GLI SPAZI DELLE RAPPRESENTAZIONI TRA CINQUECENTO E SEICENTO

In Epoca rinascimentale le rappresentazioni drammatiche e coreiche erano allestite dietro commissione delle corti, pertanto si svolgevano nei saloni o nei cortili dei palazzi signorili, che erano perlopiù a pianta rettangolare e venivano adibiti agli spettacoli in occasione di festeggiamenti o celebrazioni. Non vi erano dunque teatri nel senso moderno del termine, ma **luoghi teatrali** allestiti in via provvisoria. Per tutto il Quattrocento e una parte del secolo successivo l'azione si svolgeva al centro della sala, perciò gli spettatori erano disposti su gallerie sopraelevate per consentire la visione dall'alto. Tuttavia nella seconda metà del Cinquecento, sia all'interno delle corti sia negli spazi cittadini, hanno iniziato a comparire costruzioni teatrali ispirate ai modelli degli edifici dell'antichità greca e romana. Seppure ancora **in ambito privato** (i primi teatri pubblici apriranno negli anni '30 del Seicento), si stava gradualmente passando dalla "teatralità provvisoria" del *luogo teatrale* alla teatralità permanente dell'*edificio teatrale*.

La struttura degli spazi scenici del Cinquecento era frutto in particolare delle sperimentazioni dell'architetto e pittore **Baldassarre Peruzzi** (1481-1536) e delle regole riportate dal suo allievo **Sebastiano Serlio** (1475 ca.-1554 ca.) nel trattato ***Tutte le opere di Architettura et Perspectiva***, pubblicato in sette volumi dal 1537 al 1545, nel quale è presente una delle caratteristiche principali del Rinascimento italiano, ossia la commistione tra gli ideali dell'antichità classica e l'elaborazione tutta nuova della ***prospettiva lineare***. Il Serlio infatti ha ripreso le teorie dell'architetto dell'antica Roma **Marco Vitruvio Pollione** (80-15 a.C.), esposte nel trattato *De Architectura* (29-23 a.C.) riscoperto dagli studi umanistici[1], conciliandole con le nuove esigenze della visione antropocentrica del mondo. La struttura degli spazi delle rappresentazioni presentava dunque queste caratteristiche:

- sala rettangolare con la scena posta a una delle estremità e i sedili per gli spettatori realizzati su sostegni degradanti (a gradoni) sul modello della **cavea** dei teatri greci e romani;
- uso della **scena fissa**, ossia con un'immagine unica, che restava immutata dall'inizio alla fine della rappresentazione. L'idea era ripresa dalla ***scaenae frons*** (fronte della scena) dei teatri dell'antica Roma, che consisteva in un elemento in muratura strutturato come una facciata di un palazzo a più piani, sulla quale si aprivano tre porte: una più grande al centro, denominata *porta regia* (porta regale) e le altre ai due lati di questa, chiamate *portae minores* (porte minori), (Fig. 1);

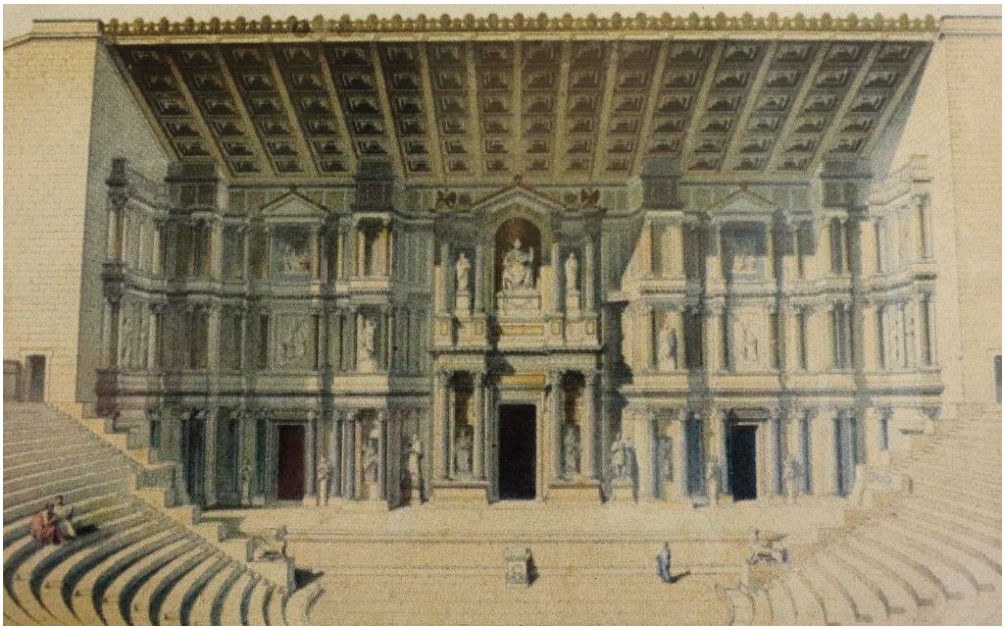
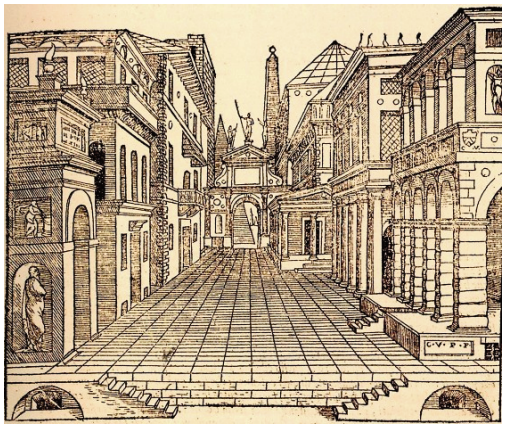


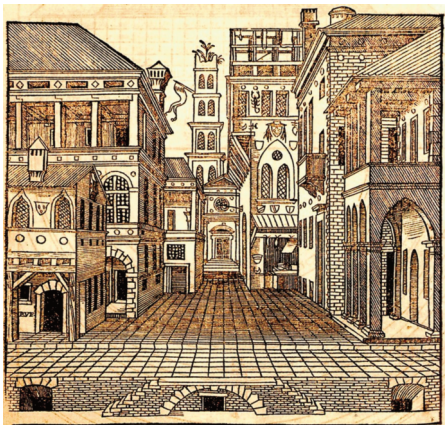
Fig. 1 – La *scaenae frons* del **teatro romano** di Orange (Francia) del I secolo a.C.
Sono ben visibili la *porta regia* e le *portae minores*.
Ricostruzione di Auguste Caristie (1856).

- introduzione delle **scene prospettiche**. A differenza della *scaenae frons* romana, la scena fissa rinascimentale rappresentava un luogo cittadino ed era realizzata **in prospettiva**. Inizialmente era bidimensionale perché consisteva in un semplice fondale dipinto. A poco a poco ha acquisito tridimensionalità per mezzo di costruzioni in legno e stucco che rappresentavano case e palazzi di dimensioni degradanti man mano che si avvicinavano al punto di fuga della prospettiva, la quale era accentuata dall'**inclinazione del palcoscenico** dal basso verso l'alto che iniziava subito dopo la fine del proscenio, posizionato in piano. In tal modo veniva aumentata illusoriamente la profondità dei palcoscenici, che all'epoca era molto ridotta. Gli elementi delle costruzioni più vicini al proscenio presentavano due lati: uno parallelo al fronte della scena e l'altro obliquo verso l'interno. Per non vanificare l'illusione prospettica, gli attori evitavano di portarsi dentro alla struttura scenografica e recitavano sul proscenio, altrimenti sarebbero apparsi più alti degli elementi della scena;
- introduzione delle **scene-tipo**, riferite ai tre generi di rappresentazione del teatro greco menzionati da Vitruvio: tragedia, commedia e dramma satiresco. Sono state riportate da Sebastiano Serlio nel suo trattato con i parametri della ***scena tragica***, ***scena comica*** e ***scena satirica***, quest'ultima dedicata al *dramma pastorale*, versione rinascimentale dell'antico *dramma satiresco* (Fig. 2).

Fig. 2 – I bozzetti di Sebastiano Serlio per le tre **scene-tipo** prospettiche, tratti dal *Secondo libro di perspectiva* (1545).
Il palcoscenico è poco profondo e diviso in due parti: quella anteriore (proscenio) è del tutto in piano, mentre quella posteriore è inclinata e si alza gradualmente verso il punto di fuga.



Scena tragica (per le tragedie), in cui la solennità del dramma è rappresentata da palazzi in un imponente stile romano antico, con colonnati, statue, obelischi e archi di trionfo.



Scena comica (per le commedie), in cui figurano case popolari in stile tardo medievale, evidente richiamo alle case borghesi del ceto medio, principale protagonista delle commedie dell'epoca.

Scena satirica (per i drammi pastorali), impostata in un ambiente silvestre con costruzioni di capanni rustici e una prospettiva boschereccia delineata dai filari degli alberi lungo un sentiero.

L'introduzione della prospettiva nelle scenografie teatrali è stata un'innovazione molto importante, perché ha imposto una visione esclusivamente frontale. Infatti l'immagine scenica veniva realizzata per essere fruita alla perfezione da **un unico punto di vista**, ossia il punto della sala che consentiva la visuale migliore, considerato «il luogo dello spettatore ideale, invariabilmente impersonato, nella realtà storica, dal principe mecenate, il signore della festa»[2].

La scoperta delle **capacità illusorie** della prospettiva ha offerto la possibilità di rappresentare la profondità anche in spazi piccoli, ma ha anche creato una netta separazione tra l'ambiente reale della sala, riservato agli spettatori, e quello illusionistico della scena, nel quale gli attori si dovevano muovere senza mai svelare il trucco dei rapporti dimensionali prospettici.

Questa impostazione scenica, essendo stata attuata in Italia, ha preso il nome di "**scena all'italiana**".

Tuttavia nella seconda metà del Cinquecento in alcuni casi lo spazio della rappresentazione si presentava ancora in forma mista tra il salone del palazzo, con il luogo dell'azione al centro della sala e la conseguente visione dall'alto, e la struttura della scena all'italiana con la visione frontale.

Particolarmente indicativi delle sperimentazioni del periodo, che miravano a conciliare l'architettura teatrale dell'antichità classica con la nuova visione prospettica derivante dalle arti figurative, sono il **Teatro Olimpico di Vicenza** e il **Teatro Ducale di Sabbioneta** (in provincia di Mantova), entrambi ancora oggi utilizzati per rappresentazioni o concerti.

Altre sperimentazioni del tardo Cinquecento riguardano le prime invenzioni degli **artifici scenografici**, quali macchinari, botole, fondali scorrevoli, dettate dalla necessità di creare ambientazioni fantastiche con mutamenti di scene a vista per le rappresentazioni degli **intermedi**, i quali ormai avevano assunto un ruolo preponderante nella teatralità del periodo, superando nell'interesse del pubblico quello dei drammi che inframmezzavano. Esemplificativo di tali sperimentazioni di fine secolo è il **Teatro Mediceo di Firenze**, purtroppo ai nostri giorni non più esistente.

IL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA

L'Olimpico di Vicenza è il primo teatro rinascimentale costruito come **edificio permanente** all'interno di una città e totalmente indipendente dalle corti signorili. Infatti è stato commissionato dall'Accademia Olimpica di Vicenza, da cui ha preso il nome, come spazio per i suoi convegni, letture e rappresentazioni ed è stato realizzato fra il **1580** e il **1585** all'interno del Palazzo del Territorio, antica fortezza medievale, su progetto del celebre architetto **Andrea Palladio** (1508-1580)[3], il quale ha impostato un impianto teatrale basato su di una complessa costruzione geometrica la cui matrice risaliva alla riscoperta degli studi classici di Vitruvio. Poiché il Palladio è venuto a mancare subito dopo aver terminato l'opera progettuale, i lavori di costruzione sono stati diretti dapprima da suo figlio Silla e in seguito dall'architetto vicentino **Vincenzo Scamozzi** (1548-1616), che vi ha realizzato la scena fissa.

Questo teatro esemplifica in modo singolare l'ideologia rinascimentale della rivalutazione del mondo classico unita alla nuova visione antropocentrica rappresentata dalla recente invenzione della prospettiva. A imitazione dei teatri romani, è dotato di un'ampia **cavea** semiellittica[4] sormontata da una galleria che alterna colonne e statue, vi sono presenti lo spazio dell'***orchestra*** e un'imponente ***scaenae frons***, perciò come nei teatri dell'antica Roma il luogo dove avviene la rappresentazione è il **proscenio** (Fig. 3).

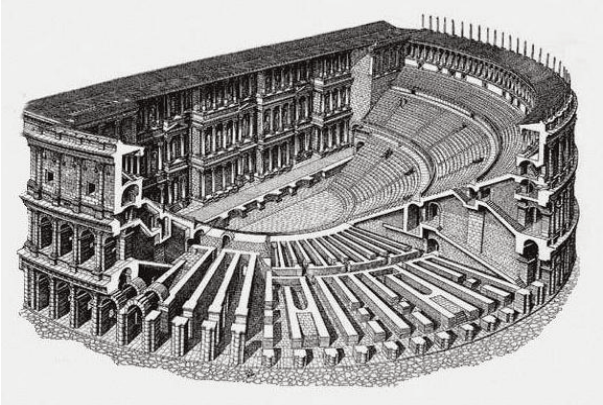
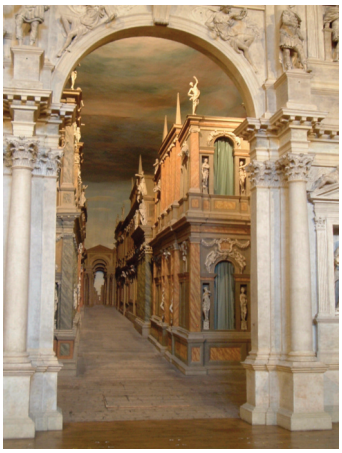


Fig. 3 – In alto: lo spaccato di un teatro dell'antica Roma. Sono visibili l'imponente ***scaenae frons*** e l'antistante **proscenio** dove recitavano gli attori. Al disotto del proscenio vi è l'***orchestra***, che i romani hanno ripreso dai greci, ma dimezzandola in spazio semicircolare e riducendone le dimensioni. Infine, la **cavea** a gradoni per gli spettatori, anch'essa di forma semicircolare, sormontata da una **galleria** con colonne e statue.

In basso: immagine d'insieme del teatro Olimpico di Vicenza, che comprende la **cavea** semiellittica, la **galleria** sovrastante composta da colonne e statue, lo spazio dell'***orchestra***, il **proscenio** e la **scena fissa**, costruita sul modello della *scaenae frons* romana.

Il proscenio è delimitato da un'imponente **scena**, progettata dal Palladio e perfezionata dallo Scamozzi, che riprende interamente il modello della *scaenae frons* del teatro romano, ma associandovi una **visione in prospettiva**. Il Palladio aveva previsto l'inserimento della scena prospettica solo in corrispondenza della porta centrale, o *porta regia*, lo Scamozzi lo ha esteso anche alle altre due porte, o *portae minores*, realizzando così una **prospettiva a tre fuochi** che crea un'illusione di grande profondità, quando invece la profondità reale del palcoscenico è di soli tredici metri (Fig. 4). L'inserimento prospettico è stato realizzato dallo Scamozzi con l'installazione di alcune costruzioni in legno e stucco colorato nella zona posteriore della struttura. Le costruzioni erano finalizzate alla messa in scena della tragedia *Edipo re* di Sofocle, che ha inaugurato il teatro nel 1585, perciò intendevano rappresentare le sette vie di Tebe, la città dalle sette porte e dai sette templi, ma in realtà vi si riconosce l'urbanistica vicentina dell'epoca. Nell'intento originario le costruzioni erano quindi un allestimento temporaneo, invece sono poi rimaste come strutture permanenti e in alcune occasioni sono state illuminate con un complesso sistema di illuminazione artificiale ideato sempre dallo Scamozzi.

Fig. 4 – L'imponente scena fissa del teatro Olimpico di Vicenza con l'inserto delle **costruzioni lignee in prospettiva** nella zona posteriore, in corrispondenza delle tre porte.



Nelle due immagini in basso si possono osservare nel dettaglio le costruzioni inserite dietro la porta centrale, o *porta regia*.

IL TEATRO MEDICEO DI FIRENZE

Il Teatro Mediceo di Firenze è così chiamato perché è stato realizzato all'interno del palazzo degli Uffizi, all'epoca residenza della famiglia granducale de' Medici, su commissione del granduca Francesco I. Rappresenta quindi uno dei primi spazi teatrali **di tipo permanente** costruiti all'interno di un palazzo nobiliare. Il progetto è stato affidato all'architetto e pittore fiorentino **Bernardo Buontalenti** (1531-1608), che vi ha lavorato tra il **1576** e il **1586**, apportandovi alcune modifiche nel **1589** su richiesta del nuovo granduca Ferdinando I.

Anche il Buontalenti, come già il Palladio per il teatro Olimpico, ha coniugato elementi dei modelli teatrali antichi con le nuove sperimentazioni architettoniche e scenografiche e ha creato una commistione tra gli spazi delle rappresentazioni di tipo provvisorio e le recenti innovazioni sceniche. Il teatro, essendo realizzato all'interno di un salone del palazzo, manteneva di questo la pianta rettangolare e la disposizione del pubblico su sei gradoni posti sui lati lunghi, ma lo spazio della rappresentazione si duplicava, essendo possibile sfruttare sia la zona centrale della sala sia un palcoscenico, situato su uno dei lati corti. Al centro delle gradinate era posizionato il palco granducale, come "luogo della visuale migliore" nei confronti

del palcoscenico, che in questo teatro è stata ottimizzata dallo stratagemma del Buontalenti di porre il **pavimento della platea in pendenza** verso il proscenio. La sala era posta tra il primo e il secondo piano del palazzo coinvolgendoli entrambi, perciò aveva un'altezza "doppia" di ben quattordici metri (Figg. 5 e 6).

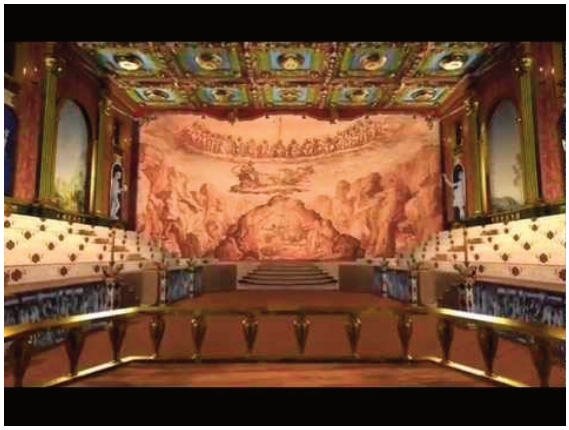


Fig. 5 – Ipotesi di ricostruzione del Teatro Mediceo degli Uffizi
dopo le modifiche apportate dal Buontalenti nel 1589.
A sinistra: veduta della sala, con i sei gradoni per il pubblico posti sui lati lunghi e il pavimento in pendenza verso il palcoscenico. La balaustra vicino alla porta di ingresso serviva a delimitare lo spazio riservato ai musicisti.
Ludovico Zorzi-Cesare Lisi, mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, 1975, Provincia di Firenze.
A destra: ricostruzione del palcoscenico con la riproduzione della scena dell'Inferno per il quarto intermedio della commedia *La Pellegrina*.

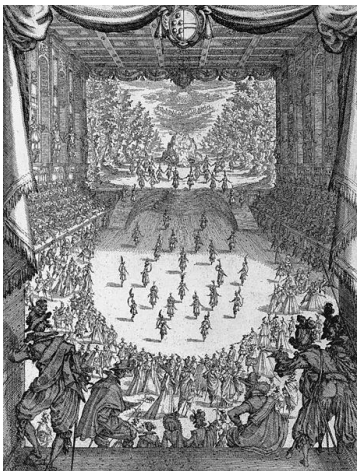


Fig. 6 – Il Teatro Mediceo raffigurato in un'incisione del XVII secolo, che mostra tutta la sua imponenza in lunghezza e in altezza, oltre al duplice spazio della rappresentazione, sia nella zona centrale della sala sia sul palcoscenico. In questo caso quindi non vi era separazione tra la zona riservata agli spettatori e quella dell'azione teatrale.

Incisione di Jacques Callot, "Balletto di cavalieri e dame di Agnolo Ricci", primo intermedio della *Veglia della liberatione di Tirreno e Arnea autori del sangue toscano,* Carnevale 1617. Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.

Per il Teatro Mediceo inoltre, il Buontalenti è stato autore di importanti innovazioni in ambito scenografico, superando l'impostazione della scena fissa con l'introduzione della **scena mutevole**, realizzata per mezzo di macchinari ripresi da quelli dei teatri antichi, come i ***periaktoi***, uniti ad altri di nuova invenzione, come i **fondali scorrevoli** su guide, a scomparsa laterale. I *periaktoi*

erano stati descritti da Vitruvio nel trattato *De Architectura* e consistevano in prismi triangolari girevoli, in cui ciascuno dei tre lati era dipinto con una scena diversa, una per la tragedia, una per la commedia, una per il dramma satiresco. Nel riprenderli, Buontalenti li ha coniugati con quanto raffigurato sui fondali scorrevoli, così da permettere un cambio di ambientazione relazionato ai diversi luoghi rappresentati sulla scena[5] (Fig. 7).

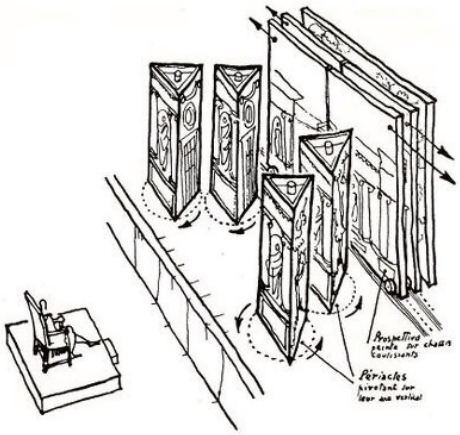


Fig. 7 – Schema che illustra il funzionamento dei ***periaktoi*** in relazione ai **fondali scorrevoli**.

La necessità dei cambi di ambientazione si era presentata in modo particolare per l'imponente spettacolo della commedia ***La Pellegrina*** di Girolamo Bargagli con i suoi celebri **sei intermedi** di Emilio de' Cavalieri e Giovanni de' Bardi, inscenata nel **1589** per i festeggiamenti del matrimonio del granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena. Proprio il ripetuto succedersi degli intermedi rendeva indispensabile mutare in continuazione il paesaggio dello sfondo rispetto a quello fisso della commedia e la presenza di personaggi mitologici richiedeva l'invenzione di artifici scenografici per le apparizioni, le sparizioni, gli eventi atmosferici e gli interventi divini. Perciò il Buontalenti ha creato alcune **botole** sul pavimento del palcoscenico e ha approntato diverse **macchine sceniche** con sostegni per appendere le corde in modo da far "volare" i personaggi e altre per creare effetti di apparizioni e sparizioni, movimenti di nuvole ed emissioni di vero fuoco.

> Il piano del palco aveva una grande botola centrale per la comparsa dal basso di macchine di grandi dimensioni, come il monte Parnaso del secondo intermezzo o il mezzo busto di Lucifero nel quarto e altre botole più piccole. Nei pressi del telone di fondo c'erano dei canali di varie dimensioni entro i quali far scorrere sagome sottili o macchine di gran volume, come nel quinto intermezzo che prevedeva l'ingresso in scena di una grande galea.[6]

In tal modo, il Teatro Mediceo di Firenze già a fine Cinquecento si era dotato dei primi macchinari per "effetti di meraviglia" che saranno la caratteristica principale delle scene barocche del secolo successivo, quando la spettacolarità degli eventi teatrali diventerà dominante. Il lavoro del Buontalenti per la corte medicea è stato portato avanti dal suo allievo **Giulio Parigi** (1570-1635) che lo ha anche diffuso in tutta Europa, dove è stato recepito soprattutto da Inigo Jones in Inghilterra e da Joseph Furttenbach in Germania, il quale ha descritto le macchine teatrali nel manoscritto del 1640 *Architectura recreationis* (Architettura degli spazi ricreativi).

Il Teatro Mediceo è rimasto in funzione per gli spettacoli di corte fino alla seconda metà del Settecento, quando la corte granducale si è spostata a Palazzo Pitti, determinando l'abbandono della sala teatrale degli Uffizi e lo smantellamento del palcoscenico.

IL TEATRO DUCALE DI SABBIONETA

Questo teatro è stato costruito tra il **1588** e il **1590** su commissione del duca Vespasiano Gonzaga della famiglia dei signori di Mantova, il quale aveva fondato la cittadina di Sabbioneta nel 1556, seguendo l'ideologia rinascimentale della "città ideale". Proprio questa ideologia ha indotto il duca a desiderare la costruzione di un teatro in una strada della città, anziché all'interno del palazzo residenziale. Perciò il Ducale di Sabbioneta è il primo esempio di **teatro di corte permanente** edificato al di fuori di un palazzo signorile, oltretutto senza alcun vincolo con strutture preesistenti, come invece era stato per l'Olimpico di Vicenza, costruito all'interno di un edificio municipale di antica data (Fig. 8).

Fig. 8 – L'esterno dell'edificio del Teatro Ducale di Sabbioneta, primo esempio di teatro di corte permanente situato tra le vie cittadine anziché all'interno del palazzo residenziale dei signori. L'immagine mostra l'angolo fra la lunga facciata principale e quella laterale, più corta.

Questo teatro è stato progettato da Vincenzo Scamozzi seguendo l'idea già realizzata dal Palladio con l'opera progettuale dell'Olimpico di Vicenza. Tuttavia, mentre il teatro vicentino ricalca quasi fedelmente la struttura dei teatri dell'antichità classica, questo di Sabbioneta, come quello Mediceo di Firenze, costituisce una commistione tra i precedenti luoghi teatrali provvisori dei saloni signorili, gli edifici teatrali antichi e le innovazioni sceniche rinascimentali. Su di una base a pianta rettangolare tipica delle sale dei palazzi nobiliari, è stato realizzato uno spazio che unisce gli elementi dei teatri della classicità con la nuova impostazione della scena prospettica a visione frontale, senza però annullare la zona centrale, tipicamente adibita a luogo della rappresentazione.

Come nell'Olimpico di Vicenza, anche qui la galleria riprende i **colonnati** dei teatri romani ed è composta da dodici colonne in stile corinzio sormontate da una trabeazione su cui poggiano altrettante statue di divinità olimpiche. La platea è costituita da un emiciclo a gradoni di legno sul modello dell'antica **cavea** e tra lo spazio riservato agli spettatori e quello della rappresentazione vi è un ulteriore spazio, che richiama quello dell'***orchestra*** del teatro greco e allo stesso tempo la zona centrale dei luoghi della teatralità provvisoria dei saloni signorili. Anche qui, come nel Teatro Mediceo, il pavimento della platea è in leggera pendenza verso il proscenio (Fig. 9).

Fig. 9 – Il teatro ducale di Sabbioneta visto dal lato della platea. Sono visibili la **galleria** a dodici colonne sormontata dalla fila di statue delle divinità olimpiche, la **platea a gradoni di legno** sul modello della cavea dei teatri greci e romani e lo spazio che richiama quello dell'***orchestra*** dei teatri di epoca classica, ma con il pavimento in lieve pendenza per consentire una visione migliore della scena prospettica.

Qui la grande scena fissa mutuata dalla *scaenae frons* romana è assente, sostituita da una **scena-tipo per commedie** realizzata sul modello di riferimento di Sebastiano Serlio. Questa in origine era costruita in legno e stucco e rappresentava una strada in prospettiva ai lati della quale si affacciavano alcuni palazzi nobili e borghesi. Smantellata alla fine del Settecento, è stata ricostruita nel 1996 seguendo i disegni dello Scamozzi (Fig. 10).

Fig. 10 – Nell'immagine in alto si può osservare la dimensione dello spazio tra la platea e il palcoscenico, che riprende l'idea dell'***orchestra*** dei teatri di epoca classica e allo stesso tempo richiama la zona centrale dei luoghi teatrali provvisori. È anche visibile il palcoscenico rialzato con la scena fissa per commedie secondo i parametri delle scene-tipo di Sebastiano Serlio.

Nell'immagine in basso osserviamo la ricostruzione del 1996 dell'originale scena-tipo per commedie, con la strada in prospettiva affiancata da palazzi in stile rinascimentale.

IL TEATRO FARNESE DI PARMA, TRA RINASCIMENTO E BAROCCO

Il Teatro Farnese di Parma è così chiamato perché è stato realizzato all'interno del Palazzo della Pilotta, all'epoca residenza della famiglia ducale dei Farnese, su commissione di Ranuccio I, duca di Parma e Piacenza. È quindi uno dei maggiori esempi di **spazio teatrale permanente** costruito dentro un palazzo nobiliare, come già il Teatro Mediceo di Firenze. A differenza di quest'ultimo, che è stato smantellato a fine Settecento, pur avendo subito pesanti danni durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale, ai nostri giorni è di nuovo fruibile grazie alla ricostruzione effettuata tra il 1956 e il 1960.

Il progetto di questo teatro era dell'architetto ferrarese **Giovan Battista Aleotti** (1546-1636), detto "l'Argenta" dal nome della città natale. È stato costruito tra il **1617** e il **1618**, perciò il suo impianto si colloca a metà tra l'impostazione degli spazi rinascimentali e quelli della nascente sala teatrale barocca. Dei primi conserva la disposizione degli spettatori su gradonate poste sui lati lunghi della sala, oltre a un ampio spazio centrale (derivazione dell'antica *orchestra*) utilizzabile per allestimenti di tornei o altri giochi, del secondo presenta un palcoscenico posto su uno dei lati corti, che con la sua profondità di **quaranta metri** ha introdotto l'uso della **scena profonda**, tipica della teatralità barocca perché più adatta ai movimenti spettacolari tramite i macchinari, di cui questo teatro era già ampiamente fornito con diverse guide per i fondali scorrevoli e predisposizioni di botole.

Nel Teatro Farnese, quindi, l'azione scenica si estendeva per la prima volta dal proscenio fino a all'intero palcoscenico, che costituiva una vera e propria entità autonoma rispetto alla zona della platea. La separazione tra lo spazio reale della platea e quello illusorio della finzione scenica era accentuata dalla presenza di un **boccascena architettonico**[7], che riprendeva la struttura della *scaenae frons* la cui *porta regia* era divenuta l'apertura del palcoscenico, la quale a sua volta era incorniciata da un **arcoscenico**[8], funzionale a inquadrare lo spazio della visione e anche a nascondere i macchinari alla vista del pubblico (Fig. 11 in basso).

In confronto a quello di Sabbioneta, questo teatro è di dimensioni molto grandi. I Farnese infatti desideravano ostentare una magnificenza e uno sfarzo che di fatto non esisteva, perché il loro ducato non era particolarmente potente e, come anche altre corti italiane, in quegli anni si trovava in una fase di decadenza. Perciò il duca Ranuccio I ha inteso sfruttare un grande vano situato al primo piano del palazzo, progettato come *Salone Antiquarium*, ma sempre utilizzato come sala d'armi o come sede di tornei. A tradire la volontà di ostentare lusso e opulenza erano proprio i materiali usati, che a differenza del Teatro Mediceo fiorentino, erano tutti di tipo "povero": l'intera struttura è stata realizzata in legno anziché in marmo, le statue sono state costruite in gesso con paglia all'interno, i rivestimenti erano in stucco e cartone, dipinti a imitazione di preziosi marmi policromi.

L'Aleotti si è ispirato sia al progetto del Palladio per l'Olimpico di Vicenza sia a quello dello Scamozzi per il ducale di Sabbioneta. Per ottimizzare la visuale nei confronti del palcoscenico in quel salone dalla pianta rettangolare, ha conferito alla cavea una **forma di "U" allungata**, adeguandola all'imponente altezza di ventidue metri con la sovrapposizione di ben due ordini di gallerie, composte da colonne e statue, come nei teatri di Vicenza e di Sabbioneta (Fig. 11). Inoltre,

realizzando un palcoscenico profondo quaranta metri e largo dodici, l'Aleotti ha aperto la strada alla struttura dei teatri barocchi, concepiti per contenere un complesso apparato di macchinari scenici.

Pur essendo stato completato nell'autunno del 1618, il teatro per ben dieci anni non è stato mai utilizzato e la sua inaugurazione è avvenuta solo nel **1628** con l'opera-torneo[9] *Mercurio e Marte*, musicata dal celebre compositore Claudio Monteverdi (1567-1643), la quale comprendeva diversi **intermedi** danzati dai nobili della corte. Nel corso dell'opera è stato anche allagato lo spazio antistante la cavea per inscenarvi una grandiosa ***naumachia***, spettacolo che simulava una battaglia navale.

Fig. 11 – Immagini del Teatro Farnese di Parma.

In alto: la cavea a forma di "U" allungata, con le gradonate composte da quattordici gradini e le due gallerie sovrapposte, che in origine contenevano anche diverse statue.

Al centro: la cavea vista dal lato del palcoscenico, con l'ampio spazio centrale della sala, derivazione dell'antica ***orchestra***, usabile per tornei e altri giochi, come la ***naumachia*** del 1628.

In basso: il palcoscenico si apre all'interno di un **boccascena architettonico** che riprende la struttura della *scaenae frons* la cui apertura è incorniciata da un **arcoscenico** che inquadra lo spazio della visione.

NOTE

[1] Il trattato *De Architectura* di Vitruvio illustra le tipologie architettoniche della classicità, comprendendovi anche i teatri e le scene. Dopo la sua riscoperta, è stato pubblicato a stampa nel 1486 ed è divenuto un punto di riferimento fondamentale per gli architetti del Rinascimento.

[2] Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 75.

[3] L'architetto veneto Andrea Palladio era uno dei membri fondatori dell'Accademia Olimpica, che si era costituita nel 1555 per opera di un gruppo di nobili colti, scrittori e artisti e che aveva posto tra i propri obiettivi proprio le rappresentazioni teatrali. Il Teatro Olimpico è stato l'ultimo suo lavoro e una delle sue massime imprese. (Vedere http://www.progetti.iisleviponti.it/Palazzo_Enciclopedico/html/palladio.html.)

[4] Nei teatri romani la cavea era semicircolare. Palladio ha invece scelto la soluzione della semiellisse per consentire una migliore visione delle linee prospettiche. Anche in questo caso, dunque, il progetto palladiano ha conciliato la struttura antica con le nuove esigenze sceniche.

[5] Le sperimentazioni per la *scena mutevole* erano state avviate nel 1568 e 1569 da Baldassarre Lanci, che sembra avesse già utilizzato i *periaktoi* per le scene di alcune commedie. Tuttavia è stato con le scenografie del Buontalenti per gli intermedi della *Pellegrina* che nel Cinquecento hanno raggiunto il massimo livello.

[6] Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *op. cit.*, p. 87.

[7] Il boccascena è la parte anteriore del palcoscenico, che fronteggia la platea.

[8] L'arcoscenico, chiamato anche "arco di proscenio", è una caratteristica dei teatri barocchi ed è uno degli elementi che, inquadrando lo spazio della visione, separano la zona reale della platea da quella illusoria della scena.

[9] L'opera-torneo era un genere misto che alla consueta unione di poesia, musica, danza, caratteristica del melodramma, associava l'esibizione di un torneo, perciò si prestava alla realizzazione di spettacoli molto fastosi e di grande impatto sensoriale. Nel Seicento erano molte le corti italiane che allestivano opere-torneo, suscitando l'emulazione da parte di diverse corti europee.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Guaita Ovidio, *I teatri storici in Italia*, Electa-Elemond Editori Associati, Milano 1994

Nicoll Allardyce, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni, Roma 1971

Sinisi Silvana, Innamorati Isabella, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003

Fig. 11

NOTE

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

NOTE

[1] L'appellativo "titanide" si riferisce alle entità femminili dei titani, quali le loro sorelle o le figlie. Leto era una titanide perché nata dai titani Ceo (maschile) e Febe (femminile).

[2] I Misteri (dal greco *mysteria*) erano rituali arcaici legati alle cerimonie di iniziazione. Avevano carattere esoterico, ossia di dottrina segreta e occulta e perciò riservata solo ad alcune persone (gli "iniziati"). I riti misterici venivano officiati di notte, in spazi chiusi o in luoghi lontani dalla città, per restare nascosti alla vista di chi non era ammesso a farvi parte.

[3] Che il capretto fosse un animale sacro a Dioniso è dimostrato dalla forma dei Satiri e del dio Pan, a lui associati. Secondo alcune fonti, infatti, il termine *tragodía* sarebbe da intendere come "canto dei capri" in riferimento proprio ai Satiri, che erano stati i primi cantori del *ditirambo*.

[4] Il termine *hypocrités*, quando il teatro greco ha assunto una dimensione più definita, è passato a indicare l'attore vero e proprio. Col tempo, poiché l'attore veniva considerato come il portatore della finzione, in quanto incarnava persone diverse da lui (i "personaggi"), per traslato la parola ha assunto il significato spregiativo di "ipocrita", che indica in generale una persona che finge.

[5] Friedrich Nietzsche*, La visione dionisiaca del mondo*, Sergio Givone (trad. di), Newton Compton, Roma 1995, p. 53.

[6] Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia, ovvero Grecità e pessimismo*, Umberto Fadini (trad. di), Newton Compton, Roma 1995, p. 120.

[7] Doris Humphrey Collection, Fascicolo M-65, in Ernestine Stodelle (a cura di), *La tecnica di danza di Doris Humphrey*, M.A. Moschetta e C. Petroni (trad. di), Di Giacomo, Roma 1987, pp. 21-22.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Burn Lucilla, *Miti greci*, Claudio Lamparelli (trad. di), Arnoldo Mondadori, Milano 1995

D'Amico Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Bulzoni, Roma 1982, vol. I.

Graves Robert, *I miti greci*, Elisa Morpurgo (trad. di), Longanesi, Milano 1963

Luciano (di Samosata), *La danza*, Simone Beta (a cura di), Marina Nordera (trad. di), Marsilio, Venezia 1992

Nietzsche Friedrich, *Verità e menzogna e altri scritti giovanili. La nascita della tragedia. La filosofia nell'età tragica dei Greci,* Sergio Givone e Umberto Fadini (trad. di), Newton Compton, Roma 1995

Servi Katerina, *Mitologia greca. Dèi ed Eroi – La Guerra Troiana – L'Odissea*, Sandra Zuzzi-Simeonidi (trad. di), Ektodike Athena S.A., Atene 2005

Stodelle Ernestine (a cura di), *La tecnica di danza di Doris Humphrey*, M.A. Moschetta e C. Petroni (trad. di), Di Giacomo, Roma 1987