

Morlacchi Spettacolo

collana diretta da Giovanni Falaschi e Alessandro Tinterri

* * *

Materiali 3

Morlacchi Editore

Morlacchi Spettacolo

Testi
Saggi
Materiali

Siro Ferrone, Ludovico Zorzi, Giuliano Innamorati

Il teatro del Cinquecento

I luoghi, i testi e gli attori

con interventi di

Gianfranco De Bosio, Roberto Guicciardini,
Aldo Trionfo

con il film di Siro Ferrone

Teatri d'Italia

Morlacchi Editore

Indice

ALESSANDRO TINTERRI	
Nota introduttiva	vii

IL TEATRO DEL CINQUECENTO

SIRO FERRONE	
Introduzione	3

LUDOVICO ZORZI	
I luoghi e le forme dello spettacolo	5

GIULIANO INNAMORATI	
I testi letterari per il teatro	57

SIRO FERRONE	
Attori: professionisti e dilettanti	81

INTERVENTI DEI REGISTI

GIANFRANCO DE BOSIO	
Riflessioni sul mondo e l'opera di Angelo Beolco detto il Ruzante	109

ROBERTO GUICCIARDINI	
Esperienza registica su alcuni autori del teatro cinquecentesco	119

ALDO TRIONFO	
Appunti su Giordano Bruno e sulla messa in scena del <i>Candelaio</i>	127

<i>Indice dei nomi</i>	133
------------------------	-----

Nota introduttiva

Il *teatro del Cinquecento*, pubblicato per la prima volta dall'editore fiorentino Sansoni nel 1982, raccoglieva le lezioni delle due giornate di studio tenutesi al Teatro Metastasio di Prato venerdì 23 e sabato 24 aprile 1982. Per la natura composita del volume, in cui contributi di carattere saggistico, dalla forte valenza didattica, si affiancano alle testimonianze di registi, che sulla drammaturgia cinquecentesca si sono esercitati, la sezione "Materiali" della nostra collana di spettacolo ci è sembrata la più adatta ad accoglierne la riedizione. Ci è parso utile farlo in un'epoca, come l'attuale, in cui spesso l'editoria, anche specialistica, sembra adeguarsi a un'obsolescenza sempre più rapida, ignorando le esigenze di sedimentazione e di trasmissione generazionale dei risultati della ricerca storiografica. Personalmente, ricordo bene l'atmosfera di quel convegno e, in particolare, ricordo l'ammirata emozione di Ludovico Zorzi, quando, durante la cena del 23 aprile, al refettorio del Collegio Cicognini di Prato, dal tavolo accanto si alzò per venire a salutare la comitiva dei 'teatranti' lo storico francese Fernand Braudel.

Accanto alla ristampa *ne varietur* del volume del 1982 mi è sembrato utile complementare proporre il video di Siro Ferrone *Teatri d'Italia*, prodotto dall'Università di Firenze. L'insieme mi pare consenta bene di misurare la continuità della ricerca nel tempo di una scuola di studi, quella fiorentina, tra le più coerenti in Italia.

Un ringraziamento, infine, ad Andrea Zorzi, Isabella Innamorati e Siro Ferrone per aver acconsentito alla presente riedizione, nonché all'Università degli Studi di Firenze-Centro Servizi Informatici dell'Ateneo Fiorentino (C.S.I.A.F.) per aver permesso la riproduzione del video *Teatri d'Italia*.

IL TEATRO DEL CINQUECENTO

I luoghi, i testi e gli attori

SIRO FERRONE

Introduzione

Se un giornalista d'oggi, con la rapidità d'oggi, potesse percorrere l'Italia del Cinquecento, di città in città, di corte in corte, durante il carnevale o durante la seconda parte della primavera o poco prima dell'inverno (le principali stagioni teatrali di quel tempo), avrebbe molto da scrivere e da raccontare. Teatro nelle chiuse splendide sale, dove si costruiscono impianti provvisori e si progettano palcoscenici definitivi; teatro nelle strade, con i cortei dei sovrani e le corse del palio, le processioni e gli addobbi stradali; teatro nei cortili e nei giardini, con allegorie e giostre, carri trionfali e balletti sontuosi; teatro nelle piazze e nelle stanze, recitato da guitti e saltimbanchi, professionisti guardati con sospetto dalla polizia e qualche volta ricompensati dai signori locali con donazioni e inviti a corte.

Infinite forme di spettacolo si incrociano nel corso del XVI secolo. Il disordine portato dagli eserciti stranieri nel "giardino" d'Italia diventa per il teatro una fonte di ricchezza. I generi letterari che gli umanisti e l'aristocrazia quattrocentesca avevano coltivato con un rigore esclusivo non bastano più alla politica di rappresentanza di egemonia e di consenso. I nuovi sovrani si circondano ancora di letterati capaci di scrivere belle commedie in bella lingua, ma hanno bisogno, a differenza dei loro predecessori, di più forti emozioni che li stordiscano insieme ai loro suditi, allontanando le miserie del mondo dietro una fitta coltre di scene, di musiche, di assurdi linguaggi. Nello

stesso tempo, il teatro diventa sempre meno un lusso dilettevole e sempre più un mestiere, sottoposto alla legge della domanda e dell'offerta. Proprio mentre si attenua il protezionismo dei mecenati di un tempo, nascono nuovi committenti, meno colti, operanti in teatri esterni alla corte, talvolta presso monarchi stranieri: con loro si forma una generazione di teatranti del tutto inedita.

A questa contrastata immagine del teatro italiano, sorpreso tra il vecchio e il nuovo, all'inizio della sua storia moderna, vuole restituire chiarezza il Convegno. Non si tratta di lavori riservati ai soli "addetti". Il teatro dei letterati rinascimentali, già lo si studia, in piccola parte, a scuola; di quello fastoso e cortigiano qualche notizia è arrivata al grande pubblico attraverso le mostre medicee; degli attori girovaghi qualche ombra giunge fino a noi attraverso le favole cinematografiche e televisive. Abbiamo allora voluto ripercorrere insieme le commedie scritte, i luoghi delle rappresentazioni più inconsuete, i viaggi e le carriere degli attori, per tentare una sintesi e una divulgazione, nello stesso tempo, informate e divertenti. Ai registi che, negli ultimi anni, hanno portato sul palcoscenico il teatro cinquecentesco, chiederemo invece come e perché hanno ritenuto opportuno attingere a quel serbatoio di storie, di umori, di pensieri e di sogni.

Prato 1982

LUDOVICO ZORZI

I luoghi e le forme dello spettacolo

Il teatro del Cinquecento ha un'importanza fondamentale nella storia del teatro italiano. Si tratta di un secolo letteralmente gremito di esperienze: le quali, se da un lato vedono, come è stato detto l'«invenzione» (ossia la scoperta) del teatro in senso moderno, dall'altro conducono all'individuazione delle varie componenti che costituiscono il teatro stesso. Tra queste, un posto rilevante occupa il luogo in cui lo spettacolo si produce. Il suo progressivo definirsi è radicato in profondità nella società cinquecentesca e nelle sue specifiche situazioni culturali e istituzionali, le quali variano in Italia da centro a centro, o piuttosto da stato a stato. Sicché, nell'impossibilità materiale di fornire un'immagine generale, sufficientemente completa, del periodo (con il rischio di cadere nella genericità di una "voce" enciclopedica), credo sia preferibile soffermarsi su alcune situazioni a loro modo esemplari. Scegliamo tra queste quella di un'area che, per intenderci, chiameremo dei teatri padani, da Padova a Vicenza a Sabbioneta a Parma e a Bologna; e quella di un centro dove il teatro conosce il proprio sviluppo come teatro di corte, ovvero Firenze dell'età medicea. Sono due situazioni dove il teatro segue uno sviluppo in parte parallelo e in parte dissimile ma complementare alle rispettive esperienze.

Rimangono necessariamente fuori dalla nostra visuale centri importanti per la vicenda dello spettacolo cinquecentesco, come Venezia e Roma, come Mantova

e soprattutto Ferrara, dove il teatro ha uno dei propri fuochi di irradiazione e probabilmente di origine. Ma in compenso le vicende padane e fiorentine sono così ricche e complesse da consentirci di sottolineare costantemente il legame che in esse si attua tra i luoghi e le forme dello spettacolo per le quali i luoghi furono concepiti. È un legame che si espande per l'intero arco del Cinquecento e oltre. Noi procederemo oltre le soglie dell'età barocca, che segna un'altra fase centrale della storia del nostro teatro: la fase che vede svilupparsi le premesse cinquecentesche e culminare il trionfo delle proprie forme drammatiche peculiari, la commedia dell'Arte e il melodramma.

Mentre a Padova e a Vicenza, intorno alla figura di Alvise Cornaro e poi con il Palladio e l'accademismo dei risuscitatori di Vitruvio, sovrastano i teorici, a Firenze, dopo l'esordio della scenotecnica quattrocentesca, prevalgono, con almeno tre generazioni di architetti-scenografi (il Sangallo, il Vasari, il Buontalenti e i Parigi), i tecnici dello spettacolo. Ma ecco che qui ci addentriamo subito nel labirinto delle molte vie che il nostro teatro segue nei suoi inizi. Ed ecco, in fondo, la ragione perché abbiamo ritenuto di scegliere solo questi due esempi, affidandoci principalmente a una serie di immagini e alla loro autonoma eloquenza.

I TEATRI «PADANI» TRA RINASCIMENTO ED ETÀ BAROCCA

Padova: la Loggia e l'Odeo Cornaro

A Padova, l'itinerario inizierà con l'episodio legato al nome del Cornaro, seguendo la via che costeggia il lato

settentrionale della Basilica del Santo, fiancheggiata da una lunga sequenza di portici, motivo-guida dell'urbanistica cittadina. Ecco il portone che immette nell'ingresso. Un andito con soffitto a travicelli, tipico delle antiche dimore venete (ancorché manomesso rispetto alla struttura quattrocentesca), si rivela bastantemente profondo per offrire una adeguata veduta prospettica di quello che fu il "luogo teatrale" del palazzo padovano di Alvise Cornaro. Fu il Cornaro una singolare figura di umanista e di uomo d'affari del pieno Rinascimento, tuttora non completamente indagata (nacque a Venezia verso il 1484 e morì a Padova nel 1566), ma certamente intrisa della più raffinata cultura espressa dal tempo (fu amico del Bembo, dello Speroni, del Barbaro, del Fracastoro, e intrattenne relazioni, spesso ospitandoli presso di sé, con umanisti come il Valeriano e lo Scardeone e artisti come il Falconetto e Tiziano Minio); fu scrittore in proprio di cose di idraulica, di architettura e di igienistica (sono noti i *Discorsi intorno alla vita sobria*), ma costantemente segnato da una vena di alto diletterismo, che gli impedì di eccellere in una delle discipline presenti nel vasto raggio dei suoi interessi intellettuali. Membro di una famiglia dell'aristocrazia veneziana, ma non ascritto o decaduto dalle prerogative del patriziato, egli preferì trascorrere a Padova, anziché nella metropoli lagunare, l'intero arco di una lunga esistenza, dedicandosi alle cure del proprio patrimonio fondiario e considerandosi, con una punta di civetteria patriarcale, il restauratore delle fortune familiari «con il migliore mezzo e più laudevole di ogni altro, ch'è il mezzo della santa agricoltura» (così in una lettera a Sperone Speroni).

Tra le passioni e i diporti che egli seppe coltivare, un posto rilevante occupò la commedia, divertimento recen-

te delle *élites* signorili, «la quale se recitava nel suo teatro, che havea fabricato ad imitatione deli antichi, che il luogo della sena lo fece di pietra perpetuo, et l'altra parte, dove stavano li auditori, lo facea di tavole da potersi poi levare; et tute tal comedie reusivano benissimo, perché aveva apresso di sé in casa sua huomeni molto ati al recitare, come fu quel famoso Ruzante». Abbiamo fissata in questa frase, dovuta alla penna del Cornaro medesimo, una efficace sintesi descrittiva del luogo destinato allo spettacolo e delle circostanze in cui esso veniva prodotto. Il luogo è per l'appunto quello che si apre davanti a noi nel cortile di ciò che rimane della fastosa dimora del signore, composta da un ampio palazzo con residenze estive ed invernali, appartamenti per gli ospiti e ampi locali per l'amministrazione, e circondata da ben sei giardini, dei quali sopravvanzano soltanto il cortile con la loggia e l'odeo e il circoscritto spazio verde retrostante. L'aspetto organico del luogo, non molto discosto dalle linee originarie, è visibile in una delle vignette che corredano la pianta di Padova di Giovanni Valle, incisa dal Volpato nel 1784.

I due edifici sono opera dell'architetto veronese Giovan Maria Falconetto (1458-1534), al quale il Cornaro li commissionò all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, facendoli tuttavia eseguire in due tempi successivi. La loggia, costruita nella tenera pietra di Costozza (località dei colli Berici), reca sull'architrave, sopra il fornice di centro, una iscrizione oggi assai deperita, all'estremità destra della quale si legge, in cifre romane, la data del 1524; mentre si sa che l'odeo fu terminato intorno al 1536. In verità l'aspetto primitivo della loggia era alquanto diverso dall'attuale, essendovi stato aggiunto, in epoca imprecisabile (ma certamente anteriore al 1536), il piano

soprastante, la cui linea di sutura è rilevabile sul retro dell'edificio. Si può dunque ipotizzare una destinazione della loggia inizialmente diversa dall'uso teatrale, forse quella di un padiglione divisorio tra due diverse zone del giardino, destinato a scopi ornamentali e ricreativi, come la conversazione, il banchetto e il far musica (un esemplare analogo, benché più tardo, si ammira nel giardino della palazzina di Marfisa a Ferrara; opera dell'Aleotti, esso sviluppa l'idea del giardino nella decorazione interna ad affresco, simulante un pergolato o *berceau*). E tuttavia altri documenti iconografici (come ad esempio le vignette che illustrano un'edizione delle commedie di Plauto stampata a Venezia nel 1518) attestano che la loggia a un solo piano poteva fungere da sfondo alle rappresentazioni teatrali coeve. L'immagine della loggia coincide con quanto sappiamo intorno alla messinscena delle commedie del Ruzante, del quale il Cornaro fu amico e protettore, e che in questo cortile rappresentò gran parte delle proprie opere.

Una xilografia del Plauto veneziano ci mostra, sul lato destro, una sorta di piccola casa a garitta (si notino le cerniere angolari in alto e in basso, indici di una struttura pieghevole), alla finestra della quale si affaccia un personaggio che dialoga con un interlocutore posto all'esterno. E uno schizzo di un codice della Biblioteca Marciana di Venezia (It. cl. XI, 66) ci ha conservato lo schema della scena della *Betia*, una commedia giovanile del Ruzante, nella quale le case a forma di garitta compaiono in numero di tre. Un tale dispositivo, al quale il celebre autore-attore rimase fedele lungo l'intero ciclo della propria produzione, dal 1518 al 1533 circa (sostituendolo solo nell'ultima commedia con uno scenario dipinto rappresentante la città di Padova, secondo il

nuovo canone delle vedute prospettiche), era costituito da elementi assai semplici (in sostanza, una serie di paraventi a tre ante ciascuno), i quali potevano essere facilmente trasportati e piazzati, oltre che nei cortili, anche nelle sale dei palazzi pubblici e privati, dove, prima dell'avvento dell'edificio teatrale in senso specifico, gli apparati scenici venivano allestiti in occasione di recite in tempo di carnevale, per nozze e per altri trattenimenti di carattere profano. Nello spazio antistante il portico veniva collocata una pedana di legno (con funzioni ottiche e acustiche per esibizione degli attori), sopra la quale erano allineate le «case»; di fronte e ai lati di questo rudimentale palcoscenico stavano disposte le panche e le tribune di legno, che al termine della rappresentazione (secondo la descrizione del Cornaro) venivano levate, spesso per lasciare luogo alle danze che concludevano la festa, di cui la rappresentazione teatrale costituiva un momento rilevante, ma non esclusivo e raramente fine a se stesso.

Quando alla loggia sia stato aggiunto il piano superiore è difficile dire; e soprattutto è arduo stabilire se il monumento sia stato progettato fin dall'inizio nel suo aspetto attuale ed eseguito, per così dire, in due momenti successivi, oppure se esso sia stato completato con la sopraelevazione (comprendente l'elegante sequenza delle finestre e delle statue) sull'influsso delle teorie vitruviane, la cui progressiva diffusione e interpretazione occupa nel Veneto un arco di tempo comprendente tre generazioni di artisti, da Fra' Giocondo a Falconetto, dal Serlio al Barbaro, e dal Palladio allo Scamozzi. La soluzione del quesito può dipendere da un più accurato rilievo del monumento, le cui misure in pianta (circa 18 metri di lunghezza per 5 metri di profondità) sembrano

già approssimarsi a un ricalco del modello vitruviano; onde l'insieme del portico a cinque archi e della soprastante facciata, scandito dal tracciato del fregio orizzontale a clipei e a bucrani e dalle lesene verticali sormontate dai capitelli dorici e ionici si configura come il recupero, ancora alto nel tempo, della scenafrente del teatro classico, eretta nei due ordini regolamentari (Vitruvio, *De architectura*, V, 9), e armoniosamente rapportata, nel suo aspetto frontale e volumetrico, alle ridotte proporzioni dell'ambiente.

Altro indizio dell'esegesi vitruviana, già operante nelle intenzioni del costruttore e del committente, può essere porto dalla misura dello spazio antistante la loggia, attribuito, per così dire, alla parte del cortile destinata allo spettacolo: esso raddoppia, in pratica, l'area della loggia, ripetendone, nella zona anteriore, la doppia misura del perimetro. In questo tratto, non molto ampio e profondo (la fine del quale è segnata dallo spigolo dell'odeo, al quale corrispondeva, sull'altro lato del cortile, un edificio simmetrico, oggi scomparso), si disponeva l'apparato di legname destinato ad accogliere il pubblico, che nel caso delle recite in casa Cornaro non superava le poche decine, al massimo il centinaio di persone. Esse si concentravano a ridosso della loggia, in una zona che la trattatistica vitruviana indicava con il termine di «orchestra», e nell'interpretazione degli umanisti venne ritenuta a lungo, erroneamente, lo spazio destinato agli invitati e agli ospiti di riguardo. Non è escluso (anche se non ne abbiamo esplicita testimonianza) che tale spazio, in conformità con altri esempi ferraresi e fiorentini, venisse ricoperto con teli tirati tra le ringhiere dei ballatoi che contornavano il cortile (di cui sussiste un avanzo nell'angolo di destra, tra la loggia e l'odeo), per proteggere i

convenuti dagli agenti atmosferici; sicché, con l'aggiunta o meno di questo elemento, arieggiante il *velarium* che ricopriva i circhi e le cavee dell'età romana, il "luogo teatrale" di casa Cornaro veniva ad assumere i contorni di un prototipo, e si inseriva nello sforzo di restituzione del mondo antico che occupò, anche per ciò che concerne lo studio dell'edificio scenico, i decenni centrali del Rinascimento.

Una certa disarmonia o anacronismo, destinati a perpetuarsi fino alle soluzioni più mature proposte ai problemi sollevati dall'imitazione del teatro classico, sussisteva nell'accostamento del dispositivo scenotecnico di cui era solito servirsi il Ruzante, protagonista presoché esclusivo delle rappresentazioni allestite nel cortile cornariano (un dispositivo proprio dello spettacolo giullaresco, ancora lontano dalle complesse vicende del palcoscenico cinquecentesco e più prossimo, semmai, all'elementare schematismo delle *mansiones* o dei «luoghi deputati» dello spettacolo sacro), allo sfondo, già archeologizzante e solenne, della scenafrente falconettesca; alla quale, come vedremo, non disdegnò di richiamarsi lo stesso Palladio. La saldatura avveniva invece felicemente nell'attiguo casino dell'odeo, destinato alle esecuzioni di musica vocale, nelle quali tanto il Cornaro quanto il Ruzante eccellevano, accompagnati dai rispettivi familiari e amici. Cultura classica e cultura romanza (con forti echi dal Petrarca e dal Bembo) si avvertono armonicamente compresenti nelle canzoni del Ruzante giunte fino a noi, musicate nello stile polifonico da noti maestri del tempo, quali il Willaert e l'Azzaiolo. L'esterno capovolge in qualche misura la volumetria della loggia, contrappo-
nendo al "pieno" del pianoterra, mosso dalle due nicchie rettangolari con le statue (forse del Dentone e del Mo-

sca, e analoghe a quelle della loggia) e dal nicchione più profondo con la piccola porta d'ingresso, il "vuoto" del piano superiore, reso arioso dalle tre arcate, oggi chiuse da vetri e saracinesche, ma un tempo liberamente aperte, secondo un motivo proprio dell'architettura peruzziana. Il piccolo interno, suggestivo e raccolto, elude le proprie modeste dimensioni nell'eleganza delle pareti e della volta, decorate con affreschi e stucchi (che si ripetono nei camerini laterali, negli anditi e in alcune stanzette superiori) da Giovanni da Udine e dallo stesso Falconetto nella maniera di Giulio Romano. Mentre le decorazioni interne si presentano in discreto stato di conservazione, l'aspetto esteriore dei monumenti, e in particolare della loggia, rivela purtroppo un progressivo degrado: veicoli di inquinamento atmosferico, infiltrazioni capillari nella delicata porosità della pietra (soggetta quindi ai micidiali effetti del gelo), prolungati periodi di incuria (il complesso, di proprietà privata, è passato soltanto da pochi anni all'amministrazione pubblica), hanno condotto il monumento a uno stato di generale senescenza, visibilmente acceleratosi negli ultimi decenni. Un progetto di radicale restauro conservativo è attualmente allo studio.