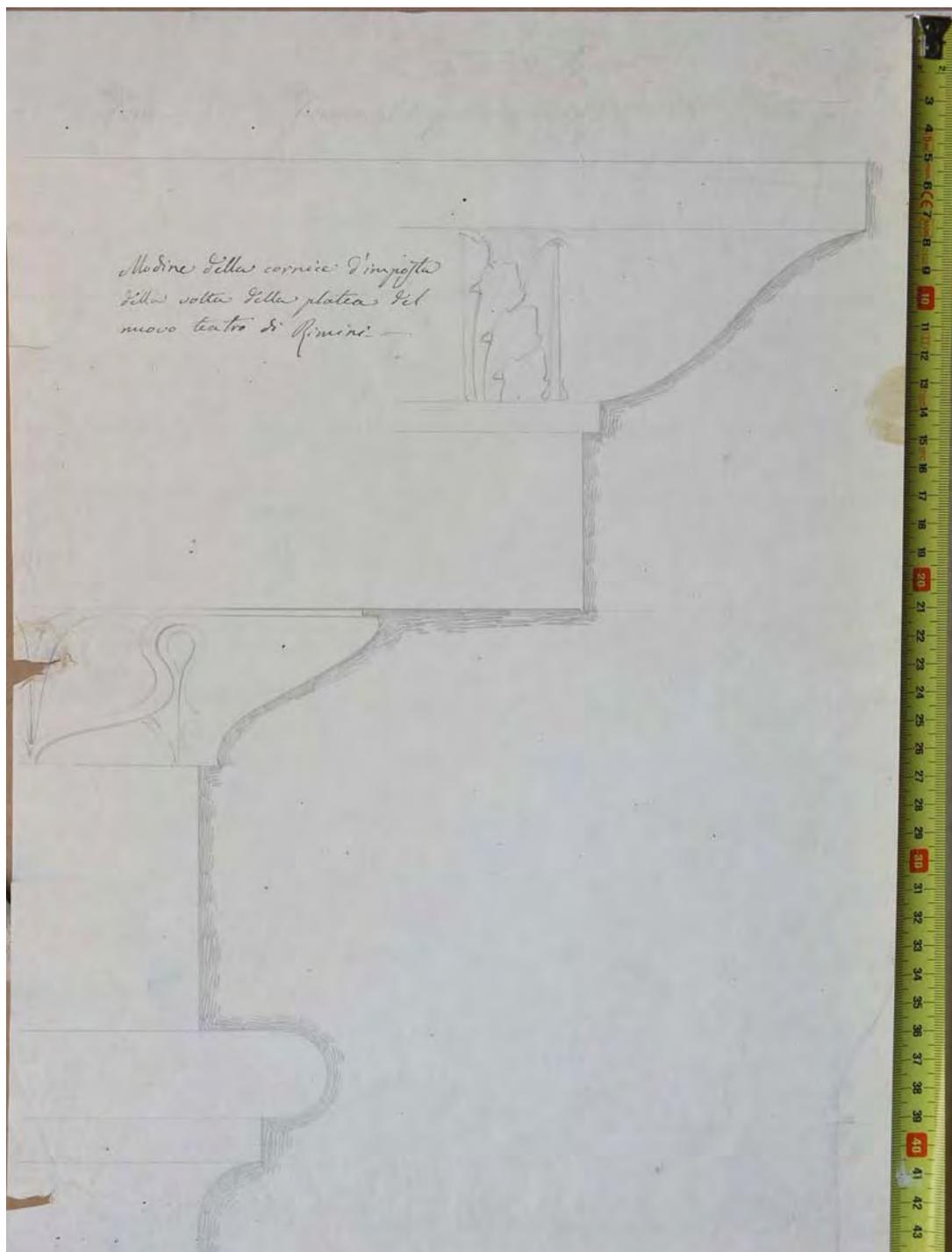
42.

714. Sezioni di faccia e fianco del capitello ionico della facciata del nuovo teatro di Rimini, aprile 1844, scala 1:1, matita, 800x550, Luigi Poletti (A.P.M.)



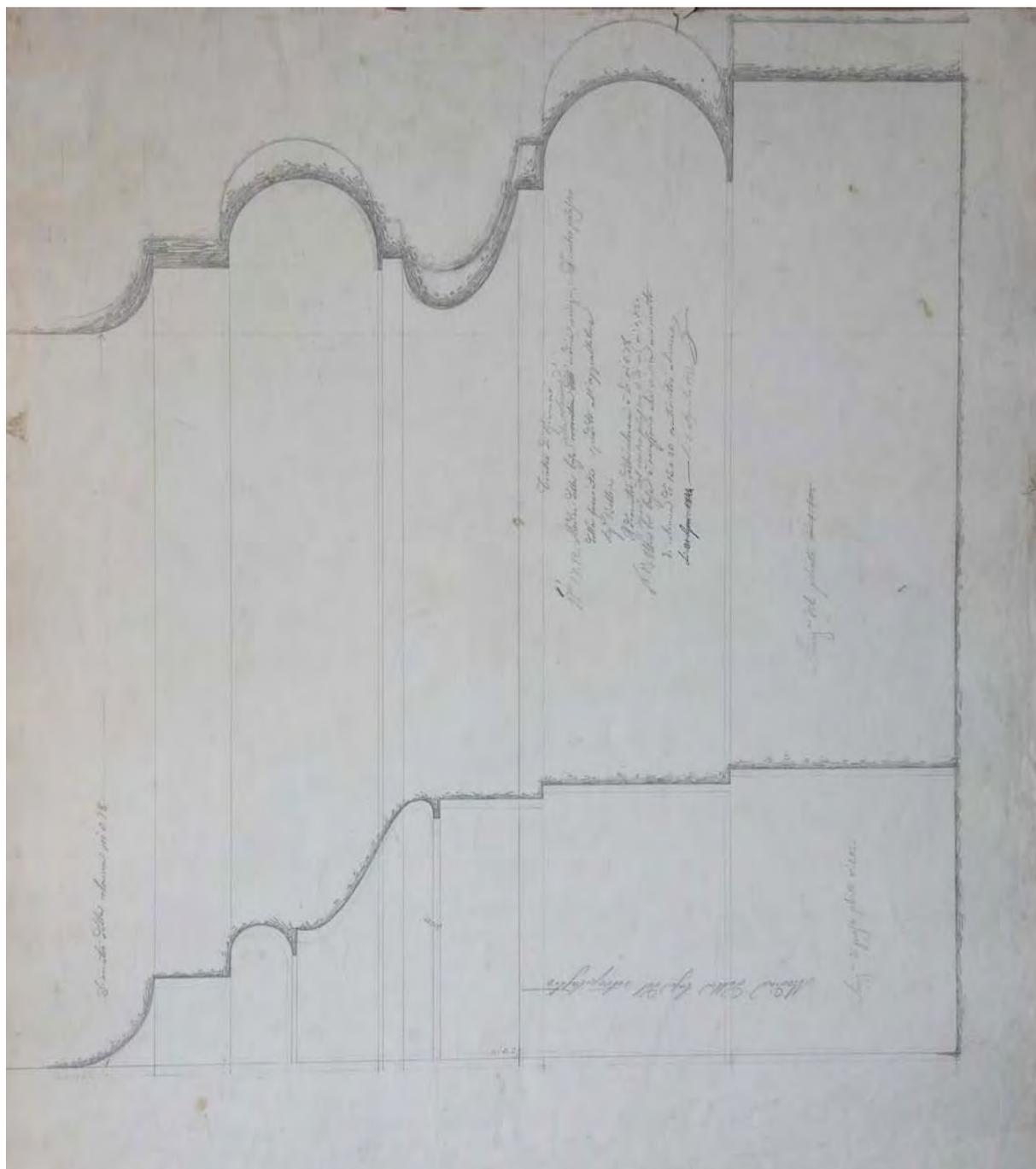
43.

715. Facciata, matita,
550x800, Luigi Poletti
(A.P.M.)



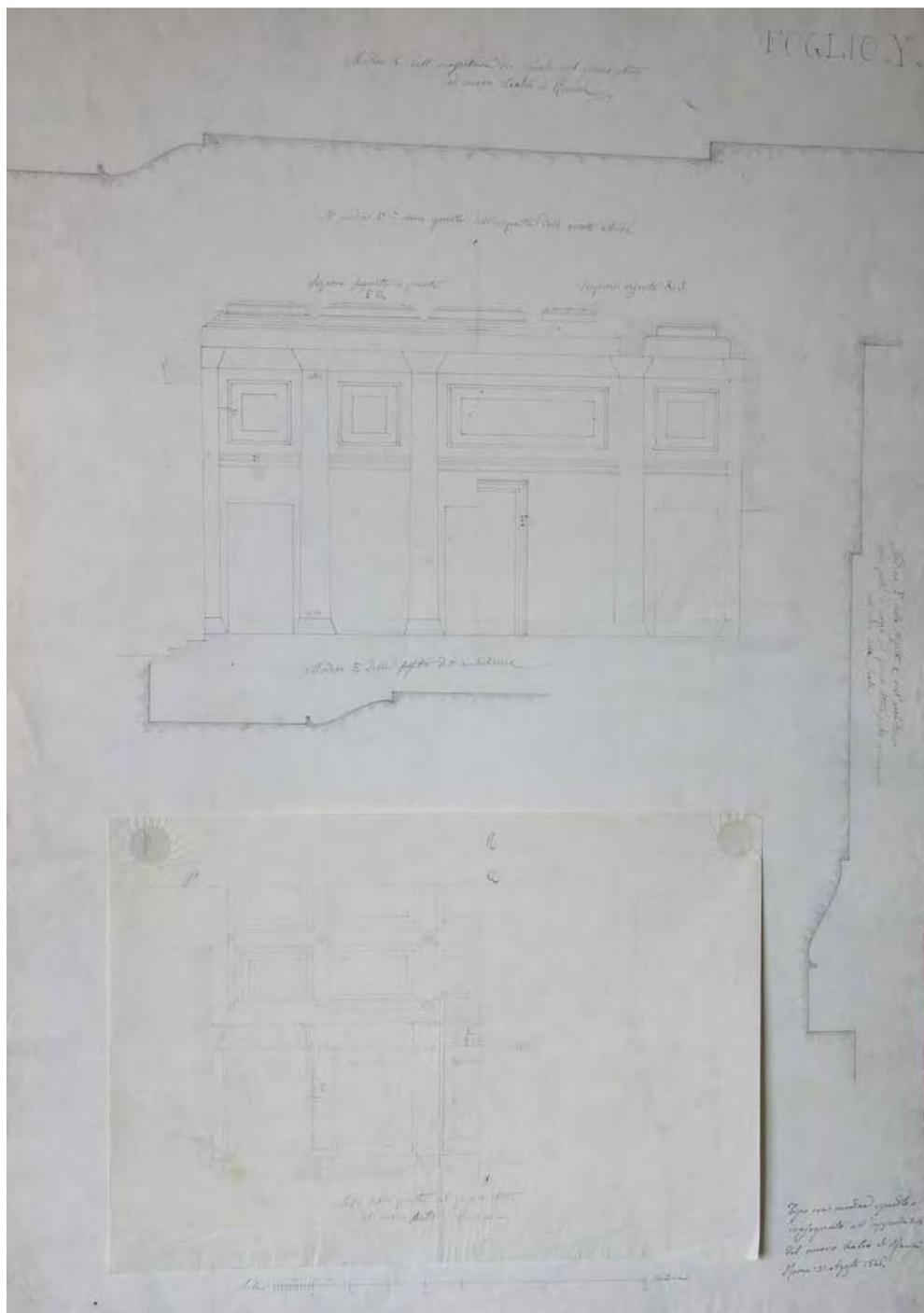
44.

720. Modine della cornice di imposta delle volte della platea, scala 1:1, matita, 445x330, Luigi Poletti (A.P.M.)



45.

721. Modine della base della
colonna d'ordine corinzio e suo
contropilastro della facciata,
scala 1:1, matita, 550x650,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



46.

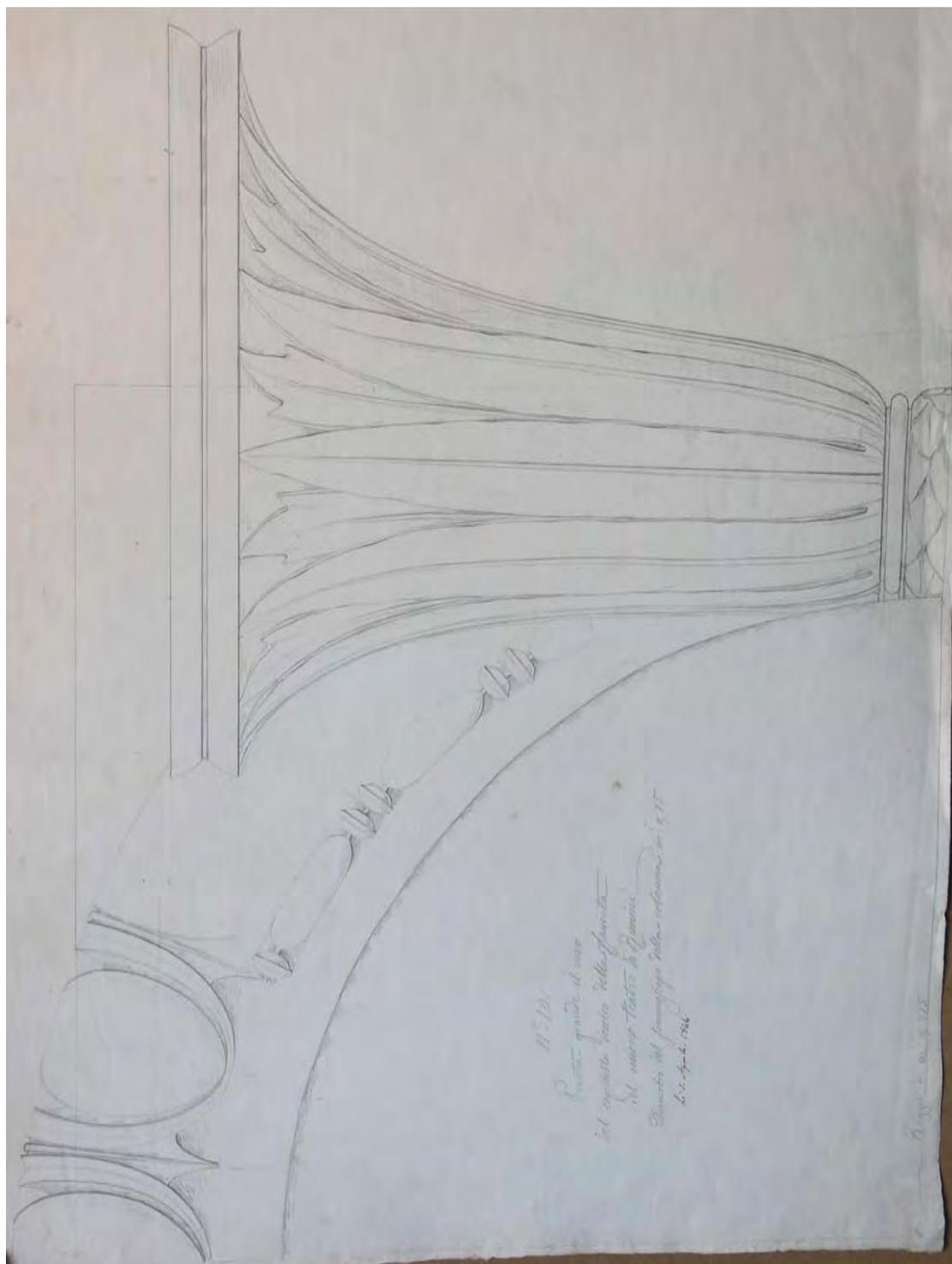
722. Modini dell'impalcatura

dei riquadri del primo atrio del nuovo teatro, scala 1:1, matita, 800x550, Luigi Poletti (A.P.M.)



47.

728. Modello di capitello, scala
1:1, matita, 800x550, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



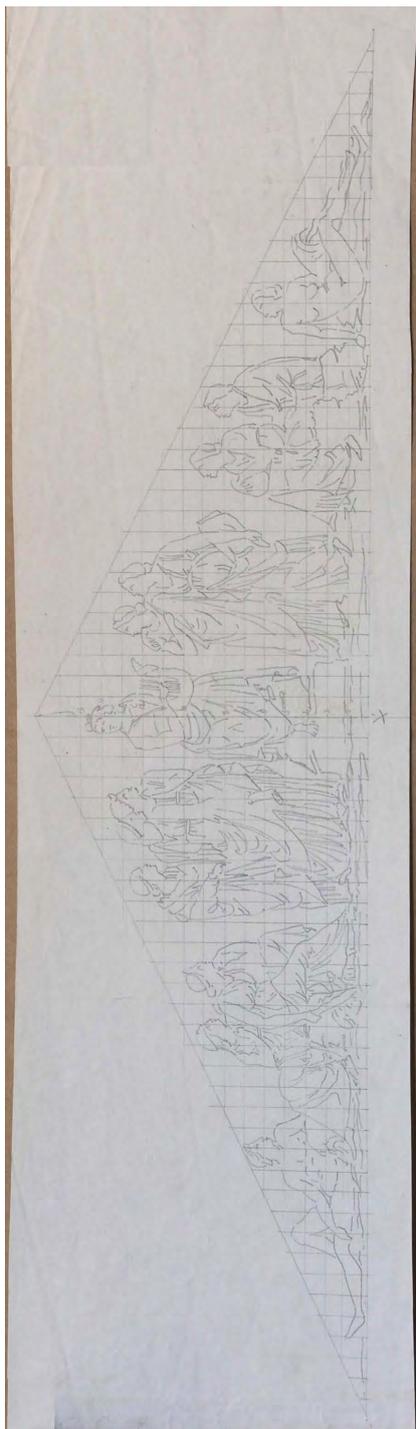
48.

729. Pianta grande dal vero del capitello ionico della facciata, scala 1:1, matita, 550x810, Luigi Poletti



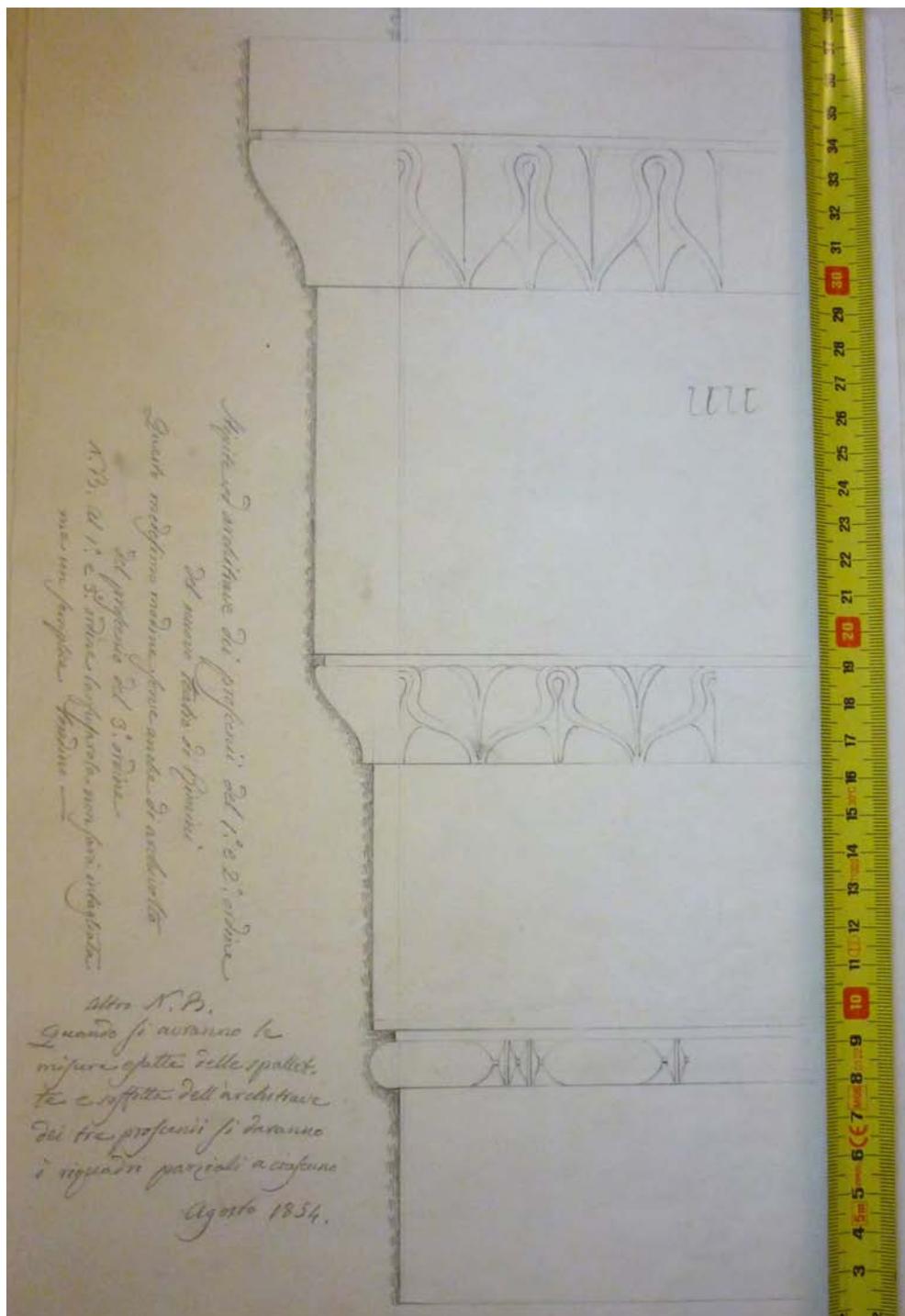
49.

731. Prospettiva delle scale
d'accesso, matita, 530x350,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



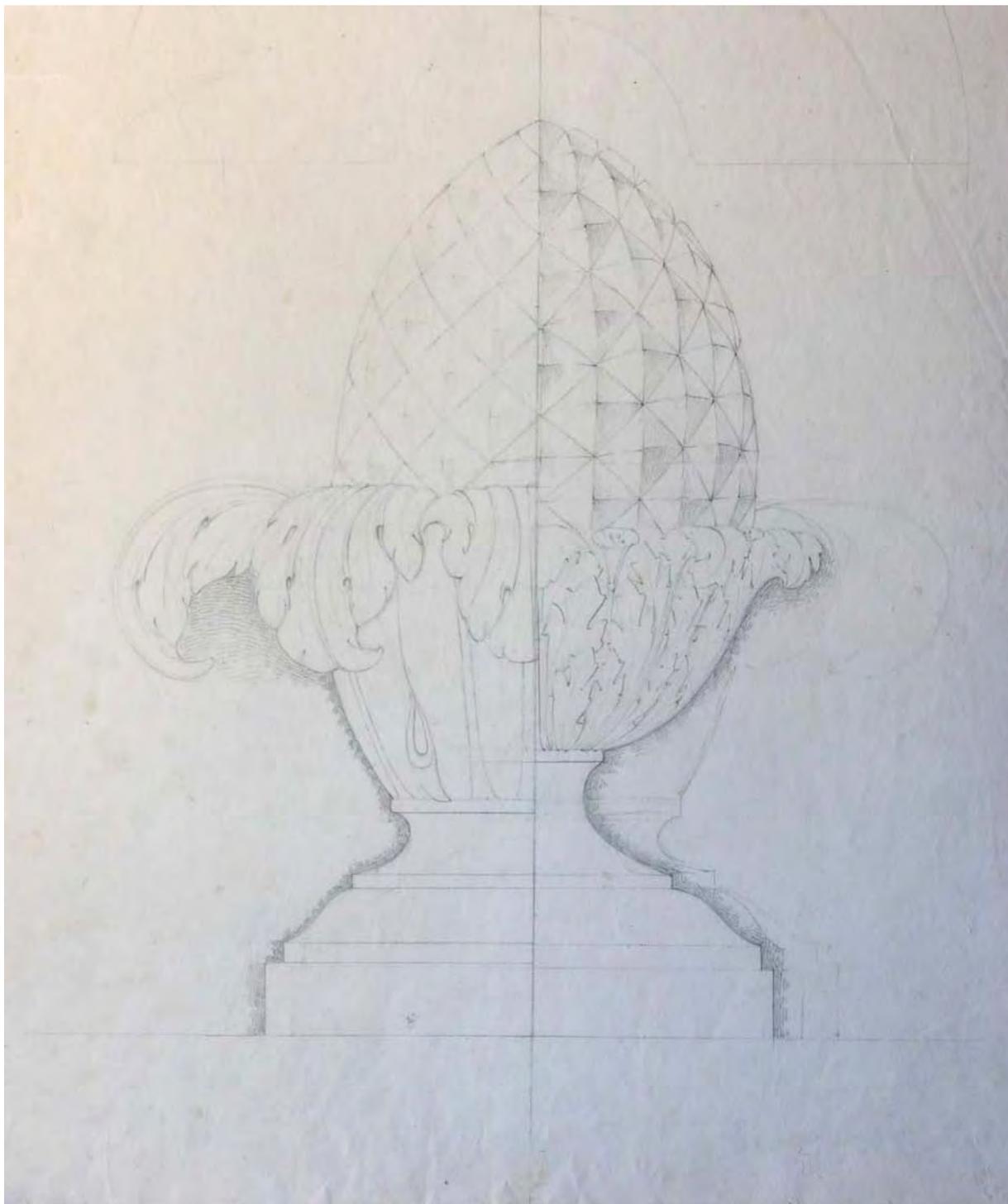
50.

732. Studio di timpano, matita,
120x450, Luigi Poletti
(A.P.M.)



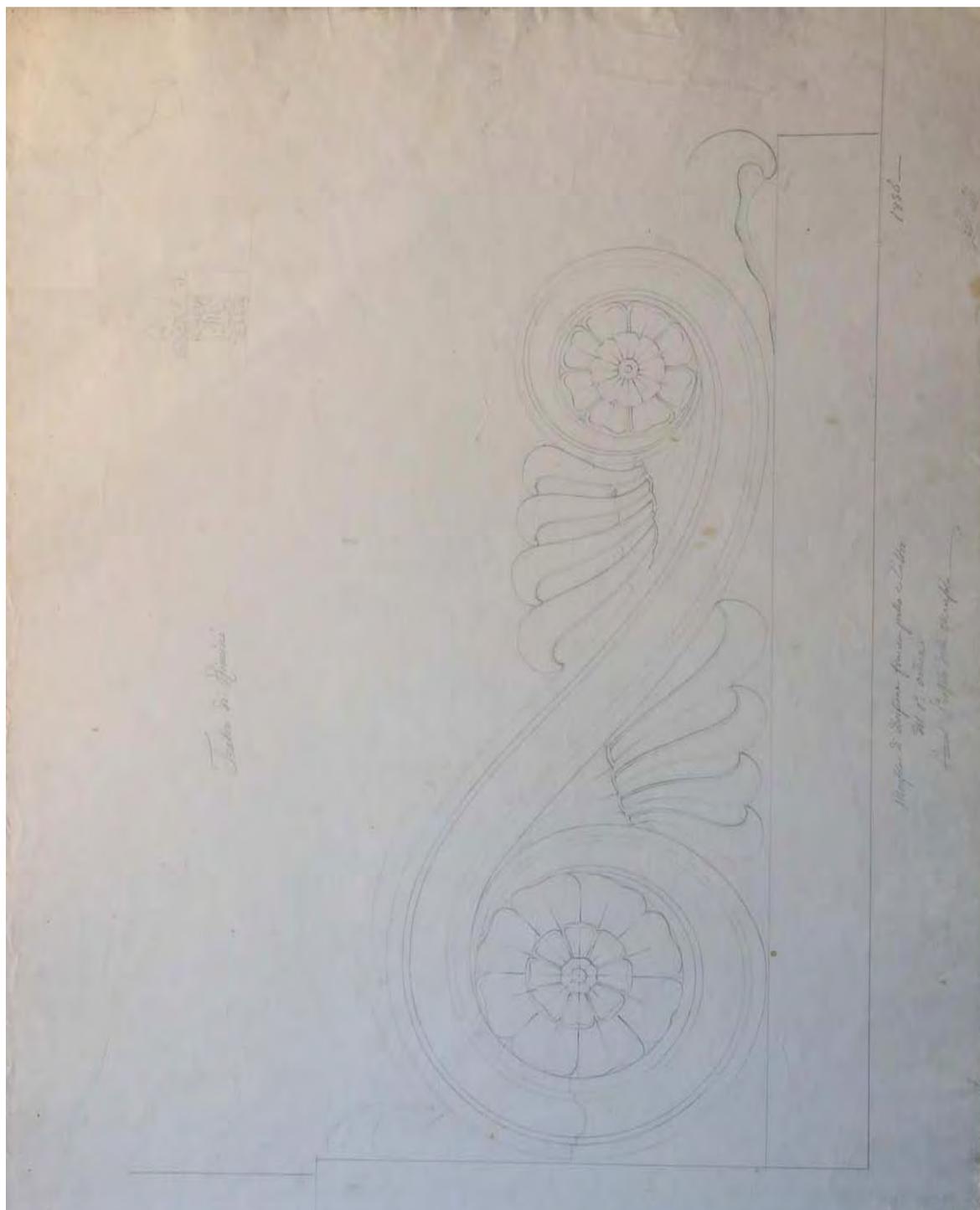
51.

733. Stipite di architrave dei
proscenii del primo e secondo
ordine, matita, 370x243, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



52.

734. Modello di pigna, scala
1:1, matita, 550x800, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



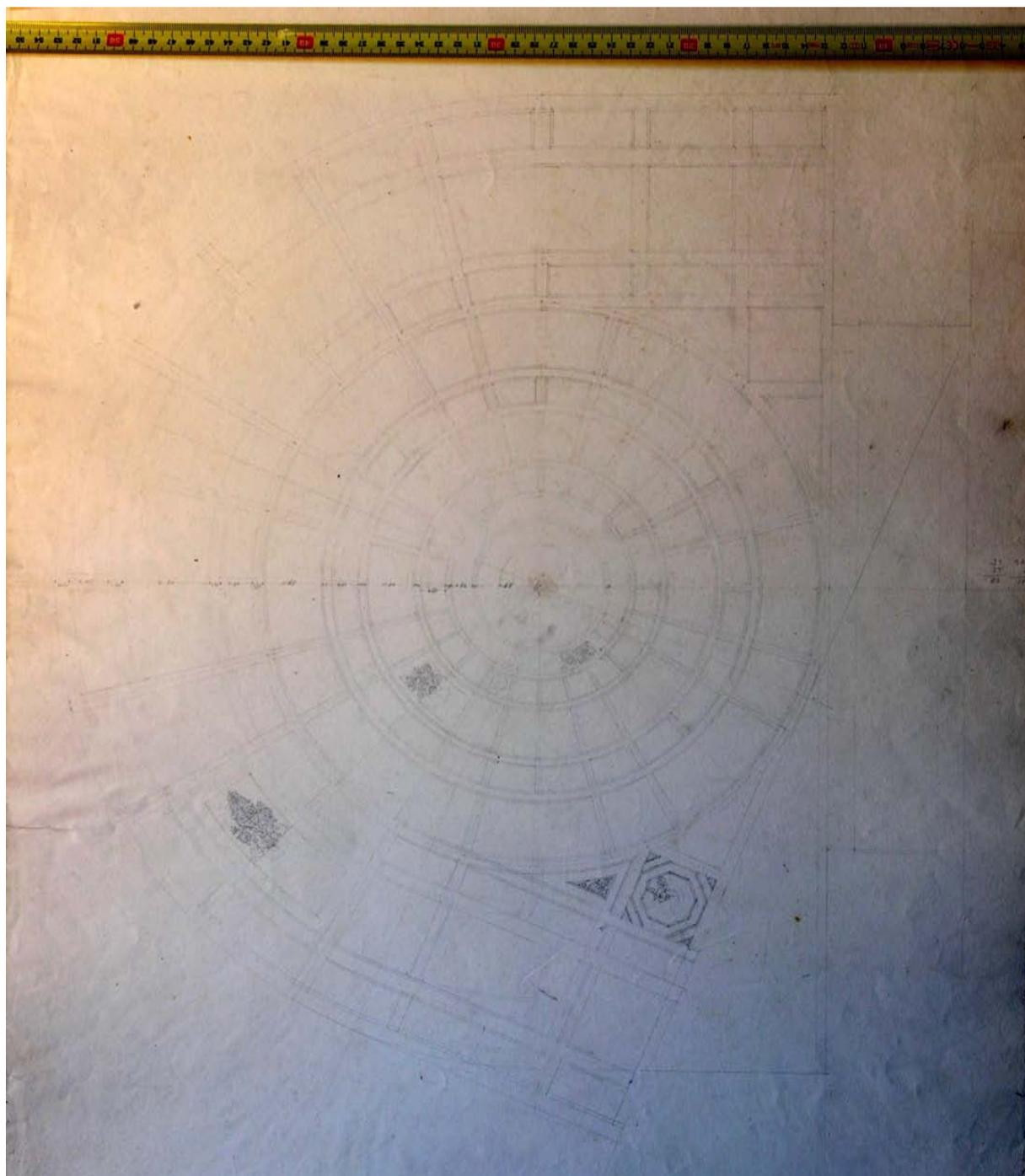
53.

735. Mensola di divisione fra
un palco e l'altro del 1° ordine,
scala 1:1, matita, 550x800,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



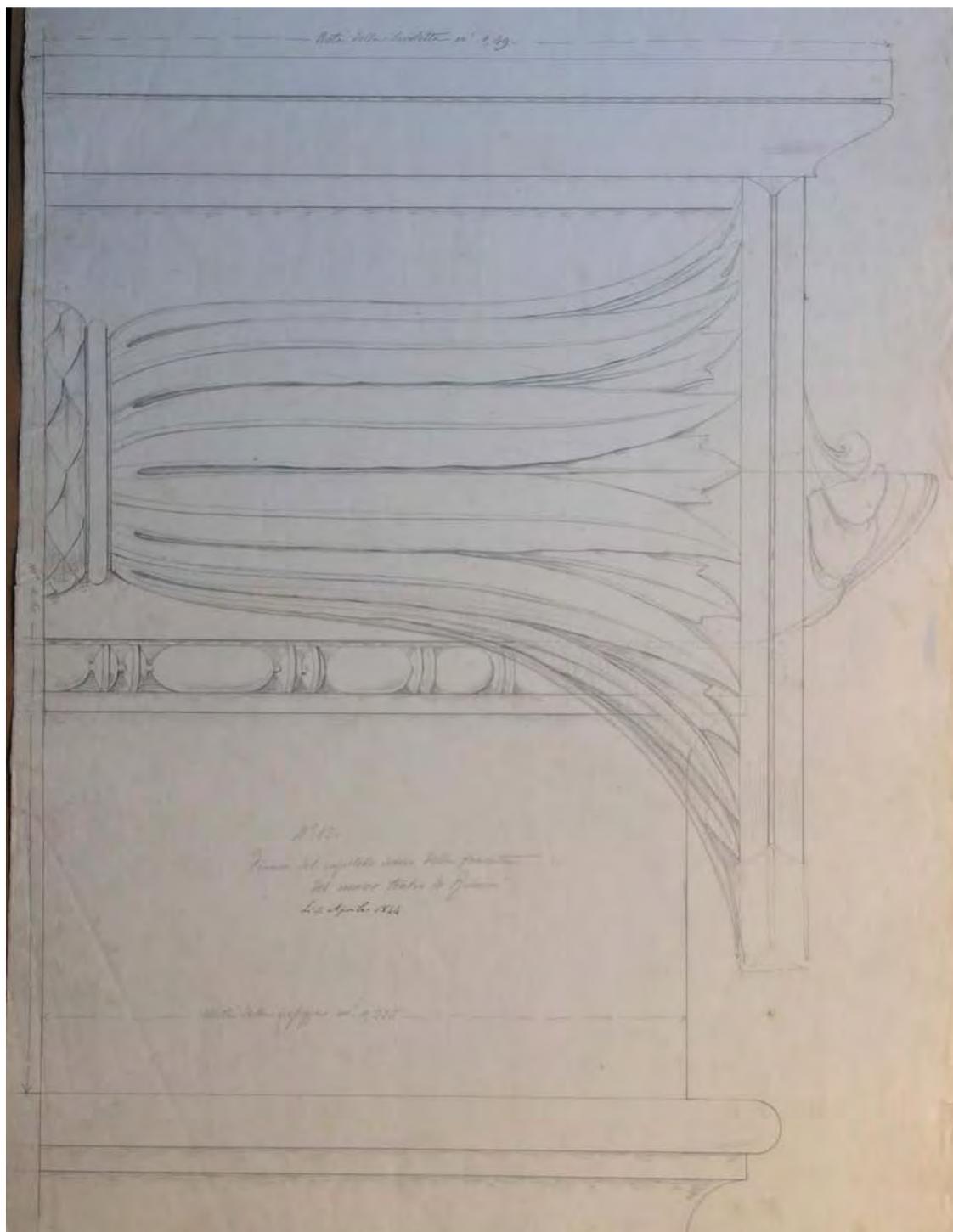
54.

736. Modello di grifo, scala
1:1, matita, 550x800, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



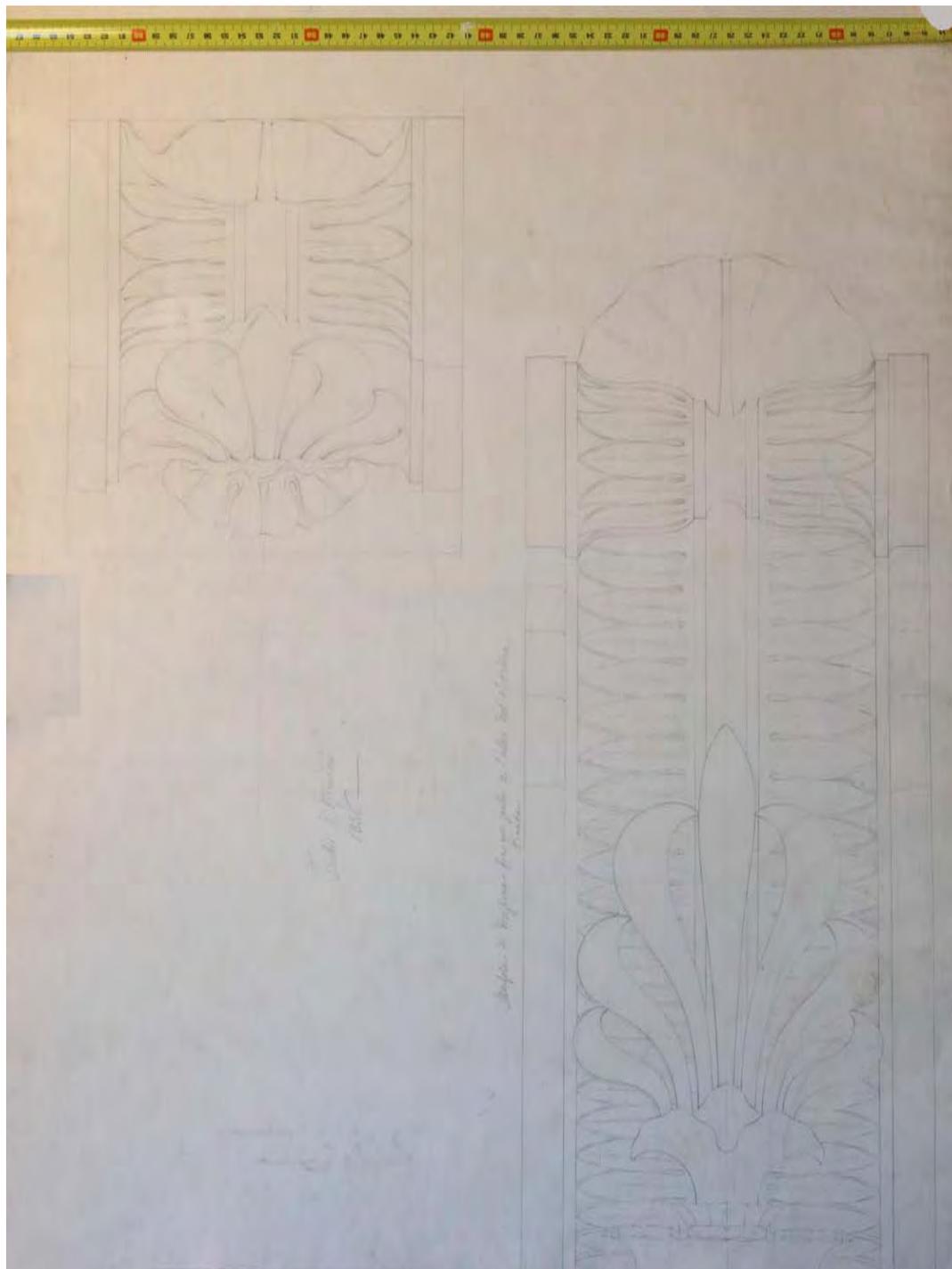
55.

738. Studio di soffitto, matita,
550x800, Luigi Poletti
(A.P.M.)



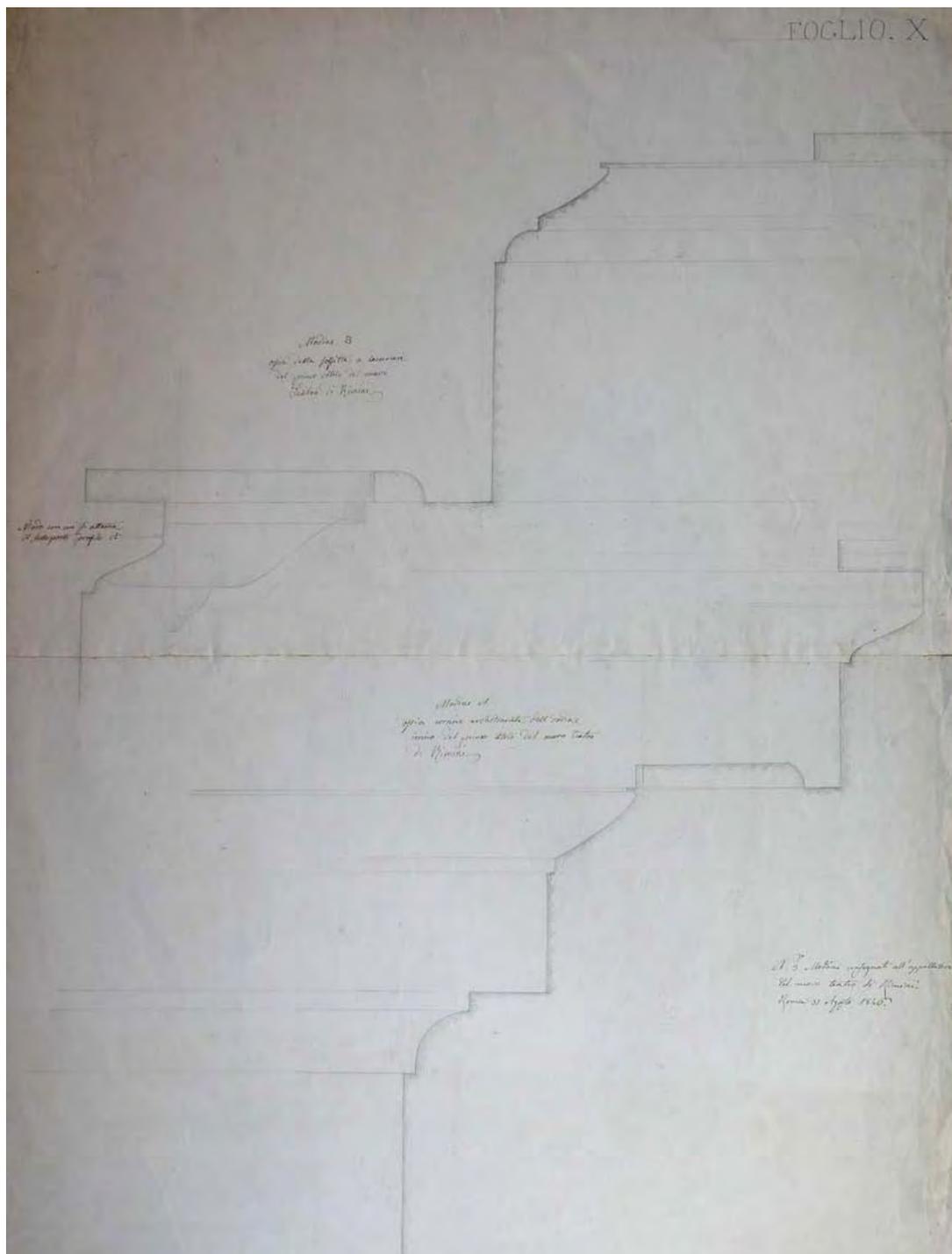
56.

741. Fianco del capitello ionico della facciata del nuovo teatro di Rimini, scala 1:1, matita, 810x550, Luigi Poletti (A.P.M.)



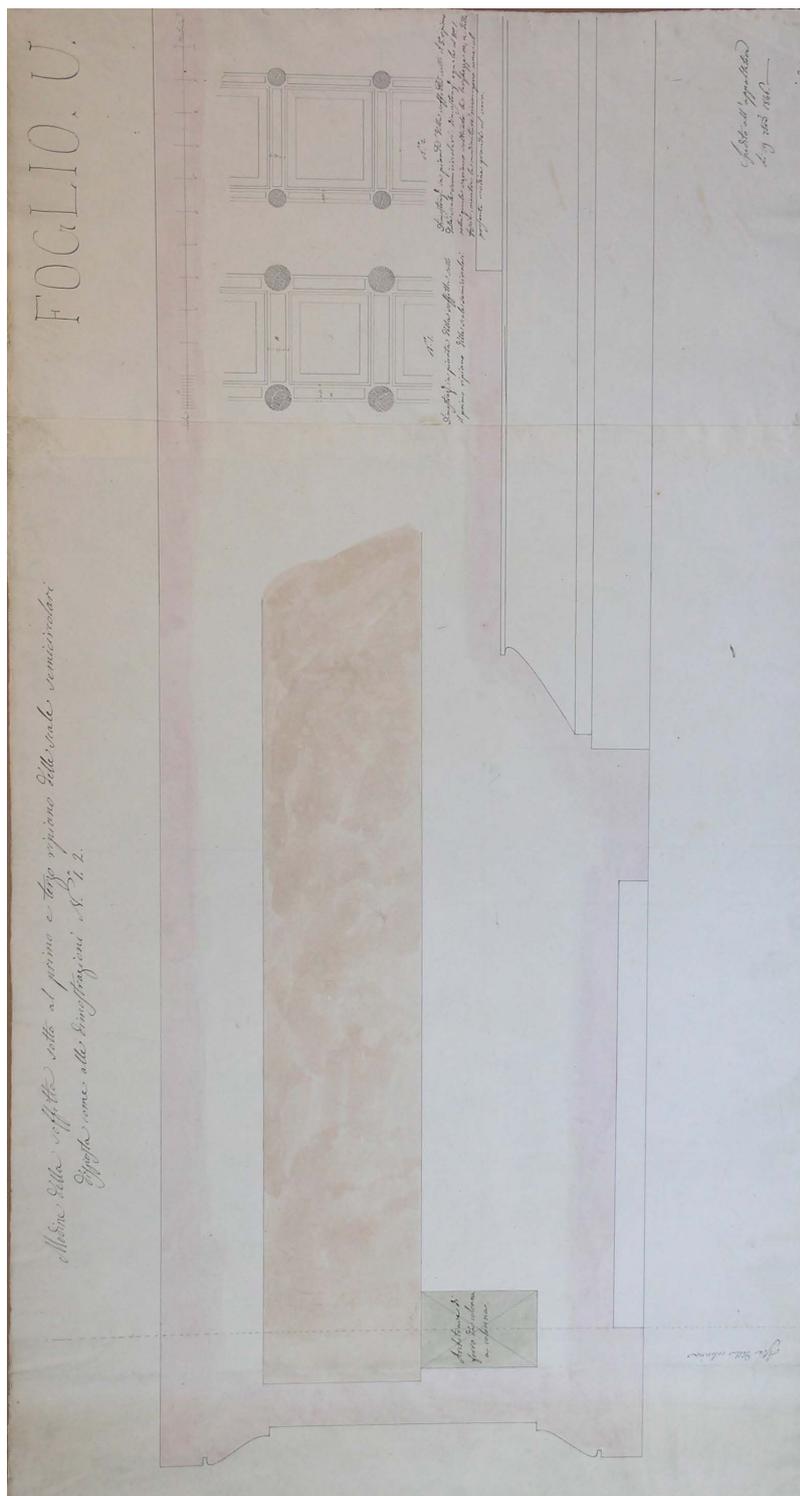
57.

742. Mensola di divisione fra un palco e l'altro del 1° ordine, pianta e prospetto, scala 1:1, matita, 550x800, Luigi Poletti (A.P.M.)



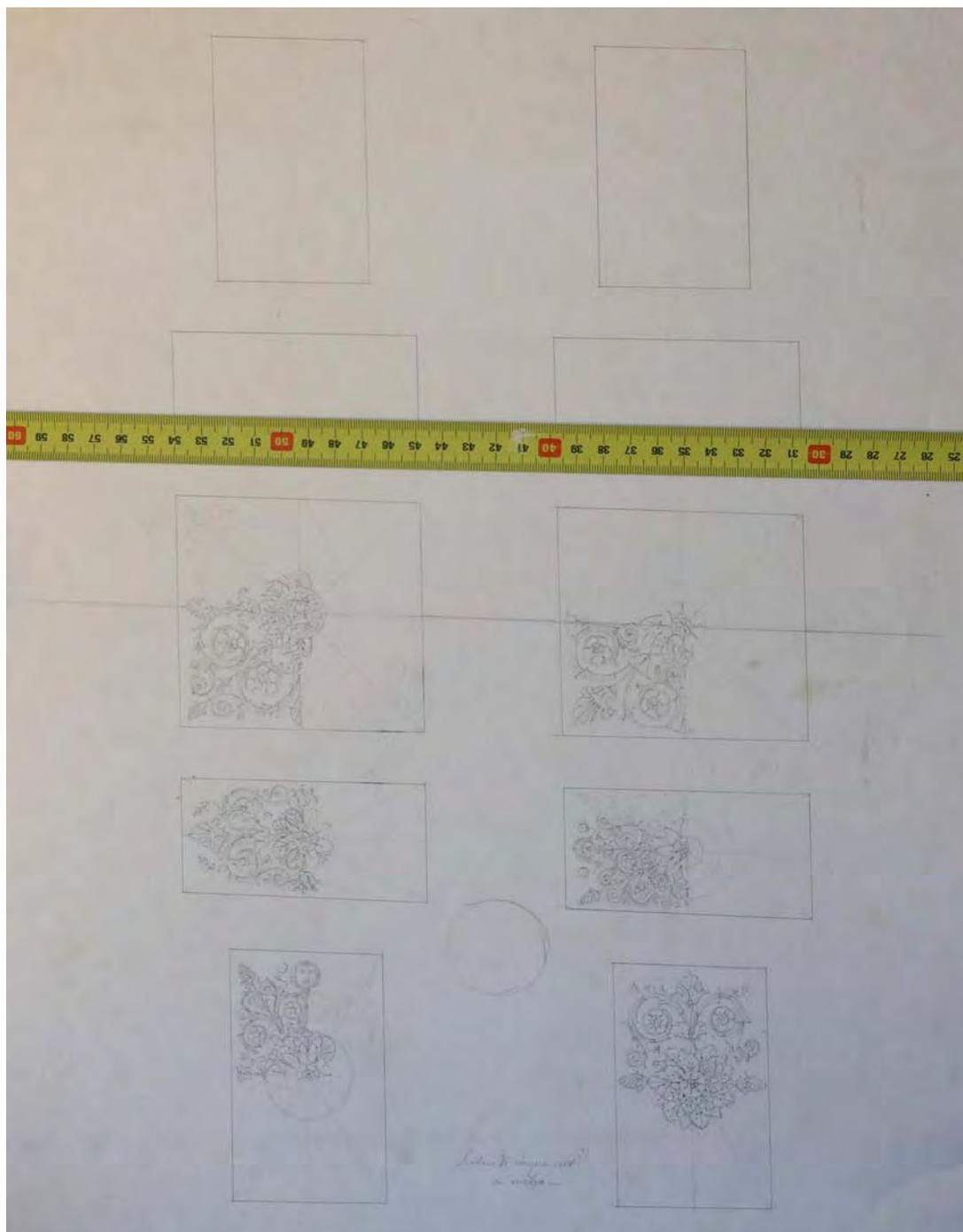
58.

746. Modine B ossia della soffitta a lacunari del 1° atrio del nuovo teatro di Rimini, scala 1:1, matita, 1080x790, Luigi Poletti (A.P.M.)



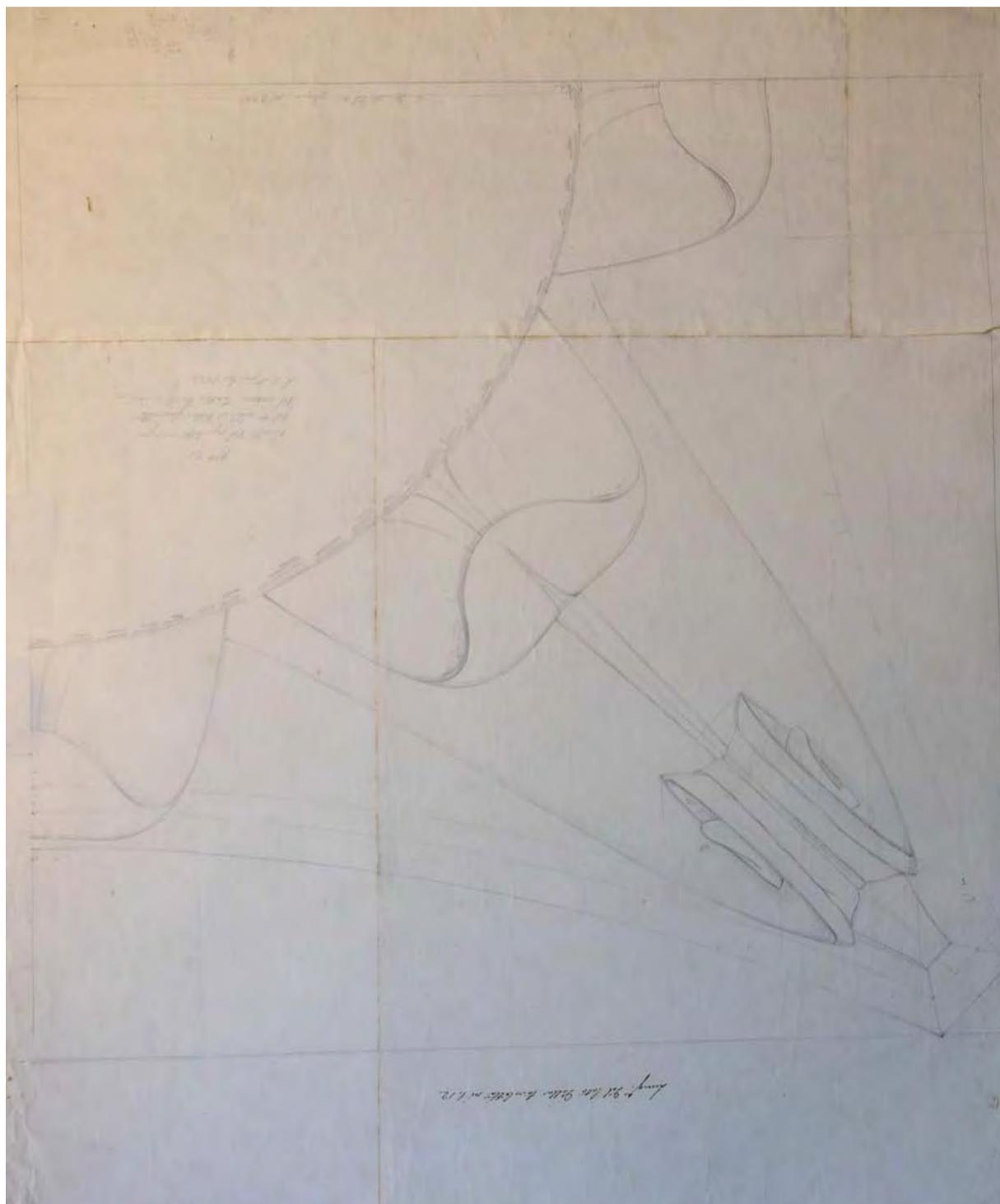
59.

750. Modini della soffitta sotto al 1° piano, scala 1:1, acq., 550x1080, Luigi Poletti (A.P.M.)



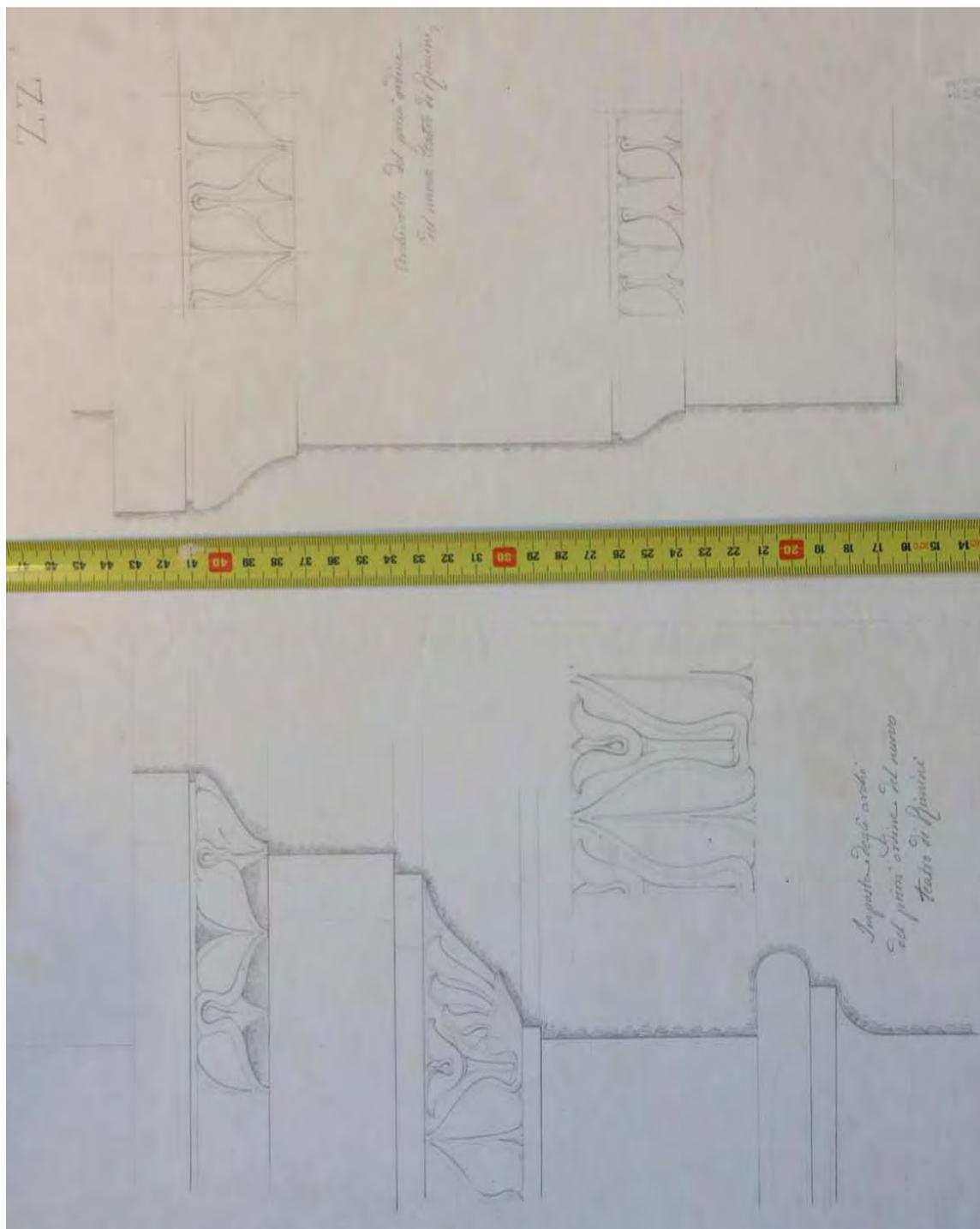
60.

754. Studio della decorazione
per il soffitto dell'atrio delle
scale, matita, 586x444, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



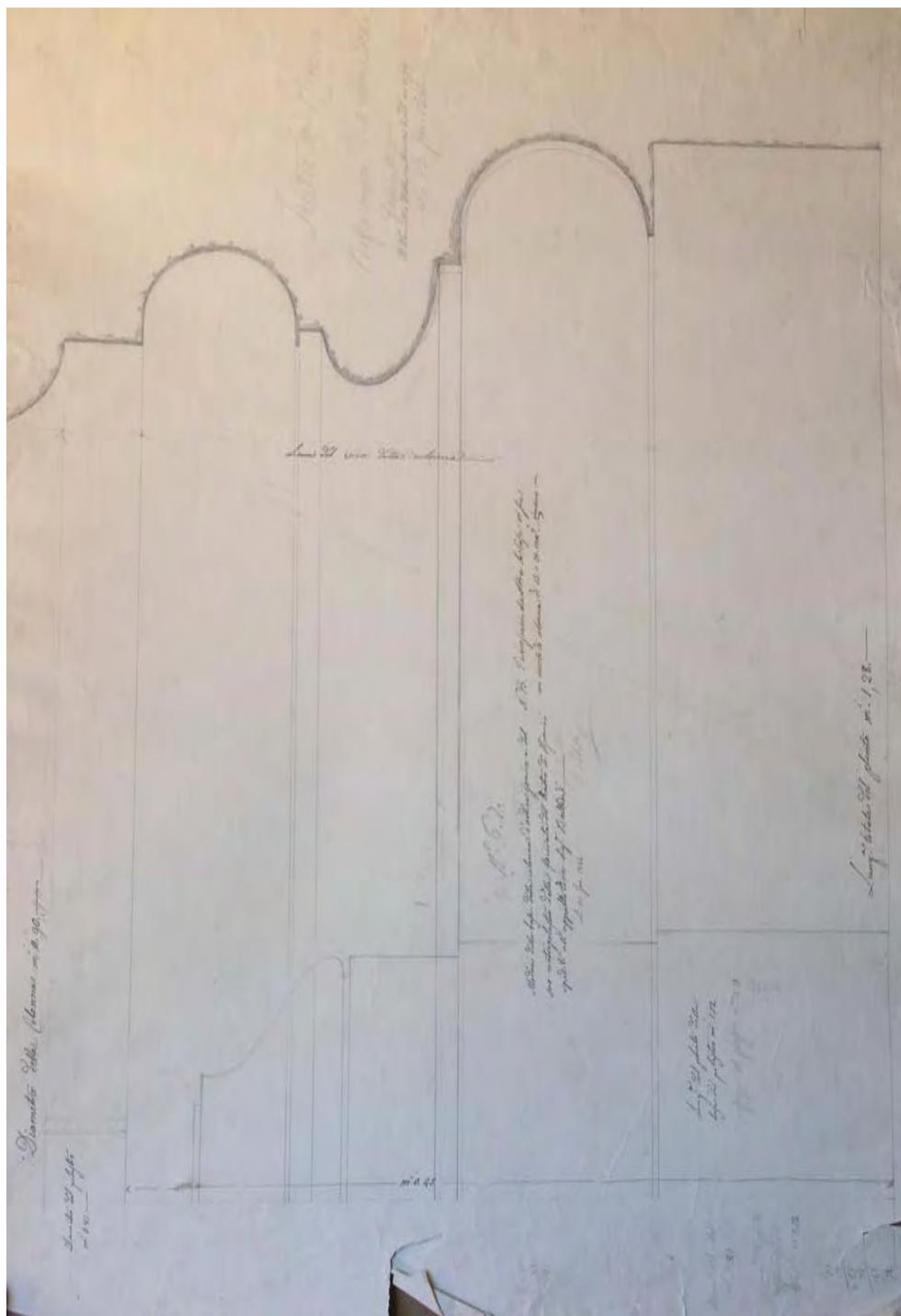
61.

755. Studio di finestra con fre-
gio, matita e china, 586x444,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



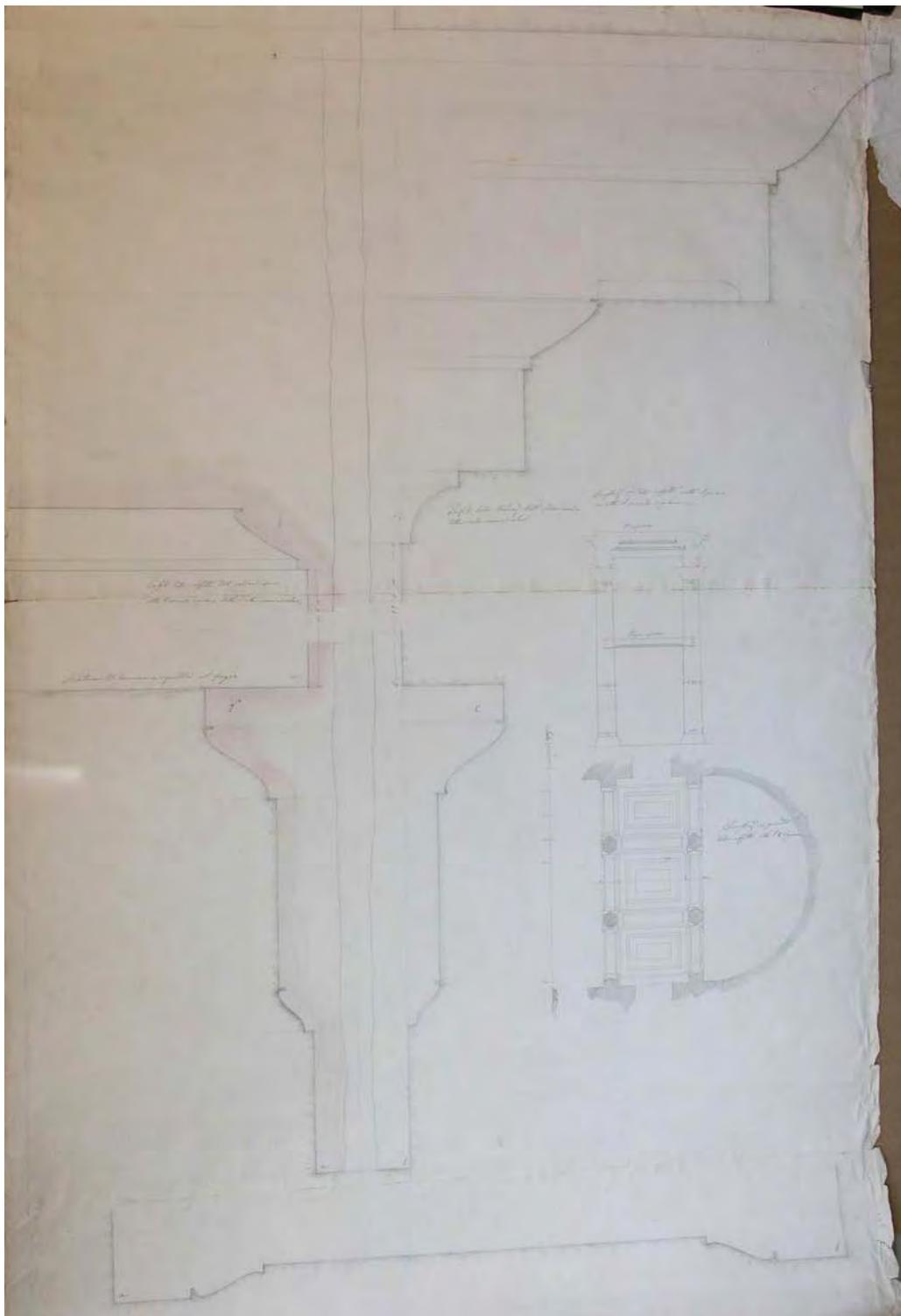
62.

756. Imposta degli archi del primo ordine del nuovo teatro di Rimini, scala 1:1, matita, 520x632, Luigi Poletti (A.P.M.)



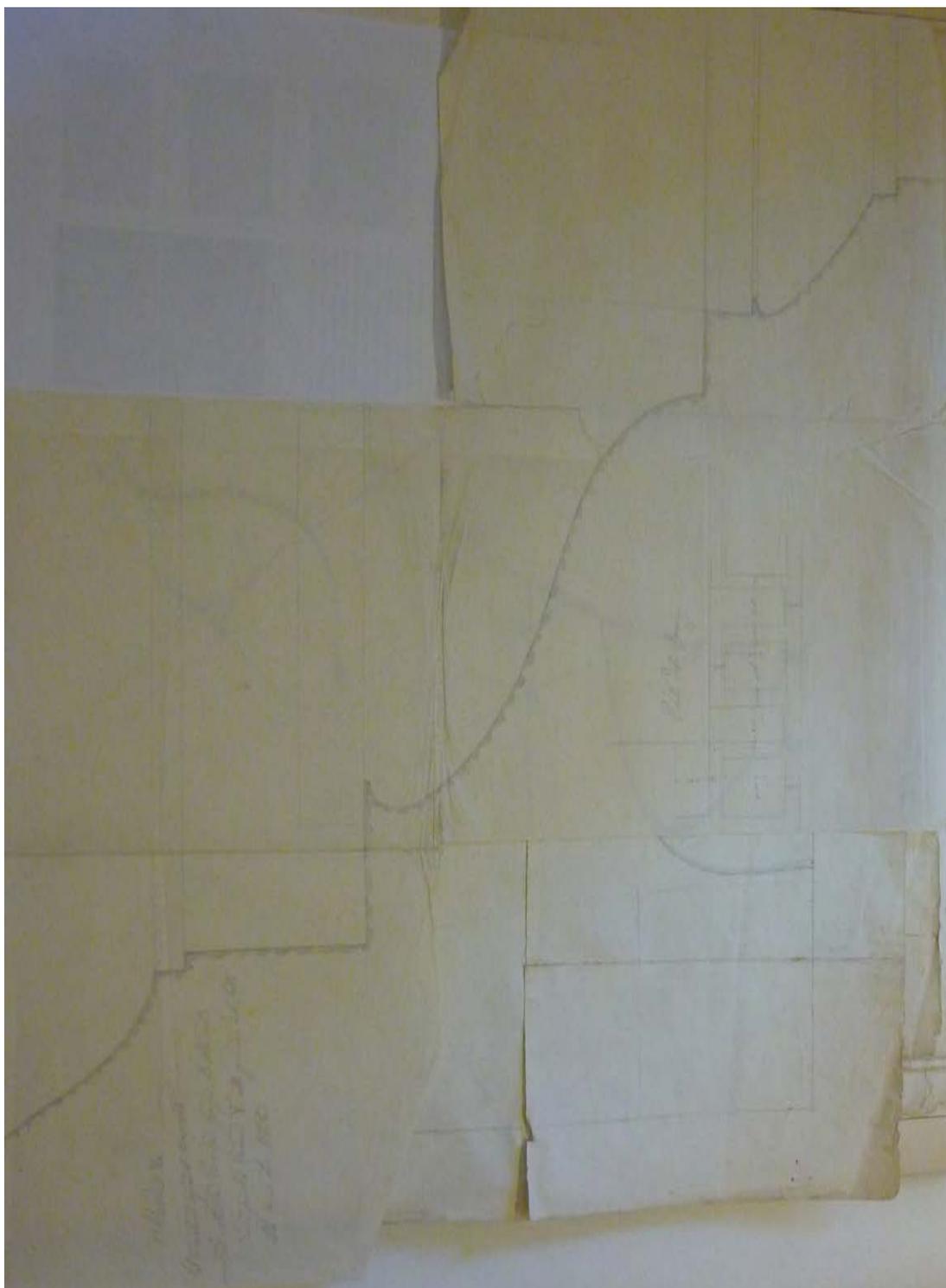
63.

757. Modani della base della
colonna d'ordine ionico della
facciata del teatro di Rimini,
scala 1:1, matita, 550x810,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



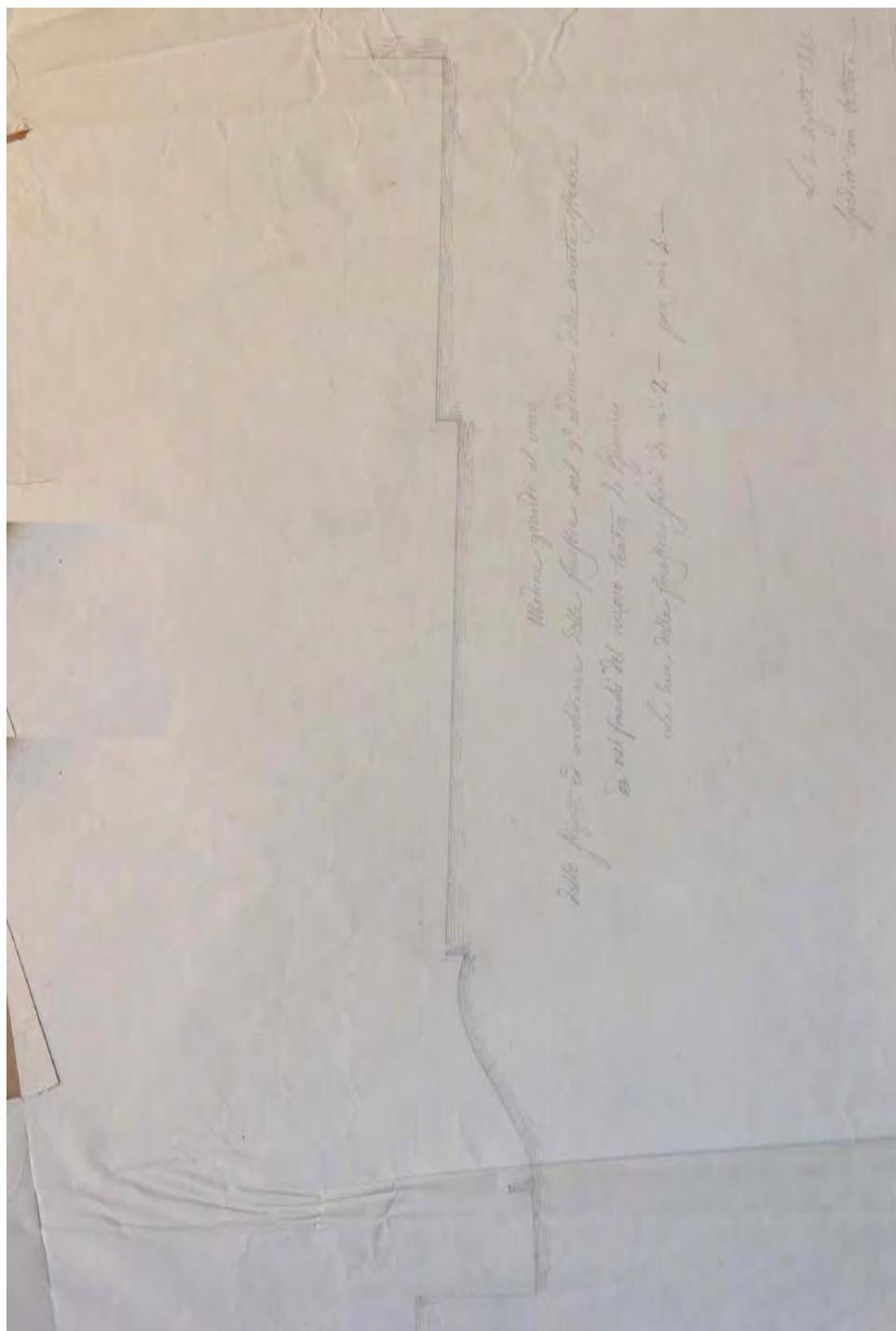
64.

762. Profilo della soffitta
dell'ordine ionico, matita, china
e acq., 1380x790, Luigi Poletti
(A.P.M.)



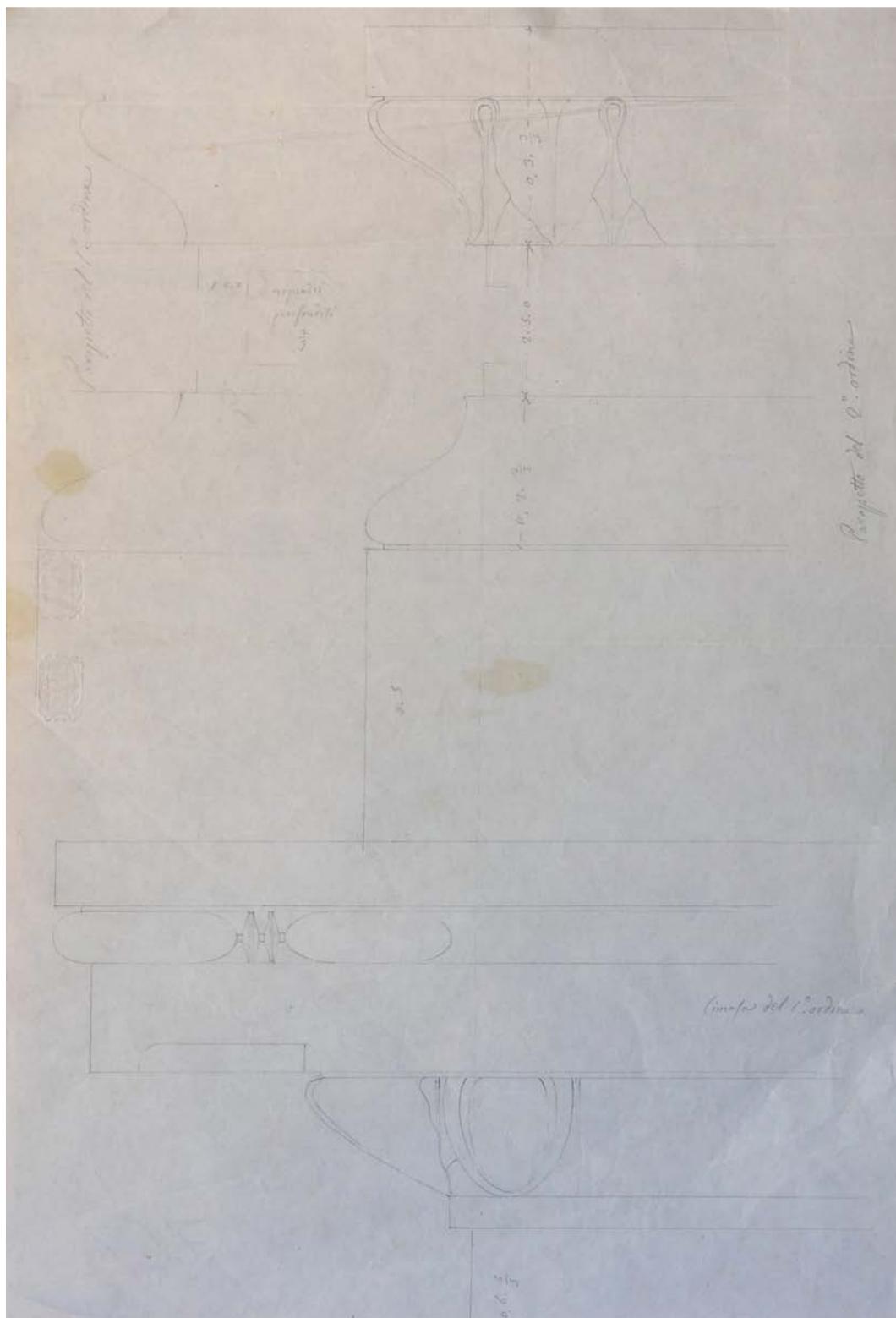
65.

765. Modine Z del frontone
sopra il prospetto, scala 1:1,
matita, 550x432, Luigi Poletti
(A.P.M.)



66.

766. Modine dello stipite ed architrave delle finestre nel 2° ordine delle arcate esterne, scala 1:1, matita, 275x440, Luigi Poletti (A.P.M.)



67.

767. Studio di modanature,
matita, 270x410, Luigi Poletti
(A.P.M.)



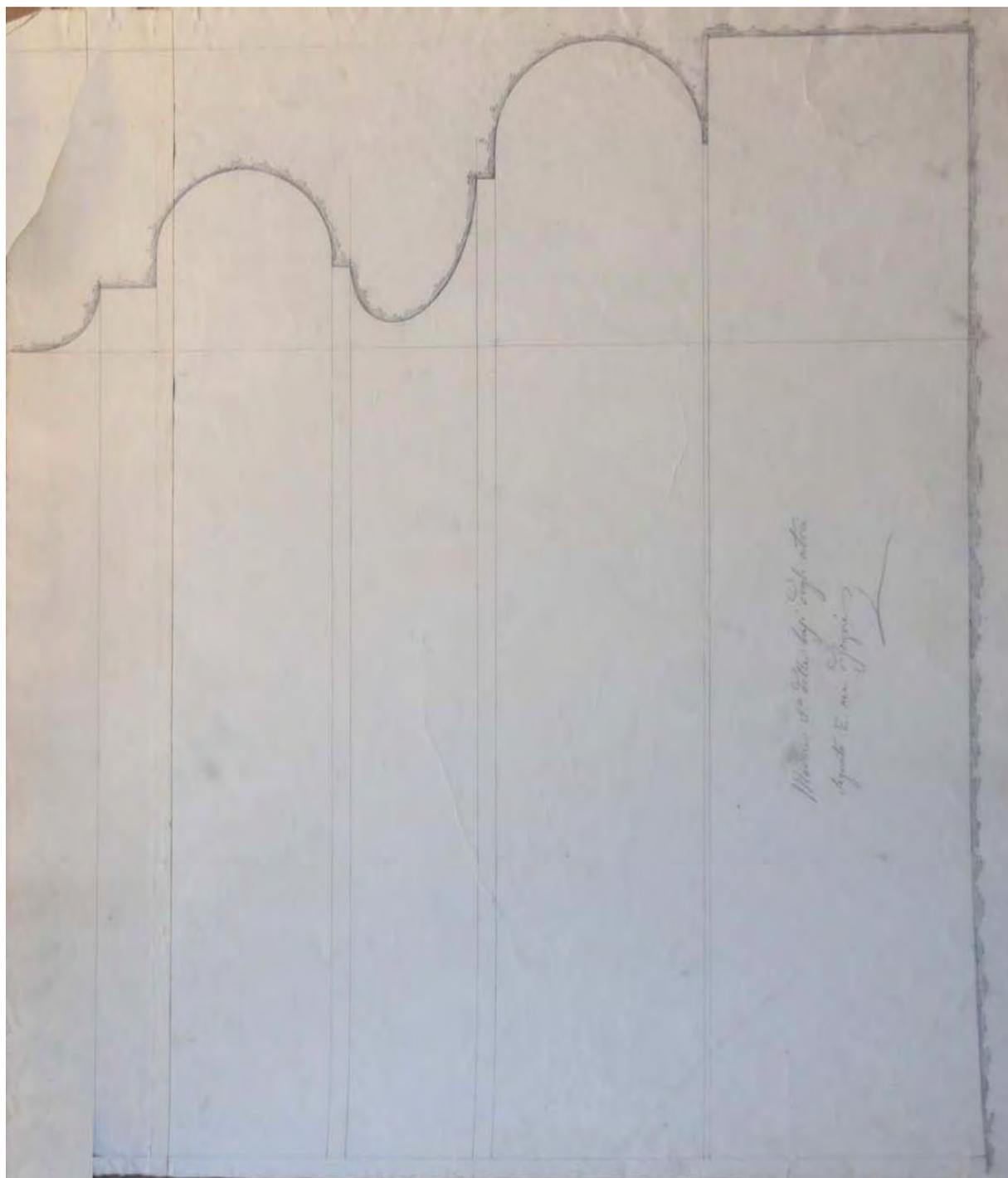
68.

768. Studio di modanatura,
matita, 385x450, Luigi Poletti
(A.P.M.)



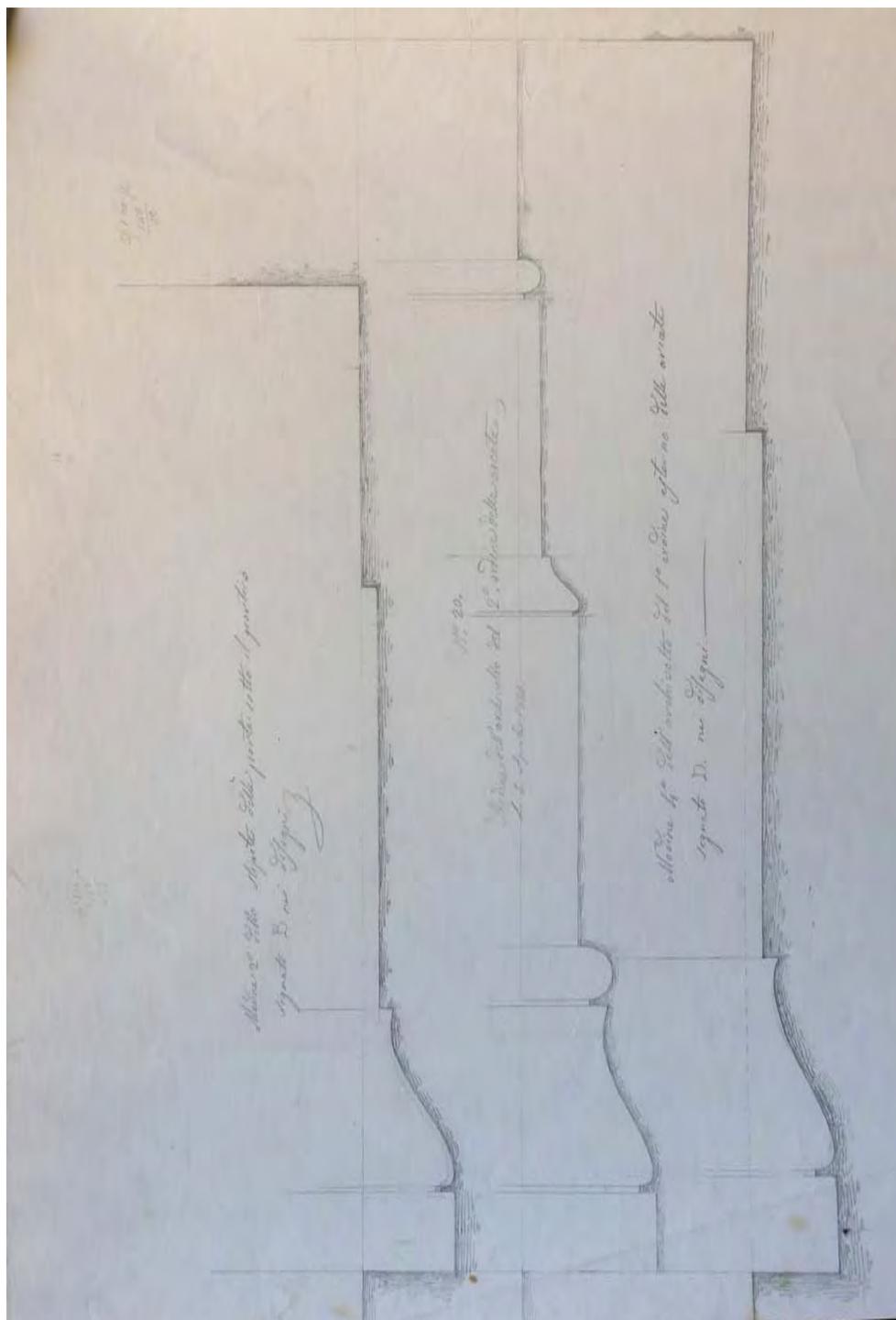
69.

769. Schizzi di ornati, matita,
345x400, Luigi Poletti
(A.P.M.)



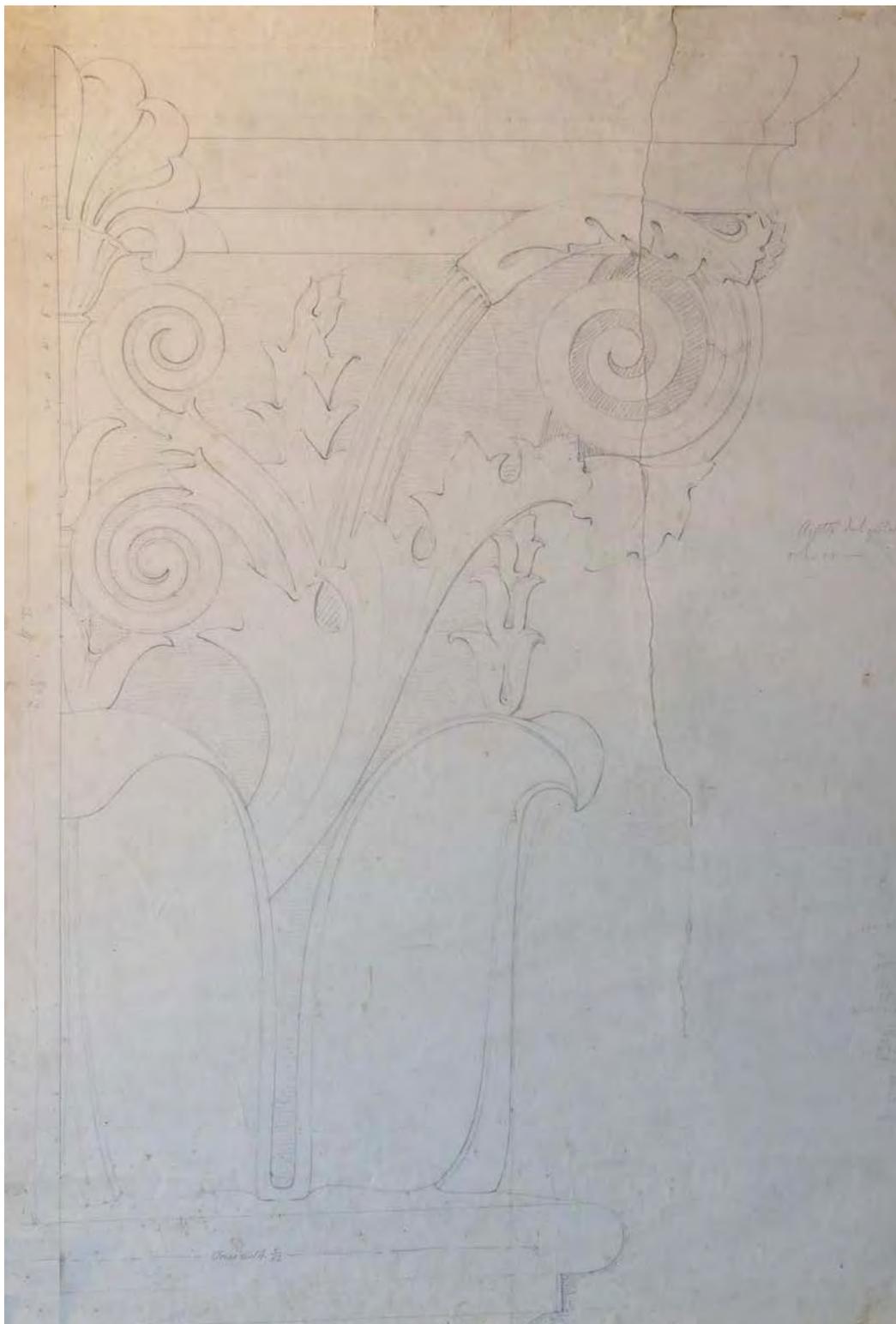
70.

770. Modine 8 delle basi degli atri, scala 1:1, matita, 505x580, Luigi Poletti (A.P.M.)



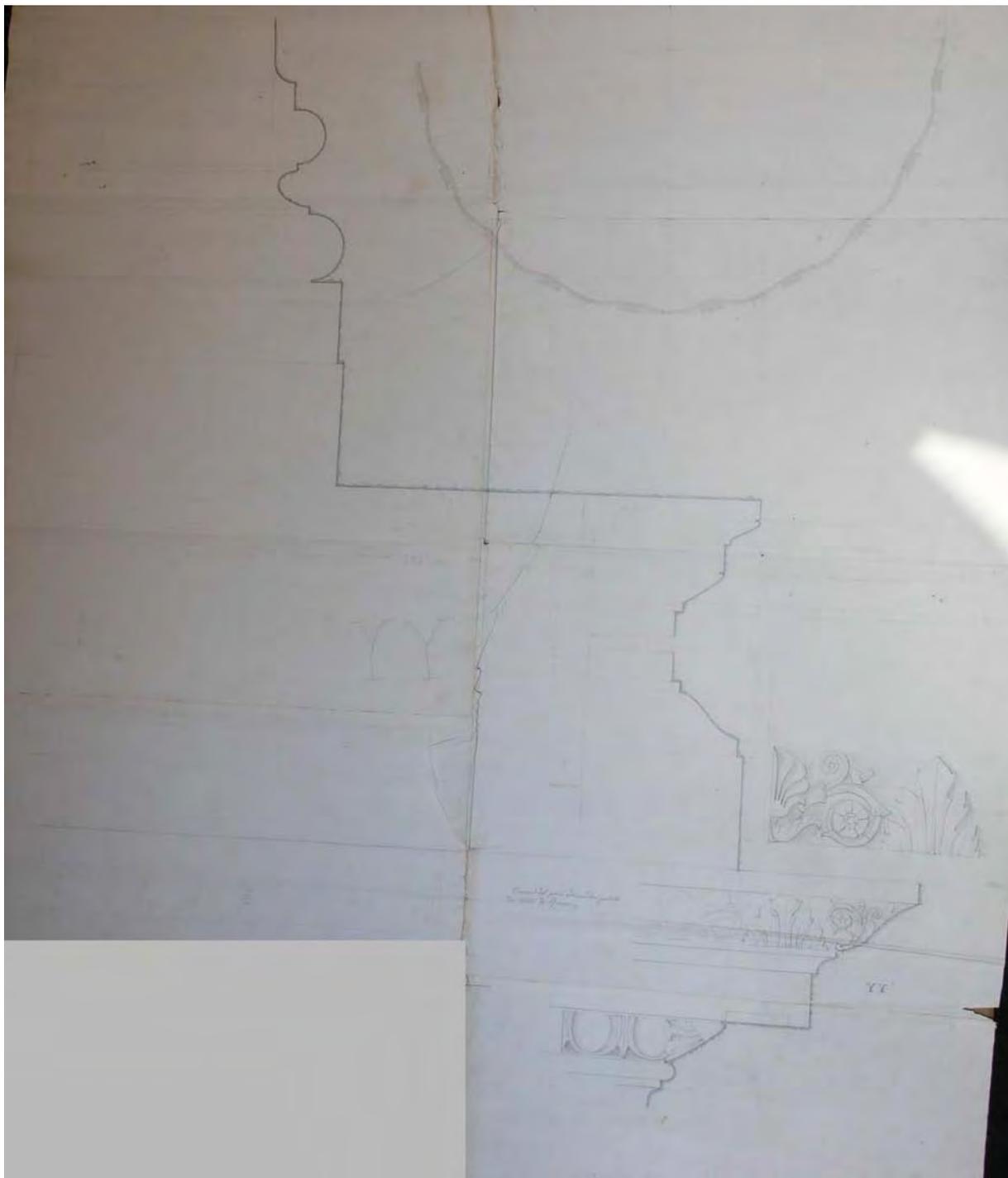
71.

771. Modine 2. dello stipite della porta sotto il portico segnato B nei disegni, scala 1:1, matita, 440x540, Luigi Poletti (A.P.M.)



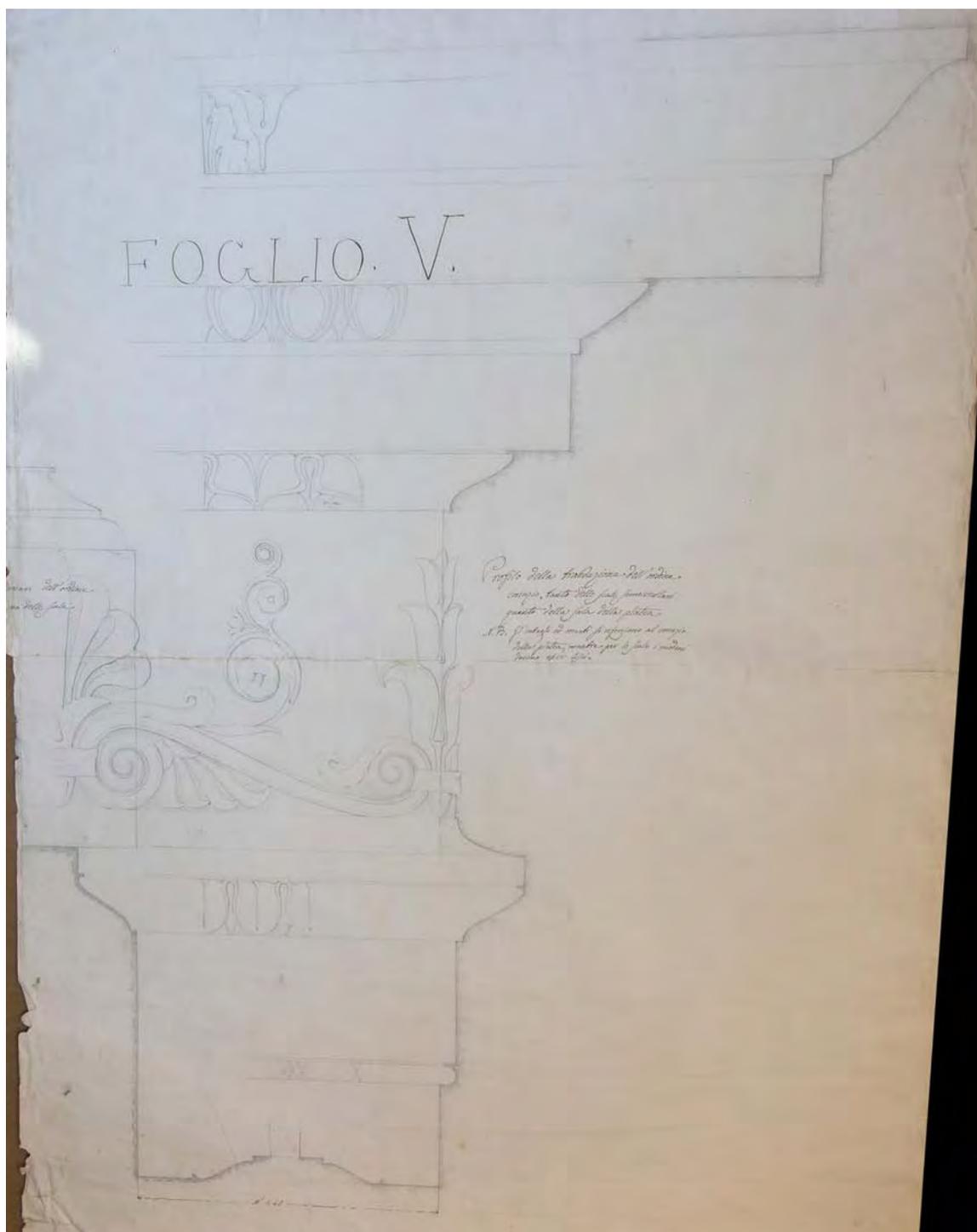
72.

774. Capitello, scala 1:1, matita, 760x550, Luigi Poletti (A.P.M.)



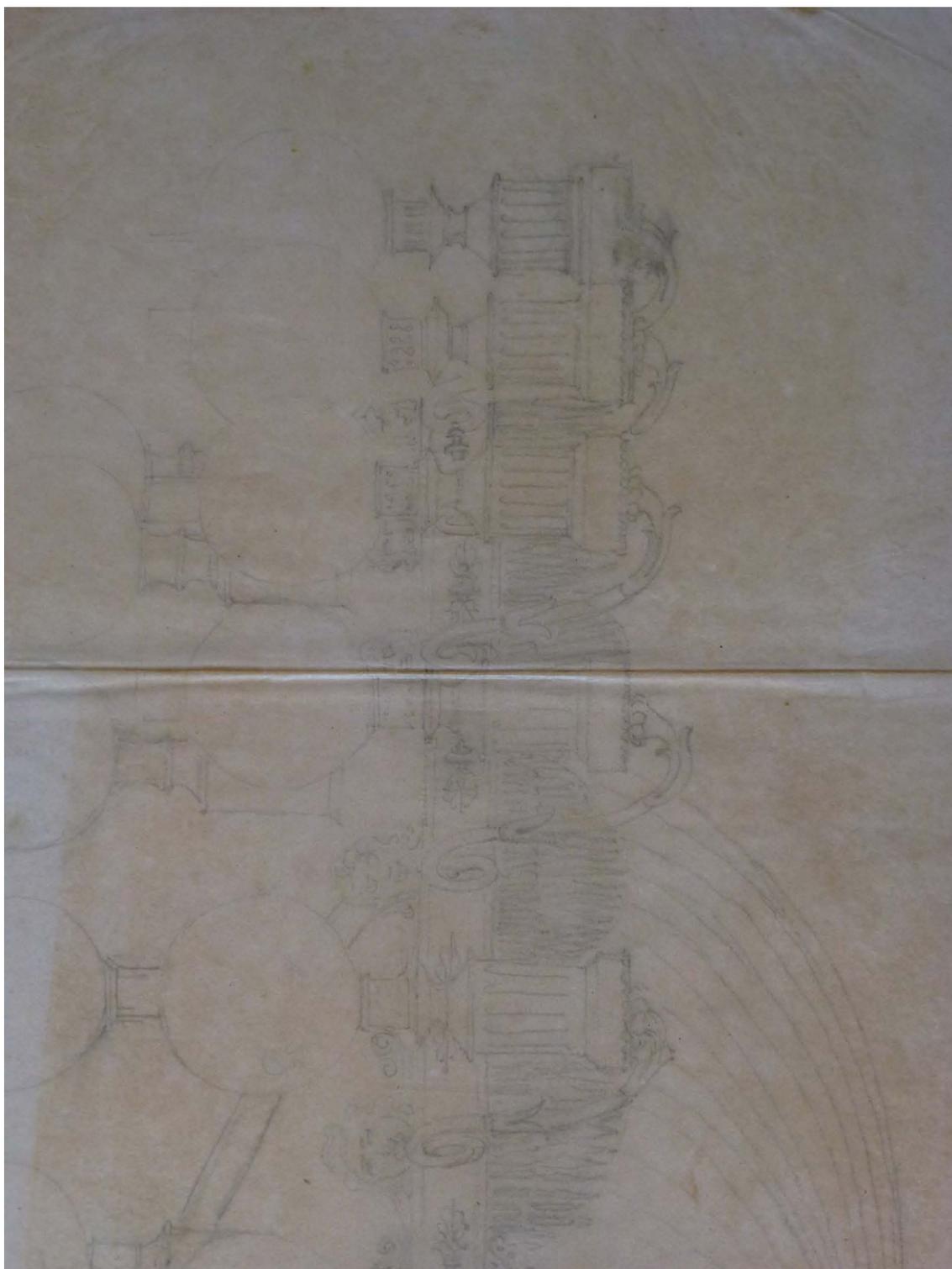
73.

776. Cimasa del primo ordine
dei palchi, scala 1:1, matita,
1330x1090, Luigi Poletti
(A.P.M.)



74.

779. Profilo della trabeazione
dell'ordine corinzio tanto delle
scale semicirculari quanto del-
le scale della platea, scala 1:1,
matita, 1000x800, Luigi Poletti
(A.P.M.)



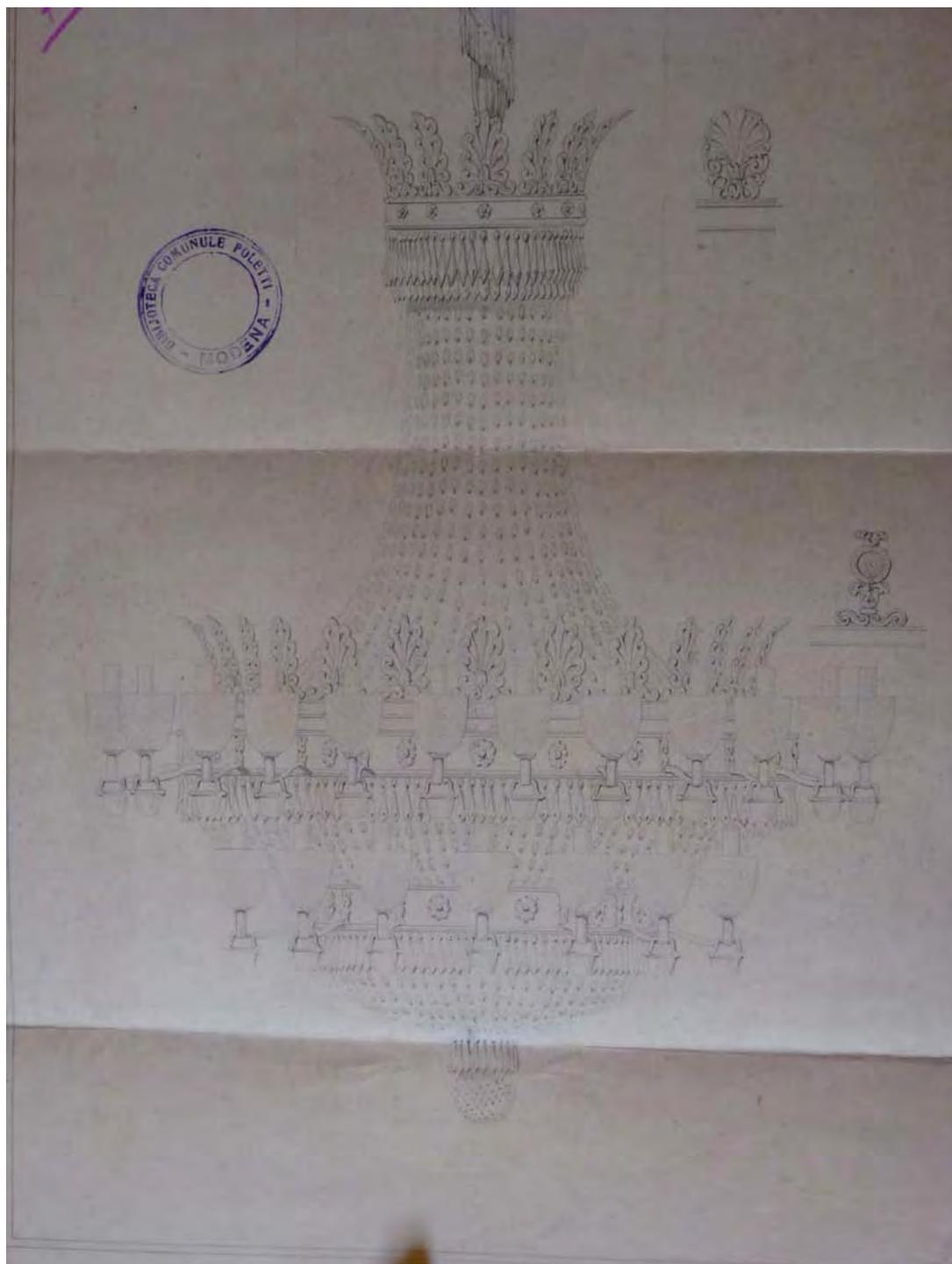
75.

LP_33_C30_1. Schizzo di lampadario, matita, 376x505, Luigi Poletti (A.P.M.)



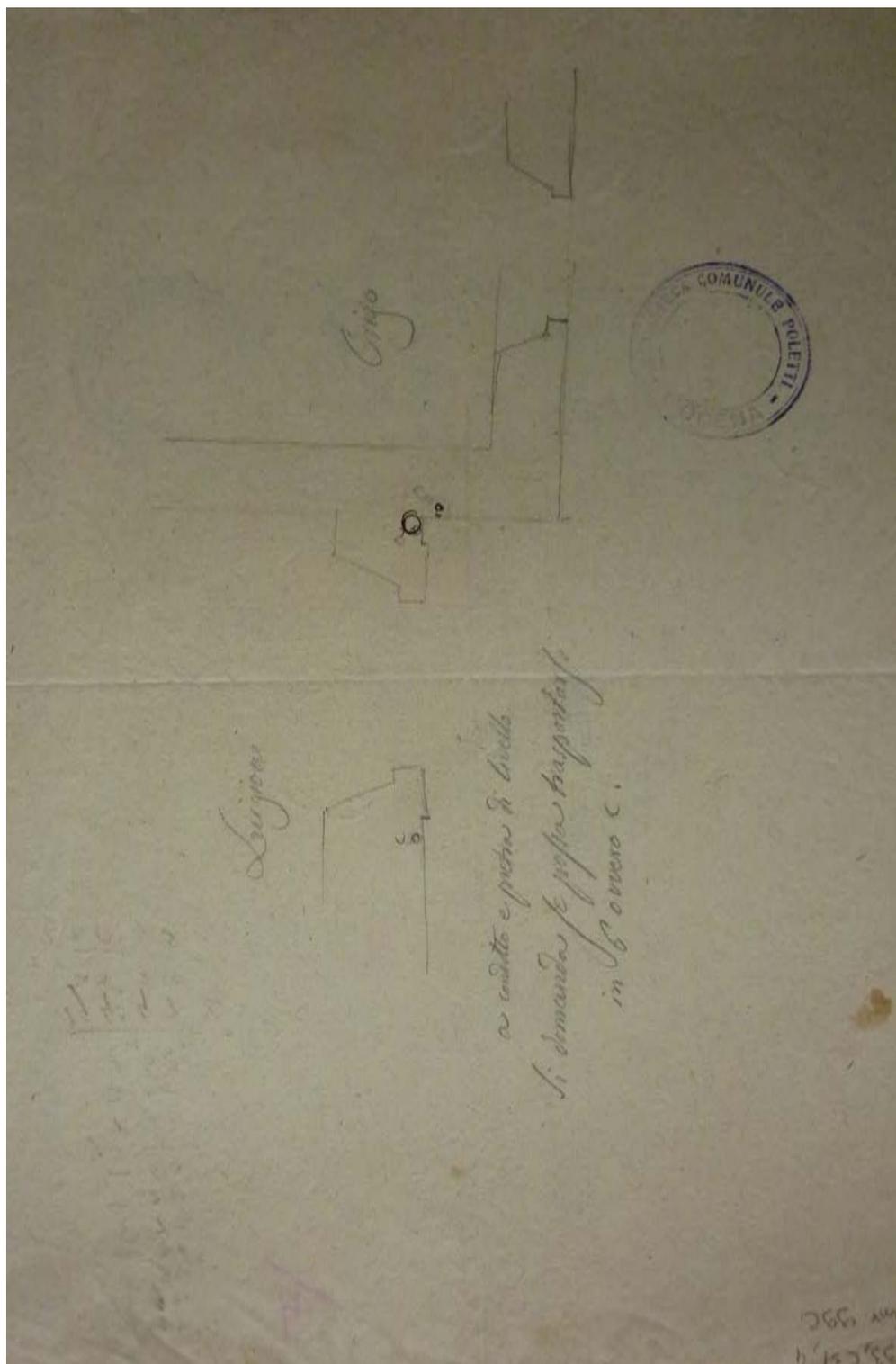
76.

LP_33_C30_2. Studio di lampadario, acq., 477x345, Luigi Poletti (A.P.M.)



77.

LP_33_C30_3. Studio di lampadario, matita, 327x243, Luigi Poletti (A.P.M.)



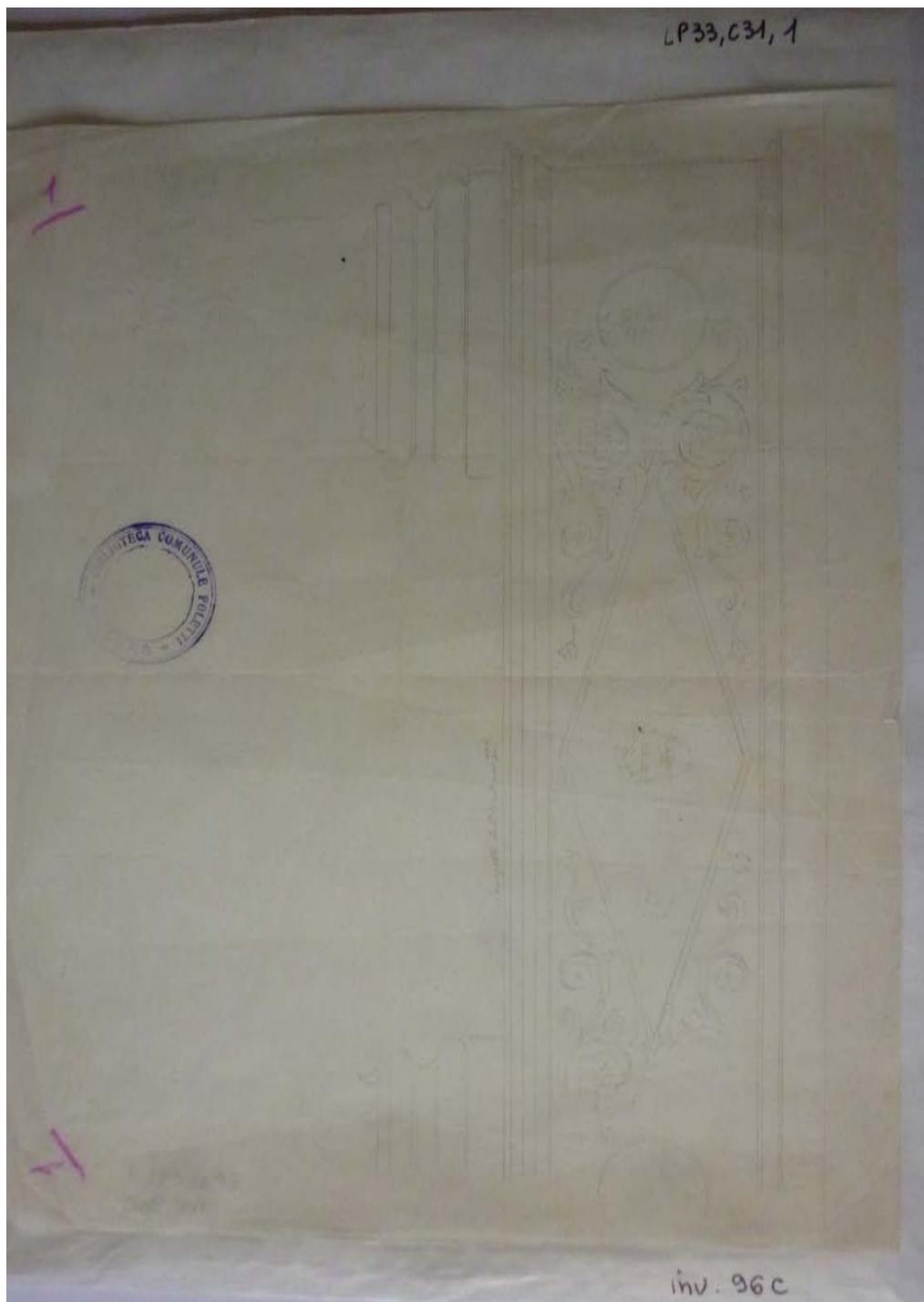
78.

LP_33_C30_4. Schizzo di studio, acq., 472x325, Luigi Poletti (A.P.M.)



79.

LP_33_C30_11. Disegno di
lampada, acq., 182x110, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



80.

LP_33_C31_1. Parapetto
dell'ordine II, matita su carta
da lucido, 216x260, Luigi Po-
letti
(A.P.M.)



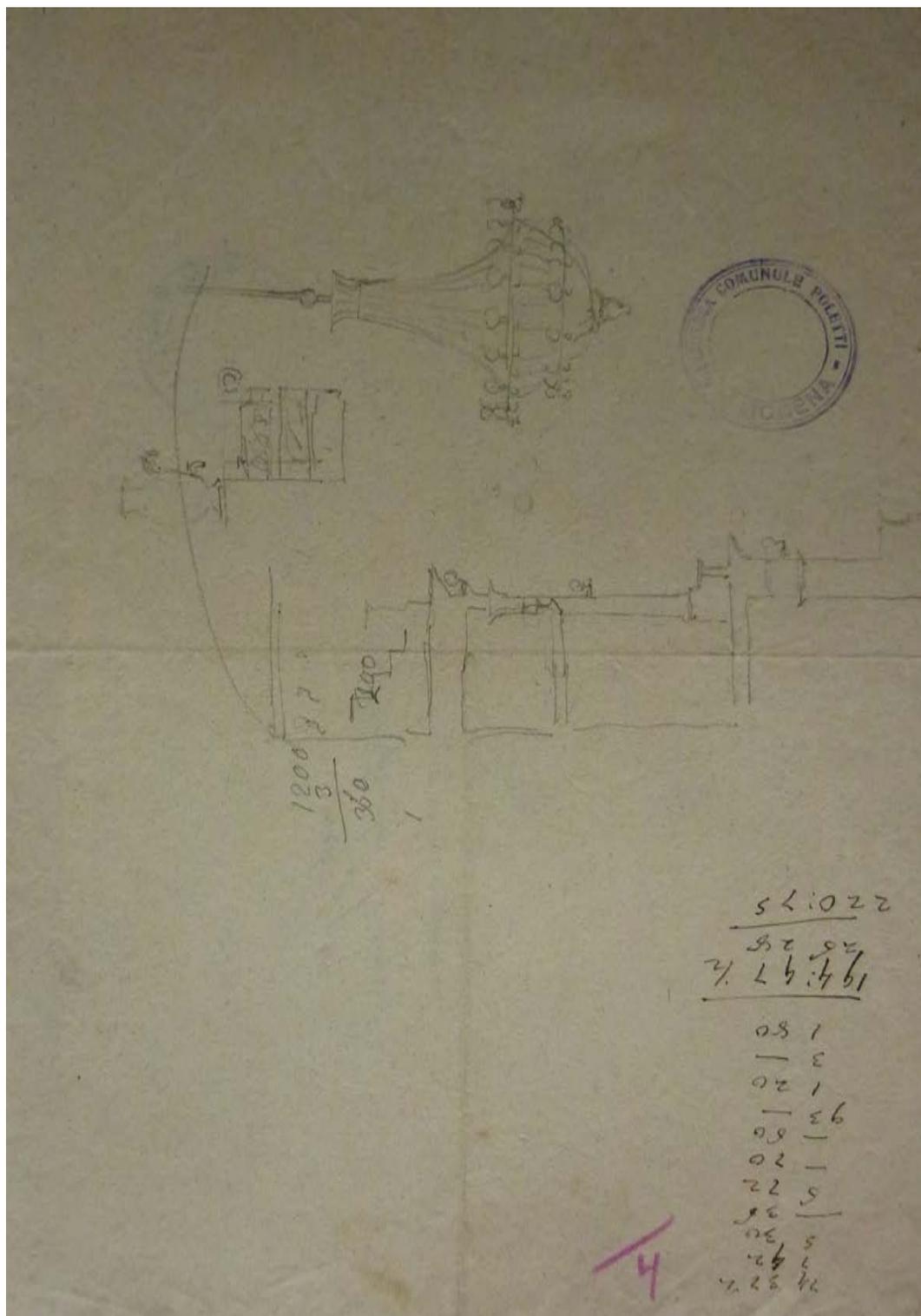
81.

LP_33_C31_2. Parapetti, matita, 270x390, Luigi Poletti (A.P.M.)



82.

LP_33_C31_3. Schizzo di finestra, china, 250x188, Luigi Polletti (A.P.M.)



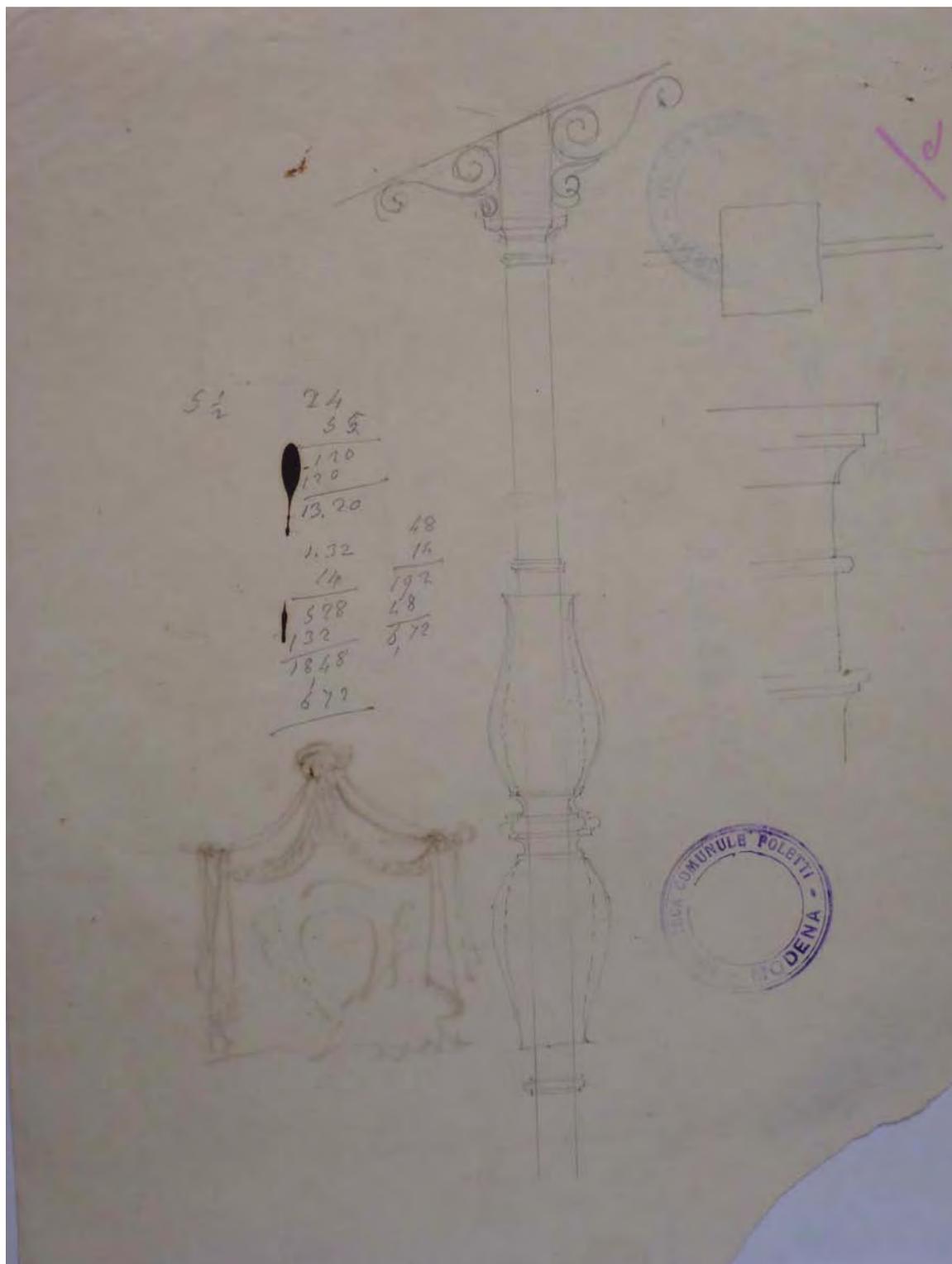
83.

LP_33_C31_4. Sezione dei palchi e lampadario, matita, 186x267, Luigi Poletti (A.P.M.)



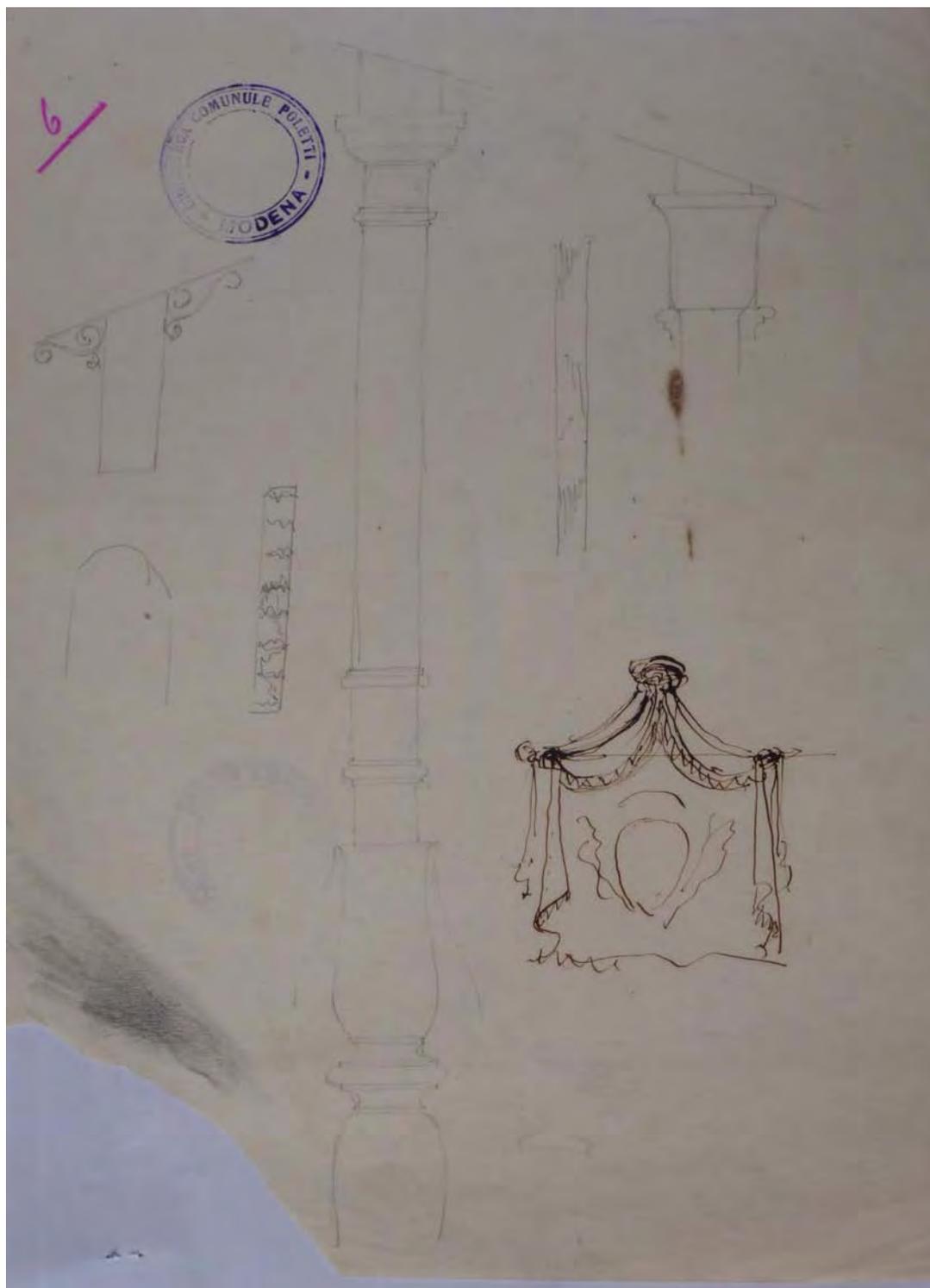
84.

LP_33_C31_5. Studio di decorazione dell'arcata del palcoscenico, matita, 450x320, Luigi Poletti (A.P.M.)



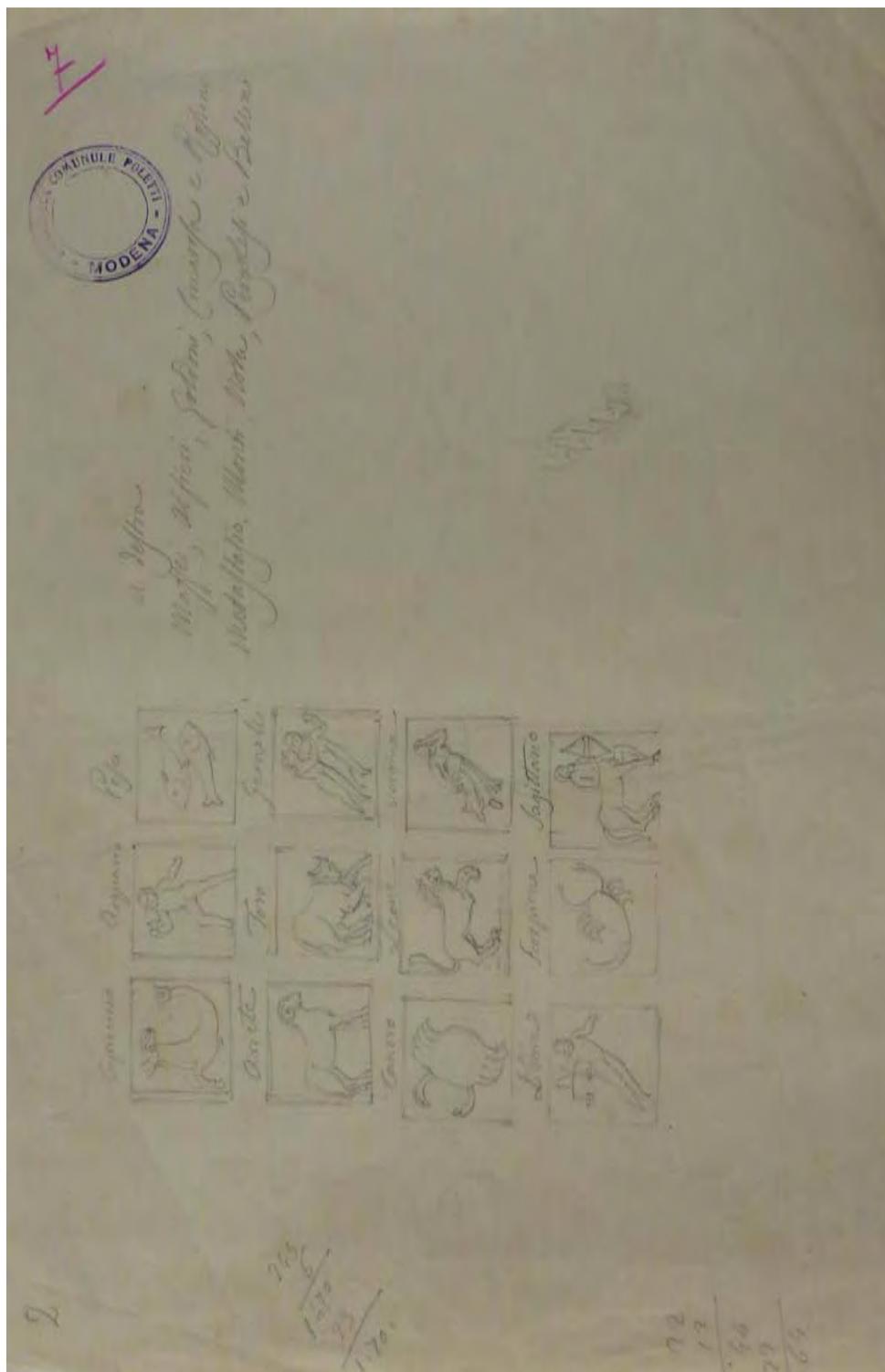
85.

LP_33_C31_6A. Schizzi capitelli, matita, 267x197, Luigi Poletti (A.P.M.)



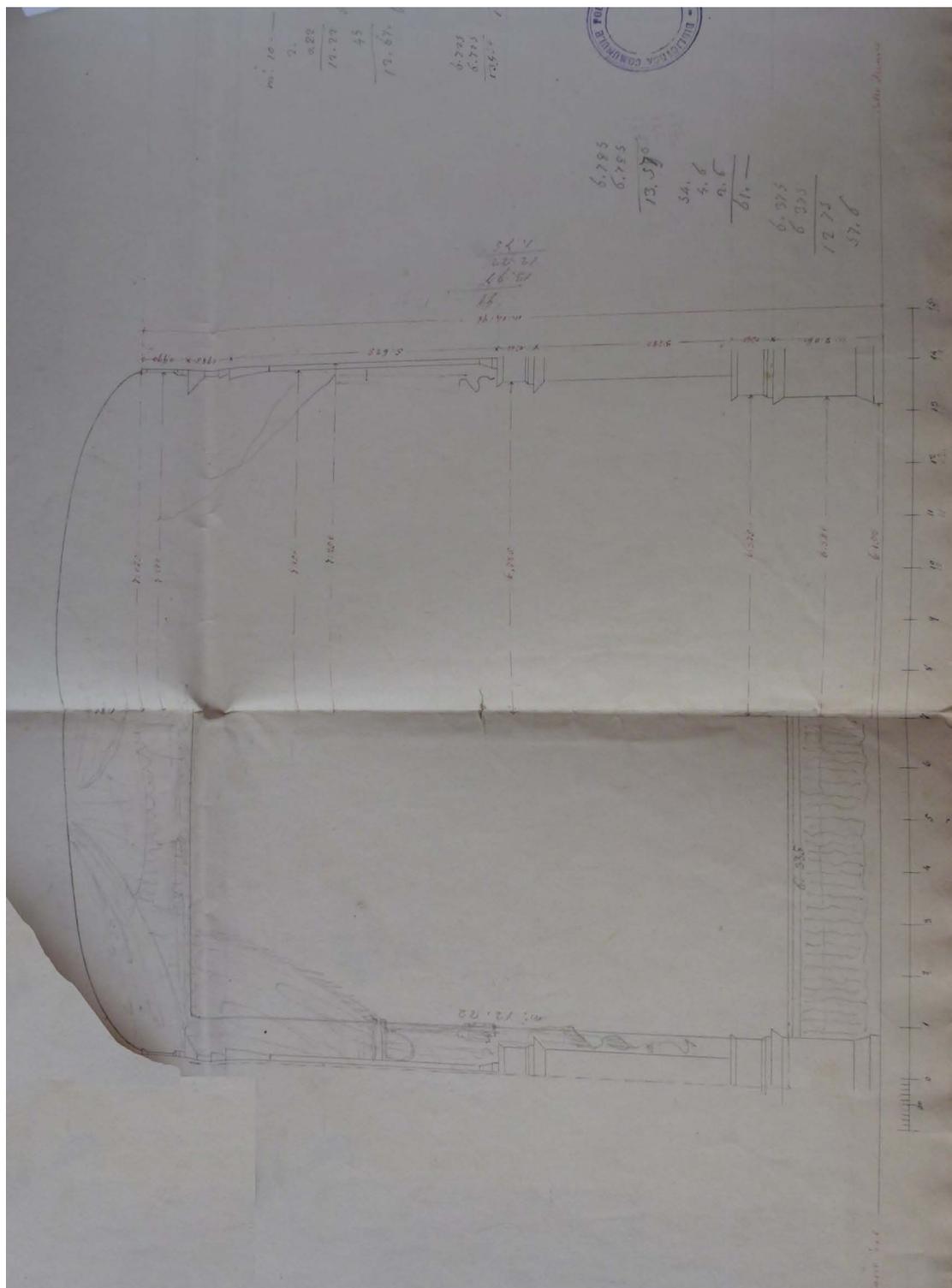
86.

LP_33_C31_6B. Schizzi capitelli, matita, 267x197, Luigi Poletti (A.P.M.)



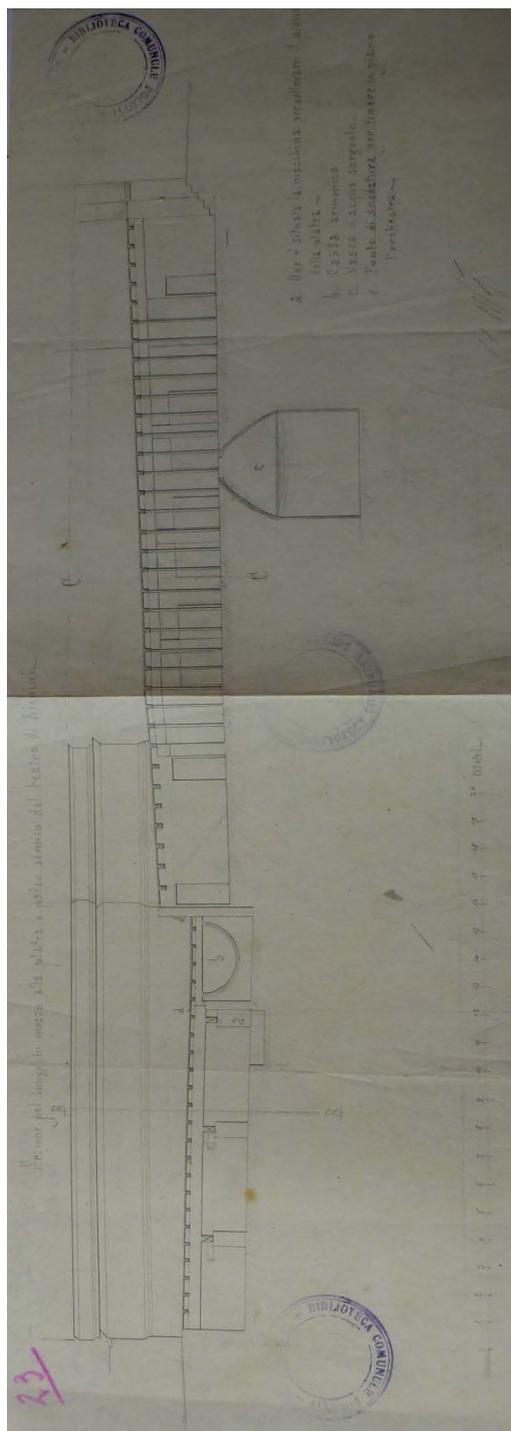
87.

LP_33_C31_7. Segni zodiacali, matita, 215x328, Luigi Poletti (A.P.M.)



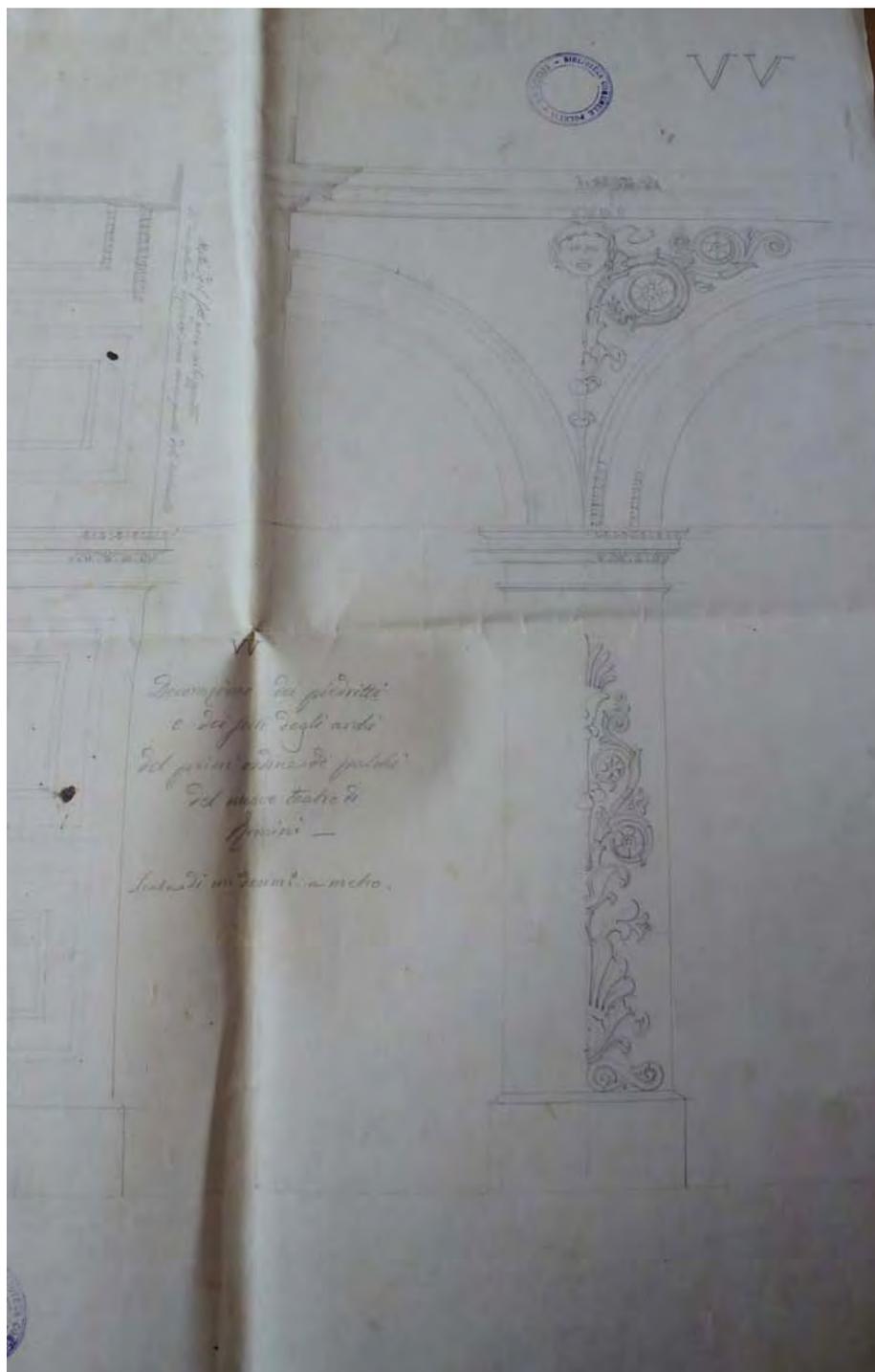
88.

LP_33_C31_8. Sezione di palcoscenico, china, 440x586, Luigi Poletti (A.P.M.)



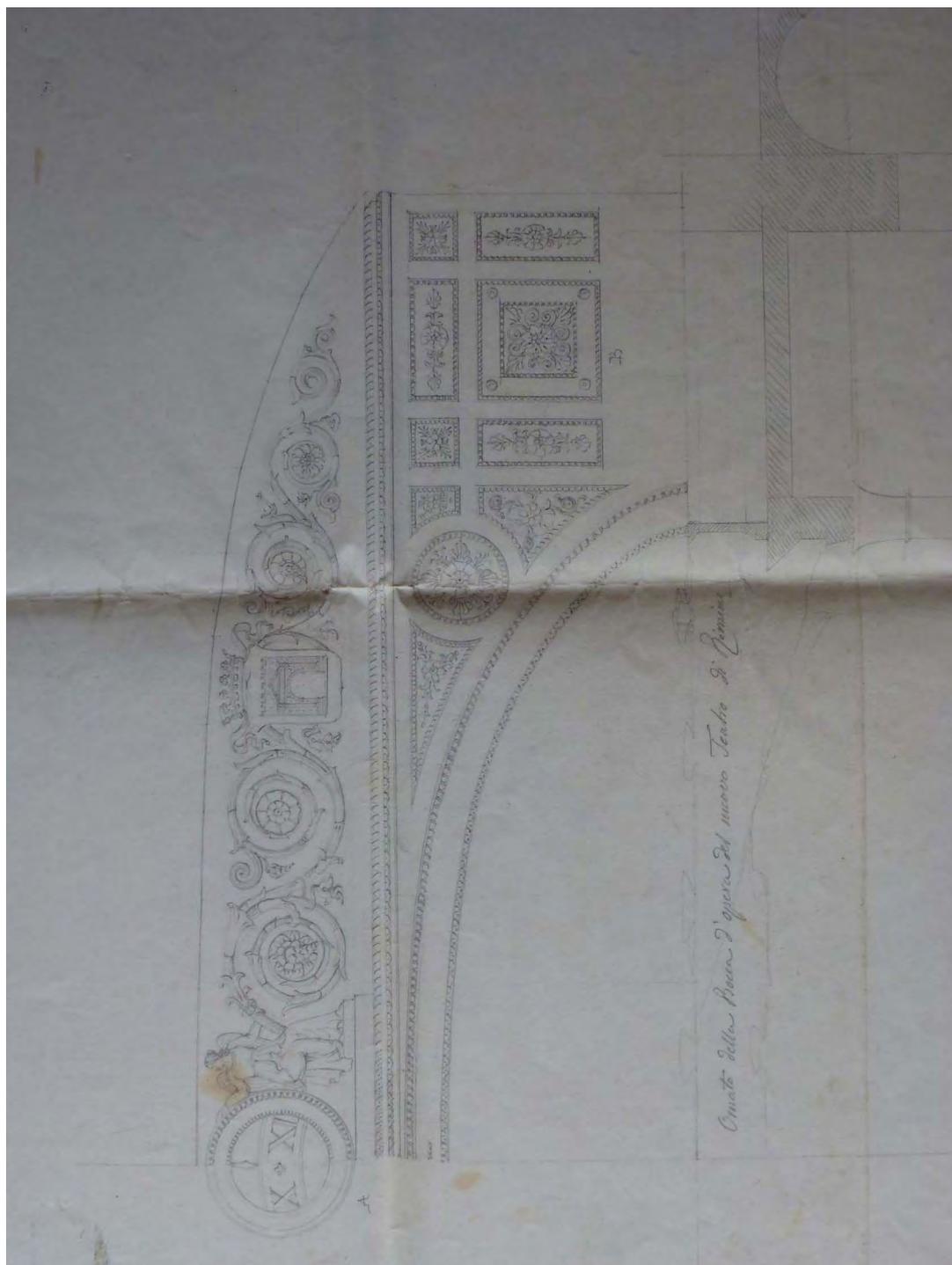
90.

LP_33_C31_23. Sezione per lungo in mezzo alla platea e palcoscenico del teatro di Rimini, matita, 142x404, Luigi Poletti (A.P.M.)



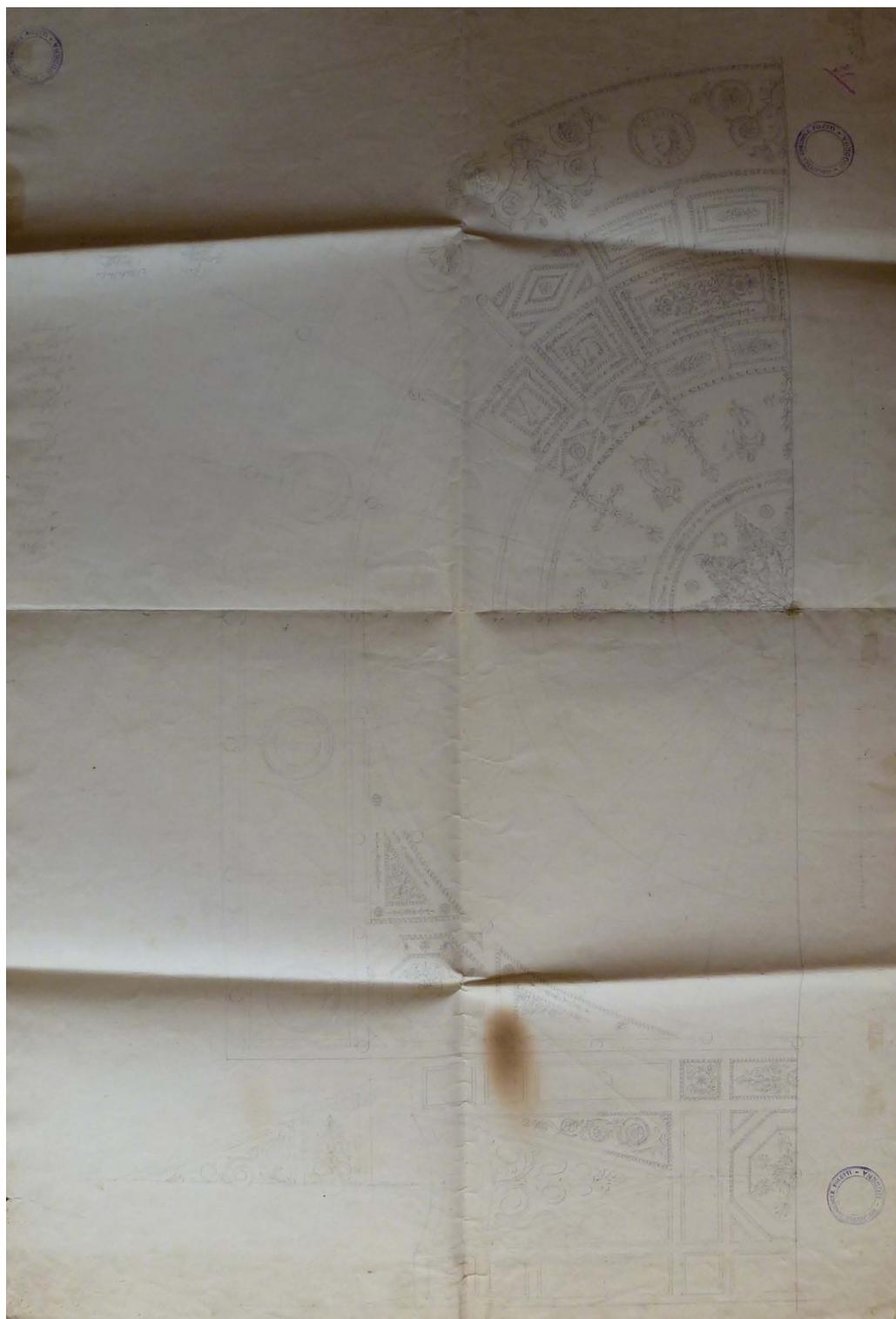
91.

LP_33_C31_29. Decorazione dei piedritti dei sestri degli archi del prim'ordine di palchi del nuovo teatro di Rimini, matita, 552x400, Luigi Poletti (A.P.M.)



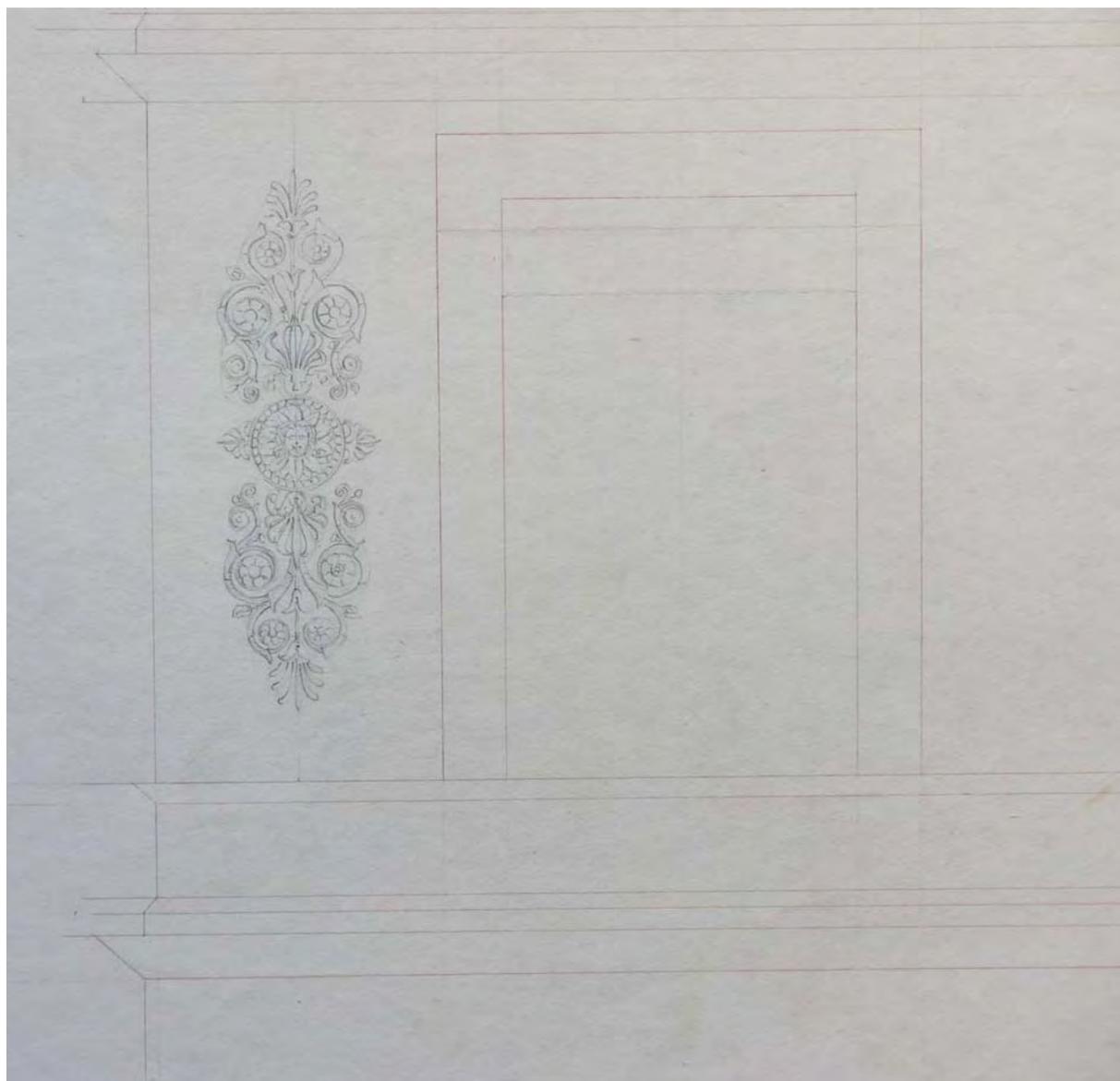
92.

LP_33_C31_30. Ornato della
Bocca d'opera del nuovo tea-
tro di Rimini, matita, 904x548,
Luigi Poletti
(A.P.M.)



93.

LP_33_C31_31. Soffitto del
teatro, matita, 553x795, Luigi
Poletti
(A.P.M.)



94.

P8080084. Particolare di decorazione, Luigi Poletti (A.P.M.)

II.

FOTO STORICHE

95 1833. ca_afp003835, Gambalunga
96 1857. aroldo, Gambalunga
97 1857. manifesto, Gambalunga
1858-
98 1859. manifesto, Gambalunga
99 1880. afp000004, Gambalunga
100 1880. ca_minighini_teatro_08, Gambalunga
101 1884. traviata, Gambalunga
102 1890. ca_flpf-188, Gambalunga
103 1890. ca_flpf-190, Gambalunga
104 1890. ca_museone_g_casadei_07, Gambalunga
105 1890. sipario_minighini-teatro_06 , Gambalunga
106 1890. ca_museone_g_casadei_10, Gambalunga
107 1900. ca_afp003845, Gambalunga
108 1900. ca_afp004511, Gambalunga
109 1900. ca.563904_450645191645476_2127124071_n , Gambalunga
110 1900. ca_m-700-724-p38a, Gambalunga
111 1908. afp003838, Gambalunga
112 1910. afp003840, Gambalunga
113 1910. ca_afp001140, Gambalunga
114 1910. ca_museone_g_casadei_11, Gambalunga
115 1920. ca_m-700-724-p38b, Gambalunga
116 1924. afp000958, Gambalunga
117 1925. ariminum1925p18, Gambalunga
118 1929. maioli_A01841bis, Gambalunga
119 1930. flpf-187, Gambalunga
120 1930. ca_afp004512, Gambalunga
121 1930. ca_afp004513, Gambalunga
122 1930. ca_bg1-34-06186, Gambalunga
123 1930. ca_flpf-192, Gambalunga
124 1930. ca_maioli_A13f30v1, Gambalunga
125 1930. ca_maioli_A01841bis, Gambalunga
126 1933. afp000957, Gambalunga
127 1935. ca_museone_g_casadei_12, Gambalunga
128 1935. ca_museone_g_casadei_13, Gambalunga
129 1940. ca_afp003842, Gambalunga
130 1940. ca_m-700-724-p38b, Gambalunga
131 1940. ca_museone_g_casadei_05, Gambalunga
132 1940. ca_museone_g_casadei_09, Gambalunga
133 1944. 00063_particolare, Gambalunga
134 1944. afp003396, Gambalunga
135 1944. afp003430, Gambalunga

136 1944. afp003431, Gambalunga
137 1944. minighini_teatro_05, Gambalunga
138 1944. moretti_2401, Gambalunga
139 1944. moretti_2601, Gambalunga
140 1944. moretti_2701, Gambalunga
141 1944. moretti_2801, Gambalunga
142 1944. moretti_2901, Gambalunga
143 1944. moretti_3001, Gambalunga
144 1944. moretti_3101, Gambalunga
145 1944. moretti_3602, Gambalunga
146 1945. ls148, Gambalunga
147 1945. ls149, Gambalunga
148 1945. post1-24-00641, Gambalunga
149 1945. ca_Corbelli_177, Gambalunga
150 1946. maioli_A13f30v2, Gambalunga
151 1946. maioli_A01000, Gambalunga
152 1952. ept-rimini-311, Gambalunga
153 1960. n128-025-11, Gambalunga
154 1960. n128-025b-15, Gambalunga
155 1966. minighini_teatro_07, Gambalunga
156 1966. N129_056_01, Gambalunga
157 1966. N129_056_11, Gambalunga
158 1970. ca_afp003876, Gambalunga
159 1972. afp000933_03, Gambalunga
160 1972. afp000935_28, Gambalunga
161 1972. minighini_teatro_11, Gambalunga
162 1972. teatroB010, Gambalunga
163 1972. ca_afp000935_21, Gambalunga
164 1972. ca_afp000936_12, Gambalunga
165 1974. ca_afp000941, Gambalunga
166 2014. 13.01.28, Gambalunga
167 2014. 13.01.44, Gambalunga
168 2014. 13.02.18, Gambalunga
169 2014. 13.02.30, Gambalunga
170 2014. 13.04.50, Archivio Fotografico della Soprintendenza
171 2014. 13.05.02, Archivio Fotografico della Soprintendenza
172 2014. 13.05.22, Archivio Fotografico della Soprintendenza
173 2014. 13.05.37, Archivio Fotografico della Soprintendenza
174 2014. 13.06.00, Archivio Fotografico della Soprintendenza
175 2014. 13.07.12, Archivio Fotografico della Soprintendenza
176 2014. 13.07.28, Archivio Fotografico della Soprintendenza
177 2014. 13.08.31, Archivio Fotografico della Soprintendenza
178 2014. 13.08.39, Archivio Fotografico della Soprintendenza

179 2014. 13.09.00, Archivio Fotografico della Soprintendenza
180 2014. 13.10.52, Archivio Fotografico della Soprintendenza



95.

1833. ca_afp003835, Gambalunga (B.G.R.)



96.

1857. aroldo, Gambalunga
(B.G.R.)

RIMINI

SOLENNI APERTURA DEL NUOVO TEATRO COMUNALE
PER LA STAGIONE DI ESTATE 1857
SI RAPPRESENTERANNO TRE MELODRAMMI SERI

IL TROVATORE di Giuseppe Verdi
EUSTORGIA DA ROMANO di Aroldo

E DUE GRANDI BALLI DEL COREOGRAFO G. ROTA

1812. CARLO IL GUASTATORE **IL TRIONFO DELL'INNOCENZA**

ARTISTI DI CANTO

MARCELLINA LOTTI DELLA SANTA		GIUSEPPINA MEDORI	
EMILIO PANCANI	GAETANO FERRI	PLACIDA CORVETTI	G. B. CORNAGO
LUGI MARIOTTI	ADELAIDE PANIZZA	MARCO GRINI	SALVATORE POGGIALI

ARTISTI DI BALLO

Coreografo GIUSEPPE ROTA

GIOVANNINA FATTESI	VIRGILIO CALORI		
ASSUNTA RAZANELLI	FERDINANDO PRATESI	CARLO FUSALUZZA	GIUSEPPE BRUNELLO
FERDINANDO FOSCHI	ALVIZZA	ANTONIO DI COLLOLA	

ORGHESTRA

CAPO E DIRETTORE CAV. ANGELO MARIANI

Direttore del Balletto GIUSEPPE ROTA Direttore in seconda GIUSEPPE ROTA

Supplente di Primo Violino	Primo Violino della seconda	FRANCESCO ZANARI	Primo Contrabbasso della prima stanza
PAOLO VIGNANI	Vice	CASANO CASARETO	Primo Contrabbasso della seconda stanza
BORGHESIO CRIVELLI	Primo Flauto	STEFANO POLETTI	Primo Tromba
FRANCESCO TOSCANI	Primo Clarinetto	GIULIO MARIANI	Primo Fagotto
CLEMENTE BALBINOTTI	Primo Oboe	GIULIO MARIANI	Primo Trombone
ANTONIO PASTORILE	Primo Violoncello	GIULIO MARIANI	Primo Timpani
ANGELO MARIANI	Primo Contrabbasso	GIULIO MARIANI	Primo Tamburo
GIUSEPPE MARIOTTI	Primo Organista	GIULIO MARIANI	Primo Corno

Prezzo di abbonamento per la Platea e Palchi per N. 22 Recite Scudi cinque

PREZZO DEI BIGLIETTI D'INGRESSO PER LA PLATEA E I PALCHI

Per ogni prima rappresentazione di Spettacolo si dà Opera che di Ballo, e per le serate di Zambola dai 30 Per le altre serate dai 32

Per ogni prima rappresentazione di Spettacolo e per quelli di Zambola dai 30 Per le altre serate dai 32

Prezzo del Biglietto per il Coppione per ogni sera dai 18

Con altro avviso sarà indicata la sera della prima Rivista.

L'Impresa - Scatelli Marzi

97.

1857. manifesto, Gambalunga
(B.G.R.)



©Biblioteca Gambalunga, Rimini

Piazza Cavour

99.

1880. afp000004, Gambalunga
(B.G.R.)



100.

1880. ca_minighini_teatro_08,
Gambalunga
(B.G.R.)



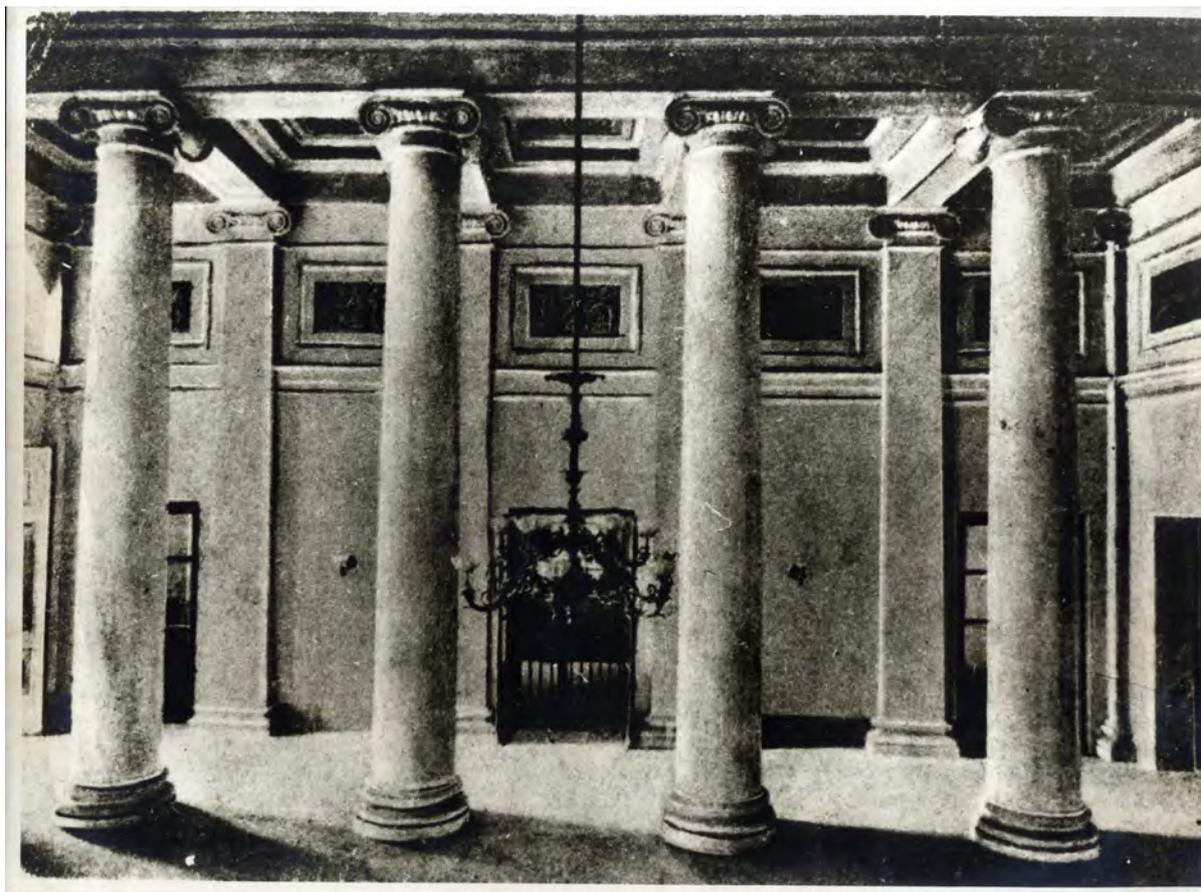
101.

1884. traviata, Gambalunga
(B.G.R.)



102.

1890. 50b, Gambalunga
(B.G.R.)



103.

1890. ca_afp004512, Gambalunga
(B.G.R.)



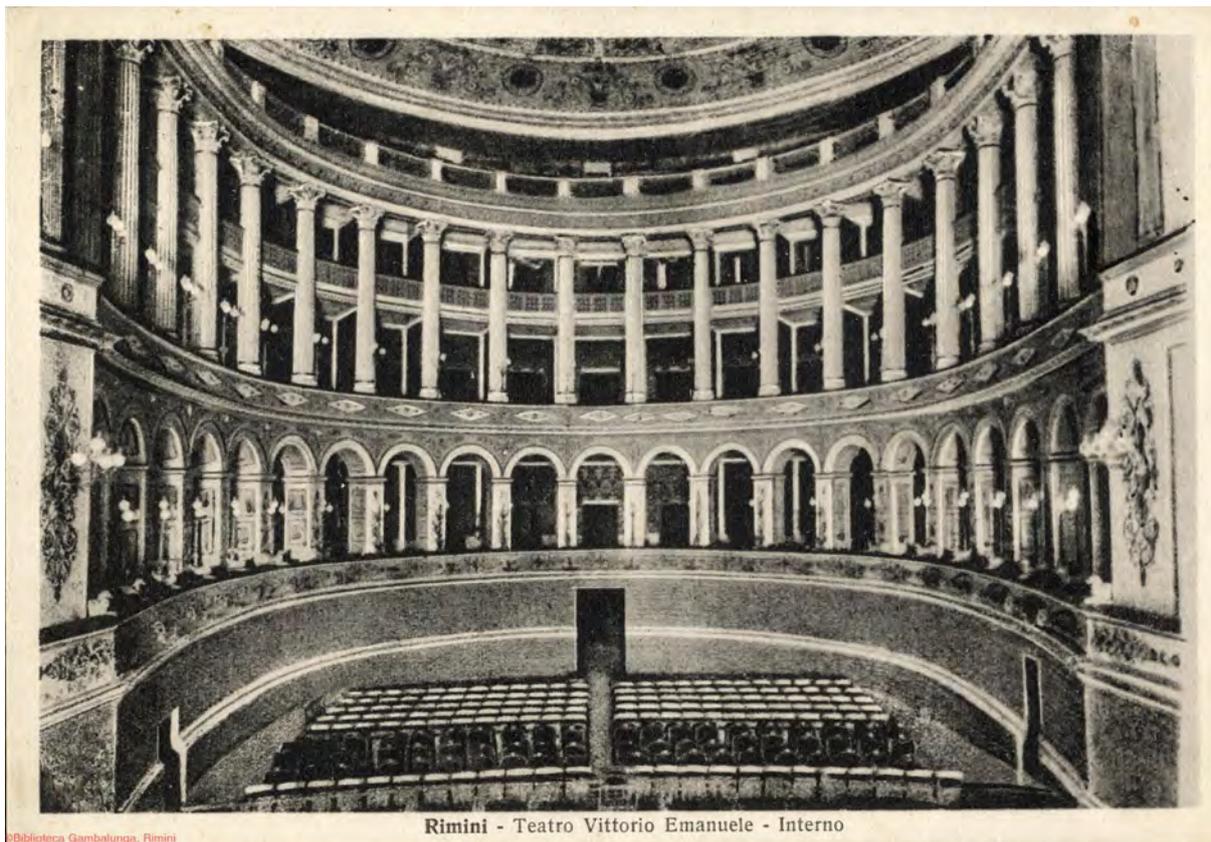
104.

1890. ca_afp004513, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



105.

1890. ca_flpf-188, Gambalunga
(B.G.R.)



Biblioteca Gambalunga, Rimini

Rimini - Teatro Vittorio Emanuele - Interno

106.

1890. ca_flpf-190, Gambalun-
ga
(B.G.R.)



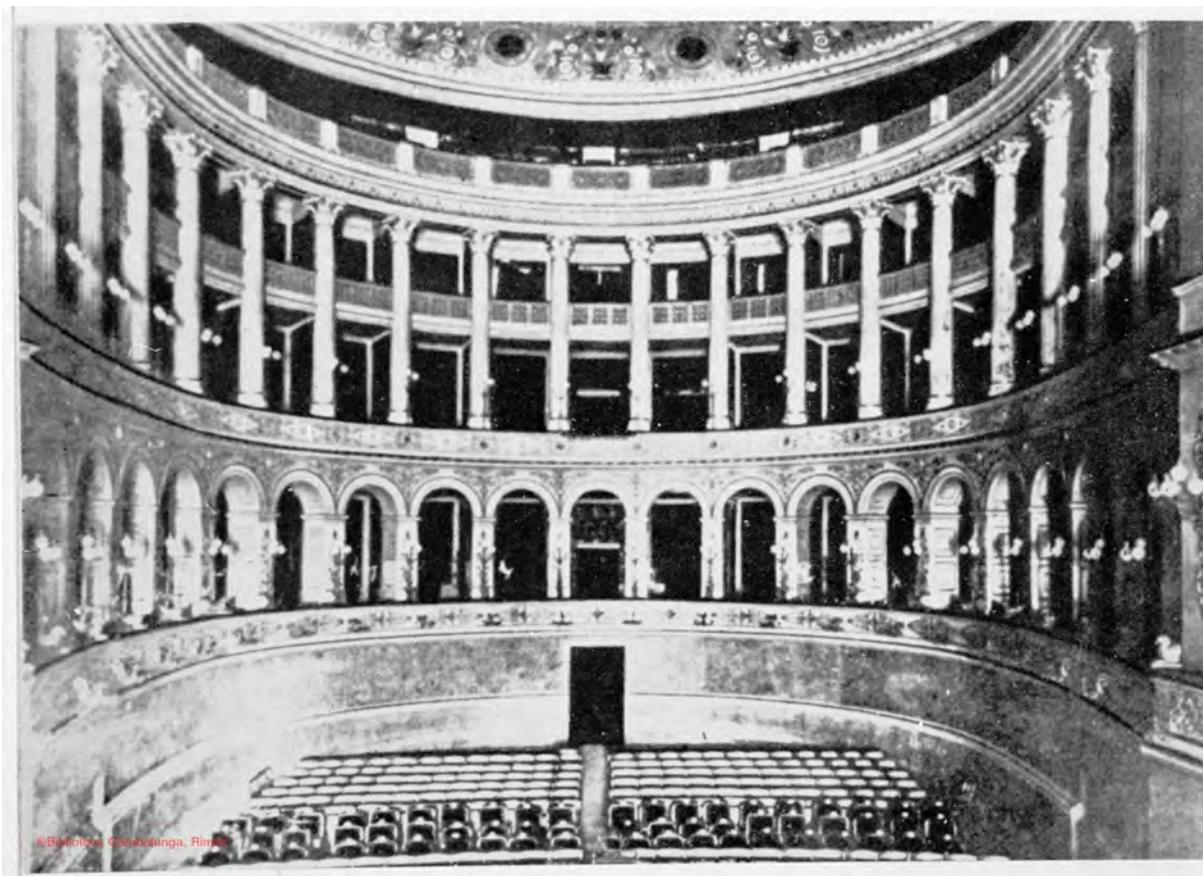
107.

1890.

ca_museone_g_casadei_07,

Gambalunga

(B.G.R.)



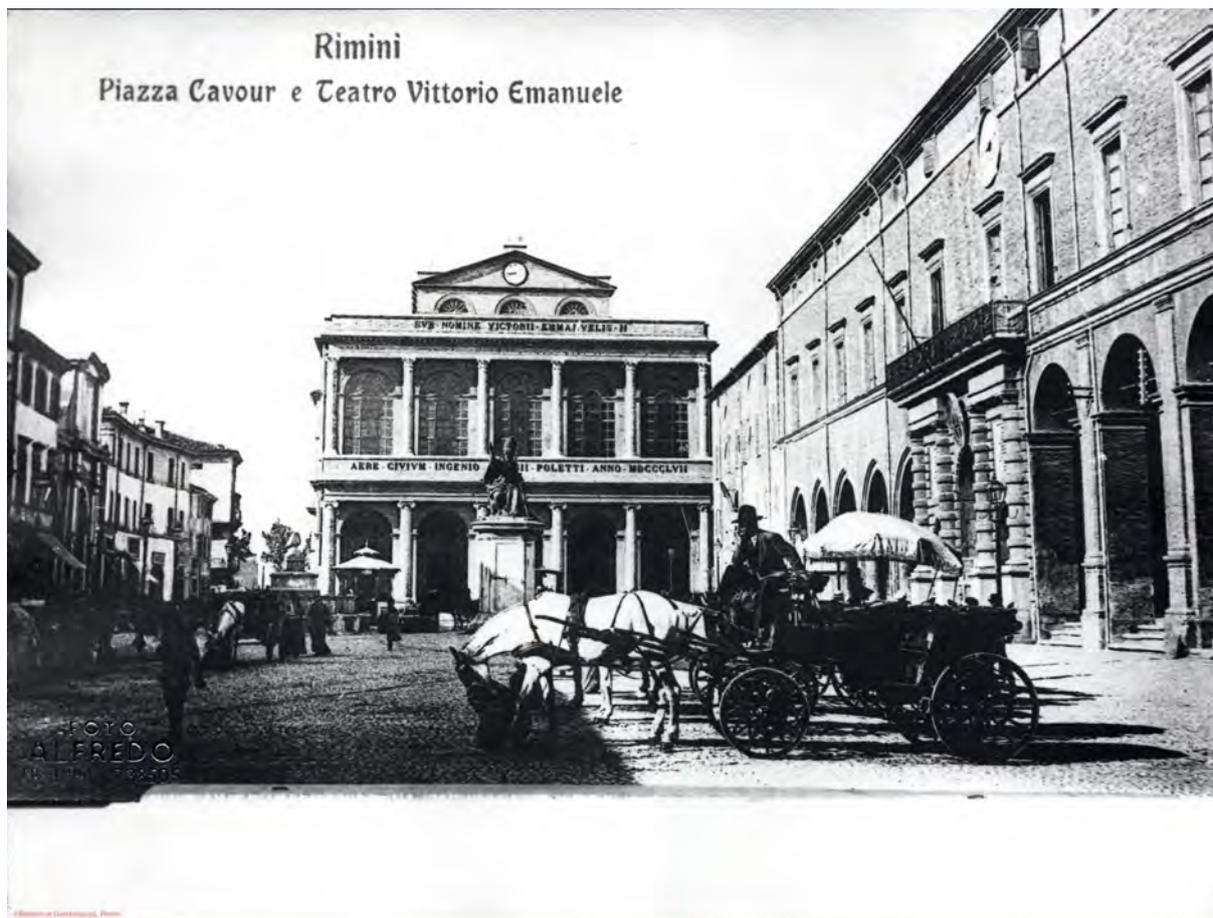
108.

1890.

ca_museone_g_casadei_10,

Gambalunga

(B.G.R.)



109.

1900. ca_afp003845, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



110.

1900. ca_afp004511, Gambalunga (B.G.R.)



111.

1900. ca_m-700-724-p38a,
Gambalunga
(B.G.R.)



112.

1908. afp003838, Gambalunga
(B.G.R.)



©Biblioteca Gambalunga, Rimini

113.

1910. afp003840, Gambalunga
(B.G.R.)



114.

1910. ca_afp001140, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



115.

1910.

ca_museone_g_casadei_11,

Gambalunga

(B.G.R.)



116.

1920. ca_m-700-724-p38b,
Gambalunga
(B.G.R.)



117.

1924. afp000958, Gambalunga
(B.G.R.)



©Biblioteca Gambalunga, Rimini

Piazza Cavour, Teatro e palazzi Medioevali

118.

1925. ariminum1925p18,
Gambalunga
(B.G.R.)



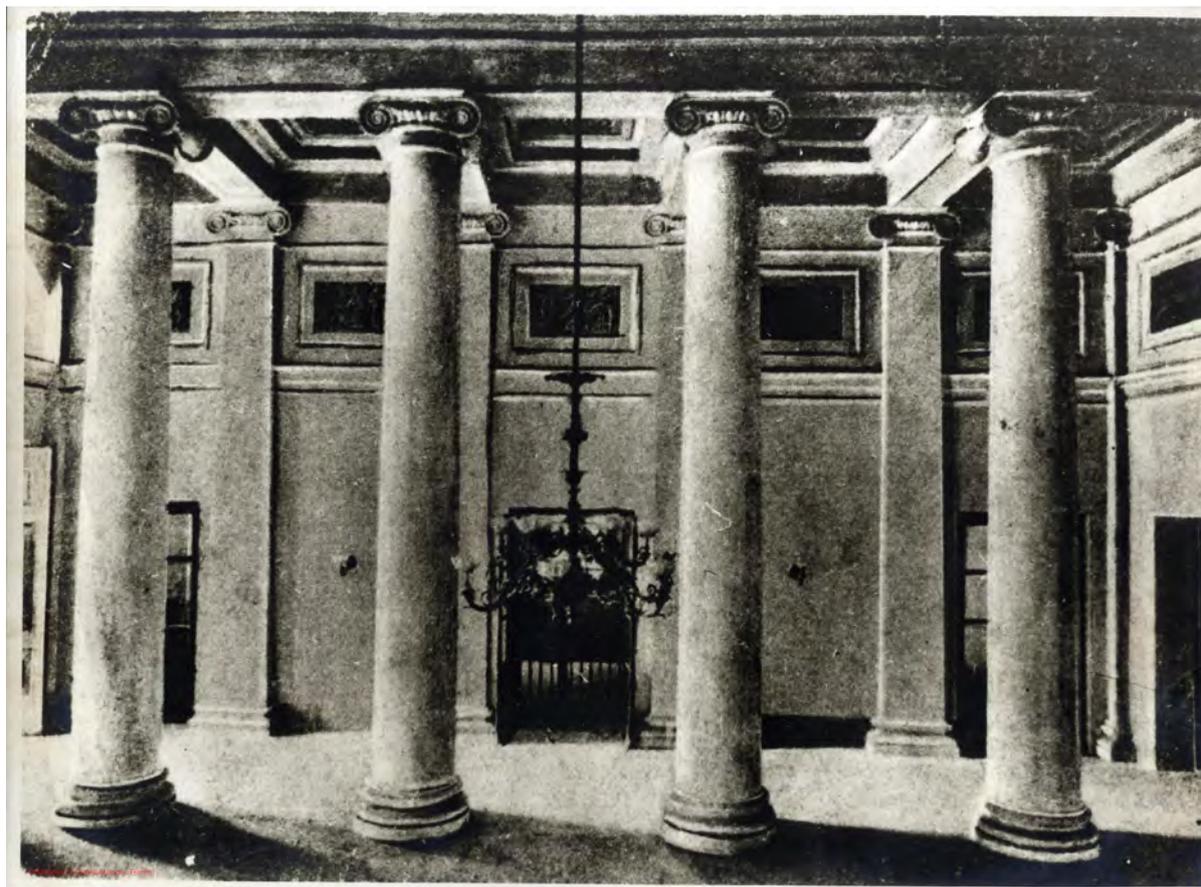
119.

1929. maioli_A01841bis, Gambalunga (B.G.R.)



120.

1930. flpf-187, Gambalunga
(B.G.R.)



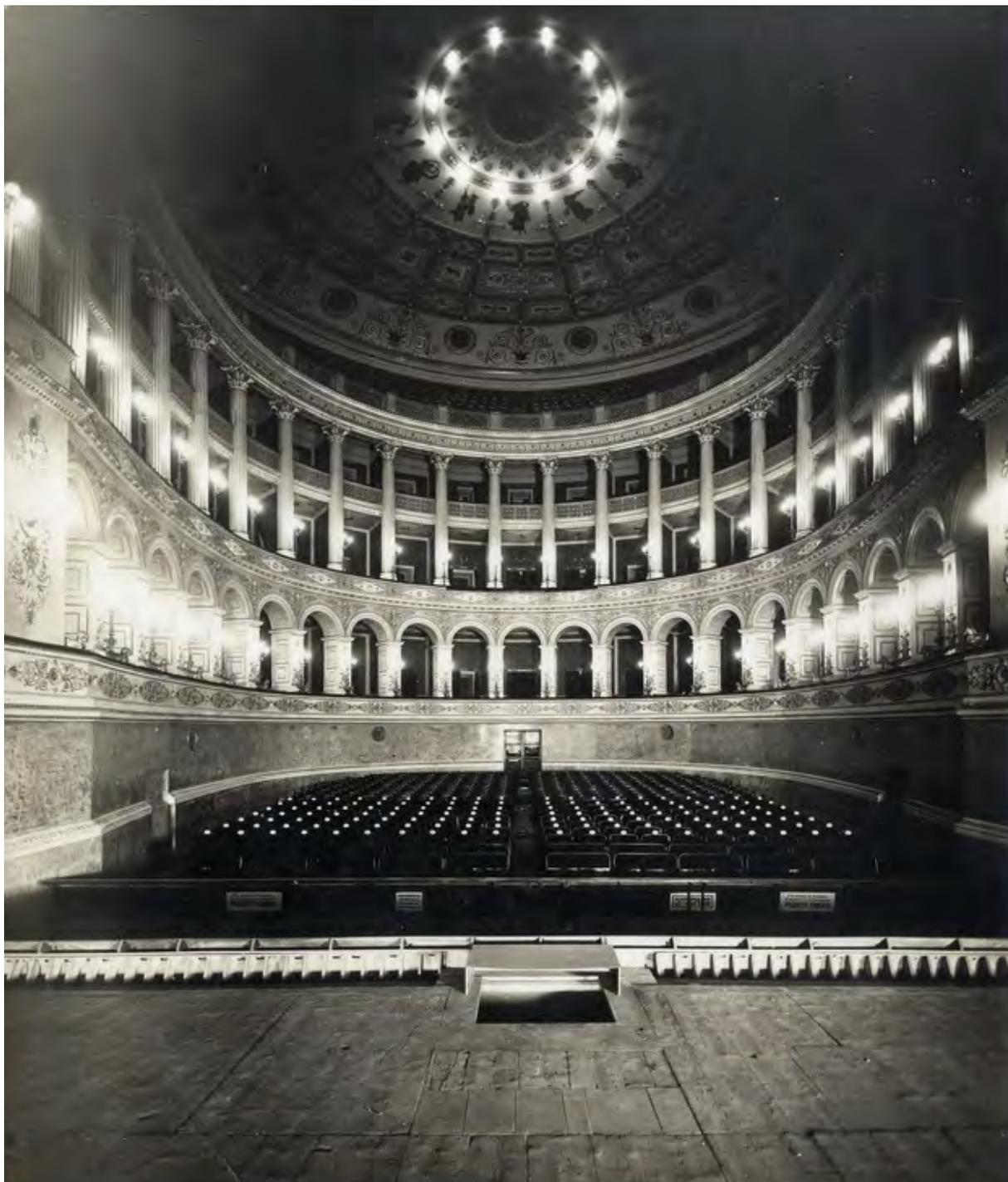
121.

1930. ca_afp004512, Gambalunga
(B.G.R.)



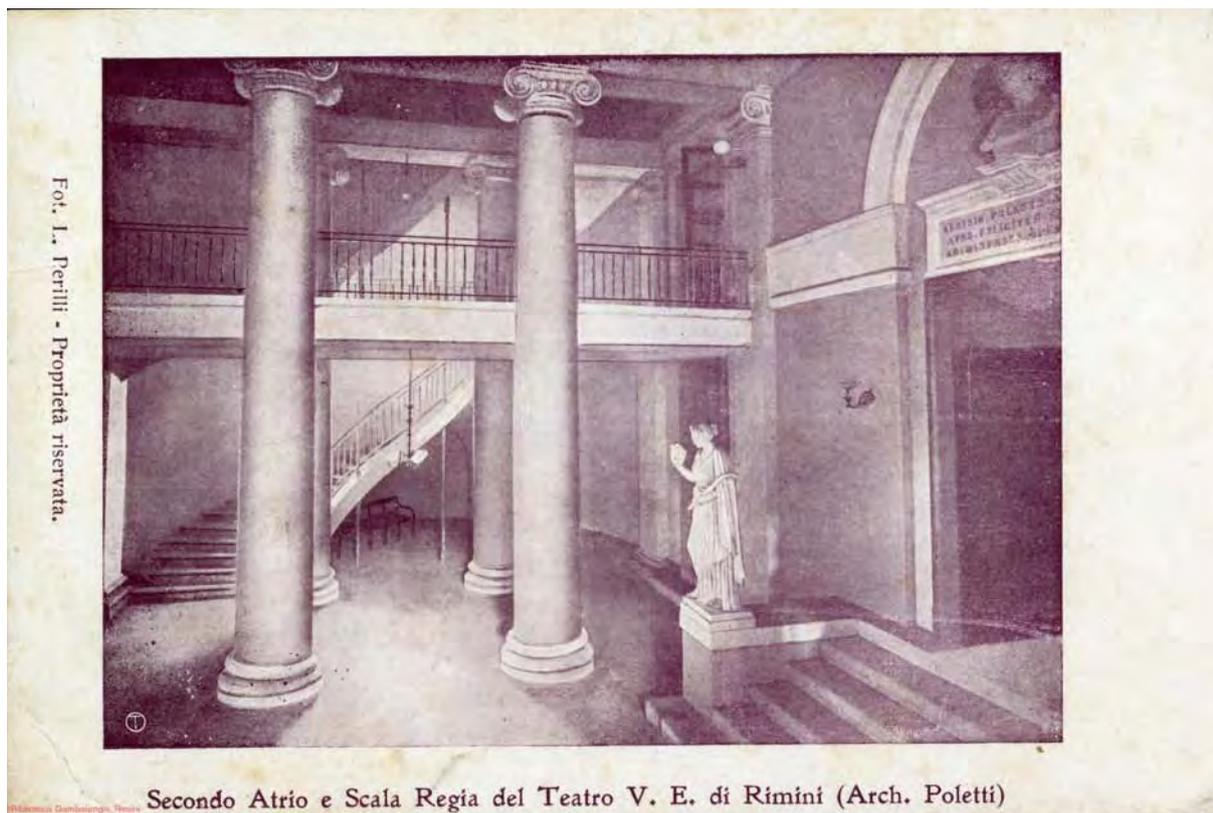
122.

1930. ca_afp004513, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



123.

1930. ca_bg1-34-06186, Gam-
balunga
(B.G.R.)



124.

1930. ca_flpf-192, Gambalun-

ga

(B.G.R.)



©Biblioteca Gambalunga, Rimini

125.

1930. ca_maioli_A13f30v1,
Gambalunga
(B.G.R.)



126.

1930. ca_maioli_A01841bis,
Gambalunga
(B.G.R.)



127.

1933. afp000957, Gambalunga
(B.G.R.)

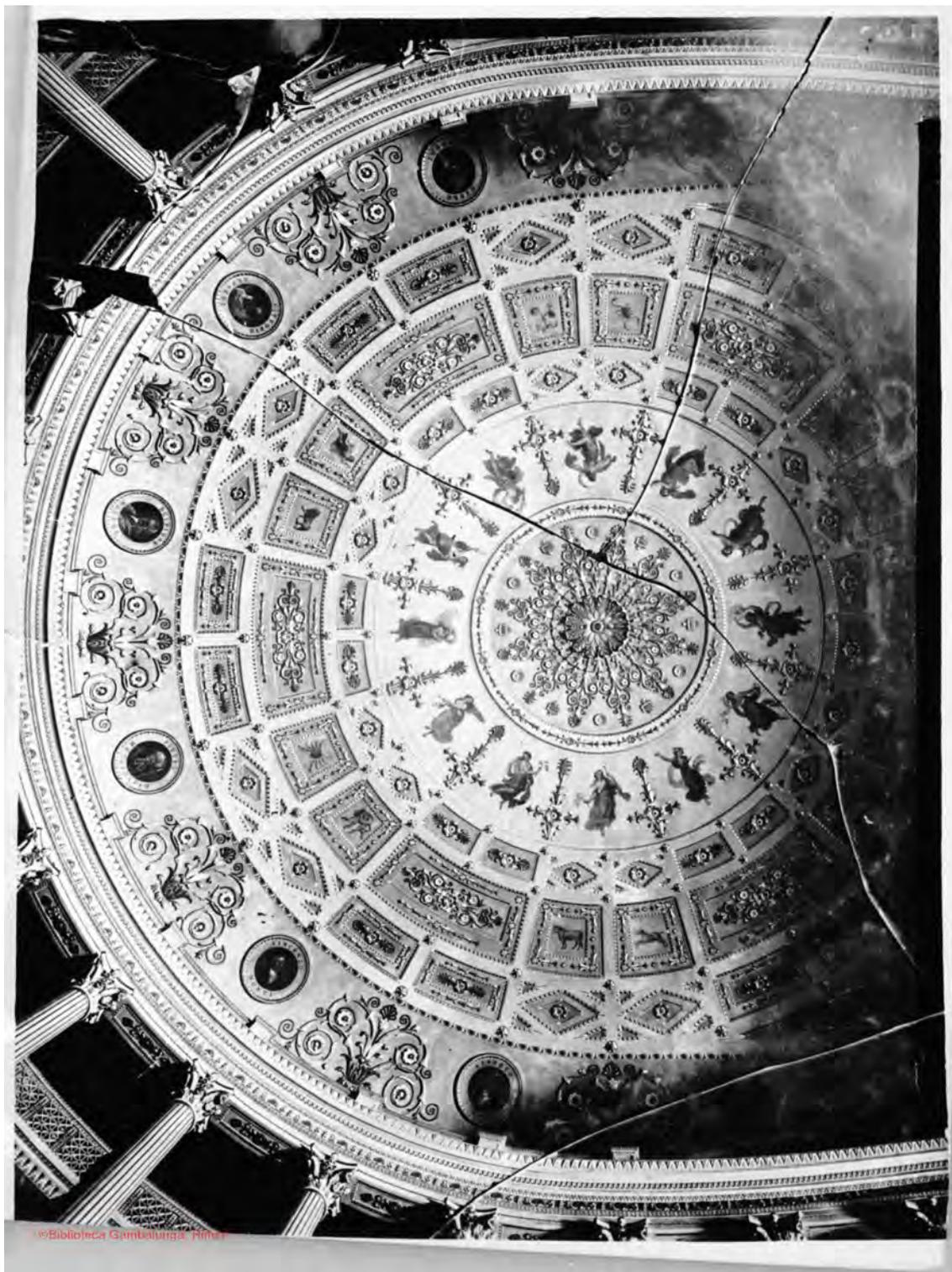


128.

1935. ca_flpf-187, Gambalun-

ga

(B.G.R.)



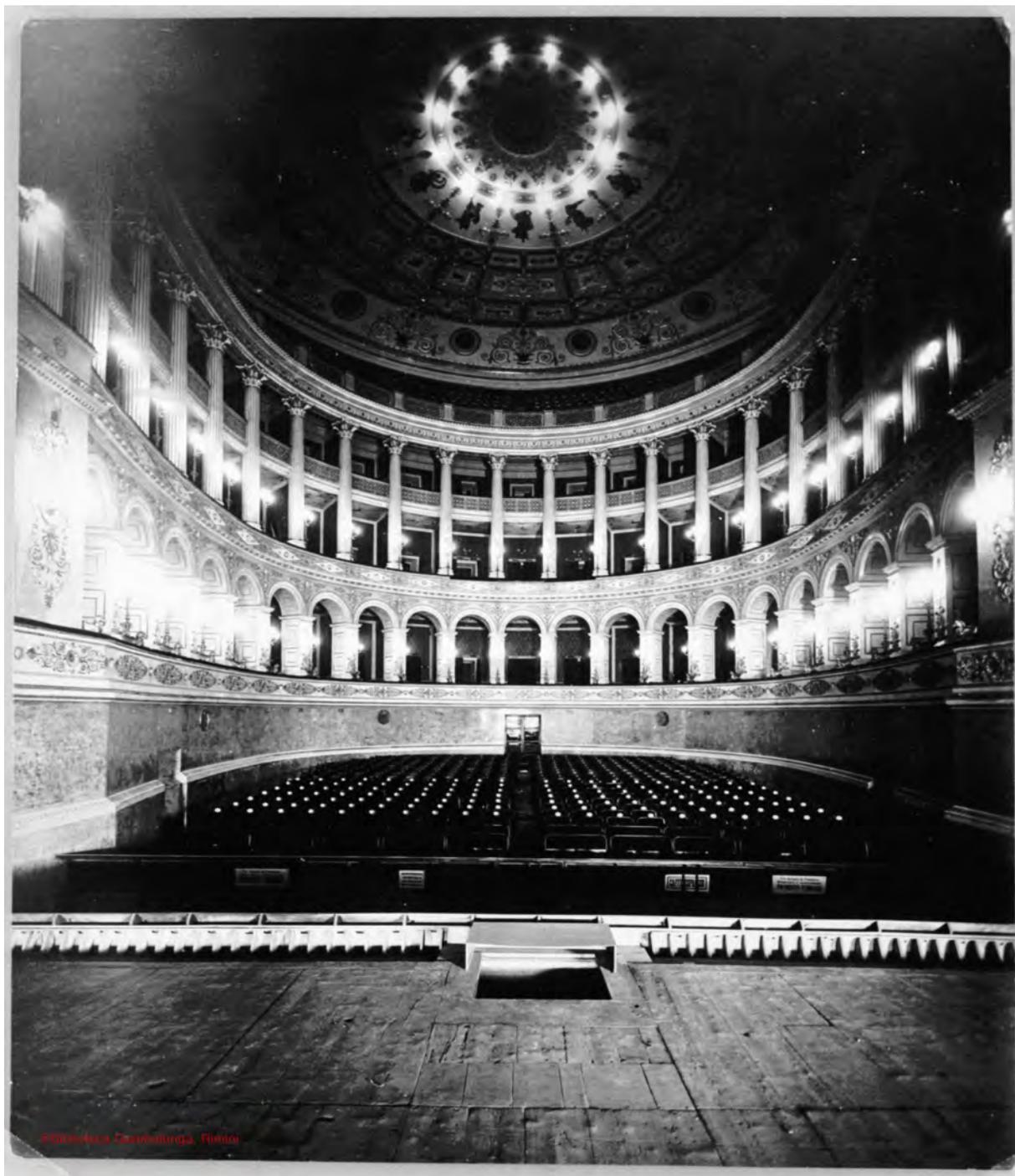
129.

1935.

ca_museone_g_casadei_12,

Gambalunga

(B.G.R.)



130.
1935.
ca_museone_g_casadei_13,
Gambalunga
(B.G.R.)



131.

1940. ca_afp003842, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



132.

1940. ca_m-700-724-p38b,
Gambalunga
(B.G.R.)



133.

1940.

ca_museone_g_casadei_05,

Gambalunga

(B.G.R.)



134.

1940.

ca_museone_g_casadei_09,

Gambalunga

(B.G.R.)



135.

1944. 00063_particolare,
Gambalunga
(B.G.R.)



136.

1944. afp003396, Gambalunga
(B.G.R.)



137.

1944. afp003430, Gambalunga
(B.G.R.)



138.

1944. afp003431, Gambalunga
(B.G.R.)



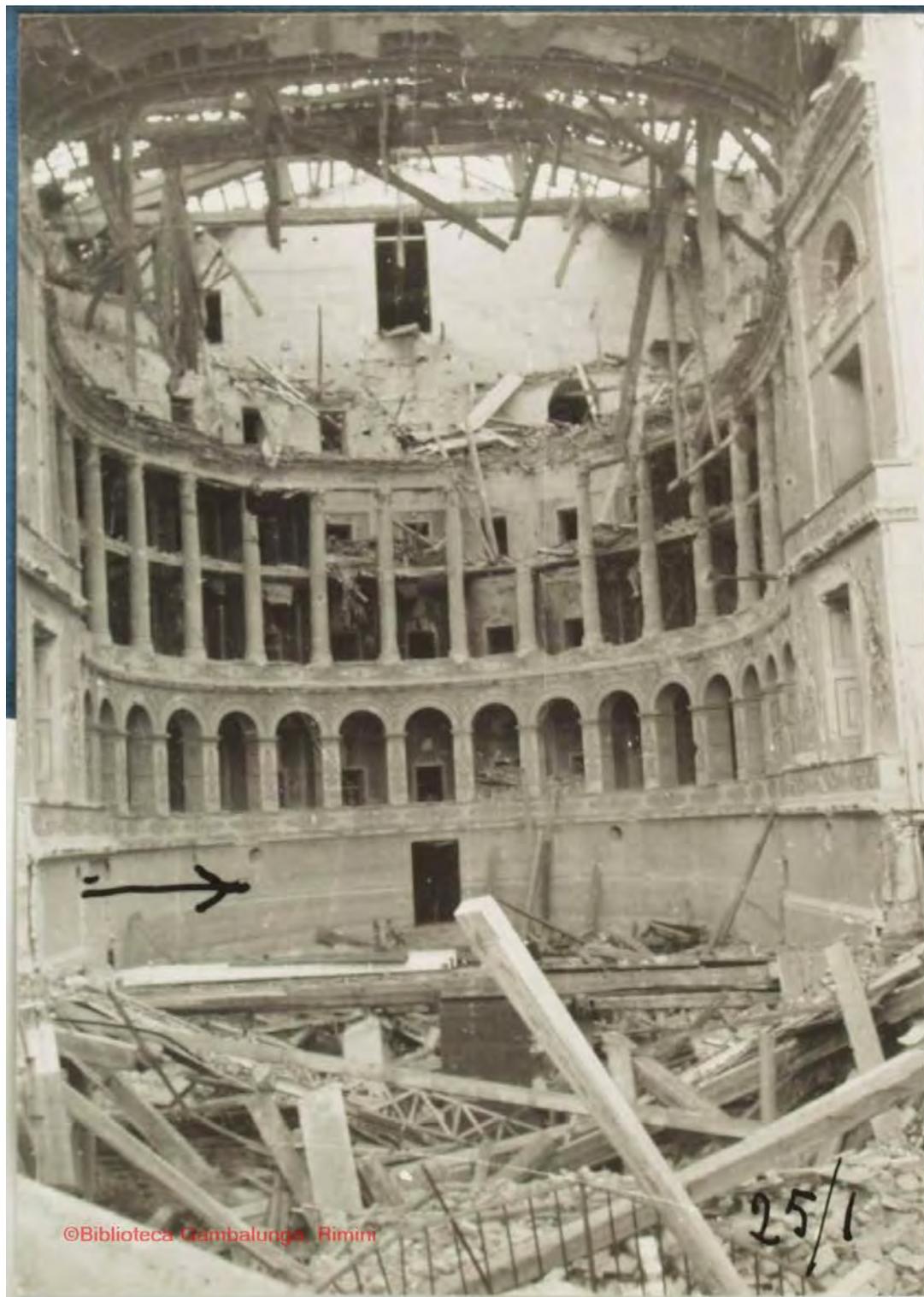
139.

1944. minighini_teatro_05,
Gambalunga
(B.G.R.)



140.

1944. moretti_2401, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



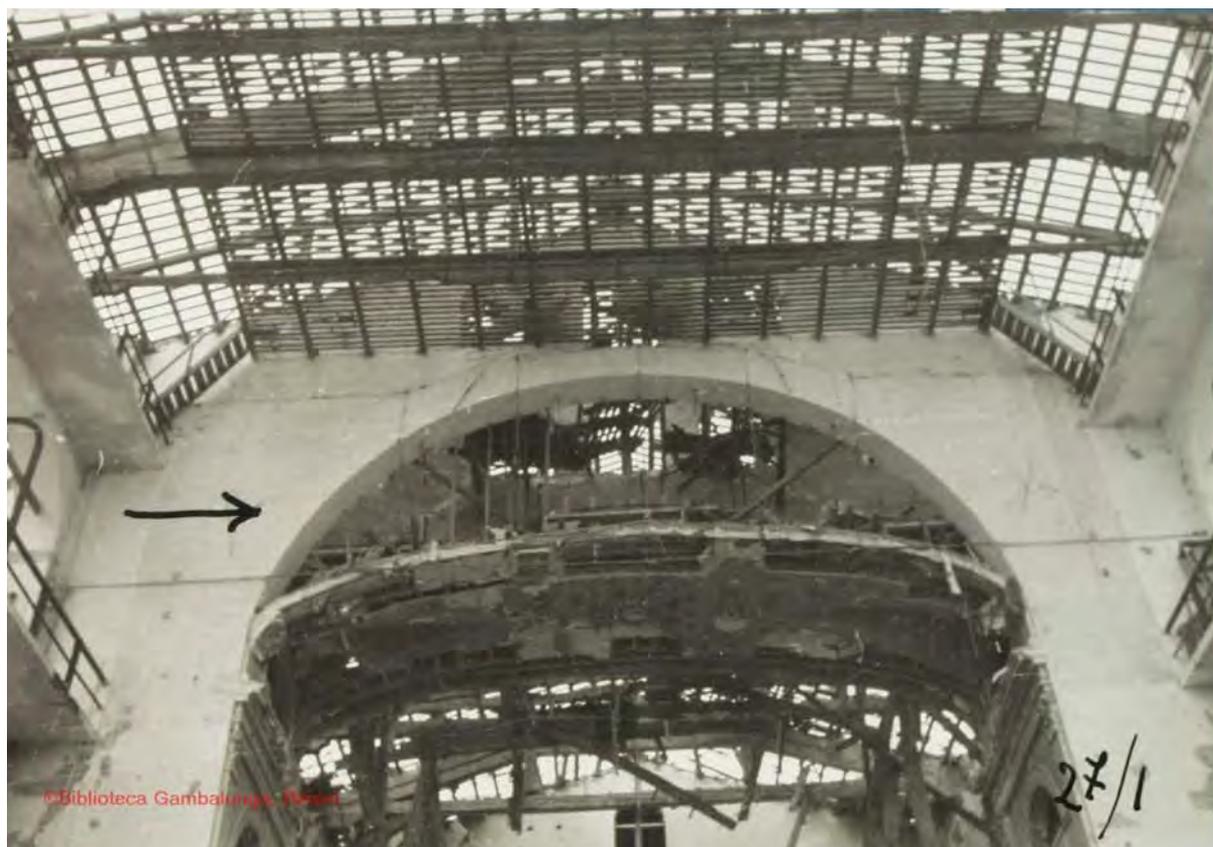
141.

1944. moretti_2501, Gambalunga (B.G.R.)



142.

1944. moretti_2601, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



143.

1944. moretti_2701, Gambalunga
(B.G.R.)



144.

1944. moretti_2801, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



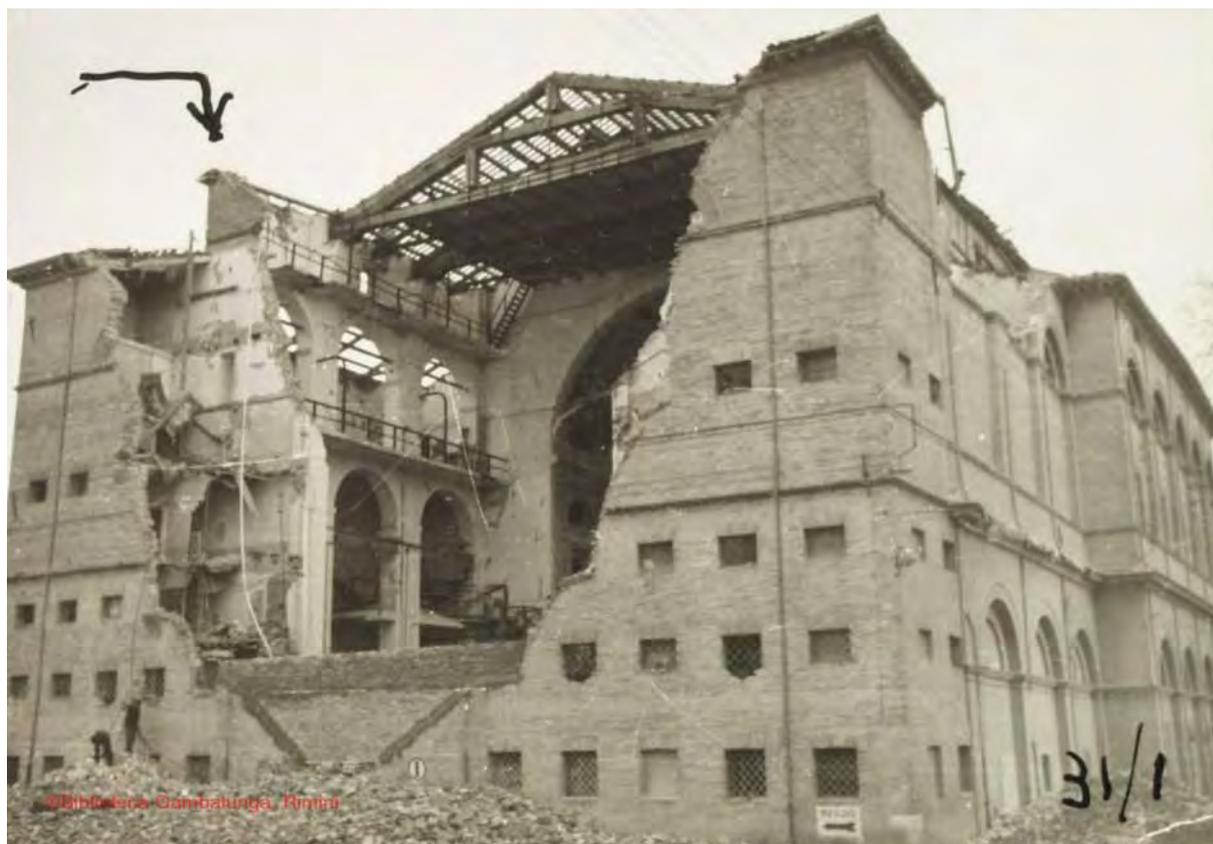
145.

1944. moretti_2901, Gambalunga
(B.G.R.)



146.

1944. moretti_3001, Gambalunga
(B.G.R.)



147.

1944. moretti_3101, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



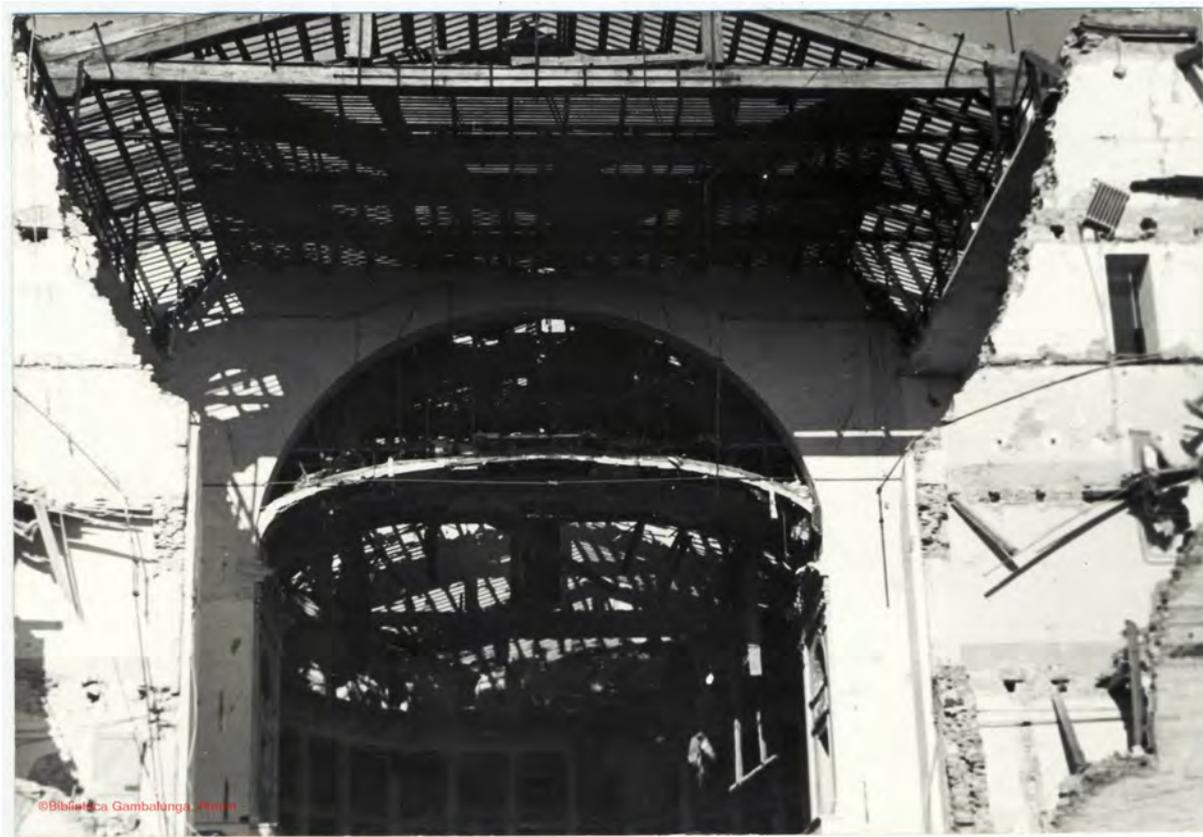
148.

1944. moretti_3602, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



149.

1945. Is148, Gambalunga
(B.G.R.)



150.

1945. Is149, Gambalunga
(B.G.R.)



©Biblioteca Gambalunga, Rimini

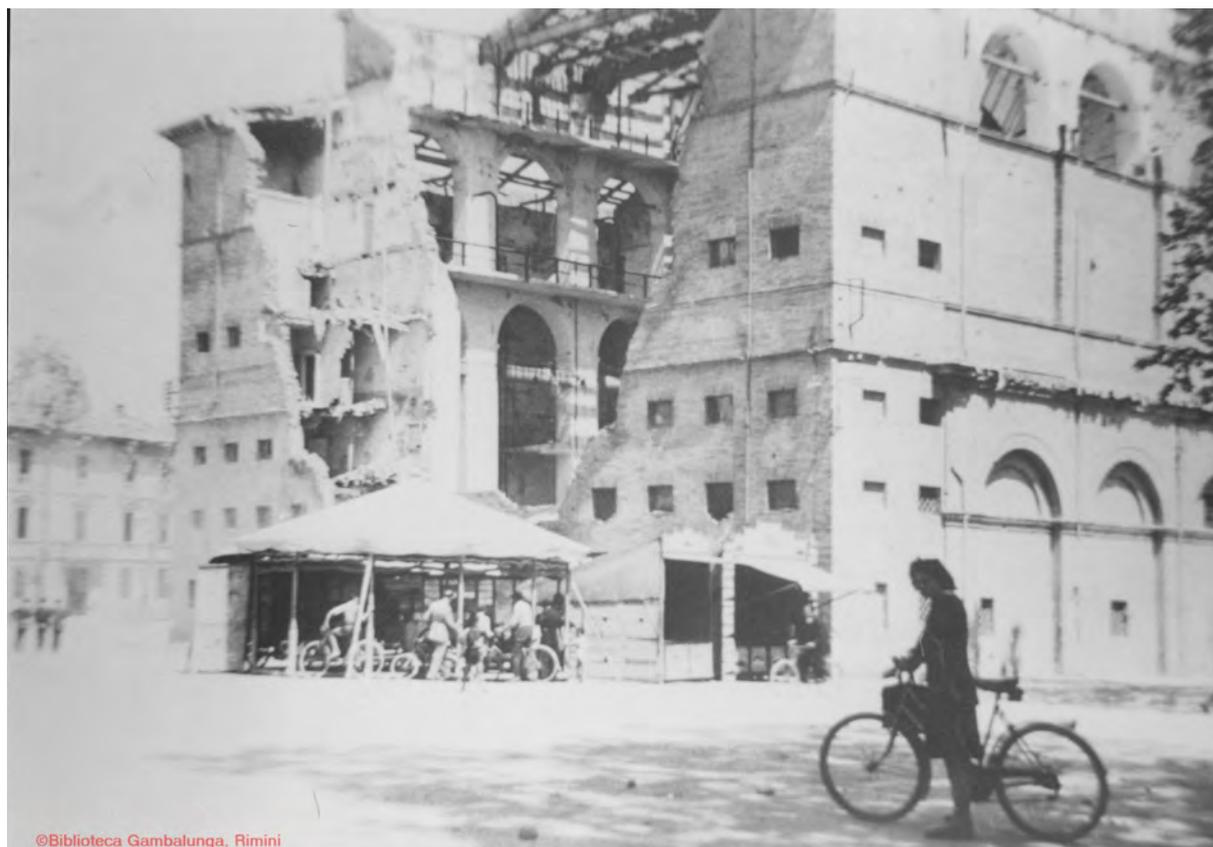
151.

1945. post1-22-16250_teatro,
Gambalunga
(B.G.R.)



152.

1945. post1-24-00641, Gambalunga
(B.G.R.)



©Biblioteca Gambalunga, Rimini

153.

1945. ca_Corbelli_177, Gambalunga (B.G.R.)



154.

1946. maioli_A13f30v2, Gambalunga (B.G.R.)



©Biblioteca Gambalunga, Rimini

155.

1946. maioli_A01000, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



156.

1952. ept-rimini-311, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



157.

1960. n128-025-11, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



158.

1960. n128-025b-15, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



159.

1966. minighini_teatro_07,
Gambalunga
(B.G.R.)



160.

1966. N129_056_01, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



161.

1966. N129_056_11, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



162.

1970. ca_afp003876, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



163.

1972. afp000933_03, Gamba-
lunga
(B.G.R.)



164.

1972. afp000935_28, Gambalunga
(B.G.R.)



165.

1972. minighini_teatro_11,
Gambalunga
(B.G.R.)



166.

1972. teatroB010, Gambalun-
ga
(B.G.R.)



167.

1972. ca_afp000935_21,
Gambalunga
(B.G.R.)



168.

1972. ca_afp000936_12,
Gambalunga
(B.G.R.)



169.

1974. ca_afp000941, Gambalunga
(B.G.R.)



171.

2014. 13.01.44, Archivio Fotografico della Soprintendenza



172.

2014. 13.02.18, Archivio Fotografico della Soprintendenza



173.

2014. 13.02.30, Archivio Fotografico della Soprintendenza



174.

2014. 13.04.50, Archivio Fotografico della Soprintendenza



175.

2014. 13.05.02, Archivio Fotografico della Soprintendenza



176.

2014. 13.05.22, Archivio Fotografico della Soprintendenza



177.

2014. 13.05.37, Archivio Fotografico della Soprintendenza



178.

2014. 13.06.00, Archivio Fotografico della Soprintendenza



179.

2014. 13.07.12, Archivio Fotografico della Soprintendenza



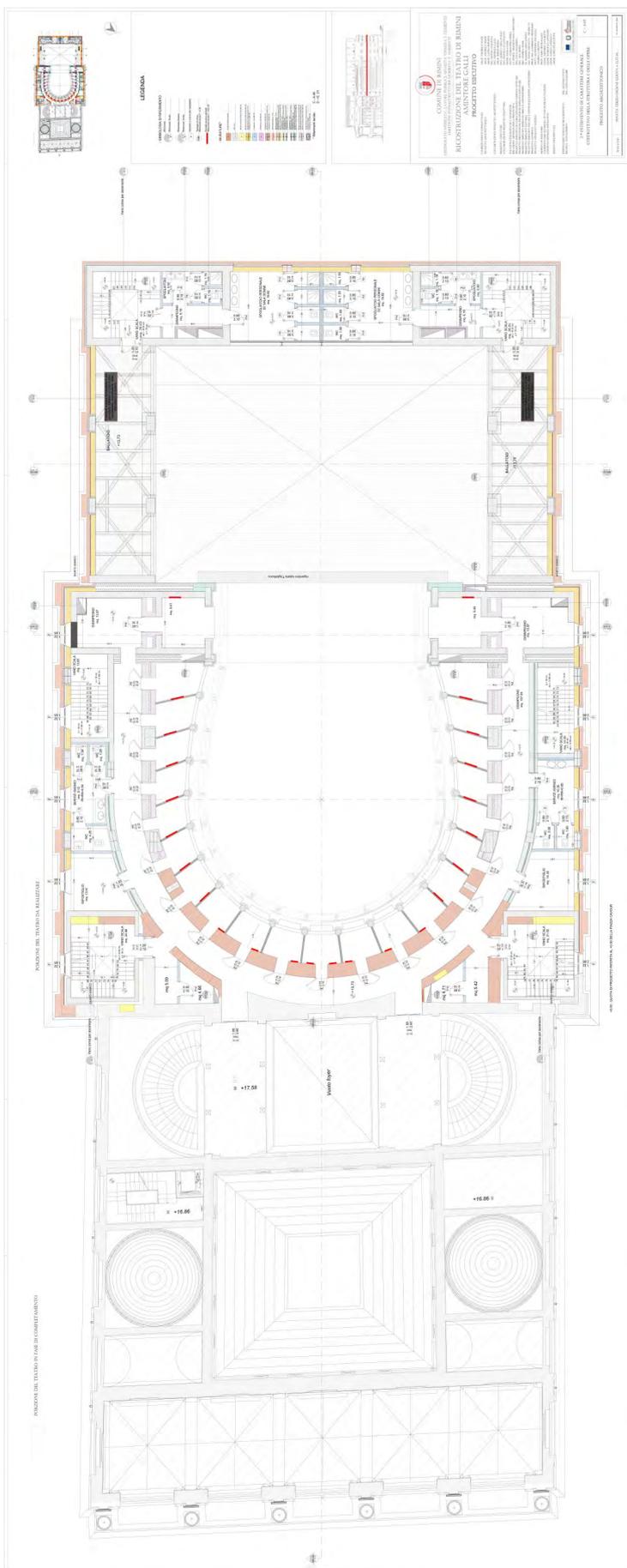
180.

2014. 13.07.28, Archivio Fotografico della Soprintendenza

III.

PROGETTO DI RICOSTRUZIONE FILOLOGICA

- C - AD.01 OPERE APP. DECORATIVI - PIANTA DELLA SALA E DEI PALCHETTI
- C - AD.02 OPERE APP. DECORATIVI - PROSPETTO E SEZIONE DI UN MODULO TIPOLOGICO DEI PALCHETTI DELLA SALA
- C - AD.03 OPERE APP. DECORATIVI - PROSPETTO E SEZIONE DI UN MODULO TIPOLOGICO DEI PALCHETTI DEL PROSCENIO
- C - A.0 RICOSTRUZIONE DELLA SEZIONE AUREA
- C - A.03 PROGETTO ARCH. – PIANTA PIANO SOTTOPALCOSCENICO E SOTTOPLATEA
- C - A.05 PROGETTO ARCH. – PIANTA PRIMO ORDINE
- C – A.06 PROGETTO ARCH. – PIANTA SECONDO ORDINE
- C – A.07 PROGETTO ARCH. – PIANTA TERZO ORDINE
- C – A.08 PROGETTO ARCH. – PIANTA LOGGIONE
- C – A.12 PROGETTO ARCH. – SEZIONE LONGITUDINALE A-A
- C – A.13 PROGETTO ARCH. – SEZIONE TRASVERSALE B-B



C-A.07

