

DANIELE SERAGNOLI

Il teatro italiano nel '500, una introduzione

in: *La Terra delle meraviglie. Teatro e musica tra Ville e Delizie*, a c. di Associazione De Humanitate Sanctae Annae, Ferrara, Faust Edizioni 2019



Premessa o avvertenza (di mero buon senso, al limite della tautologia col rischio della banalità, ma indispensabile...).

A differenza della matematica che proverbialmente è detta non opinabile (anche se la frase in sé è frutto di una citazione scorretta e dunque discutibile), la somma degli anni di un secolo può non dare 100 come risultato quando usciamo dal calcolo puramente temporale. Un periodo cronologico infatti non può, non deve, avere una corrispondenza semplicemente numerica, perché le cose cambiano quando ci si distacca dalla genericità di cifre che fungono da cornice e si fa riferimento all'interno del quadro fornito da avvenimenti storici, condizioni di vita, civiltà, cultura, costumi, come opportunamente insegna tra le altre definizioni la voce "Secolo" del Vocabolario Treccani. Alla

luce di ciò è ben nota la definizione di “secolo breve” attribuita al ‘900, sulla spinta dell’omonimo studio (1994) dello storico Eric Hobsbawm il quale poneva come limite e spartiacque due grandi eventi storici e fasi di passaggio come la prima guerra mondiale e la fine dell’Unione Sovietica: 1914-1991. Mentre al contrario viene considerato “secolo lungo” il XIX, se lo si fa convenzionalmente iniziare con la Rivoluzione francese del 1789 e chiudere dalla cosiddetta Belle Époque tra Otto e Novecento.

Adottando uno sguardo simile possiamo cambiare il tradizionale conteggio anche per il ‘500 teatrale italiano, che in quanto tale è entità scontata ma non corrispondente all’articolazione di un periodo il cui milieu appare composto da plurimi snodi e momenti decisivi, al punto tale da risultare decisamente “lungo” quando ci accingiamo a fare i conti con una “invenzione” che si articola fra 1470 all’incirca e il 1585/’89: vale dire da una ricerca di “teatro” alla corporeità e fisicità del “Teatro”. Detto in altri termini: una data iniziale non legata a un evento specifico ma collocata in una sorta di “brodo primordiale” di culture diverse che alimentandosi di progressive ricerche e sperimentazioni – grazie anche alla riscoperta della cultura classica – segnano convenzionalmente la fine del Medioevo teatrale e del suo appannaggio individuato nel dominio ecclesiastico; per finire con due episodi concreti come l’inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza (1585) e le feste fiorentine del successivo maggio ‘89 per le nozze di Ferdinando de’ Medici e Cristina di Lorena. Eventi in cui convergono molteplici fattori di spettacolo che distinguono il definitivo affermarsi di un Teatro fatto di mestieri, linguaggi, esperienze e pratiche ormai riconosciute come autonome e ben collocate in un tessuto sociale, economico e politico ad ampio raggio.

Con maggiore concretezza, trattandosi di questioni di metodo e di storiografia: quando diciamo “teatro” (con iniziale minuscola) intendiamo un teatro che non è **IL TEATRO**, ovvero non è il teatro che oggi abbiamo in mente. Considerazione non peregrina se teniamo conto degli errori di interpretazione e delle approssimazioni che nella cultura media (ma non solo) hanno sempre accompagnato il concetto di storia del teatro tramite proiezione dell’ombra del presente sul passato (peggio ancora, di un presente spesso astratto e ideale), e della *reductio ad unum* del teatro in quanto drammaturgia o repertorio di testi (in questo caso sulla cultura media si deposita l’aggravio di una certa cultura scolastica che insiste nell’equiparare il teatro *sic et simpliciter* alla letteratura). Consideriamo allora, a mo’ di prologo, proprio la questione del cosiddetto “testo teatrale”, in realtà copione e materiale d’uso per l’attore (testo scenico) prima di diventare oggetto di stampa e di lettura. Ma in ogni caso sempre prodotto teatrale e, in quanto tale, necessitante di adeguato studio delle sue forme e strutture, dinamiche interne, situazioni, relazioni tra i personaggi nello spazio della

scena (come il manuale d'uso di un qualsiasi meccanismo verrebbe da dire), e non di analisi condotta con i criteri dell'estetica o della critica letteraria. E questo vale in assoluto, dai tragici greci ad Ariosto, Shakespeare, Goldoni, Pirandello, ecc. fino ai contemporanei, poiché il teatro nei suoi assunto fondamentali è esattamente arte materiale, macchina, *mekanè*. A maggior ragione in un'epoca, tra Quattro e Cinquecento, in cui il teatro e le sue componenti, tra cui l'elemento drammaturgico, li si vanno ricercando e "inventando".

Ormai diversi decenni fa discusse bene la questione proprio un italianista (caso felice): il francese Georges Ulysse che, nella sua tesi di dottorato dedicata ai rapporti fra società e teatro nel primo '500¹, sottolineava l'abbondanza e la differenziazione di una produzione enorme con una non gratuita domanda iniziale: vale a dire cos'era il teatro comico all'inizio del XVI secolo. Un quesito che non poteva, né potrà mai, limitarsi a prendere in considerazione la sola cosiddetta (ben a posteriori) commedia "erudita" di derivazione latina (Plauto e Terenzio), e che fa entrare in gioco una molteplicità di prodotti e loro correlate definizioni che non corrispondono mai alle distinzioni dei critici moderni quanto invece al gusto dei lettori e spettatori dell'epoca: quella appunto di un oggetto/teatro che si sta ricercando mettendo in gioco una pluralità di percorsi. Il grande letterato e storico Marin Sanudo, ad esempio, sotto la generica voce "commedia" annoverava alla rinfusa composizioni eterogenee con altrettanto svariate definizioni: egloghe rusticali, farse, strambotti, composizioni dialogiche destinate forse a letture animate, frottole, barzellette, facezie, favole, ecc. Una confusione dovuta il più delle volte a smalzati stampatori in concorrenza tra di loro che per attrarre il compratore non esitavano a utilizzare pluralità di definizioni di "genere" applicate allo stesso titolo, con varianti non solo a livello di frontespizio ma talvolta anche all'interno della stessa composizione². Imprecisioni e irregolarità che risentono sì di diversi fattori (scarso rigore editoriale, se non pirateria vera e propria, necessità come anzi detto di invogliare l'acquirente, produzione rapida e frettolosa con gli strumenti tipografici dell'epoca, ecc.), ma che son indice di qualcosa di più profondo come denuncia anche la forma del testo, a volte in cinque atti, a volte in uno o in tre, o senza divisione in scene: il richiamo alla pratica e al teatro materiale, con la conseguente tendenza a definire "teatrale" qualsiasi testo in prosa o in versi che avesse una forma dialogata, con implicito riferimento alla dimensione "scenica" e all'atto recitativo. Una confusione "necessaria" e obbligata

¹ *Théâtre et Société au Cinquecento. Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XVe siècle au premier tiers du XVIe*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, voll. 2 (ma la tesi originaria è del 1978). Una scelta di pagine significative è stata tradotta in italiano con il titolo di *La «commedia» nel Cinquecento*, in F. Cruciani e D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 81-99.

² Valgano per tutti l'esempio del *Targone* di L. di Mescolino, *egloga rusticale* nel titolo, e *commedia* nel colophon; o la *Comedia di Malpratico* di Francesco Bello (alias Cieco da Ferrara) così detta nel titolo, poi *festa* nell'elenco dei personaggi e nell'"annontio" che funge da prologo e infine *fabula* nella "ringratio" conclusiva.

in un periodo in cui il teatro lo si sta indagando (con tutte le inevitabili variabili di ogni ricerca e sperimentazione), e che ci rimanda sempre alla definizione di testo nella sua sostanza di uso e comodità per l'“attore”, come del resto attestano le soventi menzionate assenze di distinzione tra atti e scene e di didascalie, utili sì al lettore ma inessenziali per chi recita o mette in scena ³.

Questa riflessione iniziale ha il semplice significato di indicare il punto di vista tramite il quale osservare l'intera materia.

Se dalla seconda metà del XV secolo abbiamo un patrimonio di materiali recitativi variegati, di conseguenza deve esserci una vasta gamma di “attori” e “autori” o “attori/autori” che si intersecano con altri uomini ed esperienze, come infatti esistono: indagini e progetti per gli spazi teatrali, ricercatori e teorici di varie provenienze e materie, individui che pensano il teatro e per il teatro avendo bene in testa l'opportunità di dare corpo e consistenza concreta alla sua materialità, ma ancora non c'è il Teatro. Per meglio dire: esiste **un teatro che non è il Teatro** o, facendo riferimento a uno studio ancora eloquente di Franco Ruffini sul tema dell'edificio e della scena, siamo nel bel mezzo di un ambiente e un'epoca di ricerca di “*teatri prima del teatro*” ⁴. O anche, come bene illustrava Fabrizio Cruciani nei *Preliminari al teatro nel Rinascimento* del suo altrettanto oggi basilare volume *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550* ⁵:

«Le parole, e i concetti, di teatro e di commedia hanno a lungo, tra '400 e '500, sensi incerti e i modi della rappresentazione sono molteplici e non coagulati in sistema, statuti, istituzioni. I mestieri del teatro non esistono come tali ma come funzioni di più ampi insiemi espressivi e di diversi organismi di produzione: la recitazione è un epifenomeno del *raccontare e dell'oratoria*, la scena e la sala sono funzioni dell'*architetto apparatore*, le costruzioni iconologiche e simboliche lo sono del *letterato cortigiano*, con inserti delle arti di intrattenimento, *dai giullari ai musicisti alla cultura del racconto e del dialogo*. È proprio in questo lungo periodo che il teatro si “inventa”, si ritrova cioè nel modello dell'antico e si crea come espressione del presente. Ecco perché, studiare il teatro del rinascimento italiano non può significare ridursi al recupero di quanto c'è di uguale nell'istituzione teatrale dei secoli successivi; e non ci si può limitare ad un teatro che nasce dal teatro in una metafisica e mortificante partenogenesi» ⁶.

³ Cfr. G. Ulysse, *La «commedia» nel Cinquecento*, cit. pp. 93 ss.

⁴ Questo il titolo di un volume apparso nel 1983 presso l'editore Bulzoni di Roma con il sottotitolo *Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*.

⁵ Roma, Bulzoni, 1983.

⁶ Alla p. 7 (corsivi miei).

All'interno di tale situazione ideologicamente complessa possiamo (dobbiamo) aggiungere una ulteriore riflessione di pretto carattere storiografico, vale a dire la questione delle fonti documentarie, che agiscono *ad excludendum*: ciò che abbiamo in mano è infatti un prodotto di ambienti egemoni e nemmeno della loro totalità (Corti e Accademie in primis), tagliando fuori per forza di cose tutto o gran parte di ciò che apparteneva alla cultura intesa come "marginale" in quanto non ufficiale, quando non "bassa", "popolare" (per di più di natura orale nella grande maggioranza di questi casi).

Ciò detto, se il '500 teatrale prende vita dagli ambienti colti e dall'humus che sostanzia i teatri prima del teatro, è opportuno fornire qui alcune delimitazioni temporali atte a sorreggere la definizione di "secolo lungo".

Dunque, grosso modo:

1470-1500: ricerca e sperimentazione a vari livelli, tra Umanesimo e Rinascimento, "invenzione" del teatro e suoi variegati percorsi tra Accademie e ambienti cortigiani;

1500-1530: l'affermarsi della scena di corte, con una chiave di volta nell'anno 1513;

1530-1560: nascita di professioni autonome per il teatro, lento distacco dall'egemonia delle corti;

dal 1560: dalla "festa" al "mercato", ovvero il consolidarsi di commercio, mestieri teatrali e "radicati" modelli.

Più specificamente, a mo' di parole chiave strettamente connesse: la cultura della *festa*, lo *spazio* e la *scena*, la *drammaturgia*, il mestiere dell'*attore* e il commercio di teatro, le *teorie del teatro* (i discorsi su spazio, scena, drammaturgia).

Dobbiamo alla storiografia francese e italiana tra gli anni '60 e '70 dello scorso secolo l'acquisizione di due fondamentali assunti teorici (non di "genere"!) con i quali necessita ancora oggi confrontarci: *luogo teatrale* e *festa*⁷.

Luogo teatrale: vale a dire, in un lungo periodo di assenza di ambienti e edifici dedicati, spazi diversi di volta in volta prescelti e dal loro abituale uso trasformati in "teatro", ovvero *luogo* di "rappresentazione" provvisorio e funzionale a determinati eventi (in genere spazi ufficiali di

⁷ Cfr. particolarmente la serie degli studi curata da Jean Jacquot per le Éditions du CNRS di Parigi : *Les Fêtes de la Renaissance*, I (1956 e 1973²) e III (1975), con un secondo volume (1960 e 1975²) dedicato a *Fêtes et Ceremonies au Temps de Charles Quint* ; il fondamentale *Le Lieu théâtral à la Renaissance* (1964). Di F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in "Biblioteca Teatrale", n. 5, 1972, pp. 1-16 e *Dietro le origini del teatro rinascimentale*, in "Quaderni di Teatro", n. 27, 1985, pp. 14-21 (poi riuniti sotto il titolo redazionale *Il teatro e la festa*, in F. Cruciani e D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., pp. 31-52. Panorami generali sintetici ma utili sono poi offerti da G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, e M. Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.

rappresentanza delle Corti in occasione di avvenimenti solenni e di grande rilievo come per esempio l'insediamento di principi e papi, matrimoni, visite di sovrani, autorità ecclesiastiche, ecc.), ma anche l'intera città mutata, idealizzata e metamorfizzata all'antica (con riferimento alla cultura classica) in occasione di entrate trionfali o altre pubbliche cerimonie.

Festa: complesso sistema di forme espressive autonome (F. Cruciani), di linguaggi e di esperienze che di volta in volta si aggregano in un "tempo" idealizzato per costruire eventi particolari in quanto manifestazione della cultura egemone ed elitaria; senza l'assolutismo del moderno concetto di evento lieto e gioioso, ma in quanto cerimonia e rito sulla base della mentalità dell'epoca che ad esempio intende come "festa" anche il funerale quando è pensato come "rappresentazione" pubblica ostentata per mezzo di apparati viari e cortei "spettacolarmente" ordinati.

All'inizio furono soprattutto Roma e i suoi ambienti accademici, collocandosi in questa specie culturale la riscoperta del patrimonio antico (greco e latino) nelle sue diverse forme: centri di discussione e rielaborazione non per ricreare e riproporre la classicità tout court ma, come è noto, per fondare il "nuovo" non su un nulla ma su una base solida e affidabile in virtù della sua "eternità" e "monumentalità". Il teatro è un fulcro primario: Plauto e Terenzio e Seneca in particolare per quanto pertiene la drammaturgia (poi lo studio di Aristotele); Marco Vitruvio Pollione e il suo *De Architectura* in dieci libri, edito nel 1486 a cura di Sulpicio da Veroli, per trovare la forma dell'edificio; Quintiliano e Cicerone e i loro concetti di oratoria come arte del dire e del gestire per determinare il sistema della recitazione. Un manipolo di pochi individui che all'investigazione filologica abbinano spesso la restituzione del teatro antico tramite la messa in scena di commedie e tragedie nella stessa lingua latina in cui furono redatte: è il caso dell'importante Accademia Romana di Pomponio Leto e dei suoi allievi e seguaci (fondata nel 1465, chiusa tre anni dopo e riaperta nel '71 fino al definitivo slancio negli anni '80 grazie all'impulso di Tommaso Inghirami). Non basta rinnovare la città, edificare chiese, curare l'università, ma c'è bisogno di un teatro (*theatro est opus*): quello dell'antica Roma è una mancanza, un vuoto da riempire. Allora si agisce nei cortili dei palazzi vescovili, non con semplici letture ma appunto con l'*actio*, secondo il topos dell'oratore/attore che deve dire bene ma anche adattare gesto e corpo alle parole: una società o microambiente di letterati che si propongono come avanguardia culturale per ridefinire la concezione del teatro e la sua funzione culturale e sociale⁸.

Il teatro è dunque legato all'antico e alla città e, a questa altezza cronologica, è soprattutto un'*idea*, un progetto mentale, una visione, una metafora, un'utopia, un'astrazione non ancora legata a una

⁸ Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., p. 23 e 185-88.

prassi ben definita. È una proposta della cultura egemone, un percorso intricato e certamente non rettilineo tramite il quale sperimentare ed esplorare possibilità diverse.

Verranno poi gli ambienti delle corti (ancora la Roma dei papi, Ferrara, Mantova, Urbino, Venezia), popolati da intellettuali, scrittori, pittori, scultori, architetti, ecc., che lavoreranno per il fasto e l'esaltazione del potere delle singole casate e signorie, individuandosi nello spettacolo un fortissimo elemento di visibilità, affermazione e persuasione. Gli eventi saranno numerosi e variegati, proprio in virtù dell'assenza di una linearità unificante e del felice autonomo diversificarsi delle Corti italiane. Roma è un caso particolare contando la presenza di numerosi ambienti cortigiani, sia papali (dieci i pontefici appartenenti a varie casate nel periodo cruciale 1450-1550), sia cardinalizi.

Peculiare anche la Ferrara estense, luogo tra i più solleciti a muoversi verso l'*invenzione* di un teatro moderno, dove negli anni di Ercole I si intrecciano vari fili tra spettacolo profano e spettacolo religioso, con agganci a studi e teorie sulla sperimentazione della scena. Gli episodi sono noti, soprattutto dal 1486 l'esplosione di spettacoli plautini nel cortile e nella Sala grande del Palazzo ducale, con un Plauto "strano" e rinnovato poiché tradotto in volgare e non recitato in latino come nelle coeve esperienze accademiche romane. Alla corte degli Este il clima è diverso: non la "riservatezza" degli ambienti colti e intellettualmente ristretti della Roma papale, ma il fasto e il divertimento e il conseguente prestigio offerto in maniera che oggi diremmo pubblica a un'ampia fetta di spettatori ammessi a Palazzo, così come ad ancora più allargata presenza popolare sono le rappresentazioni di soggetto sacro negli spazi aperti e in Duomo ⁹. Nella città degli Este l'allestimento degli spettacoli non risponde al solo bisogno di recupero filologico di una certa tradizione della letteratura teatrale classica, ma ad una sperimentazione drammaturgica che in qualche modo si annoda con la questione materiale della messa in scena. L'ombra di Vitruvio vi aleggia. A una parte del suo *De architectura* fa riferimento il trattatello *Spectacula* di Pellegrino Prisciani (redatto probabilmente attorno al 1501 e rimasto inedito fino all'età moderna ¹⁰), così come è noto il *De re aedificatoria* dell'Alberti. Verso il 1500 è in città l'architetto e pittore lombardo Cesare Cesariano che studia matematica e fisica presso lo Studio locale ed appare coinvolto nell'équipe che cura allestimenti e macchine teatrali per il duca Ercole (anche se non sono chiare le modalità). Poi, morto Ercole, si affievolisce il fervore plautino ma, tra giostre e intrattenimenti di carnevale, in Sala grande di corte si assiste nel 1508 all'esordio di Ludovico Ariosto il quale debutta

⁹ "Ferrara fa teatro – puntualizza Franco Ruffini – laddove, ad esempio, Roma pensa e progetta teatro" (*Teatri prima del teatro*, cit., p. 90). Sul lungo percorso della rappresentazione religiosa si veda l'ora imprescindibile D.G. Lipani, *Devota magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Roma, Bulzoni, 2017.

¹⁰ Cfr. l'introduzione di D. Aguzzi Barbagli premessa all'edizione curata dallo stesso, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992.

con la prima versione, in prosa, della *Cassaria*, recitata con l'accompagnamento di intermezzi e musiche non da attori ma da cortigiani, a costruire uno spettacolo visto come una duplice pietra miliare: il tentativo di una scrittura drammatica moderna in volgare e una scena inusitata per Ferrara – opera di Pellegrino da Udine – che al posto del tradizionale muro lineare “con merli in foza de citade” degli spettacoli plautini offre la mirabolante visione di “una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno e bene intese, quale non credo se guasti, ma che le salvarano, per usarla del’altre fiate”¹¹. Non si pensi però, in quella Ferrara e più in generale a quell’altezza cronologica, alla prospettiva urbana modernamente intesa e sviluppata in profondità che troveremo in Italia qualche decennio dopo, volendosi presumibilmente intendere una “bella veduta di città”, ricca di dettagli e particolari inusitati.

Gli anni di Alfonso I e di Ariosto vedono il succedersi di commedie, feste di carnevale, banchetti, presenze di attori come lo Strascino senese (Niccolò Campani), Sebastiano Clarignano da Montefalco, e soprattutto la compagnia padovana di Angelo Beolco (Ruzante) che agirà sul finire degli anni '20 al fianco dell'autore del *Furioso*. Infine, l'elemento più sorprendente: il noto allestimento in Sala grande di un “teatro” organizzato dallo stesso Ariosto ancora con una mirabolante scena fissa che, in assenza di documentazione iconografica o altre fonti, conosciamo solo tramite la sintetica descrizione di un cronista a seguito dell'incendio che lo distrusse totalmente alla fine del dicembre 1532. Un periodo che si chiude emblematicamente con la morte di Ariosto nel '33 e del duca Alfonso l'anno successivo, ma che lascia tracce forti, sotto specie di progressiva consapevolezza della composizione drammatica, dello spazio e della scena (se non ancora dell'edificio teatrale), del mestiere e dell'arte dell'attore.

Poi saranno decisamente vicende diverse, a Ferrara e altrove, verso il “Teatro”, autonomo e conscio di sé.

1513: data cardine ed esemplare (quanto meno perché siamo ben forniti di documentazione e in presenza di personaggi, luoghi e ambienti di enorme rilevanza, come Urbino e Roma papale).

L'anno si annuncia subito foriero di cambiamenti epocali.

Mentre a Roma Giulio II, denominato "il papa guerriero" o "il papa terribile", sta lentamente morendo con lunga agonia alla corte di Urbino nel pieno del carnevale fervono i preparativi per una

¹¹ Da una lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1931, vol. II, pp. 83-84.

rappresentazione teatrale i cui effetti si dilateranno nel tempo e che riassume in sé i molteplici significati della “festa” rinascimentale grazie alla compresenza di idee, progetti e maestranze diverse e con professionalità esterne, per forza di cose a quell’altezza cronologica, al mestiere di teatro.

Il 6 febbraio viene messa in scena per la prima volta la *Calandria*, commedia – unica – di Bernardo Dovizi (uomo di fiducia del cardinale Giovanni de’ Medici, successore di Giulio II col nome di Leone X), che diventerà punto di riferimento imprescindibile per il teatro non solo nel ‘500 e non solo in Italia come grande esempio di modernità nonostante un impianto ancora plautino. Luogo della festa e della rappresentazione (e di intrinseca celebrazione cortigiana) è il rettangolare Salone del Trono del Palazzo Ducale dove, sul lato corto verso gli appartamenti ducali è collocato un palco con una scena prospettica accreditata a Girolamo Genga, pittore architetto e scultore al servizio del duca di Urbino, che vi lavora per quattro mesi; organizzatore dell’apparato e ideatore degli intermezzi è Baldassar Castiglione. Gli spettatori, sulla base dell’ipotesi oggi maggiormente accreditata, non sono collocati di fronte al palco, secondo la *nostra* logica *del teatro*, ma lungo le pareti laterali del salone, seguendo cioè un modo di ragionare diverso: quello connesso all’idea del teatro antico reinventato sul principio di ciò che definiamo *luogo teatrale*. In sostanza: un progetto mentale prima ancora e più che un “normale” evento di teatro ¹².

Di nuovo un duplice punto di riferimento come per la prima della *Cassaria* ariostesca: Ferrara-Roma, 1508-1513. Nel volgere di cinque anni stanno cambiando le sorti del teatro, con mentalità e modalità che rivoluzionano due delle sue forme tipizzanti: la *drammaturgia* (che verrà in seguito accademicamente e definitivamente sancita nella forma “regolare” dei canonici cinque atti in prosa); la *scenografia*, con la forma prospettica poi codificata dal bolognese architetto e scenografo Sebastiano Serlio quando, nel 1545, sulla base della sua lettura di Vitruvio, fisserà il modello di tre scene fisse tridimensionali – comica, tragica e satirica – con quinte e case praticabili.

Pochi mesi dopo, a settembre, il secondo grande evento: le celebrazioni a Roma per il conferimento della cittadinanza a Giuliano e Lorenzo de’ Medici, rispettivamente fratello e nipote del nuovo papa. Evento politico oltre che teatrale, tramite il quale si intende istituire un forte connubio tra Firenze e il Comune romano consolidando la potenza medicea. Con mezzi e spese ingenti si bonifica un Campidoglio ben diverso dall’aspetto attuale trasformandolo in uno spazio atto a ospitare un teatro ligneo provvisorio idoneo ad accogliere l’insieme degli avvenimenti programmati. Un edificio rettangolare progettato da Pietro Rosselli (con presumibile legame alla bottega dei Sangallo), in una

¹² Cfr. l’ampio studio di F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La “Calandria” alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986.

forma che concretamente ripete l'ipotetico assetto del Salone di Urbino: gradoni per gli spettatori eminenti posti su tre lati con un palco sul fondo ¹³. Qui nell'arco di due giorni, sotto la direzione dell'Accademia Romana, si succedono una messa cantata, la consegna della cittadinanza romana a Giuliano de' Medici (Lorenzo è assente), uno scenografico banchetto con vivande acconciate in figurazioni visive ed esibite con effetti a sorpresa, sfilata di carri trionfali con egloghe declamate in latino, la recita del *Poenulus* di Plauto, anch'essa in latino e con costumi all'antica.

Nel 1513 siamo dunque all'apoteosi della cultura e dell'economia della "festa".

Occorre qui ribadire la rigorosa dimensione storiografica e metodologica che l'ha definita. Senza tale avvertenza censire e studiare episodi di molte e numerose feste (al plurale), allinearli cronologicamente e geograficamente, ha comportato infatti l'insorgere e il radicarsi di uno dei tanti "generi" e "sottogeneri" inventati da quella cultura moderna che, dominata dall'esigenza intrinseca di "chiarire", definire, incasellare, mettere ordine, sostanzialmente ci allontana dalle mentalità contestuali anziché farci meglio entrare nei loro atteggiamenti e modi di concepire e organizzare le cose.

Per quanto consapevolmente arbitrario occorre nondimeno "isolare" tre elementi basilari della festa e dello spettacolo del '500 per specificarne meglio essenzialità e complessità: ***l'entrata trionfale***, il ***banchetto*** e la ***commedia***.

Il modello dell'entrata in occasione dell'arrivo di ospiti illustri è il "trionfo romano" all'antica, snodandosi il corteo, cadenzato e processionale, lungo vie cittadine trasmutate dalla quotidianità in monumento "scenografico" a metafora e immagine simbolica della civiltà antica (archi di trionfo, facciate posticce di legno finto marmo, statue equestri, *tableaux vivants* in determinati punti del percorso, carri allegorici, addobbi vari, ecc.), nell'utopia di realizzare il mito della "città ideale", a volte anche con l'aggiunta di effetti prodotti da macchinari destinati a moltiplicare la visione del "meraviglioso" ¹⁴. Gli eventi, in molte città italiane, dagli anni '70 del XV secolo in avanti saranno numerosissimi e il più delle volte ben documentati, e gli artisti coinvolti verranno individuati e ingaggiati tra gli esperti nell'organizzazione visiva (spesso i più celebri e rinomati a servizio di Corti e città): tra gli altri, in ordine casuale, Leonardo, Pontormo, Andrea del Sarto, Giambologna, Amico Aspertini, Vasari, Tintoretto, Palladio, Raffaello, il Tribolo, Filippino Lippi, Battista Franco, i San Gallo,

¹³ In questo caso le fonti, anche iconografiche, sono probanti.

¹⁴ Per es. l'"ingegno" che fa volare San Pietro a cingere il capo di Borso d'Este in visita a Reggio Emilia già nel 1453.

Ridolfo Ghirlandaio, Raffaello da Montelupo, il Perugino, Giulio Romano, Andrea de' Feltrini, Baccio d'Agnolo, Domenico Beccafumi, ecc.¹⁵

Il banchetto, in quanto elemento spettacolare, scandisce un ulteriore momento celebrativo all'interno della cornice festiva e, insieme a tutti gli altri "oggetti" culturali, diventa a sua volta esaltazione spettacolare del potere politico e sociale del principe. Il tempo e lo spazio dell'atto del mangiare, tra Quattro e Cinquecento, si racchiudono in un microcosmo fatto di momenti celebrativi diversi, come per esempio azioni mimiche, recitate e danzate che accompagnano le numerose portate spesso presentate in forma di complesse e suggestive elaborazioni allegoriche e mitologiche di ispirazione classica: metamorfosi ancora dal reale e naturale all'artificiosità e diversità del visibile. Pavoni ricoperti con la loro pelle e piume presentati in piedi come fossero ancora vivi si alternano a coppe di pasta pieni di uccelli vivi che volano via appena si rompe l'involucro, teste di vitello in forma di liocorno, "trionfi" di zucchero e burro che propongono cacce con boschi, tori, orsi e selvaggina varia, animale esotici, uomini armati, ecc. Appariscenti "piegature" dei tovaglioli (una specie di moderno origami) disposte con regola narrativa in base al tema generale dell'evento principe e del banchetto: archi trionfali, animali e pesci di tutte le specie, figure mitologiche, ninfe e pastori, edifici, fogliame, castelli, pezzi di artiglieria, piramidi, centauri, battute di caccia, ecc. Tutto doveva essere ben scandito e ordinato, non solo per decoro e praticità, ma per le esigenze di "racconto" richieste dalla convivialità in sale trasformate scenograficamente in base all'occasione, come per esempio a Ferrara nel 1560 per le nozze di Alfonso II d'Este con la giovanissima Lucrezia de' Medici. Qui, oltre al consueto tripudio di "trionfi", di piegature e di vivande trasfigurate, al termine del banchetto il soffitto della sala dipinto a cielo si apre con fragore di tuoni, lampi e fuochi, facendo uscire il personaggio della dea Flora che si muove su una nube aerea, prima di assistere all'entrata da una intercapedine nascosta in una parete di sei carri del dio Giove che introducono un gran ballo finale. Ma ovunque vi saranno musiche e canti, giochi di buffoni, rappresentazioni allegoriche mitologiche, recite di commedie e presenze di attori (come ad esempio Ruzante sempre a Ferrara, ma sul finire degli anni '20, chiamato a collaborare con Ariosto per un banchetto ducale). Eventi, tutti, di comprensibile lunga durata, da un pomeriggio/sera fino al successivo mattino inoltrato. Con un'idea

¹⁵ Una vera miniera sono le *Vite* di Vasari, insieme ai vari documenti d'occasione. Per uno sguardo generale cfr. B. Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979 e Id., *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze, Olschki, 1986; E. Garbero Zorzi, *La scena di corte*, in S. Bertelli-F. Cardini-E. Garbero Zorzi, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 127-87, con ricco apparato iconografico, e Id., *La festa cerimoniale del Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore*, in Id. e S. Romagnoli (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 63-80; G. De Simone, *Feste, spettacoli, trionfi nell'Italia rinascimentale*, in M. Folini (a cura di), *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, Milano, Officina Libraria, 2010, pp. 242-247.

di fondo che progressivamente sposta l'idea di banchetto *nella* festa e come sua parte integrante alla pratica del banchetto *come* festa, a sé stante e spettacolarmente autonoma. La vera modernità sotto questo aspetto sarà, tra i vari esempi possibili, di nuovo a Ferrara nel 1570, la presenza di due innominati attori che animano con i loro lazzi un banchetto, offerto da Lucrezia d'Este, sotto le vesti di Pantalone e Pedrolino, a quell'altezza cronologica ormai dichiarate "maschere" di un professionismo teatrale organizzato che sposta decisamente il discorso dall'*economia della festa* a quella del *mercato*: e il teatro diventa sempre più Teatro ¹⁶.

A Ferrara come altrove si sta ormai diffondendo la presenza di quelle compagnie teatrali di cui individuiamo le prime tracce negli anni '40 del secolo e che saranno poi comprese sotto il nome di "commedia dell'arte". Una definizione ormai invalsa anche nell'odierno linguaggio comune, ma in realtà impropria poiché dovuta a distanza di due secoli alla penna di Carlo Goldoni con la connotazione di basso mestiere dell'attore, dunque con una venatura di dispregio. Per gli attori invece, "arte" era da generazioni sinonimo di comunità, di appartenenza a una comune "famiglia" con principi e norme di lavoro interne e "segrete".

La commedia dell'arte sarà una delle espressioni più incomprese e falsificate nell'intera storia del teatro, con una conoscenza generica fino a pochi decenni fa radicata su miti risalenti all'età romantica attraverso il suo proporsi come gioco da salotto: l'improvvisazione con estro estemporaneo e la maschera in cui si riteneva che l'attore si identificasse per tutta la vita, un teatro di strada e "popolare". In realtà fu tutt'altro. Fu lavoro duro e preparato: si recitava al chiuso pagando un biglietto di ingresso; gli attori erano altamente specializzati e non ristretti nel solo genere comico o da guitti "improvvisando" parole e battute sulla scorta della semplice traccia di generici "scenari" e "canovacci", sapendo invece recitare anche commedie e tragedie o pastorali scritte per esteso passando agevolmente dall'una all'altra ¹⁷; sapevano cantare, suonare e danzare; fissavano "partiture" di gesti, battute e situazioni tramandate da una generazione all'altra, componendo cioè da sé le cose da dire, "creando" variazioni personali con grande mole di lavoro e assicurandosi un bagaglio di strumenti a mo' di valigia o cassetta degli attrezzi di un bravo artigiano. Il professionismo attorico, sempre esistito in maniera sporadica, non nasce cioè con la "nuova" categoria dei comici dell'arte. Ciò che si origina è la mercatura teatrale: lo spettacolo commerciale,

¹⁶ Siamo debitori delle due definizioni all'acutezza critica di Ferdinando Taviani, uno dei più importanti storici novecenteschi della commedia dell'arte; cfr. in particolare, tra i vari, l'importante volume a quattro mani con M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, e almeno *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in F. Cruciani e D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, cit., pp. 319-45.

¹⁷ Con titoli e autori di un certo rilievo, come l'*Aminta* del Tasso, il *Pastor Fido* del Guarini, ecc.

la necessità di acquistare un biglietto per assistere a una rappresentazione in un mondo che cambia; il teatro non più appannaggio di sole signorie o mecenati ma diffuso ovunque, senza necessariamente abbattere l'enorme indotto teatrale che le corti (non solo italiane) favoriscono. Anzi, caso mai potenziarlo dando l'opportunità agli attori di mercanteggiare e sottoscrivere contratti convenienti. È da questo insieme di valori che possiamo cogliere, sotto disparati aspetti, anche il clima in cui si cerca di dare finalmente una inavvertita stabilità al teatro non più come idea e utopia mentale, ma come qualcosa di tangibile e identificabile all'interno della società e della città (con un edificio apposito, la scenografia, la drammaturgia, teorie che ne fissino regole e principi).

Se ora il teatro è commercio (con la possibilità di venderlo in qualsiasi momento dell'anno, Quaresima esclusa, e non più in carnevale o per occasioni celebrative varie), oltre all'offerta occorre creare una conseguente anche maggiore domanda, è indispensabile trovare spazi, costruire e attrarre un pubblico di spettatori paganti. Conseguenza ovvia sarà la necessità del nomadismo, non come "zingaresco" e romantico sinonimo di vita avventurosa e priva di vincoli stretti, ma come obbligata ricerca e conquista di sempre più ampie fette di mercato. E una volta individuata una "piazza" in cui sostare abbastanza a lungo e uno spazio da affittare per esibirsi bisogna avere in repertorio un discreto quantitativo di copioni da proporre variando il programma sera dopo sera. L'improvvisazione e i tipi fissi (le maschere) rappresentano perciò le due facce per la soluzione di un problema commerciale essenziale: produzione rapida e variata di molti spettacoli. Vale a dire: specializzarsi in una maschera è la base per la costruzione del bagaglio di lavoro personale di ogni singolo attore (gestualità, lingua e dialetti, repertorio di monologhi e materiali letterari di impronta classica o accademica), al fine di creare rapidamente la drammaturgia delle parti in commedie diverse. E "improvvisare" è un particolare modo di produrre spettacoli tramite il "montaggio", potremmo dire oggi, di battute, gesti e azioni e di quant'altro fa parte di tale bagaglio sul tessuto del canovaccio o scenario creato dal drammaturgo ¹⁸. Un teatro dunque tutt'altro che estemporaneo ma altamente specializzato. Moltiplicare gli spettacoli, variare il programma ogni sera, diventa a questo punto "facile" (facile?): le vicende, le situazioni sceniche, i tipi restano fissi, come la mimica del corpo, gli abiti di scena, le parole che appaiono "all'improvviso", l'eterna fame dei poveri (servi), percosse, capriole, innamoramenti senili o giovanili, ma le storie rappresentate

¹⁸ Cfr. M. Schino, *Profilo del teatro italiano*, cit., p. 63.

appaiono mutevoli e sempre nuove poiché diverse saranno traccia di fondo e combinatoria e montaggio degli intrighi sull'asse drammaturgico (canovaccio o scenario, appunto) ¹⁹.

Nel mare magnum della drammaturgia cinquecentesca sarà da qualcuno avvertito un analogo problema di produzione rapida anche di copioni teatrali distesi, segnatamente di commedie.

Altro fenomeno molto travisato, questo della commedia appunto, si diceva all'inizio, se osservato esclusivamente con i parametri (e il paraocchi) della letteratura disancorando il "testo teatrale" dalla sua matrice naturale: materiale d'uso per gli attori e per la scena. Se ci limitiamo alle pagine delle antologie e dei manuali scolastici e di ristampe otto-novecentesche troviamo un manipolo di autori, pochi rispetto alla quantità originaria: Ariosto, Aretino, Della Porta, Grazzini, Machiavelli, Cecchi, Ludovico Dolce, Alessandro Piccolomini, Annibal Caro, Francesco Belo, Giordano Bruno... Ma quanti siano stati (considerando anche manoscritti inediti), quale la loro estrazione sociale e culturale, quale il loro interesse per la scrittura drammaturgica spesso in veste da "amatori", quante le commedie, di conseguenza, e con quale quantità di produzione e diffusione della stampa, quale era la veste editoriale che si offriva al pubblico dei lettori, chi le poteva acquistare e sapeva leggere al loro tempo, sono questioni ancora senza risposta ma non irrilevanti.

Nell'impossibilità di approfondire qui il discorso basti osservare la vastità dell'editoria teatrale inferiore soltanto a quella di soggetto religioso che rappresentava il principale sostegno di stampatori e tipografi. Un ampio mercato di consumo di un "genere" seriale – come sarà in anni a noi vicini la diffusione del romanzo rosa o giallo – che presuppone un certo gusto e gradimento da parte degli acquirenti e che, al pari ancora dei rosa e dei gialli moderni, propone storie, vicende, personaggi, situazioni, schemi e *topoi* comici sempre analoghi e ripetuti puntualmente in serie. Così come accade nel lavoro dei comici dell'arte o – anche se il confronto può apparire estremo – nella produzione del cinema di genere (western, sentimentale, commedia all'italiana, ecc.). Lo spaccato borghese fa da contesto e sfondo alle vicende rappresentate, così come la filiera dei personaggi, ma siamo lontanissimi dal realismo e dalla messa in scena di profili di vita quotidiana. "Maschere" in fondo anche queste, che vengono esibite a spettatori altolocati allo scopo di divertire, e se le corna, per dire, di un personaggio di modesto o basso profilo sociale fanno ridere e diventano commedia, per il ricco sarebbero tragedia. Vecchi, comari, giovani, padroni, servi e serve, parassiti, medici, pedanti costituiscono il variegato insieme che popola città e trame. Innamoramenti, tradimenti, beffe, equivoci, rapimenti, travestimenti sono gli elementi simbolici che sorreggono la struttura narrativa:

¹⁹ Oltre ai ricordati contributi di Taviani e Schino si tenga inoltre conto degli altrettanto fondamentali studi di S. Ferrone, tra i quali *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento* e *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, entrambi Torino, Einaudi, rispettivamente 1993 e 2014.

prima una presentazione generale della situazione, poi la sua complicazione a causa di un incidente che turba l'equilibrio sociale (quasi sempre casi limite e immaginari come per esempio rapimenti infantili), il crescere della vicenda con ulteriori imprevisti, peggioramento del caos nel terzo atto, lento dipanarsi e ricomposizione finale dell'ordine degli inizi – tramite il mezzo dell'agnizione di stampo classico – che riporta alla situazione di partenza ma con tutte le tessere del mosaico in un loro rinnovato posto (si evitano in tal modo, ancora ad esempio, gli sfoghi erotici dei padri a scapito dei figli, nozze incestuose, ecc.). Questa in genere la norma comica con il vantaggio, proprio in quanto tale, di non accontentare tutti creando zone di fertile infrazione.

In tale panorama di ampia e continua produzione si inserisce addirittura un progetto di prontuario (purtroppo non realizzato) per la rapida composizione di commedie. Un repertorio ideato verso la metà del secolo da Alessandro Piccolomini della rinomata accademia senese degli Intronati, al cui interno ogni potenziale autore avrebbe potuto trovare preconfezionati personaggi (di varia età, estrazione sociale, professione, caratteristiche fisiche e qualità morali e affettive), monologhi, dialoghi, brevi scene scritte. Consentendo in tal modo di stendere una *fabula*/copione teatrale inventandone “semplicemente” la trama e montando sul canovaccio materiali ritenuti utili reperiti all'interno del prontuario guida.

Tutto, nel teatro, è ormai in movimento. Lento ma progressivo. Siamo lontani dall'idea iniziale di un teatro come forma della mente, poiché siamo ormai a confronto con una cultura *altra*, ben diversa da quella fondante e fondativa degli individui dell'Umanesimo, dai loro sogni, desideri, utopie, sia pure non come astratta sperimentazione ma come ricerca di concretezze e materialità.

Sempre più si avverte l'esigenza di fissare dogmi e paradigmi del teatro per farlo definitivamente sbocciare e fiorire come Teatro.

Il già menzionato architetto Sebastiano Serlio, stabilisce postulati sulla scenografia prospettica, ma ancora sulla scia del vitruvianesimo (siamo negli anni '40), e all'interno dello sguardo del suo stretto ambito di competenza e delle arti figurative. L'altro grande filone della trattatistica antica che prende le mosse dalla *Poetica* di Aristotele, per quanto all'epoca oggetto di fraintendimenti, apre un grande dibattito di carattere accademico sulla composizione drammaturgica che trova un momento peculiare nelle teorie del ferrarese Giovanbattista Giraldi Cinzio il quale, in virtù anche della sua esperienza di autore di tragedie e pastorali e di allestitore di spettacoli, sposta la discussione da un terreno prettamente speculativo a quello della pratica scenica e rappresentativa con il suo *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, redatto nel 1543. Maggiore consapevolezza, ispirata da una intensa e lunga pratica scenica, più di vent'anni

dopo nei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi, organizzatore e direttore di spettacoli, vale a dire esperto e qualificato "corago" nella Mantova dei Gonzaga: un trattato che offre fondamentali precetti sul lavoro dell'attore (recitazione, dizione, uso del corpo, trucco, abbigliamento), sugli apparati e le scene e sull'uso degli intermezzi.

Un centinaio di anni separano la nascita degli studi su Vitruvio e l'idea di teatro dal suo manifestarsi in quanto pietra, solida e duratura. Un percorso che affianca, ma anche allontana poi fa di nuovo convergere, la sperimentazione letteraria *alla ricerca della commedia* e l'indagine antiquaria sull'architettura teatrale *alla ricerca dello spazio, dell'edificio, della scena*: contenuto e contenitore spesso non coincidenti che vivono di vita autonoma ma con finalità comuni. Un cammino che ha preso le mosse nel 1486 da quel *De architectura libri decem* di Vitruvio che apre una complessa tradizione di interpretazioni, commenti e traduzioni, con nomi come fra Giocondo (1511), Cesare Cesariano (1521), il veneziano Daniele Barbaro che nel 1556 fissa una seconda e decisiva pietra miliare con la sua versione in italiano (i *Dieci libri di Vitruvio*), arricchita dalle illustrazioni di Andrea Palladio²⁰. Indagini colte su cui si innestano tentativi di dare concretezza all'idea ma senza un esito risolutivo (il teatro di Villa Madama a Roma, pensato ma mai realizzato da Raffaello nel 1518-19, la loggia riprodotte la *scaena frons* antica progettata da Giovan Maria Falconetto nel cortile della dimora di Alvise Cornaro, Padova 1524).

Lo stesso Barbaro tre anni dopo il *Vitruvio* pubblica a Venezia *La pratica della prospettiva*, trattato nel quale, pur con sguardo prevalentemente geometrico e non privo di astrazione, si pone il problema della "maniera delle scene" (tragica, comica, satirica), segnando una fase di passaggio basilare verso il teatro delle successive generazioni. Una linea poi seguita dal matematico frate domenicano Egnatio Danti il quale, dando alle stampe a Roma nel 1583 i *Commentari alle Due regole della prospettiva pratica* di Giacomo Barozzi da Vignola intende fare della prospettiva una scienza originale e autonoma cercando di eliminare al contempo errori e imprecisioni individuati in Barbaro e nell'ancor più distante Serlio, creando concretamente le premesse di una "illusione" potenzialmente illimitata e delle successive ricerche dell'età barocca.

Siamo nel decennio cruciale: quegli anni '80 del XVI secolo che si aprono con la fabbrica di un teatro di pietra vero e proprio, l'Olimpico di Vicenza, inaugurato nel 1585, prodotto dal comune sforzo interpretativo che unisce Daniele Barbaro e Andrea Palladio, sotto l'egida di una committenza

²⁰ Cfr. in particolare, oltre al già cit. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro*, C. Molinari, *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro*, in "Biblioteca teatrale", n. 1, 1971, pp. 30-46; F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974; P. Ventrone, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo*, alle pp. 141-50 del n. 7/8, 2003, della rivista "Culture teatrali" dedicato a *Storia e storiografia del teatro, oggi*. Per Fabrizio Cruciani.

accademica, e che fissa un punto di non ritorno nel pluridecennale tragitto vitruviano. Subito dopo Vincenzo Scamozzi, succeduto a Palladio nella fabbrica dell'Olimpico a seguito della sua morte, realizza nella Sabbioneta dei Gonzaga il primo edificio teatrale considerato compiutamente moderno: una costruzione apposita, scevra dal classicismo palladiano, dove ogni elemento (sala, cavea, palcoscenico e scena fissa sintesi delle tre vedute tragica, comica e satirica) si fonde ordinatamente ²¹.

Contemporaneamente esplode il grande spettacolo fiorentino, sia pure sotto ben diversa impostazione governativa.

Dopo l'esperienza del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio (trasformato in luogo teatrale negli anni '60 con apparati e scenografie di Giorgio Vasari assistito probabilmente da Bernardo Buontalenti per ciò che concerne le "macchine" necessarie agli intermezzi), troviamo la stessa coppia di artisti impegnati nella costruzione di uno spazio destinato a esclusivo uso teatrale stabile costruito per iniziale volontà di Cosimo I all'interno della nuova fabbrica degli Uffizi. È il Teatro Mediceo che Vasari progetta prima di morire nel giugno 1574 e che Buontalenti porta a compimento sotto Francesco I con sue originali decorazioni e le necessarie attrezzature tecniche. Siamo all'apogeo del potere mediceo.

Il Teatro viene inaugurato nel febbraio 1586 per le nozze di Virginia de' Medici e Cesare d'Este con l'allestimento di uno spettacolo di grande spesa: *l'Amico fido*, commedia di Giovanni Bardi, con sei sontuosi intermezzi e musiche dello stesso autore (promotore dell'omonima Camerata musicale), sotto il coordinamento generale, e con una scena che mostra una veduta ideale di Firenze, soluzioni luministiche e macchinari di Buontalenti.

L'affermazione definitiva avviene tre anni dopo, il 2 maggio 1589, in occasione delle nozze del nuovo Granduca Ferdinando e Cristina di Lorena, un evento ricco di contenuti intellettuali e di alta spettacolarità tali da costituire un *exemplum* di rara efficacia. Più della commedia scelta per la rappresentazione (la postuma *Pellegrina* del senese Girolamo Bargagli) valgono gli apparati della sala, scene, costumi e macchinari degli intermezzi creati ancora dal genio di Buontalenti, ma soprattutto la spettacolarità dei sei *Intermedii et Concerti* ²². Una successione di temi mitologici, encomiastici e celebrativi, e allegorie complesse affatto distaccati dalle vicende della commedia. Il risultato è stupefacente non solo per l'orecchio ma anche per l'occhio, grazie alla suggestione di

²¹ Cfr. S. Mazzoni-O. Guaita, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze, Olschki, 1985.

²² Ideati da Giovanni Bardi e Ottavio Rinuccini, con musiche dello stesso Bardi e di Emilio de' Cavalieri, Luca Marenzio, Antonio Archilei, Cristofano Malvezzi, Giulio Caccini e Jacopo Peri.

sbalorditive mutazioni delle scene che avvengono alla vista del pubblico, mentre la scenografia della commedia resta fissa. Alternanza di musica e canto, passare di nuvole, voli aerei, luci, colori, cieli stellati, apparizioni e sparizioni, maghe, spiriti, sirene, boschi, caverne, abiti e acconciature ricchissimi e particolareggiati, un grande dragone di legno, stoffa e cartapesta che vomita fumo e fiamme, demoni che escono dagli Inferi dove si scorgono anime torturate e altro ancora: tutto concorre all'esibizione di una "invenzione" intellettuale e filosofica che, facendo scendere in campo i caposaldi del neoplatonismo fiorentino, travalica il significato stesso dello spettacolo.

In quel Teatro e in quell'occasione nasce una fertilità nuova insieme ad altrettanto innovative necessità materiali (impianti laterali e sopraelevati per le macchine sceniche, camerini per gli attori, depositi per gli attrezzi, spazi per le manovre dei tecnici, ecc.).

La distanza con i decenni precedenti è ormai incolmabile. La cavea a U del Teatro Mediceo sarà ripetuta a Firenze nell'anfiteatro di Boboli e nel Farnese di Parma, ma saremo già sul finire del terzo decennio del '600.

Ricolma di esibizione di concettuosità artificiose, di eleganze dottrinarie e sofismi che affasciano un pubblico di cortigiani la grandiosità spettacolare dell'89 fiorentino esaurisce e chiude un'epoca: preludio di un teatro sempre più radicato nella città, dell'opera in musica, delle grandi sale a palchi e di quello che si affermerà definitivamente, ancora oggi in maniera connotativa, come il "teatro all'italiana".