

Theatrum orbis miraculum.

G.B. Aleotti tra teorie e prassi teatrali

ABSTRACT: *The paper focuses on some strategies of composition in Aleotti's theatre, by analysing ideological context and working practices. The examples drawn from "Nozze Pio-Farnese" in 1587 and Aleotti's tournaments in 1610 and 1612 outline a stage language that shaped the Farnese theatre.*

Un'iscrizione secentesca, non più visibile, nella antica Biblioteca farnesiana a Palazzo della Pilotta, proclamava il teatro Farnese *Theatrum orbis miraculum*. Ed inevitabilmente, guardando alla pratica teatrale dell'illustre argentano, non si può che far riferimento al capolavoro farnesiano, ad un tempo meraviglia e macchina delle meraviglie. Ma come per ogni capolavoro, il rischio connesso alla meraviglia è lo strabismo. Sosteneva T.S. Eliot (2010) che «quel che accade quando si crea una nuova opera d'arte, è qualcosa che accade contemporaneamente a tutte le opere d'arte che l'hanno preceduta»: è in definitiva il senso stesso della tradizione. Potremmo chiosare dicendo che quel che avviene sta tutto negli occhi di chi guarda e se apparentemente questa precisazione non cambia la sostanza, tuttavia ci aiuta a prendere consapevolezza che una volta riposti gli occhiali della meraviglia, si può tornare a vedere sfumature e possibilità che il capolavoro nella sua apparente assolutezza aveva assorbito in sé.

Si pensi poi alla parzialità costitutiva di un edificio teatrale, il quale non è mai un'opera compiuta, giacché il suo compimento è pieno nel contenere altre opere, gli spettacoli. Questi, quasi per paradosso, hanno la ventura di essere effimeri e non lasciare traccia – o lasciarla esilissima – dell'influenza che hanno avuto sul contesto in cui furono presentati¹. Eppure, questa influenza ci fu e talvolta si fissò in opere di più duratura consistenza, che solo l'errore di parallasse del nostro punto di vista può mutare in precedenza dell'una sull'altra.

¹ «Una storia del teatro, cioè a dire una storia di che?» si chiedeva provocatoriamente TAVIANI (1976, 39) a proposito degli stessi fondamenti epistemologici della disciplina. Il problema investe il concetto di tradizione nell'accezione di Eliot citata sopra, e perciò la difficoltà di farne storia «e questo non tanto perché l'oggetto spettacolo sembra sfuggire alla nostra analisi, ma perché lo spettacolo del passato – diversamente da quanto accade per i prodotti letterari, pittorici ecc. – non *influisce* sullo spettacolo del presente» (*ibid.*, corsivo dell'autore).

Capire i vincoli tra spettacoli ed edifici teatrali, prima che questi si fissino in tradizione di forme, significa anche comprendere come un teatro sia architettura dello spazio creata per contenere spettacoli, che sono a loro volta architettura del tempo. E solo nella relazione tra le due architetture si comprende l'operare del teatro nella storia, altrimenti più che opere si vedono feticci.

Quel *miraculum* allora non va letto solo nella tradizione-serialità di altri edifici teatrali, lettura che ci porta a seconda della prospettiva a leggerlo o come approdo «dell'esperienza "archeologizzante" del Rinascimento maturo» o come partenza verso «la prassi teatrale del primo barocco»². Va letto piuttosto con lo sguardo rivolto al contesto teatrale, di cui fu momento, certo esemplare ma non slegato³. E quel contesto, più che essere composto da altri oggetti affini – altri teatri –, fu composto da pratiche – gli spettacoli – in parte divergenti rispetto alla stessa esigenza, sorta in seguito, di un teatro che le contenesse. In altre parole, l'opera dell'architetto è rispetto alla sua pratica di allestitore per alcuni versi coerente e per altri contraddittoria. Certo, come notava Chiara Toschi Cavaliere (2002, 623), «non esiste un Aleotti architetto, un Aleotti idraulico, un Aleotti teorico scientifico-letterario, un Aleotti scenografo»⁴, quasi si potesse separare l'attività teatrale quale momento autonomo e parziale del suo operare. Tuttavia, ciò che allestì non preparava quanto avrebbe costruito, ma era autonomo e concluso in sé, rispondeva a richieste ed esigenze specifiche, talvolta divergenti rispetto all'esito storico che ne conseguì.

In questo intervento intendo indagare una delle tante questioni che questa dialettica tra edificio teatrale e spettacoli pone, ovvero la relazione tra teatro e città, colta non tanto nella sua dimensione spaziale e funzionale, propria dell'urbanistica, quanto nella sua dinamica temporale – giacché mediata dagli spettacoli – di relazione tra spazio celebrativo e tempo della festa. A questo fine, attraverso alcuni esempi, cercherò di rintracciare talune modalità operative che definiscono la cifra allestitiva di Aleotti e che dagli allestimenti confluiscono poi nell'architettura del Farnese⁵, soffermandomi, più che sulle tipologie architettoniche o scenografiche, sulle pratiche prima che si queste addensino in forme definitive, ovverosia prima che si costituiscano in generi. In questa direzione credo si possa leggere il teatro Farnese come momento di coagulo e insieme di tradimento di alcune delle esperienze dell'Argenta allestitore.

² D'AMIA (2003, 198). Come nota la stessa studiosa la dimensione di transizione del Farnese era già stata sottolineata da LECLERC (1946), mentre LAVIN (1964) ne aveva evidenziato il suo essere all'origine del teatro barocco.

³ Sul Farnese e la sua "occasione festiva" si veda CIANCARELLI 1987.

⁴ Su Aleotti la bibliografia è vastissima e non occorre richiamarla qui. Per un inquadramento generale della figura dell'illustre argentano si vedano almeno FIOCCA 1998 nonché CAVICCHI – CECCARELLI – TORLONTANO 2003.

⁵ Non trovo inutile sottolineare che il discorso si sarebbe potuto fare benissimo secondo la direttrice contraria dalle pratiche architettoniche a quelle effimere degli spettacoli.

Esemplare, in quest'ottica, è l'allestimento delle feste di nozze tra Marco Pio di Savoia e Clelia Farnese, nozze celebratesi a Caprarola il 2 agosto del 1587 e festeggiate tra il 28 di novembre e il 2 di dicembre dello stesso anno, in occasione dell'arrivo della sposa a Sassuolo, città della quale Pio è signore⁶. Per l'occasione, come al solito, l'apparato prevede la trasfigurazione della città, attraverso inserti scenografici che innestano il piano del reale sul piano della finzione celebrativa. La *Narratione*⁷ che testimonia l'avvenimento descrive «tre portoni permanenti che servono per porte della Terra con colonne, nichii, statue, trofei, imprese et arme, che mostrano di derivare da intelligentissima mano d'architettura. Oltre di ciò tre archi trionfali di legname, l'uno d'ordine ionico, l'altro corintio, l'altro composito. Dipinti di mano di bonissimi maestri, con statue significanti piene d'argutie, et di motti bellissimi, con iscrizioni molto honorate»⁸. L'Aleotti è di fatto il regista dell'intera operazione, sovrintendendo «anche al cerimoniale, alla realizzazione dei ricchi costumi dei protagonisti delle celebrazioni e del loro seguito, nonché alla messinscena della favola pastorale *Il Sacrificio* di Agostino Beccari, nella nuova edizione con il prologo e con gli intermezzi di Giovan Battista Guarini» (Frabetti 2006, 40).

La totalità dell'evento produce il senso stesso della celebrazione, nella quale la messinscena non è un momento separato di finzione. La fruizione unitaria garantisce un vincolo di solidarietà tra mondo fittizio e mondo reale, ne determina la comunicazione e la sovrapposizione. La città si fa ad un tempo *speculum* e *spectaculum*, senza che questo si restringa in uno spazio definito, ma al contrario amplifichi (per-sonare/mascherare) i suoi significati sullo spazio aperto della città intera. Si pensi in questo senso a quelle tre porte d'accesso di cui parla la relazione e agli archi trionfali, che di fatto permettono di mostrare scorci festivi di città⁹

⁶ Uno studio complessivo su questi festeggiamenti è quello di IVALDI (1974), le cui osservazioni circa l'influenza di queste esperienze sul successivo lavoro teatrale di Aleotti sono riprese in un altro intervento dello stesso autore (1980, 201 e *passim*). Una dettagliata descrizione del teatro e della scena pastorale di Sassuolo è in CAVICCHI (1992, 47-49). La centralità di questi eventi per la parabola complessiva dell'Argenta è stata sottolineata in più occasioni da FRABETTI (1983, 198-199; 1997, 203-208; 2000 e infine 2006, specialmente 39-47). Inoltre, si veda RICCÒ (2008) sempre su questo evento, ma con un'attenzione specificamente rivolta alle questioni drammaturgiche intorno al *Sacrificio* di Beccari, allestito in quest'occasione con alcuni interventi di Battista Guarini, nonché alle sue fonti e alla sua fortuna. Il sodalizio tra Guarini e Aleotti è stato segnalato da MAZZONI (1998, 61-64, 71-73 e *passim*).

⁷ *Narratione delle feste sontuosissime, et superbissimi apparati, fatti nelle felicissime nozze de gl'Illustriss. SS. Marco Pii di Savoia, Signor di Sassuolo et della Signora Clelia Farnese*, Ferrara, per Vittorio Baldini, 1587. La relazione, anonima, è stata attribuita alla mano dello stesso Aleotti da CAVICCHI (1997, 34-35 e specialmente 49, n. 11).

⁸ Cito da IVALDI (1974, 7-8).

⁹ Zorzi ha sottolineato il duplice trapasso, «dalla città al teatro ma anche [...] dallo spettacolo alla città», che l'arco trionfale consentiva allo scorcio urbano inquadrato, «modificando l'assetto di un punto di vista "logorato" dall'abitudine» e facendogli assumere «l'aspetto inconsueto a mezzo tra l'apparente e il reale» (ZORZI 1979, 452-453).

all'interno di una cornice che ne facilita la proiezione su un piano di finzione.

Orbene, l'imponente boccascena del Farnese si può considerare una sorta di elemento parallelo e contrario a un arco trionfale. Anch'esso inquadra e riproietta lo spazio della finzione, ma questo spazio ora si è istituzionalizzato, separandosi definitivamente dalla città reale¹⁰. Il boccascena, come l'arco, funge da punto di contatto tra i due piani, «non si spezza né si interrompe il senso dinamico di continuità spaziale, tutt'altro: ne esce rinsaldato, infatti, il vincolo fra i due mondi, reale e fittizio, e il passaggio dall'uno all'altro» (Orozco Díaz 1995, 52), che in questo caso si situa proprio a compimento di un percorso di corteo. Tuttavia, se nell'arco trionfale la direzione è duplice, non è tale nell'arcoscenico. L'esito farnesiano dell'Aleotti è dunque coerente rispetto alle proprie soluzioni, elaborate a partire dalle prassi e dalle teorie rinascimentali, con l'acuta capacità di metterle al servizio di quella precisa occasione celebrativa. Ma è al contempo tradimento di quelle stesse soluzioni, allorquando dalla festa vengono estrapolate e inserite in una dinamica spettacolare globale ma autonoma dal contesto: come di una Festa recisa¹¹.

Tale dinamica operante nel Farnese di assunzione della prassi urbana nello spazio separato dello spettacolo riprende, e anche in questo caso tradisce, le modalità proprie dei famosi tornei aleottiani degli anni Dieci¹².

Sono anni di intenso fermento teatrale a Ferrara, che vedono protagonista l'Accademia degli Intrepidi¹³ e, tra suoi più attivi animatori, Enzo Bentivoglio. Attorno al marchese si raduna una équipe di specialisti, una vera e propria officina teatrale che formerà poi il nucleo operativo dell'esperienza farnesiana.

Se il riferimento d'obbligo per comprendere la genesi scenica di questi tornei è senz'altro l'intensa e fondativa stagione delle Cavallerie estensi sotto Alfonso II¹⁴, nondimeno queste esperienze aleottiane segnano un cambio di paradigma importante nella concezione dello spettacolo torneistico, giacché invasano la dimensione urbana propria del torneo nella dimensione "recintata"¹⁵ della sala teatrale.

¹⁰ Sull'arcoscenico e le sue tipologie ai primordi del teatro moderno si veda TAMBURINI (2004).

¹¹ Proprio TAVIANI, da cui mutuo l'espressione, parlando del tempo altro del teatro moderno, ne definisce l'alveo di nascita in uno «spazio culturalmente recintato» (1976, 46), formula che nel caso dell'edificio teatrale da torneo mi pare doppiamente rivelatrice: oltreché riguardo alla dimensione temporale, anche — e letteralmente — per la dimensione spaziale.

¹² Tre furono i tornei allestiti dall'Aleotti nella Sala Grande del duca: quelli del 1610 e del 1612 promossi da Enzo Bentivoglio e quello del 1624 su iniziativa del marchese Nicolò Estense Tassoni. Su questi tornei si veda FRABETTI (1982), mentre le vicende teatrali della Sala Grande, uno dei principali luoghi di teatro nella Ferrara del primo Seicento, sono compendiate da MONALDINI (2002).

¹³ Sulla storia di questa Accademia rimando a CHIAPPINI (1981, 38-44).

¹⁴ Per le quali rimando a MARCIGLIANO 2003, ma un'analisi esaustiva della prime tre Cavallerie era già in MODENA 1987.

¹⁵ V. *supra*, n. 10.

Nel *Campo aperto* di Alessandro Guarini del 1610, il primo di questi eventi, la lezione palladiana è ancora operante nel rimando alla *scaenae frons*¹⁶ dalla «facciata, adorna tutta con architettura perfetta d'ordine Corinthio, che rendeva l'aspetto d'una scena all'antica, di quelle ch'usavano i Greci»¹⁷ con una grande porta centrale e due laterali. E nondimeno le esigenze proprie del torneo, con gli spettatori sistemati sui due lati della sala e la necessità di una compenetrazione tra il campo della giostra e la scena propriamente detta¹⁸, rendono queste visioni tipologicamente nuove rispetto alla soluzione dell'Olimpico¹⁹.

La spazialità aperta del torneo in questi allestimenti si condensa nello spazio chiuso della Sala Grande e tratteggia i lineamenti di un teatro capace di ricomporsi ribaltando lo spazio urbano al proprio interno.

La sperimentazione dell'Aleotti in questi allestimenti si mostra dunque estremamente coerente con quanto realizzato al Farnese, il quale, come notava Roberto Ciancarelli, «diventa [...] l'indivisibile prolungamento ma anche l'eco e la sintesi celebrativa monumentale della parata che si sarebbe snodata lungo le vie della città, l'ordinato trapasso dallo spazio concreto metamorfizzato dalla festa allo spazio astratto del teatro» (1987, 38). Ma ancora una volta, alla coerenza si accompagna il tradimento di quelle premesse, giacché quelle si realizzarono nella dimensione performativa dell'evento, mentre il Farnese ne fu l'irrigidimento architettonico: la *machina miraculi* che occupando lo sguardo oscurò le meraviglie che vi confluirono.

Coerenza e tradimento, tuttavia, sono categoria nostre, che si possono applicare *ex post*: non stanno nel divenire delle pratiche, bensì negli occhi dell'osservatore. È il concetto di tradizione, appunto, da cui siamo partiti.

Se osserviamo quelle pratiche in sé stesse, nelle scene di questi tornei, come nelle feste sassolesi, vediamo combinarsi in modalità solo parzialmente nuove le tessere di un mosaico la cui figura va letta oltre il singolo evento nella dinamica complessiva.

Come è già stato notato, alcuni temi ritornano. Una veloce lettura delle descrizioni delle feste che copiosamente si pubblicavano mostra un ripetersi continuo di alcuni elementi tipologici della scena, che certo rientrano nel repertorio della festa cortigiana e nei suoi *topoi* figurativi, ma i cui meccanismi produttivi non sono stati sufficientemente sondati a discapi-

¹⁶ In questo caso però dipinta.

¹⁷ Cfr. A. GUARINI, *Del campo aperto, mantenuto in Ferrara, l'anno M.DC. X. la notte di Carnevale, dall'Illustriss. Signor Enzo Bentivogli, Mantentore della querela, pubblicata nella seguente disfida da un'Araldo, à suon di trombe, il dì 6. Febraio, sul corso, pieno di tutta la Città mascherata. Sontuosissima, e magnifica Invenzione. Inventore ed Autore il S. Alessandro Guarini*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, s.d. [ma 1610].

¹⁸ Risolta in questi tornei prima con un ponte mobile poi con una scala fissa (cf. IVALDI 1980, 190).

¹⁹ Novità che Aleotti sperimenta almeno dal 1605 al teatro degli Intrepidi, con la pianta ad U più idonea al torneo rispetto alla cavea semiellittica dell'Olimpico.

to delle attenzioni riservate all'impianto ideologico che li significò. Si tratta di contesti operativi e istanze di cultura materiale che, peraltro, travalicano il singolo scenografo, per quanto geniale, e investono un modo di fare teatro in quel torno di anni.

Guardiamo, limitandoci ai soli esempi fatti in quest'occasione, gli elementi scenici di rilievo approntati dall'Argenta.

Per la pastorale del Beccari a Sassuolo, allestita in un teatro provvisorio nella sala d'Orlando del palazzo, teatro che di fatto è ancora una sala d'apparato secondo la tradizione rinascimentale, le feste prevedevano una scena boschereccia con un fiume che si spartiva in due rami e un'isola, con la città di Arcadia in lontananza. Notava Laura Riccò (2008, 17) come rispetto alla «rozzezza» rivendicata nel Prologo del 1555 da Beccari, l'allestimento del 1587 presenta elementi di grandiosità e magnificenza certo in diretta concorrenza con l'ambiente fiorentino, che proprio nell'occasione delle nozze tra Cesare d'Este e Virginia de' Medici l'anno prima aveva dato un saggio eminente della fastosità politico-spettacolare medicea²⁰. E certo la presenza delle migliori competenze spettacolari estensi in questa occasione – ricordo oltre all'Aleotti, Giambattista Guarini e l'attore Verato²¹ – va letta proprio alla luce di questa concorrenza con Firenze. Tornando a Sassuolo, oltre al prospetto con due colonne d'ordine corinzio sormontate da un grande architrave, con fregio decorativo raffigurante la storia romana di Clelia, in omaggio alla sposa, sono da menzionare il Tempio di Pan e le macchine per il prologo e i quattro intermezzi: una macchina di nubi da cui discende Imeneo nel prologo e usata di nuovo nel quarto intermezzo per mostrare l'Olimpo, un carro per il primo intermezzo sul mito di Fetonte²², un monte Parnaso con Tempio dell'Immortalità, la fonte Elicona e il cavallo Pegaso per il terzo intermezzo.

Riassumendo, troviamo il tema dell'acqua coniugato sotto la specie del fiume e dell'isola – il cui rimando è ovviamente l'*Isola beata* del 1569 –, il tempio, il monte, il carro e le nuvole. Sono certo *loci deputati* della drammaturgia pastorale ma anche della scenografia cortigiana in ossequio ai dettami normativi sul terzo genere²³. E sono soprattutto gli elemen-

²⁰ Sullo spettacolo fiorentino rimangono validi gli studi fondativi di MOLINARI (1968) e ZORZI (1975; 1977) nonché MAMONE (2003). In merito alla costruzione e disposizione del Teatro degli Uffizi, aggiornano i modelli zorziani gli studi recenti di TESTAVERDE (2015) e sulla drammaturgia delle macchine le osservazioni di MAMONE (2015).

²¹ Guarini e Verato avevano già lavorato insieme all'inaugurazione dell'Olimpico. Si deve a Stefano MAZZONI (1998, 148) l'aver sottolineato la centralità di quelle vicende per le successive imprese teatrali di Guarini, delle quali gli eventi sassolesi sono un capitolo eminente.

²² RICCÒ (2008, 18) sottolinea la riplasmazione del mito da storia di superbia e punizione a storia di ardentamento e apoteosi, in chiave encomiastica per il giovane Marco Pio.

²³ Sulla persistenza delle figurazioni, basti ricordare che il fiume e la città, il monte (nella forma cava, visibile dall'interno), le nuvole che si aprono a mostrare il Paradiso o l'Olimpo, il tempio rotondo o più spesso ottagonale sono tutti elementi già definiti nella prassi di fine Quattrocento (su questo v. ZORZI 1979, mentre per talune loro variazioni d'uso sulle scene dello spettacolo sacro mi permetto di rimandare a

ti base della lingua aleottiana, la cui riproposizione nella sua opera è già stata sottolineata dalla critica.

Il torneo del 1610 le riprende con poche variazioni: la nuvola da cui discende Mercurio e poi il mantentore della querela, il tempio di Giano, nuovamente il carro infuocato ma di Cupido, il mare con isole sullo sfondo, il monte Parnaso e Pegaso. Questa volta però l'occasione non è una celebrazione dinastica bensì un Carnevale aristocratico. Nel 1612, oltre ai soliti carri e alle nubi²⁴, rivediamo il concilio degli dei e l'apparizione di un dragone sospeso in aria. Nel 1624 il torneo aleottiano prevede una scena con una fortezza, ennesimo rimando alle Cavallerie, di nuovo le nubi per Iride e Minerva, un tempio, come a Sassuolo ottagonale, stavolta dedicato alla Fama, un carro d'oro con leoni e un carro di Marte con due lupi²⁵, infine un castello fortezza. Per il discorso che intendo fare sarebbe inutile continuare con ulteriori esempi²⁶.

Sara Mamone ha mostrato per il contesto fiorentino – diverso e non di meno in perenne confronto con quello estense – come una logica del riuso presieda le operazioni allestitivo per motivazioni di ordine culturale ed economico insieme. Se da una parte c'è «una sorta di cultura del risparmio ostentatorio che richiede, insieme alla ottimizzazione delle forze creative, [...] anche una sorta di contemporaneità patrimoniale» (2003, 151), dall'altra parte il richiamo a quanto precedentemente già fatto e, concretamente, ai suoi materiali non ha ragioni solo economiche, ma, proprio perché esplicitamente sottolineato, diventa riconoscimento di una tradizione e di una identità culturale, che celebra «in ogni occasione festiva anche la propria storia di allestitori» (*ibid.*)²⁷.

LIPANI 2017, 266-267 e *passim*).

²⁴ Sull'*imagery* delle nubi tra arte e teatro dal Quattrocento al Seicento, si veda ora BUCCHERI (2014).

²⁵ E macchine simili, forse costruite dallo stesso Aleotti per la prevista e poi non realizzata inaugurazione del Farnese, furono rinvenute nei depositi e usate da Guitti a Parma in occasione del torneo inaugurale del 1628, come riportato da Elena POVOLEDO (1959, 50).

²⁶ Si possono citare a questo proposito proprio in quel torno d'anni i progetti di messinscena dell'*Alceo* di Antonio Ongaro, l'*Idalba* di Maffio Venier, la *Filli di Sciro* di Guidobaldo Bonarelli; o andando indietro negli anni al progettato *Pastor fido* mantovano del 1592. In tutte queste messinscena, alcune realizzate – quantomeno in prova generale –, altre solo progettate, si ritrovano ricorrenti gli stessi moduli scenici. FABRETTI (2006) segue i percorsi di alcune di queste invenzioni nei teatri tra Cinque e Settecento. Indicazioni sulle loro apparizioni prima di Aleotti sono già in IVALDI (1980).

²⁷ Un discorso simile si può fare, in area ferrarese, per le soluzioni sceniche di fine Quattrocento: le analisi insuperate di Zorzi hanno mostrato come una volta definito un modello ideologico di scena, dal valore fortemente emblemizzato, ci si attendesse a uno schema stereotipato, non andando oltre sul piano allestitivo, sovrapponendo «alla pratica teatrale [...] altre suggestioni di ordine intellettuale» (ZORZI 1977, 51n). Anche in questo caso però non si sono sottolineate a sufficienza le ragioni materiali di tali scelte, quasi che non fossero anch'esse in una loro maniera cultura. Furono solo gli intellettuali a elaborare le visioni o vi fu un portato di sapienza artigiana che trovate le soluzioni ai problemi posti, perpetuarono per quanto possibile la prassi operativa?

Tuttavia, mentre nell'esempio appena citato la compattezza delle soluzioni, che crea la tradizione, è data dalla continuità della cultura committente e dalle sue motivazioni ideologiche persistenti²⁸, Aleotti si trova ad operare su versanti diversi, con committenti diversi e in un momento di svolta sostanziale per i processi di promozione artistica, quale fu la stessa Devoluzione.

Egli lavora per le nozze Pio-Farnese nel 1587, in una situazione che – è stato giustamente notato (Ricco 2008, 9) – è di fatto un'occasione celebrativa per la casa d'Este oltre che per lo stesso Marco Pio, in risposta, come già detto, al contesto fiorentino. E lavora poi nei primi anni del secolo XVII per Ercole Bentivoglio, in una situazione politica e sociale nuova, e infine, sempre con Bentivoglio, per la committenza di Ranuccio Farnese, ancora con Firenze sullo sfondo. Le motivazioni dell'una e dell'altra occasione sono abbastanza diverse, dall'omaggio cortigiano-dinastico al carnevale aristocratico. E se ideologicamente si sentono riverberare gli echi estensi – con le parole di Thomas Walker (1990) –, figurativamente la scena si popola di immagini ripetitive e macchine sostanzialmente uguali, sotto una scorza superficiale di novità. Il fiume e l'acqua, il tempio, il monte, la nuvola, per rammentare solo i più noti e ricorrenti. Sono *topoi* della drammaturgia pastorale o di quella torneistica. E però sono più che *topoi*, sono iconemi scenici: elementi base della costruzione scenica che vengono risignificati dal contesto in cui si trovano. Riprendendo Cruciani (1972) sul valore strutturante della festa rinascimentale – valore assolutamente operativo ancora per tutta la prima parte del Seicento²⁹ –, mi pare si possa scorgere nella ripetibilità delle soluzioni scenografiche la conseguenza sul piano della cultura materiale di una tale lettura. Non solo perché le pratiche si sedimentano più in profondità delle idee e si attardano maggiormente sulle consuetudini, ma anche perché se a dare senso a una figurazione è il contesto ideologico, la figurazione in sé, coacervo di esperienze e competenze profonde e durevoli, non abbisogna di innovazioni. E forse si può addirittura ribaltare la priorità delle cause e leggere nella viscosità delle soluzioni materiali la dinamicità dei contesti ideologici che le riutilizzano.

Il fiume – e l'acqua che vi scorre – è l'Arno a Firenze e il Po a Sassuolo³⁰. È chiaramente una delle glorie dinastiche estensi e anche per questo riplasma il mito di Fetonte che proprio nel Po/Eridano precipita con il suo carro. Ma, mutate le condizioni, diventa anche l'immagine dell'opera principale di Ercole Bentivoglio: il lavoro di bonifica a cui si dedica e

²⁸ E, continuando un discorso parallelo, ciò è vero anche nel caso del teatro di Ercole I, indicato nella nota precedente.

²⁹ È Silvia CARANDINI a sottolineare come anche per la cultura dello spettacolo nel secolo barocco la categoria di Festa, elaborata come strumento ermeneutico per il teatro rinascimentale, possa essere un utile criterio di orientamento (2003, 11).

³⁰ E non il Secchia che realmente bagna la città.

per il quale gli spettacoli sono occasione di promozione, come ha mostrato Cecilia Vicentini (2019, 218-219 e *passim*).

Siamo abituati a leggere lo spettacolo e la sua messinscena secondo una direzione che inevitabilmente va dallo scrittoio dell'autore alle tavole del palcoscenico. Come ci ricorda Siro Ferrone (2003) però, «il tavolino arriva sempre in ritardo» e questo è vero non solo per le pratiche attoriali, ma anche per le pratiche scenografiche, quantomeno in questo periodo.

Abbandonata criticamente – ahimè non sempre! – la supremazia del testo, la storiografia ha però continuato a riconoscere una superiorità delle tensioni intellettuali sulle prassi artigianali. L'autonomia della scena è nondimeno chiara nell'équipe ferrarese. Lo stesso Giambattista Guarini – e dunque un intellettuale, non un apparatore – lo attesta quando, scrivendo al figlio Alessandro a proposito dell'Aleotti, precisa: «molte cose vedrà egli nella pratica, che non posso veder io nella mia teorica». E in un'altra occasione, in una lettera al duca di Mantova, sottolinea come «la pratica della scena alcuna volta fa veder quello che l'autor medesimo non ha veduto»³¹. Eppure, si potrebbero leggere queste frasi di Guarini padre ancora in quella stessa direttrice che va dal tavolino alla scena, per quanto con la piena consapevolezza della autonomia di questa, dei suoi codici, delle sue complesse e collaudate procedure. In fin dei conti Guarini sembra dire che la scena, sì, può anche mostrare di più, ma certo mostra dopo.

Bisogna invece ribaltare questa prospettiva e riconoscere che la direttrice poté essere un'altra: quegli elementi-base, che ho chiamato iconemi scenici, erano già disponibili e pronti ad essere attivati dai contesti drammaturgici e festivi. A provare questa modalità di lavoro è una lettera di Alessandro Guarini a Enzo Bentivoglio scritta l'11 aprile del 1608. Si tratta di una delle prime attestazioni del lavoro di Aleotti con Enzo Bentivoglio. Sappiamo dalla *Genealogia* dell'Equicola che per il Carnevale di quell'anno si tenne una barriera³². Da questo documento tuttavia non possiamo desumere se si tratti di una replica della stessa barriera con nuove invenzioni o di altro torneo con macchine. Ad ogni modo, Guarini scrive: «Perché V.S. mi ha detto più volte, che il desiderio dell'Argenta sarebbe, che sparito il castello, apparisse un tempio, ho pensato che, facendosi comparire la machina in acqua [...] potrà con opportuna invenzione valermi del detto tempio»³³.

Come si può vedere gli elementi ci sono già e sono i soliti: acqua, fortezza, tempio. Anzi

³¹ Traggo entrambe le citazioni da MAZZONI (1998, 71), laddove argomenta la sapienza teatrale di Guarini con una precisa attenzione al concreto farsi dello spettacolo, oltre le questioni puramente letterarie.

³² Il passo con l'informazione è stato trascritto in FABRIS (1999, 200, doc. 129).

³³ La lettera di Alessandro Guarini scritta da Massafiscaglia a Enzo Bentivoglio è conservata presso l'Archivio di Stato di Ferrara, *Archivio Bentivoglio*, e pubblicata da FABRIS (1999, 203, doc. 137).

è lo stesso Aleotti a volere inserire il tempio, immaginandone una successione con il castello. L'invenzione di Guarini segue, non precede, la struttura proposta dall'apparatore. C'è una drammaturgia dello spazio che genera la drammaturgia testuale. Poco più avanti il letterato precisa: «con questa invenzione mi dà l'animo di rispondere a proposito a qualsivoglia proposta. Ma non posso applicar nulla distintamente s'io non veggio prima il cartello del mantentore». Insomma, la drammaturgia è tutta ancora da costruire, manca anche il pretesto del cartello, però le macchine sceniche già prevedono una loro drammaturgia figurativa, cui seguirà l'invenzione che le giustifica e infine il pretesto che le significa. Esattamente la direzione contraria a quanto siamo soliti immaginare: il tavolino arriva sempre in ritardo!

Gli elementi scenici preesistono e si approntano per l'occasione. Sta ad altri giustificarli ideologicamente, inserirli in una cornice diegetica che li significhi attivando uno solo dei tanti possibili valori che sanno assumere.

In conclusione, c'è una lingua allestitiva che si compone di strutture minime e un fiume carsico di pratiche che la preservano e la tramandano. Una lingua con la quale si costruiscono le visioni, e – di più – sulla quale si costruiscono le drammaturgie possibili e le conseguenti ideologie letterarie. E come nelle drammaturgie i lacerti testuali della scena si spostano da un contesto all'altro³⁴, e assumono in questo spostamento significati nuovi, così i moduli scenografici si ricontestualizzano. Gli stessi iconemi visualizzano paesaggi nuovi.

Non è semplicemente una questione di necessità economiche o di esigenze di cultura materiale che prevalgono sulle ideologie. Si tratta di una modalità compositiva, di una lingua scenica, compatta al punto da imporre agli intellettuali il compito di giustificare i mezzi a disposizione, piuttosto che cercare mezzi per realizzare le idee. Una lingua con una sua consapevolezza, che citandosi e riusando le proprie soluzioni fonda una sua tradizione: la memoria di una continuità che è anche autopromozione e rivendicazione della propria cultura spettacolare. Così che ogni opera nuova, come diceva Eliot, cambia la percezione delle precedenti: episodi tutti di un unico macrotesto interconnesso che continuamente rimodula e ricomponi i propri elementi.

Capita poi che una delle tante composizioni, particolarmente organica, si fissi per ven-

³⁴ Le analisi delle strategie compositive delle drammaturgie rivelano continuamente come sul piano testuale interi brani e singole strutture si adattino a condizioni enunciative diverse, spostandosi nell'opera e tra le opere per rispondere alle esigenze della scena e ai contesti politici che la determinano. Nel caso sassolese, RICCÒ (2008, 14) ha messo in luce il valore ideologico che l'Imeneo del Prologo guariniano, scritto in quest'occasione per la pastorale di Beccari, assume presentandosi nel *Pastor fido* al Coro IV, *Vieni, santo Imeneo*. Il dio nuziale di Battista Guarini, garante dell'amor santo contrapposto a Cupido «mobile e bugiardo», risponde ad un contesto ideologico che esplicitamente si mette in concorrenza con lo spettacolo fiorentino.

tura, certo, ma anche per l'esemplarità rispetto alla stessa lingua in cui si esprime, e per le infinite strettoie della storia: col tempo i capolavori si incrostano, si deformano le visioni. E un'occasione diventa la prima o l'ultima a seconda del punto di vista. Il Farnese si fa prototipo di un teatro diverso, che non era previsto nelle possibilità linguistiche in cui fu scritto.

Domenico Giuseppe Lipani
Università di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Paradiso, 12
I – 44121 Ferrara
giuseppe.lipani@unife.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BUCCHERI 2014

A. Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre*, London.

CARANDINI 2003⁶

S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento* (1990), Roma-Bari.

CAVICCHI 1992

A. Cavicchi, *Immagini e forme dello spazio scenico nella Pastorale ferrarese*, in M. Chiabò – F. Doglio, *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, atti del convegno (Roma 23-26 maggio 1991), Roma, 45-85.

CAVICCHI 1997

A. Cavicchi, *Appunti sull'attività di Giovan Battista Aleotti e il ritrovamento dell'album Borromeo*, in C. Cavicchi (a cura di), *Giovan Battista Aleotti architetto. I disegni dell'album Borromeo*, Argenta, 33-50.

CAVICCHI – CECCARELLI – TORLONTANO 2003

C. Cavicchi – F. Ceccarelli – R. Torlontano (a cura di), *Giovanni Battista Aleotti e l'architettura*, Reggio Emilia.

CIANCARELLI 1987

R. Ciancarelli, *Il Progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma.

CHIAPPINI 1981

A. Chiappini, *Immagini di vita ferrarese nel secolo XVII*, in DELLA VALLE – VARESE – VISSER TRAVAGLI 1981, 9-56.

CRUCIANI 1972

F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca Teatrale» V 1-16.

D'AMIA 2003

G. D'Amia, *Giovan Battista Aleotti e la storiografia dell'architettura teatrale*, in CAVICCHI – CECCARELLI – TORLONTANO 2003, 197-204.

DELLA VALLE – VARESE – VISSER TRAVAGLI 1981

A. Della Valle – R. Varese – A.M. Visser Travagli (a cura di), *La Chiesa di San Giovanni Battista e la cultura ferrarese del Seicento*, catalogo della mostra (Ferrara, Museo Civico d'Arte Antica, 1981-1982), Milano.

ELIOT 2010

T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, «Engramma» 78 (London, 1920), http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=444, consultato il 13/05/2020.

FABRIS 1999

D. Fabris, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca.

FERRONE 2003

S. Ferrone, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, «Drammaturgia.it», <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1459>, consultato il 13/05/2020.

FIOCCA 1998

A. Fiocca (a cura di), *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, Firenze.

FRABETTI 1982

A. Frabetti, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, «Musei ferraresi» XII 183-207.

FRABETTI 1983

A. Frabetti, *L'Aleotti e i Bentivoglio*, «Il Carrobbio» IX 198-208.

FRABETTI 1997

A. Frabetti, *Automi e macchinerie tra arti visive e teatro*, in P. Bignami – G. Azzaroni (a cura di), *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Roma, 203-215.

FRABETTI 2000

A. Frabetti, *L'architetto Giovan Battista Aleotti, regista dei Pio*, «Quaderni della Biblioteca» IV 115-122.

FRABETTI 2006

A. Frabetti, *Appunti per una storia del teatro all'italiana: la centralità di G.B. Aleotti*, «Culture teatrali» XV 35-65.

IVALDI 1974

A.F. Ivaldi, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587*, Genova.

IVALDI 1980

A.F. Ivaldi, *G.B. Aleotti architetto e scenografo teatrale*, «Atti e Memorie della Dep. Prov. Ferrarese di Storia Patria» s. III, XXVII 187-225.

LAVIN 1964

J. Lavin, *Lettres de Parme (1618, 1627-28) et débuts du théâtre baroque*, in J. Jacquot (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 105-158.

LECLERC 1946

H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris.

LIPANI 2017

D.G. Lipani, *Devota magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Roma.

MAMONE 2003

S. Mamone, *Il risparmio e lo spreco sotto lo sguardo di Callot*, in Ead., *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, 149-168.

MAMONE 2015

S. Mamone, *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi*, «Drammaturgia» n.s. XII 17-43.

MARCIGLIANO 2003

A. Marcigliano, *Chivalric Festivals At The Ferrarese Court Of Alfonso II D'Este*, Bern.

MAZZONI 1998

S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze.

MODENA 1987

C. Modena, *Cavallerie ferraresi (1561-1565)*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, relatore prof. Franco Ruffini, Università di Bologna, a.a. 1986/87.

MOLINARI 1968

C. Molinari, *Le nozze degli dei*, Roma.

MONALDINI 2002

S. Monaldini, *I teatri della Commedia dell'Arte. Le prime sale, il teatro della Sala Grande, l'ex Cappella Ducale*, in P. Fabbri (a cura di), *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, Lucca, t. I, 3-218.

OROZCO DIAZ 1995

E. Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del barocco*, Como-Pavia.

POVOLEDO 1959

E. Povoledo, *Macchine e ingegni del Teatro Farnese*, «Prospettive» XIX 49-56.

RICCÒ 2008

L. Riccò, *Il "Sacrificio" del Beccari e le nozze Pio-Farnese del 1587*, «Studi italiani» XX/2 5-51.

TAMBURINI 2004

E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma.

TAVIANI 1976

F. Taviani, *La festa recisa, o il teatro. (La «Sciomachie» di Rabelais, e note)*, «Biblioteca teatrale» XV/XVI 16-48.

TESTAVERDE 2015

A.M. Testaverde, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*, «Drammaturgia» n.s. XII 45-69.

TOSCHI CAVALIERE 2002

C. Toschi Cavaliere, *Scenografia e scenografi*, in P. Fabbri (a cura di), *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, Lucca, t. II, 621-659.

VICENTINI 2019

C. Vicentini, *Il teatro per il potere: il caso della famiglia Bentivoglio fra Roma e le corti padane*, in Cavicchioli S. (a cura di), *L'Occidente degli Eroi. Il Pantheon degli Estensi in Sant'Agostino a Modena (1662-1663) e la cultura barocca*, Atti del convegno (Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti 25-26 ottobre 2018), Modena, 217-231.

WALKER 1990

T. Walker, *Echi estensi negli spettacoli musicali a Ferrara nel primo Seicento*, in M. Pade – L. Waage Petersen – D. Quarta (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, Atti del convegno internazionale (Copenaghen maggio 1987), Kobenhavn-Modena, 337-351.

ZORZI 1975

L. Zorzi – M. Fabbri – E. Garbero Zorzi – A.M. Petrioli Tofani (a cura di), *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio - 31 ottobre 1975), Milano.

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino.

ZORZI 1979

L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale in Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi*, Torino, 421-462.