

Teatro e melodramma in Età barocca

Fig. 1

Filippo Lauri,
Filippo Gagliardi,
*Feste dei Caroselli nella
corte di Palazzo Barberini in
onore di Cristina di Svezia,*
1656. Olio su tela, 13x18 cm.
Roma, Museo di Roma.



La festa barocca

Nel **Seicento** la festa è un momento particolarmente importante, che racchiude in perfetta sintesi alcuni principi fondamentali dell'arte figurativa barocca. Nella grande **festa** si rivela a pieno il gusto per la **spettacolarità estrema**: si enfatizzano, pertanto, la grandiosità e la sontuosità dell'apparato e della sua decorazione per raggiungere l'effetto della meraviglia. Ogni aspetto della vita pubblica, civile o sacra si presenta come occasione di una festa nella quale si può ammirare la ricchezza di chi l'ha finanziata, sia essa la corte, il municipio, la Chiesa o la famiglia aristocratica. La festa barocca ha, quindi, un **carattere propagandistico** più o meno marcato e non interessa soltanto eventi di élite (le rappresentazioni teatrali, i balletti, il melodramma o i ricevimenti privati che avvengono all'interno dei palazzi), ma coinvolge anche la popolazione in luoghi ampi, se non addirittura nell'intera città. All'organizzazione della festa concorre una grande varietà di competenze artistiche e tecniche con architetti, pittori, scrittori, musicisti, ingegneri per le macchine teatrali, coreografi, ecc.

Vi sono **diversi tipi di festa**: innanzitutto le *feste della municipalità*, che mantengono un carattere popolare spontaneo, oppure la *festa del principe*, che celebra eventi di Stato. In questo caso si hanno ornamentazioni grandiose mediante sorprendenti carri allegorici o attraverso i giochi pirotecnici. Altre volte la festa investe *l'intera città*, che si trasforma in un immenso scenario dove si allestiscono spettacolari manifestazioni: il territorio urbano è allora sottoposto a una strategia di interventi che vanno dalla ristrutturazione all'impianto di installazioni effimere (archi di trionfo, *tableaux*

vivants, ovvero 'quadri viventi', prospettive dipinte) che ne ridisegnano l'aspetto. Sono esperienze che fondono insieme l'arte scenografica con la progettazione urbanistica, il vero con il falso, il provvisorio con il permanente.

Il ricorso alle strutture effimere avviene anche durante le *festività religiose*, che divengono occasioni per estendere allo spazio esterno e pubblico la concezione di spettacolo elaborato all'interno dei collegi scolastici dei Gesuiti con il fine di educare i credenti e difenderli dall'eresia mediante la scena sacra. Un esempio significativo è la *Festa delle Quarant'ore* durante la Quaresima: essa consisteva nell'esposizione, tra luci e nuvole dipinte, dell'ostia consacrata, collocata in un enorme apparato scenografico che occupava l'intera zona absidale; nella parte inferiore dell'apparato vi era un'immagine sacra dipinta illusionisticamente per accentuare il senso di profondità, al quale contribuivano anche molti lumi nascosti. Analoghi apparati effimere richiedeva il cosiddetto *Teatro della morte*, cioè l'imponente struttura di supporto del catafalco nelle celebrazioni funebri.

Nella **progettazione e realizzazione di feste, scenografie e apparati effimeri** erano impegnati i **maggiori artisti dell'epoca** come **Pietro da Cortona, Lorenzo Bernini, Carlo Fontana, Carlo Rainaldi**, che la consideravano un'attività complementare e affine alla realizzazione delle opere maggiori: si trattava, infatti, di lavorare sulle immagini con mezzi diversi, ma con il medesimo fine, quello di stupire e meravigliare lo spettatore. Inoltre quest'attività rappresentava un **ambito di sperimentazione** per successive realizzazioni durevoli: è indubbio, ad esempio, che il *Baldacchino di San Pietro* (1624-1633, vedi *Capire l'arte 2*, pag.

Fig. 2
 Veduta del *Teatro mediceo degli Uffizi* in un'opera di **Jacques Callot** da **Giulio Parigi**, *Primo intermedio della Liberazione di Tirreno ed Arnea nella Sala della Commedia del Gran Duca di Toscana*, 1617. Incisione su carta, 29,4x21 cm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

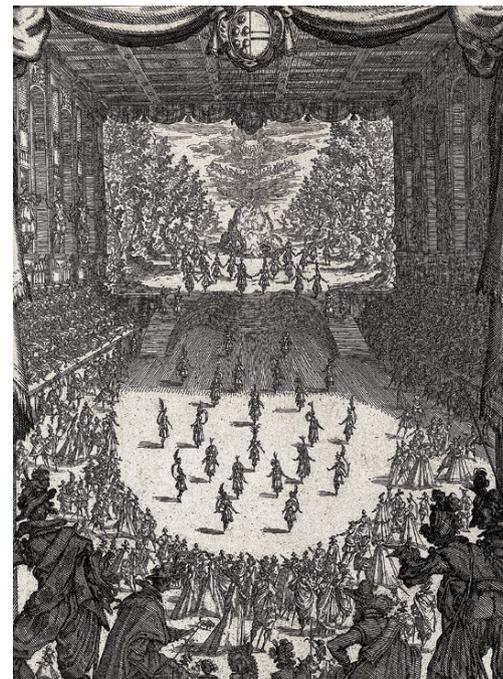
336) abbia un suo precedente in un baldacchino effimero che Bernini allestì nel 1625 in occasione della canonizzazione di Elisabetta del Portogallo.

Il melodramma

Il **melodramma** è un prodotto peculiare del gusto barocco, in quanto è uno **spettacolo totale** a cui partecipano, in unità coerente, la **poesia**, la **musica** e la **scenografia**. La prima composizione teatrale interamente cantata e concepita come spettacolo autonomo fu *Euridice*, nata dalla collaborazione tra il poeta Ottavio Rinuccini (1564-1621) e i musicisti Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (1560-1618). La prima *favola per musica* (questa la denominazione originaria del melodramma) fu rappresentata nelle stanze di *Palazzo Pitti* a Firenze il 6 ottobre 1600, in occasione delle nozze per procura tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia.

Nell'opera veniva utilizzato uno stile di canto monodico, il **recitar cantando**, ritenuto dai musicisti uno strumento adatto a rappresentare, attraverso la musica, le emozioni del testo e a suscitare nello spettatore affetti e sentimenti. Al senso di meraviglia negli spettatori concorrevano le scenografie di **Ludovico Cigoli** (1559-1613) e la messinscena. L'elemento figurativo-scenico partecipa a questa drammatizzazione dei sentimenti, in quanto integra testo, azione e suono. Gli artisti più famosi (tra cui **Bernini**) collaborano agli allestimenti ideando scenografie e macchine sceniche imprevedibili. Il melodramma, quindi, realizza compiutamente quella **teatralizzazione degli affetti e delle emozioni** che la nuova estetica barocca andava riconoscendo quale strumento essenziale per meravigliare, commuovere, coinvolgere e soggiogare il pubblico.

Con **Claudio Monteverdi** (1567-1643) l'opera lirica segnò una nuova importante tappa di evoluzione. Il grande compositore fece rappresentare nel 1607 alla corte dei Gonzaga il dramma mu-



sicale *Orfeo*, dove **la musica si fa espressione delle passioni umane**. Seguirono altre importanti opere, quali *l'Arianna* (1608), su testo di Rinuccini, *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640) e *l'Incoronazione di Poppea* (1642), rappresentate a Venezia, con le quali il genere pare assestarsi nella struttura.

Il successo economico del teatro musicale spinse i patrizi impresari, i principi e le accademie a costruire nuovi teatri corredati di numerosi cambi di scena e di un'avanzata macchinistica. Nasce così il prototipo della **sala teatrale, detta barocca o all'italiana**, con pianta a ferro di cavallo, profondo palcoscenico e disposizione ad alveare dei palchetti orientati verso la scena. Definitosi nel 1640 circa, questo modello tipologico perdurerà per lungo tempo e si fisserà nel *Teatro alla Scala* di Milano (1778).

Il Neobarocco

Il semiologo **Omar Calabrese**, nel libro *L'età neobarocca* (1987), analizzava i caratteri dell'**arte postmoderna** come espressioni di un gusto e di una sensibilità di tipo barocco ed estendeva il collegamento anche al clima culturale attuale, coinvolgendo tutti i settori della cultura, comprese la scienza e la cultura popolare.

Calabrese partiva dalla convinzione che il gusto "**neobarocco**" derivi dal fatto che la nostra è una cultura di massa e che essa, grazie alla televisione, si è indirizzata verso forme di sorpresa, diversità e originalità a tutti i costi, che nascono dal prevalere, dovunque, di una cultura dello spettacolo.

Il primo, però, che individuò un'affinità tra l'arte moderna (e in particolar modo l'architettura) e i principi estetici del Barocco e parlò di "neobarocco" fu il critico **Gillo Dorfles** (*Barocco nell'architettura moderna*, 1951).

Egli trovò che alcune costanti dell'**architettura contemporanea** avessero punti in comune con la corrente secentesca, non solo a livello stilistico, ma anche di sensibilità e mentalità.

Scrivendo Dorfles: "E allora perché insisteremo nel voler discutere d'un neobarocco? Appunto perché crediamo di scorgere nella nostra epoca una derivazione non solo formale ma altresì spirituale dell'Età barocca, sicché certe analogie e certi sviluppi, presentati oggi dall'architettura moderna, ci sembrano riconducibili a quelle esperienze, sia che l'influsso esercitato dal Barocco sull'arte d'oggi sia stato diretto [...] sia che lo si voglia considerare come una normale proliferazione d'un organismo ancora in via di sviluppo." E precisa: "Non possiamo, certamente, considerare come barocco tutto ciò che è curvo, non rettilineo, non simmetrico, disordinato, romantico, nebuloso. Lo spirito del XVII secolo ha, tuttavia, portato una vera e propria mutazione non solo in taluni concetti estetici ma nella 'costituzione' della creatività artistica, e specialmente architettonica; una trasformazione che prima di tale epoca è vano voler rintracciare altrove. Con Bernini, Borromini, Guarini, la spazialità architettonica subisce una dilatazione che mai si era concepita; e, una volta penetrata nello spirito umano, codesta nuova costante spaziale e plastica conserva diritto di cittadinanza nelle opere successive e viene evolvendosi fino ai nostri giorni. È per questo che io considero la nostra come un'Età neobarocca: perché i moduli, i patterns, barocchi, inserendosi nel nostro nuovo pensiero scientifico, nei nostri nuovi materiali da costruzione, sono in grado di dar vita a espressioni nuove e coerenti" (G. Dorfles, *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Bari, Ed. Dedalo, 1984, pp. 18-20).

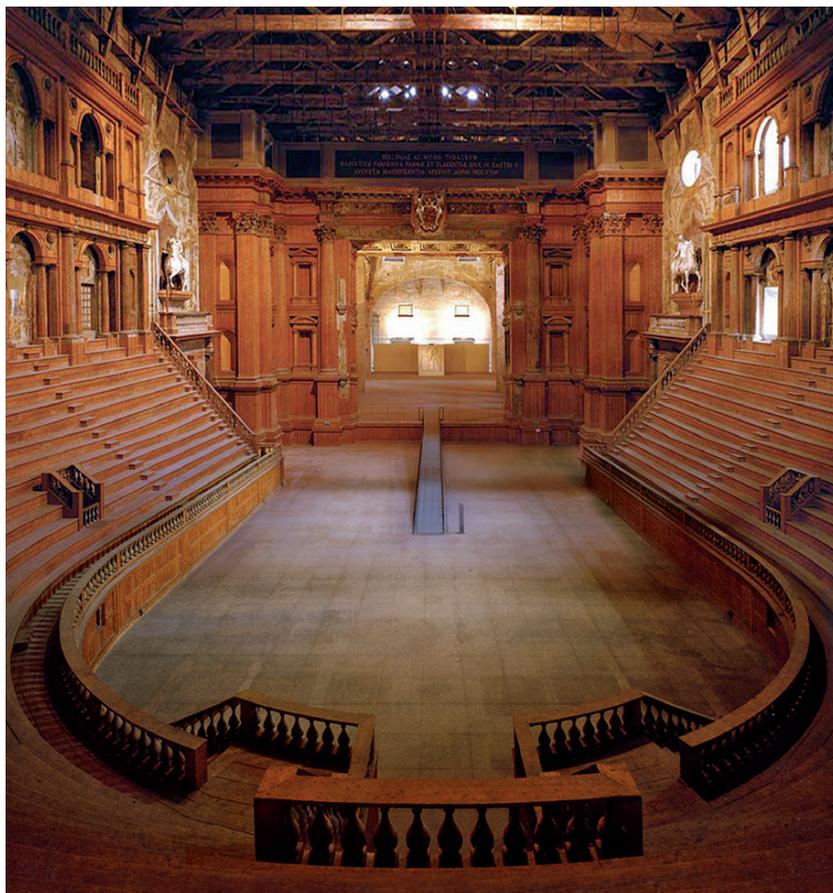


Fig. 3
Giovan Battista Aleotti,
Teatro Farnese, 1618-1619.
 Parma.

La sala teatrale barocca

Con il passaggio dall'opera di corte all'opera di impresari, aperta a un pubblico più vasto, si rende necessario creare spazi teatrali che rispondano alle nuove esigenze di visibilità e acustica. Comincia, quindi, dal 1640 un'intensa epoca di sperimentazione che modifica la struttura e la concezione architettonica dell'edificio teatrale, che dai prototipi rinascimentali giungerà alla **sala barocca o all'italiana**.

Dalle classicheggianti cavee a gradoni dei teatri della fine del Cinquecento (come il *Teatro Olimpico*

di Vicenza di **Vincenzo Scamozzi** su progetto di **Andrea Palladio** del 1585 o il *Teatro di Sabbioneta*, del 1590, sempre di Scamozzi) si passa a una struttura a palchetti sovrapposti, orientati verso la scena come nei teatri di *San Cassian* (1637) e di *San Giovanni e Paolo* (1638) a Venezia. Il modello architettonico di riferimento era il **Teatro Farnese** a Parma (1618-1619) di **Giovan Battista Aleotti**, che fissò alcune caratteristiche tipologiche del teatro all'italiana: cavea allungata a U composta da 14 gradoni e ordini sovrapposti, palcoscenico sopraelevato e racchiuso nella cornice dell'arcoscenico in modo da distinguere i due spazi della rappresentazione dal pubblico. L'altezza del vano consentiva inoltre l'uso di macchine sceniche 'volanti', capaci di calare oggetti e personaggi dall'alto. Una loggia ad arcate parzialmente praticabile era addossata alle mura laterali dietro il pubblico. La struttura in legno era ricoperta di stucchi dorati, fornendo al luogo un'immagine di grande sfarzo.

Tuttavia, la soluzione presentava problemi di visibilità nei palchetti laterali. A questo si cercò di ovviare in vario modo, scalando i palchetti in lieve aggetto, come nel *Teatro Formagliari* di Bologna (1641), oppure rivedendo proprio la forma a U: da essa derivarono, ad esempio, piante mistilinee, come nel *Teatro dell'Accademia degli Immobili* (1656), oggi *Teatro della Pergola* a Firenze, opera di **Ferdinando Tacca**, o il *Teatro della Fortuna* di Fano (1667), realizzato su progetto di **Giacomo Torelli**.

Il **melodramma** costituiva la destinazione principale dell'attività del teatro e chiedeva una soluzione urgente ai problemi di resa acustica: a ciò guardarono i **Galli da Bibiena**, una dinastia di architetti e scenografi operanti tra il 1680 e il 1780 circa, massimi interpreti della sala teatrale barocca.

Tra le opere più significative si possono ricordare il *Grosse Hoftheater* (1704) di **Francesco Galli da Bibiena** a Vienna e il *Teatro Filarmonico* di Verona (1731); di **Antonio** invece sono lo straordinario **Teatro Scientifico** di Mantova (1767-1769) e quello dei *Quattro Cavalieri* di Pavia (1771).

Anche se non si può delineare un tipo unico di teatro bibienesco, è possibile riconoscere, nella grande varietà delle loro opere, alcuni elementi importanti, quali l'abbandono della pianta a U per forme più aperte (*a campana* o *a ferro di cavallo*), l'ispessimento dell'arcoscenico fino a contenere i palchetti di proscenio, la ricca decorazione lignea o a stucco.

Gli Illuministi criticarono il modello dei Bibiena, soprattutto lo schema *a campana*, proponendo il modello del teatro classico, con pianta emisferica e l'assise a gradoni; la critica si appuntò soprattutto sulla resa acustica degli edifici, ritenuta scadente per la presenza dei palchetti che, frazionando la parete in tante cavità, rifrangevano e disturbavano la diffusione del suono.

In realtà si usa dire che il massimo assorbimento acustico di una parete è costituito da una finestra aperta: nei teatri a palchi, a logge e gallerie ognuno di questi è una sorta di finestra aperta nella parete perimetrale della sala. Quindi la funzione dei palchi, a parte lo scopo logistico dei medesimi,

Fig. 4

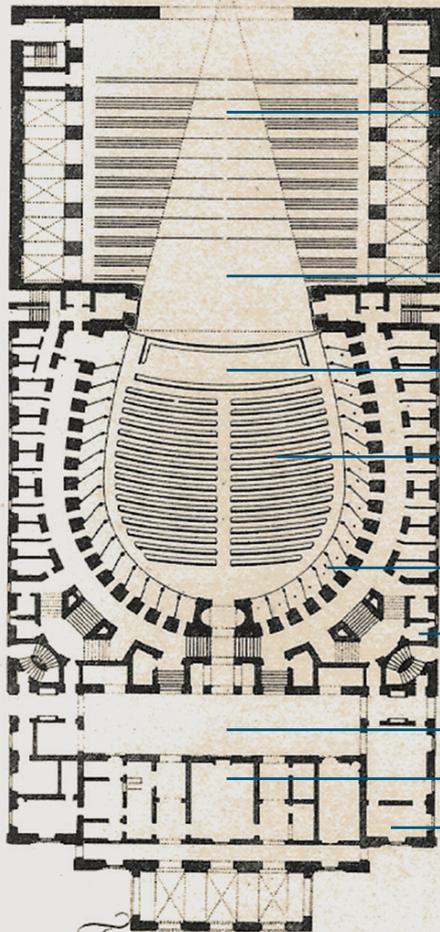
Antonio Galli da Bibiena,
Teatro Scientifico,
 1767-1769. Mantova.



Le parti funzionali del teatro nuovo

La messa in scena di spettacoli sempre più complessi e le richieste di un pubblico borghese sempre più numeroso contribuirono a definire lo spazio teatrale in maniera più articolata.

Il palcoscenico si arricchì di piani mobili, aperture e sottopalchi e di un retro ampio per le molte scenografie da allestire; la presenza dell'orchestra nei melodrammi richiedeva uno spazio speciale che non ostacolasse la visuale del palco e una cassa di risonanza nel fondo; la platea doveva essere munita di sedili mobili in modo da potersi trasformare in sala da ballo, mentre si dovevano creare locali di rappresentanza dove il pubblico poteva incontrarsi e parlare. Anche i palchi necessitavano di spazi esterni di ritrovo (i cosiddetti ridotti) e di sufficienti metrature per essere ammobiliati, ricevere ospiti, giocare a carte e, talvolta, mangiare.



Retropalco

Palcoscenico

Orchestra

Platea

Gallerie e palchi

Ridotti delle gallerie e palchi

Vestibolo (Foyer)

Sala di transito (vi si aspettavano le carrozze)

Camerini dei biglietti, dell'impresario, dell'Ufficiale e Bottega del caffè

Teatro della Scala in Milano.

Fig. 5

Giacomo Mercoli, Pianta del Teatro alla Scala, incisione in rame, 1789. Milano, Teatro alla Scala.

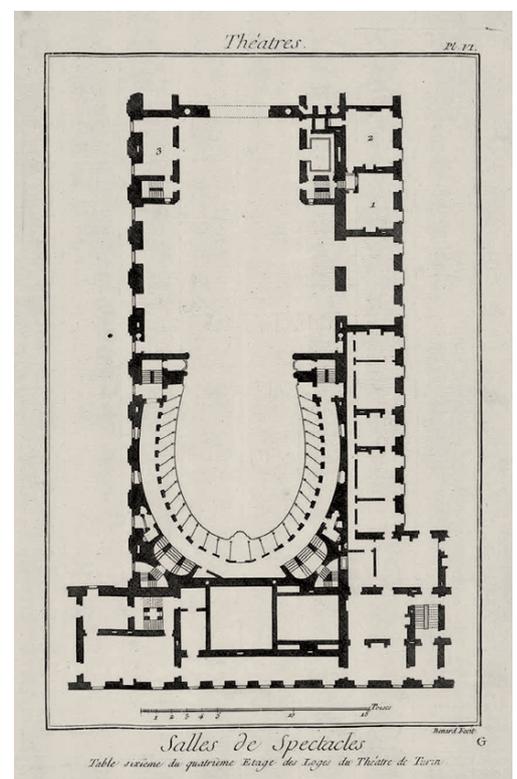
è quella di evitare dispersioni e sovrapposizioni dovute a riflessioni del suono.

L'esigenza di coniugare l'estetica a una migliore funzionalità acustica della sala condusse a teorizzare la superiorità della pianta a ellisse, che avrà un'importante affermazione nella costruzione del **Teatro Regio di Torino** (1740) su progetto iniziale di **Juvarra** e proseguito e completato da **Benedetto Alfieri**. Contemporaneamente, al di là degli studi il pubblico continuava a richiedere i palchetti.

La sintesi equilibrata di tutte queste spinte e una chiara formalizzazione di quanto il passato aveva offerto si trovano nel **Teatro alla Scala di Milano** di **Giuseppe Piermarini**. La sala presenta una pianta a ferro di cavallo (ritenuta la più adatta a una buona visibilità e all'acustica), palchetti a fasce sovrapposte, retropalchi e un proscenio racchiuso da colonne giganti. Il teatro si caratterizza per la semplicità delle linee, la grande capienza, la funzionalità e profondità del palcoscenico, e anche per servizi d'eccellenza riservati agli avventori (spazi per servizi secondari, ingressi più ampi, foyers, luoghi d'incontri) che faranno della **Scala** il teatro della nuova borghesia, modello imprescindibile per tante future realizzazioni ottocentesche.

Fig. 6

Benedetto Alfieri, Disegno preparatorio per la tavola VI, Pianta del quarto ordine dei palchi del Teatro Regio di Torino.



Salles de Spectacles

Table section de quatrième Etage des Loges du Théâtre de Turin.