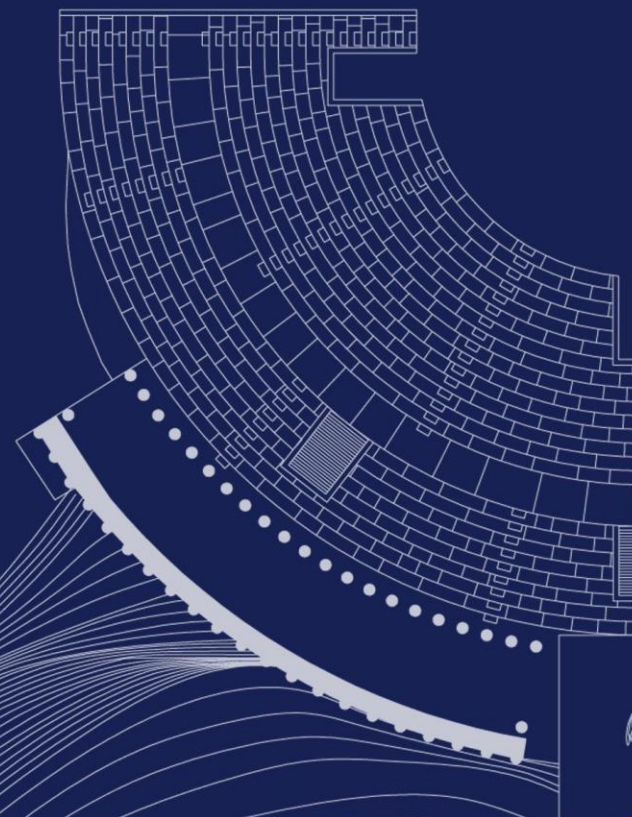
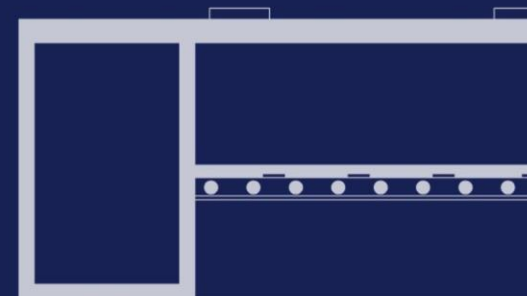




Politecnico di Milano
Facoltà di Architettura e Società
Corso di laurea specialistica in Architettura
A.A.2009/2010

*Progetto di riabilitazione del teatro cosiddetto Greco
di Villa Adriana*



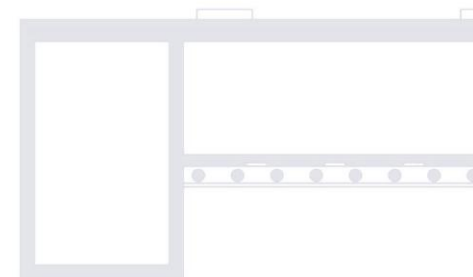
Relatore
Prof. Pier Federico Caliarì

Correlatori
Paolo Conforti, Samuele Ossola

Laureandi
Erica Masiero 721058, Ilaria Stroppa 721011

Indice

7	Abstract
8	1- Villa Adriana: brevi cenni storici
12	2- Storia del teatro classico
	Il teatro greco: origini e tipologia architettonica
	Il teatro ellenistico
	Il teatro romano
	La letteratura teatrale greca: origine della tragedia e commedia
	La letteratura teatrale romana
	I trattati: Vitruvio ,Vignola, Palladio
	Il teatro Olimpico di Palladio a Vicenza
	Teatri greci e romani
56	3-Analisi del teatro greco di Villa Adriana
	Il Teatro Greco nel panorama archeologico della Villa
	Indagine archeologica sul teatro greco: le campagne di scavo nei secoli
	Considerazioni generali sul disegno del teatro greco a seguito degli scavi del 2003-2005



73 4- Percorso progettuale

La ricostruzione

Studio anastilotico secondo il trattato di Vitruvio

Studio anastilotico secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico come terzo ordine)

Studio anastilotico secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico basso)

Il progetto museografico

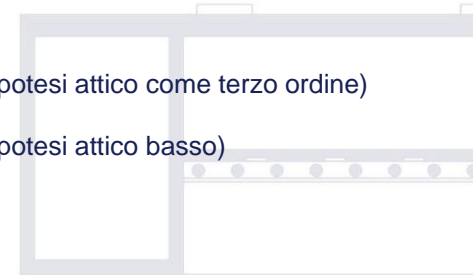
Studio museografico per anastilosi parziale secondo il trattato di Vitruvio

Studio museografico per anastilosi parziale secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico come terzo ordine)

Studio museografico per anastilosi parziale secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico basso)

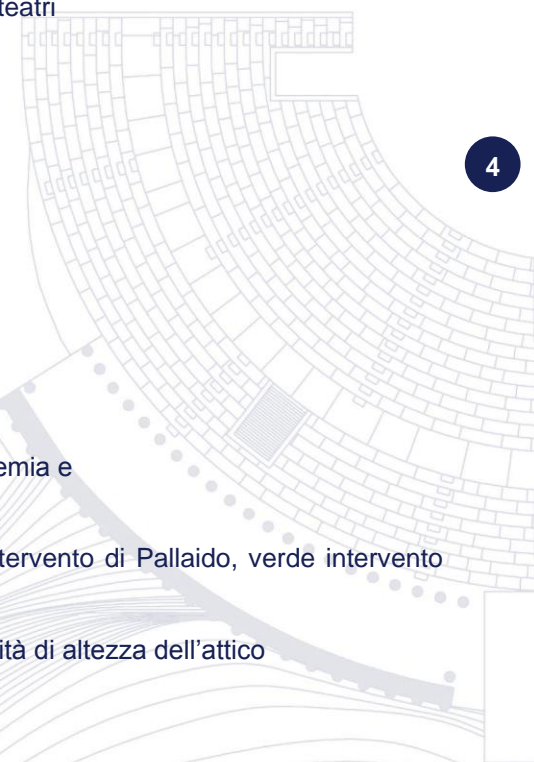
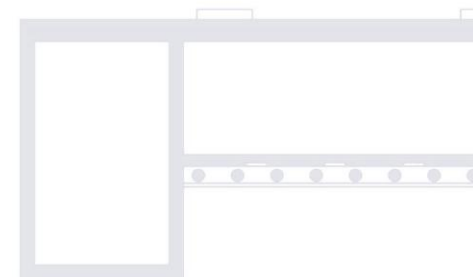
Il progetto contemporaneo

90 5- Bibliografia

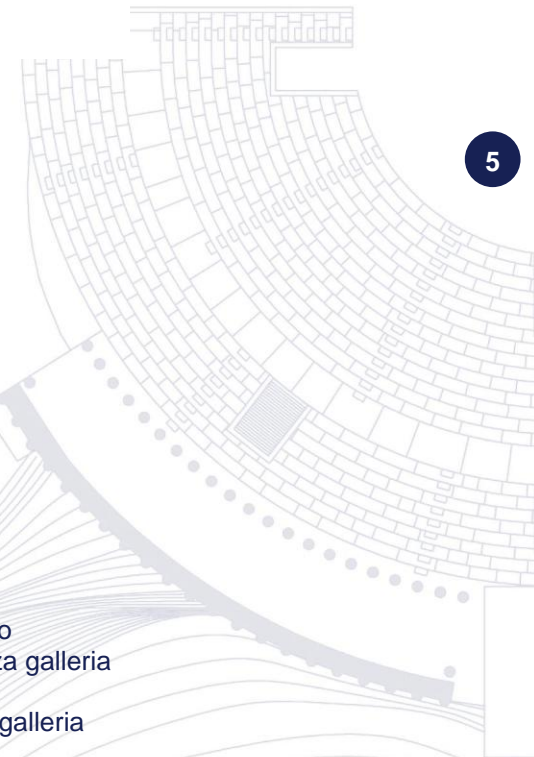
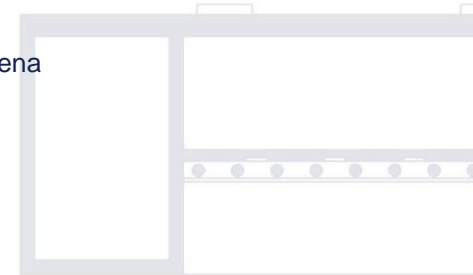


Indice delle figure

- 13 1 Pianta teatro di Thorikos (VI a.C.)
- 15 2 Schema di teatro greco
- 15 3 Il teatro di Epidauro
- 18 5 Teatro di Pompeo a Roma
- 18 6 Teatro di Marcello a Roma
- 26 7 Tavole riassuntive per l'ordine ionico e corinzio
Immagine della versione del trattato del 1758
- 27 8 Codificazione delle regole per la progettazione dei teatri
Immagine della versione del trattato del 1758
- 33 9 Ordine Ionico: colonne, trabeazione, piedistallo
Immagine della versione del trattato del 1620
- 34 10 Ordine Corinzio: colonne, trabeazione, piedistallo
Immagine della versione del trattato del 1620
- 39 11 Ordine Ionico: colonne, trabeazione, piedistallo
Versione del trattato del 1581
- 40 12 Ordine Corinzio: colonne, piedistallo, trabeazione
Versione del trattato del 1581
- 44 13 Pianta del Teatro Olimpico, della sede dell'Accademia e
del Palazzo del Territorio
- 44 14 Pianta degli interventi: rosso preesistenze, bli intervento di Palladio, verde intervento
di Scamozzi
- 45 15 Studio di Palladio che mostra una duplice possibilità di altezza dell'attico
- 45 16 Vista interna del Teatro Olimpico di Palladio
nella scena fissa del Teatro Olimpico di Vicenza



- 45 17 Schema vitruviano applicato alla pianta sotto la gradinata e primo ordine della scena
- 45 18 Pianta sotto la gradinata e primo ordine della scena
- 45 19 Pianta al livello della galleria e secondo ordine della scena
- 46 20 Sezione longitudinale con prospetto della scena
- 46 21 Sezione trasversale
- 59 22 Dettaglio della pianta di G.Stacha
- 60 23 Prima versione del teatro greco secondo F. Contini
- 60 24 Seconda versione del teatro greco di Contini
- 60 25 Pianta del Piranesi, preparatoria
- 60 26 Pianta del Piranesi, definitiva
- 61 27 Pianta Gabrielli, 1725
- 62 28 Pianta del Canina
- 62 29 Viste prospettiche del Canina
- 63 30 Pianta degli Ingegneri, 1905
- 63 31 Teatro Greco, Salza,2001
- 64 32 Disegno dell'ellisse che definisce le gradinate
Disegno teorico e reale
- 70 33 Scavo centrale in corrispondenza del palcoscenico
Scavo in corrispondenza delle gradinate della terza galleria
Scavo dell'altare centrale
Scavo in corrispondenza di un accesso alla terza galleria



71 34 Scavo in corrispondenza del lato Ovest
Vista dall'interno della galleria dell'apertura a ovest
Frammenti
Scavo che mette in luce le gradinate della cavea
Vomitorium laterale
Scavo in corrispondenza del vomitorium centrale
Resti delle gradinate
Scavo laterale rispetto alla cripta
Vista dello scavo a ovest della cripta

80 35 Sezione schematica che mostra la linea tracciata dall'orchestra alla summa cavea, che deve collegare tutti gli spigoli dei gradini che compongono la cavea

Indice delle tavole

T1-Inquadramento territoriale e immagini storiche

T2-Stato di fatto e campagna di scavi

T3-Analisi storica

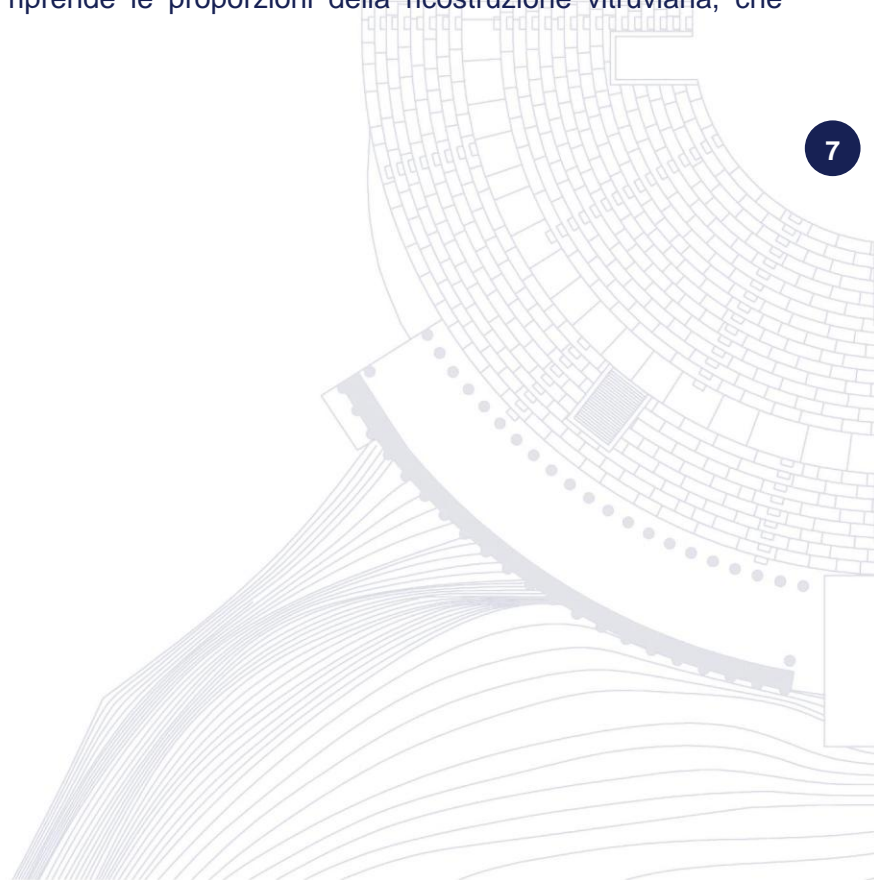
T4-Studio anastiloticò e relativo studio museografico parziale secondo il trattato di Vitruvio

T5- Studio anastiloticò e relativo studio museografico parziale secondo il trattato di Palladio (Ipotesi 1)

T6- Studio anastiloticò e relativo studio museografico parziale secondo il trattato di Palladio (Ipotesi 2)

Abstract

Prima di affrontare il tema della ricostruzione del teatro greco di Villa Adriana abbiamo compiuto un attento studio dei trattati antichi, soffermandoci in particolare su tre autori: Vitruvio, che codificò ne *De Architectura* (29-23 a.C.) il dimensionamento degli ordini e degli elementi costituenti il teatro, Jacopo Barozzi detto il Vignola, che codificò gli ordini ne *I cinque ordini di Architettura* (1562), ed infine Palladio che scrisse *I Quattro libri dell'architettura* (1570). Per capire come fosse strutturato un teatro antico, abbiamo analizzato il trattato di Vitruvio, che, partendo dalla dimensione del diametro dell'orchestra, ricava l'intero dimensionamento dell'edificio scenico, sia in pianta che in alzato. Una volta ottenuto il disegno generale della scena, abbiamo introdotto gli ordini architettonici, che erano presenti nei teatri antichi, e abbiamo confrontato gli ordini descritti dallo stesso autore con quelli di Vignola e Palladio. Il percorso progettuale che abbiamo intrapreso è quindi caratterizzato dallo studio approfondito dei trattati e dalla conseguente elaborazione di diversi "studi", attraverso i quali abbiamo ipotizzato la ricostruzione della scena del teatro greco e la conseguente riprogettazione museografica per anastilosi parziale. Vi sono quindi tre studi ricostruttivi (uno secondo il trattato di Vitruvio e due secondo quello di Palladio), i relativi tre progetti museografici ed infine uno studio contemporaneo, che riprende le proporzioni della ricostruzione vitruviana, che consideriamo essere quella più attendibile.



1- Villa Adriana: brevi cenni storici

La Villa Adriana di Tivoli fu costruita a partire dal 117 d.C. dall'imperatore Adriano come sua residenza imperiale lontana da Roma. La Villa fu realizzata in due fasi: durante la prima (118-125 d.C.) furono costruite le Biblioteche, il Cortile delle Biblioteche, gli Hospitalia e l'edificio annesso, il Giardino a sud-est del Padiglione annesso alla Piazza d'Oro, le Terme con eliocamino, il Teatro marittimo, lo stadio con costruzioni annesse, le Caserme dei Vigili e le Grandi Terme. Durante la seconda fase (125-133 d.C.) furono realizzate le Piccole Terme, il Complesso centrale del Palazzo orientale, il Palazzo Occidentale, la Torre di Roccabruna, la Piazza d'Oro, il Pretorio, il Vestibolo, le Cento Camerelle e Pecile, il Padiglione verso la Valle di Tempe, il Canopo e il Cortile a est dello Stadio.

Per costruire la Villa si fecero degli enormi sbancamenti nel banco tufaceo, procurando nel contempo tufo e pozzolana, i materiali di base per la costruzione. Villa Adriana è un campionario completo di 'invenzioni' architettoniche, dalla forma delle coperture a quella degli edifici, che non seguivano simmetrie rigide ma erano concepiti per stupire, creando visuali e prospettive a sorpresa, e seguivano o dominavano l'orografia naturale del terreno.

La Villa aveva un andamento costante delle pendenze che va da sud verso nord, e permetteva di sfruttare la forza di gravità per muovere l'acqua che alimentava le infinite fontane, vasche e giochi d'acqua che decoravano i suoi giardini ed edifici. Villa Adriana, inoltre, disponeva di una vasta e ramificata rete di percorsi sotterranei, destinati agli schiavi, che servivano gli impianti di riscaldamento degli edifici termali, oppure permettevano di passare senza essere visti da un edificio all'altro. Vi era poi una grande via carrabile sotterranea, della lunghezza di oltre 4 chilometri, scavata nel banco tufaceo ed illuminata da aperture nella volta (oculi) detta Grande Trapezio. Vi era un numero limitato di vie d'accesso, costantemente e severamente sorvegliate; all'interno della Villa esisteva poi una serie di passaggi e di punti di accesso obbligati che collegavano un livello all'altro ed un quartiere all'altro. Studiando questi punti d'accesso è possibile identificare una parte pubblica della Villa - completamente separata dalla sua parte privata - e si possono distinguere tre livelli gerarchici: i quartieri nobili imperiali, i quartieri secondari ed infine i quartieri servili.

Tra gli imperatori Adriano fu quello che costruì maggiormente, investì nel rafforzamento dello stato dando maggior impulso alla pace e alla cultura e diede più spazio alle grandi opere civili. *Attraverso l'esame dell'architettura della Villa Adriana mi propongo di estrarre i contenuti filosofici, i principi spirituali che quell'architettura sottende, nella convinzione che tale estrapolazione abbia in qualche misura una validità più generale*¹ Massimiliano Falsitta ritiene che i principi da cui scaturisce la composizione della villa siano importanti per comprendere l'architettura antica in generale. Adriano trattò l'Impero come un'unità e perciò attuò la sua politica delle immagini in maniera molto più estensiva rispetto ai suoi predecessori. I suoi interventi non furono limitati alla sola Roma, ma esportò attraverso tutto l'Impero le immagini del potere centrale, attraverso nuovi conii e monumenti. Nacque quindi il problema su come arrivare ad un'identità anche architettonica. Adriano avrebbe potuto rifarsi ai linguaggi dell'architettura ellenistico-alessandrina, che appariva già come un insieme di tecniche, stili e linguaggi formati. L'imperatore invece cercò qualcosa di maggiormente espressivo, tramite il suo spirito innovatore. Come si è già detto, la Villa è stata costruita seguendo la conformazione naturale del terreno, anche se il lavoro di ricostruzione e di

1 cit. Villa Adriana Una questione di composizione architettonica, Massimiliano Falsitta, pag. 30

riconfigurazione della collina su cui essa si appoggia è stato immane. La Villa presenta due cerniere che distribuiscono gli spazi e in cui confluiscono tre direzioni differenti. La direzione principale è quella data dall'asse del Pecile, cui si conformano i vari edifici, fra cui l'Edificio con tre esedre, il Giardino-ninfeo e l'Edificio con peschiera o residenza imperiale invernale. La seconda direzione è quella determinata dalla preesistente villa repubblicana, i cui resti vengono in parte mantenuti e riutilizzati e il cui asse diventa asse di tutta l'ala di Villa Adriana allineata alla Valle di Tempe. La terza direzione è quella assunta dalla parte di Villa Adriana che si allinea approssimativamente all'andamento del fiume Riscoli e che costituisce quindi il fianco Ovest della villa. I punti di unione dell'ala est e dell'ala sud sono le tre unità architettoniche denominate Teatro marittimo, Sala dei filosofi e muro nord del Pecile, con il suo doppio portico e la sua doppia rotatoria. Non a caso queste tre unità costituiscono il primo nucleo di Villa Adriana, il primo pezzo di nuova costruzione che Adriano volle affiancare alla preesistente villa repubblicana. In questo primo nucleo, che forse inizialmente fu pensato come l'unico intervento da realizzare, troviamo già messa in opera compiutamente la sintesi dei principi: l'architetto pare già proporsi la realizzazione di un'opera conclusa. Tutte e tre le unità infatti *contengono e risolvono la propria contraddizione*². Il teatro marittimo presenta figure rotanti e figure bloccate che si alternano. A sud e a est si sviluppano la residenza imperiale e la Piazza d'oro che richiamano le due ali principali della villa, depositarie l'una di un principio e l'altra del suo opposto. Così, nella zona a sud il Pecile e il Canopo, con l'intermezzo delle Piccole Terme, assumono l'archetipo dionisiaco quale quadro armonico della composizione. Al contrario a est si trovano la residenza imperiale e la Piazza d'oro che richiamano le antiche tipologie dei rassicuranti spazi a corte, la *domus*, quindi, di derivazione latina, che dà la propria impronta all'unità architettonica della residenza imperiale, e il ginnasio greco, sul cui tipo si conforma la Piazza d'oro. Queste architetture svolgono il ruolo opposto, la loro tonica è apollinea e inquadra uniformemente il carattere dell'area sulla base di un principio di precisa e lucida capacità identificante le delimitazioni spaziali e ideali. *Villa Adriana, in questo senso, è stata, credo, un terreno di raccolta fruttuoso, proprio perché non è, come molti hanno voluto indicare, una sorta di collezione di archetipi, quasi una rassegna di stravaganze, di originalità; è invece un testo asciutto e preciso, in grado di mostrare, accanto alla varietà e alla libertà della fioritura compositiva, una straordinaria sensibilità per il funzionamento semantico e simbolico dell'architettura*³.

Le gallerie che passano nel sottosuolo della Piazza d'oro mettono in comunicazione con le zone di Villa Adriana che si trovano a nord e a sud. Queste zone, anch'esse regolarizzate da complessi terrazzamenti e riempimenti, sono arricchite dalla presenza di una serie di opere isolate che Adriano volle a nord come un preludio all'arrivo in villa, e a sud come a ritmare e a caratterizzare il progressivo diradarsi e allontanarsi dell'architettura. Il teatro greco in particolare non si colloca in un contesto edificato particolare, ma costituisce un'architettura isolata all'interno della Villa, situato appunto a Nord. Seguendo l'antica diramazione che dalla via Tiburtina conduce al colle sul quale si trova la villa, le prime vestigia che si incontrano sono quelle del Teatro greco, di cui oggi ben poco è riconoscibile. Tuttavia va sottolineata la collocazione di quest'architettura come avamposto. Il teatro è il luogo per eccellenza del carattere dionisiaco: *questa ubicazione ai confini, dove dalla natura si passa*

2 cit. Villa Adriana Una questione di composizione architettonica, Massimiliano Falsitta, pag. 102

3 Ivi, pag. 104

all'architettura, sembra una supplica, una preghiera rivolta al dio perché allenti la sua presa e perché permetta all'uomo di sostituire l'indistinzione e l'ebbrezza della natura incontaminata con l'ordine di Apollo, che si fa spazi con l'architettura ⁴.

Poco dopo il teatro, la via carrabile si biforca dirigendosi da una parte verso il Vestibolo, cioè l'accesso principale situato ad Ovest della Villa e, dall'altra, verso est, inabissandosi a un certo punto nelle antiche gallerie che innervano la basis villae e che forse precedentemente furono strade a cielo aperto. La diramazione che si dirige a est passa vicino a un sorta di piccolo santuario ellenistico, il Ninfeo Fede, somigliante a quelle architetture a grandiosa scala territoriale con edifici templari incorniciati da lunghe stoà e collocati su alti podii realizzati con terrazzamenti. In questo caso, la scala è qui quella minima di un tempietto posto in chiave augurale per chi giunga alla villa. Lo stesso può dirsi del tempietto prostilo che si trovava a ovest del Vestibolo di ingresso e di cui oggi non rimane più nulla. L'usanza di edificare piccole architetture augurali lungo le vie di accesso era diffusa, ma nel realizzare questi tempietti Adriano aveva sicuramente presenti i tesori votivi delle città greche eretti lungo la via sacra all'interno del recinto di Delfi.

Mentre il Teatro greco è posto all'entrata del comprensorio di Villa Adriana, con l'Odeon, detto anche "teatro alla maniera dei romani", la villa termina. Da qui è possibile accedere al sistema sotterraneo del Grande Trapezio. Non si sa con certezza in quale modo tale sistema, formato dalle gallerie e dal teatro, venisse realmente utilizzato.

Molto poco è rimasto della lussuosa decorazione della Villa, dopo secoli di scavi di rapina e di metodica spoliatura. Di conseguenza il visitatore di oggi non si rende conto che la Villa era quasi interamente pavimentata con magnifici pavimenti in marmo (opus sectile), e che le pareti erano completamente rivestite da pannelli di marmo che arrivavano al soffitto. Nel corso dei secoli, tutti i marmi vennero meticolosamente asportati e bruciati per farne calce, quindi sopravvivono pochissimi frammenti.

L'opus sectile era il segno distintivo della presenza dell'imperatore, specie quando veniva impiegato il porfido rosso, la pietra imperiale per eccellenza, che alludeva al color porpora, altro segno del poter imperiale. Nei più imponenti edifici della Villa assieme ai marmi preziosi si sono rinvenuti splendidi pannelli in mosaico minuto (con tessere di 1-2 mm.) detti vermiculata.

Questi tipi di pavimento compaiono solo negli edifici nobili della Villa, riservati all'imperatore, accanto al rivestimento marmoreo alle pareti.

I mosaici bianco neri, infinitamente meno preziosi, con piacevoli disegni vegetali come quelli degli Hospitalia, o semplici disegni geometrici, erano invece impiegati negli edifici secondari che avevano una collocazione defilata e dimensioni più contenute, ed erano usati dal personale di rango; come rivestimento parietale vi erano solo affreschi.

Vi era infine un terzo livello gerarchico nell'uso dei pavimenti: i quartieri servili, che avevano pavimenti rustici in cocciopesto o opus spicatum, come si può vedere nella Caserma dei Vigili o nelle Cento Camerelle. Le rovine della Villa, ancora così imponenti dopo quasi due millenni, hanno affascinato gli architetti e gli artisti di tutte le epoche, che qui sono venuti alla ricerca di ispirazione, per copiarne le forme o carpire i segreti tecnici di tanta solidità. Villa Adriana fu visitata da Andrea Palladio, da Raffaello, Michelangelo, Leonardo, e poi ancora da Borromini, Piranesi, Canova, e da Quarenghi che divenne l'architetto di Caterina di Russia. Antonio da Sangallo, Pier Leone Ghezzi, Giovanni da Udine e moltissimi altri artisti ci

hanno lasciato schizzi e disegni delle sue rovine, ed hanno cercato di ricostruire le piante dei suoi edifici più singolari come il Canopo o il Teatro Marittimo.

Dopo esser stata saccheggiata da Totila, conobbe lunghi secoli di oblio, durante i quali divenne "Tivoli Vecchio", ridotta a cava di mattoni e di marmi per la vicina città di Tivoli, importante sede vescovile. Alla fine del Quattrocento, Biondo Flavio la identificò nuovamente come la Villa dell'Imperatore Adriano di cui parlava l'Historia Augusta, e nello stesso periodo Papa Alessandro VI Borgia promosse i primi scavi all'Odeon, durante i quali vennero scoperte le statue di Muse sedute attualmente al Museo del Prado di Madrid. La sua fama fu consacrata da Papa Pio II Piccolomini, che la visitò e descrisse nei suoi Commentarii. A partire dal Cinquecento, Villa Adriana divenne oggetto di innumerevoli scavi tutti volti alla scoperta di tesori - soprattutto statue e mosaici - che erano preda ambita dei grandi collezionisti di antichità, dapprima Papi e Cardinali, ed in seguito nobili romani ed europei, soprattutto inglesi. I primi scavi su vasta scala risalgono a metà del Cinquecento, e furono patrocinati da Ippolito II d'Este, figlio di Lucrezia Borgia, a quel tempo Governatore di Tivoli. Egli si avvalse dell'opera del grande architetto ed antiquario Pirro Ligorio, il quale progettò e realizzò per lui la splendida Villa d'Este di Tivoli, trasformando l'antico Palazzo Vescovile in un luogo di delizie rinascimentale, con la spesa di oltre un milione di scudi d'oro - cifra sbalorditiva in ogni epoca. Pirro Ligorio scavò in vari punti di Villa Adriana alla ricerca di statue e marmi con cui decorare la Villa d'Este, ed ha lasciato tre preziosi Codici nei quali racconta delle sue esplorazioni e descrive le sue scoperte, inframmezzandole con leggende e 'quadri di vita' degli antichi romani. I Codici ligoriani divennero una delle letture più ricercate dei grandi Mecenati del Rinascimento, e contribuirono non poco a diffondere la fama della Villa di Adriano a Tivoli e della sua bellezza, e le leggende sui suoi tesori inestimabili. Gli scavi si moltiplicarono.

Nel Seicento fu particolarmente attiva la famiglia Bulgarini, ancor oggi proprietaria dell'Accademia nella parte alta della Villa. Il Cardinal Bulgarini scoprì nell'Accademia i Candelabri Barberini, oggi conservati nei Musei Vaticani. Nel Settecento Simplicio Bulgarini concesse il permesso di scavare al Cardinal Alessandro Furietti, che rinvenne nel Padiglione dell'Accademia le celebri statue dei Centauri di Aristeas e Papias e del Fauno Rosso oggi conservate nel Museo Capitolino. Nel corso del Settecento, Villa Adriana divenne in gran parte proprietà del conte Fede, che fece piantare i meravigliosi cipressi che si vedono ancor oggi e scavò attivamente alla ricerca di nuove statue per la sua collezione, poi dispersa alla sua morte. Villa Adriana divenne in quell'epoca una tappa fondamentale del Grand Tour dei ricchissimi nobili inglesi, disposti a spendere qualsiasi cifra pur di esibire nelle loro dimore statue o vasi provenienti dalla Villa, come preziosi trofei di viaggio. Solo a fine Ottocento, dopo vari passaggi di proprietà e frazionamenti, Villa Adriana fu in parte acquistata dal Regno d'Italia, che vi iniziò i primi lavori di restauro. (Per una storia dettagliata degli scavi vedere in Bibliografia Gusman 1904, Winnefeld 1895, De Franceschini 1991, Guidobaldi 1994, MacDonald-Pinto 1995)

A Villa Adriana non è mai stato fatto uno scavo stratigrafico, ma sempre scavi antiquari alla ricerca di tesori, oppure - più recentemente - sondaggi parziali e limitati o grandi sbancamenti di pulizia. Non sappiamo nulla, quindi, dei materiali rinvenuti, ignoriamo le fasi del declino e dell'abbandono della Villa, pur intuibili da rozzi rattoppi e modifiche. La maggior parte delle statue e dei mosaici rinvenuti ha solo una generica attribuzione alla Villa, e di rado si conosce il punto esatto del rinvenimento.

2- Storia del teatro classico

Il teatro greco: origini e tipologia architettonica

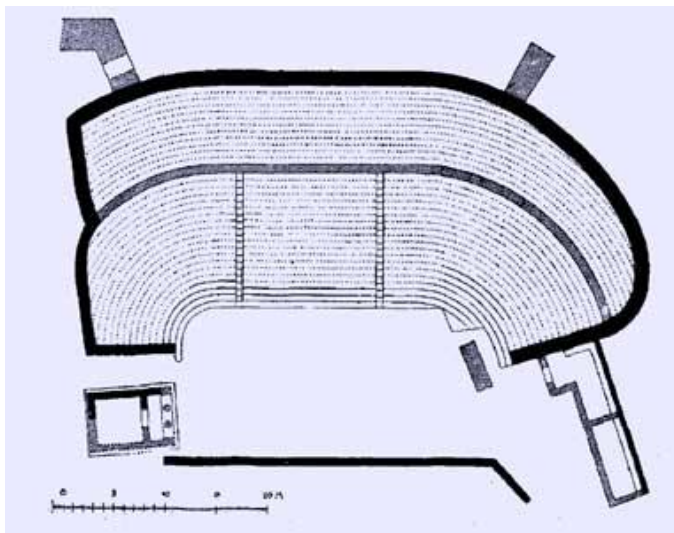
Il teatro vede la luce nel bacino del mediterraneo. Vi sono tre tipologie di fonti di cui disponiamo riguardanti il teatro antico: le fonti archeologiche, letterario-linguistiche e pittoriche. Per quanto riguarda le fonti archeologiche, dai ritrovamenti e dai reperti è possibile studiare l'uso che veniva fatto dei teatri e ricostruirne l'evoluzione. Le fonti letterario-linguistiche sono numerose: molti sono infatti gli autori che descrivono i teatri e le rappresentazioni teatrali. Oltre alla *Poetica (aggiungere note)* di Aristotele abbiamo descrizioni importanti soprattutto nel trattato vitruviano *De Architectura*, che risale al 15 a.C.

A volte, negli stessi testi teatrali erano presenti annotazioni sulle strutture sceniche. Ulteriori conoscenze ci arrivano dallo studio linguistico: le radici di molte parole infatti esprimono concetti legati ad attività sceniche e rappresentative. Il termine teatro, infatti, deriva dal verbo greco *theàstai controllare che non ci siano contraddizioni più avanti*, che significa vedere. Di conseguenza *theatron* non è tanto il luogo delle rappresentazioni, quanto il gruppo di persone che assistono oppure la particolare conformazione dello spazio che permette alle persone di assistere (la cavea o la gradinata). Infine le fonti pittoriche raffigurano scene teatrali su differenti supporti, quali ad esempio vasi, da cui si possono ricavare preziose informazioni per quanto riguarda i costumi, le scenografie e lo svolgimento dei drammi.

Gli spettacoli in Grecia avevano un profondo significato religioso ed erano anche un importante avvenimento politico, in quanto organizzati dallo stato. Le rappresentazioni teatrali avvenivano durante le festività dedicate a Dioniso: per le Lenee (gennaio-febbraio), per le Grandi Dionisie (marzo-aprile) e per le Dionisie rurali (dicembre-gennaio) e si svolgevano all'interno del teatro di Dioniso.

La tipologia architettonica si è quindi sviluppata in un contesto religioso e fuori dell'ambiente urbano. Fin dall'origine i teatri sorgevano in prossimità di luoghi di culto, quali semplici spiazzi nel terreno, non necessariamente templi. In tali spazi erano presenti un altare (*thymele*) centrale e con l'evolversi del rito, apparirono diversi celebranti che in seguito divennero il coro vero e proprio, i quali agivano intorno allo spazio che circondava l'altare. Dal verbo *danzare (orchèin)* infatti deriva il termine *orchestra* (luogo della danza). I fedeli si disponevano intorno all'altare, andando così a conformare il primo spazio teatrale: un circolo, o un arco di panche di legno. La forma circolare che oggi comunemente conosciamo per quanto riguarda la *cavea* (ossia e gradinate attorno all'orchestra) risale al V a.C.

E' probabile che la forma più antica dell'orchestra greca fosse rettangolare, dato che da alcuni rinvenimenti di teatri arcaici si è potuta constatare la presenza di una piazza rettangolare (come per esempio nei teatri di corte di Efeso e Cnosso). Tuttavia la questione è ancora discussa. Anche negli scavi di Thorikos (VI a.C. circa) sono emersi resti antichi dove la forma dell'orchestra è un rettangolo con angoli smussati e la cavea quasi rettangolare.



2 Pianta teatro di Thorikos (VI a.C.)

Con l'evolversi delle rappresentazioni teatrali risultò più comodo disporre i fedeli su un declivio, affinché si avesse una visuale migliore. *Scelti quindi pendii idonei, si ricavò la parte in piano necessaria al rito scavando il fianco del declivio in modo da creare uno spiazzo a semicerchio un po' incassato verso monte, che poi veniva completato allargandosi a valle su un terrapieno ottenuto con il riporto del terreno precedentemente scavato, valendosi spesso di muri di contenimento dei terrapieni. Questa successione di adattamenti è documentata per il teatro di Dioniso in Atene⁵.*

Gli spazi teatrali quindi sono sempre stati caratterizzati da un forte rapporto con il paesaggio e la natura, che offriva significativi scorci visivi. La prima scena fu molto probabilmente un semplice fondale in muratura, ottenuto da un lato di un volume che in seguito diventerà il vero e proprio edificio scenico. La parete davanti alla quale recitavano gli attori era la *frons scaenae*.

L'apparato scenico si può dividere in due grandi categorie: quello a parasceni e quello con proscenio. Il primo caso ha come suo fulcro una lunga sala e due vani laterali (parasceni) in aggetto verso l'orchestra mentre il palcoscenico si colloca fra questi due vani ed è perciò circondato dall'edificio scenico. Questo risulta essere tipologicamente il più antico e utilizzato per il teatro di Dioniso di Atene inaugurato intorno al 325 a.C. dal magistrato Licurgo, considerato, secondo le fonti, il primo teatro

⁵ cit. Sviluppo Storico-Tipologico delle architetture per lo spettacolo, Piero degli Innocenti, pag.21

monumentale. Quello a proscenio (il più diffuso) invece si componeva di una sala allungata e di un palcoscenico rialzato occupante tutta la larghezza dell'edificio scenico sul lato dell'orchestra. Un esempio tra i più conosciuti è il teatro di Epidauro (III secolo a.C.)

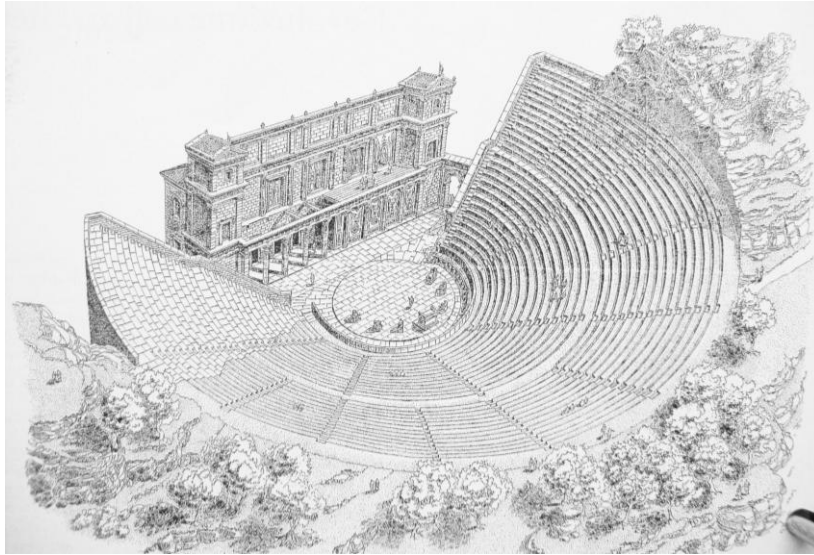
Ancora nel V secolo a.C., al tempo dei grandi tragici, i teatri erano costruiti prevalentemente in legno. Soprattutto la cavea venne mantenuta come struttura temporanea in legno, in quanto la realizzazione in pietra avrebbe comportato notevoli costi aggiuntivi e grandi difficoltà tecniche. Solamente intorno al IV secolo a.C. si delineò la tipologia di cavea e di orchestra canonica, che appartiene più al modello ellenistico di teatro, che a quello classico vero e proprio.

Davanti alla scena fu creato un podio (*logheion*, luogo per parlare) o proscenio (*proskemòn*) e ai lati si crearono due ali o avancorpi (*paraskènia*), in seguito collegate da una tettoia, che andava a coprire il proscenio. Sul fronte scena venne aperta dapprima una porta sola, in seguito tre (in latino (*valvae*). Le aperture avevano un significato ben preciso: la porta centrale (che i latini chiameranno *porta regia*) era più ampia delle altre indicava generalmente l'ingresso di un palazzo, mentre le porte laterali (*valvae hospitales*) potevano indicare le stanze degli ospiti o di edifici meno importanti o ancora di luoghi fuori città. Tra la cavea e la scena erano presenti due passaggi (*paròdoi*) che erano utilizzati per l'ingresso e l'uscita del coro; essi normalmente indicavano simbolicamente l'accesso a luoghi quali il foro, la periferia della città o la campagna.

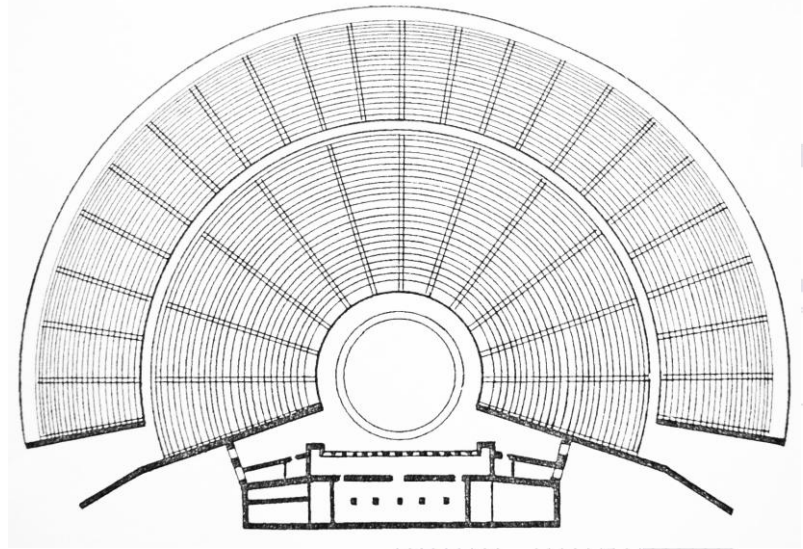
Erano inoltre presenti botole da cui si accedeva a passaggi sotterranei, utilizzati in alcuni casi per apparizioni spettacolari. E' ad esempio il caso documentato nel teatro di Eretria, che permetteva ai personaggi di uscire al centro dell'orchestra mediante la cosiddetta *scaletta di Caronte*. Da diverse fonti si è a conoscenza della presenza di macchine scenografiche, da cui deriva anche il detto *Deus ex machina*, che sta a significare *l'apparizione improvvisa di un personaggio risolutore di una situazione*⁶.

Altre curiosità riguardanti le rappresentazioni riguardano ad esempio le scenografie o i costumi degli attori: all'edificio scenico era possibile applicare dei fondali dipinti; gli attori recitavano indossando una maschera (*prosopon* o *prosopeion*) in tela di lino stuccata e dipinta e aveva anche la funzione di amplificare la voce e di ricoprire più ruoli, compresi quelli delle donne. I costumi della tragedia erano fastosi, mentre quelli della commedia erano più grotteschi, con imbottiture ad esempio del ventre. Il biglietto di ingresso era offerto a poco prezzo e per i cittadini meno agiati era gratuito. Lo stato provvedeva al pagamento di ciascun poeta e al premio assegnato in caso di vittoria, mentre i cittadini più facoltosi si accollavano le spese relative alle "coregie", cioè al reperimento e al pagamento dei coreuti. La rappresentazione era affidata al coro e agli attori: il coro accompagnava con la danza i canti ed era composto da dodici coreuti al tempo di Eschilo, mentre con Sofocle il numero venne elevato a quindici. Nella commedia invece il coro era formato da ventiquattro persone. Il corifeo dialogava con gli attori in rappresentanza del coro.

6 Ivi, pag.24



2 Schema di teatro greco



3 Il teatro di Epidauro

Fra i numerosi teatri greci ve ne sono due di particolare importanza: il teatro di Epidauro e il Teatro di Dioniso ad Atene. Il teatro di Dioniso ad Atene fu costruito da Pisistrato verso la metà del VI secolo a.C. sulla pendice meridionale dell'Acropoli. Nel V secolo a.C. venne costruita una struttura scenica in legno utilizzata per le rappresentazioni teatrali che si svolgevano durante le Grandi Dionisie. Prima infatti gli spettacoli avevano luogo nell'agorà, all'interno di un'apposita orchestra. A causa dei frequenti crolli dovuti alla cavea in legno, si decise di costruire il teatro in muratura. Dopo i lavori il teatro era in grado di ospitare fino a 17.000 spettatori. La struttura del teatro è tipica del modello greco: orchestra circolare con l'altare centrale dedicato a Dioniso e un semplice edificio rettangolare con parasceni.

Il teatro di Epidauro, opera di Policleto di Sicione (secondo Pausania) risale all'inizio del III secolo a.C., viene considerato il teatro che più di ogni altro realizza il modello di teatro greco. La cavea aveva una forma a ventaglio, per migliorare la visibilità degli spettatori seduti ai lati ed era divisa in due parti da un corridoio anulare. La parte più bassa della cavea (*ima cavea*) poggiava su un pendio naturale, mentre la parte sommitale (*summa cavea*) su un terrapieno artificiale che fu aggiunto negli anni 170-160 a.C. circa. Resta il piano del proscenio alto circa 3,5 m. La *scaenae frons* non si è conservata, ma si può ipotizzare che avesse un'altezza di due piani e che fosse lunga 27 metri. Il teatro di Epidauro poteva ospitare dai 12500 ai 14000 spettatori.

Il teatro ellenistico

In epoca ellenistica (l'età ellenistica si fa convenzionalmente iniziare con il 323 a.C., anno della morte di Alessandro Magno e terminare con la conquista romana dell'Egitto con la battaglia di Azio del 31 a.C., che porta l'oriente nell'orbita romana occidentale) la cultura greca si diffuse nel mondo mediterraneo, eurasiatico e in Oriente, fondendosi con le culture locali. Le rappresentazioni acquistarono un carattere di maggior realismo, con l'adozione di temi di maggior attualità e anche dal punto di vista architettonico si arricchì di nuovi dettagli. Il fronte scenico mantenne le caratteristiche classiche, con le porte e l'impiego di teli dipinti. Nonostante ciò vi è una maggior accuratezza e complessità. Il proscenio, che divenne un podio molto alto di circa 3 m, era coperto da una tettoia in legno inclinata per favorire l'acustica e si presenta verso il pubblico con un fronte molto più ricco, con più ordini, con edicole con statue ecc. La *cavea* inoltre si riduce a semicerchio, arrivando ad avere una forma più compatta, dato che man mano i teatri venivano a collocarsi all'interno della città. Il diametro del semicerchio si unisce al lato più lungo dell'edificio scenico. La scena si innalza fino all'altezza dell'intera *cavea*. Gli esempi di teatri ellenistici rimasti sono numerosi: Eretria, Oropo, Delo, Termesso, Sagalasso, Patara, Mira, Tralle, Magnesia ecc. Particolarmente pregevole è il Teatro di Aspendos (IId.C.) situato in Turchia.

Il teatro romano

Anche a Roma le rappresentazioni erano previste in occasioni specifiche: nei *ludi Romani* furono introdotti spettacoli di ballerini etruschi, diventando così *ludi scaenici*. In seguito Livio Andronico, nel 240 a.C, presentò per la prima volta la versione latina di una tragedia greca, mentre nel 161 a.C. Terenzio presentò la prima commedia alla greca. Le rappresentazioni si svolsero, in una prima fase, in teatri temporanei in legno eretti negli spazi destinati ai ludi. I teatri sono sempre stati osteggiati ed erano effimeri perché vivevano solo il periodo necessario alla rappresentazione. L'edificio veniva pertanto costruito in legno per facilitarne lo smontaggio e la trasportabilità. Interessante notare come gli spettacoli avvenivano di giorno e gli spettatori rimanevano o in piedi o su sedute improvvisate. Successivamente si montavano, di fronte al palcoscenico, gradini disposti ad emiciclo del tutto simili a quelli della *cavea* greca. Gli unici due esempi di teatro stabile in pietra sono quello di Pompeo e successivamente quello di Marcello. Solo nel 55 a.C. perciò Pompeo costruì il primo teatro stabile in muratura. Il fatto che sia piuttosto tardo è dovuto all'ostilità del senato: per tutta l'epoca repubblicana il teatro fu visto infatti come apportatore di costumi licenziosi e pericoloso per l'influenza politica che potevano avere. E' evidente come il teatro greco sia stato il modello per tutti gli edifici adibiti allo spettacolo. In epoca romana tardo-repubblicana abbiamo delle variazioni sulla struttura: un terrapieno regolarizzato e contenuto da muri semicircolari, in grado di sostenere l'ossatura dell'edificio, con *cavea* a pianta schiacciata, parodoi a cielo aperto e palcoscenico basso.

Il primo teatro con *cavea* (addossata al pendio naturale), che poggia su sostruzioni, che si conosca è quello di Teano. La pianta unitaria crea il problema dell'accesso degli spettatori ma viene risolto durante la costruzione dei teatri di Pompei dove si realizzano corridoi a volta.

Nel 55 a.C., con la costruzione del teatro di Pompeo, si ha la nascita del teatro romano. Edificio completamente in muratura dove si ha un perfetto equilibrio tra cavea, orchestra e scen, che costituiscono un unicum che può non tenere conto dell'orografia. *Il teatro romano è quindi un monumento architettonico unitario, senza separazione tra cavea ed edificio scenico*⁷. Questa nuova tipologia non ha necessità di un pendio su cui appoggiare la cavea ma dispiega le gradinate su un complesso di muri radiali e semi-circolari di diverse altezze collegati da corridoi e scale necessari per accedere rapidamente ai piani alti. La scena diventa ricca di decorazioni, le parodoi si coprono. La struttura geometrica del teatro romano non è più aperta ma vive di spazi conclusi che ruotano attorno ad un vero spazio aperto in grado di essere stabilmente coperto da un *velum*. Infatti a partire dal 78 a.C. si è a conoscenza di un velario per il riparo del pubblico dal sole e di sistemi di raffreddamento dell'aria mediante passaggio in un percorso con condotte e pozzi d'acqua fredda. Il palcoscenico romano (*pulpitum*) era alto circa un metro e mezzo ed era anche molto ampio: 6-12 metri di profondità per 30-90 di larghezza. Insieme al teatro Marcello diventano simbolo e copia per altri esempi sia in Italia (Benevento, Ventimiglia) che all'estero (Merida, Orange, Lione). In Grecia invece abbiamo rari esempi di teatri romani. In età romana è importante evidenziare come questo luogo avesse il compito di propaganda politica e ideologica attraverso gli apparati decorativi ed epigrafici, soprattutto nel periodo di Augusto o della dinastia giulio-claudia.

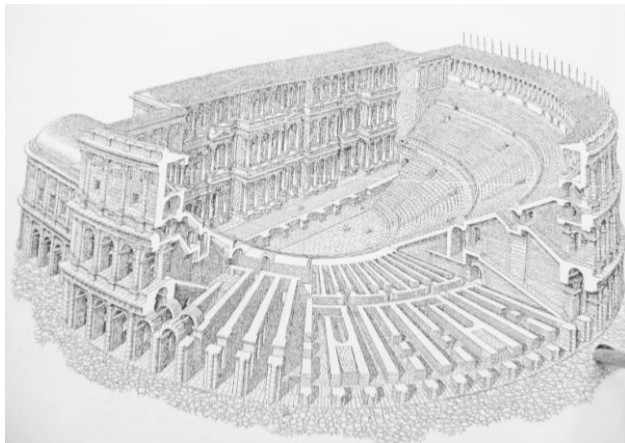
Il più famoso teatro romano fu quello di Marcello, iniziato sotto Cesare e in seguito terminato sotto Augusto nell'11 a.C. Fu restaurato da Domiziano, Diocleziano, Onorio e infine da Teodorico. E' un edificio a sé stante, realizzato secondo i dettami vitruviani. Aveva 14.000 posti e un diametro di 150 metri. Innovativa appare la creazione di una monumentale quinta architettonica. L'alzato con ordini architettonici venne integrato da tre nicchie: una centrale semicircolare e due laterali rettangolari.

Da evidenziare è senza dubbio l'orientamento che avevano sia quello greco che romano: gli scenari a cui si rivolgevano erano sempre spazi aperti o verso il mare o verso una verde vallata. Da una catalogazione di tutti i teatri si è notato poi che la maggior parte ha un orientamento sud-est per cui gli spettatori erano rivolti verso il sorgere del sole. Questa nuova tipologia di edificio invade tutto l'occidente in breve tempo e viene assorbito da quelle culture che non avevano trovato interesse per quelli greci. Palestina, Siria, Egitto vengo pertanto "romanizzate" non solo costruendo nuovi edifici ma restaurando i vecchi intervenendo soprattutto nella parte scenica inserendo statue e rilievi. A partire dal I secolo d.C. nell'area gallica si definisce una nuova tipologia teatrale detta "galloromana". Zone come l'Inghilterra, Francia, Germania, Lussemburgo modificano la struttura ancorando le gradinate in legno a terrapieni ed è presente un modesto edificio scenico con palcoscenico di piccole dimensioni. L'odeon, il piccolo teatro coperto greco nato per le audizioni musicali che accompagnavano recitazioni di odi, viene ripreso anch'esso dai romani ma rimane un esempio poco diffuso. Famosi quello di Domiziano a Roma o di Erode Attico ad Atene avevano dimensioni più importanti di quelli ellenici ed erano utilizzati come alternativa a quelli aperti ma in realtà al loro interno avvenivano le stesse rappresentazioni. Gli odeon venivano comunque edificati dove la cultura era più raffinata, dove l'evento dei concerti era molto apprezzato e spesso "privati" annessi a ville di proprietà imperiale (uno dei più famosi è quello a Villa Adriana a Tivoli). Difficilmente è presente un odeon in una città dove non esisteva almeno un teatro.

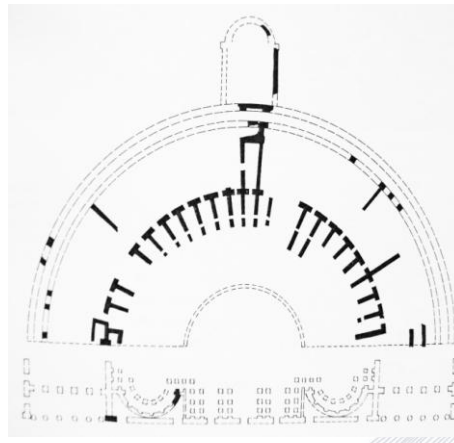
7 cit. Umberto Pappalardo, Teatri greci e romani, pag.15

Già dal I secolo a.C. divennero molto popolari i combattimenti di gladiatori, le naumachie, le cacce e le corse. Pare che l'origine dei combattimenti di gladiatori sia riferibile a duelli che avvenivano durante i *ludi funerari*. I Romani infatti avevano un grande passione per gli spettacoli più "fisici", prediligendoli rispetto a quelli più "mentali", cioè culturali e qualitativi.

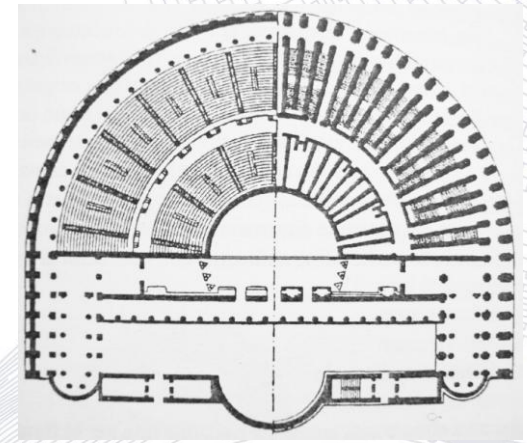
Dal IV secolo incominciò la crisi del teatro romano. Le motivazioni del suo declino erano diverse. Il cristianesimo, che divenne religione ufficiale nel 393 e la Chiesa si opposero sempre più alle rappresentazioni e feste pagane nei teatri, a causa del contenuto spesso osceno o volgare. Nel 404 furono proibiti i combattimenti gladiatori, quando un monaco, Telemaco, era morto lapidato durante uno spettacolo perché si era opposto ad un ennesimo massacro. Le cacce di animali feroci continuarono fino al 523. La crisi del teatro inoltre fu anche la conseguenza del declino economico e sociale di tutto il mondo antico. Dal V secolo in poi i barbari, sotto Teodorico, continuarono qualche spettacolo, ma si trattava per lo più di spettacoli di corte. Con l'avvento dei Longobardi le attività teatrali cessarono del tutto.



4 Schema di teatro romano



5 Teatro di Pompeo a Roma



6 Teatro di Marcello a Roma

I trattati: Vitruvio, Vignola, Palladio

Prima di affrontare il tema della ricostruzione del teatro greco di Villa Adriana abbiamo compiuto un attento studio dei trattati antichi, soffermandoci in particolare su tre autori: Vitruvio, che codificò ne *De Architectura* (29-23 a.C.) il dimensionamento degli ordini e degli elementi costituenti il teatro, Jacopo Barozzi detto il Vignola, che codificò gli ordini ne *I cinque ordini di Architettura* (1562), ed infine Palladio che scrisse *I Quattro libri dell'architettura* (1570). Qui di seguito alleghiamo degli estratti dei trattati che abbiamo preso in considerazione.

Marcus Vitruvius Pollio era originario di Verona e visse intorno al I secolo a.C. La sua opera *De Architectura* è un'opera scritta in 10 libri scritta fra il 23 e il 27 a.C. Gli studi portati avanti da Vitruvio furono punto di riferimento e influenzarono notevolmente gli studiosi nel Rinascimento e nel Neoclassicismo. Nel suo trattato Vitruvio si sofferma a lungo sulla costruzione dei teatri, a partire dal luogo scelto, che deve essere salubre, esposto preferibilmente non a Sud e di buona acustica naturale (soprattutto privo di eco). Si sofferma a lungo sulle teorie armoniche dei Greci, per poi dimostrare come debbano essere applicate alla costruzione dei teatri. Per migliorare l'acustica dei teatri infatti Vitruvio consiglia di collocare in apposite nicchie nascoste sotto al cavea dei vasi risuonatori di bronzo o, per economia, di terracotta, disposti rovesciati, ma con il bordo leggermente sollevato con una zeppa dalla parte verso la scena e senza che appoggino su nessuna parete. La collocazione delle cellette avverrà secondo un preciso disegno. Vitruvio ammette di non poter indicare teatri romani in cui siano stati utilizzati i vasi risuonatori, ma ne conosce alcuni invece in Grecia. Per quanto riguarda la costruzione in pianta del teatro, Vitruvio distingue fra il tipo latino e quello greco, che hanno un disegno differente della cavea. E' significativo che l'autore non parli degli anfiteatri romani; al tempo infatti questa tipologia di teatro si stava ancora sviluppando ed aveva un carattere per lo più temporaneo.

[tratto da Vitruvio Pollio, Architettura (dal libro III, par. III-V)]

III- Tipologia dei templi in base all'alzato

Il tempio, in base al suo aspetto esteriore (che dipende dalla disposizione delle colonne) può essere di cinque tipi, che si chiamano rispettivamente: picnostilo (a colonne ravvicinate), sistilo (con lo spazio fra colonna e colonna un po' più ampio), diastilo (con le colonne parecchio distanti fra di loro), aerostilo (a intercolunni esageratamente ampi), eustilo (con giusta distribuzione dello spazio fra le colonne). [...] Vediamo ora nella descrizione del tempio eustilo, che merita la nostra ammirazione per le sue proporzioni quanto mai adatte ad ottenere effetti di utilità, bellezza e solidità. In edifici di questo genere bisogna dunque lasciare fra colonna e colonna una distanza pari a due volte e un quarto il diametro colonnare, mentre l'intercolunnio centrale, sia nel pronao che nell'opistodomo, deve essere equivalente a tre diametri. Così il tempio, oltre ad offrire un elegante aspetto, permetterà un agevole accesso; nello stesso tempo il comodo passaggio intorno alla cella accrescerà l'imponenza del santuario. [...] Poi, indipendentemente dal numero delle colonne, si prende una di queste pari e se ne fa il modulo, o unità di misura. Esso darà prima di tutto il diametro della colonna alla base. Ciascun intercolunnio, tranne i due centrali, dovrà misurare due moduli e un quarto. Gli intercolunni centrali sia nella parte anteriore che in quella posteriore

misureranno tre moduli. L'altezza delle colonne sarà di nove moduli e mezzo. Con questo rapporto gli intercolunni e l'altezza delle colonne avranno una giusta proporzione. [...] Nel tempio eustilo il diametro dell'imoscapo si otterrà, come per il sistilo, dividendone l'altezza per 9,5 m.[...]

V-L'ordine Ionico

[...] si collochino al loro posto le basi, che devono avere queste proporzioni: l'altezza complessiva, compreso anche il plinto, sia la metà del diametro della colonna (o modulo) ed abbia l'aggetto (che in greco si chiama ekforà) di un sesto; i quattro lati misurino invece un modulo e mezzo [...] Una volta messi nella esatta posizione e fissati i fusti delle colonne si passa all'operazione successiva, che è la posa del capitello, le cui proporzioni nell'ordine ionico devono rispondere alle seguenti regole di simmetria: la misura del lato dell'abaco si trova aumentando di un diciottesimo il diametro della colonna alla base; l'altezza del capitello, comprese le volute, deve corrispondere alla metà dell'abaco stesso [...] collocare Quando sono stati completati, i capitelli vanno collocati però non esattamente a livello del sommo scapo, ma con un opportuno aggiustamento, in modo che la deformazione che ha subito lo stilobate trovi corrispondenza nelle proporzioni della trabeazione superiore. Queste proporzioni si devono calcolare nel modo seguente: quando le colonne sono lunghe da un minimo di 12 a un massimo di 15 piedi l'altezza dell'architrave sarà la metà del diametro della colonna alla base; sarà invece uguale ad un dodicesimo dell'altezza quando le colonne misurano da 15 a 20 piedi; sarà pari ad una parte delle dodici e mezza in cui avremo diviso l'altezza delle colonne, se esse vanno da 20 a 25 piedi; sarà infine di un dodicesimo quando l'altezza è compresa fra i 25 e 30 piedi. L'altezza dell'architrave verrà dunque determinata in rapporto a quella delle colonne. Infatti quanto più alto lo sguardo sale, tanto meno agevolmente penetra la densità dell'aria e, se l'altezza è molto grande, l'occhio si inganna e riferisce ai sensi una valutazione imprecisa delle dimensioni della costruzione.[...] La larghezza dell'architrave alla base, là dove poggia sul capitello, sia dunque uguale al diametro della colonna al sommo scapo; nella parte superiore sia invece uguale al diametro dell'imo scapo. La cimasa dell'architrave, tanto in altezza, quanto in proiezione, deve misurare un settimo della sua altezza. Il resto dell'altezza, senza contare la cimasa, deve essere diviso in dodici parti: di esse tre andranno alla fascia più bassa, quattro a quella di mezzo, cinque alla più alta. Lo zoforo (o fregio) sopra l'architrave, deve esserle di un quarto inferiore in altezza: qualora però venga decorato a bassorilievo, deve diventare di un quarto più alto dell'architrave, affinché le sculture possano avere maggiore imponenza. La cimasa sia un settimo dell'altezza, la sua proiezione altrettanto [...]

[tratto da Vitruvio Pollione, Architettura (dal libro IV, par. I)]

I-II capitello corinzio

Le colonne corinzie hanno in ogni loro parte proporzioni uguali a quelle dell'ordine ionico tranne nel capitello, che è più alto e quindi le rende proporzionalmente più alte e slanciate. Il capitello corinzio è alto, infatti, quanto il diametro della colonna, mentre quello ionico ne è soltanto un terzo. La sua altezza, tripla rispetto allo stile ionico, fa quindi apparire più esile anche la colonna. Gli altri elementi che vanno collocati sopra le colonne corinzie sono stati ripresi o dall'ordine ionico o da quello dorico, in quanto l'ordine corinzio non ha uno stile proprio né delle cornici, né degli altri motivi ornamentali [...] Le proporzioni del capitello corinzio sono le seguenti. La sua altezza, compreso l'abaco, deve essere uguale al diametro della colonna alla base. Il lato dell'abaco si trova calcolandone le diagonali il doppio dell'altezza [...] Le misure del capitello alla base sono uguali a

quelle del sommo scapo, senza calcolare l'apotesi e l'astragalo. L'altezza dell'abaco è un settimo di quella del capitello. Senza tener conto dell'abaco il resto dell'altezza va diviso in tre parti: di esse una deve essere assegnata alle foglie più basse; le foglie di mezzo arriveranno fino alla seconda; la stessa altezza devono avere i caulicoli, però da essi nasceranno le volute (che si propagheranno fino ad avvolgersi all'estremità degli angoli) ed un terzo ordine di foglie sotto le volute, a sorreggerle. Delle volute più piccole devono inoltre essere scolpite sotto i fiori che sono raffigurati in posizione centrale su ciascuna delle quattro facce dell'abaco, di cui avranno la stessa altezza. Queste sono le proporzioni che si devono rispettare per una esatta costruzione del capitello corinzio [..]

Vitruvio, De Architectura

[tratto da Vitruvio Pollione, Architettura (dal libro V, par. III-IX)]

III. – La scelta del luogo in cui edificare il teatro

1- Costruito il Foro bisogna scegliere un luogo saluberrimo per il teatro, destinato agli spettacoli di giuochi nelle feste religiose; ho già parlato della salubrità per la fondazione delle mura nel primo libro. Infatti, durante i giuochi, gli spettatori, sedendo colle coniugi e con i figli, tutti presi dal piacere dello spettacolo, stanno immobili colle vene e muscoli rilassati, sicché nei pori del corpo si insinua l'aria infetta dai miasmi delle paludi e da altri luoghi malsani. Difetti, questi, che potranno evitarsi, se si sceglierà con cura il posto per il teatro.

2 - E anche bisogna provvedere che il luogo non soffra da mezzogiorno; infatti se il calor del sole riempie la cavità del teatro, l'aria conclusa dallo spazio curvo e che non può muoversi, girando su se stessa, ribolle, e bruciando cuoce e indebolisce gli umori del corpo. Bisogna quindi aver gran cura nella scelta del luogo adatto.

IV. – L'armonica di Aristosseno

1- L'armonica è una teoria musicale difficile e oscura, specialmente per chi non conosca il greco, in quanto bisogna adoperar parole greche per esporla, mancando i corrispondenti vocaboli latini. Cercherò pertanto di interpretarla il meglio possibile dalle scritture di Aristoxenos, e in fin di libro trascriverò il suo diagramma, e il quadro dei suoni coi loro valori, in modo che chi faccia attenzione possa capire più agevolmente.

2 - La voce adunque, attraverso le sue mutazioni, ora diventa acuta, ora grave; e le sue mutazioni sono di duplice carattere, continuo e intervallato. La voce continua né si ferma agli intervalli, né altrove; passa da nota a nota impercettibilmente, e solo si sente il centro del tono, come quando diciamo parlando "sol, lux, flos, vox", e non si sente dunque né dove incomincia né dove finisce; si percepisce soltanto che la voce da acuta è diventata grave e da grave acuta. La voce intervallata procede al contrario; giacché, variando, essa si ferma via via nei limiti di una serie di suoni, e, facendo spesso avanti e indietro, vien percepita legata ed armonica; come succede nel canto quando, cambiando la voce, moduliamo i vari toni. Pertanto la voce appare distinta negli intervalli da nota a nota, e al principio e alla fine del pezzo musicale; invece il tratto di voce che sta in mezzo viene oscurato e coperto dagli intervalli.

3-1 generi di canto musicale sono tre: il primo è quello che i Greci chiamano harmonia, il secondo chroma, il terzo diatonon. Quella della harmonia è una modulazione artistica, e il canto assume grandiosità grave ed eletta. Il chroma per la raffinata virtuosità e frequenza di modulazioni provoca più soave diletto. Il diatonon, in quanto è un sistema o scala naturale, ha più

facile la serie degli intervalli. A seconda dei tre generi, son differenti le disposizioni dei tetracordi poiché la harmonia ha due toni e due diesis (diesis è la quarta parte di un tono; un semitono ha quindi due diesis); nel chroma due semitoni di seguito e al terzo posto un intervallo di tre semitoni; il diatonon ha due toni continuati e un semitono conclude la scala del tetracordo. Pertanto in tutti e tre i generi i tetracordi hanno egualmente due toni e mezzo; ma, considerandone la disposizione relativa, troviamo una differente distribuzione di intervalli.

4 - Pertanto gli intervalli dei toni e semitoni e delle diesis nei tetracordi provvide già in origine la natura a determinarli nella voce, nella loro estensione, limiti, e quantità; di essi, con misure fisse intervallate, fissò quelle qualità, che i fabbricanti di strumenti musicali trasferiscono, all'uso pratico, negli strumenti stessi, raggiungendo i voluti scopi di perfetta armonia...

V. Il sistema di amplificazione dei teatri

6 - Queste cose chi voglia studiarle a fondo guardi in fin di libro il diagramma musicale che Aristoxenos con grande vivacità di intelligenza ci lasciò colle varie modulazioni raggruppate secondo i generi. Seguendo attentamente questo grafico, il costruttore di teatri potrà raggiungere facilmente la perfezione e riguardo alle leggi naturali della voce, e riguardo ai diletto degli uditori.

7 - Dirà forse qualcuno che molti teatri vengono ogni anno costruiti a Roma, senza alcuna osservanza di queste leggi musicali; ed è vero, ma erra su questo punto, che tutti i pubblici teatri di legno hanno molti piani di tavolati che necessariamente di lor natura risuonano. E questo si può capire anche dai citaredi, i quali, quando alzano il tono, si volgono verso le porte della scena, e trovano in esse un aiuto alla consonanza della voce. Quando invece i teatri son fatti di materiale solido, ossia in muratura, o in pietra, o marmo, che di lor natura non risuonano allora bisogna applicare il sistema dei risuonatori di bronzo.

8 - Se poi ci si domanda in qual teatro queste norme siano state applicate, a Roma non ne abbiamo nessuno da mostrare, bensì ve ne sono nelle varie regioni d'Italia, e in molte città greche. E abbiamo anche la testimonianza indiretta di Lucio Mummio, che, distrutto il teatro di Corinto, portò a Roma quei vasi-risuonatori bronzei, e li dedicò come decima della preda nel tempio di Luna. E molti valenti architetti, che costruirono teatri in piccole città, ottennero effetti eccellenti usando, per risparmio e come surrogati dei vasi fittili scelti a quest'uso e disposti con il dovuto criterio.

VI. La scelta del luogo in cui costruire il teatro

1- Ora che tutto è stato spiegato con cura meticolosa, bisogna anche diligentemente aver attenzione a scegliere una località dove la voce arrivi dolcemente, e non rimbalzi indietro tumultuosamente confondendo i suoni agli orecchi. Vi sono infatti alcune località che di natura loro impediscono i movimenti dei suoni: per esempio, i luoghi "dissonanti" in greco kathcountes "circumsonanti" o perichountes, "resonanti" o anthcountes, "consonanti" o sunhcountes. Sono dissonanti quelli in cui la voce, appena pronunciata, alzandosi, urta in un corpo solido sito in alto e, rimbalzando indietro, torna in basso e opprime la salita della seconda voce (B);

2 - circumsonanti quei luoghi nei quali la voce, vagando attorno come costretta, si dissolve e fa sentire soltanto il centro della parola perdendo le sillabe finali, onde il significato della parola resta incerto; resonanti, nei quali la voce percotendo un solido rimbalza creando echi e raddoppiando le ultime sillabe; consonanti, quando la voce, aiutata dal basso, cresce in intensità salendo e arriva agli orecchi con eloquente chiarezza. Pertanto, se nella scelta dei luoghi vi sarà prudente attenzione, l'effetto della voce nei teatri risulterà migliore e meglio utilizzato. E i disegni delle piantesi riconosceranno a questo particolare: che i

teatri disegnati su quadrati sono secondo l'uso greco; i latini su triangoli equilateri. E chi, seguirà queste, prescrizioni costruirà teatri perfetti.

VII. Come si procede alla costruzione del teatro

III.1 - Il problema dei fondamenti del teatro è semplificato nelle regioni montane; ma se sia da costruire in piano o in zona paludosa, bisognerà fare consolidamenti e sottofondazioni, come è scritto nel terzo libro sulle fondazioni dei templi; e sopra le fondamenta si debbon fare in muratura le gradinate in pietra o marmo.

4 - Le praecinctions debbono essere alte in proporzione all'altezza del teatro, e in ogni caso non più alte della loro larghezza, o degli itinera. Se le cinture fossero infatti più alte, respingerebbero e allontanerebbero la voce dai gradini superiori, sicché gli spettatori seduti sopra la precinzione non potrebbero percepire chiaramente le varie inflessioni delle parole. Bisogna, insomma, badare che una corda tirata dal gradino infimo al più alto tocchi tutti gli spigoli e tutte le estremità dei gradini stessi; così la voce non sarà impedita.

5 - E bisognerà anche disporre molte entrate e spaziose, e che quelle più alte non s'incontrino colle inferiori; e bisogna farle tutte dirette e continue, senza gomiti o svolte, in modo che il pubblico uscendo non si pressi, ma possa andarsene liberamente da ogni parte con uscite indipendenti. E bisogna anche diligentemente osservare che il luogo non sia sordo, e che la voce, al contrario, vi si propaghi quanto meglio possibile; questo scopo si raggiungerà se si scelga un luogo sonoro di natura sua.

4 - Giacché la voce è fiato d'aria che si muove, sensibile all'udito per urto. Essa si propaga per infiniti anelli concentrici, come quando nell'acqua ferma, gettata una pietra, nascono innumerevoli anelli che si ingrandiscono continuamente dal centro finché possibile, se la ristrettezza del luogo o qualche altro ostacolo non impedisca che quelle piccole onde si estinguano naturalmente. Pertanto, quando siano fermate da qualche corpo, accade che le onde più lontane tornando indietro disturbino e sconvolgano i contorni delle seguenti.

5 - Col medesimo principio la voce si muove in cerchi o sfere concentriche; infatti, mentre nell'acqua gli anelli nascono un dall'altro orizzontalmente, la voce progredisce in larghezza, ma sale anche contemporaneamente e gradatamente in altezza. Pertanto, come nei cerchi dell'acqua, così per la voce, se nessun corpo urti e impedisca la prima onda, questa non disturberà la seconda e le seguenti, e tutte, senza echi o disturbi di risonanza, giungeranno agli orecchi degli spettatori bassi e alti. Perciò gli antichi architetti, tenendo presenti le naturali proprietà della, propagazione della voce, perfezionarono, sulla base di un regolare calcolo matematico e musico, che qualunque voce si pronunziasse sulla scena, arrivasse più chiara e soave agli orecchi degli spettatori. E così, come gli organi, costruiti in lamine bronzee o di corno, sono perfezionati fino alla chiarezza degli strumenti a corda, così gli antichi costituirono una teoria armonica della costruzione dei teatri onde accrescere gli effetti di voce.

VI.- 1-La conformazione del teatro deve farsi così che, quanto grande sarà per essere il perimetro sul terreno, se ne stabilisca il centro, e si conduca una circonferenza; nella quale si inscrivano quattro triangoli equilateri che toccheranno coi vertici la circonferenza stessa a distanze eguali. La stessa disposizione la adoperano gli astrologi nella rappresentazione dei dodici segni dello zodiaco teorizzando sulla concordanza musicale degli astri. Si consideri quello dei triangoli il cui lato sarà più vicino e parallelo alla scena: là dove esso lato tocca la circonferenza, quivi sia il limite del fronte della scena. Si tiri poi una parallela a questo lato attraverso il centro della circonferenza; questa linea separerà il pulpitem del proscenio e la regione dell'orchestra.

2 - Così il *pulpitum* sarà più largo che nei teatri greci, perché, da noi, tutti gli artisti agiscono sulla scena, e nell'orchestra invece sono disposti i sedili per i senatori. E l'altezza del *pulpitum* sia non più di cinque piedi, in modo che coloro i quali siedono nell'orchestra possano vedere tutti i gesti degli attori. I cunei della *cavea* vengano divisi in modo che a ciascun vertice dei triangoli inscritti nella circonferenza massima corrispondano le salite e le scale fino alla prima cinta o *praecinctio*; sopra invece, a passaggi alterni, i cunei superiori occupino l'asse centrale.

3 - Quei vertici che dirigono le scalinate in basso saranno perciò sette; i cinque restanti appartengono alla scena, e quel di mezzo corrisponde alla porta regia, quelli a destra e sinistra designano il posto delle porte laterali, o porte degli ospiti, gli ultimi due guarderanno la linea delle "versurae". Le gradinate degli spettatori, dove son gli sgabelli, non siano più basse di sedici pollici, né più alte di diciotto pollici; la loro larghezza si stabilisca di non più di due piedi e mezzo e non meno di due piedi.

4 - Il tetto del portico in cima alla scalinata appaia a livello coll'altezza della scena, poiché così la voce, irradiandosi, arriverà contemporaneamente e in egual misura in ambedue i luoghi. Infatti se l'altezza non sarà eguale, la voce, arrivando prima dove l'altezza è minore, si dilegnerà portata via.

5 - Fissato il diametro dell'orchestra al gradino più basso, se ne prenda la sesta parte, e ai corni di qua e di là si dispongano gli ingressi su queste misure, tagliando perpendicolarmente i gradini più interni; dove è stato fatto il taglio, all'altezza del taglio, si pongano i sopralimitari, o sopraccigli, degli aditi, le cui volte, così, avranno sufficiente altezza.

6 - La lunghezza della scena deve essere doppia rispetto al diametro dell'orchestra. L'altezza del podio, compresa la cornice e la gola - o *lysis* -, sarà la dodicesima parte del diametro dell'orchestra. Sopra il podio le colonne, compresi i capitelli e le basi, saranno alte la quarta parte dello stesso diametro; trabeazione e ornamenti la quinta parte dell'altezza delle colonne stesse. Il pluteo, o parapetto di sopra (cioè del secondo ordine di colonne), con l'onda - o zoccolo - e cornice, la metà del pluteo inferiore. Sopra il pluteo dell'ordine mediano le colonne siano minori di quelle inferiori di una quarta parte; trabeazione e ornamenti siano la quinta parte (dell'altezza) delle colonne. Se poi ci sarà una terza *episkenos* (*episknos*, *episknion*), o ordine di colonne, il pluteo sarà la metà del pluteo mediano; le colonne meno alte di una quarta parte di quelle mediane; la trabeazione colle cornici avrà la quinta parte dell'altezza di queste colonne.

7 - Ben s'intende però che queste regole simmetriche non valgono per tutti i teatri; ma occorre che l'architetto giudichi con quali proporzioni applicare le commisurazioni e adattarvi la natura del luogo o la grandezza dell'edificio. Vi sono infatti cose che, dato il loro uso, bisogna far di una stessa dimensione tanto in un piccolo che in un grande teatro, come i gradini; ma per i diazomata o precinzioni o cinte, i plutei, le vie di accesso, le salite, i pulpiti, le tribune o palchi, e altri elementi se capitano, in cui la necessità costringe ad abbandonare la simmetria per non distruggere l'uso, e così pure se, verificandosi scarsità del materiale, come marmo legno o altro, le scorte vengano a mancare: in tutti questi casi non sarà proibito aumentare o diminuire un poco le misure, purché ciò non sia fatto avventatamente, ma con avvedutezza: vale a dire quando l'architetto sarà pratico del mestiere e d'ingegno versatile e pronto.

8 - Le scene poi sono così sistemate in modo che le porte di mezzo abbiano l'ornato regio, quelle di destra e quelle di sinistra siano invece destinate agli ospiti estranei - e perciò son dette *hospitalia* o *xenokomeia* - e in corrispondenza alle porte vi siano dei luoghi con ornamenti adeguati, luoghi che i Greci chiamano *periaktoi*, dal fatto che quivi sono macchine a prisma triangolare e girevoli, ciascuna con tre facce decorate diversamente, le quali macchine quando avvengano le catastrofi o *peripezie* nelle tragedie, o l'intervento degli dei, con tuoni repentini girano e presentano un'altra faccia con decorazione

diversa. Lungo questi luoghi vi sono angoli, o spigoli, che sporgono in fuori e formano l'ingresso alla scena, una dal foro, e l'altra dall'esterno della città.

9 - Tre sono i generi delle scene; uno, che è detto tragico, l'altro comico, il terzo satirico. I loro ornamenti sono diversi e diversamente distribuiti, poiché nella scena tragica si concretano colonne e fastigi e statue e altre cose regali; nella comica appaiono aspetti di edifici privati e di ballatoi e avancorpi disposti a mo' di finestre, ma sempre come edifici comuni; invece nella satirica son figurati alberi, spelonche, monti, e altre scene agresti a mo' di paesaggio travisato.

VIII. Il teatro greco

1- Nei teatri dei Greci non tutto è da farsi colle stesse norme, perché, in primo luogo, mentre nel teatro latino sono iscritti 4 triangoli nella circonferenza base, in questo la stessa circonferenza è toccata dagli spigoli di tre quadrati; e il lato del quadrato che taglia la circonferenza più vicino alla scena, in quel punto designa i limiti del proscenio. Da questo luogo si traccia una parallela e si prolunga fino a toccare la circonferenza esterna, e questa segna il fronte della scena; si traccia poi un'altra parallela dal proscenio sul centro della circonferenza, che è anche il centro dell'orchestra, e si prolunga fino a tagliare la circonferenza interna, ai corni dell'emiciclo, a destra e a sinistra. Quivi fatto centro al destro corno si traccia una circonferenza dall'intervallo sinistro fino alla parte sinistra del proscenio; e analogamente facendo centro al corno sinistro si traccia un arco dall'intervallo destro

alla parte destra del proscenio.

2 - Su questi tre centri è costruita la pianta del teatro greco, che ha così un'orchestra più grande, e una scena più arretrata, e un pulpitem, o palcoscenico, di minor larghezza; questo pulpitem lo chiamano logeion perché in Grecia gli attori tragici e comici agiscono sulla scena, ma altri artisti operano nell'orchestra: onde i due nomi distinti di scenici e thymelici. L'altezza di esso deve esser di non meno di dieci piedi non più di dodici. Le gradinate delle scale fra cunei e seggi sian dirette contro gli angoli dei quadrati fino alla prima precinzione, di lì in su si pongano in mezzo in modo che a ogni precinzione si raddoppia il numero delle scalinate.

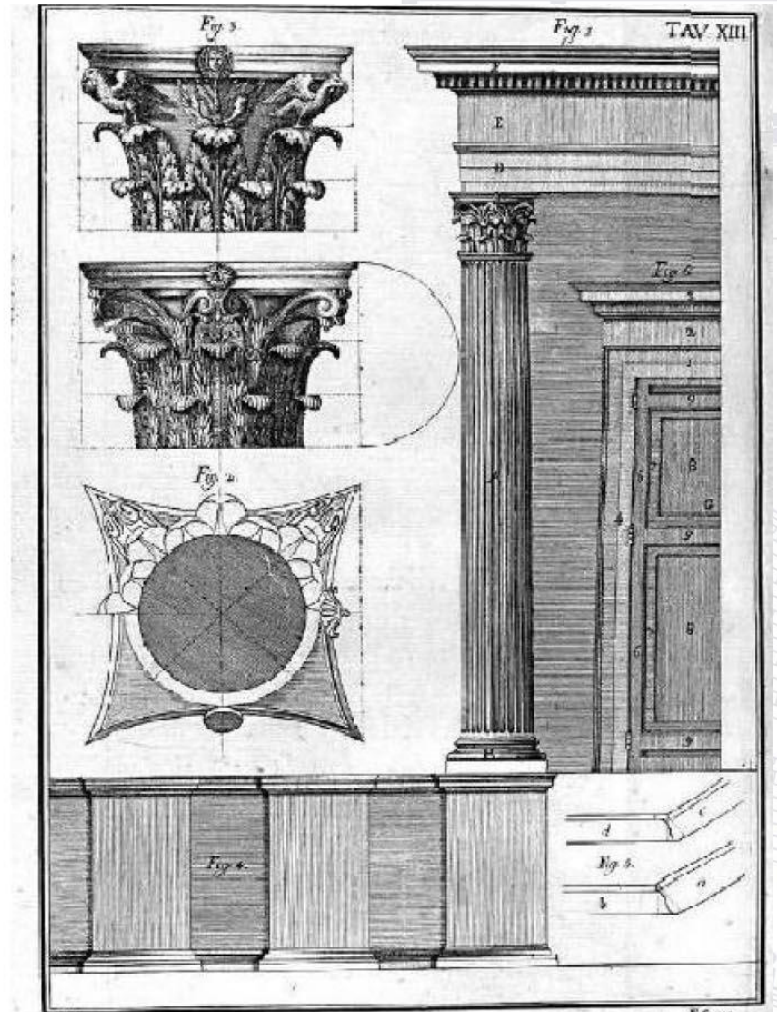
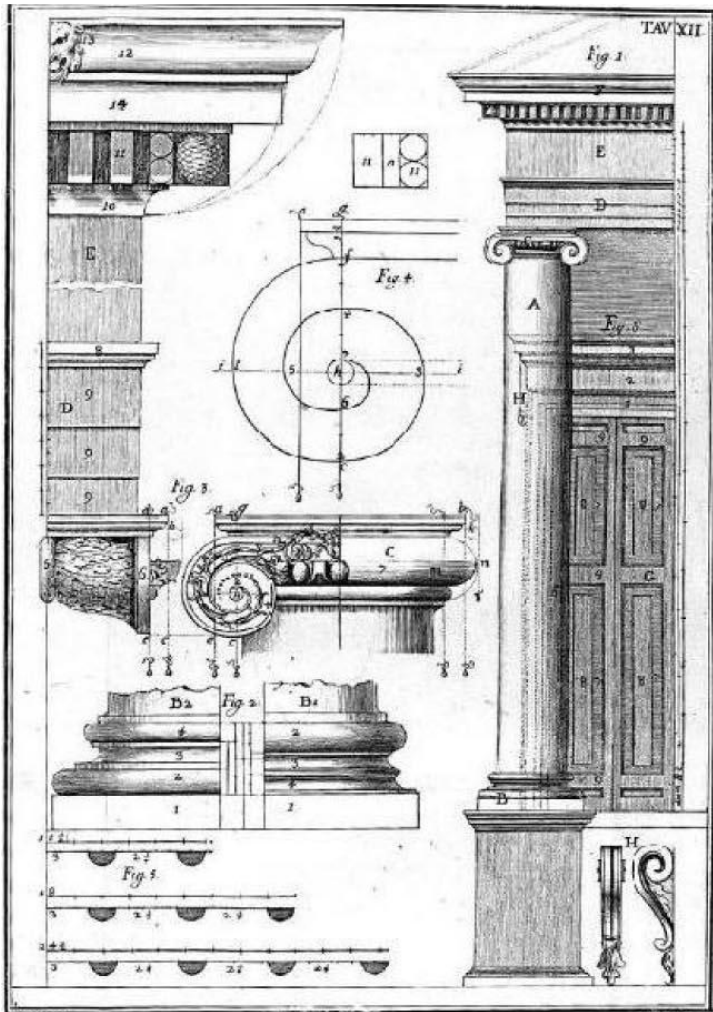
IX. Porticato e zone di passaggio dietro la scena

1- Dietro la scena si costruiscono dei portici che possan servire di riparo al popolo quando qualche acquazzone interrompa lo spettacolo; servono anche ai registi per i vari preparativi. Così sono i Portici di

Pompeo, e ad Atene il Portico di Eumene, e il tempio di Padre Libero, e a sinistra dell'uscita del teatro l'Odeon, che Temistocle, su colonne di pietra, coprì con le antenne e gli alberi delle navi persiane catturate- Odeon poi bruciato nella guerra Mitridatica e ricostruito da Ariobarzane. Ancora, a Smirne lo Stratonikeion; a Tralles dall'una e dall'altra parte della scena sopra lo stadio; e in tutte le altre città, le quali ebbero architetti intelligenti, vi sono portici e ambulacri intorno ai teatri.

2 - Tutti questi portici debbono essere doppi, e aver all'esterno colonne doriche con gli epistili e gli ornamenti prescritti e proporzionati. La larghezza poi tra fila e fila di colonne sia misurata sull'altezza delle colonne esterne nel senso che quanto sono alte esse tanta sia la distanza tra la fila delle colonne estreme (esterne) e quella mediana; nonché tra questa e la parete terminale. Però le colonne mediane debbono essere un quinto più alte delle esterne, e appartenere all'ordine ionico o corinzio.

3 - Le proporzioni poi di queste colonne non possono essere le stesse che per i templi; nei quali esse debbono avere una gravità assai diversa dalla sveltezza richiesta nei portici e altre strutture del genere...



7 Tavole riassuntive per l'ordine ionico e corinzio
Immagine della versione del trattato del 1758

TAVOLA XVI.
FIGURA I.

Pianta del Teatro Romano.

dal cap. 3. al cap. p. lib. VI.

A. <i>Cavestra.</i>	Orchestra.
G. <i>Froscenium.</i>	Proscenio.
R. <i>Gradus.</i>	Sedili.
C. <i>Præcinctio.</i>	Precinzione, o fa ripiano.
D. <i>Porticus.</i>	Porticato superiore.
E. <i>Scala inter cunvas.</i>	Scale fra i cunei, o siano quartieri di sedili.
F. <i>Aditus.</i>	Passaggi.
H. <i>Vetus regia.</i>	Porta reale.
I. <i>Hospitalia.</i>	Porte delle forestie.
K. <i>Spatis ad ornatus comparata.</i>	Luoghi per le mutazioni di scene.
L. <i>Vineta versarum.</i>	Passaggi negli angoli.
M. <i>Trigoni versatiles.</i>	Macchine triangolari colle mutazioni di scene.
N. <i>Porticus post scenam.</i>	Portici dietro la scena.
O. <i>Hypæthre ambulationes.</i>	Spalleggi coperti.

FIGURA II.

Spaccato del Teatro secondo la linea XX. della Pianta.

Le lettere sono le medesime, che nella Pianta, perchè dinotano le medesime parti, e sono spiegate sopra nella fig. I. solo

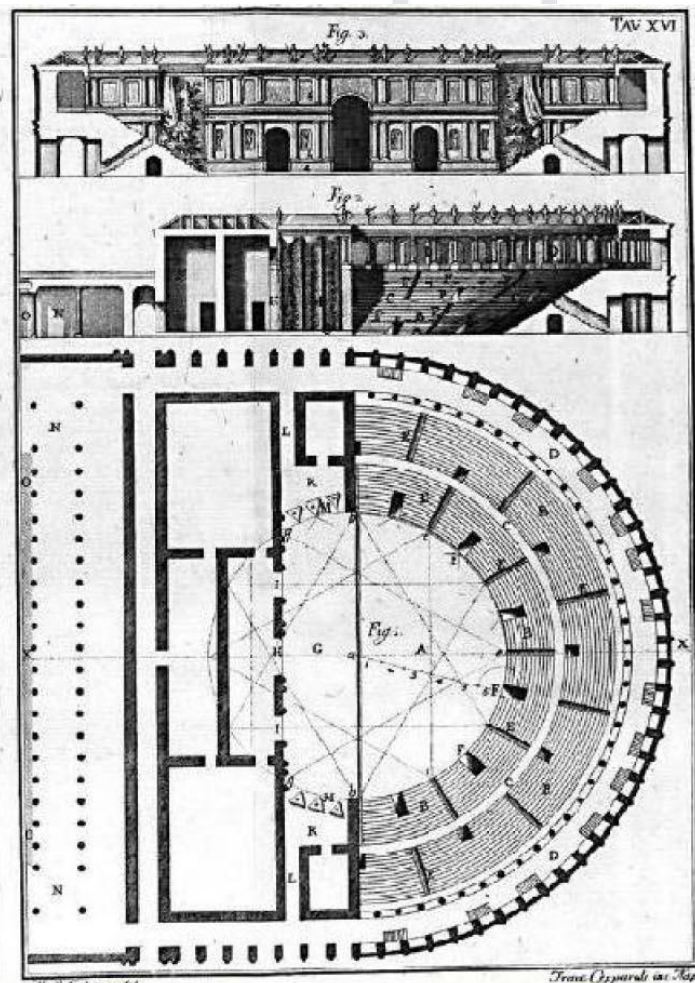
PP. *Aperturæ cellarum, in quibus* Bocche delle celle, ove si ponevano i
vasa aëreæ. vai di bronzo.

FIGURA III.

Prospetto della scena.

Le lettere sono spiegate nella figura prima, solo

a. <i>Podium.</i>	Piedistallo.
b. <i>Columnæ inferiores.</i>	Primo ordine di colonne.
c. <i>Columnæ superiores.</i>	Secondo ordine di colonne.



I cinque ordini di architettura
[tratto da Jacopo Barozzi, Vignola, I cinque ordini di architettura, stampa del 1861]

Tavola IX
Del capitello e della trabeazione dorica

Questa parte di Ordine si è desunta dal teatro di Marcello in Roma, come nel proemio fu detto, e posta in disegno ritiene questa medesima proporzione.

Viene assegnato al capitello un modulo di altezza, senza il collarino che s'intende compreso nel fusto della colonna. Il capitello è adornato da otto membri, cioè, da un fregio con rose rilevate nei mezzi della colonna, da tre listelli, da un gocciolatoio, da una gola rovescia, e da un pianetto. L'architrave ha egualmente un modulo di altezza, ed è liscio con una fascia, sotto la quale è un listello da cui pendono alcune goccioline o campanelle, essendo l'aggetto della fascia eguale all'altezza. Ha il fregio un modulo e mezzo di altezza, ed è adornato con metope e triglifi. In questo fregio l'autore ha ornate le metope con teschi di bue, patere, e scudi, usberghi militari, ed altri simili guerrieri oggetti; deve però avvertirsi che devonsi porre in uso ornamenti tali, che sieno analoghi al genere degli edifizii. Ai triglifi si assegna un modulo di larghezza, divisi come sono dai canali espressi nella Tavola. Alla cornice è data l'altezza medesima del fregio, e l'aggetto di un diametro ovvero due moduli, ed è adornata da dieci membri, quali sono, una fascia che forma capitello al triglifo, una gola rovescia, un listello, un dentello, un piccolo guscio, un gocciolatoio, un'altra gola rovescia, un listello, un guscio, ed un pianetto. Così la trabeazione intiera ha di altezza quattro moduli, la quarta parte cioè dell'altezza della colonna, compresa la base e il capitello. E' da avvertirsi, che dovendosi inalzare un edificio di Ordine Dorico, nel fregio del quale vogliono introdursi metope e triglifi, è necessario dividere i vani delle colonne in modo che il triglifo debba cadere nel mezzo di esse. La pianta del soffitto è stata aggiunta in questa tavola, onde mostrare gli ornamenti dei quali l'autore ha fatto uso, e i quali sono sempre a piacere dell'Architetto.

Tavola XI
Intercolunnio Dorico semplice

Il modo di dividere quest'Ordine Dorico senza piedistallo si è, che partita tutta la sua altezza in parti 20, di una di esse parti se ne fa il suo modulo che si divide in dodici parti come quello del Toscano; alla base coll'imoscapo della colonna si darà un modulo, il fusto della colonna senza imoscapo si farà di moduli 14, il capitello sarà un modulo, l'ornamento poi, architrave fregio e cornice saranno moduli quattro, che è la quarta parte della colonna con base e capitello, come si è detto addietro dover essere l'architrave 1, fregio 1 e mezzo e la cornice uno e mezzo che questi insieme sono moduli quattro, e poi raccolti cogli altri fanno 20.

Attese le misure suddette, che vengono assegnate all'Ordine Dorico, altro non v'è da aggiungere, se non che l'autore dà all'intercolunnio, ossia alla distanza che passa fra una colonna e l'altra, cinque moduli e mezzo, con che rimangono ben divisi gli spazi dei triglifi e delle metope.

Tavola XII Intercolunnio Dorico con Arco

Volendo fare un ornamento di logge ovvero di portici di Ordine Dorico, si deve (come si è detto) partire l'altezza in parti 20 e formarne il modulo; poi distribuirne le larghezze che venghino da un pilastro all'altro moduli 7 e li pilastri siano moduli tre, che così verranno partite le larghezze colle altezze alla sua proporzione colla luce delli vani di due larghezze in altezza, e verrà la giusta distribuzione delle metope e triglifi come si vede. Resta solo avere in considerazione che la colonna deve uscire fuori del pilastro un terzo di modulo più del suo mezzo, e questo si fa perché le proiezioni delle imposte non passino il mezzo delle colonne; e questa sarà regola universale in tutti i casi simili degli Ordini.

In luogo delle colonne si possono porre in opera anche i pilastri, secondo che il savio architetto giudicherà meglio a proposito; nel qual caso conviene avvertire di eseguire l'aggetto della cornice delle imposte in modo che non superino il vivo dei pilastri, producendo un pessimo effetto, nel riguardarli per profilo, il vedere tutti gli aggetti tagliati. Le membrature della imposta dell'arco ed archivolto sono espresse nella tav. 8 lett. E.

Tavola XIII Intercolunnio Dorico con arco e piedistallo

Avendosi a fare Portici ovvero logge d'Ordine Dorico colli piedistalli, devesi partire in parti venticinque e un terzo l'altezza, e di una farne il modulo e determinare la larghezza da un pilastro all'altro in moduli 10, e la larghezza dei pilastri in moduli 5, che così verranno giuste le distribuzioni delle metope e triglifi, ed il vacuo degli archi proporzionato, volendo che venghi l'altezza duplicata alla larghezza, la quale altezza sarà di moduli venti come si vede.

Alle alette ed imposte viene dall'autore prescritto un modulo e mezzo di larghezza, onde dal mezzo di una colonna all'altra vi correrà la distanza di moduli quindici. In questa tavola si è fatto uso della cornice coi modiglioni, affine di dimostrare che è in libertà di ciascuno il servirsi, o dell'una o dell'altra forma come gli sembrerà meglio. Le colonne in questa tavola sono scanalate, onde mostrare che all'altrui piacere si lascia questa particolarità; avvertendo però, che volendole adoperare in quest'Ordine, debbano riservarsi ai luoghi riguardevoli e a quelli edifizii, nei quali richiedesi un più delicato abbellimento. E lo stesso intendasi rispetto agli altri Ordini [...]

Capo V Dell' Ordine Ionico

Tavola XV Del piedistallo Ionico

La cornice della imposta dell'Ordine Ionico è di altezza un modulo, e la sua proiezione un terzo di modulo, e i particolari membri si possono vedere da' numeri, come quelli del piedistallo e della base.

Si prescrive dall'autore al piedistallo l'altezza di sei moduli, la terza parte della colonna, compresa la base e il capitello. Divisa nelle tre consuete parti, dà al basamento l'altezza di mezzo modulo, adornandolo con un zoccolo, un listello, una gola dritta, un tondino, e un altro listello, che viene compreso nell'altezza del dado, al quale assegna moduli cinque; nella quale altezza medesima si comprende l'altro listello dove incomincia la cimasa. Vuole che abbia questa altezza di mezzo modulo e l'adorna con un tondino, un ovolo, un gocciolatoio e una gola rovescia col suo pianetto, dandole di aggetto dieci parti, come si vede nel profilo della tavola: alla base ascrive un modulo di altezza e sette parti di aggetto adornandola con un plinto, un listello, un guscio, un altro piccolo listello, un toro e l'imoscapo, che si comprende nel fusto della colonna. Anche il fusto è ornato con ventiquattro scanalature assegnandogli di altezza sedici moduli e un terzo. Alla imposta dell'arco dà un modulo di altezza e sei parti di aggetto; e l'adorna con due fasce, un listello, un tondino intagliato, un ovolo intagliato, un gocciolatoio, e una gola rovescia intagliata col suo pianetto, quali ornamenti tutti si vedono dettagliatamente espressi alla lett. A. Alla fascia che forma la mostra dell'arco dà la stessa misura per la larghezza, ornandola con due fasce con una gola rovescia intagliata, e un listello, come si vede nella indicata tavola alla medesima lett. A ove, oltre la scala, si trovano nei rispettivi profili segnate le misure tutte.

Tavola XIX

Intercolunnio semplice Ionico

Avendosi a fare l'Ordine Ionico senza piedistallo, tutta l'altezza si ha da partire in parti ventidue e mezzo, ed una di queste fare il modulo che va diviso in parti diciotto, e questo avviene che per essere Ordine più gentile del Toscano e del Dorico ricerca più minuta divisione. La sua colonna deve essere moduli diciotto, comprensivi la base ed il capitello, l'architrave moduli uno e un quarto, il fregio moduli uno e mezzo, e la cornice moduli uno e tre quarti, che uniti insieme architrave fregio e cornice, sono moduli quattro e mezzo, che è la quarta parte dell'altezza della colonna.

La distanza fra una colonna e l'altra, non indicata dall'autore, sarà di quattro moduli e mezzo come si vede nella Tavola ove, oltre la rispettiva scala di moduli, sono segnate le giuste misure dei profili e degli aggetti.

Tavola XX

Intercolunnio Ionico con arco

Dovendosi fare portici o logge di Ordine Ionico, si faranno pilastri grossi moduli tre, e la larghezza del vano moduli otto e mezzo, e l'altezza moduli diciassette, che sarà il doppio della larghezza, la quale è regola da osservarsi fermamente in tutti gli archi di simili ornamenti, ogni volta però che gran necessità non ci astringa a uscire dalla regola.

Dopo l'Ordine Toscano, lo Ionico è il più facile nella disposizione de' suoi intercolunni e portici; i dentelli non sono così soggetti a quella precisione che richiedono i triglifi del Dorico. Il piedistallo o aletta ha un mezzo modulo di larghezza; le imposte hanno un modulo di altezza, e la cornice che gira all'intorno dell'arco ha un mezzo modulo, come può vedersi nella tav. 15. Lett.B; cosicchè dal ciglio dell'arco fino al vivo dell'architrave vi è un modulo di distanza come si vede nella Tavola, ove si trova la corrispondente scala di moduli unita alle rispettive misure.

Tavola XXI

Intercolumnio Ionico con arco e piedistallo

Ma dovendosi fare portici o logge d'Ordine Ionico con i piedistalli, tutta l'altezza va partita in parti ventotto e mezzo, essendo il piedistallo col suo ornamento moduli sei, parte terza della colonna base e piedistallo, come si è detto doversi fare in tutti gli Ordini; la larghezza del vano sarà moduli undici; l'altezza moduli ventidue, la larghezza del pilastro moduli quattro, come si vede in disegno notato per numeri.

Alle alette prescrive l'autore un modulo di larghezza, e quindici moduli e un terzo di altezza. Le imposte devono avere un modulo di altezza, e un terzo di moduli di aggetto; così anche un modulo di altezza deve avere la fascia che gira all'intorno dell'arco, siccome vedesi nella tav. 15 lett.A. La Mensola o cartella che è collocata nella fronte della circonferenza dell'arco per sostegno del superiore architrave, ha di altezza moduli due come si vede espresso nella scala di moduli e nelle particolari misure nella Tavola.

Le regole generali prescritte dall'autore possono adoprarsi in edifizii di un sol'ordine e su piani terreni; poiché se avvenisse di situarne più di uno, cioè l'uno sopra l'altro, sarebbe impossibile l'eseguirli colla precisione delle prescritte misure, e converrebbe che tutti gli Ordini avessero piedistallo, ovvero ne fossero privi affatto, se si volesse che i vani degli archi e i massicci dei pilastri corrispondessero a piombo gli uni degli altri. I pilastri diminuiscono come gli Ordini e gli archi sono più larghi dell'altezza che richiedono i più delicati, su di che il teatro di Marcello è un esempio di autorità.

Capo VI

Dell'Ordine Corintio

Tavola XXIII

Del piedestallo Corintio

Se il piedistallo di quest'Ordine Corintio fosse la terza parte della colonna sarebbe moduli sei e due terzi, ma si può compartire in moduli sette per più sveltezza, che molto è conveniente a simi'Ordine, ed anche perché il netto del piedestallo senza la cimasa e basamentoriesca di due quadri; al rimanente, cioè basamento e cimasa del piedestallo, base della colonna ed imposta dell'arco non ricercasi altra spiegazione mentre tutto si vede per numeri.

Il basamento del piedistallo adornasi dall'autore con zoccolo, con toro intagliato, pianetto, gola dritta ornata di foglie, tondino itagliato con sua fascia, che le gira attorno, e listello che va compreso nell'altezza del dado. Il dado dunque è semplice. Assegna per ornamento alla cimasa un listello che va compreso nell'altezza del dado, e un tondino, formando ambedue una specie di collarino, segue il fregio, e sopra di esso un pianetto, un tondino intagliato, una gola dritta intagliata con baccelli, un gocciolatoio, una gola rovescia ed un pianetto. Dà un modulo di altezza alla base della colonna, senza l'imoscapo che viene compreso nel fusto, adornandolo con ventiquattro scalanature; viene anche adornata la base di un zoccolo, di un toro detto inferiore, di un piccolo listello, di un guscio, di un altro piccolo listello, di due tondini con altro listello, di un guscio, di un altro listello, dandole di aggetto sette parti, come si vede nella enunciata tavola. Alla imposta dell'arco prescrive un modulo di

altezza, e l'adorna con un collarino composto con listello e tondino, quindi un fregio intagliato con baccelli avente una frondetta piegata nel cantone; in seguito con un altro listello e suo tondino intagliato, con un quarto di circolo intagliato con ovuli, con un gocciolatoio, con una gola rovescia e suo pianetto. Alla fascia dell'arco con intercolunnio e piedistallo dà un modulo di larghezza ornandola con una fascia minore, un tondino intagliato con fusaroli, con altra fascia simile, con listello, con una porzione di circolo intagliato con ovuli, e finalmente con altra fascia ed una gola rovescia intagliata col suo listello, come si vede espressa separatamente lett. A e alla fascia dell'arco con intercolunnio senza piedistallo dà parti tredici come nella fig. B E' da avvertirsi, che l'Ordine Corintio essendo proprio di nobili e ragguardevoli edifizii è permesso di adornare il piedistallo, di che si ha l'esempio nell'arco trionfale di Costantino, in cui vedonsi figure, trofei e simili ornamenti; può anche adornarsi con un riquadro la cui cornice sia intagliata con frondette, o altrimenti secondo si crederà a proposito. Le misure, tanto delle altezze che degli aggetti, sono indicate nei profili oltre la scala.

Tavola XXVI

Dell'intercolunnio corintio semplice

Per fare quest'Ordine Corintio senza piedistallo tutta l'altezza si divide in parti venticinque, e con una di queste si fa il modulo, che poi si divide in parti diciotto come quello dello Ionico.

Le altre divisioni principali si veggono; e la larghezza da una colonna all'altra deve essere moduli quattro e due terzi, si acciocchè gli architravi di sopra non patiscano, come anche per accordare che i modiglioni della cornice nel suo eguale spartimento, venghino sopra il mezzo delle colonne.

La magnificenza dell'architettura, mostrando la sua maggior' comparsa nell'Ordine Corintio, ha ottenuto con ogni ragione la preferenza sugli altri Ordini nella erezione dei templi e di palazzi. Così è stato impiegato, sì al di fuori che al di dentro, nel tempio antichissimo del Pantheon ed in altri antichi monumenti.

Tavola XXVII

Intercolunnio Corintio con arco

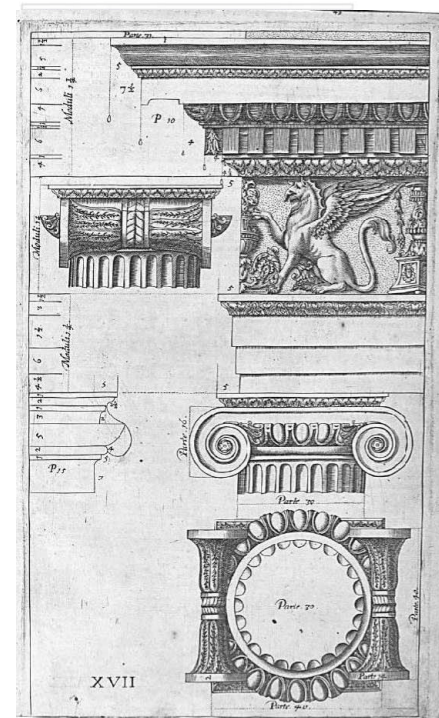
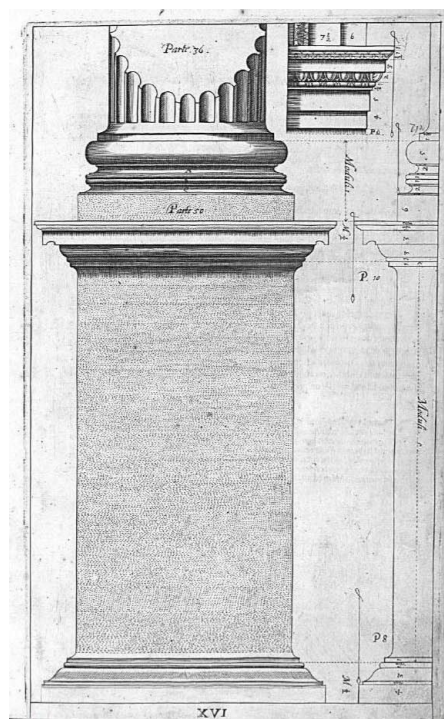
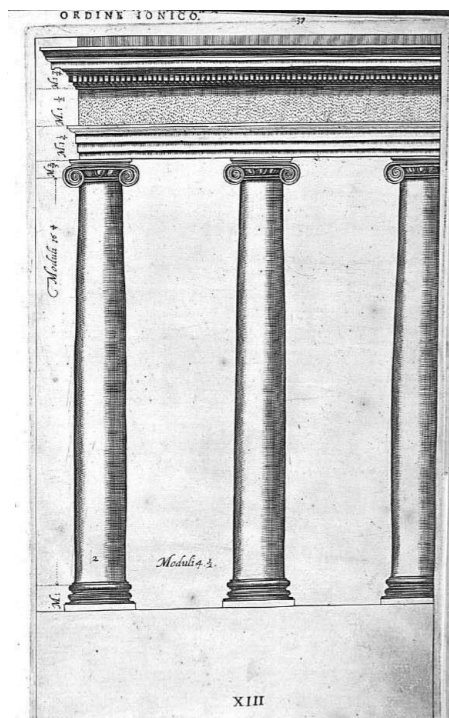
E volendo fare archi di logge o siano Portici di quest'Ordine Corintio senza piedistallo, devesi fare come è notato per numeri nella sua figura, che li vani siano moduli nove in larghezza, e moduli diciotto in altezza e i pilastri moduli tre.

E' da maravigliarsi che gli antichi i quali erano esattissimi nei minimi ornamenti abbiano trascurato di fare corrispondere i modiglioni della cornice corintia perpendicolarmente sull'asse della colonna, e che di questa ragionevole osservanza non si trovi altro esempio se non nelle tre colonne restate in piedi nel Foro romano. Conviene credere che abbiano essi creduta inutile una tale precisione. Più saviamente però hanno pensato i moderni architetti, che hanno giudicato meritevole di studio e di attenzione questa particolarità, avendo posta nelle loro opere una maggiore accuratezza, onde hanno primieramente disegnato un piano generale del soffitto, affine di ripartire i modiglioni, e i loro spazi negli sminuimenti e negli sporti, evitando che insieme non si confondessero. Le particolari misure unitamente alla scala sono come al solito notate nella tavola. L'imposta e la cornice che gira all'intorno dell'arco vedesi riportata nella tavola 23 lett. B.

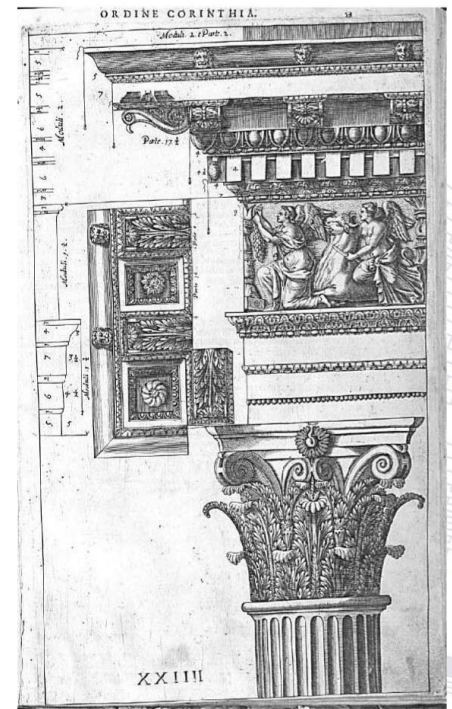
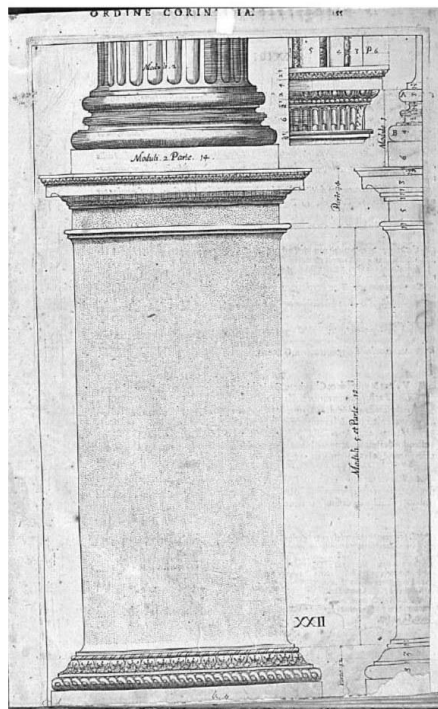
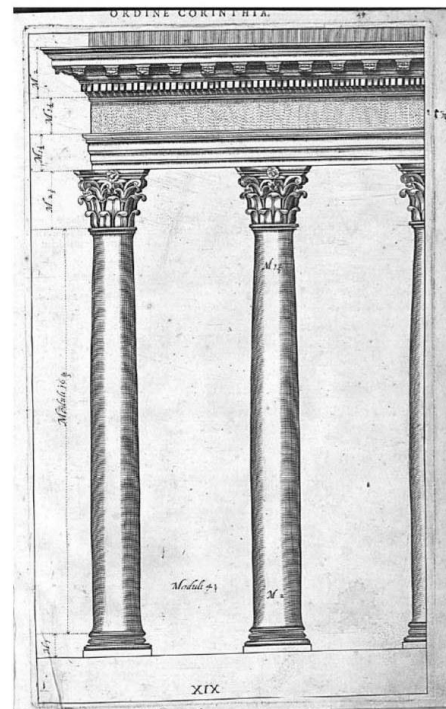
Tavola XXVIII
Dell'intercolumnio Corintio con arco e piedistallo

Ma se si avranno a far logge ovvero portici con piedistalli, si aprirà il tutto dell'altezza in parti trentaude, e di una di quelle parti si farà il modulo, dodici delle medesime sarà la larghezza del vano, e venticinque l'altezza, e benchè passi li due quadri, in quest'Ordine Corintio si conviene per più leggiadria. Li pilastri si faranno moduli quattro, come è notato.

Quest'Ordine è il solo, nel quale l'autore si alloptana dalla giusta misura degli archi, i quali debbono avere il doppio della loro larghezza, il che si è da lui prescritto molto a proposito, tanto per rendere l'opera più elegante, quanto per lasciare poco di spazio fra il disotto dell'arco e il ciglio dell'architrave, come pure per rendere la mensola utile. Le misure sono al solito segnate nella tavola. L'imposta e la cornice dell'arco sono impresse nella tav. 23 lett.A.



9 Ordine Ionico: colonne, trabeazione, piedistallo
Immagine della versione del trattato del 1620



10 Ordine Corinzio: colonne, trabeazione, piedistallo
Immagine della versione del trattato del 1620

I quattro libri dell'architettura

[tratto da Andrea Palladio, I Quattro libri dell'architettura (1581), libro I, cap. XV-XVII]

Cap. XIII

Della gonfiezza, e dominutione delle Colonne, degli Intercolunnij, e de' Pilatri.

[...] *Gli intercolunnij, cioè spatij fra le colonne si possono fare di un diametro e mezo di colonna, e si toglie il diametro nella parte più bassa della colonna; di due diametri; di due, & un quarto; di tre, & ancho maggiori. Ma non gli usarono gli Antichi maggiori di tre diametri di colonna, che fuor che nell'ordine Toscano, nel quale usandosi lo Architraue di legno: faceuano gli intercolunnij molto larghi; né minori di un diametro, e mezo, e di questo spatio si seruirono all'hora massimamente, quando faceuano le colonne molto grandi. Ma quegli intercolunnij più de gli altri approuarono, che fussero di due diametri di colonna, & un quarto; e questa dimandarono bella, & elegante maniera d'intercolunnij. Et si deue auertire che tra gli itnercolunnij, ouero spatij, e le colonne deue essere proportione, e corrispondenza, percioche se negli spatij maggiori si porranno colonne sottili; si leuerà grandissima parte dell'aspetto, essendo che per lo molto aere, che farà tra i vani, si scemerà molto della loro grossezza; e se per lo contrario nelli spatij stretti si faranno le colonne grosse, per la strettezza, & angustia de gli spatij faranno un'aspetto gonfio, e senza gratia. E però se gli spatij accederanno tre diametri; si faranno el colonne grosse per la settima parte della loro altezza, come ho osseruato di sotto nell'ordine Toscano. Ma se gli spatij faranno te diametri; le colonne saranno lunghe sette teste e meza, ouero otto, come nell'ordine Dorico; e se di due, & un quarto, le colonne saranno lunghe nove teste, come nel Ionico; e se di due, si faranno le colonne lunghe noue teste e meza, come nel Corinthio: e finalmente se saranno di un diametro e mezo; saranno le colonne lunghe dieci teste, come nel Composito. Ne' quali ordini ho hauuto questo riguardo, accioche siano come un'esempio di tutte queste maniere d'intercolunnij; le quali ci sono insegnate da Vitruvio al cap. sopradetto. Deono essere nelle fronti degli edifici le colonne pari; accioche nel mezo venga un'intercolunnio, il qualexsi farà alquanto maggiore de gli altri, acciocche meglio si veggano le porte, e le entrate, che si sogliono mettere nel mezo, e questo quanto à i colonnati semplici. Ma se si faranno le Loggie co i pilastri, cosi si doueranno disporre, che i pilastri non siano manco grossi del terzo del vano, che sarà tra pilastro, e pilastro; e quelli, che saranno ne i cantoni; andaranno grossi per li due terzi; acciocche gli angoli della fabrica vengano ad essere sodi e forti. E quando haueranno à sostentare grandissimo carico, come ne gli edifici molto grandi; all'hora si faranno grossi per la metà del vano, coem sono quelli del Theatro di Vicenza, e dell'Anfiteatro di Capua; ouero per li due terzi, come quelli del Theatro Marcello in Roma; e del Theatro di Ogubio: il quale hora è del Sig. Lodouico de'Gabrielli gentil'huomo di quella città. Gli fecero gli Antichi alcuna volta ancho tanto grossi, quanto era tutto il vano, come nel Theatro di Verona in quella parte, che non è sopra il Monte. Ma nelle fabriche priuate non si faranno ne' meno grossi del terzo del vano, né piu de i due terzi, & douerebbono esser quadriana per scemare la spesa e per fare il luogo da passeggiare più largo si faranno manco grossi per fianco di quello, che siano in fronte, e per adornare la facciata; si porranno nel mezo delle fronti loro mezze colonne, oeuro altri pilastri, che tolgano fufo la cornice, che farà sopra gli archi della Loggia; e saranno della grossezza che richiederanno le loro altezze, secondo ciascun'ordine, come ne i seguenti capitoli & disegni si vedrà. A intelligenza de' quali (acciò ch'io non habbia è replicare il medesimo più volte) è da saperli, ch'io nel partire, e nel misurare detti ordini non ho voluto tor certa, e determinata misura, cioè particolare ad alcuna città, come. braccio, ò piede, ò palmo; sapendo che le misure sono diverse, come sono diverse le città, e le regioni; ma imitando Vitruvio, il quale*

partisce, e divide l'ordine Dorico con una misura cavata dalla grossezza della colonna, la quale è commune a tutti, e da lui chiamata Modulo; mi servirò ancor io di tal misura in tutti gli ordini, e sarà il Modulo il diametro della colonna da basso diviso in minuti sessanta, fuor che nel Dorico; nel quale il Modulo sarà per il mezo diametro della colonna, e diviso in trenta minuti; perché così riesce piu comodo né compartimenti di detto ordine. Onde potrà ciascuno facendo il Modulo maggiore, e minore secondo la qualità della fabrica servirsi delle proporzioni, & delle sacome disegnate a ciascun'ordine convenienti.

Cap. XV Dell'ordine Dorico

[...] Il capitello deve essere alto la metà del diametro della colonna: e si divide in tre parti: quella di sopra si dà all'Abaco e cimacio: il cimacio è delle cinque parti di quella le due e si divide in tre parti: l'una si fa il Listello e dell'altre due la Gola. La seconda parte principale si divide in tre parti uguali. Una si dà à gli anelli, o quadretti: i quali sono tre uguali: l'altre due restano all'ouolo, il quale ha di sporto i due terzi della sua altezza. La terza parte poi si dà al collarino. Tutto lo sporto è per la quinta parte del diametro della colonna. L'Astrologo, ò Tondino è alto quanto sono tutti tre gli anelli, e sporge in fuori al vivo della colonna da basso. La Cimbria è alta per la metà del Tondino: il suo sporto è a piombo de centro di esso Tondino. Sopra il capitello si fa l'Architrave, il quale deve esser alto la metà della grossezza della colonna, cioè un modulo. Si divide in sette parti: d'una si fa la Tenia, ovvero benda: e tanto se le dà di sporto; si torna poi a dividere il tutto in parti sei & una si dà alla goccie, lequali deono esser sei, & al Listello, che è sotto la Tenia, che è per il terzo di dette goccie. Dalla Tenia in giuso si divide il resto in sette parti; tre si danno alla prima fascia, e quattro alla seconda. Il fregio v'è alto un modulo e mezo; Il Triglifo è largo un modulo; il suo capitello è per la sesta parte del modulo. Si divide il Triglifo in sei parti; due si danno à due canali di mezo; una à due mezi canali nelle parti fuori; e l'altre tre fanno spatii, che sono tra detti canali. La Metopa, cioè spatio fra Triglifo deue essere tanto larga, quanto alta. La cornice deue essere alta un modulo, & un sesto, e si divide in parti cinque, e meza: due si danno al Cauetto, & Ouolo. Il Cauetto è minor dell'Ouolo, quanto è il suo listello; le altre tre e meza si danno alla corona, ò cornice, che volgarmente si dice Gocciolatoio; & alla gola diuerla, & diritta. La corona deue hauer di sporto delle sei parti del modulo le quattro, e nel suo piano che guarda in giù, & sporta in fuori per il lungo sopra i Triglifi sei goccie, e per il largo tre cò suoi listelli, e sopra le Metope alcune rose. Le goccie vanno rotonde, e rispondono alle goccie sotto la Tenia, lequali vanno in forma di campana. La Gola farà piu grossa della corona la ottava parte; si divide in parti otto, due si danno all'orlo, e sei restano alla Gola, la quale ha di sporto le sette parti e meza. Onde l'Architraue, il Fregio, e la Cornice vengono ad esser alti la quarta parte dell'altezza della colonna. E queste sono le misure della Cornice secondo Vitruvio, dalla quale mi sono alquanto partito alterandola de' membri, & facendola un poco maggiore.

Cap. XVI Dell'ordine Ionico

L'Ordine Ionico hebbe origine nella Ionia provincia dell'Asia, e di quest'ordine di legge, che fu edificato in Efeso il Tempio di Diana. Le Colonne con capitello e base sono lunghe nove teste, cioè nove moduli; perché testa, s'intende il

diametro della colonna da basso. L'Architrave, il Fregio e la Cornice sono per la quinta parte dell'altezza della colonna; nel disegno de' colonnati semplici sono gli intercolumnii di due diametri e un quarto: e questa è la più bella e commoda maniera d'intercolumnii: e da Vitruvio è detta Eustilios. In quello degli Archi, i pilastri sono per la terza parte del vano e gli archi sono alti in luce due quadri.

Se alle colonne Ioniche si porrà Piedestilo, come nel disegno de gli Archi; egli si farà alto quanto farà la metà della larghezza della luce dell'Arco, & si diuiderà in parti sette e meza, di due si farà la Basa, d'una la Cimacia, & quattro, e meza resteranno al Dado, cioè piano di mezo. La basa dell'ordine Ionico è grossa mezo modulo, & si diuide in tre parti una si dà al Zocco, il suo sporto è la quarta, & ottava parte del modulo, l'altre due si diuidono in sette; di tre si fa il bastone, l'altre quattro di nuouo si diuidono in due, & una si dà al cauetto di sopra, & l'altra à quello di sotto: il quale douerà hauere piu sporto dell'altro. Gli astragali deono essere la ottava parte del cauetto: la Cimbria della colonna è per la terza parte del bastone della basa: ma se medesimamente si farà la basa congiunta con parte della colonna; si farà la Cimbria piu sottile, come ho detto anco nel Dorico. Ha di sporto la Cimbria la metà dello sporto già detto. Queste sono le misure della basa Ionica, secondo Vitruvio: Ma perche in molti edifici Antichi si veggono à quest'ordine base Attiche, & à me piu piacciono; sopra il piedestilo ho disegnato l'Attica con quel bastoncino sotto la Cimbria; non restando però di fare il disegno di quella, che ci insegna Vitruvio. I disegni L, sono due sagome differenti per fare l'imposte de gli Archi, & di ciascuna vi sono notate le misure per numeri: quali significano i minuti del Modulo, come si ha fatto in tutti gli altri disegni. Sono queste imposte alte la metà di piu di quel ch'è grosso il pilastro, che tol suso l'Arco.

Per fare il capitello si divide il piede della colonna in diciotto parti, e diciannove di queste parti è la larghezza, e lunghezza dell'Abaco: e la metà è l'altezza del capitello con le volute: onde viene ad esser alto nove parti, e meza. Una parte e meza si dà all'Abaco co' l suo Cimacio: l'altre otto restano alla Voluta: la quale si fa in questo modo. Dall'estremità del Cimacio al di dentro si pone una parte delle decinove, e dal punto fatto si lascia cadere ua linea à piombo: la quale divide la Voluta per mezo, e si dimanda Catheto: e dove in questa linea è il punto, che separa le quattro parti e meza superiori, e le tre e meza inferiori, si fa il centro dell'occhio della Voluta: il diametro del quale è una delle otto parti: e dal detto punto si tira un linea, la quale incrociata ad angoli retti co'l catheto; viene à dividere la voluta in quattro parti. Nell'occhio poi si forma un quadrato, la cui larghezza è il semidiametro di detto occhio, e tirate le linee diagonali; in quelle si fanno i punti, ove deve esser messo nel far la Voluta il piede immobile del compasso: e sono, computatovi il centro dell'occhio, tredici centri: e di questi l'ordine che si deve tenere; appare per li numeri posti nel disegno. L'Astragalo edlla colonna è al diritto dell'occhio della Voluta. Le Volute vanno tanto grosse nel mezo, quanto è lo sporto dell'Ouolo: il quale avanza oltre l'Abaco tanto, quanto è l'occhio della Voluta. Il canale della voluta, va a l paro del vivo della colonna. L'Astragalo della colonna gira epr sotto la Voluta, e sempre si vede, come appar nella pianta, & è naturale che una cosa tenera, come è finita esser la Voluta; dia luogo ad una dura come è l'Astragalo; e si discosta la Voluta da quello sempre ugualmente. Si sogliono fare ne gli angoli de' colonnati, ò portici di ordine Ionico i capitelli, c'habbiano le Volute, non solo nella fronte, ma ancho in quella parte, che facendosi il capitello, come si suol fare: sarebbe il fianco; onde vengono ad avere la fronte da due bande, e si dimandano capitelli angolari: i quali come si facciano; dimostrerò nel mio libro de I Templi.

L'Architrave, il Fregio e la Cornice (come ho detto) per la quinta parte dell'altezza della colonna e si divide il tutto in parte dodici. L'Architrave è parti quattro: il Fregio tre, e la Cornice cinque. L'Architrave si divide in parti cinque, e d'una si fa il suo Cimacio: e il resto si divide in dodici: tre si danno alla prima fascia e al suo Astragalo, quattro alla seconda e all'Astragalo

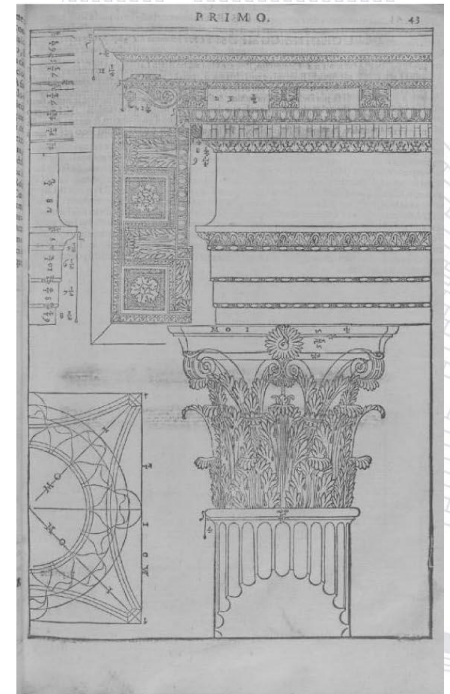
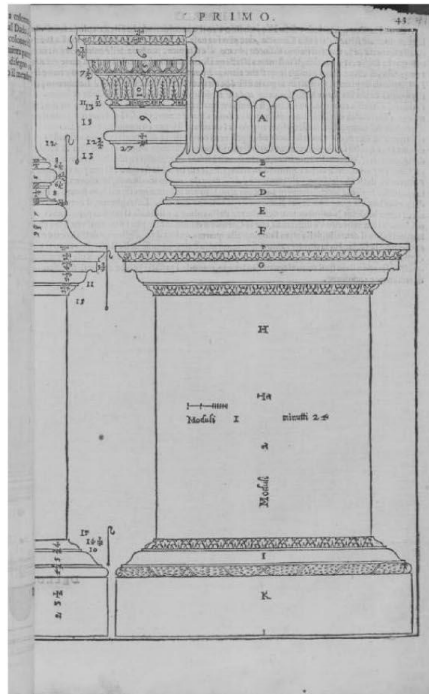
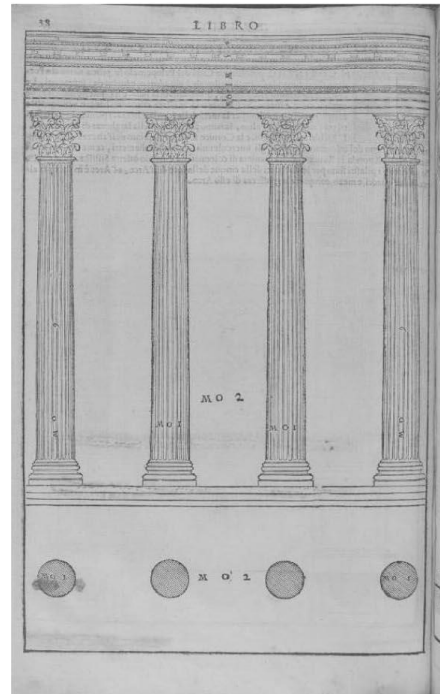
e cinque alla terza. La cornice si divide in parti sette e tre quarti: due si danno al Cavetto e Ouolo, due al modiglione e tre e tre quarti alla corona e gola: e sporge tanto in fuori quanto è grossa. Io ho disegnato la fronte, il fianco e la pianta del Capitello e l'Architrave, il Fregio e la Cornice con gli intagli, che se li convengono.

Cap. XVII Dell'ordine Corinthio

Il Capitello Corinthio deve essere alto, quanto è grossa la colonna da basso, e di più la sesta parte: laquale si dà all'Abaco: il resto si divide in tre parti uguali. La prima si dà alla prima foglia, la seconda alla seconda, e la terza di nuovo si divide in due, e della parte prossima all'Abaco si fanno i caulicoli con le foglie, che par che gli sostentino: dalle quali essi nascono: e però il fusto d'onde escono, si fara grosso, & essi ne i loro avvolgimenti si andarono à poco à poco assottigliando, e piglieremo in ciò l'esempio dalle piante, lequali sono più grosse dove nascono, che dove finiscono. La campana, cioè il vivo del capitello sotto le foglie deve andare al diritto del fondo de' canali delle colonne. A far l'Abaco, c'habbia conveniente sporto; si forma un quadrato: ciascun lato del quale sia un modulo e mezo: e si tirano in quello le linee diagonali; e dove s'intersecano, che sarà nel mezo: si pone il piede immobile del compasso: e verso ciascun angolo del quadrato si segna un modulo: e dove saranno i punti si tirano le linee, che s'intersechino ad angoli retti con le dette diagonali, e che tocchino i lati del quadrato: e quelle saranno il termine dello sporto, e quanto saranno lunghe: tanto sarà la larghezza delle corna dell'Abaco. La curvatura, ovvero scemità si farà allungando un filo dall'un corno all'altro, e pigliando il punto, onde viene a formarsi un triangolo, la cui base è la scemità. Si tira poi una linea dall'estremità delle dette corna, all'estremità dell'Astragalo, ovvero tondino della colonna, e si fa che le lingue delle foglie la tocchino: ovvero avanzino alquanto più in fuori e questo è il loro posto. La Rosa deve esser larga la quarta parte del diametro della colonna da piedi. L'Architrave, il Fregio, e la Cornice (come ho detto) sono un quinto dell'altezza della colonna, e si divide il tutto in parti dodici, come nel Ionico: ma in questo v'è differenza, che la Cornice si divide in otto parti e meza, d'una si fa l'intavolato, dell'altra il dentello, della terza l'ouolo, della quarta e quinta il modiglione e dell'altre tre e meza la corona, e la Gola. Ha la cornice tanto di sporto, quanto è alta. Le casse delle Rose, che vanno tra i modiglioni; vogliono esser quadre, & i modiglioni grossi per la metà del campo di dette Rose. I membri di quell'ordine non sono stati contrassegnati con lettere, come de i passati: perché da quelli si possono questi facilmente conoscere.

[...] L'Architrave, il Fregio e la Cornice sono per il quinto dell'altezza delle colonne. Nel disegno del colonnato semplice gli intercolumnii sono di due diametri, come è il Portico di Santa Maria Rotonda in Roma: e quella maniera di colonnati da Vitruvio è detta Sistilos. E in quello degli Archi; i pilastri sono per le due parti delle cinque della luce dell'Arco, e l'Arco è in luce per altezza due guardi, e mezo, compresa la grossezza di esso Arco.

Sotto le colonne Corinthie si farà il piedestilio alto il quarto dell'altezza della colonna e si dividerà in otto parti: una si darà alla Cimacia, due alla sua base, e cinque resteranno al Dado. La Base si dividerà in tre parti: due si daranno al Zocco e una alla Cornice. La base delle colonne è l'Attica: ma in questo è dividerla da quella, che si pone all'ordine Dorico, che lo sporto è la quinta parte del diametro della colonna. Si può ancho in qualche altra parte variare, come si vede nel disegno; ove è segnata ancho la imposta degli Archi: la quale è alta la metà di più di quel ch'è grosso il membretto, cioè il pilastro.



12 Ordine Corinzio: colonne, piedistallo, trabeazione
Versione del trattato del 1581

La letteratura teatrale greca: origine della tragedia e commedia

L'invenzione del teatro è un apporto fondamentale che deriva dal mondo greco. *La questione sulle origini del teatro in Grecia nacque nel 1872 con la pubblicazione de La nascita della tragedia dallo spirito della musica di Friedrich Nietzsche, opera nella quale il filosofo considerava il genere tragico la chiave di volta dell'intera esperienza teatrale greca*⁸. Nietzsche infatti considera la tragedia come l'opera d'arte per eccellenza generata da entrambe le componenti dell' "apollineo" e del "dionisiaco", le due categorie dello spirito, l'una che si manifesta nelle arti figurative, l'altra che si esprime nella musica.

L'origine della tragedia greca è uno dei tradizionali problemi irrisolti della filologia classica. Molti hanno ritenuto possibile che la tragedia derivi più o meno direttamente dai rituali dionisiaci. Ad Atene infatti gli agoni tragici si svolgevano durante le Grandi Dionisie, le festività dell'Attica in onore del dio. Rimangono però molti punti oscuri sull'origine della tragedia, a partire dall'etimologia stessa della parola trago(i)día: si distinguono in essa le radici di "capro" e "cantare", sarebbe quindi il "canto per il capro". Il senso da attribuire al "capro" è ancora oggetto di numerose interpretazioni; di certo, l'animale (sia esso capretto o agnello) è da intendersi come primizia da offrire in sacrificio o come premio.

La tragedia si ispirava a storie mitiche e aveva una funzione catartica. Il messaggio delle tragedie diventava consolatorio e consisteva nell'accettazione della propria umanità di fronte alla potenza degli dei, che non devono essere mai sfidati in un gesto di hybris (empietà). Nonostante l'esaltazione dell'*eroismo degli sconfitti*⁹ l'uomo rimane comunque sulla terra il protagonista assoluto e interlocutore privilegiato degli dei.

I grandi tragediografi greci del V secolo a.C. furono, in ordine cronologico, Eschilo, Sofocle ed Euripide. La loro interpretazione della tragedia è differente: le opere di Eschilo sono incentrate sul ruolo della giustizia divina e sull'indagine della colpa umana, Sofocle mette in scena invece uomini incolpevoli sottomessi per loro natura ad un destino cieco, Euripide si sofferma maggiormente sull'individualità dell'uomo e ne individua i contrasti tra ragione e passione, relegando alle divinità un ruolo di secondo piano.

Gli antichi ci hanno tramandato soltanto sette tragedie intere di Eschilo (525 a.C. – Gela 456 a.C.): I persiani, i Sette a Tebe, le Supplici, il Prometeo incatenato, l'Agamennone, le coefore e le Eumenidi. Queste ultime tre tragedie formano la trilogia dell'Orestea. Sarebbe stato Eschilo a fissare le regole fondamentali del dramma tragico. A lui viene attribuita l'introduzione di maschera e coturni ed è con lui che prende l'avvio la trilogia. Introducendo un secondo attore, rese possibile la drammatizzazione di un conflitto. Diminuì l'importanza del coro, privilegiando i dialoghi. La rappresentazione della tragedia assume una durata definita (dall'alba al tramonto, nella realtà come nella finzione), e nella stessa giornata viene presentata una trilogia. Nonostante i personaggi di Eschilo non siano sempre unicamente eroi, quasi tutti hanno caratteristiche superiori all'umano. Nelle tragedie di Eschilo il conflitto dio-uomo si risolve nell'accettazione delle varie forme attraverso le quali la divinità manifesta la propria potenza nel mondo degli uomini¹⁰.

8 cit. Umberto Pappalardo, Teatri greci e romani, pag.128

9 Ivi, pag.145

10 Ivi, pag.142

L'opera di Sofocle (Atene 497 a.C.- 406 a.C.) si sviluppa nel periodo di massimo splendore della civiltà ateniese. Nato da famiglia borghese e agiata, fu amico di eminenti personaggi della vita politica e culturale ateniese e fu molto attivo nella vita pubblica. Pare abbia composto più di 120 opere, e vinse molti dei concorsi per tragediografi che ogni anno si tenevano ad Atene. Tra le sue innovazioni vi sono l'aumento del numero dei Coreuti da 12 a 15, nonché l'arricchimento degli accessori teatrali. Ai gironi nostri sono pervenute solamente sette tragedie: *Aiace*, *Antigone*, *Trachinie*, *Edipo Re*, *Elettra*, *Filottete*, *Edipo a Colono*. La dramaturgia di Sofocle consiste nel conflitto fra le forze che governano il mondo e la razionalità umana. Nelle sue opere l'Olimpo è lontano, in quanto gli dei si comportano secondo leggi imperscrutabili. Ne risulta una tragedia crudele e reale. I personaggi sofoclei sono colpiti da un'inattesa condanna, che li porta ad essere esclusi dalla società, ma allo stesso tempo vengono salvati o beatificati.

Euripide (Salamina 480 a.C. – Pella 406 a.C.) esordì in teatro nel 455 a.C. In epoca ellenistica erano conosciute settantadue tragedie di Euripide, ma a noi sono pervenuti solamente diciannove drammi: *Allcesti*, *Andromaca*, *Ecuba*, *Ippolito*, *Medea*, *Oreste*, *Reso*, *Troiane*, *Fenicie*, *Elena*, *Elettra*, *Eracle*, *Eraclidi*, *Ione*, *Supplici*, *Ifigenia in Tauride*, *Ifigenia in Aulide*, *Baccanti* e *il Ciclope*. Euripide operò delle sperimentazioni sulle tragedie inserendo modifiche che si scostavano dalla tradizione: il prologo tende ad assumere l'aspetto di un monologo e il Coro diventa sempre più estraneo all'azione. Il dramma euripideo è realistico e umano: gli eroi sono divorati dalle incertezze e non sacrificano più la vita per la verità e l'onore.

Mentre le tragedie si collocano in un periodo circoscritto della storia ateniese, il genere comico, che fu ammesso tardi alla dignità del coro, ebbe una vita più lunga e varia. Tale genere derivò da forme di improvvisazione preletterarie, connesse a temi realistici e non politici. I grammatici alessandrini divisero la commedia in tre periodi: Commedia antica (archaia), Commedia di Mezzo (mese) e Nuova (nea). Della prima fase vi è un unico importante protagonista: Aristofane. Caratteristica saliente della commedia di Aristofane era la *parabasi*, un intermezzo in cui il solo coro sfilava dinnanzi al pubblico discutendo su temi di attualità. L'opera terminava con l'*esodo*, una processione in cui si festeggiava il trionfo del protagonista. I poeti comici si concentravano su temi di attualità e politica. Lo schema delle opere era semplice: il protagonista si impegna a riportare alla precedente situazione di benessere la propria vita e quella della comunità, messa a repentaglio da un antagonista.

La letteratura teatrale romana

Non è possibile fissare una data precisa riguardo l'inizio delle attività teatrali nel mondo romano. Tuttavia si può ipotizzare che esse siano nate nelle campagne nell'ambito dei *ludi*, feste religiose connesse al calendario agricolo, in cui avvenivano processioni, gare, sacrifici per ringraziare le divinità e improvvisazioni teatrali tragiche e comiche. *Virgilio riferisce che durante la festa della vendemmia gli antichi abitanti del Lazio erano soliti ridere in libertà con il volto coperto da maschere spaventose di corteccia intagliata.*(*Georgiche* 2, 280 ss)¹¹. Tali manifestazioni teatrali avevano una funzione apotropaica, ossia di allontanamento delle insidie attraverso il riso.

Si tratta perciò di momenti di comicità rituale, che avvenivano in corrispondenza di momenti di ozio e riposo per la comunità contadina. A Roma tali forme di teatro furono introdotte all'interno dei *ludi scaenici*, che servivano a placare le divinità durante le pestilenze. Prima durante le feste religiose avvenivano solamente gare equestri o combattimenti. La produzione teatrale letteraria si sviluppò in seguito ai primi esperimenti di satira, che al tempo consistevano in spettacoli formati da differenti pezzi slegati fra loro, e che derivavano dalle rappresentazioni nei *ludi scaenici*. Gli autori teatrali latini stessi affermano che i modelli di riferimento furono i copioni della tragedia attica del V secolo a.C. in particolare Euripide e della commedia attica del IV a.C.

Il teatro Olimpico di Palladio a Vicenza

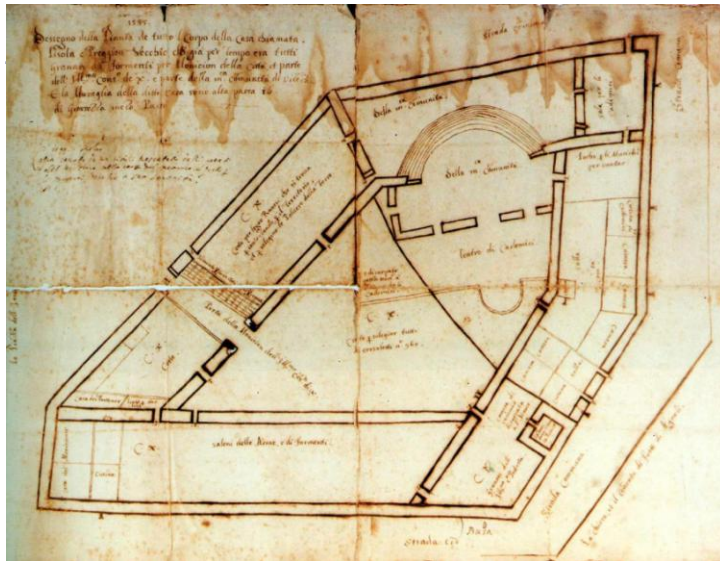
Il Teatro Olimpico costituisce l'ultima opera di Andrea Palladio ed è considerato uno tra i suoi più grandi capolavori. Palladio, rientrato da Venezia nel 1579, riportò in quest'opera gli esiti dei suoi lunghi studi sul tema del teatro classico, basati sull'interpretazione del trattato *De Architectura* di Vitruvio e sull'indagine diretta dei ruderi dei teatri romani, ancora visibili all'epoca. Il teatro venne commissionato a Palladio dall'Accademia Olimpica di Vicenza, nata nel 1555 con finalità culturali e scientifiche, tra le quali la promozione dell'attività teatrale.

Tra i membri fondatori dell'Accademia vi era lo stesso Andrea Palladio, che per essa progettò numerosi allestimenti scenici provvisori in vari luoghi della città, com'era d'uso all'epoca, fino a che nel 1579 l'Accademia ottenne dalla municipalità la concessione di un luogo adatto ove poter realizzare stabilmente un proprio spazio scenico, all'interno delle prigioni vecchie del Castello del Territorio. Il contesto era una vecchia fortezza di impianto medioevale, più volte rimaneggiata ed utilizzata nel tempo anche come prigione e polveriera prima del suo abbandono. Attorno al 1580 l'Accademia Olimpica di Vicenza, circolo culturale aristocratico nato qualche decennio prima dalla fusione di vari analoghi organismi cittadini, diede incarico ad Andrea Palladio di progettare uno spazio teatrale per rappresentazioni e cerimonie da edificarsi nell'antica area del Palazzo del

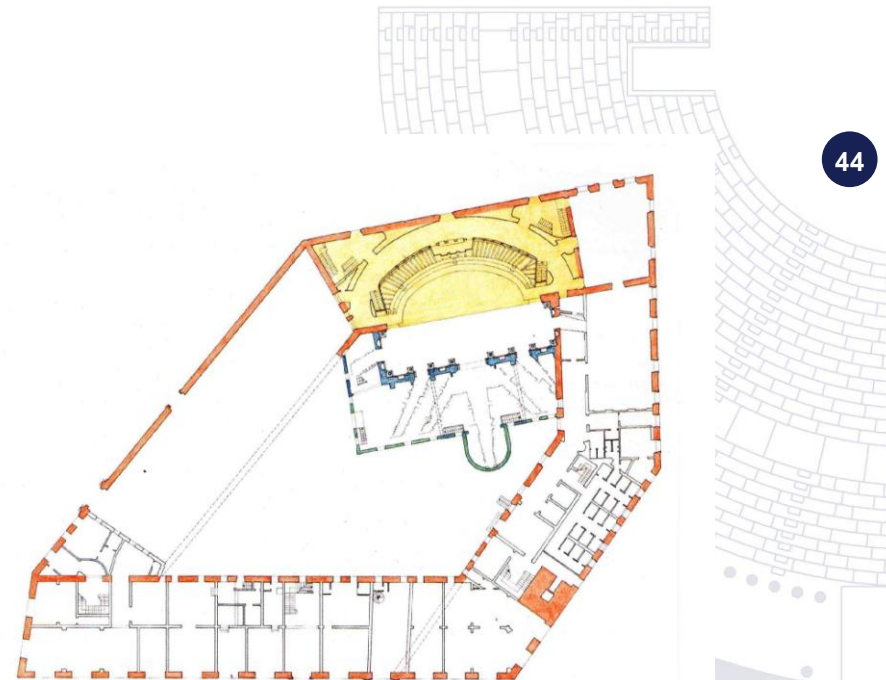
11 cit. Umberto Pappalardo, *Teatri greci e romani*, pag.38

Territorio, all'estremità est della zona storica della città. Il progetto doveva ispirarsi al modello di teatro "all'antica", sulla scia della riscoperta rinascimentale degli studi di Vitruvio, e nel contempo fungere da luogo autocelebrativo per l'aristocrazia vicentina, ispirandosi agli stessi ideali classici vagheggiati dai componenti dell'Accademia.

La costruzione del teatro iniziò quindi nel 1580, lo stesso anno in cui Palladio morì, ma i lavori furono perseguiti sulla base dei suoi appunti dal figlio Silla e si conclusero nel 1584, limitatamente alla cavea completa di loggia e al proscenio. Si pose dunque il problema di realizzare la scena a prospettive, che era stata prevista fin dal principio dall'Accademia ma di cui Palladio non aveva lasciato un vero progetto. Venne quindi chiamato Vincenzo Scamozzi, il più importante architetto vicentino dopo la morte del maestro. Scamozzi disegnò le scene lignee, di grande effetto per il loro illusionismo prospettico e la cura del dettaglio, costruite appositamente per lo spettacolo inaugurale, apportando inoltre alcuni adattamenti e i necessari completamenti al progetto di Palladio. Il teatro venne inaugurato il 3 marzo 1585 con la rappresentazione dell'Edipo re di Sofocle.



13 Pianta del Teatro Olimpico, della sede dell'Accademia e del Palazzo del Territorio

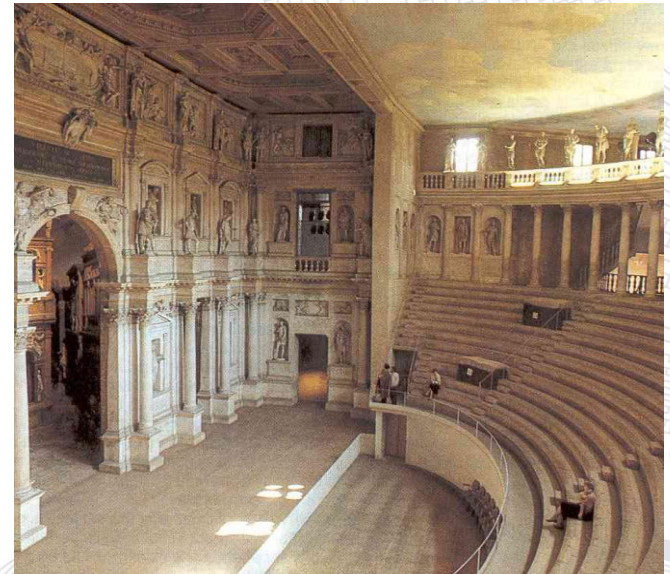


14 Pianta degli interventi: rosso preesistenze, bli intervento di Palladio, verde intervento d Scamozzi

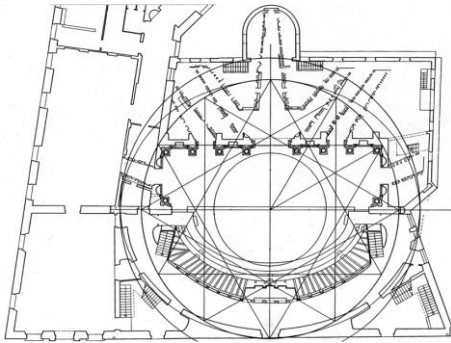
Nel progetto palladiano vi era il palco per la rappresentazione, al quale faceva da sfondo la *scena frons*, costituita da un doppio ordine di colonne e arricchita da statue e rilievi. E' aperta in tre varchi al di là dei quali erano disposte le scene prospettiche. Il Teatro Olimpico di Palladio introduce la fascia chiamata attico, che sormonta l'ultimo ordine di colonne e funge da conclusione della scena fissa. Per il proporzionamento di questa, Palladio fece molti ragionamenti al riguardo, prima considerando l'altezza dell'attico come quella di un terzo ordine di colonne, poi provando ad abbassarlo per renderlo quasi una fascia di coronamento. Infatti, come possiamo notare dalla foto qui accanto, Palladio proporziona la scena secondo le indicazioni di Vitruvio, mantenendo la corrispondenza tra secondo ordine di colonne e portico di *summa cavea*; alla scena però aggiunge l'attico. Per mantenere la corrispondenza tra scena e portico, caposaldo della teoria vitruviana, Palladio aggiunge una sequenza di statue al di sopra del portico, colmando così il dislivello che si sarebbe creato con la sola aggiunta dell'attico.



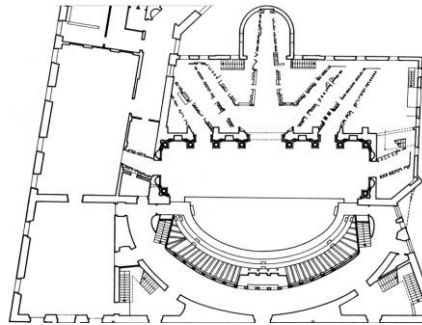
15 Studio di Palladio che mostra una duplice possibilità di altezza dell'attico nella scena fissa del Teatro Olimpico di Vicenza



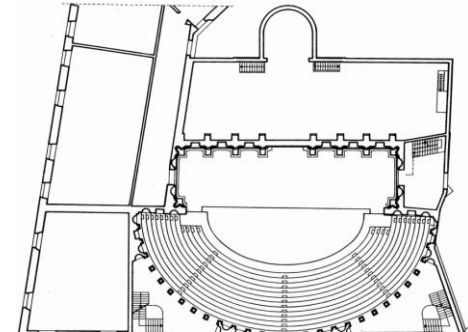
16 Vista interna del Teatro Olimpico di Palladio



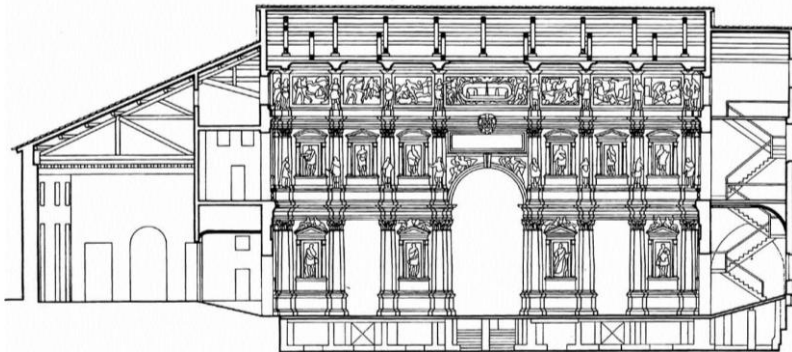
17 Schema vitruviano applicato alla pianta sotto la gradinata e primo ordine della scena



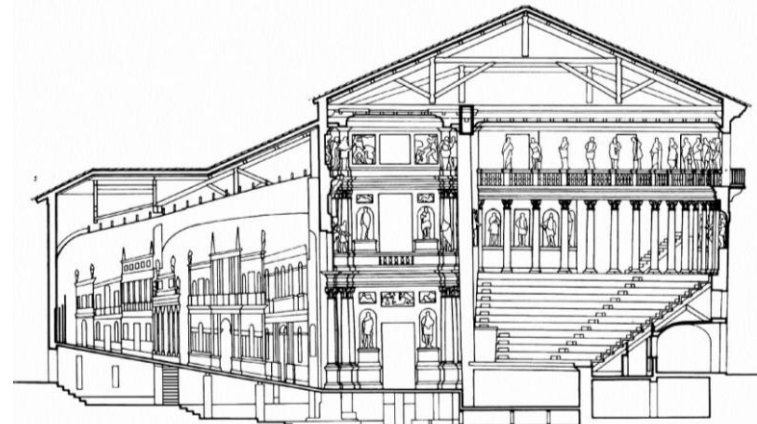
18 Pianta sotto la gradinata e primo ordine della scena



19 Pianta al livello della galleria e secondo ordine della scena



20 Sezione longitudinale con prospetto della scena



21 Sezione trasversale

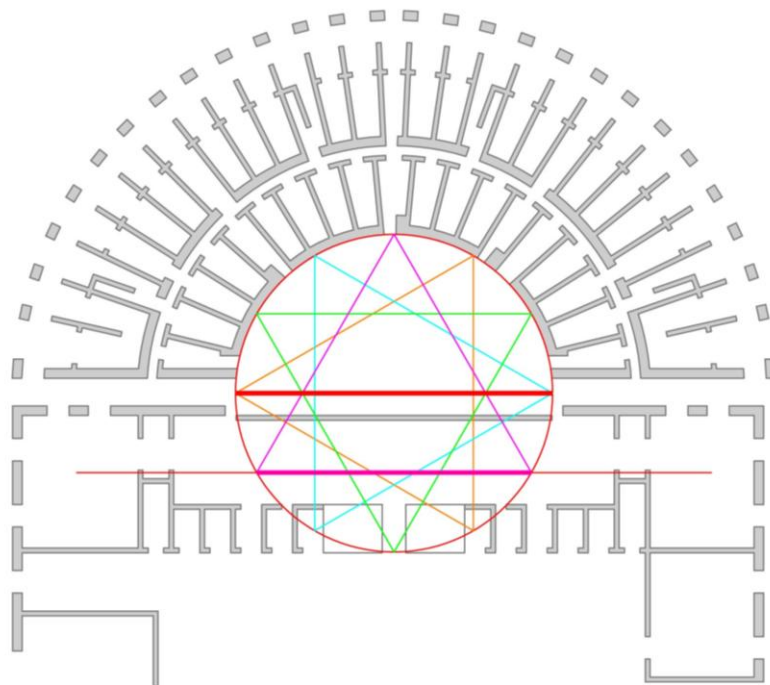
Teatri greci e romani

Per capire la costruzione e il disegno dei teatri antichi, abbiamo analizzato e ridisegnato alcuni teatri (Aspendos, Sagunto, Segesta, Orange, Aosta, Verona) applicando le regole del trattato di Vitruvio, per capire se in tali edifici si erano rispettate o meno le proporzioni vitruviane. Ne è emerso che la maggior parte dei teatri che abbiamo considerato rispetta il disegno di Vitruviano, soprattutto nel rapporto fra le proporzioni di scena e orchestra

Arles

tratto da *Teatri Greci e Romani, alle origini del linguaggio rappresentato*

Teatro di tipo romano. Urbano, situato a breve distanza dall'anfiteatro. Orientato ad ovest. Fu costruito in età augustea (fine I sec. a.C. ?). Utilizzato fino al IV sec., ma dal V in poi sottoposto ad un saccheggio sistematico, quindi interrato, coperto da edifici e incorporato in fortificazioni medievali. Nel XIX sec. fu liberato dalle costruzioni successive e furono eseguiti scavi e ricerche sistematiche. La cavea, semicircolare, è costruita su volte e muri radiali, eccetto le prime file di gradini che poggiano direttamente sul pendio; è divisa in tre *maeniana* di venti, nove e quattro gradini con accessi attraverso gallerie e scale interne che sboccano sui vomitori ed è ricavata direttamente nella roccia. Il proscenio possiede un altare e il frontescena si articola in un solo nicchione in corrispondenza della porta regia mentre due vani cingono il corpo scenico. La facciata semicircolare esterna si presentava ad arcate su triplice ordine con trabeazione decorata da triglifi e metope, in cui al piano terra si alternavano rosoni e tori accovacciati, ai piani superiori rosoni e bucrani, il tutto coronato da un fregio con racemi, uccelli e amorini. Le parodoi, in leggero pendio verso l'orchestra, davano accesso sia alle gallerie della cavea, sia ai parasceni. Il muro del pulpito presentava nicchie alternate semicircolari e quadrate decorate con sculture; dietro ad esso la fossa del sipario. La facciata a tre ordini era riccamente ornata di sculture tra le quali notevoli statue di Venere, di Giove, di Augusto e un sileno appoggiato ad un otre. Ai lati di essa due ampie aule, dietro piccoli ambienti del postscaenium e al di là probabilmente il portico post scaenam. Il teatro era coperto dal velum.



Teatro di Arles

*Località*_Francia

*Nome*_Arelate

*Datazione*_I sec. a.C. - I sec. d.C.

*Conservazione*_buono stato conservativo

ora in area archeologica (fortificazione
medievale - Tour de Roland)

*Dimensioni orchestra*_30,63 m - 102,2 piedi

*Dimensioni cavea*_102 m - 344,13 piedi

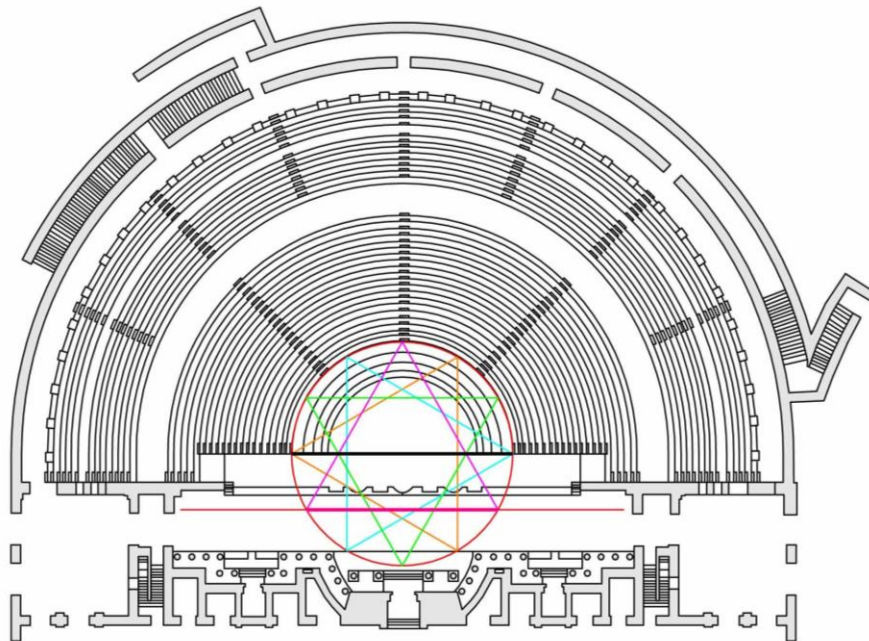
*Capacità spettatori*_10.000



Orange

tratto da *Teatri Greci e Romani, alle origini del linguaggio rappresentato*

Teatro di tipo romano. Urbano, limitrofo ad un altro edificio che termina con un emiciclo, di discussa interpretazione. Orientato a nord. Fu costruito in età augustea. Dopo l'abbandono il teatro fu progressivamente invaso da costruzioni. Nel corso dell'Ottocento si intraprese l'opera di sgombero, di consolidamento e di restauro. La cavea è addossata al pendio naturale, senza altre costruzioni che quelle di regolarizzazione del declivio. Era divisa in tre maeniana di venti, nove e cinque gradini, il primo in quattro cunei, quelli superiori in otto; essa era accessibile dall'alto per mezzo di scale esterne al muro di contenimento della cavea. Il balteo separava la cavea dall'orchestra: c'erano probabilmente tre gradini della proedria. Le parodoi avevano la copertura a volta. Il muro del pulpito sembra essere stato rettilineo e ornato al centro da un altare; due scalette di quattro gradini mettevano in comunicazione l'orchestra con la scena; dietro al pulpito la fossa con il dispositivo del sipario. La scaenae frons è articolata in tre nicchie contenenti le tre porte, la centrale arrotondata, piuttosto profonda, inquadrata da colonne, le laterali rettangolari; si elevava in altezza per tre ordini ed era decorata da colonne, fregi e sculture. Ai lati due grandi aule rettangolari. Tutta la zona della scena era protetta da una copertura inclinata di legno che aveva anche funzione acustica. La cavea era coperta dal velum. Fra il muro della scena e quello esterno della facciata rettilinea si aprivano le piccole sale del postscaenium. Ancora all'esterno esisteva il portico pos scaenam, largo m 7-8.



Teatro di Orange

Località_Francia

Nome_Arausio

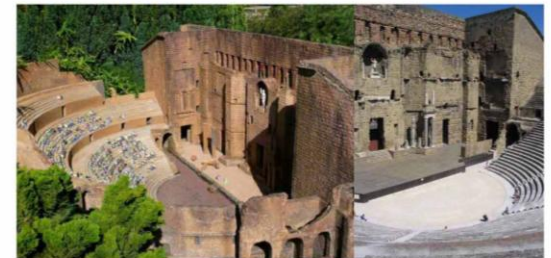
Datazione_I sec. a.C. - I sec. d.C.

Conservazione_buono stato conservativo

Dimensioni_orchestra_29,9 m - 101,19 piedi

Dimensioni_cavea_103,63 m - 349,54 piedi

Capacità_spettatori_7.300



Verona

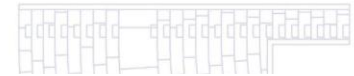
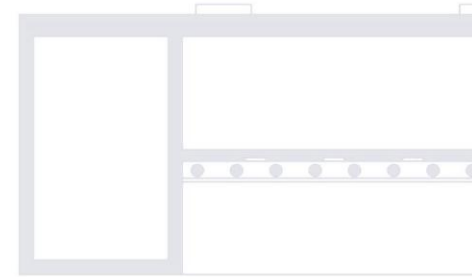
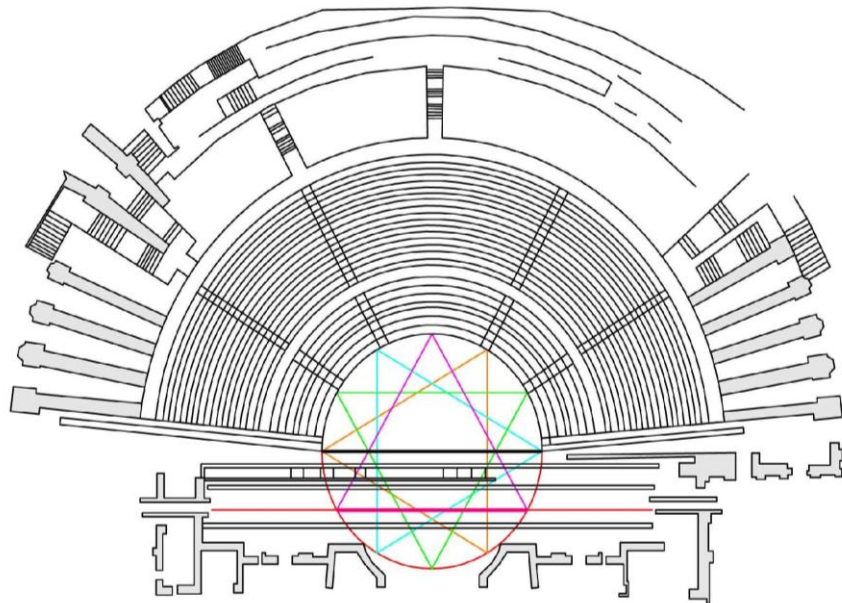
tratto da *Teatri Greci e Romani, alle origini del linguaggio rappresentato*

Teatro di tipo romano. Suburbano, situato appena fuori del centro urbano, al di là dell'Adige; è parte di un complesso monumentale comprendente un tempio alla sommità. Orientato a sud-ovest. Il teatro fu eretto nell'ultimo quarto del I sec. a.C, ma la costruzione di tutto il complesso monumentale si protrasse per molto tempo, forse oltre la metà del I sec. d.C. Rifacimenti della scena avvennero in età giulio-claudia e neroniana. Dalla fine dell'età antica nell'area del teatro furono costruiti edifici privati e religiosi, mentre il teatro veniva usato anche come cava di materiali, soprattutto marmi ed elementi architettonici riutilizzati in palazzi di Verona e di altre

città della regione. La cavea poggia per la parte centrale sul pendio naturale e per quelle laterali su sostruzioni, concluse dal muro esterno a triplice ordine di arcate, tuscanico il primo (con le chiavi d'arco decorate da protomi taurine), ionico il secondo, il terzo a parete piena probabilmente decorato da semipilastri. Nel punto di congiunzione con il colle gli archi del primo ordine continuano - in direzione quasi ortogonale - con due arconi (da cui partono le scalinate per la media e stamma cavea) e poi con un prospetto addossato alla parete rocciosa.

La cavea è divisa in tre maeniana, ripartiti da scalette di marmo rosso locale in sei cunei; è conclusa in alto da due gallerie sovrapposte, parzialmente ricavate nella roccia; in quella superiore sono incisi i nomi delle famiglie veronesi che contribuirono alla costruzione dell'edificio. Al centro della proe-dria si trovava forse la tribuna imperiale. L'accesso avveniva tramite le parodoi, parzialmente coperte, per i primi posti, mentre due scalinate laterali immettevano nel resto della cavea. L'orchestra era pavimentata con marmi policromi. Dietro il muro del pulpito, rivestito da lastre di marmo rosso decorate a bassorilievo, sono presenti il dispositivo per l'aulaeum e due muri paralleli, in mattoni, per sorreggere il tavolato del proscenio. La scaenae frons, a triplice ordine, presenta una larga nicchia centrale curvilinea in cui si apre la porta regia, mentre le hospitales sono costituite da aperture rettilinee più piccole; doveva essere riccamente decorata, come mostrano i frammenti scultorei di età augustea rinvenuti. Parasceni, aule e vari ambienti di servizio completano l'edificio scenico. I muri sono parte in cementizio con paramento a blocchetti di tufo, parte in opera quadrata di tufo.

La cavea è isolata dal colle retrostante su cui poggia tramite un'intercapedine verticale che la protegge dalle infiltrazioni d'acqua. Il teatro è scenograficamente raccordato al colle tramite prospetti monumentali, variamente decorati e articolati, che delimitavano cinque terrazze digradanti; sulla spianata ricavata alla sommità del colle sorgeva un tempio.



Teatro di Verona

Località Italia

Nome Verona

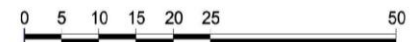
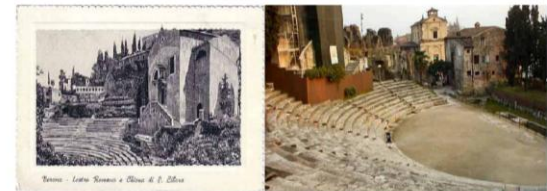
Datazione ultimo quarto I sec. a.C. - metà I sec. d.C.

Conservazione buono stato conservativo

Dimensioni orchestra 29,60 m - 99,8 piedi

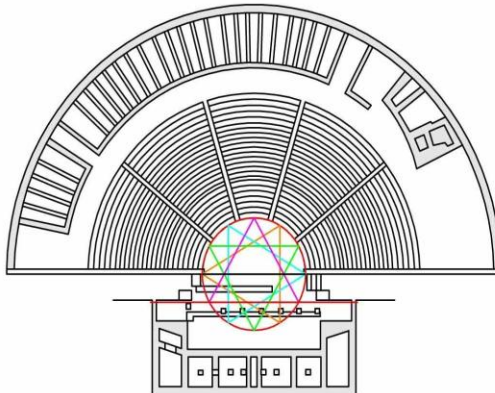
Dimensioni cavea 105 m - 354,25 piedi

Capacità spettatori _



Segesta

Il teatro sorge sul Monte Barbaro e risale al III secolo a.C. Nonostante le sue ridotte dimensioni è uno dei più suggestivi per la sua interessante posizione. È orientato verso Nord, rivolto verso le montagne che si estendono fino al golfo di Castellammare. L'edificio è ricavato nella collina e la costruzione è realizzata a secco in calcare locale. Il teatro poteva ospitare fino a 3.200 spettatori. La cavea ha un diametro di 63 metri ed è suddivisa in sette cunei, mentre orizzontalmente è divisa in due parti da un corridoio (*diazoma*). Solamente la parte inferiore della cavea si è conservata ed è formata da venti gradinate. L'orchestra misurava 13,80 m di diametro. L'accesso degli spettatori avveniva da due porte situate sulla sommità delle gradinate. Grazie ai reperti rinvenuti si può intuire l'antica costruzione della scena, divisa in ordini architettonici. Ai lati dell'edificio scenico erano presenti due avancorpi (*paraskenia*) decorati da due figure di Pan. Il proscenio fu rifatto intorno al 200 a.C., mentre altri rifacimenti furono portati a termine anche in epoca imperiale.



Teatro di Segesta

*Località*_Italia

*Nome*_Segesta

*Datazione*_metà III sec. a.C. - IV sec. d.C.

*Conservazione*_buono stato conservativo

*Dimensioni orchestra*_13,80 m - 46,55 piedi

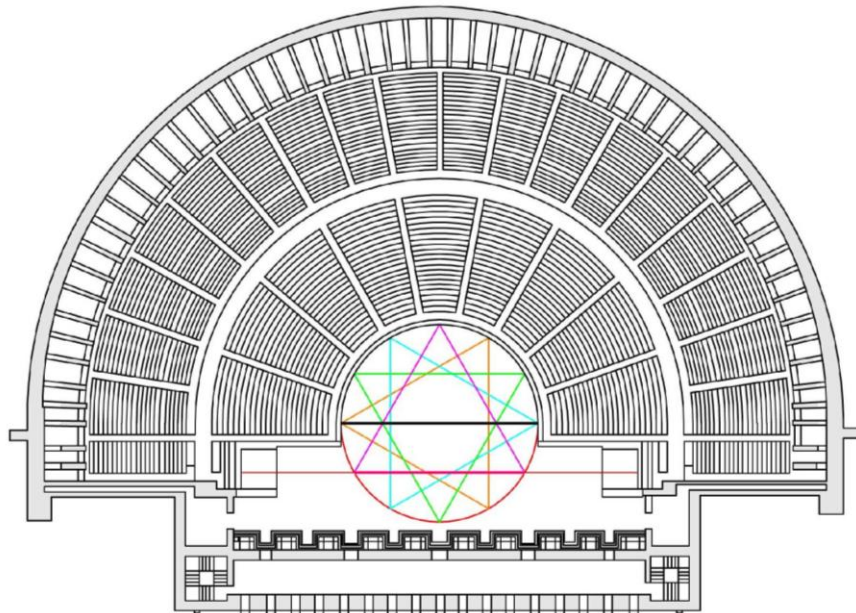
*Dimensioni cavea*_63 m - 212,55 piedi

*Capacità spettatori*_3.200



Aspendos

Il teatro di Aspendos è quello meglio conservato del mondo antico e poteva contenere fino a 7.500 spettatori. La cavea semicircolare ha un diametro di 95,48 m. Esso fu progettato da Zenone e costruito su un pendio, aprendosi verso est. L'edificio fu costruito con blocchi di conglomerato e marmo locale, mentre per la cavea si utilizzò anche l'opera cementizia. Il teatro presenta un portico di *summa cavea* con arcate rivolte verso l'orchestra. I sedili della cavea sono divisi da un corridoio (*diazoma*) in due settori (*maeniana*) con venti file di posti in basso e venti in alto. La cavea è divisa in nove cunei nella parte inferiore e ventuno in quella superiore. I palchi d'onore (*tribunalia*) erano situati sui lati della precinzione mediana, accessibili da scale poste all'interno dell'edificio scenico. L'orchestra aveva un diametro di 26,68 m. Per quanto riguarda l'edificio scenico esso era formato da un ambiente a pianta rettangolare allungata con cinque porte in basso, che si aprivano sulla scena e tre file di finestre. La *scenae frons* presentava una decorazione a due ordini, ionico e corinzio. Era coperta da un soffitto ligneo e anche il pulpito era di legno.



Teatro di Aspendos

Località_Turchia

Nome_Aspendos

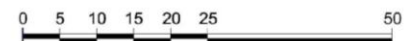
Datazione_161-180 d.C.

Conservazione_buono stato conservativo

Dimensioni_orchestra_26,68 m - 90 piedi

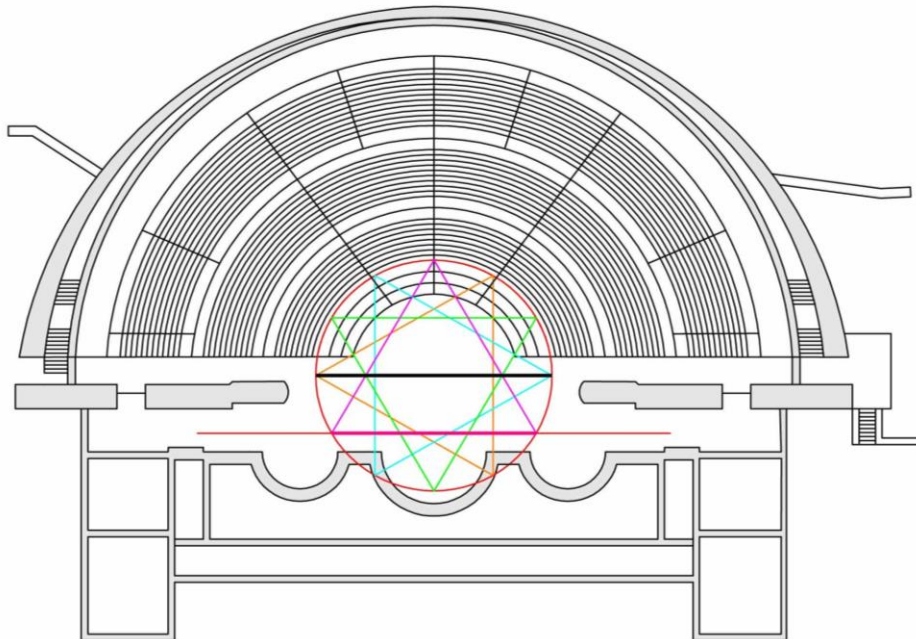
Dimensioni_cavea_95,48 m - 322,13 piedi

Capacità_spettatori_15.000



Sagunto

Il teatro di Sagunto sorge a 80 metri sul declivio settentrionale che domina la città. Esso fu costruito fra la fine del I secolo a.C. e la prima metà del I secolo d.C. e fu ricostruito nel II-III secolo d.C. Le vie di accesso all'interno del teatro erano distribuite secondo i diversi ordini della gradinata: le parodoi davano accesso alla proedria (formata da due gradoni), alla cavea e al secondo anello. Le altre entrate si aprivano nel muro che conteneva l'emiciclo. La cavea ha un diametro di 77 metri ed è divisa in tre *maeniana* e un portico in *summa cavea*. I *maeniana* inferiore e superiore furono scavati nella roccia calcarea, mentre il terzo e il portico furono costruiti su sostruzioni. L'orchestra misura 22 metri e presentava tre gradini per i notabili della città. Il fronte scena presentava tre porte inserite in nicchie semicirculari. Le gradinate potevano contenere nell'antichità fino a 4.000 spettatori. Dei blocchi nel muro di fondo della cavea testimoniano la presenza di un velarium, che proteggeva gli spettatori dal sole.



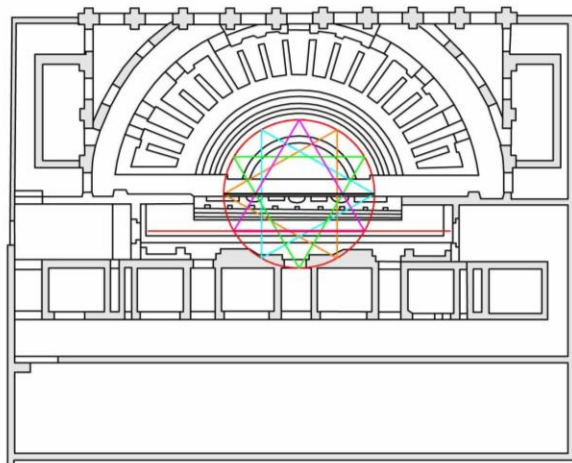
Teatro di Sagunto

Località Spagna
Nome Saguntum
Datazione prima metà I sec. d.C.;
ricostruzione II - III sec. d.C
Conservazione buono stato conservativo
Dimensioni orchestra 22 m - 74,22 piedi
Dimensioni cavea 77 m - 259,78 piedi
Capacità spettatori 4.000



Aosta

Il Teatro romano si impone immediatamente all'attenzione per la sua facciata meridionale (l'unica superstite) che misura ben 22 metri di altezza. La sua maestosità è scandita da una serie di contrafforti e di arcate, e viene alleggerita da tre ordini sovrapposti di finestre di varia forma e dimensione. L'orchestra ha un raggio di 10 metri ed il muro di scena è ora visibile nelle sue fondamenta. Un tempo la scena si innalzava col suo ricco prospetto ornato di colonne, di marmi e di statue. Si è calcolato che il teatro potesse contenere 3.000 o 4.000 spettatori.



Teatro di Aosta

Località _Italia

Nome _Augusta Paetoria Salassorum

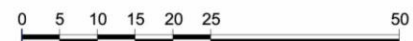
Datazione _I sec. a.C. - I sec. d.C.

Conservazione _buono stato conservativo

Dimensioni orchestra _20 m - 67,46 piedi

Dimensioni cavea _

Capacità spettatori _4.000



3-Analisi del teatro greco di Villa Adriana

Il Teatro Greco nel panorama archeologico della Villa

Nonostante la sua irrilevanza attuale dal punto di vista della monumentalità, il Teatro Greco risulta essere un edificio importante all'interno del panorama archeologico della Villa. Non partecipa delle tensioni marcate dalla pluralità di assi che si può osservare in *altre aree della villa e nemmeno della proliferazione di cupole, absidi, curve e controcurve. Se qualcosa richiama l'attenzione al Teatro Greco, è la sua configurazione sobria e semplice, le sue proporzioni raccolte e armoniose, la sua scala che domina visualmente. Si direbbe un paradiso classico ad una prima vista*¹² [...].

Per ciò che riguarda l'aspetto storico culturale oggi si ammette unanimemente che l'inizio della spoliazione della Villa è relazionata con la perdita di funzione come residenza imperiale, dovuta allo smantellamento progressivo per arricchire altri edifici imperiali tramite saccheggio e riutilizzo dei materiali.

Accesso e comunicazione facili sono aspetti vincolati alla funzione di accoglienza e riunione propria dell'edificio, curiosamente assenti nell'altro edificio simile, quello chiamato Odeon, situato nell'estremo opposto della Villa. Anche se a volte viene chiamata architettura isolata, non ha nulla a che vedere con essa, anzi si inserisce nel sistema di costruzioni situate a nord della villa; tutto questo è un altro aspetto che differenzia l'Odeon dal teatro. Risulta così chiaro che il teatro abbia un'entità propria nel progetto della Villa di cui si ha prove sia nella pianificazione delle infrastrutture che nelle soluzioni compositive. Se si inizia da quelle bisogna sottolineare i lavori previi relazionati al drenaggio e alla canalizzazione dell'acqua con tendenza ad accumularsi e a ristagnare in un terreno basso così come quelli relazionati con il rifornimento delle risorse idriche per usi diversi; d'altra parte non bisogna dimenticare i lavori di condizionamento delle zone circostanti per accessi portici giardini

12 [Apparentemente è un teatro alla greca, perché apparentemente appoggia sul pendio e sembra avere una forma maggiore della semicircolare; ma tale sequenza di aspetti non fa altro che esaltare la raffinatezza dell'opera, il suo carattere totalmente anticonvenzionale, come ce lo si poteva aspettare in un ambiente artistico di continuo superamento e di permanente sfida all'originalità e all'inventiva, come quello di Villa Adriana. La scoperta di questi primi indizi di parodoja mette in guarda per i passi successivi dato che effettivamente, quando si affronta lo studio dell'edificio in profondità, riappaiono elementi contraddittori. Mentre l'edificio ha una personalità ben definita all'interno del complesso della Villa, la stessa che le riconosce la storiografia antica, nella storia della ricerca moderna giunge quasi inosservato. Entrambi questi aspetti sono semplici da constatare, poiché rispetto al primo bisogna constatare che la posizione del Teatro all'interno della Villa, nonostante sembri spostata, acquista significato nell'intorno immediato, sul quale torneremo più tardi; rispetto al secondo bisogna segnalare la scarsa informazione bibliografica che lo riguarda. La discordanza si può spiegare e si deve allo stato di conservazione del Teatro, saccheggiato, spogliato, inondato da acque paludose fino a rimanere semi nascosto dalla vegetazione. In tal modo, abbattuta prima la sua struttura e mascherata da successive restaurazioni poi, la configurazione antica si vide totalmente sfigurata e sprofondata nel suo attuale stato silenzioso]. Teatro Greco, Villa Adriana, Campañas de excavaciones arqueológicas 2003-2005, pag.43

distribuzione e organizzazione degli spazi confinanti, ampi e aperti. Dal punto di vista compositivo c'è da tenere presente che l'edificio si relaziona con quelli vicini all'interno del settore nord, dentro del quale fa da edificio-cerniera; di fatto il teatro risolve il transito dalla terrazza contigua in direzione sud, di cui utilizza pendenza, al piano dell'estremo nord della Villa.

Per quanto riguarda la funzione di teatro di corte della Villa, essa sembra plausibile e di essa si è fatta eco l'investigazione successiva. A ciò possono ben essere relazionate le notizie trasmesse dalle fonti che fanno luce sull'interesse di Adriano per gli spettacoli in generale e per gli intrattenimenti istruiti ed intellettuali, attività coltivate soprattutto dalle mansioni nobili dall'età repubblicana. Il teatro ha una capacità limitata idonea per l'esigenza di un pubblico ristretto.

Indagine archeologica sul teatro greco: le campagne di scavo nei secoli

Gli scavi del Teatro Greco nel '500 e nel '600

Il primato di Pirro nella storiografia e nella storia degli scavi di Villa Adriana è unanimemente riconosciuto. È importante sottolineare che le notizie di Ligorio si basano sulla conoscenza diretta delle rovine ancora, o poco, inalterate e che i suoi scavi furono anche una forma di saccheggio, dato che cercava marmi architettonici e scultorei per decorare la villa del suo mentore Ippolito II d'Este.

Osservazioni importanti estratte dalle informazioni di Ligorio:

- 1- *Nella versione più affidabile di la Descrizione si allude solo alla costruzione architettonica dell'edificio e alla pavimentazione che si suppone dell'orchestra, in opus sectile. Quest'informazione ci fa capire che Ligorio non conosce portici ne spazi adiacenti al teatro.*
- 2- *A questi alludono altre versioni e il Trattato, anche se non li mettono in relazione diretta con il teatro ma con quattro alloggiamenti vicini, che abbiamo pensato essere gli spazi in seguito integrati e designati come palestra. L'assenza di portici contigui al teatro è stata confermata dagli scavi per quanto riguarda il lato ovest, si cerca ancora conferma per il lato nord, dietro la scena. Per quanto riguarda i quattro alloggiamenti è chiara la vicinanza al teatro, anche se elementi a parte; qualcuno dei nuovi spazi di accesso scoperti dallo scavo potrebbe essere parte del sistema di connessione o comunicazione con essi anche se nello stato attuale sarebbe prematuro e imprudente pronunciarsi al riguardo.*
- 3- *Le versioni più loquaci e libere di la Descrizione ligoriana mescolano informazioni e creano confusione fra il teatro greco e l'altro teatro ubicato nell'estremo opposto, quello chiamato Odeon*¹³.

Così come la storiografia del '500 è rappresentata dalla figura di Pirro Ligorio, quella del '600 lo è da Francesco Contini (l'opera più famosa è la Dichiarazione). Il merito di Contini è l'aver rielaborato la pianta di Villa Adriana conforme alla realtà visibile al tempo, affidandosi totalmente a Ligorio, il Contini cadde in molti errori dai quali ci si poté liberare solo grazie agli

13 cit. Teatro Greco, Villa Adriana, Campañas de excavaciones arqueológicas 2003-2005, pag.46

scavi (compreso il Teatro Greco). Il primo di essi, segnalato da Salza consistette nel considerare il teatro una naumachia, cosa spiegabile come errore di vista, data dall'ubicazione in una zona bassa e paludosa e l'abbandono degli scavi da quasi un secolo; tutto ciò fece sì che si ritrovasse inondato. Questo errore si mantenne per tutto il '700 e anche Piranesi lo ripeté. Un altro errore del Contini fu quello di riportare un grande portico rettangolare nel lato sud del teatro.

Intensificazione degli scavi, sec. XVIII

Nel '700 aumentano gli scavi grazie all'effervescenza archeologica in tutta la Villa. Questo però ebbe di contro una diminuzione della documentazione scritta.

Una data decisiva per il Teatro Greco è il 1725, quando il Conte Fede acquistò gran parte della Villa, prima divisa fra piccoli proprietari. Il settore in cui si ubica il teatro andò nelle mani del Conte Fede, del quale vi è una constatazione documentata nel piano per cui fu incaricato J. R. Gabrielli, per avvalorare i limiti e le estensioni dei suoi possedimenti. Disgraziatamente si ignora tutto ciò che concerne i risultati ottenuti da Fede negli scavi dei terreni di sua proprietà incluso ovviamente anche quello del Teatro Greco. Gli scavi si prolungarono dal 1730 al 1742. Nel 1800 furono eseguiti degli scavi che portarono alla luce dati fondamentali per la conoscenza della pianta e della struttura del teatro.

Gli albori dell'archeologia scientifica, sec. XIX

Il primo che si fece carico di realizzare delle pubblicazioni sui rinvenimenti del secolo precedente fu A. Nibby, autore di un vasto trattato in tre volumi intitolato *Analisi storico-topografico-antiquaria de la carta de' dintorni di Roma* opera elaborata nelle prime decadi del secolo e diffusa a partire da un'edizione posteriore datata 1849. L'opera di Nibby è di grande interesse perché a lui si deve la designazione di *greco* che si mantiene tutt'ora, e anche l'apporto di Nibby consistette nel correggere metodicamente errori ancestrali e nel ragionare su argomenti e interpretazioni. Nibby segue la pianta del Contini, che attribuisce a Ligorio, e ripetuta dal Piranesi, e afferma che gli scavi hanno portato alla luce un edificio la cui pianta indica essere chiaramente un teatro, opinione che si basa sulle novità scoperte durante gli scavi di Fede. Nibby riconosce i gradoni della cavea e la scena.

Osservazioni importanti sul teatro sono:

Commenti sulla tecnica edilizia del teatro, edifici vicini e affini

La pianta del Piranesi riflette meglio la realtà dell'interno che dell'esterno

Il corpo scenico è rettangolare rettilineo e stretto, tratti caratteristici dell'architettura teatrale greca, a partire dai quali arriva ad una conclusione: Tal forma ci fa riconoscere in questo teatro un teatro greco.

Le dimensioni ridotte del teatro sono quelle proprie di un teatro di corte

Mette in guardia dalle attribuzioni erronee di parti architettoniche e scultoree che possono indurre a interpretazioni equivoche degli edifici e dà una probabile la decorazione della scena tramite un fusto scanalato e un capitello corinzio in cattivo stato, che si vedono all'interno del teatro. Riconosce inoltre una base attica dello stesso diametro del fusto della colonna

Menziona blocchi di travertino usati per sostenere le colonne della scena

Risalta l'importanza del tratto naturale o scenario paesaggistico incorporando così nella scena la deliziosa vista de' monti tiburtini e sabini che chiudono l'orizzonte

Menziona resti di strutture nella zona di accesso dal lato est così come il muro di contenimento ornato con esedre dallo stesso lato ¹⁴.

Alla fine del secolo, nel 1895, si pubblica l'opera di H. Winnefeld *Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Aufnahmen und Untersuchungen* una monografia densa e estesa con la quale si inaugura l'archeologia scientifica a Villa Adriana. L'opera è ammirevole per la precisione dell'analisi architettonica. La pianta della Villa fu la prima a consegnare dati topografici affidabili. Al Teatro Greco però dedica poche frasi *sullo stato di fatto*.

Secolo XX

Nel 1904 P. Gusman pubblica *La Villa impériale de Tibur* con la quale si può chiudere la storiografia antica del Teatro Greco.

Vari sono i punti di interesse nell'opera di Gusman, alcuni dei quali erano stati intuiti o conosciuti da autori precedenti:

Le dimensioni ridotte che suggeriscono la funzione per un pubblico selezionato

La galleria anulare semicircolare e voltata sulla quale si appoggia la cavea

Palco o pulvinar imperiale sulla sommità della cavea

Strutture mal conservate nel settore della scena e resti di materiale della decorazione architettonica

Pianta di un teatro greco

Erme della commedia e tragedia ritrovate all'entrata del teatro (entrata intesa dal lato ovest)

Le tracce architettoniche dell'edificio sono irriconoscibili, perdita compensata dalle viste che si godono da lì ¹⁵.

Iconografia del teatro greco

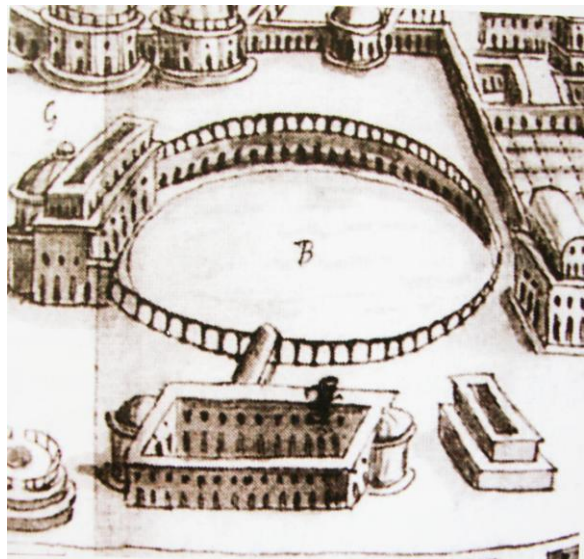
Rispetto ad altri edifici, l'immagine artistica del Teatro Greco è un capitolo breve nell'iconografia di Villa Adriana. L'ubicazione in un luogo aperto e basso, il profilo smorzato delle rovine, gli effetti devastanti della spogliazione sono alcuni dei fattori che hanno contribuito a far sì che il teatro si svalutasse in quanto motivo o oggetto artistico. Nonostante ciò ha una sua individualità nell'iconografia di Villa Adriana per cui si possono distinguere due categorie di immagini che riproducono il Teatro Greco: la prima raggruppa le piante inserite all'interno di piante generali di Villa Adriana, la seconda include viste panoramiche o parziali dell'interno del teatro.

14 cit. Teatro Greco, Villa Adriana, Campañas de excavaciones arqueológicas 2003-2005, pag.51

15 Ivi, pag.54

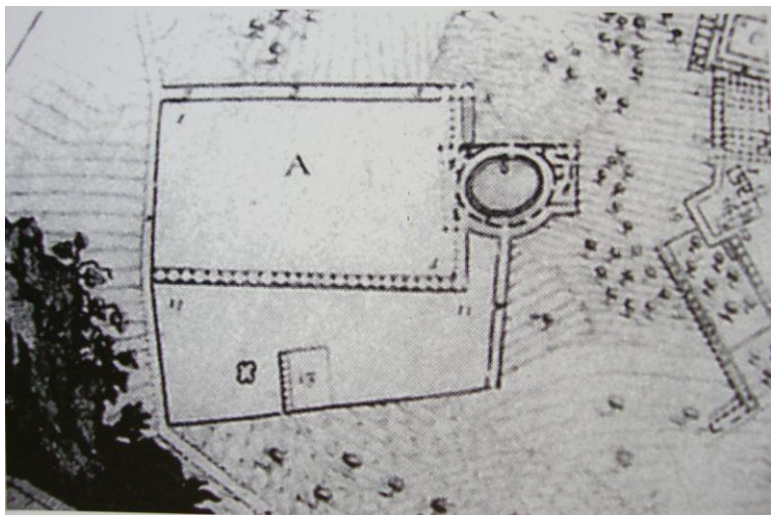
Viste e prospettive del sec. XVII

La prima immagine conosciuta del teatro è datata 1657 e viene riprodotta una vista ideale di Villa Adriana disegnata da G. Stacha. La vista di Stacha riproduce una città ideale organizzata per nuclei di edifici distribuiti in maniera simmetrica. Il teatro è l'unico riconoscibile e correttamente orientato a nord ovest e segue le immagini elaborate dal Ligorio e dal Contini.

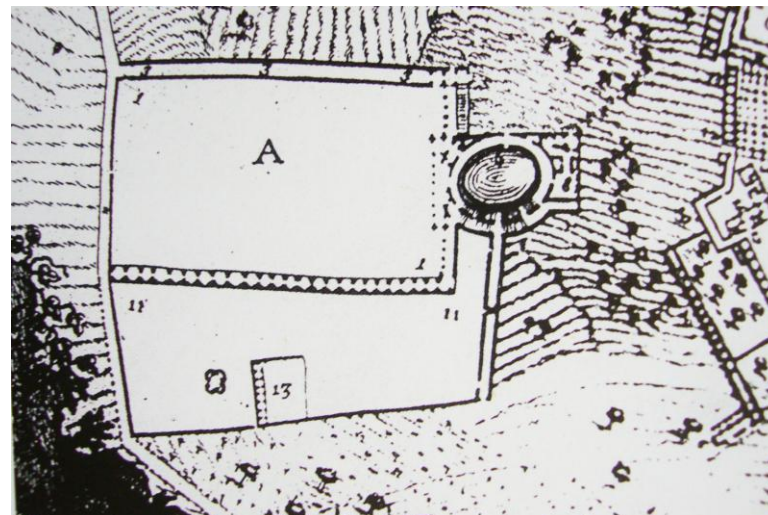


22 Dettaglio della pianta di G.Stacha

Il primo intento di riprodurre l'immagine del teatro greco secondo un'osservazione diretta si deve al Contini, autore della prima pianta generale di Villa Adriana. Per rivendicare questo merito al Contini, Salza mise come manifesto l'esistenza di due piante, una del 1668 come "schizzo" e un'altra definitiva e più elaborata ristampata nel 1671. Di questo stesso procedimento si servirà lo stesso Piranesi. Le differenze fra una pianta e l'altra sono poche ma apprezzabili: la prima è più incompleta e imprecisa mentre la seconda non solo è più pulita, più elaborata e meglio disegnata ma è stata corretta ed è più esatta. Il settore est come il muro della scena sembra a tratti discontinui nella prima pianta e invece meglio delineato nella seconda.



23 Prima versione del teatro greco secondo F. Contini

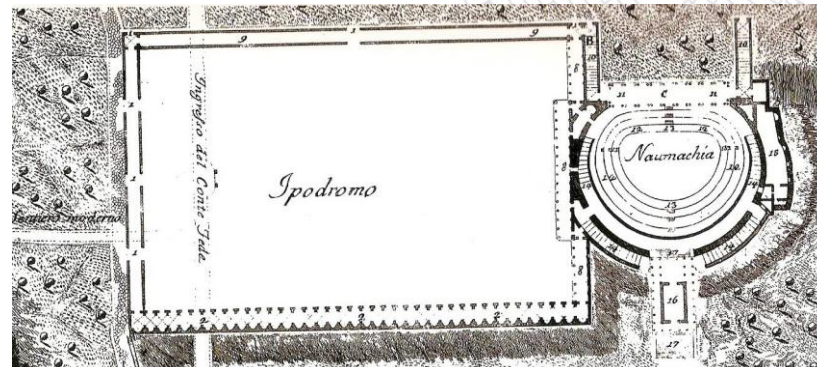


24 Seconda versione del teatro greco di Contini

E' indubbia l'influenza che ha esercitato il Contini sul Piranesi e l'evoluzione che questo rappresenta rispetto a quello, non solo in quanto a qualità delle immagini ma in quanto a capacità di osservazione e analisi. Sono constatate le modifiche che Piranesi sperimenta per il teatro greco nelle due piante, la preparatoria e la definitiva; e cosa più importante, è più affidabile la prima rispetto alla seconda, contrariamente a quello che si potrebbe pensare. Questa anomalia è stata studiata da R. Hidalgo: il passaggio da teatro, nella prima pianta, a naumachia, nella seconda, illustra con chiarezza la sottomissione del disegno a un processo di correzione e "miglioramento" della realtà archeologica, facendo passare l'evidenza delle rovine attraverso il setaccio dell'abbellimento e dell'idealizzazione.



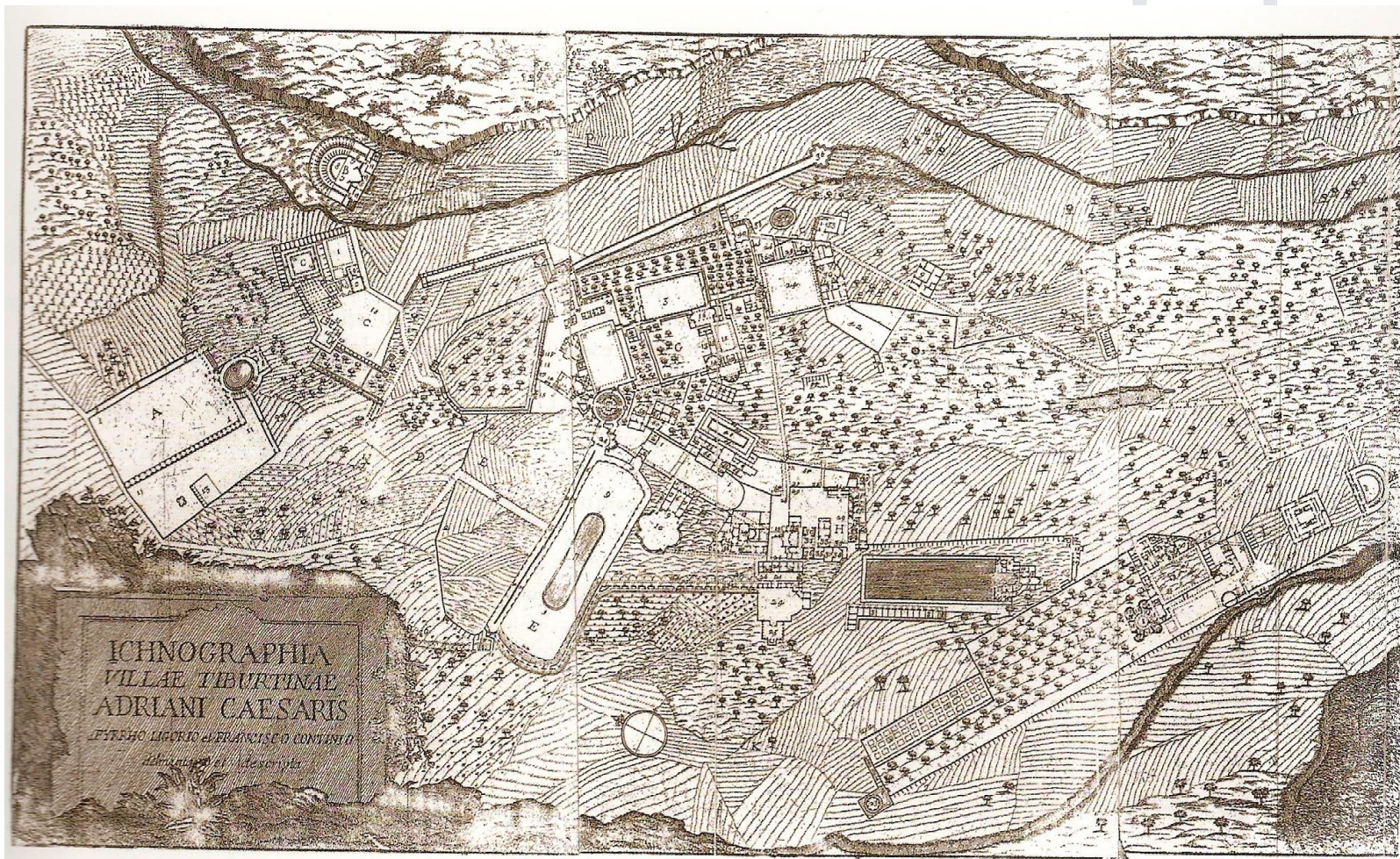
25 Pianta del Piranesi, preparatoria



26 Pianta del Piranesi, definitiva

Piante e viste del Teatro Greco dei sec. XVIII e XIX

L'immagine del Teatro Greco creata da Piranesi marcò quella dell'epoca posteriore, riprodotta così per tutto l'800. Da questa prende le distanze Gabrielli quando nel 1770 disegna la pianta delle proprietà del Conte Fede. Di nuovo c'è il prolungamento del settore est dell'edificio fino a connettersi con il fronte scenico. Una struttura rettangolare attigua all'edificio a ovest.

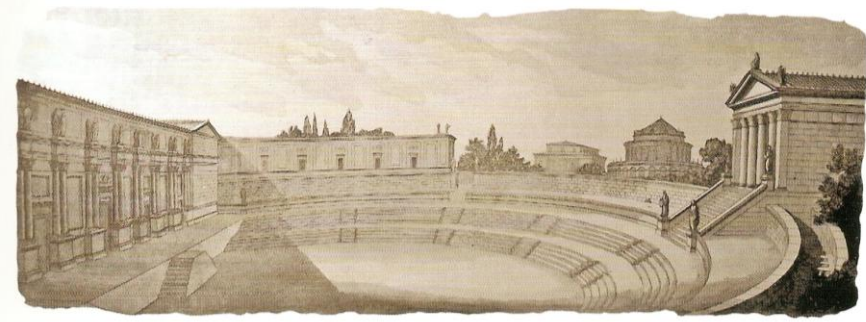


27 Pianta Gabrielli, 1725

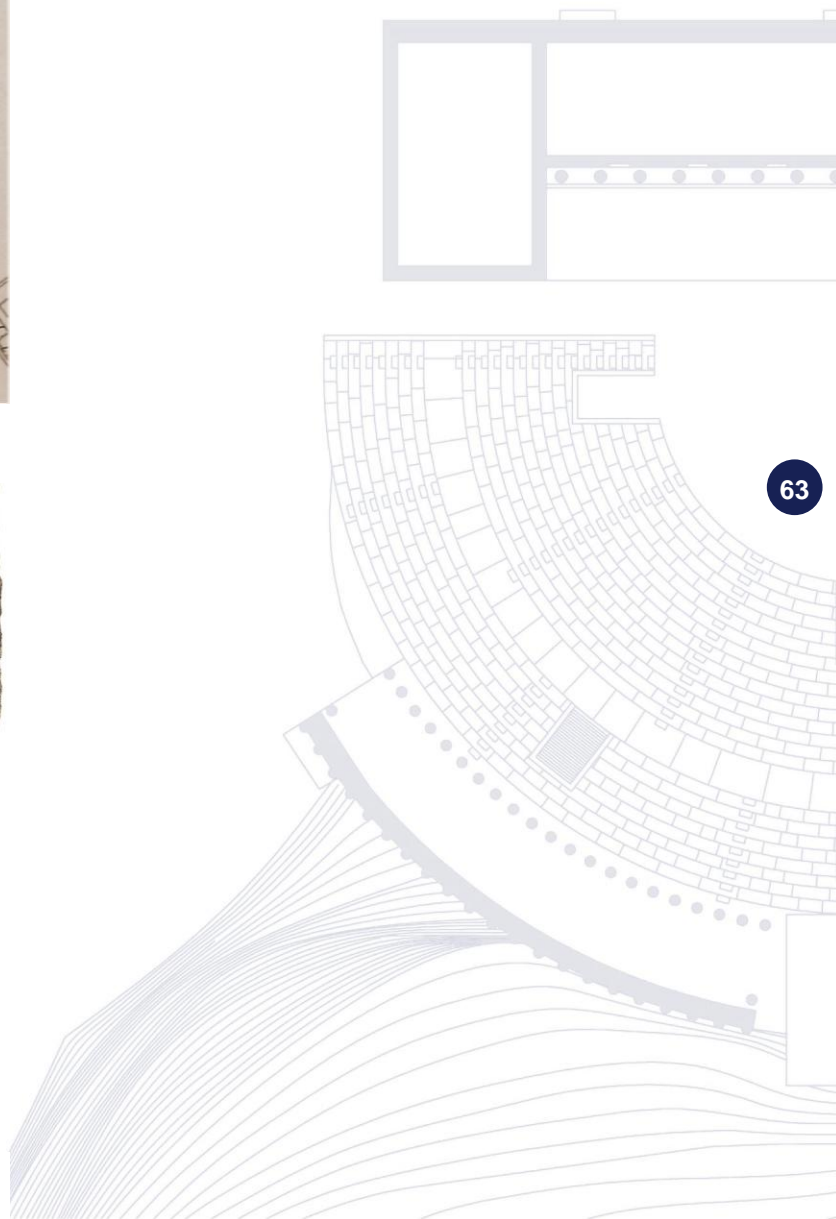
Nella metà dell'800 si fa notare il Canina il cui intervento presenta punti deboli. Gli aspetti positivi apportati però sono il riconoscimento del pulvinar di summa cavea e l'allusione a ispirazioni ellenistiche, cioè terrazze per lo spazio adiacente al teatro a ovest.



28 Pianta del Canina



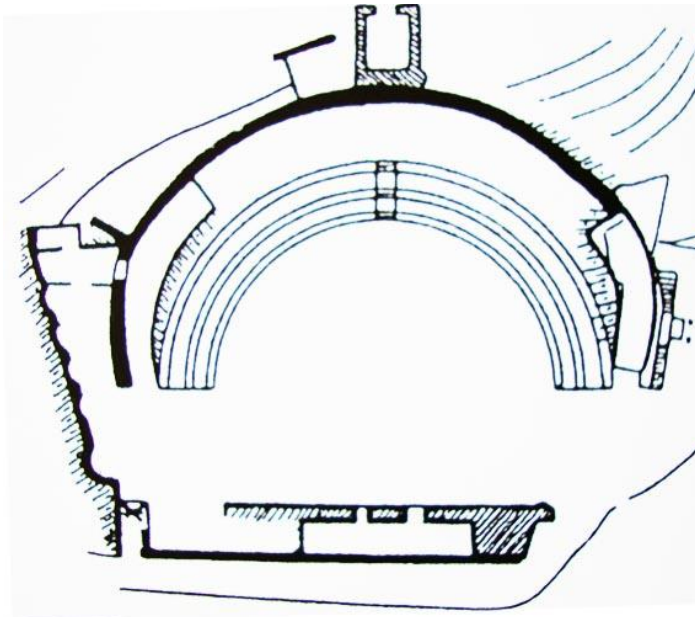
29 Viste prospettiche del Canina



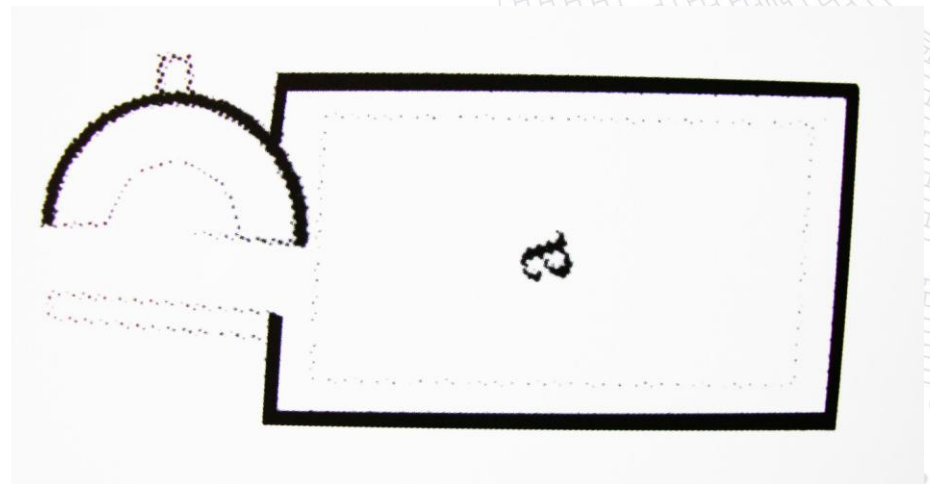
Winnefeld si distacca dal Piranesi e seguaci ed elabora un suo disegno nel quale si nota un'evoluzione dal punto di vista topografico, inserendo quote e livelli del terreno; visione metodica e archeologica.

L'impovertimento dell'immagine del Teatro Greco nel XIX

Il precedente creato da Winnefeld servì nel 1905 alla Scuola di Ingegneria di Roma affinché creasse la prima e unica pianta topografica della Villa Adriana conosciuta fin'oggi. La presenza di curve di livello apporta chiarezza e arricchisce la visione dell'insieme da un punto di vista topografico. Riguardo al Teatro Greco, in alcuni punti si apprezza una maggiore risoluzione: è il caso del muro delle fondamenta della scena, dell'accesso unito all'estremo est di questa, o della scala esterna del lato ovest. In generale, in quanto a precisione e dettagli questa pianta non fa altro che sottolineare le dimenticanze della pianta di Paris.



30 Pianta degli Ingegneri, 1905



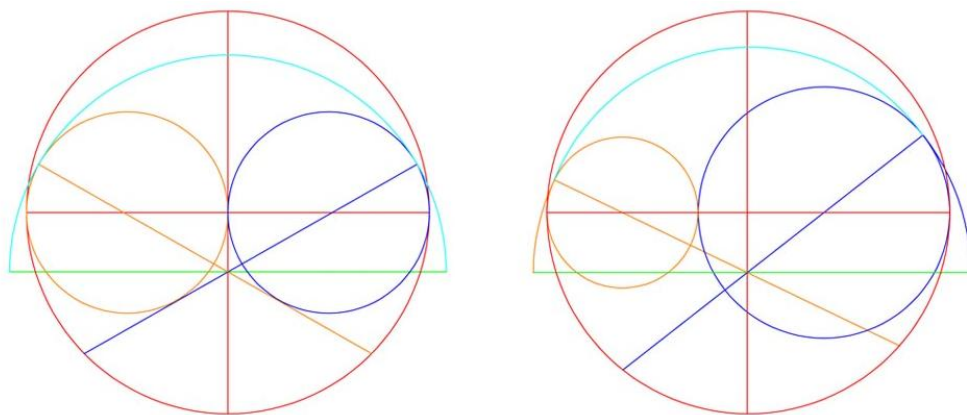
31 Teatro Greco, Salza, 2001

Considerazioni generali sul disegno del teatro greco a seguito degli scavi del 2003-2005

A seguito degli scavi condotti fino nel 2003, nel 2004 e nel 2005 sono emerse importanti considerazioni riguardo al disegno del teatro greco e alla sua rilevanza all'interno della Villa. Punto di partenza è il fatto che il Teatro Greco è un teatro di corte, per cui rientra nell'ambito dei teatri privati, nei quali si ha una maggiore libertà e diversità rispetto ai teatri urbani.

Inoltre occorre tener presente che la Villa nasce dalla tradizione (di gusto adrianeo) della *aemulatio* delle basiliche ellenistiche in cui le ville vengono concepite come piccole città, ospitando anche edifici teatrali. Altra premessa importante è che l'edificio si deve intendere dentro il contesto globale della Villa, contesto in cui si fondono l'influenza greca con una caratterizzazione nettamente romana. *Si è da subito capito che non si trattava né di un teatro alla greca né di un teatro alla romana; è un edificio unico, soprattutto se si tiene conto che sia per la propria funzione sia per la sua capacità e ubicazione, è uno degli edifici che avrebbe ricevuto il maggior numero di visitatori, dei quali non tutti avrebbero avuto il privilegio di accedere alle altre parti della Villa. W.L. MacDonald e A. Pinto hanno ipotizzato, seguendo il modello delle Terme Maggiori, intese come terme per il servizio alla villa, che il teatro per la sua posizione lontana rispetto alla zona residenziale, fosse destinato all'intrattenimento del personale della Villa*¹⁶. È più plausibile che, data l'importanza che assume l'edificio per quanto riguarda la sua ubicazione, questo fosse concepito per accogliere i visitatori che arrivavano da Tivoli, fra cui membri importanti delle famiglie aristocratiche.

Tradizionalmente il teatro ha avuto l'appellativo di Greco ma oggi dobbiamo intenderlo solo come convenzione, dovuta al fatto che è stato inteso come edificio a pianta ultra-semicircolare. Innanzitutto dai primi studi sul teatro si è arrivati alla conclusione che la forma della *cavea* non è semicircolare, ma è composta da un complesso ovale generato a partire da quattro archi di circonferenza diversi.



16 cit. Teatro Greco, Villa Adriana, Campañas de excavaciones arqueológicas 2003-2005, pag

32 Disegno dell'ellisse che definisce le gradinate
Disegno teorico e reale

Il teatro è costruito su un leggero dislivello, dando la sensazione di essere costruito sfruttando il pendio. In realtà l'edificio non sfrutta il pendio per appoggiarsi su di esso, ma questo fu completamente scavato per dotare l'edificio di fondazioni, e in conseguenza di ciò si dotò di un sistema di circolazione e distribuzione interna con accesso alle gradinate.

L'*hiposcaenium* non è da identificarsi con il corpo che si vede tutt'ora ma con una struttura posizionata di fronte ad esso. Secondo gli archeologi la cosa più logica è supporre che il frons pulpiti raggiungesse le dimensioni abituali dei teatri romani, secondo le prescrizioni vitruviane, di 5 piedi di altezza massima. Comunque, la conseguenza di ciò è che le due porte che comunicano con l'interno della cripta, si incontrerebbero all'altezza del pulpito e necessariamente costituirebbero l'accesso degli attori allo scenario. E' evidente che questa circostanza nonostante la singolarità del teatro greco e dell'architettura della Villa Adriana, risulta strana e poco probabile, non solo per l'alterazione strutturale che si suppone in relazione all'accesso tripartito proprio dei principi canonici dell'architettura teatrale romana e necessari per lo sviluppo degli spettacoli teatrali, ma anche per altre questioni formali. Fra di esse soprattutto per l'ubicazione dei vani, situati in modo asimmetrico l'uno rispetto all'altro, con una deviazione che sarebbe perfettamente percepibile da parte degli spettatori posti sulle gradinate. Oltre a ciò, anche per la scarsa ampiezza e altezza dei vani che si limitano a solo 1 -1.50 m di ampiezza, contando anche i rivestimenti, oggi persi, e meno di 1.80 m di altezza che difficilmente permettono di pensare che fossero qualcosa di diverso da vani di servizio. E' quindi chiaro che a cosa più logica è considerare questi vani come vani di servizio. Le *valvae* si incontrerebbero all'altezza del pavimento disposto sopra la cripta dando senso funzionale anche al pavimento di sposto in questa zona che sarebbe vincolato al transito degli attori dalle *valvae* fino al pulpito.

Più difficile è capire com'era il fronte scenico. A partire da evidenze materiali identificate nel corpo scenico, non si esclude la possibile presenza di acqua nell'immagine finale dovuta alla canalizzazione con tre canali di scolo sotto la cripta.

Nella scena si percepisce l'influenza della *skènè* greca, grazie alla preminenza del corpo centrale dell'edificio scenico. Come conseguenza di ciò si può intuire la libertà nel trattamento degli spazi destinati a *tribunalia* e *balisicae*. Dall'altro lato, per ciò che riguarda i passaggi laterali, tutto indica che si conformavano come *parodoi* aperti senza copertura (vedi Posillipo e Pianosa).

Il muro del *postscaenium* si sviluppa in modo continuo raggiungendo l'ampiezza massima delle gradinate forse come conseguenza della presenza di un portico *postscaenam* rafforzando l'idea della mescolanza tra teatro greco e romano.

Un'altra questione è quella relativa al circuito di accesso e di transito, che permetteva agli spettatori di accedere e di deambulare attraverso l'edificio. In relazione a ciò, un aspetto chiaro è l'esistenza di un doppio circuito di accesso e transito. Uno più ridotto e privilegiato, destinato all'imperatore e ai suoi addetti, e un altro più ampio destinato agli spettatori. Si deve considerare l'esistenza di un terzo circuito di servizio destinato all'accesso degli attori alla scena dal *postscaenium*. L'accesso imperiale permetteva partendo da un cammino assiale, l'accesso diretto al pulvinar imperiale. Tale accesso assiale è presumibile a partire dall'interpretazione dell'edificio e della sua comparazione con altri teatri privati.

Nello studio geofisico effettuato nella zona retrostante il Teatro (al fine di trovare il passaggio) non si è trovata alcuna alterazione. D'altra parte, con il pulvinar, non si attesta alcuna vestigia che si riferisca a tale accessi; perciò non si può comprendere se si potesse giungere dalla parte retrostante, cosa poco probabile tenendo conto dei resti ritrovati, o dalle parti laterali.

E' possibile che questo cammino si formalizzasse a partire da uno spazio "verde" e fosse segnalato mediante la vegetazione e perciò senza elementi costruttivi. A poca distanza dal Teatro Greco questo cammino si incontrerebbe con il tracciato della via che passa sotto il Tempio di Venere. Qui bisogna supporre l'esistenza di una rampa o scalinata che permetterebbe di saltare il dislivello.

L'accesso degli spettatori all'edificio si produceva dall'estremo opposto. L'eccesso avveniva dal lato Ovest, dove a partire dalla facciata principale dell'edificio si poteva raggiungere la gradinata attraverso 3 itinerari differenti. Il primo di essi, quello situato più a Nord, permetteva di raggiungere le zone basse della gradinata accedendo all'orchestra dal parodos. L'Imperatore arrivando al Teatro dal suo ingresso privilegiato doveva avere un percorso che gli permettesse di accedere alle zone di servizio dal pulvinar e viceversa. L'unica possibilità che si può considerare è che egli dal Pulvinar potesse accedere al percorso perimetrale e che da questo attraverso lo stretto vano nell'estremo Est della galleria raggiungesse la galleria anulare, da cui accederebbe sia alle zone di servizio sia all'ingresso che comunicava con la Palestra. Un inconveniente di questa ipotesi è che i passaggi imperiali si incontravano con quelli degli spettatori.

Un altro aspetto interessante per comprendere nel suo insieme il Teatro Greco è il processo costruttivo e la tecnica edilizia applicata. Nel corso degli anni sono stati fatti ridisegni del teatro imprecisi e poco corrispondenti alla realtà. Importante è la totale assenza dell'opus reticulatum, così comune nella grande maggioranza degli altri edifici della Villa, soprattutto per negli edifici del settore centrale. Il reticulatum viene sostituito in tutto il teatro da conci in tufo, non sempre ben squadriati o curati. Un altro aspetto singolare dell'edilizia del Teatro è il grande utilizzo di travertino; nelle forme di lastre; conci o gradoni: Nel Teatro l'uso del travertino doveva essere in gran parte strutturale 17.

Vi sono alcuni dettagli costruttivi frutto di uno studio poco attento: l'uso del banco naturale di tufo come fondazione e alzata del muro (nel caso del muro che delimita la galleria perimetrale). Gli scarsi frammenti del detritus della decorazione che è stato possibile recuperare dimostrano che i marmi usati sono quelli abituali nell'insieme, con la varietà e ricchezza di tipi che sono comuni in alcuni edifici della Villa.

Per quanto riguarda il periodo di costruzione, dagli stampi in laterizio (in totale quelli ritrovati sono 27) che ricoprivano il canale che passava sotto all'hiposcaenium si è arrivati ad alcune date : di questi uno è datato 123 d.C., uno nel 137 e altri nel 134, associati alla produzione di Valerio Prisco. Gli stampi datati 123 d.C. corrispondono al gruppo di mattoni più numeroso di quelli documentati nella Villa. Siccome è molto probabile che i mattoni non venissero usati per almeno due anni dal momento della realizzazione, prima del 125 forse non giunsero alla Villa. Nel 126 Adriano tornò dal suo viaggio per cui è ipotizzabile che il teatro fosse iniziato una volta arrivato l'Imperatore.

Per quanto riguarda l'abbandono del teatro è certo che se anche la stratigrafia non ha portato al momento a nessun criterio cronologico, è logico pensare che il Teatro cadesse in disuso presto, in coincidenza con il processo generale di trasformazione della villa. Alla morte di Adriano il progetto megalomane di Villa Adriana avrebbe perso di importanza in poco tempo, nonostante la sua occupazione si mantenga fino all'epoca di Costantino.

L'accesso dalla facciata laterale del Teatro

A partire dalla cartografia storica del Teatro e dell'analisi del monumento salta all'occhio che l'ingresso degli spettatori avveniva dal lato Ovest dell'edificio, attraverso il supposto portico adiacente il Teatro. Il lato corto di tale portico laterale non si adatta al limite del teatro, ma si incastra leggermente in esso, cosa che provoca secondo la versione di Contini e Piranesi, che il Portico si proietti nel tratto coincidente con il Teatro. Questo tratto, centrato rispetto al portico, genererebbe un asse coincidente con l'asse trasversale del Teatro, che lo converte in un elemento dominante della piazza e che attraeva il transito per convertirsi in un elemento di distribuzione fino ai diversi punti e alture all'interno della cavea.

Di tali accessi, che confermano che il lato Ovest sia l'accesso principale, conosciamo solo alcune parti. Verso Sud, il visitatore ascendeva progressivamente di livello per incontrarsi davanti ad un doppio accesso. Questo era formato in primo luogo da una scalinata, che comunicava con il corridoio perimetrale, che si suppone conduceva alla parte superiore della gradinata, e anche con la galleria anulare attraverso il corridoio assiale situato sotto la cripta e, in secondo luogo, da un vano che comunicava direttamente con la galleria anulare. Quest'ultimo vano raggiunge dimensioni considerevoli superando i due metri di ampiezza e si trovava ad un livello superiore rispetto al livello del suolo all'interno della galleria, in modo che anche qui bisogna supporre la presenza di una scala, attualmente sostituita da una moderna per far comunicare un livello con l'altro. Nell'estremo opposto, a Nord, si produceva una diminuzione di livello che permetteva agli spettatori, attraverso i *Parodoi*, di avvicinarsi alle parti basse della *ima cavea*.

In coincidenza con l'asse e in corrispondenza del muro che forma la facciata laterale del teatro si apre un vano, in una zona molto alterata come conseguenza delle costruzioni moderne disposte nella zona e dei restauri di cui è stato oggetto. I lavori di pulitura e lettura dei paramenti effettuati durante la prima campagna di scavi hanno permesso di identificare il vano menzionato, attualmente cieco in conseguenza delle alterazioni prima dette, che Contini e Piranesi interpretarono chiaramente come ingresso. Il vano in questione raggiunge circa i 3 metri di ampiezza e ad esso si accedeva da una scalinata, della quale si hanno solamente poche tracce, molto alterate, delle sue fondamenta, che proiettava la sua ampiezza davanti alla porta intorno a circa 1,50 m da ciascun lato. Questo ingresso completa finalmente il sistema di accessi e transito che permetteva la comunicazione con l'interno del Teatro, connettendosi in tal caso anche con la galleria anulare.

Curiosamente il muraglione nel quale si dispone tale facciata si alza sopra il tracciato curvo del perimetro del Teatro; si sostituisce il tracciato curvo in favore dell'allineamento rettilineo che dà un maggiore aspetto di facciata e ingresso principale da questo lato del teatro.

Il porticus ad scaenam

Nell'intorno del teatro il primo spazio che richiama l'attenzione per la sua originalità e la sua connessione diretta con il teatro è il portico addossato al lato Ovest. Della sua esistenza non si dovrebbe dubitare a priori per la sua ricorrente rappresentazione nella cartografia storica della Villa, iniziata già dalla ricostruzione della Villa di Gismondo Staccha, nella quale in maniera schematica si disegna una specie di grande padiglione connesso direttamente con il Teatro. La prima delineazione moderna del portico viene da Contini che disegna tale spazio come grande rettangolo, delimitato a Est dal Teatro e a Ovest dalla via di accesso alla Villa. Di ciò che è stato delineato da Contini, realmente solo nel lato che coincide con il Teatro si rappresenta un autentico portico, cosa che non è per niente chiara nel caso degli altri lati. Piranesi si ispira a questa

pianta anche per disegnare tale spazio, che sembra riprodotto sia nel disegno preliminare come in quello definitivo e del quale solo è presente l'angolo sud-est e quello nord-ovest.

Una volta comprovata la precisione offerta dal disegno di Piranesi, abbiamo proceduto, già durante la prima campagna di scavi a riproporre sul terreno il grande rettangolo del portico addossato al lato Ovest del Teatro e in particolare per quanto riguarda il lato Sud la riproduzione nelle piante di Contini e Piranesi. In conseguenza di ciò è stato comprovato che, come già l'analisi della topografia della zona ci aveva permesso di supporre, il limite Sud del portico disegnato da Piranesi coincide con precisione più che accettabile con una cambio di livello di vari metri che, con una piccola pendenza, struttura il terreno, che circonda in due terrazze che favoriscono la progressiva discesa di livello verso Nord. Abbonda anche l'idea che tale cambio di livello diventa più dolce verso Ovest, man mano che si avvicina al punto in cui, secondo le piante di Contini e Piranesi, si può situare il limite Ovest del portico.

Formulata già con argomenti degni di nota la proposta che sotto al livello menzionato ci fosse il portico visto da Ligorio, Contini e Piranesi, abbiamo passato le prime campagne a contrastarla. Grazie alla inestimabile collaborazione della Soprintendenza Archeologica del Lazio abbiamo potuto arrivare a rilievi con georadar nella zona in questione. Dei tre sondaggi tracciati e prospettati solo quello situato più a Ovest ha dato risultati positivi, che furono posteriormente confermati con gli scavi, cosa che ha reso tale area un'importante zona di lavoro su cui abbiamo concentrato la nostra attenzione durante la seconda e terza campagna, con l'apertura di diversi tagli.

In concreto i lavori nella zona iniziarono nella seconda campagna, grazie all'apertura di un primo taglio nel limite Sud del portico, nel punto dove i rilievi geofisici avevano offerto risultati positivi e di un secondo taglio in un luogo dove, a partire dallo studio della cartografia di Contini e Piranesi e della topografia della zona, abbiamo presunto che potesse incontrarsi l'angolo Sud-est dello stesso portico.

Lo scavo qui ci permise di comprovare l'esistenza di una doppia terrazza. Anche se non è possibile confermare in tal momento se lo spazio inferiore era porticato, costituì un elemento di grande interesse nella campagna del 2004 la localizzazione di una scalinata nell'angolo Sudest di tale grande spazio, che permetteva la comunicazione fra le due terrazze e che a sua volta confermava l'esistenza di tali due terrazze¹⁸.

La presenza di pianta di tale scala e il fatto che coincida nella sua posizione con l'angolo e l'inizio del portico disegnato da Contini e Piranesi, permette di pensare che fu questo elemento a spingerli a ipotizzare la presenza di un portico.

In primo luogo lo scavo di tre tagli (i tagli 14,15,16) nel dislivello fra le due terrazze dove doveva incontrarsi il portico ha permesso di comprovare che tale portico non esistette mai. Non esistette mai una struttura costruttiva che formalizzasse i due livelli delle due terrazze, ma il cambio di livello era risolto tramite del verde come gli spazi vicini, che aveva un scalinata almeno per salire da una terrazza all'altra.

A partire da ciò che fino ad ora conosciamo del monumento e del suo intorno è chiaro che tale spazio previo il Teatro avrebbe funzionato con una configurazione formale molto differente a quella che tradizionalmente si era pensato, ossia come l'ambito di ingresso degli spettatori all'edificio. D'altra parte le scalinate che conducono alla terrazza superiore fanno pensare che questo spazio comunicava attraverso un sistema di terrazze con zone più alte e centrali della villa. Non bisogna

18 cit. Teatro Greco, Villa Adriana, Campañas de excavaciones arqueológicas 2003-2005, pag.219-22

dimenticare che, in assenza del supposto portico, questa prima terrazza rimane in contatto diretto con la via che permetteva l'accesso alla Villa da Tivoli e che in più si incontra con il settore nel primo degli spazi della Villa che il visitatore incontrava avvicinandosi da Nord. Grazie al sistema di terrazze che iniziamo ora a conoscere è presumibile che costituisse anche uno degli accessi che permettevano l'ingresso all'interno del complesso.

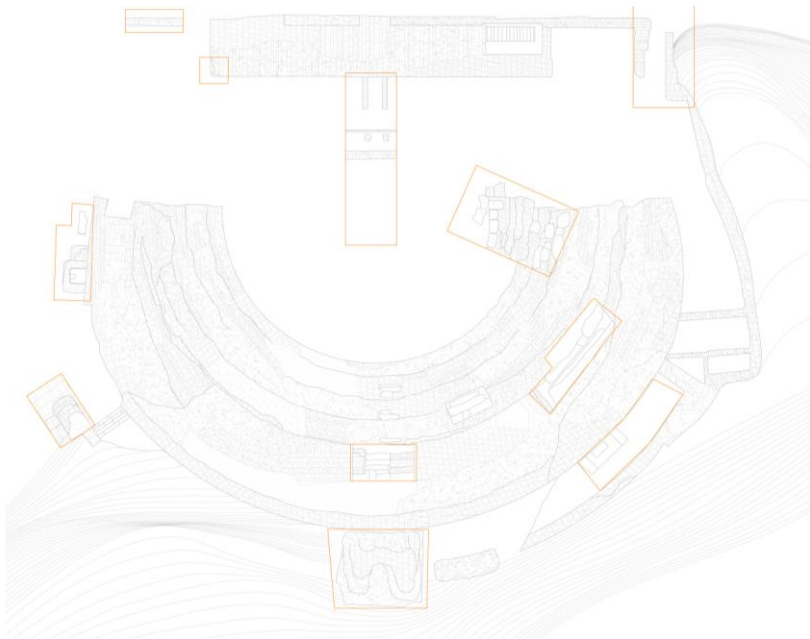
Circa il possibile *porticus post scaenam*

Una volta scartata a partire dall'evidenza archeologica la presenza della *porticus ad scaenam* disegnata da Contini e Piranesi, bisogna riprendere in considerazione l'esistenza di una possibile *porticus post scaenam*, destinato alla sua abituale funzione di servire da luogo di passeggio nelle pause delle rappresentazioni teatrali e forse anche come ambito di connessione e comunicazione di diversi spazi dell'intorno. D'altro lato, mirano all'esistenza in questa zona di una costruzione o spazio di accoglienza e distribuzione del transito anche i risultati dei lavori che nella attualità porta a termine Z.Mari nella Palestra, in particolare per quanto riguarda la scalinata trovata, con la quale si accedeva dallo spazio di cui ora ci occupiamo.

In relazione a questa zona bisogna tenere presente che nel rilievo definitivo, Piranesi include nella parte posteriore della scena e nell'angolo Nordest due muri paralleli. In principio si potrebbe pensare che tali muri potessero formare parte di questo portico, ma nella realtà e a partire dai dati che abbiamo riguardo a quest'area bisogna intenderli realmente come il prolungamento, con criteri interpretativi, dei muri che conformano la struttura vicina, che si prolunga verso l'interno del Teatro.

D'altro canto i risultati ottenuti dopo l'ultima campagna possono offrire, in relazione all'intorno del Teatro, una nuova luce su quest'altra area. A favore della possibile esistenza del portico si può considerare la configurazione della chiusura del lato Est del *porticus ad scaenam*, punto nel quale sia nella pianta di Contini come in quella di Piranesi si include una doppia linea di portico, assenti nella continuazione di questo stesso allineamento nell'angolo opposto dietro la cavea. Nel processo di pulitura e delimitazione superficiale di strutture che si sono portate a termine nella prima campagna, viene identificato un tratto del muro che deve porsi in relazione con tale spazio. In un primo momento e a partire dalla coincidenza di tale muro con l'angolo Nordest del *porticus ad scaenam*, la cosa più logica fu ipotizzare la sua appartenenza a tale struttura. Una volta scartata l'esistenza di tale portico, la presenza del muro rafforza l'esistenza del *porticus post scaenam*.

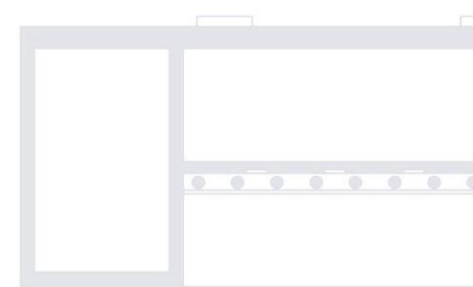
In tal modo si può ipotizzare, con argomenti più che sufficienti, la possibile esistenza di una *porticus post scaenam* o di una struttura simile, che raggiungerebbe i 40-45 m di ampiezza e della quale non conosciamo la lunghezza. Per comprovare la possibile esistenza di tale portico e seguendo lo stesso procedimento del portico laterale, anche qui abbiamo realizzato rilievi geofisici, anche se in questo caso la scarsa profondità dello strato di acqua ha impedito di ottenere risultati positivi e complica anche il futuro utilizzo dello scavo archeologico come strumento per contrastare l'ipotesi. D'altra parte, a partire da ciò che fino ad ora conosciamo dell'edificio, del suo intorno e dell'originalità e eccezionalità della sua concezione e disegno, bisogna procedere con cautela. [...] Nel Teatro Greco è possibile che anche questo spazio funzionasse come distributore di percorsi. In tal senso bisogna tenere in considerazione la vicinanza della Palestra, orientata secondo l'asse del Teatro e di tale *porticus*, che in uno dei suoi fianchi aprirebbe verso questo spazio, e secondo le nuove evidenze menzionate.

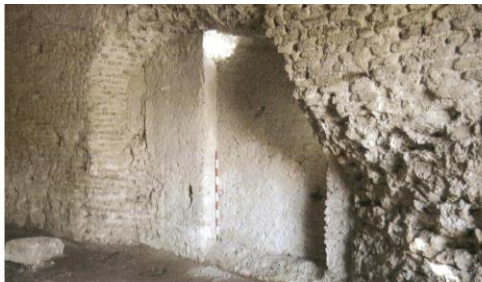


Immagini degli scavi archeologici



- 33 Scavo centrale in corrispondenza del palcoscenico
- Scavo in corrispondenza delle gradinate della terza galleria
- Scavo dell'altare centrale
- Scavo in corrispondenza di un accesso alla terza galleria





7 Scavo in corrispondenza del lato Ovest
Vista dall'interno della galleria dell'apertura a ovest
Frammenti
Scavo che mette in luce le gradinate della cavea
Vomitorium laterale
Scavo in corrispondenza del vomitorium centrale
Resti delle gradinate
Scavo laterale rispetto alla cripta
Vista dello scavo a ovest della cripta

4- Percorso progettuale

Il percorso progettuale che abbiamo intrapreso è caratterizzato dallo studio approfondito dei trattati e dalla conseguente elaborazione di diversi “studi”, attraverso i quali abbiamo ipotizzato la ricostruzione della scena del teatro greco e la conseguente riprogettazione museografica per anastilosi parziale. Vi sono quindi tre studi ricostruttivi (uno secondo il trattato di Vitruvio e due secondo quello di Palladio), i relativi tre progetti museografici ed infine uno studio contemporaneo, che riprende le proporzioni della ricostruzione vitruviana, che consideriamo essere quella più attendibile.

La ricostruzione

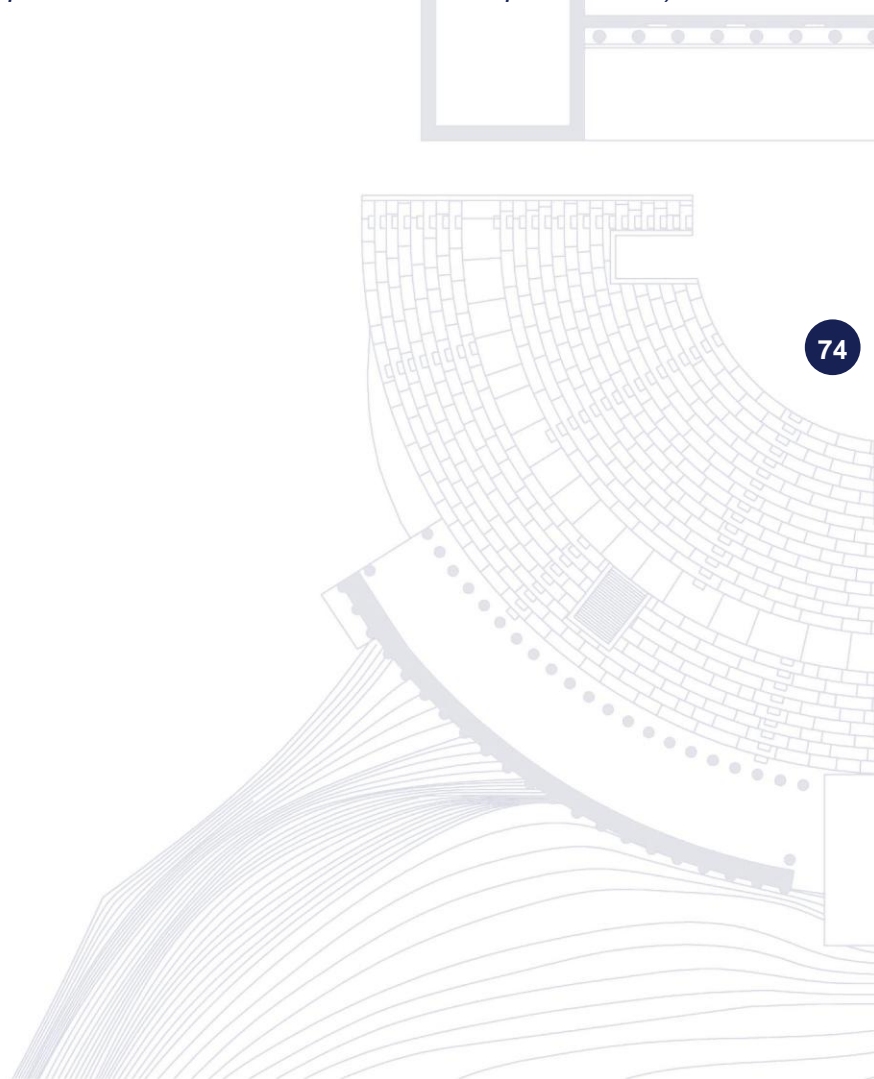
La ricostruzione del tutto è fondamentale per comprendere le ragioni delle parti e per ipotizzare quindi la strategia per una ricostruzione parziale [...] E' giusto, o meglio, è corretto ricostruire un edificio in rovina? A questo punto è necessario chiamare in causa la natura profondamente museografica della ricostruzione. Si ricostruisce per conoscere (come già descritto) e si ricostruisce per mostrare¹⁹.

Il progetto della scena è forse la parte più delicata e critica dell'intero progetto architettonico. Non abbiamo infatti alcun indizio visibile di come potesse essere strutturato il fronte scena; è rimasto infatti solo il corpo della cripta su cui poggiava la scena. Il primo passo verso la comprensione della totalità del manufatto che ci siamo proposte di riabilitare, è perciò quello di capire come esso si presentasse anticamente, attraverso la ricostruzione tramite fonti indirette e le tracce e reperti in situ. Prima di procedere nella descrizione dei progetti ricostruttivi, citiamo un passaggio di *Progetti per la città antica* di Giorgio Grassi, dove l'architetto esprime l'importanza della scena fissa nel teatro antico e quindi la sua eventuale ricostruzione anche parziale:

Ma, si è detto, lo scenafrente è anche una scena-fissa, una scena stabile. Non è soltanto questo, ma è anche questo: la sua funzione è quella di una scena-fissa. E come tale è un'astrazione, nel caso specifico una sorta di allegoria, di riduzione araldica di qualcos'altro. E' convenzione che le tre porte indichino il palazzo e forse la città E' forse per questo che lo scenafrente si confonde con le porte e con gli archi trionfali? Oppure con altri elementi altrettanto enigmatici come i ninfei e settizonii? Sappiamo che la grande porta centrale era detta regia e quelle laterali hospitales: esse stanno lì a marcare gli spazi necessari, a indicare simmetrie e gerarchie. E le valvae in cui si aprono confermano e moltiplicano tali simmetrie e gerarchie, dividendolo ampliano lo spazio, aggiungono profondità, la dimensione prospettica, l'illusione, l'ubiquità alludendo a luoghi sempre diversi (che saranno più tardi i luoghi deputati delle sacre rappresentazioni; mentre quelle stesse porte si apriranno sulle nuove vedute prospettiche dei teatri rinascimentali). Ecco il ruolo complesso di tali, pochi ed essenziali, elementi della composizione dello scenafrente romano ed ecco anche la loro utilità: essi sono i soli elementi funzionali che compaiono sul proscenio, i soli che servono all'azione teatrale. Ci sono poi anche altre porte, porte e finestre, aperture e passaggi di vario

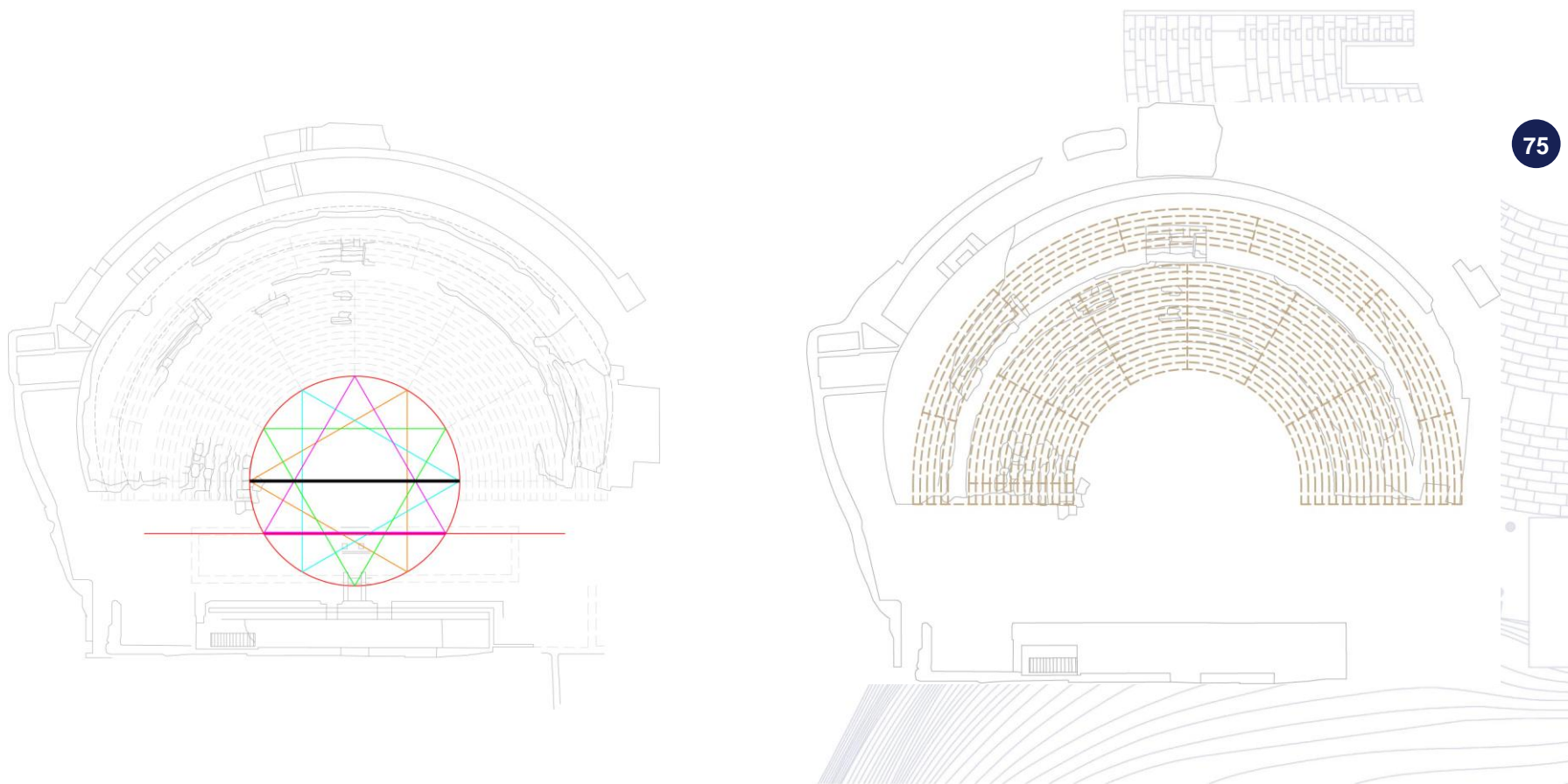
19 cit., Pier Federico Calviari, Villa Adriana, Environments, pag. 148

tipo, che si moltiplicano in vertiginosi ordini sovrapposti; ma di tutte solo quelle che appartengono all'ordine inferiore, quelle a contatto diretto col proscenio, sono utili all'azione. Ci si chiede allora quale sia il ruolo di tutto il resto. E con una certa sorpresa dobbiamo riconoscere che, se tutto quello che appartiene al primo ordine dello scenafrente è utile, tutto quello che gli si innalza sopra è in realtà necessario: splendida, irridente contraddizione dello scenafrente romano! Tutto quello che è utile all'azione teatrale, che partecipa cioè direttamente dell'azione, è in realtà non necessario all'azione stessa, mentre tutto quello che a prima vista sembra estraneo, superfluo, perché non rientra nell'azione, è in realtà necessario affinché tale azione possa espandersi, amplificarsi (letteralmente echeggiare). Il suo compito è quello di mantenere intatta su fino all'ultimo gradino della summa cavea la tensione dell'azione teatrale, e trasmetterla stabilmente al luogo, far sì che essa diventi la tensione propria del luogo (ciò che fa appunto dell'esperienza del luogo teatrale quell'esperienza unica e insostituibile di cui ci parla Jouvet).

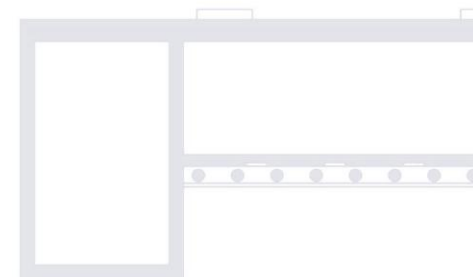
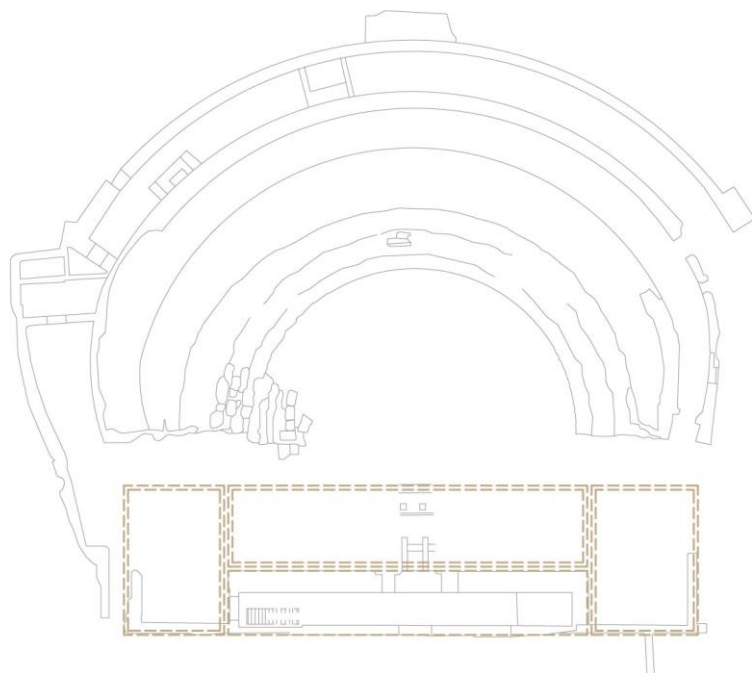


Studio anastilotico secondo il trattato di Vitruvio

Per capire come fosse strutturato il teatro antico, abbiamo analizzato il trattato di Vitruvio, che, partendo dalla dimensione del diametro dell' orchestra, ricava l'intero dimensionamento dell'edificio scenico, sia in pianta che in alzato. Una volta ottenuto il disegno generale della scena, abbiamo introdotto gli ordini architettonici, che erano presenti nelle frons scenae dei teatri antichi. Innanzitutto Vitruvio ci descrive punto per punto le dimensioni massime della scena in lunghezza (il doppio della lunghezza del diametro dell'orchestra, che è di 23,80 m). Una volta applicato il disegno di Vitruvio alla pianta del Teatro greco, abbiamo notato che la lunghezza della scena fissa coincideva abbastanza con ciò che appariva essere la lunghezza reale della scena considerando le rovine. Abbiamo poi utilizzato lo schema vitruviano (in pianta) per capire anche il posizionamento delle tre porte della scena. Possiamo quindi affermare che l'impianto del teatro greco rispecchia la costruzione vitruviana per quanto riguarda la lunghezza della scena i cunei. Abbiamo già detto che l'impianto della cavea per quanto riguarda le sostruzioni è ellittico, mentre dai ritrovamenti in situ abbiamo accertato che le gradinate sono invece semicircolari.

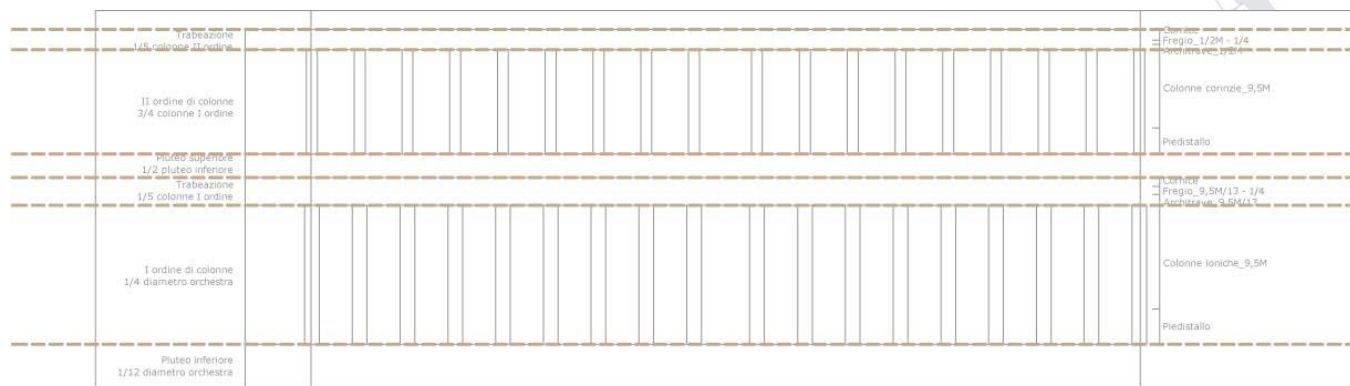


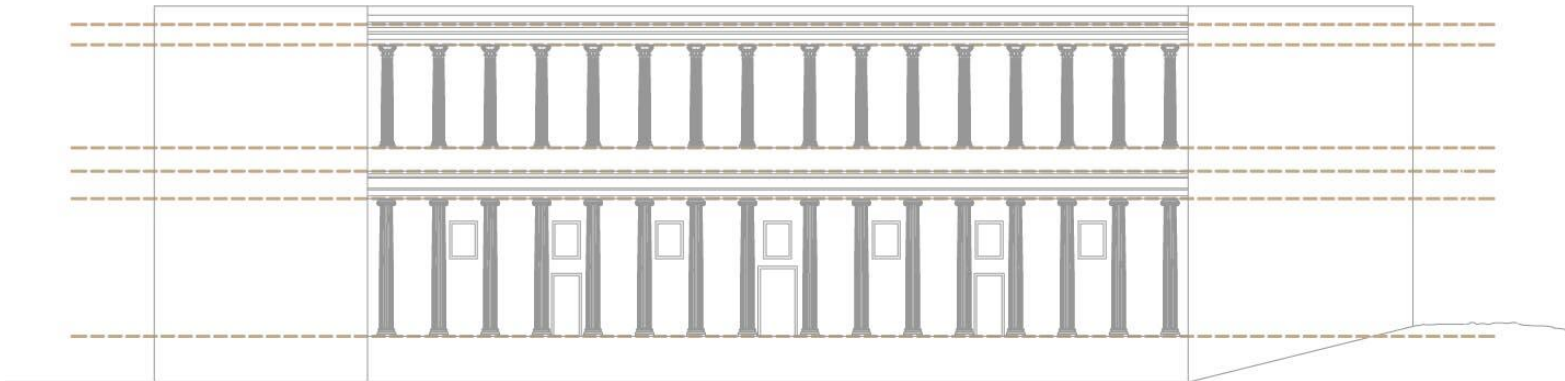
La presenza in pianta di muri fuoriuscenti rispetto alla cripta ci ha fatto subito pensare al fatto che potessero essere i muri coincidenti con le *versurae*.



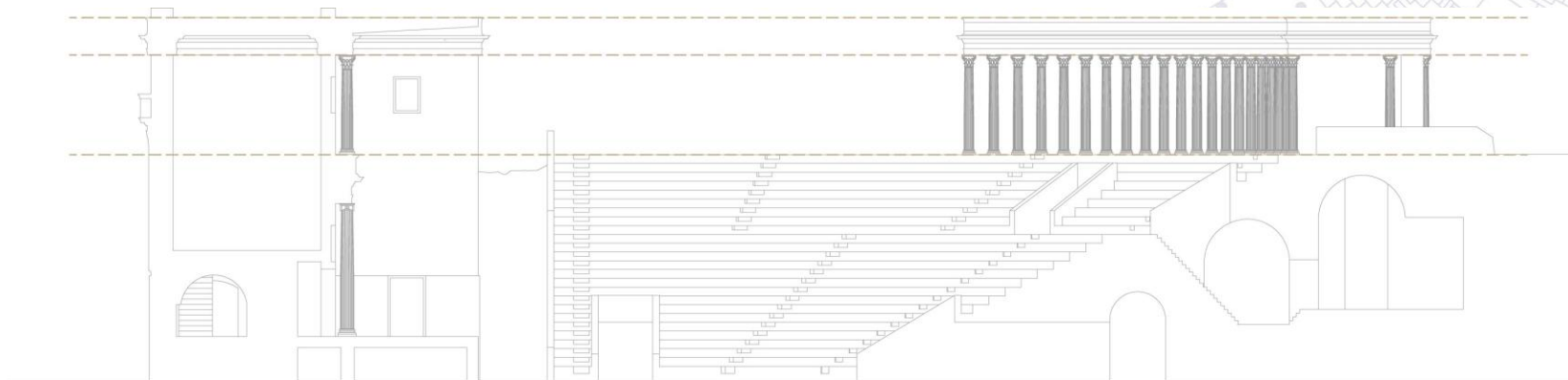
76

Una volta ottenute le misure di massima e degli ordini della scena, ricavate dalle proporzioni vitruviane, abbiamo ricostruito la scena secondo gli ordini vitruviani: ordine ionico il primo e corinzio il secondo.





Il rapporto fra la frons scenae e la cavea si basa sul confronto fra lo studio archeologico e l'applicazione del sistema vitruviano: la cavea termina in corrispondenza della fine del pluteo e l'altezza del portico raggiunge la quota terminale della scena.



Il prospetto Nord è caratterizzato dalla presenza del basamento in bugnato e dalle finestre che si aprono verso Nord in corrispondenza assiale con le aperture della *frons scenae*.

Il portico di *summa cavea* subisce un'interruzione in corrispondenza dell'asse teatrale, dove, in mancanza di fonti certe riguardo la presenza di un altare centrale, abbiamo ipotizzato la presenza di uno stilobate sormontato dalla statua di Adriano come Marte.

Qui di seguito riportiamo gli estratti del *De Architectura* da cui abbiamo proporzionato la scena del Teatro greco.

Dal *De Architectura* di Vitruvio, Libro V, par. VII
VII. Come si procede alla costruzione del teatro

VI,1 - La conformazione del teatro deve farsi così che, quanto grande sarà per essere il perimetro sul terreno, se ne stabilisca il centro, e si conduca una circonferenza; nella quale si inscrivano quattro triangoli equilateri che toccheranno coi vertici la circonferenza stessa a distanze eguali. La stessa disposizione la adoperano gli astrologi nella rappresentazione dei dodici segni dello zodiaco teorizzando sulla concordanza musicale degli astri. Si consideri quello dei triangoli il cui lato sarà più vicino e parallelo alla scena: là dove esso lato tocca la circonferenza, quivi sia il limite del fronte della scena. Si tiri poi una parallela a questo lato attraverso il centro della circonferenza; questa linea separerà il *pulpitum* del proscenio e la regione dell'orchestra.

VI,2 - Così il *pulpitum* sarà più largo che nei teatri greci, perché, da noi, tutti gli artisti agiscono sulla scena, e nell'orchestra invece sono disposti i sedili per i senatori. E l'altezza del *pulpitum* sia non più di cinque piedi, in modo che coloro i quali siedono nell'orchestra possano vedere tutti i gesti degli attori. I cunei della *cavea* vengano divisi in modo che a ciascun vertice dei triangoli inscritti nella circonferenza massima corrispondano le salite e le scale fino alla prima cinta o *praecinctio*; sopra invece, a passaggi alterni, i cunei superiori occupino l'asse centrale.

VI,3 - Quei vertici che dirigono le scalinate in basso saranno perciò sette; i cinque restanti appartengono alla scena, e quel di mezzo corrisponde alla porta regia, quelli a destra e sinistra designano il posto delle porte laterali, o porte degli ospiti, gli ultimi due guarderanno la linea delle "versurae". Le gradinate degli spettatori, dove son gli sgabelli, non siano più basse di sedici pollici, né più alte di diciotto pollici; la loro larghezza si stabilisca di non più di due piedi e mezzo e non meno di due piedi.

VI,4- Il tetto del portico in cima alla scalinata appaia a livello coll'altezza della scena, poiché così la voce, irradiandosi, arriverà contemporaneamente e in egual misura in ambedue i luoghi. Infatti se l'altezza non sarà eguale, la voce, arrivando prima dove l'altezza è minore, si dileggerà portata via.

VI,6 - La lunghezza della scena deve essere doppia rispetto al diametro dell'orchestra. L'altezza del podio, compresa la cornice e la gola - o *lysis* -, sarà la dodicesima parte del diametro dell'orchestra. Sopra il podio le colonne, compresi i capitelli e le basi, saranno alte la quarta parte dello stesso diametro; trabeazione e ornamenti la quinta parte dell'altezza delle colonne stesse. Il *pluteo*, o parapetto di sopra (cioè del secondo ordine di colonne), con l'onda - o zoccolo - e cornice, la metà del

pluteo inferiore. Sopra il pluteo dell'ordine mediano le colonne siano minori di quelle inferiori di una quarta parte; trabeazione e ornamenti siano la quinta parte (dell'altezza) delle colonne. Se poi ci sarà una terza episknos (episknos, episknion), o ordine di colonne, il pluteo sarà la metà del pluteo mediano; le colonne meno alte di una quarta parte di quelle mediane; la trabeazione colle cornici avrà la quinta parte dell'altezza di queste colonne.

L'importanza del primo ordine come utile all'azione teatrale è dichiarata già da Vitruvio nel suo trattato, in cui afferma che le porte della scena fungono da casse di risonanza:

Dal *De Architectura* di Vitruvio, Libro V, par. V
V. Il sistema di amplificazione dei teatri

6 - *Queste cose chi voglia studiarle a fondo guardi in fin di libro il diagramma musicale che Aristoxenos con grande vivacità di intelligenza ci lasciò colle varie modulazioni raggruppate secondo i generi. Seguendo attentamente questo grafico, il costruttore di teatri potrà raggiungere facilmente la perfezione e riguardo alle leggi naturali della voce, e riguardo ai diletto degli uditori.*

7 - *Dirà forse qualcuno che molti teatri vengono ogni anno costruiti a Roma, senza alcuna osservanza di queste leggi musicali; ed è vero, ma erra su questo punto, che tutti i pubblici teatri di legno hanno molti piani di tavolati che necessariamente di lor natura risuonano. E questo si può capire anche dai citaredi, i quali, quando alzano il tono, si volgono verso le porte della scena, e trovano in esse un aiuto alla consonanza della voce. Quando invece i teatri son fatti di materiale solido, ossia in muratura, o in pietra, o marmo, che di lor natura non risuonano allora bisogna applicare il sistema dei risuonatori di bronzo.*

Per quanto riguarda il portico di summa cavea, esso dovrà essere a livello con l'altezza della scena:

Dal *De Architectura* di Vitruvio, Libro V, par. VII
VII. Come si procede alla costruzione del teatro

VI,4- Il tetto del portico in cima alla scalinata appaia a livello coll'altezza della scena, poiché così la voce, irradiandosi, arriverà contemporaneamente e in equal misura in ambedue i luoghi. Infatti se l'altezza non sarà eguale, la voce, arrivando prima dove l'altezza è minore, si dilegnerà portata via.

Quanto alla cavea, il dimensionamento dell'impianto della cavea è stato ipotizzato sulla base dei ritrovamenti archeologici in situ, in particolare i blocchi di marmo emersi dagli scavi hanno permesso di identificare le gradinate della cavea e di ipotizzare un impianto semicircolare delle stesse. Il disegno invece delle gallerie interne seguiva non è esattamente semicircolare, ma è il risultato di un complesso disegno formato da due cerchi di diverso diametro, che vanno a creare un'ellisse. Il perimetro della cavea perciò segue il disegno di tale ellisse.

Dalle indagini archeologiche risulta che *il teatro è costruito su un leggero dislivello, dando la sensazione di essere costruito sfruttando il pendio. In realtà l'edificio non sfrutta il pendio per appoggiarsi su di esso, ma questo fu completamente scavato per dotare l'edificio di fondazioni, e in conseguenza di ciò si dotò di un sistema di circolazione e distribuzione interna con accesso alle gradinate* ²⁰. Da tale considerazione abbiamo perciò ipotizzato la presenza di fondazioni, che sostenevano le gradinate in pietra. Per capire come dimensionare l'altezza totale, le gradinate e i vari elementi che compongono al cavea, abbiamo analizzato il trattato di Vitruvio che indica in modo meticoloso l'altezza dei singoli gradini, le precinzioni ecc.

Dal *De Architectura* di Vitruvio, Libro V, par. VII
VII. Come si procede alla costruzione del teatro

III,4 - Le praecinctions debbono essere alte in proporzione all'altezza del teatro, e in ogni caso non più alte della loro larghezza, o degli itinera. Se le cinture fossero infatti più alte, respingerebbero e allontanerebbero la voce dai gradini superiori, sicché gli spettatori seduti sopra la precinzione non potrebbero percepire chiaramente le varie inflessioni delle parole. Bisogna, insomma, badare che una corda tirata dal gradino infimo al più alto tocchi tutti gli spigoli e tutte le estremità dei gradini stessi; così la voce non sarà impedita.

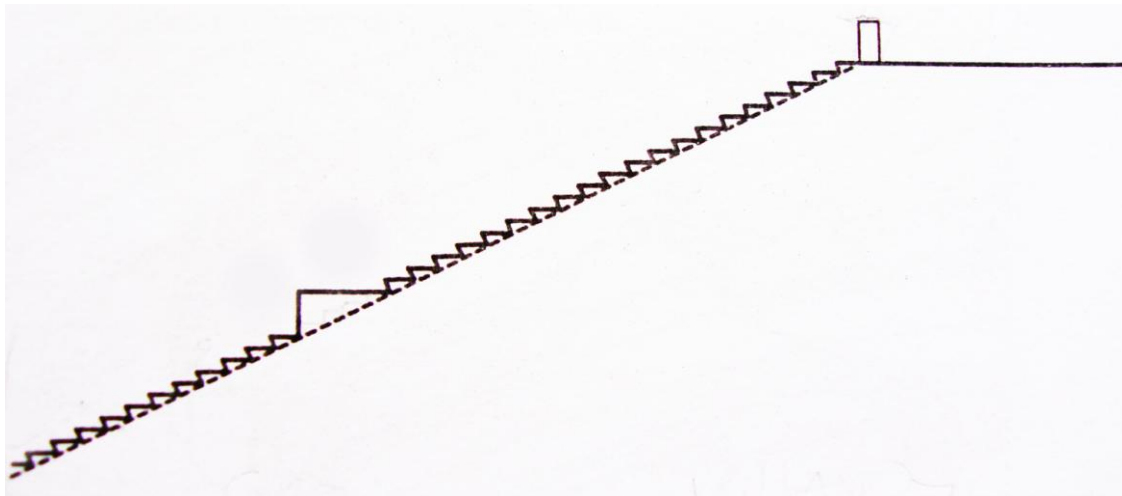
III,5 - E bisognerà anche disporre molte entrate e spaziose, e che quelle più alte non s'incontrino colle inferiori; e bisogna farle tutte dirette e continue, senza gomiti o svolte, in modo che il pubblico uscendo non si pressi, ma possa andarsene liberamente da ogni parte con uscite indipendenti. E bisogna anche diligentemente osservare che il luogo non sia sordo, e che la voce, al contrario, vi si propaghi quanto meglio possibile; questo scopo si raggiungerà se si scelga un luogo sonoro di natura sua.

VI, 2 - Così il pulpitum sarà più largo che nei teatri greci, perché, da noi, tutti gli artisti agiscono sulla scena, e nell'orchestra invece sono disposti i sedili per i senatori. E l'altezza del pulpitum sia non più di cinque piedi, in modo che coloro i quali siedono nell'orchestra possano vedere tutti i gesti degli attori. I cunei della cavea vengano divisi in modo che a ciascun vertice dei triangoli inscritti nella circonferenza massima corrispondano le salite e le scale fino alla prima cinta o praecinctio; sopra invece, a passaggi alterni, i cunei superiori occupino l'asse centrale.

3 - Quei vertici che dirigono le scalinate in basso saranno perciò sette; i cinque restanti appartengono alla scena, e quel di mezzo corrisponde alla porta regia, quelli a destra e sinistra designano il posto delle porte laterali, o porte degli ospiti, gli ultimi due guarderanno la linea delle "versurae". Le gradinate degli spettatori, dove son gli sgabelli, non siano più basse di sedici pollici, né più alte di diciotto pollici; la loro larghezza si stabilisca di non più di due piedi e mezzo e non meno di due piedi.

20 cit. Teatro Greco, Villa Adriana, Campañas de excavaciones arqueológicas 2003-2005, pag.244

Sulla base delle indicazioni vitruviane abbiamo ricostruito la cavea: l'altezza di ogni singolo gradino deve essere di minimo un piede e un palmo e massimo di un piede e sei dita. Abbiamo calcolato perciò che, essendo un pollice corrispondente a 2,54 cm, ogni gradinata doveva essere alta da un minimo di 40,64 cm a un massimo di 45,72; inoltre il disegno della gradinata deve prevedere che una linea tracciata dallo spigolo del primo gradino a quello dell'ultimo passi per tutte le estremità dei gradini. Per quanto riguarda la larghezza dei gradini essa si attesterà sui 59,68-74,1 cm, ossia 2-2,5 piedi. Considerando tali dati e il rapporto rispetto alla scena del teatro, abbiamo ricavato una cavea formata da gradini di circa 40 cm di alzata e circa 72 di pedata. Circa i cunei, abbiamo diviso l'*ima cavea* in 7 cunei, corrispondenti ai vertici dei tre triangoli, mentre la *summa cavea* in 5 cunei.

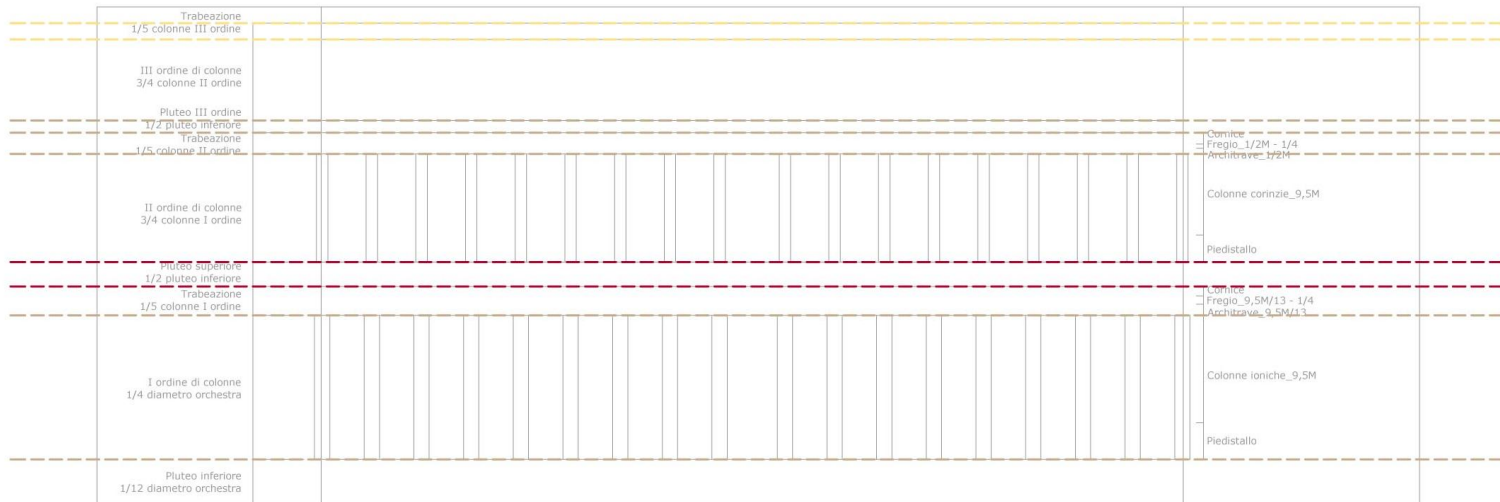


35 Sezione schematica che mostra la linea tracciata dall'orchestra alla summa cavea, che deve collegare tutti gli spigoli dei gradini che compongono la cavea

Studio anastilotico secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico come terzo ordine)

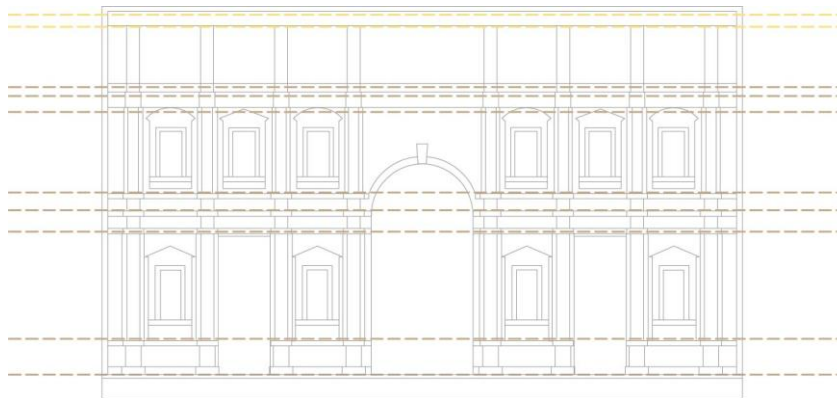
Dopo la ricostruzione secondo il trattato *De Architectura* di Vitruvio abbiamo voluto ipotizzare la scena secondo *Quattro libri dell'architettura* di Palladio. Tale decisione deriva dal fatto che abbiamo notato la somiglianza della struttura della cavea del Teatro greco con la cavea del teatro Olimpico di Palladio: entrambe le strutture hanno un impianto ellittico. Inoltre sappiamo che Palladio si recò in visita a Villa Adriana prima di iniziare la progettazione del teatro di Vicenza; per tale motivo abbiamo ipotizzato che Palladio avesse preso visione del Teatro greco e avesse in seguito progettato il Teatro Olimpico sulla base di ciò che vide. L'approccio nella ricostruzione palladiana è quindi sensibilmente diverso rispetto a quello vitruviano: in quest'ultimo caso abbiamo utilizzato una fonte scritta, che è sempre stata il riferimento nella progettazione dei teatri antichi e da cui abbiamo dedotto la nostra scena; nel caso della scena palladiana, invece, il procedimento è inverso, in quanto ipotizziamo che Palladio si fosse ispirato al Teatro greco stesso e che quindi nel Teatro Olimpico possiamo ritrovare tracce originali del Teatro greco di Villa Adriana.

Nel dimensionamento della scena secondo Palladio, abbiamo mantenuto innanzitutto le proporzioni degli ordini vitruviani (in quanto anche Palladio proporzionò gli ordini seguendo il trattato di Vitruvio) e abbiamo aggiunto l'attico, presente nel Teatro Olimpico ed ipotizzato essere un terzo ordine.



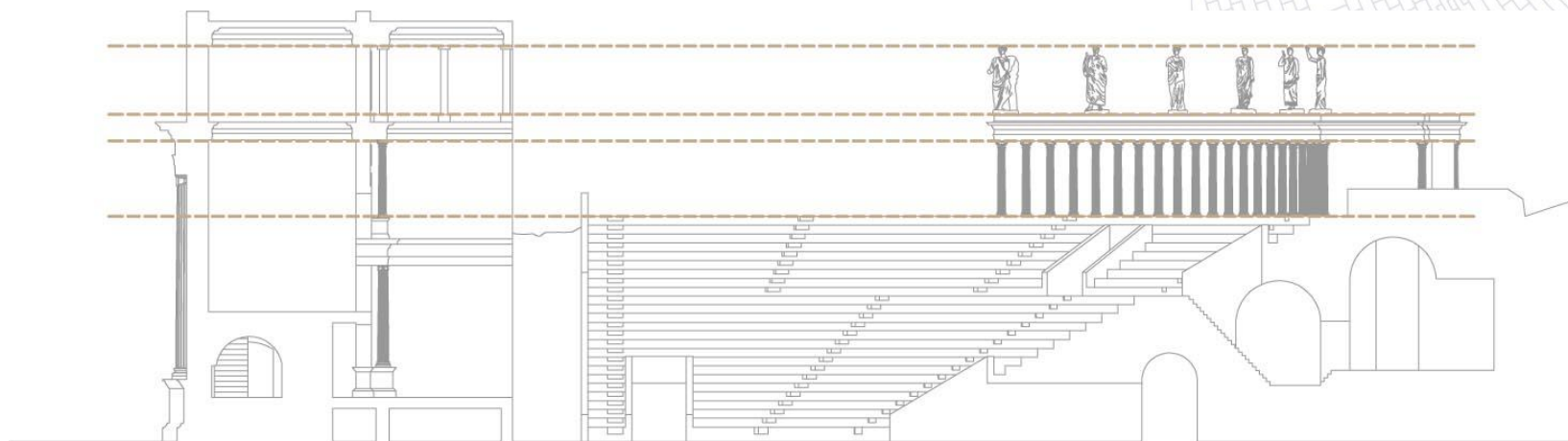


A differenza della scena palladiana, quella vitruviana presenta il pluteo. Nel momento in cui abbiamo inserito gli ordini (primo ordine ionico e secondo ordine corinzio), perciò, abbiamo dovuto inizialmente sovrapporre il secondo ordine (con i piedistalli) al pluteo derivante dalla scena vitruviana. Applicando poi le proporzioni della scena del nostro Teatro a quella del Teatro Olimpico, abbiamo verificato che effettivamente l'ipotesi dell'attico come terzo ordine è verificata; inoltre non vi è traccia della presenza della fascia del pluteo, perciò abbiamo pensato di eliminare la fascia del pluteo dalla scena palladiana e assimilarla a quella dei piedistalli.





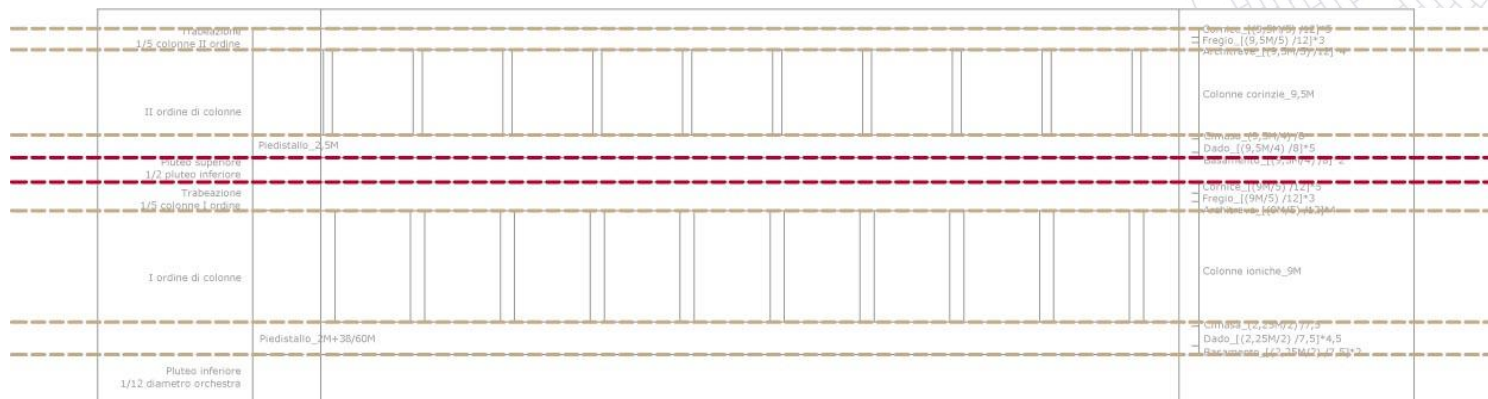
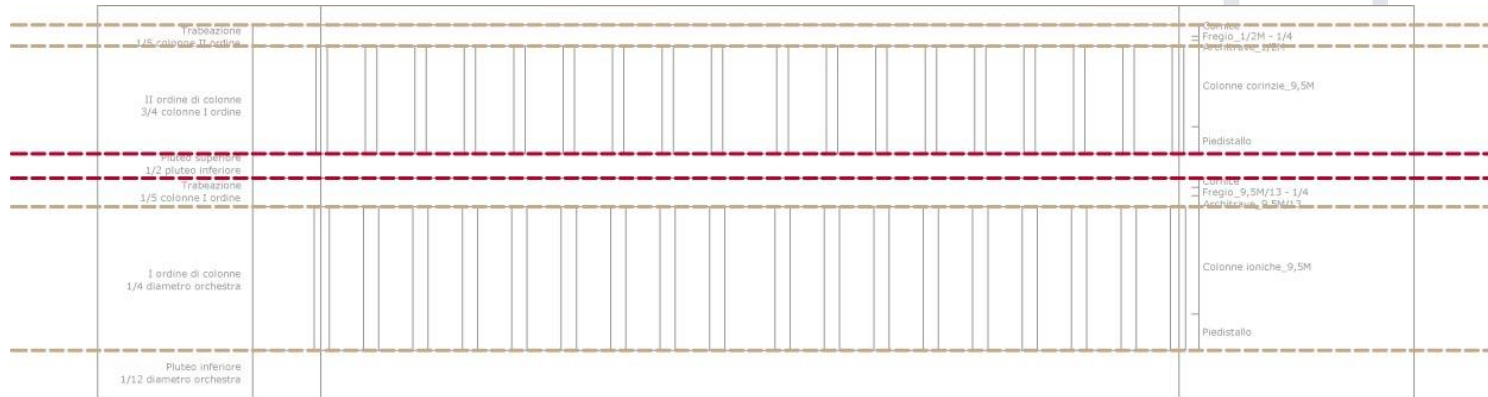
L'altezza totale della scena quindi non coincide più con quella inizialmente ipotizzata di Vitruvio, ma è leggermente più bassa, per la mancanza del pluteo. In sezione l'utilizzo di statue sopra il portico (come nel Teatro Olimpico) consente di raggiungere l'allineamento con la quota massima dell'edificio scenico. La trabeazione del secondo ordine e del portico coincidono, così come la fine della cavea e l'allineamento dei piedistalli dell'ordine corinzio.



Nel prospetto Nord abbiamo ipotizzato la presenza di un ordine gigante proporzionato secondo il trattato di Palladio, la cui trabeazione prosegue solamente per un breve tratto lungo i lati delle versurae.

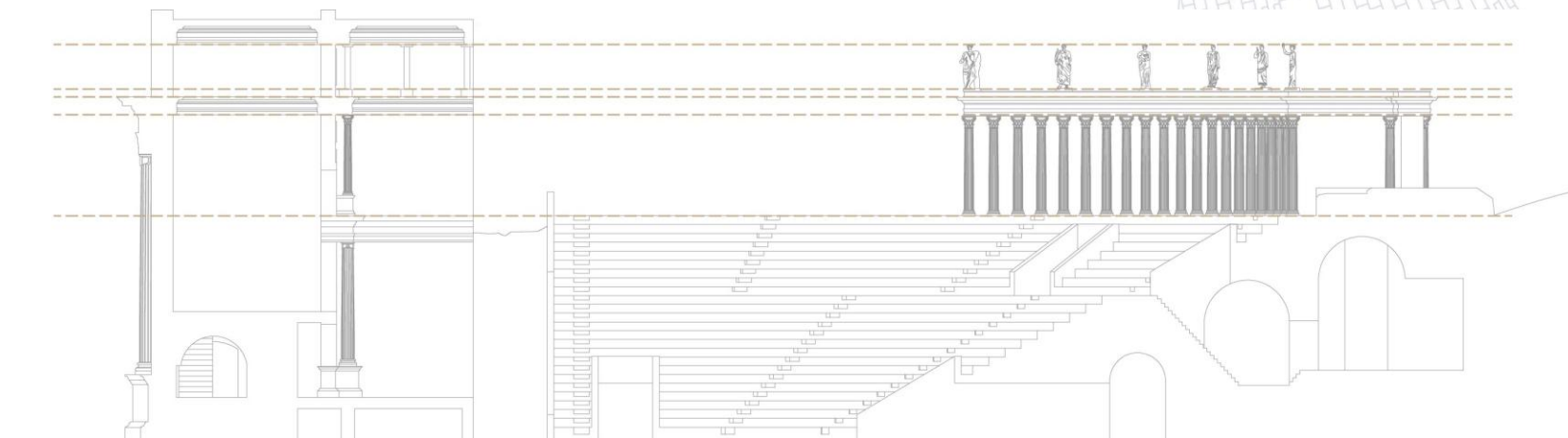
Studio anastilotico secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico basso)

Mantenendo la stessa altezza massima dello studio ricostruttivo precedente, abbiamo ipotizzato che l'attico potesse anche non corrispondere ad un terzo ordine, in quanto Palladio ipotizzò due tipi di attici: uno che corrispondeva in altezza ad un terzo ordine ed uno invece più basso.





Abbiamo quindi dimensionato l'attico come nel caso del Teatro Olimpico di Vicenza. Modificando l'altezza dell'attico anche l'altezza interna degli ordini cambia: il primo ordine aumenta in altezza, permettendo di raggiungere con la fine della trabeazione del primo ordine, l'allineamento con la cavea (anche nel Teatro Olimpico si può constatare questo particolare).



Il secondo ordine invece rimane invariato rispetto allo studio precedentemente descritto. I due studi ricostruttivi sono quindi sensibilmente differenti, in quanto il primo riprende la scena vitruviana e vi aggiunge l'attico dimensionato come un terzo ordine, mentre il secondo dimensiona l'attico e il primo ordine in modo da avvicinarsi alle proporzioni del Teatro Olimpico.

Il progetto museografico

Una volta ipotizzata la ricostruzione totale dell'edificio abbiamo iniziato a pensare a quali elementi mantenere ai fini di rendere leggibile l'impianto dell'edificio che abbiamo fino ad ora analizzato. Il progetto museografico che abbiamo portato avanti è quindi caratterizzato dalla ricostruzione parziale del manufatto architettonico, legittimata dalle esigenze di conservazione e copertura delle rovine. *La ricostruzione avviene qui in base al principio minimalista del raggiungimento della quota minima ammissibile di leggibilità delle parti, prese una ed una volta sola, per la leggibilità del tutto*²¹. L'obiettivo non è quindi quello della completezza del manufatto, ma della sua deduzione grazie al trattamento dei frammenti.

Studio museografico per anastilosi parziale secondo il trattato di Vitruvio

Riguardo la presenza del *porticus ad scaenam* si è già detto che gli archeologi, a seguito degli scavi condotti per verificare la veridicità dei disegni del Piranesi e del Contini, sono giunti alla conclusione dell'inesistenza di prove sufficienti per ipotizzarne l'antica presenza²². L'ingresso al teatro doveva allora coincidere con l'apertura situata nel muro Ovest del teatro, ora murata. Nel nostro progetto abbiamo pensato di riprendere il disegno di parte del *porticus ad scaenam* per creare uno spazio da cui accedere al teatro, considerato che la tradizione iconografica del Teatro greco ha sempre preso in considerazione l'ipotesi della presenza di tale struttura porticata. L'accesso al teatro avverrà quindi dal lato Ovest, in corrispondenza del sentiero che dall'entrata di Villa Adriana conduce verso il Tempio di Venere. Il visitatore è guidato verso il teatro seguendo il suddetto percorso, che lo conduce sul lato Ovest del Teatro greco. Il sentiero ha una pendenza che al suo termine arriva ad una quota di -2.50 m, che corrisponde alla quota di scavo. Qui si apre uno spazio, situato appunto ad una quota inferiore rispetto al piano di terra, che funge da *foyer*. La pianta del suddetto spazio riprende in parte il disegno del Piranesi che riguardava il *porticus ad scaenam* per le ragioni sopra descritte.

Dal foyer si accede all'ingresso vero e proprio del teatro, situato in corrispondenza della galleria esterna, che ora è a cielo aperto. Andremo quindi a chiudere la galleria per permettere l'accesso alle gradinate attraverso i vomitoria della seconda precinzione. Abbiamo deciso così di non creare un ingresso che fosse in asse con i *parodoi*, ma di deviarlo per permettere ai visitatori di entrare all'interno del teatro (attraverso la galleria esterna) e di uscire attraverso il *vomitorium* centrale, in modo da poter ammirare il teatro da un punto elevato rispetto al livello dell'orchestra, godendo così appieno della vista del teatro nella sua interezza. La galleria esterna è collegata ad una seconda galleria più interna, che corre al di sotto delle gradinate e che permette di raggiungere il lato Est del teatro.

Per il progetto abbiamo pensato di evocare il colonnato del portico, omettendo il tetto del portico stesso e ricostruendo il muro perimetrale che ne definiva il perimetro. Abbiamo deciso di mantenere due colonne del portico sul filo esterno, sopra l'ingresso della

21 cit., Pier Federico Caliari, Villa Adriana, Environments, pag. 151

22 cfr. nota n. 11

galleria, in modo che esse siano visibili avvicinandosi verso il teatro ed indichino l'entrata. Abbiamo mantenuto sei colonne che rientrano all'interno dell'ampiezza del cuneo più orientale dell'*ima cavea*.

Nel processo di restituzione della *cavea* abbiamo pensato di lasciare parte delle rovine scoperte, in modo tale da consentire di poter constatare l'effetto di erosione e sedimentazione. La ricostruzione della *cavea* sarà quindi parziale. Una volta quindi ricostruita interamente la *cavea*, abbiamo iniziato la fase di progetto ripensandola ed eliminando alcune parti di gradinata: in particolare abbiamo lasciato a vista le rovine coincidenti con gli estremi della *cavea*, in quanto secondo noi parti più significative, prendendo come limite la fine del portico e andando a ripristinare così solamente 3 cunei nella parte inferiore e 5 in quella superiore. Per quanto riguarda il materiale della *cavea* abbiamo pensato di ricostruirla in un materiale leggero, il legno, che si appoggiasse alle rovine tramite un'apposita sub-struttura in metallo. La scelta del materiale rispecchia anche la necessità di rendere manifesta la diversità rispetto a quello adottato nella costruzione originale. *Vista la quasi totale assenza di reperti in grado di restituirci quegli elementi funzionali che danno luogo e forma alla cavea com'era e a partire dall'ipotesi di sezione verticale della cavea di cui già si è detto, si è voluto utilizzare un sistema costruttivo compatibile, ma manifestamente diverso rispetto a quello adottato nella costruzione originale, un sistema costruttivo non estraneo all'esperienza costruttiva romana, ma in grado per sua stessa natura di esprimere contemporaneamente la sua estraneità a quella cavea, attraverso il suo carattere amovibile, cioè reversibile, smontabile, provvisorio ecc: cioè la costruzione in legno, la costruzione con struttura e rivestimento interamente in legno.*²³ Nel rivestire i gradoni si utilizzerà l'accorgimento di sovrapporre alla rovina un elemento di separazione in nylon a protezione della muratura originaria. Il progetto dell'accesso al teatro e della *cavea* rimarrà invariato in tutti gli studi progettuali.

Il progetto museografico della scena consiste, come abbiamo già descritto, nella riproposizione parziale della scena fissa, di cui rimarrà solamente metà del primo ordine ed un accenno del secondo ordine, costituito dalla riproposizione di tre colonne e dalla relativa trabeazione. L'impianto volumetrico vitruviano viene quindi riproposto, ma "smaterializzato": la versura ad Ovest viene riproposta solamente con un setto che guarda verso la *cavea*, in modo da non perdere la dimensione totale in prospetto dell'edificio scenico e con un altro setto che va a chiudere la "scatola" scenica. La versura ad Est invece rimane maggiormente intatta e privata solamente della sua copertura. La scena fissa è quindi riproposta mediante anastilosi, utilizzando quindi frammenti originali collocati sulla scena. Il trattamento delle pareti è caratterizzato dal rivestimento in legno chiaro, che denuncia la sua contemporaneità rispetto alle rovine. Le pareti interne della scena sono allestite con fregi, frammenti, vasi e pavimentazioni in opus sectile risalenti all'epoca adrianea. Due setti a tutt'altezza costituiscono la struttura portante su cui si appoggia la copertura e allo stesso tempo fungono da pareti allestitivo. Attraverso una scala interna si accede al livello del secondo ordine, da cui si può godere della vista della *cavea* dall'alto.

23 cit., Nunzio Dego e Silvia Malcovati (a cura di), Giorgio Grassi, Teatro romano di Brescia : progetto di restituzione e riabilitazione, Milano Electa, 2003, pag. 58

Studio museografico per anastilosi parziale secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico come terzo ordine)

Per quanto riguarda il progetto museografico secondo il trattato di Palladio, rimangono inalterati i principi di smaterializzazione dell'edificio scenico e di riproposizione parziale degli elementi architettonici costituenti la scena. In particolare la scena sarà riproposta mantenendo, a differenza dello studio museografico vitruviano, la centralità data da due setti posizionati simmetricamente rispetto all'asse della scena. Sono inoltre riproposti parte del secondo ordine e parte dell'attico. Una trave reticolare che ha l'altezza dell'attico corre lungo tutta la lunghezza dell'edificio scenico e sostiene la reticolare, che a sua volta sorregge la copertura. L'allestimento interno è costituito, come nello studio secondo Vitruvio, da frammenti che andranno a rievocare la scena fissa del teatro, portandola all'interno lungo la parete di fondo, visibile anche dall'esterno grazie alle aperture sul fronte scenico. Le pareti interne della scena sono allestite con fregi, frammenti, vasi e pavimentazioni in *opus sectile* risalenti all'epoca adrianea. Per quanto riguarda la ricostruzione del portico, anche in questo studio viene riproposto solo in parte il colonnato: abbiamo mantenuto sei colonne senza capitello e due basamenti, nella parte orientale del teatro, mentre abbiamo mantenuto due colonne all'inizio del portico, in modo da segnalare l'ingresso attraverso il quale si accede alla cavea.

Studio museografico per anastilosi parziale secondo il trattato di Palladio (ipotesi attico basso)

Gli stessi principi che sono applicati alla scena precedentemente descritta saranno riproposti nello studio museografico per anastilosi parziale secondo Palladio (ipotesi attico basso). L'altezza totale è sempre quella dettata dalla ricostruzione palladiana. Anche in questo studio il progetto dell'allestimento consiste in frammenti collocati sulla parete di fondo, che possano restituire un'idea di scena fissa.

Il progetto contemporaneo

L'ultimo studio che abbiamo portato avanti riprende le proporzioni della *frons scenae* vitruviana. La scelta è dettata dal fatto che storicamente le proporzioni vitruviane sono state utilizzate come riferimento nella progettazione dei teatri. Nello studio contemporaneo l'edificio scenico viene smaterializzato quasi nella sua totalità, in quanto rimane solamente la parete della scena fissa, che arretra fino al filo più esterno della cripta, e la copertura, sorretta da setti portanti interni. Della versura ad Ovest rimane solamente il setto che guarda verso la cavea, mentre la versura ad Est resta intatta. La parete interna viene allestita con frammenti di fregi, colonne ecc. in modo da ricostruire parzialmente la scena fissa, che si intravede così in secondo piano, in quanto si attesta sul filo esterno della cripta. Anche la parete del prospetto Nord viene allestita con vasi, *opus sectile* ed altri frammenti ed è accessibile grazie ad una passerella che corre lungo tutta la parete in questione. Dall'interno dell'edificio scenico si accede all'allestimento esterno tramite un'apertura situata all'inizio della passerella.

Bibliografia

A.A.V.V., *Villa adriana*, Environments, Libreria Clup, Milano, 2004

A.A.V.V., *Aldo Rossi e Venezia, Il teatro e la città*, Edizioni Unicopli, Milano, 2002

Leon Battista Alberti , *L'architettura*; traduzione di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1989

Patrizia Basso, *Architettura e memoria dell'antico : teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999

Nicole Bonini, Michela Cibaldi, *Progetto di ristrutturazione architettonica e ripristino funzionale del teatro nord di Villa Adriana*, Tivoli ; rel. Pier Federico Caliarì ; correl. Paolo Agostini, Marta Valdata. - Milano : Politecnico, 2002/03. Tesi dott. - Politecnico di Milano, I Facolta' di Architettura Milano Leonardo, Laurea in Architettura, A.a. 2002/03, Sessione marzo

Franco Borsi, *Leon Battista Alberti : l'opera completa*, Milano, Electa, 1980

Silvia Cattodoro, *Architettura scenica e teatro urbano*, FrancoAngeli, Milano, 2007

Piero Degl'Innocenti, *Sviluppo storico-tipologico delle architetture per lo spettacolo*, Firenze, Libreria Alfani, 1995

Massimiliano Falsitta, *Villa Adriana- una questione di composizione architettonica*, Skira, Ginevra-Milano, 2000

Ovidio Guaita, *Teatri storici in Italia*, Milano, Electa, 1994

Giovanna Crespi e Nunzio Dego, *Giorgio Grassi : opere e progetti*, con un saggio di Juan José Lahuerta, Milano, Electa, 2004

Nunzio Dego e Silvia Malcovati (a cura di), *Giorgio Grassi, Teatro romano di Brescia : progetto di restituzione e riabilitazione*, Milano Electa, 2003

Giorgio Grassi, *Architettura lingua morta*, Milano Electa, ...

Pilar Leon, *Teatro Greco, Villa Adriana*, Campañas de excavaciones arqueológicas 2003-2005, Siviglia, Universidad Pablo de Olavide, 2008

Umberto Pappalardo, *Teatri greci e romani*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2007

Franco Perrelli, *Storia della scenografia Dall'antichità al Novecento*, Carocci Editore, Roma, 2006

Simona Pierini (a cura di), *Progetti per la città antica / Giorgio Grassi*, introduzione di Juan José Lahuerta, Milano, F. Motta, 1995

Marco Vitruvio Pollione, *De architectura : libri 10*, traduzione di Luciano Migotto, Pordenone, Studio Tesi, 1990

Marco Vitruvio Pollione, *Dell'architettura*, interpretazione a cura di Giovanni Florian, Pisa, Giardini, 1978

Lionello Puppi , *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 1973

Pierluigi Salvadeo, *Architettura a teatro*, Libreria Clup, Segrate, 2004

Pierluigi Salvadeo, *Adolphe Appia- 1906/ spazi ritmici*, Alinea Editrice, Firenze, 2006

Mortimer Wheeler, *Arte e architettura romana*, Ginevra, Milano, Rizzoli-Skira, 2003

Siti internet

www.whitman.edu

www.egramma.it