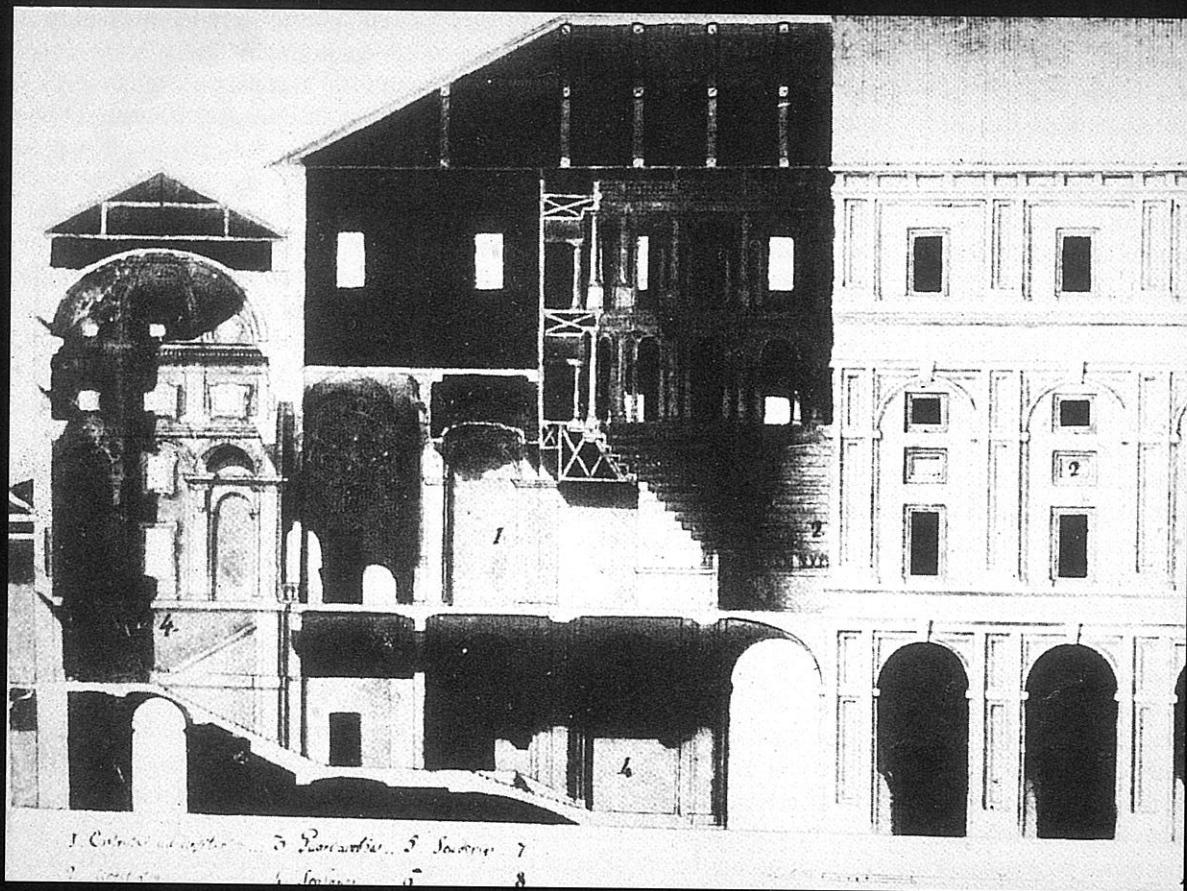




La Città del Teatro

PER UNA SCUOLA DI ARCHITETTURA
SEMINARIO
DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

A CURA DI CARLO QUINTELLI



LUCA MONICA

LIBRI E TEATRI

CHIESA DI SAN LODOVICO, 1 SETTEMBRE

I. G.B. Aleotti, Teatro Farnese di Parma, 1617-18. spaccato longitudinale con la gradinata del teatro e la facciata del cortile della Pilotta.

Un percorso spigoloso intreccia una tradizione di libri, di trattatistica che si è anche occupata di architettura dei teatri e gli edifici teatrali che da questa trattatistica sono nati, a partire dal trattato di Vitruvio, dalla sua possibile ricostruzione e dal dibattito conseguente, per arrivare fino al punto in cui la trattatistica ha esaurito i suoi caratteri propositivi.

Perché la trattatistica e i teatri che nascono da questa?

Perché nella trattatistica è contenuta una forma di *critica operativa*, cioè una critica storica orientata alla messa in opera degli elementi architettonici, e una loro riconfigurazione in termini propositivi e direttamente progettuali. Infatti il testo vitruviano è stato perfetto da questo punto di vista. Proprio per quelle che ci appaiono le sue incongruenze, incertezze, difficoltà filologiche di traduzione del testo, mancanza completa di illustrazioni, la sua forzata interpretazione ha consentito uno slancio fortissimo alle intenzioni propositive di un possibile teatro. Di volta in volta che è stato riletto e ritradotto, questo testo ha suggestionato talmente tanto gli architetti al punto da fare coincidere la ricostruzione dell'edificio teatrale con una storia dell'architettura di un determinato momento storico, con luoghi e con tradizioni culturali ben specifiche.

In questo senso vorremmo affermare che la trattatistica ha di volta in volta, a partire dal caso della rilettura del testo vitruviano, sempre riproposto una cultura architettonica in cui questa trattatistica si calava, prefigurando un disegno di città e di architetture.

La trattatistica ha però avuto un limite storico e il suo ciclo si è concluso quando questa funzione critica si è specializzata in una storia dell'arte. Alla seconda metà dell'Ottocento la trattatistica teatrale inseguirà oramai un repertorio di opere e diventerà manualistica tecnica sugli errori e sulle buone procedure per una corretta ottica e acustica, quando una tradizione di storia dell'arte quale quella della Scuola di Vienna si consoliderà, con i suoi studi e ricerche sull'architettura e si definirà attraverso una visione diretta e uno studio compositivo dei monumenti e delle opere, anche quelle cosiddette minori, in confronto tra loro, tra diversi periodi storici spesso contigui, basandosi sull'osservazione della forma e delle figure, e sulla rilettura del processo di disegno, in un metodo di analisi in cui concorrevano, indispensabile, la nozione di storicità delle opere d'arte, la loro attribuzione a contesti di produzione, con date, autori e ambienti, una cronologia, fondamentale per una storia comparata della vita delle forme.

Da questo punto di vista critico si orienta l'opera di Edward Gordon Craig che si ritrova in *Libri e teatri*, titolo di un libro non molto conosciuto, *Books and theatres*, del 1925. Craig, drammaturgo, regista e scenografo inglese, per buona parte della sua vita ha lavorato in modo anche molto sperimentale, fino a circa il 1910, anticipando una concezione moderna del teatro, che poi per tutto il secolo verrà perseguita, partendo dallo studio della tradizione del teatro Barocco, che gli era propria e che è propria della cultura teatrale e musicale inglese. È importantissimo Craig anche perché nei suoi numerosi viaggi in Italia ha avuto modo di studiare molti teatri, soprattutto del Rinascimento, e in un suo viaggio della prima metà degli anni Venti è passato da Parma, visitando il Teatro Farnese che aveva negli anni precedenti studiato per l'architettura e per il modo di intendere la drammaturgia, ha visitato poi anche il Teatro Olimpico di Sabbioneta, che allora si riteneva persino distrutto, e il Teatro Olimpico di Vicenza. Il racconto di questo viaggio è abbastanza interessante in quanto definisce un punto di vista molto particolare che non è quello dello storico dell'arte vero e proprio, ma è piuttosto quello del *conaisseur*, cioè dell'appassionato di architettura che attraversa i vari edifici teatrali con capacità di distacco storico unico, che giunge a immedesimarsi quasi in un possibile attore o regista, barocco o rinascimentale, che avrebbe potuto recitare in questo teatro. Una caratteristica, questa, per certi aspetti analoga a quella riferita prima alla Scuola di Vienna, all'idea della storia dell'architettura intesa come *critica operativa*, dove risulta necessaria l'immedesimazione estetica

nell'opera archite processo composi questo modo le a prossimità con le Craig entra dunqu riporta un breve r *che non si trova a così dire, si ritrae Spazio da offrire c Nessun gomito da L'architetto aveva Palladio era stato Aleotti aveva un p* (in E.G.Craig, *Boo* parte trad. in AA. 1965, p.123).

Craig si immerge il magnifico rappo architettura fissa drammaturgica, i autonoma dell'arc proprio trascorre Su questi spazi, ir da quello dell'aml drammaturgia m subisce uno stran anticipando quell Brecht.

Questa lettura tut Teatro Olimpico e che è il passaggio consapevole del fa città precise.

Sul filo di questa : una affermazione un testo di critica della composizione moderna: "— *Ma che sia un esterno — L'esempio è be, quasi impossibile i commutabilità di imprudente di par scena a posto, dat romana ebbe inter almeno, riguardar gradini nella luce interni, ma che in traccia un orizzon della natura, e la infelice accomoda renderlo praticam Rinascimento, che Sabbioneta, scont mentalmente deve conservazione, m greco, se contiene la riprova sta nel j convertirlo in un i* (C.Brandi, *Eliante*

Un percorso spigoloso intreccia una tradizione di libri, di trattatistica che si è anche occupata di architettura dei teatri e gli edifici teatrali che da questa trattatistica sono nati, a partire dal trattato di Vitruvio, dalla sua possibile ricostruzione e dal dibattito conseguente, per arrivare fino al punto in cui la trattatistica ha esaurito i suoi caratteri propositivi.

Perché la trattatistica e i teatri che nascono da questa?

Perché nella trattatistica è contenuta una forma di *critica operativa*, cioè una critica storica orientata alla messa in opera degli elementi architettonici, e una loro riconfigurazione in termini propositivi e direttamente progettuali. Infatti il testo vitruviano è stato perfetto da questo punto di vista. Proprio per quelle che ci appaiono le sue incongruenze, incertezze, difficoltà filologiche di traduzione del testo, mancanza completa di illustrazioni, la sua forzata interpretazione ha consentito uno slancio fortissimo alle intenzioni propositive di un possibile teatro. Di volta in volta che è stato riletto e ritradotto, questo testo ha suggestionato talmente tanto gli architetti al punto da fare coincidere la ricostruzione dell'edificio teatrale con una storia dell'architettura di un determinato momento storico, con luoghi e con tradizioni culturali ben specifiche.

In questo senso vorremmo affermare che la trattatistica ha di volta in volta, a partire dal caso della rilettura del testo vitruviano, sempre riproposto una cultura architettonica in cui questa trattatistica si calava, prefigurando un disegno di città e di architetture.

La trattatistica ha però avuto un limite storico e il suo ciclo si è concluso quando questa funzione critica si è specializzata in una storia dell'arte. Alla seconda metà dell'Ottocento la trattatistica teatrale insegue oramai un repertorio di opere e diventerà manualistica tecnica sugli errori e sulle buone procedure per una corretta ottica e acustica, quando una tradizione di storia dell'arte quale quella della Scuola di Vienna si consoliderà, con i suoi studi e ricerche sull'architettura e si definirà attraverso una visione diretta e uno studio compositivo dei monumenti e delle opere, anche quelle cosiddette minori, in confronto tra loro, tra diversi periodi storici spesso contigui, basandosi sull'osservazione della forma e delle figure, e sulla rilettura del processo di disegno, in un metodo di analisi in cui concorrevano, indispensabile, la nozione di storicità delle opere d'arte, la loro attribuzione a contesti di produzione, con date, autori e ambienti, una cronologia, fondamentale per una storia comparata della vita delle forme.

Da questo punto di vista critico si orienta l'opera di Edward Gordon Craig che si ritrova in *Libri e teatri*, titolo di un libro non molto conosciuto, *Books and theatres*, del 1925. Craig, drammaturgo, regista e scenografo inglese, per buona parte della sua vita ha lavorato in modo anche molto sperimentale, fino a circa il 1910, anticipando una concezione moderna del teatro, che poi per tutto il secolo verrà perseguita, partendo dallo studio della tradizione del teatro Barocco, che gli era propria e che è propria della cultura teatrale e musicale inglese. È importantissimo Craig anche perché nei suoi numerosi viaggi in Italia ha avuto modo di studiare molti teatri, soprattutto del Rinascimento, e in un suo viaggio della prima metà degli anni Venti è passato da Parma, visitando il Teatro Farnese che aveva negli anni precedenti studiato per l'architettura e per il modo di intendere la drammaturgia, ha visitato poi anche il Teatro Olimpico di Sabbioneta, che allora si riteneva persino distrutto, e il Teatro Olimpico di Vicenza. Il racconto di questo viaggio è abbastanza interessante in quanto definisce un punto di vista molto particolare che non è quello dello storico dell'arte vero e proprio, ma è piuttosto quello del *connaisseur*, cioè dell'appassionato di architettura che attraversa i vari edifici teatrali con capacità di distacco storico unico, che giunge a immedesimarsi quasi in un possibile attore o regista, barocco o rinascimentale, che avrebbe potuto recitare in questo teatro. Una caratteristica, questa, per certi aspetti analoga a quella riferita prima alla Scuola di Vienna, all'idea della storia dell'architettura intesa come *critica operativa*, dove risulta necessaria l'immedesimazione estetica

nell'opera architettonica che si ha davanti fino a rendersi partecipi del processo compositivo, al punto che storici dell'arte hanno studiato in questo modo le architetture vivendo a Roma o a Venezia, in stretta prossimità con le opere di loro interesse.

Craig entra dunque in questi teatri rinascimentali con questa passione e ne riporta un breve ma significativo giudizio: "*Nel Teatro Farnese si trova ciò che non si trova a Vicenza — Spazio! Lo Spazio regna sovrano, e tutto, per così dire, si ritrae per lasciare Spazio nella sala, tutto si sforza per avere Spazio da offrire a grandi interpreti, immensi spettacoli e voci divine. Nessun gomito davanti, villano e protervo distrae lo sguardo.*

L'architetto aveva infatti inteso cosa ci si aspettava da lui. A Vicenza, Palladio era stato comico e noioso, facendo quel suo teatro letterario. Qui Aleotti aveva un principe invece di un'accademia di pedanti da compiacere" (in E.G.Craig, *Books and theatre*, London, Toronto 1925, pp. 126-127; in parte trad. in AA.VV., *Dai ponti di Parma*, a cura di G.Cusatelli, Bologna 1965, p.123).

Craig si immerge così nello spazio dello spettacolo barocco e ne immagina il magnifico rapporto tra scena, personaggi, spettatori e principe, in una architettura fissa del teatro, già di per sé sufficiente alla spazialità drammaturgica, in un ambiente interno che ricerca la condizione aperta e autonoma dell'architettura esterna e illuminata dalla luce naturale che nel proprio trascorrere e mutare nel tempo è già spettacolo.

Su questi spazi, in una scena prospettica che distacca il piano di recitazione da quello dell'ambientazione fantastica, Craig costruisce la sua drammaturgia moderna, in cui l'attore, come una "supermarionetta", subisce uno straniamento e uno spaesamento rispetto alla scena, anticipando quello che conosceremo meglio attraverso il teatro di Bertold Brecht.

Questa lettura tutta rivolta verso l'interno dello spazio teatrale, già nel Teatro Olimpico e nel Teatro Farnese, dimentica volontariamente quello che è il passaggio che conduce dalla forma esterna a quella interna, ma è consapevole del fatto che questi teatri sono calati in contesti storici e in città precise.

Sul filo di questa autonomia tra interno ed esterno sembra molto eloquente una affermazione di Cesare Brandi in *Eliante o dell'Architettura*, del 1946, un testo di critica dell'architettura moderna, che fa leva su problemi propri della composizione architettonica di sempre come traditi nell'esperienza moderna: "*— Ma i greci crearono anche il teatro, e quello non mi sembra che sia un esterno — obbietto Cortese.*

— L'esempio è benissimo scelto, — ammise Eftimio — e veramente sarebbe quasi impossibile trovarne uno più efficace per designare la stessa commutabilità di interno ed esterno della forma. Sebbene, al solito, sia imprudente di parlare del teatro greco senza averne neanche uno con la scena a posto, dato che, le poche esistenti, sono romane, e l'architettura romana ebbe intenti formali assai diversi, quasi opposti a quella greca. Ma almeno, riguardando la cavea di un teatro, quell'addentellarsi continuo dei gradini nella luce ottiene di fornire uno spazio, a cui sembra sì, di essere interni, ma che invece via via si allontana, per cerchi concentrici, sicché traccia un orizzonte formale non più raggiungibile di quello della visione della natura, e la cui esternità è così imperativa da aver reso sempre un infelice accomodamento la pretesa di chiudere l'invaso con un soffitto, e renderlo praticamente un interno. I tre esempi più famosi di teatri del Rinascimento, che si ispirarono al teatro greco, l'Olimpico, il Farnese e Sabbioneta, scontano infatti la sorte di avere una copertura che mentalmente deve espungersi, una copertura che è come una cautela di conservazione, ma che l'organismo del vano non accetta. Perciò il teatro greco, se contiene gli spettatori, non cessa per questo di essere un esterno; e la riprova sta nel fatto che nessun architetto, neanche il Palladio, riuscì a convertirlo in un interno effettivo, escogitando un'adeguata copertura" (C.Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, 1946, Roma 1992, pag. 277).

Anche Gordon Craig affermava che il paesaggio interno del teatro deve essere considerato come una vera e propria architettura (cfr. E.G. Craig, *Per un nuovo teatro*, 1913, ora in *Il mio teatro*, Milano 1971, p.175), elogiando il teatro diurno per il mutare delle luci e delle ombre sui volumi nel corso del giorno. Ma ancora altre categorie estetiche esaminate da Brandi riportano caratteri essenziali dell'architettura teatrale. Tra queste vi è quella del rapporto tra *iconografia* e *ortografia*, che distingue cioè il disegno della pianta dal disegno dell'alzato. In questo modo si avrebbe da una parte un disegno di pianta che raffigura la tipologia attraverso uno *schema* di organizzazione funzionale, un vero e proprio programma di sviluppo dell'architettura, e dall'altra parte un disegno di alzato che trasforma la pianta in immagine, attribuendogli un significato di figura. Significato che Brandi intravedeva nell'*ornato*, non intendendolo in senso sovrastrutturale e aggiunto all'architettura, ma come fatto intrinseco nella forma architettonica. Questo riconoscimento dell'*ornato* implicava la continuità di un concetto importante, già espresso in Vitruvio, relativo alla *tettonica*, che anche in architettura è lo studio della forma della materia, un qualcosa che precede l'architettura attraverso norme e regole per trasferire la tipologia in materiali diversi, per esempio nella possibilità di realizzare parti di una costruzione in legno o in pietra, possibilità, questa, che ricorrerà spesso nell'architettura teatrale. E in questa direzione si potrebbe aprire un capitolo molto ampio sulle questioni di linguistica strutturale applicate allo studio della tipologia architettonica, svolte, in Italia e altrove.

Originariamente, questa delimitazione di un sistema di norme, utili come una forma di grammatica, alla costruzione dell'edificio teatrale appare molto chiaramente nel trattato di Vitruvio, dove la trattazione tipologica dello schema dell'edificio consentirebbe ampia libertà compositiva. Ma mentre il trattato definisce le tipologie edilizie attraverso regole proporzionali, nella parte dedicata ai teatri cambia, e questa tipologia viene descritta con misure indicate in numeri interi, con la dimensione di alcune parti ben specificate, quali il diametro dell'orchestra, la profondità della scena, la sua larghezza massima. Alla fine il teatro resta definito solo da una linea di circonferenza, due rette a distanza fissa e secanti o tangenti la circonferenza stessa, mentre altre parti restano indeterminate, solamente denominate e descritte rimandando a caratteri invarianti della costruzione dell'edificio. Poi segue una costruzione geometrica che prevede la suddivisione della circonferenza dell'orchestra in 12 parti, generata dalla rotazione di 4 triangoli equilateri uguali che tracciano particolari allineamenti. Il teatro greco, invece compone questo dodecagono attraverso la rotazione di 3 quadrati uguali, con la posizione della scena allineata più esternamente. Il trattato di Vitruvio si limita perciò a definire solo nominalmente alcune parti, e da questa che ci appare oggi una costruzione molto vaga, perché tipologica, nascerà un profondo dibattito, filologico e interpretativo, con ricostruzioni anche fantastiche. Per esempio, la costruzione del dodecagono attraverso 3 quadrati, in alcune ipotesi ricostruttive sarà risolta applicandola alla circonferenza interna della cavea, coincidente con l'orchestra, oppure in altre applicandola alla circonferenza esterna del teatro, determinando così misure e posizioni diverse della scena, infine, un altro caso controverso risulta quello della forma e posizione delle *versurae*, i muri di contenimento della cavea ai lati della scena.

In realtà la distinzione tra il teatro greco e quello romano, in Vitruvio, è abbastanza oscura e difficile da rintracciare anche dal punto di vista archeologico, al punto da indurre a pensare che questa distinzione sia solamente un tentativo di sovrapporre i due disegni insieme. Considerando poi la trasformazione che molti teatri greci hanno subito in epoca romana, questo confronto geometrico pare essere utile al ridisegno stesso del teatro greco in teatro romano, con tutte le implicazioni che questo comportava nella cultura urbana, come edificio di servizio a grande scala, autonomo

nell'impianto rispetto al tessuto della città greca e più integrato rispetto a quello della città romana, sia rispetto allo schema planimetrico che alla composizione dell'ornato negli ordini architettonici sovrapposti, meno evidenti nel teatro greco.

Proseguendo questo itinerario di impianti ideali, risultano molto importanti i rilievi condotti nel corso del Rinascimento sui teatri romani, ridisegnati, tra gli altri da Antonio da Sangallo il Giovane, ricercandone le concordanze con le descrizioni di Vitruvio, e di fatto mettendo in luce i molti gradi di variabilità, fatto, questo, che costituiva la grande ricchezza e suggestione che l'indicazione tipologica dava.

Il testo del trattato di Marco Vitruvio Pollione, *De architectura*, del I secolo a.C., ha infatti per questo motivo subito molte traversie, soprattutto dalla sua riscoperta nella seconda metà del Quattrocento e nella sua progressiva trascrizione filologica e traduzione in volgare. La prima edizione latina illustrata è quella di Fra Giocondo, del 1511, e la prima traduzione stampata è quella di Cesare Cesariano, del 1521, con bellissime illustrazioni. Solo un anno dopo Antonio da Sangallo il Giovane e Raffaello, intorno al 1522, nel progetto per Palazzo Madama a Roma, immaginavano intorno alla città una grande villa suburbana, commissionata da Margherita d'Austria, futura moglie di Ottavio Farnese, dove veniva inserito un teatro alla maniera degli antichi, coincidente agli studi che allora Raffaello stesso conduceva sul testo vitruviano, sulla traduzione da lui stesso commissionata a Fabio Calvo Ravennate, nel 1500 e in parte conclusa intorno al 1527. Questo disegno riporta alcune condizioni del teatro classico in un contesto quale quello della città di Roma di allora, con un tessuto molto diradato, in cui le rovine riaffioravano in molte parti — in modi totalmente diversi da altre città italiane, quale Milano per esempio — e che si può in parte desumere dalla celebre *Lettera a Leone X*, attribuita a Raffaello, del 1519 circa, in cui si parla del possibile restauro degli edifici antichi. In questo contesto e in questo tema della villa suburbana, tutta risolta planimetricamente nell'articolazione degli spazi, il teatro, isolato dal tessuto della città diventa abbastanza paradigmatico, una occasione per sperimentare come in laboratorio la riproduzione del teatro antico.

I disegni e le ricostruzioni restituiscono infatti molto bene questo carattere tipologico, dove il disegno della pianta è di fatto la vera e propria architettura della villa, in cui il tracciato dei muri viene riportato in un unico ordine sui prospetti, sufficiente a rappresentare lo spazio interno, anche se lo stesso andamento del terreno articolava la sezione dell'edificio su più livelli.

Analogamente, nel progetto, e nella incompiuta realizzazione, del Palazzo Farnese di Piacenza di Jacopo Barozzi da Vignola, del 1560 circa, si ritrova uno sviluppo planimetrico molto evoluto ma vi intervengono diversi ordini costruiti che vengono sovrapposti, al fine di ottenere su più quote le variazioni dello stesso impianto. Un altro elemento che associa questi due edifici è anche la committenza, ancora Margherita d'Austria, molto attenta e presente nel cantiere di Piacenza e nella discussione intorno ai disegni del Palazzo, fino all'inserimento del teatro semiellittico in un lato del cortile, riferimento diretto al precedente progetto per Villa Madama, che il Vignola probabilmente deve avere conosciuto (come ci descrive Bruno Adorni in *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Parma 1982). Nei disegni di sezione appare chiaramente la struttura ad ordini sovrapposti, definita dalla costruzione di un partito architettonico per tutto il cortile, dove si sviluppa una loggia dietro alle gradinate del teatro; ripetuta anche nel piano più alto. Questa struttura sembra concordare espressivamente con la rappresentazione analitica contenuta nella *Regola delli cinque ordini di architettura*, del 1562, il celebre trattato del Vignola, che al contrario del trattato di Vitruvio non riguarda le tipologie ma la costruzione e la composizione degli ordini. Questo trattato non parlerà, infatti, di tipologie teatrali, ma piuttosto di portali, di rapporti proporzionali tra trabeazioni, colonne, capitelli, in termini direttamente confrontabili con il sistema

rappresentativo e compositivo del Palazzo Farnese. La facciata, ma soprattutto il cortile, estremi del rapporto tra pianta e alzato, assumeranno così un valore decisivo e ricorrente anche per gran parte delle architetture farnesiane, dal Palazzo di Caprarola, al Palazzo Farnese a Roma, a Villa Giulia, e a Piacenza, trasformato in teatro.

Completamente diversi negli intenti sono i disegni di Andrea Palladio, di pochi anni precedenti, per la ricostruzione del teatro romano e del teatro greco pubblicati nella traduzione del trattato di Vitruvio a cura di Daniele Barbaro, *Vitruvio. De architectura*, del 1556. In questo caso per la prima volta interviene il tentativo di combinare lo studio e i rilievi archeologici che il Palladio aveva compiuto su edifici teatrali con la descrizione della tipologia teatrale di Vitruvio. In queste ricostruzioni il teatro greco non differisce molto da quello romano, anche se la costruzione geometrica è quella prescritta da Vitruvio stesso, con le contraddizioni a cui ci si riferiva all'inizio, con il dodecagono costruito una volta sulla circonferenza esterna del teatro e una volta su quella interna dell'orchestra. Ma questa maggiore certezza di disegno, che Palladio recupera dai rilievi degli edifici antichi, con le sottostrutture murarie e le rampe di scale, pare coincidere con una cultura costruttiva dell'ambiente veneziano rinascimentale molto avanzata e matura nella capacità di conferire rappresentatività, funzionalità e sapienza costruttiva agli edifici pubblici, e che immaginava la città e la repubblica di Venezia come un caso esemplare di governo. Infatti le architetture del Palladio incontreranno notevolissime fortune in altre città capitali, quale Londra, attraverso architetti quali Inigo Jones, Christopher Wren, John Evelyn, John Webb, e in altri contesti, quale quello delle città capitali dei nuovi Stati Uniti nel XVIII secolo, proprio per questi caratteri insieme compositivi e materiali della costruzione. Ma le ricostruzioni del Palladio appartengono anche a un paesaggio classico che attraversa tutta la città e che vedono nel disegno dell'alzato della scenafrente la sua architettura.

Così la scena fissa del Teatro Olimpico di Palladio a Vicenza, del 1579-80, ravvicinata alla cavea schiacciata in una semiellisse, accentua in senso tragico il valore urbano dell'architettura, anche se certo a Craig, come abbiamo visto, risultava una trascrizione troppo pedante nelle dinamiche drammaturgiche del teatro rinascimentale. Inoltre, le costruzioni prospettiche lignee dietro alla scenafrente attribuite a Vincenzo Scamozzi, appaiono chiaramente come incongruenti al teatro stesso, rappresentano più un espediente utilitaristico nella drammaturgia e una metafora rappresentativa della città, non più il profondo progetto per la città del disegno palladiano.

Nel Teatro Olimpico di Vincenzo Scamozzi a Sabbioneta, del 1588, avviene un rovesciamento di quanto così rigorosamente si era costruito a Vicenza. Forse per la prima volta il teatro viene dotato di una sua architettura esterna attraverso una sala ad aula determinata architettonicamente e tipologicamente, percepibile come un edificio autonomo e indipendente dal tessuto urbano anche se, paradossalmente, a questo incorporato. Anche l'allestimento interno in legno del teatro rende conto dello spazio ad aula unica, che sarà poi ripreso in Inghilterra anche da Inigo Jones in alcune tipologie particolari. In questo teatro la sagoma del teatro classico viene così costretta e ridotta da sembrare quasi un allestimento, che allora comprendeva anche una scena prospettica di strade ma senza lo scenafrente che c'è a Vicenza, orientando maggiormente l'interesse dello spettatore al senso della rappresentazione drammaturgica.

Il terzo teatro rinascimentale all'antica ancora superstita, Il Teatro Farnese di Parma di Giovan Battista Aleotti, del 1617-18, è anch'esso confrontabile con una trattatistica dell'architettura. L'Aleotti stesso è autore di diversi trattati, quello più noto è il trattato di *Hidrologia*, manoscritto del 1570-99, e gli altri sono il trattato *Dell'architettura*, manoscritto del 1581, e il trattato su *I cinque ordini di architettura*. I volumi sull'*Hidrologia* sono forse i più interessanti ai nostri fini in quanto appartenenti a una cultura

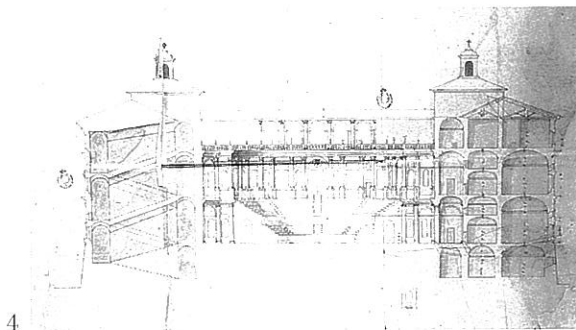
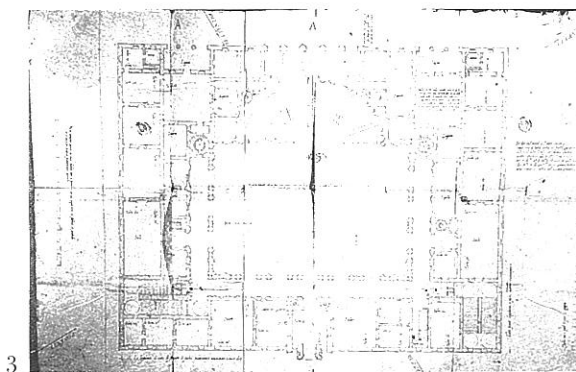
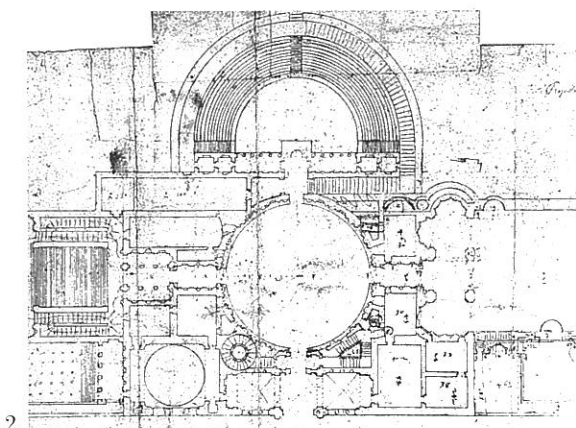
rappresentativo e compositivo del Palazzo Farnese. La facciata, ma soprattutto il cortile, estremi del rapporto tra pianta e alzato, assumeranno così un valore decisivo e ricorrente anche per gran parte delle architetture farnesiane, dal Palazzo di Caprarola, al Palazzo Farnese a Roma, a Villa Giulia, e a Piacenza, trasformato in teatro.

Completamente diversi negli intenti sono i disegni di Andrea Palladio, di pochi anni precedenti, per la ricostruzione del teatro romano e del teatro greco pubblicati nella traduzione del trattato di Vitruvio a cura di Daniele Barbaro, *Vitruvio. De architectura*, del 1556. In questo caso per la prima volta interviene il tentativo di combinare lo studio e i rilievi archeologici che il Palladio aveva compiuto su edifici teatrali con la descrizione della tipologia teatrale di Vitruvio. In queste ricostruzioni il teatro greco non differisce molto da quello romano, anche se la costruzione geometrica è quella prescritta da Vitruvio stesso, con le contraddizioni a cui ci si riferiva all'inizio, con il dodecagono costruito una volta sulla circonferenza esterna del teatro e una volta su quella interna dell'orchestra. Ma questa maggiore certezza di disegno, che Palladio recupera dai rilievi degli edifici antichi, con le sottostrutture murarie e le rampe di scale, pare coincidere con una cultura costruttiva dell'ambiente veneziano rinascimentale molto avanzata e matura nella capacità di conferire rappresentatività, funzionalità e sapienza costruttiva agli edifici pubblici, e che immaginava la città e la repubblica di Venezia come un caso esemplare di governo. Infatti le architetture del Palladio incontreranno notevolissime fortune in altre città capitali, quale Londra, attraverso architetti quali Inigo Jones, Christopher Wren, John Evelyn, John Webb, e in altri contesti, quale quello delle città capitali dei nuovi Stati Uniti nel XVIII secolo, proprio per questi caratteri insieme compositivi e materiali della costruzione. Ma le ricostruzioni del Palladio appartengono anche a un paesaggio classico che attraversa tutta la città e che vedono nel disegno dell'alzato della scenafrente la sua architettura.

Così la scena fissa del Teatro Olimpico di Palladio a Vicenza, del 1579-80, ravvicinata alla cavea schiacciata in una semiellisse, accentua in senso tragico il valore urbano dell'architettura, anche se certo a Craig, come abbiamo visto, risultava una trascrizione troppo pedante nelle dinamiche drammaturgiche del teatro rinascimentale. Inoltre, le costruzioni prospettiche lignee dietro alla scenafrente attribuite a Vincenzo Scamozzi, appaiono chiaramente come incongruenti al teatro stesso, rappresentano più un espediente utilitaristico nella drammaturgia e una metafora rappresentativa della città, non più il profondo progetto per la città del disegno palladiano.

Nel Teatro Olimpico di Vincenzo Scamozzi a Sabbioneta, del 1588, avviene un rovesciamento di quanto così rigorosamente si era costruito a Vicenza. Forse per la prima volta il teatro viene dotato di una sua architettura esterna attraverso una sala ad aula determinata architettonicamente e tipologicamente, percepibile come un edificio autonomo e indipendente dal tessuto urbano anche se, paradossalmente, a questo incorporato. Anche l'allestimento interno in legno del teatro rende conto dello spazio ad aula unica, che sarà poi ripreso in Inghilterra anche da Inigo Jones in alcune tipologie particolari. In questo teatro la sagoma del teatro classico viene così costretta e ridotta da sembrare quasi un allestimento, che allora comprendeva anche una scena prospettica di strade ma senza lo scenafrente che c'è a Vicenza, orientando maggiormente l'interesse dello spettatore al senso della rappresentazione drammaturgica.

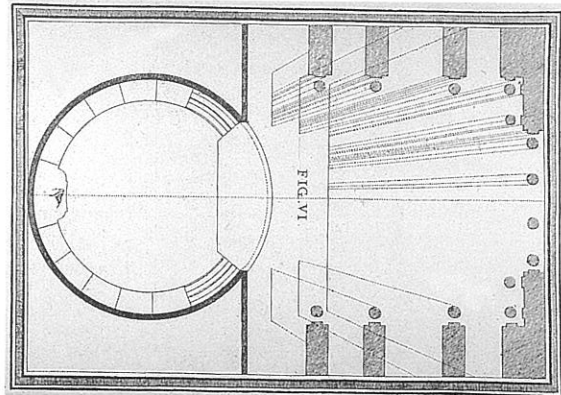
Il terzo teatro rinascimentale all'antica ancora superstite, Il Teatro Farnese di Parma di Giovan Battista Aleotti, del 1617-18, è anch'esso confrontabile con una trattatistica dell'architettura. L'Aleotti stesso è autore di diversi trattati, quello più noto è il trattato di *Hidrologia*, manoscritto del 1570-99, e gli altri sono il trattato *Dell'architettura*, manoscritto del 1581, e il trattato su *I cinque ordini di architettura*. I volumi sull'*Hidrologia* sono forse i più interessanti ai nostri fini in quanto appartenenti a una cultura



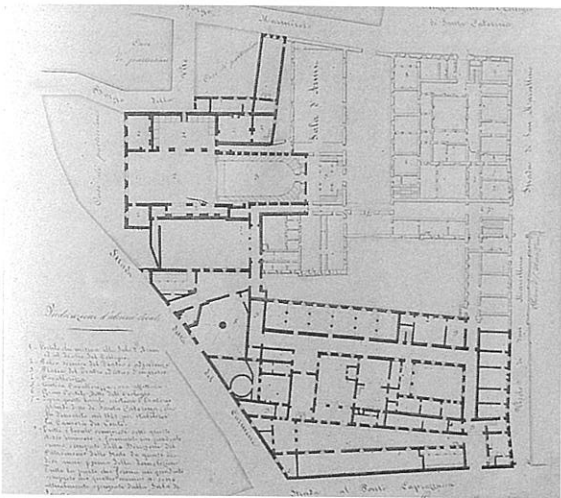
2. A. Da Sangallo il Giovane per Raffaello, secondo progetto per Villa Madama a Roma, 1522 c., pianta del cortile e del teatro. 3.4. J. Barozzi da Vignola, Palazzo Farnese a Piacenza, 1560-61, pianta e sezione trasversale.

Nella pagina seguente:

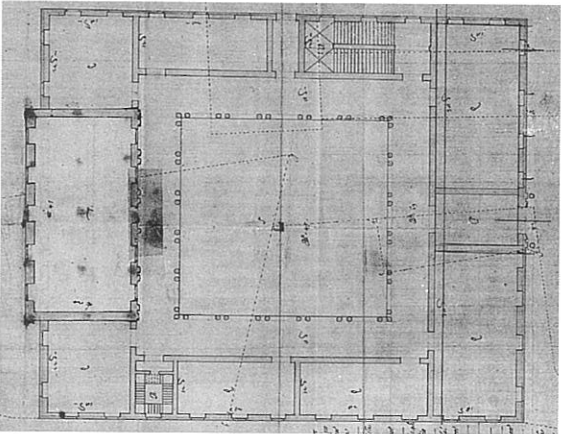
5. A.E. Petitot, *Ragionamento sopra la prospettiva*, Parma 1758. 6. Collegio dei Nobili di Parma, pianta con il teatro a palchi del 1690 c., in un rilievo di P. Mazza del 1845. 7. M. Bassi, Collegio di Brera, Milano 1590 c. 8. B. Antelami, Battistero di Parma, 1196-1270 c., sezione verso est. 9. D. Pieti, ricostruzione del teatro romano nella traduzione del *De re aedificatoria* di L.B. Alberti, ms. 1538.



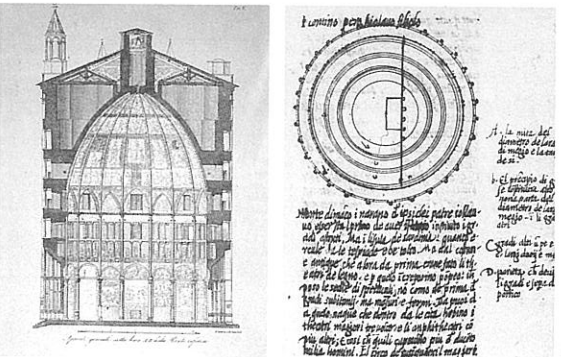
5



6



7



8

9

erudita ma intrisa di una componente esoterica della tecnica e dell'operare, strettamente strategica al governo della corte ducale farnesiana di quel periodo, affine alla cultura che ha prodotto l'edificio della Pilotta stesso che contiene il Teatro Farnese. Questa cultura deriva senz'altro da una tradizione veneziana di ingegneria anche idraulica — l'Aleotti è di origine ferrarese — che molti architetti avrebbero intrapreso. Anche il tema della costruzione dei ponti, a cui si era applicato lo stesso Palladio, era stato affrontato nel trattato di Aleotti contaminandolo con questioni puramente esoteriche. Materia, questa che consentiva una ampia capacità operativa e sperimentale là dove le conoscenze tecniche si rendevano meno capaci di soluzioni, e avvicinando una cultura di corte a una pratica politica di gestione del territorio operata attraverso le infrastrutture, strade e acque, veicolo principale di produttività. In questo senso l'importanza della materialità della costruzione, della tettonica, ritorna come fatto di cultura costruttiva e come archetipo, come origine della tipologia, consentendo di determinare in materiali diversi la forma archetipica dell'architettura. Senza l'uso del legno dipinto, non sarebbe dunque stata possibile la realizzazione dell'idea della loggia a serliana su due ordini a coronamento del Teatro Farnese, proiettata sul soffitto della sala e che sembra riprendere un tema proprio del Palladio. Anche se una possibile ascendenza palladiana non è direttamente riconoscibile nell'architettura dell'Aleotti, controversa secondo alcuni storici, risulta invece convincente se si pensa alla Basilica di Vicenza del 1546, che utilizza il motivo della serliana con lo stesso principio compositivo del Farnese, con la stessa tipologia, come un nudo telaio proporzionale di rivestimento, nel caso di Vicenza di un edificio gotico, secondo una cultura architettonica molto operativa e che utilizzava gli strumenti dell'architettura classica in modo molto diretto. Questa modalità di intervento nei confronti di una architettura preesistente è un fatto molto importante, in quanto la stessa matrice costruttiva della Pilotta, composta di *corridori*, tipologia di corpi di fabbrica longitudinali sospesi, rimanda a una cultura architettonica che non ricercava premesse auliche, mentre, all'opposto, il partito compositivo della facciata ha matrici molto più complesse, dove la severità delle linee ne amplifica i toni, e rimanda a una tradizione compositiva direttamente bramantesca, richiamata dalla ripetizione ossessiva dell'ordine a fascia come partito delle alte facciate in mattoni dei *corridori*, testimoniata anche dalla formazione nell'ambiente romano degli architetti costruttori del Palazzo della Pilotta, Francesco Paciotto e Simone Moschino, che la realizzarono tra il 1598 e il 1611. Con un atteggiamento molto più interno a una cultura drammaturgica ma con la stessa incisività nel costruire un paesaggio architettonico incluso nell'intreccio di funzioni di edifici complessi e di grandi dimensioni, è la trattatistica architettonica teatrale legata al disegno prospettico. Il manuale sulla prospettiva del Padre Gesuita Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, del 1693, è importante perché nel codificare alcune regole di geometria proiettiva, ne restituisce una prova sperimentale applicata alla costruzione del teatro. Infatti la scuola gesuitica, al cui interno si svolgevano, tra gli altri, corsi di prospettiva, di matematica del calcolo integrale, di geometria proiettiva e descrittiva, tendeva a riportare in termini di visibilità le dimostrazioni analitiche, come una disciplina di formalizzazione. Il teatro diventava così il laboratorio per l'esposizione dialettica e per le prove delle tesi scientifiche e filosofiche e assumeva un ruolo importante nella didattica. L'attore, anche attraverso il perfezionamento della retorica, riscopriva un valore drammaturgico antico, letterario, veniva cioè sancito razionalmente quel distacco tra la forma geometrica della scena, costruita attraverso regole prospettiche rigorose, e la figura dell'attore che vi stava davanti, carattere questo anche del teatro barocco di corte. Le scene realizzate dai vari membri della famiglia dei Bibbiena, per esempio, con le scene prospettiche che moltiplicavano i fuochi, distorcevano lo spazio attraverso le scene d'angolo, determinando un luogo

scenico che non comprendeva l'attore. La costruzione della scena attraverso gli "spezzati" — quinte disposte a cannocchiale, in cui la prospettiva viene tagliata su piani a profondità diverse e le linee di fuga si interrompono per proseguire nel pannello successivo — non aiutava un certo naturalismo, in quanto l'attore non poteva entrare in questo spazio distorto se non in conflitto, in un mondo di spazi sproporzionati, con un luogo dell'attore meccanicamente distinto da quello della scena. Su questa strada si trova un altro curioso trattato, *Ragionamento sopra la prospettiva*, del 1758, di Alexandre Ennemond Petitot, architetto lionese allievo di Soufflot chiamato a Parma alla corte dei Borbone, e che entra, con questo scritto, in questo gioco della scena prospettica. Nelle tavole finali di questo trattato, esemplificando il ruolo della prospettiva nella scenografia, disegna un teatro a palchi molto interessante, scientifico perché destinato alla sola dimostrazione delle regole proiettive, e disegnato come una pupilla dell'occhio umano. Anche in questo teatro si determina una scena cortissima, che riporta invece una architettura virtuale molto profonda. Questa premessa sulla scena prospettica e sulla scuola gesuitica consente di descrivere meglio due edifici confrontabili proprio a partire da questi principi, il Collegio dei Nobili di Parma e il Collegio di Brera di Milano, entrambi costruiti come scuole gesuitiche e nei quali il teatro pur mantenendosi coerente ai presupposti didattici prima citati assume ruoli ed esiti molto diversi. Nelle successioni delle piante storiche dell'edificio di Parma si può chiaramente distinguere la sala teatrale, anche nelle mutate forme che ha assunto nel corso del tempo, a riprova della sua vitalità, dapprima (in una pianta del XVII secolo, ma riferibile alla situazione del secolo precedente) costruita con una scena a *periaktoi* per una tipologia drammaturgica classica, in seguito (in un rilievo del 1844) compare il teatro seicentesco con i palchi intorno alla sala a U, la Sala d'Armi del 1660, con una loggia a palchi, poi in un progetto di Lotario Tomba dell'inizio del XIX secolo viene disegnata una sala a palchi a pianta ellittica. Ma nonostante la disorganica costruzione delle sale e dei cortili, frutto di progressive acquisizioni e aggiunte che hanno composto nel corso del tempo il complesso del Collegio dei Nobili, la sala teatrale ha rappresentato con la sua precisione di impianto, pur nelle sue evoluzioni e trasformazioni, l'unico punto di riferimento stabile e riconoscibile attorno a cui ruotava la non-forma dell'edificio. Completamente differente è invece il Collegio di Brera di Milano, nel progetto di Martino Bassi del 1590 circa, dove sul chiaro impianto unitario del cortile con le colonne binate si affacciava, nel lato opposto all'ingresso, una loggia al piano terreno, con colonne che sostenevano la grande aula per gli atti pubblici al piano superiore, dove venivano declamate e discusse le tesi filosofiche elaborate nella scuola, mentre lo scalone non era ancora configurato come quello attuale. Alla chiarezza di impianto planimetrico, corrispondeva poi, nella composizione degli alzati, il severo disegno degli ordini della facciata e del cortile che davano così unitarietà e rappresentatività anche istituzionale all'intero edificio. La realizzazione del palazzo di Brera rispetterà poi in gran parte questo programma figurativo ma ridurrà quello tipologico, come già si vede nel disegno di Francesco Maria Richini del 1651, dove la grande aula perde la sua forte identità di disegno rispetto al cortile, assume una posizione laterale rispetto all'ingresso, e un altro elemento compositivo, lo scalone, fronteggerà l'ingresso, con l'ampio disegno che ancora oggi vediamo, a sostituire il principale elemento tipologico e rappresentativo originariamente disegnato: il teatro della scuola di retorica.

Da questo punto la sala teatrale cessa di essere architettura autonoma e inizia una trasformazione secondo le leggi dell'ottica e dell'acustica che accompagnerà una diversa storia dell'architettura teatrale, anche se condotta su impianti tipologici nuovi e molto importanti quale quello del teatro a palchi.

Ma una storia dell' sostanzialmente ir planimetrico, disti e alzato, traccia tip analogo a una con costruzione sinteti essere posta dalla Cesariano, *Vitruvio* concetto di edifici che non appare co nell'architettura r All'interno di una luce in un arco di iniziato intorno al dipingere la volta con un bel disegno solidi geometrici. del teatro antico r interno ed esterno quello costruito da costruito dall'inter contraddittori, ma della tipologia nel Inoltre il disegno c intesa come sintesi semicircolare del t che ben conosceva: Antelami intorno netta distinzione t prima e sviluppata edifici diversi uno ben diversa da qu luce per la classici facciata. E a confè architetture classi Parma, che tradu latino all'italiano romano sviluppat ambiguità tipolog

Ma il presupposto teatro nella costru fondamentali defi 1966, dove si rice della città, attrave dell'architettura t storia. La trattatis una cultura, come grado di informar la struttura urban In questa luce, la esemplari ci appa teatro crea travv esterno sono solo concezione spazia

scenico che non comprendeva l'attore. La costruzione della scena attraverso gli "spezzati" — quinte disposte a cannocchiale, in cui la prospettiva viene tagliata su piani a profondità diverse e le linee di fuga si interrompono per proseguire nel pannello successivo — non aiutava un certo naturalismo, in quanto l'attore non poteva entrare in questo spazio distorto se non in conflitto, in un mondo di spazi sproporzionati, con un luogo dell'attore meccanicamente distinto da quello della scena.

Su questa strada si trova un altro curioso trattato, *Ragionamento sopra la prospettiva*, del 1758, di Alexandre Ennemond Petitot, architetto lionese allievo di Soufflot chiamato a Parma alla corte dei Borbone, e che entra, con questo scritto, in questo gioco della scena prospettica. Nelle tavole finali di questo trattato, esemplificando il ruolo della prospettiva nella scenografia, disegna un teatro a palchi molto interessante, scientifico perché destinato alla sola dimostrazione delle regole proiettive, e disegnato come una pupilla dell'occhio umano. Anche in questo teatro si determina una scena cortissima, che riporta invece una architettura virtuale molto profonda. Questa premessa sulla scena prospettica e sulla scuola gesuitica consente di descrivere meglio due edifici confrontabili proprio a partire da questi principi, il Collegio dei Nobili di Parma e il Collegio di Brera di Milano, entrambi costruiti come scuole gesuitiche e nei quali il teatro pur mantenendosi coerente ai presupposti didattici prima citati assume ruoli ed esiti molto diversi. Nelle successioni delle piante storiche dell'edificio di Parma si può chiaramente distinguere la sala teatrale, anche nelle mutate forme che ha assunto nel corso del tempo, a riprova della sua vitalità, dapprima (in una pianta del XVII secolo, ma riferibile alla situazione del secolo precedente) costruita con una scena a *periaktoi* per una tipologia drammaturgica classica, in seguito (in un rilievo del 1844) compare il teatro seicentesco con i palchi intorno alla sala a U, la Sala d'Armi del 1660, con una loggia a palchi, poi in un progetto di Lotario Tomba dell'inizio del XIX secolo viene disegnata una sala a palchi a pianta ellittica. Ma nonostante la disorganica costruzione delle sale e dei cortili, frutto di progressive acquisizioni e aggiunte che hanno composto nel corso del tempo il complesso del Collegio dei Nobili, la sala teatrale ha rappresentato con la sua precisione di impianto, pur nelle sue evoluzioni e trasformazioni, l'unico punto di riferimento stabile e riconoscibile attorno a cui ruotava la non-forma dell'edificio.

Completamente differente è invece il Collegio di Brera di Milano, nel progetto di Martino Bassi del 1590 circa, dove sul chiaro impianto unitario del cortile con le colonne binate si affacciava, nel lato opposto all'ingresso, una loggia al piano terreno, con colonne che sostenevano la grande aula per gli atti pubblici al piano superiore, dove venivano declamate e discusse le tesi filosofiche elaborate nella scuola, mentre lo scalone non era ancora configurato come quello attuale. Alla chiarezza di impianto planimetrico, corrispondeva poi, nella composizione degli alzati, il severo disegno degli ordini della facciata e del cortile che davano così unitarietà e rappresentatività anche istituzionale all'intero edificio. La realizzazione del palazzo di Brera rispetterà poi in gran parte questo programma figurativo ma ridurrà quello tipologico, come già si vede nel disegno di Francesco Maria Richini del 1651, dove la grande aula perde la sua forte identità di disegno rispetto al cortile, assume una posizione laterale rispetto all'ingresso, e un altro elemento compositivo, lo scalone, fronteggerà l'ingresso, con l'ampio disegno che ancora oggi vediamo, a sostituire il principale elemento tipologico e rappresentativo originariamente disegnato: il teatro della scuola di retorica.

Da questo punto la sala teatrale cessa di essere architettura autonoma e inizia una trasformazione secondo le leggi dell'ottica e dell'acustica che accompagnerà una diversa storia dell'architettura teatrale, anche se condotta su impianti tipologici nuovi e molto importanti quale quello del teatro a palchi.

Ma una storia dell'architettura teatrale come quella fin qui seguita e che sostanzialmente interpreta la tipologia teatrale come un disegno planimetrico, distinguendo vitruvianamente iconografia e ortografia, pianta e alzato, traccia tipologica e ordine architettonico, ha avuto un corso analogo a una corrispettiva storia dell'architettura più orientata alla costruzione sintetica dello spazio. L'origine di questo diverso metodo può essere posta dalla traduzione del trattato di Vitruvio svolta da Cesare Cesariano, *Vitruvio. De architectura*, del 1521, in cui viene introdotto il concetto di edificio a pianta centrale, idea propriamente rinascimentale, che non appare concettualizzata nel trattato di Vitruvio, pur esistendo nell'architettura romana importanti edifici a pianta centrale.

All'interno di una interessante cronologia, il trattato di Cesariano prende luce in un arco di tempo molto lungo, pubblicato nel 1521, viene di fatto iniziato intorno al 1500 e nel 1508 troviamo Cesariano stesso a Parma per dipingere la volta della sagrestia della chiesa di San Giovanni Evangelista, con un bel disegno che mescola motivi a grottesche con la stereometria di solidi geometrici. Queste ambiguità di forme si ritrovano anche nel disegno del teatro antico ricostruito nel trattato, dove la contrapposizione tra quello costruito dall'esterno e come spazio a cavea semicircolare quello costruito dall'interno, nella continua riproposizione di aspetti contraddittori, ma che coincidono con la deformazione e la trasformazione della tipologia nella sua sintesi logica, teatrale ed urbana al tempo stesso. Inoltre il disegno di Cesariano sviluppava un'architettura a pianta centrale, intesa come sintesi spaziale, attraverso la *duplicazione* della pianta semicircolare del teatro e probabilmente riferendosi al Battistero di Parma che ben conosceva. Questo edificio, infatti, realizzato da Benedetto Antelami intorno al XIII secolo, ma come anche altri battisteri, riporta una netta distinzione tra forma interna e forma esterna, coperta a volta la prima e sviluppata su più ordini a fasce orizzontali la seconda, come due edifici diversi uno dentro all'altro, certo secondo le tradizioni di una cultura ben diversa da quella rinascimentale, ma che ritornano violentemente in luce per la classicità dichiarata di impianto e la chiarezza del partito di facciata. E a conferma di questo, di lì a poco, un altro interprete di architetture classiche sarà Damiano Pieti, un quasi sconosciuto architetto di Parma, che traducendo il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti dal latino all'italiano in un manoscritto del 1538, disegna i teatri greco e romano sviluppati sulla pianta centrale, proseguendo in questa stessa ambiguità tipologica espressa da Cesariano.

Ma il presupposto di questo itinerario storico sta nella ragione tipologica del teatro nella costruzione della città, che è stata più volte trattata nelle fondamentali definizioni di Guido Canella nel *Sistema teatrale a Milano*, del 1966, dove si ricercavano i valori di *consolidamento* di parti strategiche della città, attraverso l'*integrazione* di diverse funzioni collettive per mezzo dell'architettura teatrale, rigeneratasi tipologicamente di volta in volta nella storia. La trattativa è risultata molto utile a questo, in quanto frutto di una cultura, come abbiamo visto, critica e operativa al tempo stesso, e in grado di informarci anche su aspetti più ampi, quali quelli del rapporto con la struttura urbana.

In questa luce, la storia del paesaggio interno all'allestimento di quei teatri esemplari ci appare meno disgiunta dalla storia del paesaggio urbano che il teatro crea attraverso i caratteri propri dell'architettura, dove interno ed esterno sono solo definizioni limitate alla materialità tettonica di una concezione spaziale unitaria, che attraversa i muri della sala.