

Politecnico di Milano Facoltà di Architettura e Società
Corso di laurea in Architettura
L' Opera House di Lisbona, un tempio della teatralità urbana
Relatore prof. arch. Pier Federico Mauro Calari
laureanda Marina Arovitola matr. 755_398
anno accademico 2012_2013

Indice

8 Introduzione

11 Introduzione allo spazio teatrale

Il teatro greco e romano

Il medioevo

Il rinascimento italiano

Il teatro dell'epoca elisabettiana

La musica da spettacolo. Nascita del teatro dell'opera

Il barocco

Il Settecento e la riforma del teatro

"L'occupazione spaziale" nella città ottocentesca

Lisbona città d'acqua

Tavole di progetto

Abstract

Il progetto di tesi ha come scopolta riqualificazione di una vasta area della città di Lisbona situata lungo il margine costiero della città. L'area è interessata da una particolare condizione ovvero quella di essere definita fisicamente da due limiti, uno naturale e l'altro infrastrutturale. A sud la presenza dell'acqua costituisce una potenziale ricchezza per il luogo, tuttavia il margine costiero nel corso dei secoli ha subito alterazioni per mano dell'uomo che hanno mutato la sua natura sabbiosa mediante interventi di realizzazione di terrapieni a supporto delle attività portuarie che un tempo vi si svolgevano, sottraendo di fatto un sito di notevole interesse alla città. Il limite infrastrutturale è un limite molto forte. A nord dell'area troviamo un'arteria di circolazione importantissima, l'Avenida Brasilia. L'Avenida costituisce un percorso di collegamento principale tra il centro abitato e la periferia, è la strada di raccordo ai comuni circostanti e conduce a numerosi siti di interesse storico culturale come il Monastero di Sao Jeronimo e la torre di Belém, Parallelamente al percorso viario di trasporto su gomma agli inizi del XIX secolo iniziarono i lavori di costruzione della linea ferroviaria di quella tramviaria che disegnano una barriera poco permeabile tra la città e il fiume. L'intervento progettuale mira a superare questi limiti allo scopo di restituire questo spazio alla città e ai suoi cittadini. Il primo passo è stato pianificare. E' evidente l'assenza di una logica insediativa, pertanto ho ritenuto fondamentale individuare una modalità di intervento che potesse quanto più possibile ristabilire una relazione con la città, al di là del limite. Le relazioni individuate come relazioni possibili non si esauriscono alla mera realizzazione di nuovi per-

corsi di attraversamento, ma ho cercato altresì di 'riallacciare' anche legami visivi tra l'area e la città. La necessità di restituire questo spazio ai cittadini ha nella progettazione di un'Opera house il suo massimo compimento. L'Opera funge da nuovo polo di interesse, definisce una nuova grande piazza per la città e grazie alla sua stessa conformazione fisica consente stabilire nuove relazioni con il circostante, andando ad inserirsi in modo netto nel caratteristico prospetto cittadino.



Alberto Giacometti, Piazza 1949

INTRODUZIONE ALLO SPAZIO TEATRALE

Oggi consideriamo lo spazio teatrale come il luogo in cui si realizza una azione gestuale, parlata, cantata, ballata o sonora, eseguita da attori di diverso genere -uomini, marionette, oggetti, immagini digitali, luci etc.- posti davanti ad altri uomini, nonostante questa azione non abbia obbligatoriamente un carattere rappresentativo.

In realtà lo spazio teatrale è uno spazio in cui simultaneamente alla rappresentazione si materializza uno scambio, una unione tra attori e spettatori che si incontrano faccia a faccia per un tempo determinato, a cui ognuno partecipa in maniera differente, in quanto differenti sono le sensazioni e il tipo di relazioni che ciascuno crea con il circostante.

Una definizione tecnica condivisa dello spazio teatrale è stata fornita dal Patrice Pavis, il quale all'interno del suo 'Dizionario del teatro' distingue:

- lo spazio drammatico come lo spazio al quale fa riferimento il testo, spazio astratto che il lettore o lo spettatore devono costruire con la propria immaginazione;
- lo spazio scenico come lo spazio reale dello scenario dove si muovono gli attori, sia che si muovino nello scenario propriamente detto, sia che si muovino tra il pubblico;
- lo spazio ludico o gestuale come lo spazio creato dall'attore, dalla sua presenza, dalle sue posizioni e dalle sue relazioni con il gruppo;
- lo spazio testuale come lo spazio della parola considerata nella sua materialità grafica, fonica o retorica, come a dire, lo spazio della <<partitura>> dove sono considerate le repliche e le didascalie. Lo spazio testuale si materializza quando il testo è utilizzato non come spazio drammatico romanzato per il lettore o l'ascoltatore, ma come materia grezza a disposizione della vista e dell'udito del pubblico;
- lo spazio interiore come spazio scenico di un sogno, di una visione del drammaturgo o di un personaggio.

Lo spazio teatrale pertanto è costituito da una moltitudine di spazi concreti e astratti la cui sussistenza è prodotto della loro simultaneità.



La Traviata, G. Verdi. Teatro Regio Torino 2009-2010

Lo spazio scenico è il luogo proprio della teatralità concreta. Ha avuto nel tempo materializzazioni diverse per forma e dimensione.

Esso si caratterizza per essere:

-limitato nelle dimensioni;

-per la doppia relazione scenario-sala, esso dipende cioè sia dalla forma della sala sia dal tipo di società che ospita, dalla sua gerarchia;

-per codificazione precisa degli abiti scenici del luogo e dell'epoca (sebbene la modernità si caratterizzi per la molteplicità di luoghi e la rottura dei codici, non significa che questi ultimi siano scomparsi), per esempio, lo scenario classico stretto e poco profondo impedisce la molteplicità di posizionamento, in cambio lo scenario isabellino permette le scene di combattimento con molti attori;

- per essere imitazione o riflesso di qualcosa, un luogo della realtà esteriore dell'uomo o del suo interiore, ad ogni modo, una rappresentazione degli ambienti socioculturali;

-per essere un'area di gioco.

La costruzione dello spazio teatrale può essere affrontata a partire da presupposti diversi:

-dal testo o con l'aiuto del testo;

-dalla scena a partire da un certo numero di codici di rappresentazione, o con l'aiuto dello spazio scenico;

-dalla relazione tra lo scenario e il pubblico, cioè dalla percezione che lo spettatore può avere dello spazio scenico o dalle sue relazioni con questo spazio.

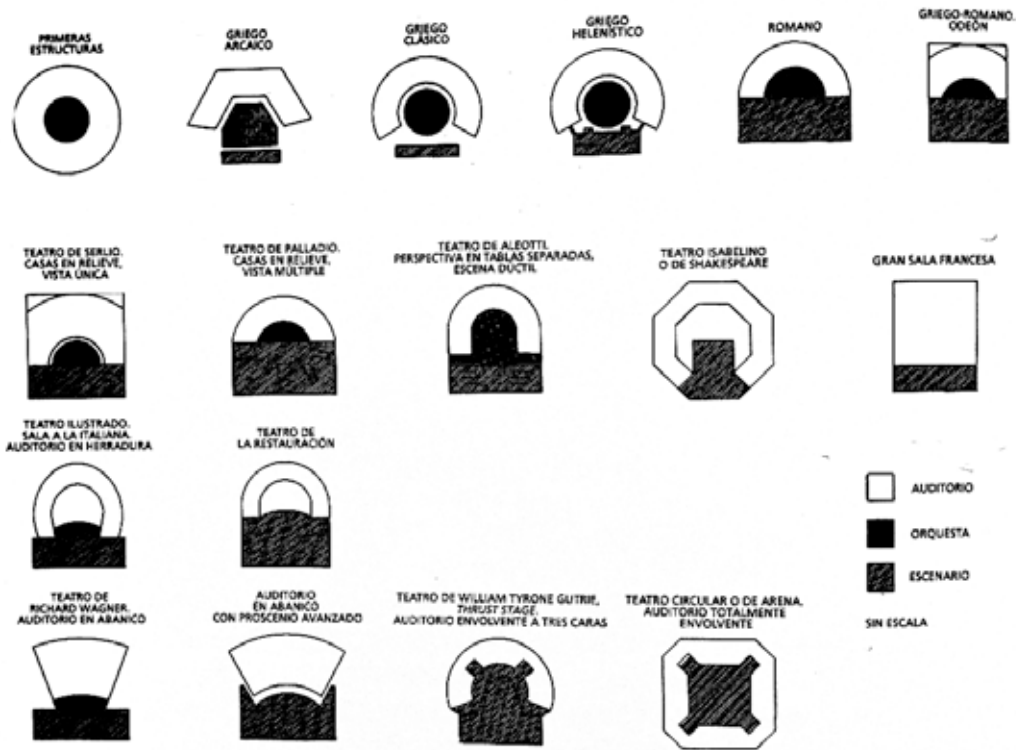
L'architettura svolge la funzione partecipativa nella relazione tra attori e spettatori, potendo favorirla o limitarla. Ogni edificio teatrale è, prima di tutto, il luogo adatto affinché si sviluppi un concetto teatrale.

Vi sono teatri di massa e di minoranze, teatri di pura contemplazione e di partecipazione del pubblico allo spettacolo, teatri dell'evasione e della realtà, teatri per la vista e per l'ascolto, inclusi teatri con vocazione polivalente o multiforma come demandava Walter Gropius.

"[...] l'architettura di un teatro ha come missione convertire lo strumento teatrale in qualcosa di talmente impersonale e possibilmente talmente flessibile e trasformabile, al fine di non condizionare in alcun modo il direttore di scena e lasciargli esprimere le concezioni artistiche più diverse.

*E' la grande macchina spaziale a permettere al direttore di scena di dare alla sua opera personale la forma corrispondente al suo talento teatrale."*¹

¹ Walter Gropius cit. Juan Antonio Hormigón in *Investigaciones sobre el espacio escénico*, pag.296



IL TEATRO GRECO E ROMANO

Proveniente dal greco *théatron*, che significa "spettacolo", dal verbo *théaomai*, ossia "vedo", il termine teatro, presso i Greci, era usato per indicare il luogo destinato agli spettacoli pubblici.

Nel teatro greco gli spettatori dello spettacolo sono i fedeli che partecipano alla funzione religiosa o alla cerimonia. Ad Atene attraverso il teatro si esalta la cultura, si insegna la moralità e si proporziona alla cittadinanza il sentimento di identità. Il successo della manifestazione, la ripetizione delle feste e il rito porteranno alla istituzionalizzazione del teatro.

Nell'isola di Creta, nel palazzo di Minos a Cnosso, risalente all'età del bronzo, già si incontrano in tutti i patii centrali alcune superfici rettangolari di pietra, di circa 12 x 13 m, circondate da gradinate per gli spettatori e una specie di tribuna d'onore.

Sono queste le prime architetture permanenti, se non teatrali, preteatrali.

Con il consolidamento degli atti di commemorazione a Dionisio, dio della fertilità e del vino, ad Atene le feste diventarono ufficiali e l'organizzazione degli spettacoli drammatici cominciò ad essere una funzione dello Stato.

In epoca **classica (V secolo a.C.)** il teatro sfruttava il fianco concavo di una collina su cui venivano ricavati gradini erbosi, poi di pietra o di marmo (la *càvea* per gli spettatori) con uno spazio in basso, rotondo o semicircolare, l'*orchestra*, dove sorgeva l'altare di Dioniso e dove agiva il Coro. Dietro l'*orchestra* vi era un palco (la *scena*) che limitava l'anfiteatro di fronte alla *càvea* e dove agivano gli attori. La *skene* subì numerosi cambiamenti passando dall'essere una semplice baracca nel V sec. a.C. un vero e proprio edificio di abitazioni per gli artisti nel IV sec. a.C.. Il teatro di Dionisio poteva raggiungere una capacità di quattordicimila spettatori, un vero teatro di massa.

In epoca **Ellenistica (IV-II sec. a.C.)**, la **skene** era di pietra ed aveva un colonnato di base dove alloggiavano grandi pannelli decorati, inoltre si disponeva di una piattaforma mobile che pendeva per mezzo di una puleggia dal tetto della scena per elevare in aria gli dei. Si utilizzavano utensili per produrre effetti sonori visuali e olfattivi. Questo archetipo di teatro religioso ebbe due derivazioni: una tese alla pura religiosità e l'altra al puro spettacolo. La prima è rappresentata dal Telesterion, un edificio in cui venivano rappresentati i misteri di Eleusi,



Teatro greco di Siracusa

con una capacità di tremila spettatori. Il nucleo del Telesteriòn era costituito da una sala coperta di forma rettangolare e dimensioni di 54x51m, il cui tetto era sostenuto da sei file di sette colonne ciascuna. Queste colonne non avevano una equa distanza tra loro, ma vennero collocate in modo che si disponessero radialmente rispetto al centro della sala, dove si rappresentava il mistero su una piattaforma in legno. La seconda derivazione fu il teatro romano, un teatro in cui l'importante non è assistere o partecipare, quanto invece vedere la scenografia. Così lo spazio dell'orchestra si riduce ad un semicircolo e si elimina la piattaforma dei personaggi divini. Il numero di spettatori decresce, poichè a Roma lo spettacolo si svolge negli anfiteatri, nei circhi o nelle naumachie. I teatri di dimensioni ridotte, sono talvolta coperti, come quello di Pompei. L'edificio teatrale romano inoltre è inserito nel tessuto urbano e non dipende dal terreno in quanto possiede una struttura autonoma. La novità principale del teatro romano stà nel muro che accompagna al proskeniòn del frons scaenae, che consiste in una costruzione monumentale autonoma, decorata su più livelli (fino a tre) e con tre o cinque porte.

Scrive Vitruvio:

*"La porta centrale sarà adornata magnificamente come un palazzo reale. A destra e sinistra sono quelle degli ospiti : accanto a queste porte, gli spazi per le decorazioni.. "*⁴²

Le ale sovrastanti il frons scaenae vennero chiamate versurae. I locali a servizio della scena sono il postscaenium, ad uso degli attori, il porticuspostscaenium, ad uso pubblico, e l' hiposcaenium (ribassato rispetto al proscenio, per i macchinari e gli spazi di manovra. Gli archi che univano la scena con la cavea sono detti paradoi quando sono situati al livello inferiore e tribunalia quando ai livelli superiori. I primi servivano da ingresso, i secondi costituivano i palchi per gli ospiti d'onore. Dal 133 a.C. viene introdotto il vellarium, un telone di copertura che proteggeva l'orchestra e l'anfiteatro dal sole e dalla pioggia. **L'orchestra del teatro roma assume forma semicircolare** e viene occupata da persone influenti, come i membri del senato. Lo scenario viene limitato all'altezza di 1,5 m affinchè possa essere visibile dall' orchestra e non rifletta il suono proveniente da essa. Essendo la vista e l'udito gli elementi privilegiati dal teatro romano, si riducono le di-



Teatro romano di Mérida (Badajoz, Spagna)

mensioni totali dell'edificio e le gradonate prendono una pendenza più pronunciata. La decorata parete del frons scaenae si comporta da elemento di riflessione per il suono, così come il vellarium, che non copriva interamente lo spazio gradonato per evitare una eccessiva riverberazione al fine di non inficiare l'intelligibilità della parola. A Roma la cava venne spesso abbellita con colonne e statue. Gli attori portavano alti calzari, i coturni, e sul volto delle maschere, atteggiato al pianto o al riso secondo che lo spettacolo fosse tragico o comico. I latini chiamavano queste maschere "personæ", (personare = risuonare più forte) da cui "personaggio", perché fungevano da megafoni. Il teatro era un luogo pubblico cui si accedeva senza pagare.

Le spese dell'allestimento e degli attori erano sostenute dallo Stato, che indiceva gare apposite tra i poeti, mentre la scelta delle opere da rappresentare era privilegio delle più alte magistrature.

Il teatro era un luogo pubblico cui si accedeva senza pagare. Le spese dell'allestimento e degli attori erano sostenute dallo Stato, che indiceva gare apposite tra i poeti, mentre la scelta delle opere da rappresentare era privilegio delle più alte magistrature.. Una tale organizzazione decreta decisamente il carattere civile e politico di questa attività, in stretta relazione con la vita pubblica cittadina.

In età classica, nel teatro greco e romano, si rappresentavano tragedie, commedie e drammi satireschi; tre generi letterari chiaramente distinti, cui si aggiunse, più tardivamente, il mimo. Fu da questi generi, che dopo una pausa durata oltre un millennio, derivò alle soglie dell'età moderna il nostro teatro.

IL MEDIOEVO

Con la divisione dell'Impero Romano nel 395 d.C. gli spettacoli teatrali secondo il modello romano andarono a poco scomparendo. Il ritorno della teatralità avviene nel periodo medievale in un modo totalmente differente, per ubicazione e rappresentazione.

Il teatro medievale elige la chiesa, la piazza e la strada come luoghi della rappresentazione, pertanto in quest'epoca non si assiste alla nascita di un edificio specifico. Il suo scenario è mutevole, su carri o tavolate componibili realizzate di volta in volta a seconda dello spettacolo.

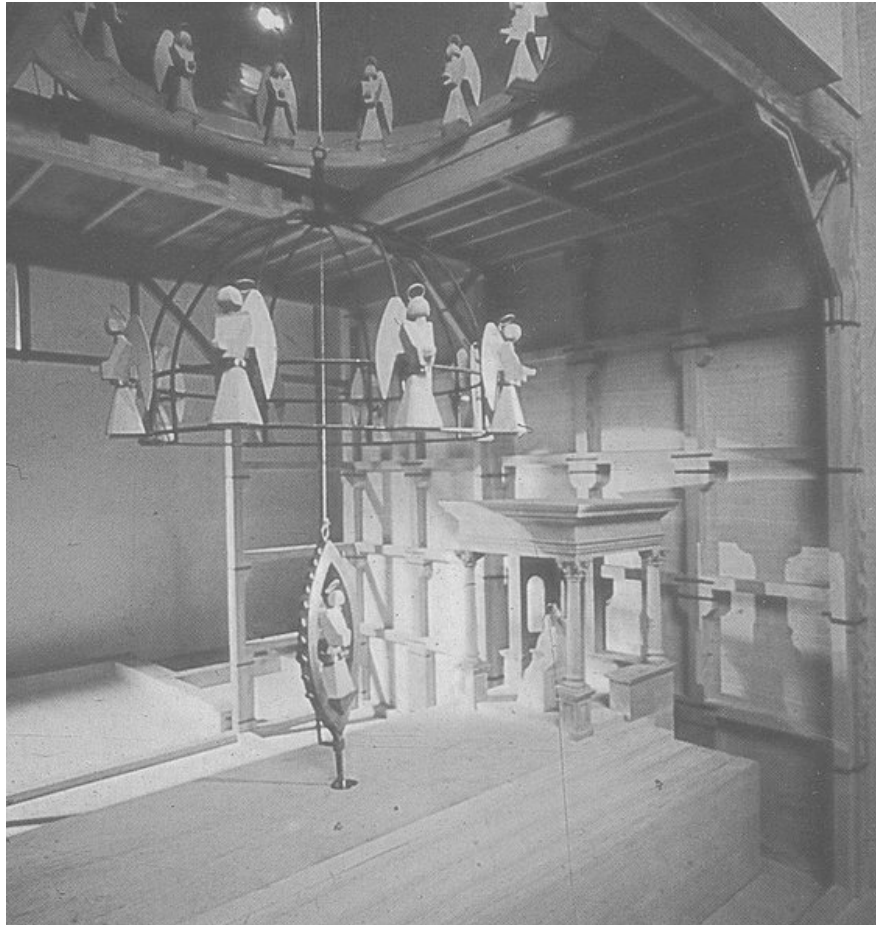
Feste in maschera, tornei, danze, voci, misteri e feste sono eventi nei quali lo spazio teatrale si modifica in relazione allo spazio della vita. Si allestiscono gli spazi in una complessità di situazioni e scene.

Nel momento della drammatizzazione lo spazio si isola dal contesto circostante e si converte da spazio di transizione in spazio della rappresentazione. Non esiste nel Medioevo una forma definita del teatro e della scena, non si tratta di teatri in quanto edifici architettonicamente definiti, quanto di rappresentazioni attuate in spazi che per essa vengono unitariamente qualificati. In molti casi è la sola azione dell'attore a creare lo spazio "separato".

Durante questo periodo possiamo distinguere tre diverse fasi: una prima tra il IV e il IX secolo, in cui l'istituzione teatrale si dissolve nella molteplicità di feste, la seconda tra il IX e il XII, di riiniziazione teatrale, quando la liturgia si arricchisce e appaiono le azioni dialogate e rappresentative, **i tropi**; la terza tra il XII e il XVI secolo in cui nascono i misteri e le farse e si avvia la restaurazione definitiva del teatro come elemento culturale di primo ordine.

L'origine del dramma medievale fu nella religione.

È vero che la Chiesa proibiva ai fedeli durante i primi secoli di assistere alle rappresentazioni licenziose del paganesimo decadente. Ma una volta che questo teatro immorale fu scomparso, essa contribuì allo sviluppo graduale di un nuovo dramma, che non era solo morale, ma anche edificante e pio. Nacque il dramma liturgico.



Ricostruzione congetturale dell'apparato di Brunelleschi per la chiesa di San Felice in piazza del 1430.

IN CHIESA

Tre erano i siti per la celebrazione del dramma liturgico: dinanzi all'altare, in basso al coro, nel pulpito. In principio il velo che copre la croce fungeva da sudario, e la tavola dell'altare da sepolcro. Lo spazio del coro rappresentava lo spazio terreno, case palazzi e città; le navate venivano utilizzate per i cortei, i pulpiti e le tribune elevate erano i luoghi delle apparizioni soprannaturali e dei personaggi celesti. Col tempo vengono introdotti tavolati ed altri elementi plastici significativi per facilitare la visione e la comprensione.

Per celebrare la Pentecoste si soleva rappresentare il Paradiso dal momento in cui Lo Spirito Santo discendeva ad illuminare gli apostoli. Dal XII sec si introducono abbaini a vela o cupole. Nella chiesa di Santa Maria dei Martiri a Roma, l'apice consisteva in una pioggia di rose ad indicare le lingue di fuoco emanate dallo Spirito Santo.

Un esempio documentato di scenografia verticale è costituito dall' **ingegno** di Brunelleschi del 1430 per il Paradiso della chiesa di San Felice in piazza. Qui la visione dello spazio è frontale, in cima la tavolato vi è la cupola semisferica nascosta dietro un cielo artificiale che si apre con un rombo di tuono rivelando la luce e gli angeli: da una ruota con otto angeli sospesa nell'aria discende l'arcangelo Gabriele fino al suolo. Questo complesso ingegno verrà ripreso nel corso dei secoli anche nel 1565 dal Vasari e nel 1586 da Buontalenti.

A Firenze nel 400 l'organizzazione dei locali eletti attraverso il dinamismo drammaturgico degli ingegni ricerca modalità differenti di teatro e di spazi scenici, tuttavia non esiste una forma ideale di teatro, vi è l'organizzazione della visione: scenico involvente o frontalmente unificata. I fiorentini con le loro ricercatezze artigianali e gli ingegni diffondono le tecniche di scena: le nubi i voli i Paradisi. D'altro lato la crescente partecipazione del pubblico conduce al coinvolgimento di spazi esterni alla chiesa come la piazza. Nel 1210 papa Innocenzo III emette una bolla con la quale si ordinava l'esclusione dei misteri in tutte le chiese, tuttavia l'editto non fu totalmente rispettato nei tre secoli seguenti.



Ricostruzione congetturale dell'apparato di Brunelleschi per la chiesa di San Felice in piazza del 1430.

ALL'ESTERNO DELLA CHIESA

Inotno all'XI secolo le corporazioni cominciarono a rappresentare opere nella piazza del mercato. Francescani e Domenicani portano il teatro sacro in strada, con giullari acrobati e prestigiatori. Si sperimenta una grande varietà di soluzioni e la scena si frammenta. Due classi di scenari appaiono chiare, una era costituita da **carri-scenari** caratterizzata da una decorazione circolare e si componeva di una parte superiore (lo scenario) e di una inferiore che fungeva da camerino per gli attori. La seconda era costituita dallo **scenario simultaneo** che presentava contigui in una eterogenea successione tutti i luoghi dell'azione.

L'Inghilterra contribuì con un particolare tipo di carro per spettacoli: i **pageant wagons**, una specie di spettacolo ambulante.

Nei secoli XII e XIII si diffuse un'ampia tipologia di rappresentazioni, in latino e in lingua volgare che continuò a diversificarsi nei due secoli successivi con feste civili e di corte, i circhi inglesi, le grandi Passioni francesi e tedesche, in Italia la Lauda e più tardi la Sacra Rappresentazione fiorentina, gli ingegni. I circhi inglesi erano possibili grazie ai grandi carri mobili in luoghi stabiliti deputati alla rappresentazione. Per la *Creazione del mondo* del laudario di Orvieto, per esempio, si propose un tavolato di due piani sovrapposti, il Cielo e la Terra, quest'ultimo con la bocca dell'Inferno posta lateralmente.

IL RINASCIMENTO ITALIANO

Nel Rinascimento la commedia trova in Italia terreno fertile per avanzare nella modernità. Convivono la commedia erudita di salone con la fantasia e l'improvvisazione della commedia dell'arte.

Non si trattava di un genere di rappresentazione teatrale, bensì di una diversa modalità di produzione degli spettacoli. Le rappresentazioni non erano basate su testi scritti d'autore ma su dei canovacci detti anche scenari.

I primi tempi erano tenute all'aperto con una scenografia fatta di pochi oggetti. Le compagnie erano composte da dieci personaggi fissi: otto uomini e due donne. All'estero era conosciuta come **"Commedia italiana"**. Nella loro formula spettacolare, i comici della Commedia dell'Arte introdussero un elemento nuovo di portata dirimpente e rivoluzionaria: la presenza delle donne sul palcoscenico.

La prima volta che s'incontra la definizione di commedia dell'arte è nel 1750 nella commedia Il teatro comico di Carlo Goldoni. L'autore veneziano parla di quegli attori che recitano "le commedie dell'arte" usando delle maschere e improvvisano le loro parti, riferendosi al coinvolgimento di attori professionisti (per la prima volta nel Teatro Occidentale abbiamo compagnie di attori professionisti, non più dunque dilettanti), ed usa la parola "arte" nell'accezione di professione, mestiere, ovvero l'insieme di quanti esercitano tale professione. Commedia dell'arte dunque come "commedia della professione" o "dei professionisti".

Il trapasso dalla commedia rinascimentale, umanistica ed erudita recitata da attori dilettanti a quella dell'arte avviene tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo grazie ad una serie di contingenze fortunate che si susseguono intorno a quegli anni, non ultime le condizioni politiche e sociali che sconsigliavano una produzione teatrale incentrata sui contenuti, sull'impegno politico e sulla polemica sociale.

La prima contingenza fu la nascita dei teatri aperti al pubblico di proprietà privata, specialmente a Venezia dove le famiglie nobili iniziano una politica di diffusione, all'interno della città, di nuovi spazi spettacolari dedicati alla recitazione di commedie e melodrammi a pagamento.

Per la prima volta le famiglie Tron e Michiel fecero costruire due "Stanze" per le commedie nella zona di San Cassiano, da cui i teatri presero il nome e per la prima volta (sicuramente dopo il 1581, com'è

testimoniato da Francesco Sansovino, figlio dell'architetto Jacopo Sansovino), i due teatri **aprono anche al pubblico popolare**, da sempre escluso dagli spettacoli eruditi, prodotti per i principi e le loro corti.

Sulla scia dei teatri di San Cassiano anche altre nobili famiglie veneziane si cimentarono nella costituzione di questa nuova industria, cosa che d'altra parte non stupisce visto la predisposizione mercantile ed imprenditoriale della città lagunare.

Una delle prime testimonianze iconografiche riferibili sicuramente alla commedia dell'arte è la raccolta delle **incisioni Fossard**. Divisa in due parti separate, una raffigura i lazzi dei contrasti comici tra Magnifico e Zanni, l'altra è composta invece da incisioni riferite ad una rappresentazione teatrale con la comparsa di attori come **Pantalone, Arlecchino, Zanni, il Capitano, Pulcinella, Franceschina e gli Innamorati**.

In campo umanistico Dante Petrarca e Boccaccio avevano inaugurato una nuova filosofia che negava gli antichi dogmi della Chiesa e dello Stato ed esaltava l'uomo, la razionalità e il libero arbitrio.

Dalla fine del 400 iniziano a nascere le prime accademie che si diffondono rapidamente su tutto il territorio italiano ed un secolo dopo l'**Accademia Olimpica di Vicenza** stabilì il primo edificio permanente. La vista sulla città fu il nodo generatore della scena e dell'edificio teatrale che erano considerati un tutt'uno. A contribuire al conoscimento dell'eredità classica fu il contemporaneo ritrovamento del manoscritto di Vitruvio del *libro V del De Architectura* a cui seguirono nel 1450 gli scritti di Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*).

Alberti affermava che l'auditorio dovesse essere un semicircolo con un colonnato a coronamento e lo scenario una composizione architettonica con file di colonne sovrapposte, come dice Vitruvio. La forma circolare dell'auditorio asserviva ad una certa resa acustica, così come bisognava rispettare dimensioni e proporzioni per non perdere visibilità della scena.

[...] *Il pulpito non sarà più alto di cinque piedi, affinché i posti a sedere dell'orchestra possano vedere le operazioni di tutti i rappresentanti*"³

3. Vitruvio: *I dieci libri dell' Architettura*, libro V, cap VI, pag.120.

A partire dalla seconda metà del secolo XVI la menzione a strutture teatrali permanenti è frequente. Tra il 1583 e il 1586 Bernardo Buontalenti realizzò all'interno degli Uffizi il **Teatro Mediceo di Firenze**, di cui conosciamo gli interni grazie ad una rappresentazione di Jacques Callot del 1616.

La forma della sala era rettangolare con i livelli a forma di ferro di cavallo su tre lati ed uno scenario rialzato ad una estremità. I suoi disegni per gli intermezzi del 1589 (brevi spettacoli, per lo più di carattere buffo, che venivano allestiti tra un atto e l'altro delle opere serie italiane) costituiscono le prime illustrazioni diffuse e che costituiranno la base della esperienza visiva teatrale europea per i successivi trecento anni: l'arco del proscenio dietro al quale vi era il telone di fondo che chiudeva la visione.

Nel 1580 si costruisce il **Teatro Olimpico di Vicenza** ad opera del Palladio. Questo edificio è importante per essere la prima struttura stabile e specificamente teatrale e perchè insieme con il teatro di Sabbioneta ed il teatro Farnese rappresenta l'affermazione di un prototipo che ancora oggi costituisce un riferimento per la progettazione teatrale.

La cavea ellittica degli spettatori, l'ampio proscenio e il fronte scenico con cinque porte come metafora della città e delle sue classi sociali Palladio intese recuperare alcuni concetti del passato.

A causa della morte del Palladio i lavori furono successivamente affidati al figlio Sila e Vincenzo Scamozzi che aggiunse le cinque strade costruite in prospettiva e le pareti laterali tra sala e proscenio che lo convertono di fatto in uno scenario chiuso e indipendente dalla sala (che forse dal Palladio erano state concepite come una unità).

Vincenzo Scamozzi venne incaricato dal duca Vespasiano Gonzales di Mantova di costruire il **teatro Ducale di Sabbioneta**. E' un teatro di dimensioni ridotte ma introduce un'importante novità: qui appare per la prima volta lo scenario con un'unica apertura chiamata **boccascena**, che fonde le tre porte tradizionali della descrizione vitruviana in una nuova concezione scenica.

Lo scenario come nell'Olimpico aveva un'unica decorazione fissa, ma questa volta Scamozzi è più fedele alla descrizione del Serlio. Egli crea un'unica strada di case in rilievo per ampliare lo spazio reale grazie all'illusione prospettica. Queste decorazioni andarono perse nel 1700 ma ci sono giunte grazie ad un disegno ritrovato nel Gabinetto di disegno degli Uffizi. In questo teatro si fondono la tradizione della sala di corte fiorentina e quella del teatro all'antica di Palladio.

Quello della commedia dell'arte costituì un periodo molto felice per numerose compagnie italiane che dalla fine del Cinquecento al Seicento riuscirono ad agire per anni con successo nelle grandi capitali europee, e soprattutto a Parigi dove alcune compagnie italiane, come la compagnia dei Fedeli recitano con successo nelle residenze reali, all' Hotel de Bourgogne, al Louvre, al Petit- Bourbon ed anche a Compiègne. Molte altre compagnie italiane riuscirono a trovare fortuna, una fortuna per i critici riconducibile alla loro notevole versalità che consentì di allestire oltre le richiestissime commedie improvvisate, un repertorio di testi-spettacoli di autentiche qualità letterarie, come alcune pastorali e di garbati intrattenimenti di prosa musica e danza che conquistarono le simpatie della corte e della nobiltà. La compagnia diretta da Giuseppe Bianchi (capitan Spezzaferro) e che comprendeva il napoletano Tiberio Fiorilli (Scaramuccia), Domenico Locatelli (Trivellino) e Domenico Biancolelli (Arlecchino) in riconoscimento del buon livello artistico ottenne il titolo di <<Comédiens du roi, de la Troupe Italienne>>. Di lì a poco, con la morte dei commedianti che si erano guadagnati il consenso della nobiltà parigina, (Locatelli nel 61', Biancolelli nell'88 e infine Scaramuccia nel 94') la situazione per i commedianti italiani iniziò a diventare difficile per le crescenti ostilità non certo con il pubblico ma con gli ambienti ufficiali ed il Théâtre Français che culminò nel 67', sotto ordine di Luigi XIV, nell'apposizione dei sigilli all'Hotel de Bougogne e lo scioglimento della compagnia, che non avrebbe più potuto dare rappresentazioni nel regno. ⁴



Ricostruzione del Globe Theatre dopo l'incendio del 1613, Londra.

IL TEATRO DELL'EPOCA ELISABETTIANA.

Durante il regno di Elisabetta I Tudor (1558-1603) in Inghilterra si sviluppa una ricca produzione teatrale che presenta delle caratteristiche nuove rispetto alla tradizione precedente e che si lega strettamente alla rapida costruzione di nuovi teatri, vere e proprie imprese commerciali spesso in accanita lotta fra loro, patrocinate da alcuni grandi nobili: all'inizio del 1600 a Londra, che contava circa 200.000 abitanti, le sale erano otto.

Si trattava di edifici di dimensioni di 25 m di diametro e 10 m di altezza circa, senza copertura, in legno, o in legno e mattone con pareti rivestite in paglia, di forma circolare o poligonale, dove gli spettacoli si tenevano di giorno. Gli attori, tutti uomini anche per le parti femminili, recitavano su una pedana sopraelevata che invadeva il centro della sala, sopra cui vi erano altre gallerie per attori e spettatori. Le scenografie erano ridotte al minimo, e non vi erano effetti speciali. Il pubblico seguiva la rappresentazione in piedi dal patio centrale o dai due o tre livelli di gallerie circostanti.

Mentre inizialmente il dramma rinascimentale italiano si evolveva verso una forma di arte elitaria, il teatro elisabettiano diventava un grande contenitore che affascinava tutte le classi, agendo così da "livellatore" sociale. Alle rappresentazioni potevano incontrarsi principi e contadini, uomini, donne e bambini, anche perché il biglietto era alla portata di tutti: i posti in piedi, al centro del teatro costavano un penny; gli spettatori più abbienti potevano sedersi nelle gallerie pagando due penny; la frequentazione del teatro era fortemente radicata nei costumi dell'epoca. Per questo ogni dramma doveva incontrare gusti diversi: quelli del soldato che voleva vedere guerre e duelli, quelli della donna che cercava amore e sentimento, quelli dell'avvocato che si interessava di filosofia morale e di diritto, e così via. Anche il linguaggio teatrale riflette questa esigenza, arricchendosi dei registri più vari e acquistando grande flessibilità espressiva.

Del 1599 è il **GLOBE THEATRE**, il famoso teatro dove recitò la compagnia di William Shakespeare e per il quale l'autore scrisse molti dei suoi capolavori (le sue tragedie in particolare).

LA MUSICA DA SPETTACOLO. NASCITA DEL TEATRO DELL'OPERA.

Gli antecedenti del teatro musicale risalgono al medioevo, agli intermezzi italiani, ai balletts de cour francesi, alle mascherate inglesi e agli spettacoli galanti rinascimentali.

La commedia pastorale e l'opera sono due generi di dramma che nascono nel tardo Rinascimento, che si relazionano con la musica e il canto.

Il dramma pastorale è un'opera poetica sul tema rustico in cui i pastori le ninfe e i fauni rimpiazzano gli eroi della mitologia greca. La scena si svolgeva in ambientazioni bucoliche tra boschetti di mirto e paesaggi arcadici, talvolta teatri giardino circondati da siepi tagliate.

Queste opere diventarono molto popolari tra l'aristocrazia e i cortigiani.

Nel 1594 si formò la il **Circolo della Camerata fiorentina** che sviluppò uno stile detto *monodia* e divenne il più famoso circolo dell'antichità, nel quale Caccini Peri e Galilei cercavano con le loro musiche di far rivivere lo stile musicale del dramma della antica Grecia arricchendolo del contributo della musica tardo rinascimentale. Anche il teatro cortigiano ebbe fortuna in tutta Europa.

La popolarità dell'opera e del teatro susciterà una seria discussione nei trattati sulla costruzione dell'edificio teatrale. Il primo trattato è di Fabrizio Carini Motta: *Trattato sulla struttura dei teatri e delle scene*, del 1676, a cui seguiranno *Saggio sull'opera* di Algarotti del 1762, *Progetto di una sala di spettacolo per un teatro della commedia* di Cochin del 1765, *Confronto tra le più belle sale di spettacolo dell'Italia e della Francia con dettagli delle macchine teatrali*, di Dumont del 1774, *Saggio sull'architettura teatrale* di Pierre Patte del 1782 e molti altri.

Dal seicento in poi questo nuovo tipo di teatro prolifera continuando a modificarsi, rendendosi più complesso: le gradinate sono abolite, la sala prende una forma oblunga, con il pavimento a piano inclinato (platea) e le pareti verticali sulle quali si aprono più ordini di palchi, gli spazi di servizio aperti (per le varie macchine sceniche) si moltiplicano così come le scenografie si avvicinano al gusto barocco imperante con artisti del calibro di Ferdinando Galli Bibiena, il figlio Antonio o Giovan Battista Piranesi.

Con il teatro Apollo e Argentina di Roma si afferma il tipo nuovo del teatro italiano, con la pianta

della sala a forma di ellisse troncata perpendicolarmente all'asse maggiore. Sulle pareti si sviluppano numerosi ordini di palchi che le coprono dal suolo al soffitto piano, per sfruttare meglio lo spazio ma anche come segno di differenziazione tra le classi sociali. I palchetti diventano il posto prediletto della classe alta.

IL BAROCCO

Fin dal Rinascimento l'evoluzione dell'architettura teatrale e quella dell'arte scenica furono contemporanee e correlate tra loro, spesso animate dai medesimi artisti.

Questo fenomeno continuò anche nell'età barocca e nel Settecento.

L'evoluzione del teatro da sala all'italiana riprende con rinnovato vigore nella I metà del secolo XVII sotto l'impulso combinato di coefficienti diversi. In primo luogo la mutata fisionomia economica e sociale del paese che aveva visto le antiche Signorie disgregarsi, col progressivo asservimento delle case regnanti alle potenze straniere, e col definitivo assorbimento di molte corti nello Stato Pontificio e nelle aree di dominio austriaco e spagnolo. Conquistando le prerogative inerenti alle cariche rappresentative municipali, la nobiltà si sostituisce alla corte nel governo effettivo del paese e assume su di sé, insieme alla responsabilità politica e al beneficio economico, l'onere diplomatico della rappresentanza. Anche lo spettacolo pubblico cade sotto il controllo patrizio. Già nell'ultimo scorcio del Cinquecento abbiamo visto sorgere i primi teatri pubblici non più monopolio di congregazioni assistenziali ma proprietà privata di famiglie influenti. Il teatro da sala, con l'ampio palcoscenico protetto dal prospetto scenico, e il teatro da torneo, organizzato a tribune sovrapposte attorno all'area allungata della platea, sono all'origine del nuovo edificio teatrale.

Il teatro Farnese progettato da Giovanni Battista Aleotti e inaugurato nel 1628 rappresenta l'inizio della transizione dal Rinascimento al barocco. Venne costruito al primo piano del Palazzo della Pilotta di Parma, in un grande vano progettato come Salone Antiquarium ma sempre utilizzato come sala d'armi e come sede di tornei.

Di dimensioni molto grandi 87x32 metri ha una cavea ad U formata da quattordici gradini sui quali potevano essere ospitati circa 3000 spettatori: alla sommità della cavea sono due ordini di serliane, quello inferiore tuscanico e quello superiore ionico; il palcoscenico è lungo 40 metri, con un'apertura di 12 metri.

La struttura venne realizzata in legno (abete rosso del Friuli), prova di un nascente interesse per gli aspetti legati alle riflessioni acustiche, ed interamente ricoperto di stucco dipinto per simulare il marmo (materiali caratteristici delle architetture effimere, quale doveva essere il Teatro Farnese).

Furono introdotti nuovi meccanismi per rendere rapidi e dinamici i cambi di decoro.

In esso per la prima volta avviene la fusione in un unicum logico e funzionale degli elementi caratteristici del teatro accademico e d'ispirazione classica, con cavea a gradoni, e quelli della sala ad azione centrale. È da alcuni considerato uno dei primi teatri ad essere dotato di un arco di proscenio permanente, tuttavia quando il teatro fu costruito le rappresentazioni non si tenevano lì.

Vent'anni più tardi un altro architetto ferrarese, Alfonso Chenda, trovandosi a dover adattare un teatro analogo, in una sala più piccola e per un pubblico indiscriminato (Bologna, Teatro della Sala, 1639), ricorserà alle tribune sovrapposte, già da tempo adottate per i teatri da torneo all'aperto, e ne migliorerà la funzionalità dividendo le tribune in palchetti indipendenti, accessibili dal retro. La trovata non è nuova ma ciò che diversifica e caratterizza i palchetti del teatro all'italiana a cominciare dal teatro di Chenda, è la loro disposizione ad alveare, con più ordini sovrapposti (da 2 a 4) di 20-30 palchi ciascuno. Ogni palco aveva accesso indipendente, e, garantendo l'anonimato al suo occupante (grazie anche alla consuetudine della maschera), diventava automaticamente la sede naturale del pubblico qualificato. Questo tipo di sala, che a) realizzava il massimo sfruttamento dello spazio disponibile, b) accoglieva un pubblico numeroso ed indiscriminato, ristabilendo automaticamente la selezione sociale, e c) consentiva un afflusso rapido e ordinato per tutti, era destinato a divenire il modello ideale per i teatri pubblici barocchi. Verso la metà del secolo la sala all'italiana, ancora incorporata in edifici preesistenti, si presenta però già definita nei suoi lineamenti essenziali: platea allungata a U, con forte pendenza e file di panche per il pubblico meno abbiente, ordini sovrapposti di palchi indipendenti (divisi da tramezzii radiali) che aggettavano l'uno sull'altro e digradavano con l'approssimarsi alla scena; prospetto scenico architettonico; scena mutevole, piano scenico con declivio e piantazione fissa; orchestra antistante al proscenio; sipario che si alzava all'inizio dello spettacolo e non funzionava tra gli atti.

Numerose sale teatrali sorsero con ritmo vivace in tutta Italia, nel dilagare entusiastico del dramma per musica, ritmo che andò intensificandosi nella II metà del secolo, dopo che si cominciò ad applicare anche al teatro pubblico la formula dell'impresa <<sociale>>, la quale garantiva, soprattutto alle minoranze nobiliari di provincia, una sede più che onorevole di pubblico trattenimento e di pubblica rappresentanza. Prevalsero dapprima le soluzioni miste (Modena, Teatro di Corte, 1649; arch. G.Vigarani), che combinavano assise ed anfiteatro con balconi superiori o con sopraelevazione di palchetti (Siena, Teatro degli Intronati, ricostruito in muratura, 1670);

oppure le sale miste, che ospitavano sia competizioni cavalleresche. Prese quindi il sopravvento l'assetto a soli palchetti, con platea riservata al pubblico e sede, ancora per tutto il secolo, degli spettatori qualificati. Sorsero così una serie di sale non molto grandi ma di fattura squisita che assunsero a modello dell'architettura teatrale posteriore di tutta Europa: dopo il Formagliari (1641), il Teatro Falcone a Genova (1653 c.; arch. G. A. Falcone), il ricostruito Teatro di San Giovanni e Paolo a Venezia (1654; arch. T. Belli), il Teatro degli Immobili a Firenze (1656; arch. F. Tacca) il primo Teatro di Tordinona a Roma (1671; arch. C. Fontana), il Teatro della Fortuna di Fano (1677; arch. J. Torrelli). Il configurarsi di questo tipo di sala in uno schema preciso, il più comodo e confortevole per quei tempi, congeniale al gusto e alle abitudini del pubblico prima ancora che funzionale alle esigenze della messinscena, coincise in sede europea con un insieme di circostanze le quali ne favorirono ovunque la diffusione e l'affermazione, fino a divenire anche nei paesi che già disponevano di una tradizione locale, il modulo preferito.⁵

Dunque nel corso di pochi decenni, la fortuna dell'opera in musica aveva moltiplicato le sale teatrali in tutta Italia e, producendo il superamento dell'ambito aristocratico della festa-spettacolo cinquecentesco, nella nuova prospettiva artistica e sociale dello spettacolo pubblico a pagamento, aveva modificato progressivamente e funzionalmente l'architettura stessa dei teatri.

Questo passaggio dal Teatro aristocratico e privato al Teatro pubblico popolare (giacché i prezzi bassissimi rendevano lo spettacolo accessibile a tutti), è di importanza fondamentale non solo per la storia del melodramma, ma anche per l'evoluzione dell'edilizia teatrale.

Infatti un Teatro pubblico ha necessità funzionali diversissime da quelle delle sale private che abbiamo visto fin qui. Anzitutto gli spettatori delle diverse classi sociali non devono venire a contatto. La soluzione ovvia è quella stessa adottata nei Teatri pubblici francesi, inglesi e spagnoli dell'epoca, organizzando la sala come un cortile coperto con una platea per i popolani, e vari piani di logge in tante cellette autonome, o <<palchi>>, da cui si potesse partecipare alla rappresentazione senza dover affrontare la promiscuità della folla. In terzo luogo gli spettacoli non erano allestiti occasionalmente, ma diventavano un'attività regolare e continuativa. Perciò scomparve ogni carattere provvisorio degli impianti scenici, e il palcoscenico è provvisto di macchinari stabili, adatti alle necessità abituali degli allestimenti.

Nasce così il Teatro pubblico <<all'italiana>>.⁶

5. E. Povoledo, *Teatro*, in <<Enciclopedia dello spettacolo>>, cit., IX, coll. 764-66.

La pianta di queste sale era generalmente ad U, come osserva Benevolo:

generata da un semicerchio prolungato con due tratti rettilinei; si tratta cioè del risultato più naturale a cui si giunge partendo dal concetto classico della sala semicircolare, quando si voglia aumentarne la capienza estendendola in profondità. Questa forma si presta assai bene ad essere inscritta in un corpo di fabbrica rettangolare, ma ha notevoli inconvenienti visivi, perchè la maggior parte degli spettatori, sistemata sui due lati, vede il palcoscenico secondo un angolo troppo piccolo. Si cercò quindi di migliorare la visibilità allargando l'ampiezza della curva di fondo, e passando dalla U alla forma ovoidale.

Il passaggio dall'uno all'altro impianto è evidente nel Teatro di Tor di Nona in Roma [...] ⁷

Come si è già accennato nel capitolo dedicato al dramma liturgico medioevale **l'arte scenica**, intesa come invenzione scenografica, tecnologia scenotecnica, macchinistica, illuminotecnica, a partire dalla fine del Cinquecento inizia ad essere una pratica comune presso le maggiori corti italiane e raggiunge in età barocca i risultati più suggestivi.

Proprio all'inizio del secolo quegli che, dopo il Vasari, era stato il maestro della scuola fiorentina, Bernardo Buontalenti, e che era diventato celebre con l'allestimento degli spettacolosi Intermezzi dell'*Amico fido* (1585), concludeva in bellezza la propria attività, inventando scene mutevoli per il *Rapimento di Cefalo* G. Chiabrera (1600).

in cui, albe, tramonti, crolli di intere montagne, caverne squarciate, corri sommersi nel mare, si alternarono in un caleidoscopio e fantasmagorico gioco che sembrava vaticinare, ad apertura del nuovo secolo, l'avvenire e la natura del teatro secentesco. ⁸

6.-7. L. Benevolo, *Breve storia degli edifici teatrali*, cit., pag 326-327.

8. F. Mancini, *Scenografia italiana. Dal rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1966.

[...] il Seicento sviluppa un'apparato funzionale non più al genere drammatico ma all' 'illusione' fine a se stessa, e lo applica a qualsiasi spettacolo: addobbi per ingressi, mascherate, tornei, spett. galleggianti e pirotecnici, melodrammi e rappresentazioni gesuitiche e collegiali. I mezzi sono quelli della tarda scenografia cinquecentesca, portati all' esasperazione: la scena prospettica ad asse centrale (passata dallo spazio reale della città di Serlio alla fuga all'infinito, e alle prime complicazioni della scena ad angolo); i trucchi scenici (partizioni e spartizioni, voli, incendi e tempeste); le grandi macchine che scendono dalla soffitta (apoteosi e glorie, nuvole); infine e soprattutto, le mutazioni a vista su telari scorrevoli, periti rotanti e complessi sistemi di argani e carrelli. La 'prospettiva' e la boschereccia sono i luoghi classici di questa rappresentazione, e sono anche tutto quanto rimane delle tre scene fisse cinquecentesche, come 'la bocca d'inferno' è una reminiscenza, in chiave barocca, della 'macchina infernale' medievale.

La scenografia barocca, incentrata sulla mutazione a vista e la macchinistica <<a sorpresa>>, emancipa la scenografia dell'architettura e trasforma il palcoscenico in un'opera d' ingegneria servita da un complesso artigianale specializzato. Col 'maestro delle scene' (che svolge in definitiva il compito dell'architetto) collaborano un pittore delle scene (esecutore materiale della prospettiva) e uno o più 'ingegneri' progettisti per le macchine. Non si pone limite agli effetti a sorpresa; tutto il palcoscenico è agibile, dal sottopalco alla soffitta, e disimpegnato mediante ponti volanti, ballatoi, scale. [...] Si usa ed abusa di tutti gli effetti naturali possibili, di tutti i rumori, di tutti i giochi di luce consentiti dall'illuminotecnica a candele e lumini e della pirotecnica monocolora. Nelle adiacenze del palcoscenico si aprono i depositi per le dotazioni di scene, macchine, ingegneri e attrezzi.⁹

9. E. Povoledo, *Teatro*, in <<Enciclopedia dello spettacolo>>, cit., VIII, coll. 1615.



Teatro San Carlo, il primo teatro lirico in Europa, Napoli 1737.

IL SETTECENTO E LA RIFORMA DEL TEATRO

Nei primi decenni del Settecento, la situazione politica europea veniva notevolmente modificata, rispetto a quella che aveva contrassegnato il secolo precedente, caratterizzata dalla preponderanza francese sull'Europa e da quella spagnola sull'Italia. Le nuove correnti filosofiche ed estetiche che promuoveranno le dirimenti novità politiche e sociali nella Francia e nell' Europa della fine del Settecento, avranno, naturalmente, conseguenze notevoli anche sulla vita del teatro e sull'arte teatrale.

In Italia lo schema della sala sostanzialmente non muta.

Abbiamo già visto nel sec. XVII la platea passare dalla sala ad U alla pianta mistilinea e quindi a quella *a campana* in cui l'ovato viene rettificato mediante due raccordi laterali che procedono verso la linea del proscenio, divergendo: la *pianta a ferro di cavallo* con due raccordi laterali convergenti; la pianta a perfetta *ellissi*, troncata a un terzo della sua area dalla linea del proscenio. Talvolta l'arredamento del teatro e l'ornamentazione delle pareti ammorbidivano la struttura qualche volta rigida della sala, come nel caso del San Carlo di Napoli (1737).

La struttura architettonica della sala e il movimento ritmico delle pareti quasi scompaiono sotto la sontuosa decorazione di stoffe, tappezzerie e sete, di specchi e candelabri. [...] Una doppia scalinata si apre ai lati del palco reale permettendo al re e al suo seguito di scendere direttamente in platea, quando il teatro si trasformava in una sala da ballo. I posti a sedere erano sistemati non tanto per ottenere la massima visuale della scena, ma erano disposti in relazione al palco reale, in modo tale che nessun spettatore doveva volgere la schiena la re.

Un' importante riforma teatrale fu avviata da Carlo Goldoni il quale alle critiche dei classicisti rispondeva affermando che egli scrive per il pubblico, specie per quello popolare. Uno dei protagonisti delle sue commedie dirà : 'via le commedie dell'arte! Il mondo è annoiato di vedere sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l' Arlecchino prima ch'egli apra la bocca'.

Queste novità diedero avvio all'inizio di una nuova epoca del teatro francese di critica alla drammaturgia classica. Prendendo spunto dalla commedia goldoniana Diderot, Rousseau e numerosi altri illuminati del tempo descrissero <<quadri>> e <<condizioni sociali>> che rispecchiano la realtà civile e morale

del tempo. Nel frattempo in Germania tale riforma si esprime nella drammaturgia dello << Sturm und Drang >> portatrice dei fermenti, delle ribellioni e delle aspirazioni ideali di una giovane generazione d'artisti. Tra i maggiori portavoce di questa riforma troviamo Goethe che, anche nel famoso epistolare *I dolori del giovane Werther* presenta al pubblico personaggi di forte tempera, esempi di una nuova drammaturgia che superava di slancio i contrasti ragionevoli del dramma familiare e sociale francese, ed anche gli eventi <<esemplari>> della tragedia borghese dell'Inghilterra del primo Settecento.

L'evento che rivelò i mutamenti in atto nella coscienza politica e civile dei cittadini più consapevoli dei principali paesi europei alla fine del Settecento, mutamenti auspicati dagli autori 'borghesi' dell'Inghilterra dei primi decenni, in seguito promossi dai teorici illuministi e dagli autori 'sociali' della Francia alla metà del secolo, annunciati infine dagli intellettuali riformatori italiani e tedeschi dello << Sturm und Drang >> negli ultimi decenni del Settecento, fu la Rivoluzione francese. Soprattutto in Francia essa ruppe i privilegi della Comédie Française, infranse i divieti della censura, mise in scena testi d'autori di spiriti antimonarchici e anticlericali, fece la fortuna di giovani attori politicizzati, acquistò un grande pubblico popolare, attratto nei vecchi e nuovi teatri sorti sui **boulevards**, da un repertorio che rifletteva le aspirazioni, le proteste, le speranze di una società ubriacatasi di libertà.

La legge del 13 gennaio del 91 sopprimeva poi il monopolio teatrale delle rappresentazioni e del repertorio:

Ogni cittadino potrà aprire un pubblico teatro e farvi rappresentare testi d'ogni genere... Le opere d'autori morti da cinque (o più) anni sono di pubblico dominio e possono essere rappresentate in qualsiasi teatro..¹⁰

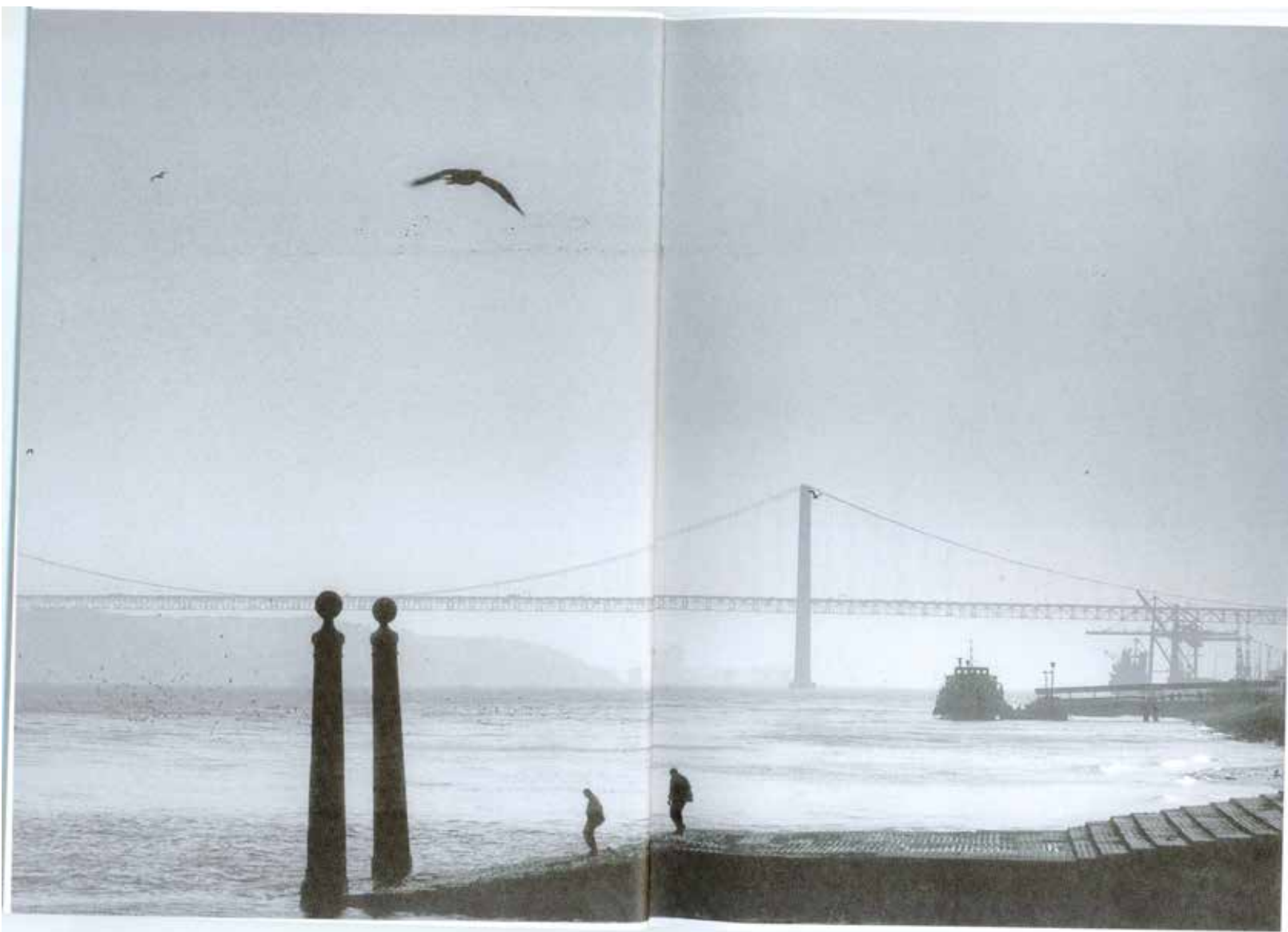
10. J. Lang, *L'état et le théâtre*, Pichon et Durand-Auzias, Paris 1968, pag.89.

TEATRO E SVILUPPO URBANISTICO UNA PARTE ESSENZIALE DELL'IDENTITÀ CITTADINA OTTOCENTESCA

Nell'800 l'esistenza di un teatro stabile (statale, municipale, sociale o privato) in qualsiasi centro popoloso di qualsiasi Stato occidentale è ormai un fatto di costume. L'esperienza neoclassica aveva toccato l'aspetto esteriore teatro, con la sua sempre maggiore apertura anche al pubblico borghese, diventa una parte essenziale e fondamentale dell'identità delle città. Un chiaro esempio di questa tendenza lo abbiamo a Vienna dove, accanto a un teatro che rimane un'esclusiva per la corte (Hoftheater), si costruisce nel 1888 un nuovo edificio rivolto a tutti, il Burgtheater. Sicuramente il teatro, fra tutti gli edifici-simbolo della nuova era, svolge una funzione cardinale: spesso è lo sfondo di nuove piazze e, quando viene costruito e concepito per la prima volta, non ha mai una collocazione casuale, ma è il luogo che determina il baricentro cittadino. Esso nell'età della Reastaurazione rappresenta il risorgere di un rinnovato orgoglio municipale della città, il più delle volte assolve a funzioni rappresentative di spettacoli lirici, ma diventa anche il motore pulsante di nuovi assetti urbanistici, come a Palermo, dove nel 1860 vengono lanciati ambiziosi programmi edilizi. Più frequentemente, però, il teatro viene per così dire "incastonato" nella trama della città: casi molto significativi in questo senso sono la Fenice di Venezia, il Liceu di Barcellona o la Scala di Milano (che costituì il modello esemplare per la costruzione dell'Opéra parigina di Granier del 1875). Proprio quest'ultimo teatro è testimone di un'importante evoluzione: nel 1858 viene abbattuto il tratto di strada tra il fronte del teatro e la facciata incompiuta del Palazzo Marino. Al teatro lirico e al municipio si vanno ad aggiungere la sede di una nuova banca e lo sbocco della nuova Galleria Vittorio Emanuele, la quale mette in relazione la piazza della Scala con quella del Duomo, ovvero i due poli urbani più rappresentativi. Questo nuovo sistema di comunicazione va ad arricchirsi di caffè, ristoranti, negozi di lusso e sedi di importanti imprese commerciali, elementi che ne alimentano il flusso cittadino. L'800 è per il teatro il secolo delle trasformazioni e degli adeguamenti tecnologici (inizia l'impegno di sistemi di illuminazione a gas), di ampliamenti e rifacimenti per aumentarne la capienza. Ormai il teatro non è più solo un "edificio di corte", ma un luogo

go accessibile a tutti coloro che possono affrontare la spesa di un palco. Questa sorta di **“democratizzazione”** che coinvolge il teatro ne accresce il grado di popolarità e gradimento. Necessita di ingrandimento e bisogno di accessibilità creando squarci nel tessuto preesistente: la creazione di slarghi, piazze, vie di accesso accompagna l'opera ottocentesca di adeguamento alle nuove esigenze. Diversa è invece la ratio con cui vengono concepiti altri edifici, le cui forme si aprono libere sui quattro lati allo spazio urbano che li circonda: il nuovo teatro può così funzionare da perno per la sistemazione di un intorno urbano e da questo punto di vista l'Opéra di Parigi (episodio di maggior spicco delle nuove sistemazioni hausmanniane) e il Massimo di Palermo sono gli esempi più interessanti. Persino nelle città costiere, là dove si ricerca un rapporto di continuità visiva e funzionale con l'acqua, il teatro rappresenta il primo tassello di un disegno a scala urbana che ingloba l'intero fronte-mare.¹¹

11. G. Zucconi, *La città dell'800*, Roma 2001, di Simone Ricci.



LISBONA CITTA' D'ACQUA

La città di Lisbona nasce sulle rive dell'estuario del fiume **Tejo** (Tago), il fiume più lungo della Penisola Iberica (1.008 km), il cui solco la divide in due dalla Sierra de Albaracìn fino a sfociare nell'oceano formando l' ampio bacino su cui poggia i piedi la città.

Nell'ordine naturale delle cose, l'esistenza del fiume precede la formazione della città. Se fosse possibile fotografare dal cielo l'estuario del Tejo nel corso della sua esistenza millenaria, i fotogrammi montati in sequenza rivelerebbero un tracciato dinamico che serpeggia a un ritmo frenetico. Sotto l'influenza degli astri, dei movimenti della terra, dei successivi cambiamenti climatici e delle conseguenti alterazioni del livello dei mari, questa linea d'acqua avanza e si ritrae, stende le braccia, inonda i bacini, crea e abbandona meandri, ritagliando differenti profili del territorio. Sarebbe interessante osservare con attenzione soprattutto i cambiamenti degli ultimi millenni.

L'uomo, nella brevità della sua storia, è stato un agente trasformatore di questa realtà, attraverso un insieme di azioni, coscienti o involontarie, continue o isolate. Influenzando ad esempio a livello dell'imboscamento o della deforestazione del bacino idrografico, alterando gli indici di erosione e con essi la qualità e la quantità dei sedimenti trasportati dal corso d'acqua. Agendo più in prossimità ha eretto dighe e ingegnato sistemi di difesa contro le piene, ha promosso ostruzioni o drenaggi per costruire ponti e moli, ha costruito edifici.

La frontiera tra la città e il fiume si estende per circa 14km.

Essa non si riduce ad una linea, ma possiede un proprio spessore con particolari caratteristiche, una terza entità in dialogo con entrambi i suoi lati.

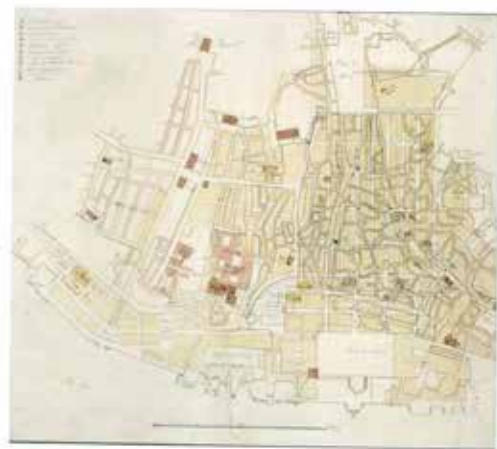
Questa condizione è anche rafforzata dai grandi tracciati che si sommano al paesaggio, giustapposti o sovrapposti: le strade, la linea tramviaria, la linea ferroviaria, il ponte, la metropolitana.

Lo studio del processo storico di formazione del fronte fluviale dimostra che nel tempo la città ha esteso i propri confini oltre che verso la periferia (a nord) anche verso le acque, (a sud) grazie alla realizzazione di **TERRAPIENI** (aterros).



Ricostruzione del bastione delle mura di Livorno, Cronaca 1902

1



Pianta della zona della Baia di Livorno con sovrapposizione del piano di ricostruzione di Eugenio de Santis e Carlo Marzani 1970

3



Pianta di Livorno, Aldo Trossi 1930

2



Pianta di Livorno, F. Costantini 1812

4



Parte della regione di Lodi e adiacenze del Top. Gen. Beauregard 1832

5



Parte di Lodi, A.C. Lorenz 1833

7



Pianta prospettica (vista dalla Piazza del Risorgimento verso il fiume) Carlo 1841

6



Pianta di Lodi pubblicata da Jolly Carlo Bern in Guzza nel 1875

8

BIBLIOGRAFIA

Introduzione allo spazio teatrale

Walter Gropius cit. Juan Antonio Hormigón in *Investigaciones sobre el espacio escénico*, pag.296.

Il teatro greco e romano

Vitruvio: *I dieci libri dell' Architettura*, libro V, cap VII, par. 26.

Il medioevo

El teatro como espacio

Il rinascimento italiano

Vitruvio: *I dieci libri dell' Architettura*, libro V, cap VI, pag.120.

Il teatro dell'epoca elisabettiana

La musica da spettacolo. Nascita del teatro dell'opera

Il barocco

E. Povoledo, *Teatro*, in <<Enciclopedia dello spettacolo>>, cit., IX, coll. 764-66.

L. Benevolo, *Breve storia degli edifici teatrali*, cit., pag 326-327.

F. Mancini, *Scenografia italiana. Dal rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1966.

E. Povoledo, *Teatro*, in <<Enciclopedia dello spettacolo>>, cit., VIII, coll. 1615.

Federico Doglio, *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*, Garzanti Editore s.p.a., Milano 1990

Il Settecento e la riforma del teatro

J. Lang, *L'état et le théâtre*, Pichon et Durand-Auzias, Paris 1968, pag.89.

Federico Doglio, *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*, Garzanti Editore s.p.a., Milano 1990

"L'occupazione spaziale" nella città ottocentesca

G. Zucconi, *La città dell'800*, Roma 2001, di Simone Ricci.

Oggi vado al teatro

Introduzione al tema progettuale

Lisbona città d'acqua

Un'area al limite. Potenzialità e debolezze del sito http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/cccom.htm

<http://www.vogliosapere.org/2010/11/11/il-teatro-del-silenzio/>

<http://www.scribd.com/doc/56229445/CB-ElgeduVide> da clara

La strategia progettuale

