

I TEATRI BAROCCHI E LE SCENOGRAFIE SPETTACOLARI

Nel Seicento la scena prospettica, cosiddetta “all’italiana”, si è imposta definitivamente e l’impianto dei teatri si è ormai consolidato nella forma col palcoscenico posto su uno dei lati corti della sala, che era stata preannunciata a fine Cinquecento dalle costruzioni di alcuni teatri di corte, quali il Mediceo di Firenze e il ducale di Sabbioneta.

Se nel Cinquecento l’invenzione della prospettiva lineare aveva portato alla modifica dell’impianto della scena, nel Seicento l’apertura a Venezia dei primi teatri pubblici a pagamento ha determinato la **trasformazione dell’impianto della platea**, non più impostata a gradoni degradanti (sul modello della cavea degli antichi teatri greci e romani), ma modificata trasformando le gallerie sovrapposte, tipiche dei saloni nobiliari, in una nuova struttura cosiddetta “**ad alveare**”, ossia formata da alcune file di **palchetti**, separati uno dall’altro da transenne e accessibili da ingressi autonomi.

Il cambiamento della zona riservata agli spettatori è stato determinato dal passaggio della sala teatrale dall’ambito privato a quello pubblico, che ha modificato la tipologia dei fruitori degli spettacoli, non più appartenenti solo al rango aristocratico, ma ora anche a tutte le classi sociali. I teatri pubblici con ingresso a pagamento infatti consentivano a tutta la popolazione cittadina di assistere agli spettacoli, ma i nobili e i ricchi borghesi non volevano mescolarsi con il popolo, perciò si è reso necessario separare gli spazi del pubblico in base alle classi sociali, i palchetti sono divenuti di pertinenza esclusiva di quelle più elevate, mentre la platea era lasciata a quelle più umili.

Inoltre in questo secolo si è avuto l’avvento di un nuovo genere di rappresentazione, che modificando le preferenze del pubblico, ha indotto ad apportare alcuni cambiamenti anche alla sala teatrale. Se nel Cinquecento le forme drammatiche erano quelle mutate dall’antico teatro greco (tragedia, commedia e dramma pastorale), dove la danza compariva all’interno degli intermedi, nel Seicento in Italia è nata l’opera in musica o **melodramma**, che richiedeva nuovi accorgimenti in funzione dell’acustica e della spettacolarità insita in questa forma teatrale, arricchita dagli apporti di diverse arti, come la **musica**, la **poesia**, la **danza** e la **scenografia**. Già il teatro Farnese di Parma, che abbiamo descritto nel testo on line *Gli spazi delle rappresentazioni tra Cinquecento e Seicento*, presentava alcuni elementi dettati dalle esigenze del nuovo genere, inaugurato nel 1600 con l’opera *Euridice* di Jacopo Peri e Giulio Caccini e affermatosi definitivamente nel 1608 con l’*Orfeo* di Claudio Monteverdi.

LA NASCITA DELLA SALA TEATRALE BAROCCA O “TEATRO ALL’ITALIANA”

La sala teatrale barocca ha preso le mosse da quella del teatro Farnese, costruita tra il 1617 e il 1618 su progetto dell’architetto Giovan Battista Aleotti. Pertanto inizialmente aveva una pianta allungata a forma di “U”, che in seguito si è allargata in una conformazione “**a ferro di cavallo**” o “**a campana**” (Fig. 1).

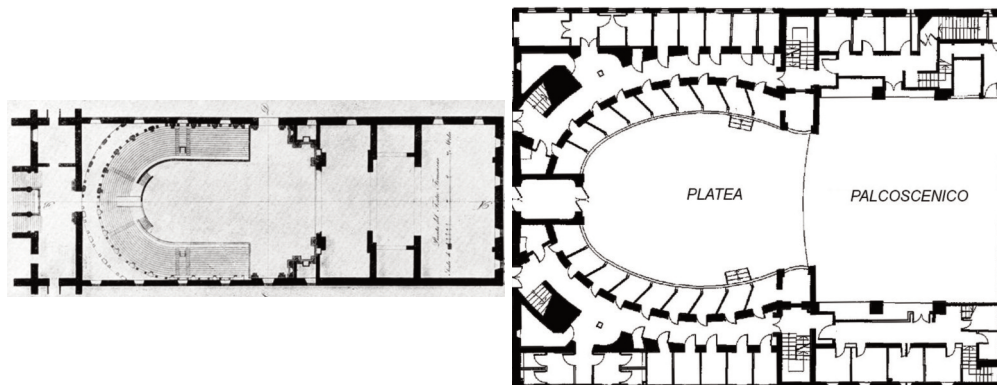


Fig. 1 – La planimetria del teatro Farnese di Parma (a sinistra) a confronto con quella di un teatro barocco (a destra).

L’impianto del Farnese era condizionato dalla pianta rettangolare del salone, pertanto la platea a gradonate aveva una forma a “U”, mentre quello dei teatri barocchi ha assunto la forma “a ferro di cavallo” per disporre meglio i palchetti.

Lo spazio dove si svolge l’azione, come nel teatro Farnese, è caratterizzato da un **palcoscenico profondo** incorniciato dall’**arcoscenico** (o arco di proscenio), il quale però tende sempre di più alla tridimensionalità perché è decorato con figure in rilievo e incorpora alcuni palchi, chiamati appunto “**palchi di proscenio**”. Rispetto al modello farnesiano, il **boccascena** non è più un semplice elemento architettonico derivato dalla *scaenae frons* dei teatri romani, ma uno spazio elaborato e imponente che si estende oltre il proscenio.

Un’altra novità consiste nella presenza di uno spazio appositamente riservato ai musicisti, dato che la maggior parte dei teatri venivano costruiti in funzione dei melodrammi. Tale spazio si colloca immediatamente sotto il proscenio ed è chiamato “**buca dell’orchestra**” per l’affinità della posizione con il luogo circolare antistante il proscenio dei teatri dell’antica Grecia, chiamato *orchéstra* perché riservato al coro (*chorós*) che si esprimeva con il canto e con la danza (*orchésis*). Così, per traslato, il termine “orchestra”, che fino al secolo precedente denominava quel preciso spazio della sala teatrale, è passato a indicare genericamente il complesso dei musicisti.

È nato così l’impianto del cosiddetto “**teatro all’italiana**”, presto imitato in diverse città europee e divenuto la base del teatro moderno in tutta Europa fino alla fine dell’Ottocento.

Definitosi intorno al 1640, è un modello di intensa sperimentazione nel corso del Barocco, ma anche di lunga durata: infine si fissa paradigmaticamente nel teatro alla Scala di Milano (1778) su cui continuerà a conformarsi la tipologia media dell’architettura teatrale ottocentesca e può considerarsi giunto a esaurimento con la

fastosa realizzazione dell'Opéra Garnier di Parigi (1876) quando da più parti in Europa venivano affermandosi le nuove proposte dello spazio teatrale.¹

I primi esempi di platea “a palchetti” li troviamo nella **Repubblica di Venezia**, perché i primi teatri pubblici d'Europa si sono aperti proprio in questa città per iniziativa di alcune famiglie della ricca borghesia, che dopo aver affittato a lungo gli spazi di loro proprietà alle compagnie dei Comici dell'Arte, hanno pensato di avviare un'attività impresariale. Il primo in assoluto è stato il **Teatro San Cassian**, di proprietà della famiglia **Tron**, inaugurato nel **1637** con il melodramma *Andromeda*, la prima opera in musica rappresentata a Venezia.

In seguito, altre famiglie veneziane hanno seguito l'iniziativa dei Tron e nella città lagunare in breve tempo si sono aperti sedici teatri. Degni di menzione sono in particolare quelli fatti edificare dalla **famiglia Grimani**, che nel corso di pochi anni ne ha commissionati ben quattro, tra i quali il **San Samuele** inaugurato nel 1656 e il **San Giovanni Grisostomo** nel 1678. Questi presentavano già una pianta “a ferro di cavallo” e una struttura a palchetti sormontata da una galleria (ora chiamata “loggione”), sulla falsariga delle gallerie a colonnato dei teatri del Cinquecento (Fig. 2).

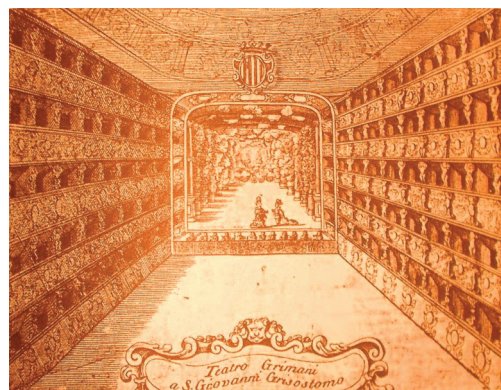
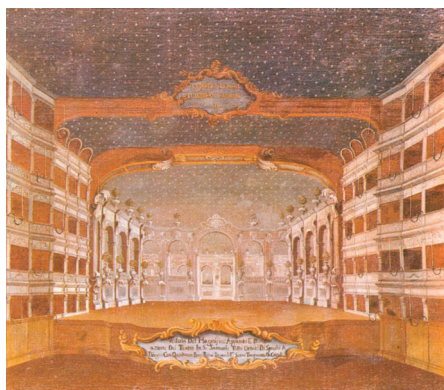


Fig. 2 – Due dei quattro teatri di Venezia costruiti su commissione della famiglia Grimani.

A sinistra: il **Teatro San Samuele** inaugurato nel 1656, il quale aveva una pianta “a ferro di cavallo” ed era dotato di quattro ordini di palchi sormontati da una galleria, o **loggione**. Presentava un ampio boccascena e un vistoso arcoscenico, dentro al quale erano incorporati i **palchi di proscenio**.

Dipinto di Gabriel Bella che raffigura una scena del 1753.

A destra: il **Teatro San Giovanni Grisostomo**, inaugurato nel 1678 e divenuto in breve tempo il principale teatro della città. Anche in questo teatro la platea consisteva in quattro ordini di palchi e un loggione. Inoltre vi era presente la **bucca dell'orchestra**.

Incisione di Vincenzo Coronelli (1709).

LA “SCENA DELLE MERAVIGLIE”

La teatralità barocca era caratterizzata dalla propensione per un tipo di spettacolo complesso e composito che mirava a creare atmosfere suggestive allo scopo di coinvolgere soprattutto i sensi.

Il nuovo genere del melodramma e il proseguimento del successo degli intermedî, che ormai costituivano uno spettacolo a sé stante, richiedevano un apparato scenico articolato che consentiva di creare ambienti fantastici con continui

“mutamenti a vista”², come paesaggi marini, nuvole in movimento, oscure caverne, rocce possenti e altri elementi spettacolari.

Si è così venuta a creare una grandiosa mole di macchinari, che ha determinato la necessità di ampliare il palcoscenico sia in profondità sia in altezza e di creare dietro al palco o ai suoi lati alcune **zone di servizio** per posizionare le macchine. Di conseguenza, mentre fino al secolo precedente a occuparsi della costruzione dei teatri erano artisti dalle molte competenze, che spaziavano dalla pittura, alla scultura e all'architettura generale, ora si è andata definendo la figura specializzata dell'**architetto teatrale**, costruttore di sale e di edifici e allo stesso tempo ingegnoso inventore di scenografie e di macchinari. Così «i mestieri teatrali dello scenografo e dell'inventore di macchine sceniche si sono sganciati da quello dell'artista-architetto e si sono resi autonomi come distinte specializzazioni professionali»³. Si trattava di una prerogativa tipicamente italiana che ha avuto risonanza in tutta Europa, dove questi artisti-ingegneri venivano chiamati regolarmente per sviluppare le loro creazioni.

Modello indiscusso per la scenotecnica seicentesca è stato l'apparato ideato nel 1589 dall'architetto **Bernardo Buontalenti** (1531-1608) per il Teatro Mediceo di Firenze, finalizzato ai cambi di scena degli intermedi della commedia *La Pellegrina* (anche questo descritto nel testo on line *Gli spazi delle rappresentazioni tra Cinquecento e Seicento*). Tuttavia nel Seicento i *periaktoi* sono stati abbandonati in favore di **quinte piatte dipinte e scorrevoli** chiamate **telari**, disposte in diagonale verso il centro della scena e azionabili tramite funi legate a degli argani posizionati nel sottopalco. Già nel teatro Farnese di Parma erano presenti sia un sistema di quinte piatte sia le zone di servizio per la disposizione dei macchinari. Dunque questo teatro è stato un riferimento di partenza importante non solo per quanto riguarda l'impianto della sala, ma anche per la macchinaria scenica e la conseguente struttura del palcoscenico con un retropalco attrezzato.

Con il sistema delle quinte piatte dipinte la scena barocca non costruiva più lo spazio come quella rinascimentale, ma lo raffigurava pittoricamente per creare meglio l'illusione di ambienti fantastici e suggestivi. Inoltre questo sistema consentiva agli attori e ai ballerini di muoversi all'interno della scena e non più solo sul proscenio, come avveniva con la scena fissa del Cinquecento. Così l'intero palcoscenico diveniva praticabile.

Nel 1638 l'architetto pesarese **Nicola Sabbatini** (1574-1654) ha pubblicato il trattato ***Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri***, che testimonia l'avanzamento della tecnica scenografica nella prima metà del Seicento. Nel trattato, Sabbatini ha illustrato le regole per la creazione della prospettiva su di un fondale, ha indicato quale inclinazione dare al palcoscenico e si è occupato dell'illuminotecnica e della scenotecnica vera e propria, ossia della modalità di progettare i macchinari per diversi scopi, come la simulazione del movimento delle onde del mare o di quello delle nuvole (Fig. 3). Considerando che all'epoca le fonti luminose erano soltanto a fiamma, a lui è attribuita l'invenzione del primo **riflettore orientabile**, un'attrezzatura in grado di illuminare attraverso una superficie riflettente, che consentiva di modulare il fascio di luce proiettandolo verso determinate parti del palcoscenico. Inoltre ha utilizzato per primo le **lanterne magiche** per proiettare immagini sulla scena e ha creato alcuni

strumenti per effetti acustici, come la “**scatola del tuono**”, un macchinario con sfere di ferro o di pietra pesanti quindici chili che all’occorrenza venivano fatte rotolare giù da scale di legno.

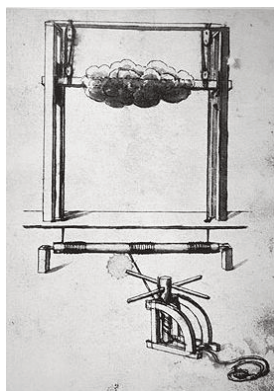
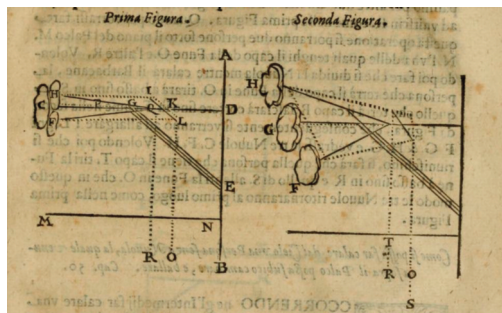
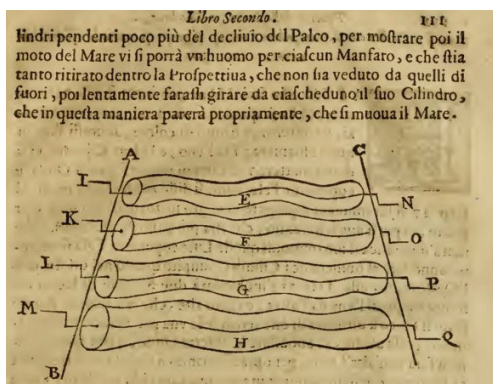


Fig. 3 – In alto: due tavole dal trattato di Nicola Sabbatini, che descrivono i macchinari per i movimenti delle onde marine (a sinistra) e per quelli delle nuvole (a destra).
In basso: progetto di Nicola Sabbatini per una macchina di scena funzionale ai movimenti delle nubi.

Tuttavia è necessario osservare che i macchinari scenici per la creazione di “effetti speciali” non sono un’invenzione esclusiva dell’arte teatrale barocca, perché già nel teatro greco erano in uso congegni per far apparire i personaggi dall’alto (*mechanè*), strumenti per simulare effetti meteorologici (ad esempio il *brontèion* per produrre i tuoni) e anche le botole, poste nell’*orchèstra* per le apparizioni dei fantasmi.

Le macchine per far “volare” i personaggi si servivano di funi di acciaio invisibili manovrate con dei contrappesi e venivano usate spesso in Francia nei fastosi *ballets de cour*. A fine Settecento hanno avuto un’interessante **applicazione nei balletti teatrali** per opera del coreografo **Charles-Louis Didelot** (1767-1837), creatore di uno stile improntato sulla leggerezza e sull’elevazione chiamato “**stile volante**” perché, oltre a utilizzare le “prese” aeree per sollevare in alto le ballerine, si serviva di macchinari che consentivano ai danzatori di alzarsi “in volo” sul palcoscenico (Fig. 4).

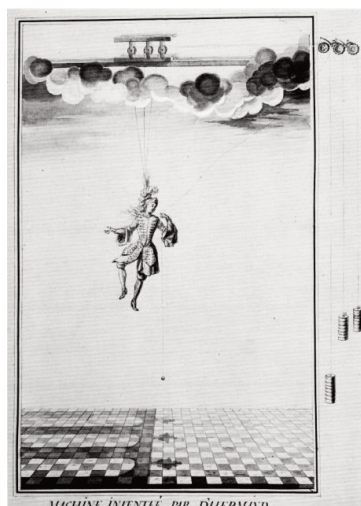


Fig. 4 – Una delle cosiddette “**macchine del volo**” manovrata con contrappesi inventata dall'ingegnere francese d'Hermand per un *ballet de cour* del Seicento. Charles-Louis Didelot probabilmente si è servito di congegni simili a questo per il suo “stile volante”.

Incisione del XVII secolo, Parigi, Biblioteca nazionale.

GIACOMO TORELLI, IL “GRANDE MAGO”

In questo secolo gli architetti specializzati nella scenografia erano numerosi. Diversi provenivano dalla scuola ferrarese di Giovan Battista Aleotti (il progettista del teatro Farnese di Parma), come ad esempio Francesco Guitti, Giovan Francesco Grimaldi e Antonio Rivarola detto “il Chenda”, molto attivo nei teatri di Venezia. Da ricordare anche Giulio Parigi e suo figlio Alfonso, che hanno preso il posto di Bernardo Buontalenti come scenografi del Teatro Mediceo di Firenze.

Tuttavia la figura che ha maggiormente segnato il progresso della scenografia teatrale è stata quella di **Giacomo Torelli** (1608-1678), nativo della cittadina marchigiana di Fano, per la quale ha progettato il teatro della Fortuna, ancora oggi considerato un piccolo gioiello di architettura teatrale.

Torelli ha perfezionato il sistema delle quinte piate (i *telari*), disponendole non più obliquamente, ma in posizione frontale rispetto agli osservatori e ripetendole in otto serie una dietro l'altra. Inoltre è stato tra i primi a usare le **quinte in scala ridotta**, la cui distanza andava restringendosi a mano a mano verso il fondale, che essendo finalizzate ad aumentare la lunghezza della prospettiva e l'illusione ottica dello sfondo proteso all'infinito, sono chiamate anche “**quinte prospettiche**”. Allo stesso scopo ha anche perfezionato l'uso delle **quinte forate**, che consentivano di vedere al loro interno.

Alle numerose coppie di quinte, Torelli ha aggiunto un **fondale** nel quale era raffigurato uno spazio illusorio che si andava ad aggiungere allo spazio fisico dove agivano gli attori. Inoltre, in alcune scenografie ha introdotto anche il **transetto mediano**, un grande *telaro* traforato calato dall'alto oltre la metà della scena e parallelo alla linea del proscenio, che aveva la funzione di interrompere la monotona successione delle quinte e di mimetizzare il punto in cui la rappresentazione della fuga prospettica passava dalle quinte al fondale unico. In tal modo lo scenografo fanese ha portato al massimo grado la tecnica del punto di fuga centrale, realizzando una **prospettiva profonda** che si allungava **all'infinito** (Fig. 5).



Fig. 5 – Due bozzetti di Giacomo Torelli nei quali è ben visibile il sistema delle **quinte piatte prospettiche**, ossia in scala ridotta a mano a mano che si avvicinano al **fondale**. Quest'ultimo raffigura uno spazio illusorio nel quale il punto di fuga della prospettiva si protrae all'infinito. Entrambe le scene sono impostate secondo una rigida simmetria, in quella a sinistra Torelli ha introdotto il **transetto mediano**, mentre in quella a destra ha usato le **quinte forate**, che consentivano la visione al loro interno. Nel bozzetto di destra, inoltre, sono visibili alcuni effetti ottenuti con i macchinari, ossia personaggi che volano sopra a nuvole in movimento.

A sinistra: bozzetto per la scena del tempio di Giove del melodramma *Bellerofonte*, Venezia, teatro Novissimo, 1642 (incisione di Giovanni Giorgi, Fano, Biblioteca federiciana).

A destra: bozzetto per la tragedia *Andromeda* di Pierre Corneille, Parigi, sala del Petit-Bourbon, 1650 (incisione di François Chauveau, Parigi, Biblioteca nazionale).

L'ingegno di Torelli si è manifestato anche nella capacità inventiva di macchine sceniche, che hanno segnato l'intero secolo XVII e anche quello successivo. Tra le sue invenzioni è celebre soprattutto quella di un inusuale sistema di mutamenti "a vista" delle scene, realizzato con il minimo dispendio sia economico sia di energie, perché basato su di un meccanismo di corde e pulegge collegato a un argano centrale e perciò manovrabile da una sola persona con un unico movimento di manovella. In tal modo i cambiamenti di scena potevano avvenire rapidamente e sotto gli occhi del pubblico, perché molto semplicemente una serie di nuove quinte si andavano a sovrapporre a quelle precedenti. Questo sistema, oltre che creare meraviglia negli spettatori, si rivelava decisamente molto economico perché non richiedeva l'impiego di numerose maestranze e inoltre andava a vantaggio della fluidità della narrazione, non più sottoposta a sgradevoli pause.

A un dato momento il pubblico poteva guardare un paesaggio marino; un momento dopo, senza potersi spiegare come e perché, si trovava ad ammirare una scena di rocce e caverne – eppure, per tutto il tempo, l'azione dell'opera o del balletto procedeva senza interruzione. Il sollevare stupore e ammirazione faceva parte del compito dell'arte barocca, e Torelli ne era il profeta in campo teatrale.⁴

Torelli ha anche creato nuove macchine per consentire il volo dei personaggi sopra a carri o cavalli alati, altre per i movimenti delle nuvole e per apparizioni improvvise di palazzi o montagne, altre ancora per simulare eventi meteorologici, fuoriuscite di fiamme e tempeste marine con impetuosi movimenti di onde. Anche l'uso delle botole, che già era stato adottato dal Buontalenti nel 1589, è stato da lui perfezionato con il conseguente ampliamento del sottopalco, ora organizzato in più piani, chiamati *ponti*. Per tutte queste innovazioni ingegnose ha ricevuto l'appellativo di "grande mago" dal re di Francia Luigi XIV.

Torelli ha esordito come architetto teatrale a Venezia, dove ha progettato il teatro Novissimo, lavorando poi alle scene per questo stesso teatro dal 1641 al 1645. Per il melodramma **La finta pazza** di Francesco Saccati (1641) ha applicato per la prima volta l'invenzione dei veloci mutamenti "a vista" lasciando il pubblico sbalordito. Il grande successo ottenuto ha fatto sì che la regina Anna d'Austria lo chiamasse a Parigi per replicare lo spettacolo nella sala del palazzo del Petit-Bourbon, che fin dal Cinquecento era uno dei luoghi preferiti dalla corte reale per le rappresentazioni. Nel **1645** quindi il melodramma italiano è approdato in Francia con la replica della *Finta pazza*, per la quale Torelli ha realizzato nuove scene includendovi scorci di Parigi e dove alla fine di ogni atto al posto del coro sono stati inseriti alcuni balli dal carattere burlesco curati dal coreografo veneziano Giovan Battista Balbi. Il successo dello spettacolo è stato enorme, così Torelli è rimasto al servizio della corte reale francese fino al 1661. Vi ha realizzato, tra l'altro, le scene per la tragedia *Andromeda* del celebre drammaturgo Pierre Corneille e ha ristrutturato le sale del Petit-Bourbon e del Palais Royal attrezzandole con le macchinerie dei palcoscenici "all'italiana". Divenuto lo scenografo prediletto del re Luigi XIV, tra il 1653 e il 1654 ha realizzato le scene per alcuni **balletti di corte**, quali il **Ballet royal de la nuit** (Balletto reale della notte) nel quale il giovane sovrano ha danzato nelle vesti del Sole, e **Le noces de Pelée et de Thétis** (Le nozze di Peleo e di Teti), commedia in musica inframmezzata da *entrées* danzate, in una delle quali Luigi XIV ha interpretato il dio Apollo (Figg. 6 e 7).



Fig. 6 – Bozzetto di Giacomo Torelli per una scena del *Ballet royal de la nuit*, rappresentato nel 1653 a Parigi nella sala teatrale del Petit-Bourbon, ristrutturata dallo stesso Torelli con un palcoscenico "all'italiana".

Riproduzione a olio di Henri Gissey, Parigi, collezione privata.



Fig. 7 – Bozzetto di Giacomo Torelli per una scena della commedia in musica *Les noces de Pelée et de Thétis* rappresentata nel 1654 a Parigi nella sala teatrale del Petit-Bourbon.

Incisione di Israel Silvestre da una riproduzione a disegno di François Francard. Collezione Frank de Bellis, Università di San Francisco.

Altri architetti celebri per l'invenzione scenografica sono stati **Filippo Juvarra**, che ha lavorato per la corte sabauda di Torino, **Giovanni Burnacini** e suo figlio **Ludovico Ottavio**, attivi soprattutto alla corte imperiale di Vienna, **Gaspere Vigarani** e suo figlio **Carlo**, in servizio dopo Torelli alla corte di Francia e il celebre architetto e scultore **Gian Lorenzo Bernini**, a Roma attivo anche come scenografo. Da ricordare inoltre la **famiglia Galli da Bibbiena**, che nel corso di tre generazioni ha segnato la storia della scenografia per oltre cento-cinquanta anni sia in Italia sia in Europa. Tra i suoi membri si sono distinti in particolare **Ferdinando** e i suoi figli **Antonio** e **Giuseppe**, quest'ultimo impegnato a lungo nei paesi di area tedesca.

Ferdinando Galli da Bibbiena (1657-1743) è stato discepolo di Giacomo Torelli e viene ricordato in particolare per aver diffuso la formula della **scena per angolo**, che sarà applicata soprattutto dai suoi figli e diverrà quella maggiormente usata nel Settecento. Questa formula ha rivoluzionato l'impostazione della prospettiva, perché si basava non più sull'unico punto di fuga situato su di un asse centrale corrispondente al punto di vista privilegiato, ma su diversi assi prospettici laterali, per cui le strutture architettoniche risultavano disposte obliquamente sulla scena. Il nuovo reticolo delle molte linee di fuga era un edificio che si presentava ad angolo, ai lati del quale partivano gli altri punti di fuga (o assi prospettici) verso due fuochi laterali esterni alla scena. Si determinava così una **prospettiva a fuochi multipli**, l'angolo dell'edificio respingeva lo sguardo dello spettatore, inducendolo a scivolare lungo le facciate laterali e quindi liberandolo dalla necessità di collocarsi in posizione centrale per godere al meglio dell'illusione prospettica (Fig. 8).

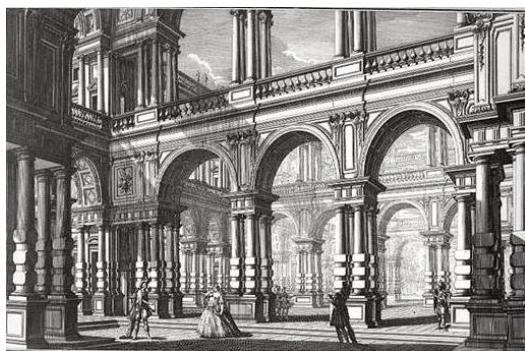


Fig. 8 – Bozzetto di Giuseppe Galli da Bibbiena che mostra l'impostazione della **scena per angolo**. I diversi punti di fuga partono lateralmente allo spigolo dell'angolo dell'edificio visibile sulla parte sinistra dell'impianto scenografico.

Scena di una rappresentazione teatrale allestita nel 1747 in occasione delle nozze del principe reale di Polonia, elettore di Sassonia.

L'ARCHITETTURA TEATRALE ITALIANA IN FRANCIA

Se in Italia i teatri venivano edificati soprattutto per le opere in musica, in Francia la teatralità era incentrata principalmente sulla danza, da quando il *ballet de cour* era divenuto il maggior genere di rappresentazione. Di conseguenza i luoghi destinati agli spettacoli dovevano tener conto delle esigenze di questa forma teatrale, composta da numerose *entrées* che fin dalle prime creazioni del Cinquecento si avvalevano di elementi di grande impatto spettacolare.

Con la rappresentazione nel 1645 del melodramma *La finta pazza*, la corte reale francese è venuta a conoscenza non solo della nuova opera in musica ita-

liana, ma anche della straordinaria capacità degli artisti del nostro paese in fatto di allestimenti scenografici che provocavano stupore e meraviglia. Per poter realizzare scene analoghe a quelle ammirate in questo melodramma, era necessario trasformare i luoghi normalmente adibiti agli spettacoli teatrali alla maniera di quelli italiani. Perciò Giacomo Torelli è stato incaricato di ristrutturare la sala del **Petit-Bourbon** e in seguito anche di dotare di macchine sceniche quella del **Palais Royal**, in precedenza chiamato “Palais Cardinal” perché di proprietà del cardinale Richelieu, primo ministro del re Luigi XIII.

La sala del Petit-Bourbon faceva parte di un’antica costruzione parigina, edificata nel XIV secolo di fronte al Palazzo del Louvre che in passato era la residenza dei sovrani di Francia. Era una sala di vaste dimensioni, probabilmente la più grande di Parigi, che veniva adibita ai divertimenti della corte. Nel **1581**, durante il regno di Enrico III, vi è stato allestito il grande spettacolo del **Ballet comique de la Reine** e nel 1614 vi si tennero gli Stati Generali. Come tutte le sale dei palazzi nobiliari aveva una pianta rettangolare, perciò gli spettatori, o i convenuti alle manifestazioni, si situavano su delle gallerie sopraelevate disposte nei lati più lunghi e la rappresentazione avveniva nella zona centrale, con conseguente visione dall’alto verso il basso. Con la ristrutturazione effettuata da Torelli, nella sala si è creato un palcoscenico “all’italiana” a visione frontale, che ne ha modificato notevolmente l’impianto (Fig. 9).

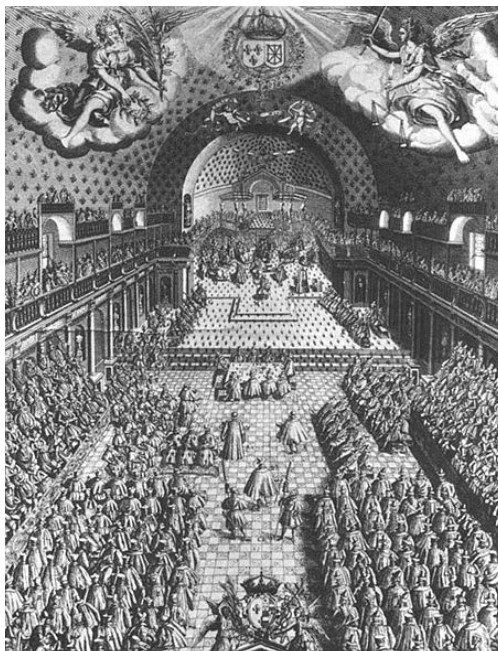


Fig. 9 – La sala del Petit-Bourbon in occasione della rappresentazione del **Ballet comique de la Reine** nel 1581 (a sinistra) e dell’apertura degli Stati Generali nel 1614 (a destra).

Sono ben visibili le gallerie sovrapposte per gli spettatori o i convenuti, posizionate sui lati lunghi della pianta rettangolare della sala.

A sinistra: incisione di Jacques Patin (1582), Parigi, Biblioteca nazionale.

A destra: incisione di Gregor Zéarnko, Parigi, Biblioteca nazionale.

La sala del Palais Royal, invece, era stata già attrezzata con un palcoscenico “all’italiana” quando il palazzo era ancora di proprietà del cardinale Richelieu e perciò si chiamava **Palais Cardinal**. Infatti, desiderando che fosse uguale a quella progettata nel 1639 da Gian Lorenzo Bernini per il palazzo della famiglia Barberini a Roma, Richelieu aveva chiamato l’ingegnere romano Giovanni Maria Mariani assieme a un pittore, uno stuccatore e due carpentieri. La nuova sala teatrale è stata inaugurata nel **1641** con il ***Ballet de la prospérité des armes de France*** (Balletto della prosperità delle armi di Francia), un gran *ballet de cour* con ben trentasei *entrées*, che celebrava allegoricamente due recenti vittorie della Francia sulla Spagna nell’ambito della Guerra dei Trent’anni e allo stesso tempo le nozze della nipote di Richelieu (Fig. 10).

Anche questo spazio teatrale aveva una pianta rettangolare, perché come gli altri era stato ricavato dentro un salone di un palazzo nobiliare. Pertanto anche qui la disposizione degli spettatori era su gallerie sopraelevate, posizionate nei lati più lunghi. Evidentemente la disposizione a emiciclo dei teatri italiani del Rinascimento in Francia non era stata recepita.



Fig. 10 – La sala teatrale del Palais Cardinal durante la rappresentazione del *Ballet de la prospérité des armes de France* (1641).

Dipinto a grisaglia di Jean de Saint-Igny, Parigi, Museo delle Arti decorative.

Questa è la più antica raffigurazione conosciuta della sala. Sono visibili la conformazione rettangolare e le gallerie sopraelevate per il pubblico che in seguito sono state trasformate in logge. Lo spazio centrale era lasciato libero per consentire una visione migliore ai personaggi di alto rango, infatti da destra verso sinistra sono raffigurati il cardinale Richelieu, il re Luigi XIII, la regina Anna d’Austria e il futuro re Luigi XIV, ancora bambino.

Alla morte del cardinale Richelieu nel 1642, il suo palazzo è passato nella proprietà del re Luigi XIII, acquisendo il nome di Palais Royal (Palazzo Reale). Nel 1647 Torelli ha ampliato la sala per gli spettacoli aggiungendovi l'equipaggiamento per i cambi di scena "a vista", ossia il suo ormai celebre meccanismo di corde e pulegge centralizzato su di un unico argano. Nel **1660**, per volontà di Luigi XIV, la sala è divenuta uno dei primi teatri pubblici a pagamento aperto a Parigi con il nome di ***Théâtre du Palais Royal*** e il re l'ha assegnata ai Comici dell'Arte italiani in condivisione con la troupe del celebre commediografo francese Jean-Baptiste Poquelin, in arte **Molière**. Nel 1674 questo teatro è divenuto la sede dell'***Académie Royale de Musique et Danse*** (Accademia Reale di Musica e Danza) fondata due anni prima e diretta dal compositore italiano Giovan Battista Lulli (naturalizzato Jean-Baptiste Lully), prediletto da Luigi XIV. Perciò da quel momento in poi il teatro è stato utilizzato esclusivamente per le opere musicali e i balletti.

In seguito l'architetto modenese **Carlo Vigarani** (1637-1713) – che coadiuvava Lulli nella direzione dell'Accademia – vi ha apportato nuove modifiche avvicinandolo ancora di più alla struttura dei teatri "all'italiana", con tre ordini di gallerie e la platea molto inclinata per consentire una visione migliore del palcoscenico sopraelevato. Infatti il teatro non aveva l'impianto a palchetti come quelli italiani, ma i posti per il pubblico erano organizzati in **logge**, ossia le vecchie gallerie della sala del Palais Cardinal ora spezzate in comparti più piccoli. Lulli nel 1680 vi ha fatto installare tre ordini di logge ai lati del proscenio, a imitazione dei palchi di proscenio dei teatri italiani destinati al melodramma (Fig.

11). Lulli infatti agiva spesso a fini di lucro e aveva instaurato l'abitudine di vendere a prezzi molto elevati i posti più vicini alla scena, così un biglietto per le logge del proscenio poteva costare tre volte di più.

Quando nel 1661 Torelli ha lasciato la Francia, ormai il gusto per le scenografie stupefacenti era talmente radicato nella corte reale, che si sentiva la necessità di equipaggiare ogni spazio per le rappresentazioni con congegni e macchinerie per gli effetti "di meraviglia". Così il primo ministro, cardinale Giulio Mazzarino, nel 1659 ha invitato a Parigi l'architetto emiliano **Gaspere Vigarani** (1588-1663) affinché trasformasse la sala del palazzo reale delle Tuileries (occasionalmente usata per gli spettacoli fin dal Cinquecento), in un nuovo luogo teatrale attrezzato con le macchine sceniche. Poiché anche questa sala aveva una forma rettangolare stretta e lunga, Vigarani ha preso a modello il teatro Farnese di Parma e vi ha costruito un palcoscenico profondo quarantatré metri. Il nuovo spazio teatrale aveva dimensioni senza precedenti potendo contenere oltre tremila spettatori, è stato inaugurato nel **1662** e ha preso il nome di ***Salle des machines*** (sala delle macchine) proprio perché maestosamente fornito di congegni scenici. In questo teatro nel 1671 è andata in scena la *tragédie-ballet* ***Psyché*** di Molière, Lulli e Pierre Beauchamps.

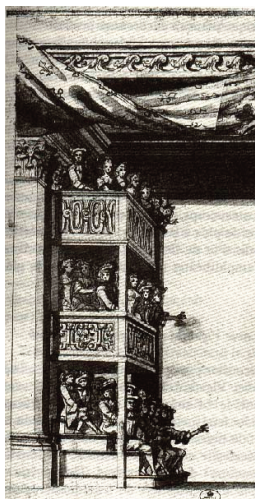


Fig. 11 – I tre ordini di logge fatti costruire sul proscenio del *Théâtre du Palais Royal* da Giovan Battista Lulli nel 1680.

Incisione di anonimo, Parigi, Biblioteca nazionale.

Ancora una volta la Francia si era servita del genio italiano per realizzare un impianto teatrale e dopo la partenza di Torelli, nel **1662** il sovrano ha assegnato l'incarico di "intendente delle macchine dei teatri, balletti e feste del re" a **Carlo Vigarani**, figlio di Gaspare che aveva aiutato il padre nell'impresa della *Salle des machines*. Costui ha lavorato per la corte reale fino al 1690 anche come architetto e decoratore e ha creato le scene per tutti gli spettacoli realizzati da Molière e Lulli soddisfacendo al meglio il gusto di Luigi XIV per il grande spettacolo in stile barocco. Tra l'altro è stato responsabile dell'allestimento e realizzazione tecnica della prima grande festa del regno di Luigi XIV dal titolo ***Les Plaisirs de l'Isle enchantée*** (I Piaceri dell'Isola incantata), approntata nel parco del castello di Versailles nel mese di maggio 1664 con spettacoli teatrali, nautici e pirotecnici, sfilate, banchetti e giochi equestri per la durata di otto giorni. Nel 1672 Lulli lo ha voluto accanto a sé per coadiuvarlo nella direzione dell'*Académie Royale de Musique et Danse*, per la quale Vigarani ha realizzato le scenografie fino al **1680**, quando è stato sostituito dal decoratore di corte francese Jean Bérain. Con l'istituzione dell'Accademia di Musica infatti era nata l'opera musicale francese, e la tendenza generale era ormai quella di non avere più nulla da spartire con gli artisti italiani almeno fino al 1724, quando l'incarico di scenografo e direttore delle macchine è stato assunto dal fiorentino **Giovanni Niccolò Servandoni** (1695-1766).

NOTE

¹ Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 109.

² I “mutamenti a vista” sono i cambi di scena che non avvengono a sipario calato, ma direttamente sotto gli occhi degli spettatori.

³ Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *op. cit.*, p. 131.

⁴ Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni, Roma 1971, p. 125.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Molinari Cesare, *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1997

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

Sorell Walter, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Il Mulino, Bologna 1994