

# Jacopo Barozzi detto il Vignola e il teatro. Il teatro del Cinquecento

MARIANN OLBERT

**H**IO SCELTO PRIMA DI TUTTO QUESTO TEMA IN OCCASIONE DELL'ANNO RINASCIMENTALE UNGHERESE E DEI CINQUECENTO ANNI DALLA NASCITA' DI VIGNOLA.

Il grande architetto nato a Vignola, presso Modena, nel 1507, è morto a Roma, dove venne sepolto nel Pantheon, nel 1573.

Universalmente noto come uno dei principali architetti del '500 italiano, il VIGNOLA resta, nonostante ciò, una delle figure meno note del Rinascimento. La sua importanza deriva da un gruppo di edifici straordinariamente inventivi ed importanti presenti a Roma e nell'Italia centro-settentrionale, come sue sono fondamentali pubblicazioni teoriche riguardanti gli ordini e la prospettiva.

Durante gli anni romani, Jacopo Barozzi fu anche l'architetto della ricca e potente famiglia Farnese, servendo sia il cardinal Ranuccio nel supervisionare il lavoro per il Palazzo Farnese di Roma, sia il *gran cardinale* Alessandro, per il quale progettò e costruì lo spettacolare Palazzo Farnese a Caprarola. VIGNOLA fu conosciuto anche come teorico: nel suo secondo trattato *Le due regole della prospettiva pratica* (pubblicato postumo a Roma nel 1583), VIGNOLA si occupa anche del problema del teatro e rappresenta una scena teatrale.

Sappiamo che Vignola progettò apparati scenici. Qui vorrei ricordare brevemente anche il suo rapporto con il teatro cinquecentesco.

Quest'epoca – la fine del secolo XV e la prima metà del XVI – fu decisiva per il teatro italiano. Nel corso del '500 nasce l'attore professionista. Nasce la commedia in prosa, la commedia in versi e la tragedia. Nasce il teatro come luogo di riunione, impresa economica ed edificio.

Si ha una grande fioritura che va dal teatro degli attori – o per meglio dire che gli attori stessi interpretano come attori – al teatro degli scrittori, che attraverso l'amore per Plauto e Terenzio scoprono un nuovo mezzo d'espressione e in un breve volgere di anni ne approfondiscono e ne provano le possibilità.<sup>1</sup>

Quindi vengono ripresi dagli esempi latini sia i tipi (il vecchio innamorato padrone, il servo furbo e astuto) sia i topoi drammatici (lo scambio di persona, riconoscimento finale, ecc.) Nel '500 nasce l'idea di uno spazio specificamente dedicato al teatro: lo spazio teatrale viene concepito appunto come una manifestazione di prestigio sociale; è infatti il signore o i nobili o il ricco borghese ad organizzare la recita, ad affrontare le opere, ad invitare gli spettatori, e spesso sia lui sia gli ospiti partecipano alle rappresentazioni teatrali, per rendere più elegante il divertimento. Da questi dati risulta evidente che la commedia nell'età rinascimentale è una produzione a circuito chiuso in quanto nasce e viene consumata all'interno di un'élite sociale, che fornisce nel tempo i produttori. Si tratta insomma di una sorta di rito

*Il ritratto di Vignola*



laico e mondano al quale possono partecipare solo coloro che hanno un rapporto organico con l'invitante ed appartengono allo stesso ambiente sociale.

La ristrutturazione delle forme artistiche sui modelli della classicità, fenomeno tipico del Rinascimento, trova nel teatro un fertile terreno di sviluppo in quanto incontro, spesso immediato, tra autore e pubblico, tra tradizione e innovazione, infine tra l'istituto letterario e linguistico che la produzione tende a costruire e lo spettacolo che ne verifica in concreto, sulle reazioni degli spettatori, sugli orientamenti del potere politico e religioso che può ostacolarlo ovvero servirsene come strumento di pressione, la sua proponibilità reale. Commedia, tragedia, tragicommedia, favola pastorale, melodramma, i generi che la nuova drammaturgia elabora nel corso del secolo.<sup>2</sup>

I maggiori drammaturghi di questo secolo sono il Machiavelli, il Ruzzante, Bernardo Dovizi, il cardinal Bibbiena (o Bernardo Dovizi detto Bibbiena) e poi l'Aretino e l'Ariosto. Non furono tutti contemporanei di Vignola, ma più o meno vissero nella stessa epoca. Devo constatare che la complessa storia della commedia rinascimentale, storia incerta sulla datazione dei testi, è difficilmente ricostruibile in senso cronologico perché, più di una volta, c'è una distanza fra la composizione, la rappresentazione e la stampa. E per questo motivo è molto difficile vedere chiaramente il rapporto del Vignola (o dell'epoca del Vignola) con il teatro cinquecentesco. Sappiamo che Vignola lavorò a Firenze come scenografo nella prima metà del '500, ma non conosciamo i luoghi teatrali e neanche gli scrittori teatrali che ebbero rapporti con il Vignola, ma possiamo ipotizzare i suoi rapporti teatrali.

Devo menzionare anche i trattati architettonici cinquecenteschi più famosi che si occupano anche delle questioni teatrali. Fra le opere cinquecentesche sulle prospettive architettoniche e teatrali troviamo DANIELE BARBARO (1514–1570): *La pratica della prospettiva*, (Venezia, 1568), SEBASTIANO SERLIO (1475–1553/55): *Secondo libro di prospettiva*, pubblicato nel 1545 a Parigi, e IACOPO BAROZZI detto il VIGNOLA (1507–1573): *Le due regole della prospettiva pratica*, pubblicato a Roma nel 1583, come abbiamo già menzionato.

Adesso ritorniamo al SERLIO:

Il Serlio era un architetto – come Vignola – scrive da 'tecnico' ed anche in modo abbastanza spontaneo, il che rende più eloquente la sua testimonianza su una drammaturgia profana (la commedia in particolare) ormai largamente diffusa in Italia da una serie cospicua di spettacoli di successo, infine perché, anche se la base di partenza teorica del Serlio è data dall'architetto latino Vitruvio, il cui testo, *De Architectura*, in dieci libri, che contiene pagine molto importanti sul teatro antico, era stato 'riscoperto' verso il 1414, e pubblicato nel 1486 dall'umanista Gaio Sulpicio da Veroli, diventando rapidamente un testo-base per i dotti e per gli artisti.<sup>3</sup>

Possiamo aggiungere che la riscoperta della cultura classica era già presente in ogni parte della vita quotidiana. L'armonia antica era ritornata nella sua culla originale, questa volta in Italia, dove il pensiero libero e l'amore per la ricerca della per-

fezione artistica (anche nell'architettura con la riscoperta del VITRUVIO) non si era spento mai.

Il maggior innovatore dopo Serlio fu Jacopo Barozzi il Vignola (1507–73). Gli insegnamenti della sua lunga esperienza di scenografo avuta a Firenze li ha riassunti nella sua opera intitolata *Due regole della prospettiva pratica* pubblicata nel 1583. L'essenza della sua innovazione è quello che riunisce all'area scenica anche la parte posteriore del palcoscenico, in precedenza utilizzato soltanto per illustrazioni fatte da immagini prospettiche, per questo elimina la forte pendenza, e in tal modo gli spettacoli teatrali nel suo palcoscenico si svolgevano tra delle quinte realizzate plasticamente, e non davanti alle stesse. Le quinte in questo modo acquistarono un ruolo totalmente nuovo, non furono più una pura illustrazione, ma divennero un fattore organico, attivo dello spettacolo. Vignola perciò posizionò più avanti gli scenari, quasi eliminando la prescena diventata praticamente inutile, e ridusse le quinte, aventi ormai una vera funzione di formazione di spazio, che non furono più solo i mezzi previsti per la pura immagine, in dimensioni più modeste, pratiche, reali. Come anche Salviati (Francesco Salviati, fiorentino, 1510–63), invece di quartieri affollati, prevede soltanto due palazzi per lato, posizionati uno di fronte all'altro, davanti ad una retroscena prospettica anch'essa di dimensioni moderate.

L'altra innovazione del Vignola, da poter essere considerata rivoluzionaria, rese possibile i rapidi cambiamenti di scena. Le due strutture sceniche per lato, raffiguranti gli edifici, e anche le quinte del retroscena di una superficie maggiore, le fece costruire su telai a tre lati e girevoli su un asse, sugli altri due lati dei quali naturalmente c'erano altre quinte, conformemente ai tre generi ereditati dall'antichità. Al posto dei tre periaci di un tempo lui ne impiegò cinque, che insieme formarono un'area di scena chiusa.<sup>4</sup>

Qui possiamo aggiungere l'espressione di APOLLONIO, che scrive sul ruolo dell'attore:

La scenografia era uno degli elementi della loro tecnica, non indispensabile: ché di una cosa sola non potevano fare a meno: dell'attore, dell'uomo in carne ed ossa che si trasformava nel personaggio, e riduceva il personaggio a sè stesso.<sup>5</sup>

Sicuramente il Vignola ebbe un rapporto con gli scrittori teatrali della sua epoca, conobbe le commedie fiorentine più famose, come per esempio le commedie di Machiavelli, Aretino, e Bibbiena. Abbiamo già riferito di Sulpizio da Veroli, umanista, autore inoltre di una fondamentale introduzione alla prima edizione moderna del *De Architectura* di Vitruvio, libro destinato ad avere un ruolo decisivo nella nascita della scenografia e dell'architettura teatrale del Rinascimento. Nell'introduzione, il Sulpizio parla dei luoghi delle rappresentazioni: il Foro, Castel Sant'Angelo, il cortile di Palazzo Riario, ecc. E delle loro condizioni (gli spettatori erano seduti a semicerchio e un velario ricopriva il cielo del cortile), sul palcoscenico alto cinque piedi e soprattutto sulla *picturatae scaenae faciem*.<sup>6</sup> Anche l'uso di macchine sceniche era interessante in questi spettacoli.

Tra i centri principali del teatro rinascimentale troviamo Ferrara e Roma, ma anche Firenze, dove lavorò Vignola come scenografo. Tra gli autori famosi troviamo prima di tutto Ludovico Ariosto (Reggio Emilia 1474 – Ferrara 1533). Il 5 marzo 1508 andò in scena a Ferrara la prima commedia italiana, *La Cassaria* di Ariosto.<sup>7</sup>



*Un palcoscenico del XVI. secolo*

La maggioranza degli scrittori reinventò le strutture del teatro di Plauto e di Terenzio non in astratti schemi drammaturgici, ma nella tradizione del *Decamerone* di Boccaccio e di tutta la novellistica posteriore. L'autore più fedele agli schemi plautini e terenziani fu Ariosto, che era un uomo assai attento al teatro come rappresentazione: fu organizzatore e regista degli spettacoli della corte estense.

Machiavelli sosteneva che la colpa dell'Ariosto autore comico era nell'uso di una lingua letteraria e quindi artificiosa, estranea alla vivacità del fiorentino e priva di riferimenti al ferrarese ('i motti ferraresi non gli piacevano e i fiorentini non sapeva', scrisse).<sup>8</sup>

Il capolavoro teatrale di Ariosto è senza dubbio *La Lena*, probabilmente rappresentata nel 1528 o nel 1529 e nel 1532. Come nelle altre opere teatrali di Ariosto, l'azione è posta a Ferrara e si nutre, come in tutte le commedie ariostesche, di situazioni e luoghi comuni desunti dai comici latini e dal Boccaccio. Secondo alcuni critici «*La Lena* si distacca completamente dai modelli latini e si rifà alla narrativa dell'ultimo medioevo»<sup>9</sup>. Se vediamo i personaggi, ci sono due giovani, Licinia e Flavio, una coppia di innamorati, un *triangolo* di personaggi attempati, il ricco e geloso Fazio, padre di Flavio, l'accomodante Pacifico, e Lena la mezzana, amante del primo e moglie del secondo. Lena combina brillantemente funzioni diverse: moglie, mantenuta, mezzana, maestra di cucito, ecc. La Lena

è una donna scaltra e cinica, che tresca col vecchio amante Fazio e che si beffa del pur connivente marito Pacifico, ma che nonostante i vantaggi ottenuti, conserva una sorta di disgusto e di odio per coloro che la circondano.<sup>10</sup>

L'influenza dell'Ariosto sulla commedia cinquecentesca sarà fondamentale. La più bella commedia del primo Cinquecento, precedente a *La mandragola* è *La Calandria* di Bernardo Dovizi detto il Bibbiena (Bibbiena 1470 – Roma 1520), rappresentata per la prima volta nel 1513 ad Urbino. Bibbiena nel 1513 fu nominato cardinale da Giovanni de' Medici, non appena eletto papa con il nome di Leone X. La sua famosa commedia in prosa *La Calandria*, in prima rappresentazione ad Urbino, con la collaborazione di Baldassare Castiglione (suo amico carissimo, che gli affida nel *Libro del Cortegiano* il ruolo di interlocutore principale sul tema delle facezie), è uno dei testi fondamentali del teatro comico rinascimentale. Bibbiena

inventore e maestro di facezie, come lo rappresentò Baldasar Castiglione nel *Cortegiano*, il Bibbiena scrisse una commedia impeccabile nel dipanare i fili di un intreccio complicatissimo, a base di gemelli, travestimenti e scambi di persona, nel quale il ritmo dell'azione è sostenuto da un dialogo vivace e, in qualche momento, irresistibile.<sup>11</sup>

«Il Bibbiena insomma sa far ridere, sa essere audace, senza forzare le regole interne alla convenzione che si stava appena elaborando.»<sup>12</sup> A questo scopo il Bibbiena sa usare le soluzioni e i tratti del *Decamerone*, che era molto diffuso nel Cinquecento.

Il capolavoro assoluto della commedia del Cinquecento è *La mandragola* di Niccolò Machiavelli (Firenze 1469–1527). Egli scrisse la sua famosa opera fra il 1518 e il 1520, quando era lontano da ogni attività politica, a Firenze. È un'opera molto conosciuta, e per questo motivo non vorrei trattarla molto dettagliatamente.

Non c'è personaggio de *La mandragola* che non abbia una sua originalità e sincerità di motivazioni. Callimaco, il giovanotto venuto da Parigi a Firenze per conquistare l'irrepreensibile ed irraggiungibile Madonna Lucrezia, è disposto a rischiare tutto per possedere la donna che desidera, anche a costo di farle male. Madonna Lucrezia è tutt'altro che colta nella sua virtù da *turris eburnea* ché il personaggio, dopo tante esitazioni, si rivela consapevole della forza e dei vantaggi dei propri istinti.<sup>13</sup>

Lucrezia è virtuosa, ma il vecchio marito muore dalla voglia di avere un erede e si cruccia della sua presunta sterilità. Ligurio istruisce Callimaco a farsi passare per medico ed a prescrivere alla donna una pozione (la mandragola del titolo), che la renderà feconda, ma farà morire il primo uomo che giacerà con lei dopo che l'ha bevuta. Bisognerà catturare un giovanastro qualsiasi e metterglielo nel letto perché assorba il veleno: vinti gli scrupoli della donna dai sottili argomenti teologici di Fra Timoteo, un confessore senza scrupoli, insuperato esempio dei religiosi in commedia, egli è anche la prima incarnazione del machiavellismo. Callimaco, nei panni di un vagabondo, sarà condotto a viva forza in camera di Lucrezia, dove – come apprendiamo dal suo racconto della notte passata con lei a Ligurio – egli le svela la sua identità e il suo amore, convincendola a continuare la loro relazione amorosa.

Possiamo cercarne le fonti di ispirazione, e tra queste troviamo *La Calandria* del Bibbiena – certamente nota da Machiavelli – e le novelle di beffe erotiche del *Decamerone*, specialmente la III, 6.

Dobbiamo ricordare che Machiavelli scrisse un'altra commedia con il titolo *Clizia*, rappresentata nel 1525. Questa opera è molto diversa della prima famosa. La *Clizia* è una reinvenzione della *Casina* di Plauto.

In questo articolo, il mio scopo è stato quello di rappresentare la vita teatrale del primo Cinquecento, con le presentazioni degli autori più famosi e più conosciuti.

Per concludere, possiamo dire che nella drammaturgia rinascimentale:

dalla *Mandragola* di Machiavelli alla *Calandria* del Bibbiena, dal *Frate* del Lasca all'*Assiuolo* del Cecchi, al *Marescalco* e in genere a tutta la produzione comica dell'Aretino si possono considerare reinvenzioni sceniche d'ispirazione boccaccesca.<sup>14</sup>

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *A színház világtörténete* [Storia mondiale del teatro], a cura di F. Hont, Gondolat Kiadó, Budapest 1972, vol. I-II.

ANTONUCCI G., *Storia del teatro italiano*, Newton, Roma 1995.

APOLLONIO M., *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze MCMLI, vol. II.

BARATTO M., *La commedia del Cinquecento*, Neri Pozza, Vicenza 1977.

BORSELLINO N. – MERCURI R., *Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Roma 1979.

MANGO A., *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Lerici, Firenze 1966.

PANDOLFI V., «La commedia del Rinascimento. Gli sviluppi in volgare e in dialetto», introduzione a:

MANGO A., *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Lerici, Firenze 1966, pp. 7-46.

## NOTE

<sup>1</sup> V. PANDOLFI, «La commedia del Rinascimento. Gli sviluppi in volgare e in dialetto», introduzione a: A. MANGO, *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Lerici, Firenze 1966, p. 25.

<sup>2</sup> N. BORSELLINO – R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Roma 1979, pp. 9-11.

<sup>3</sup> M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento*, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 35.

<sup>4</sup> AA. VV., *A színház világtörténete* [Storia mondiale del teatro], a cura di F. Hont, Gondolat Kiadó, Budapest 1972, vol. I-II, pp. 157-158.

<sup>5</sup> M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze MCMLI, vol. II, pp. 296-297.

<sup>6</sup> Cfr. G. ANTONUCCI, *Storia del teatro italiano*, Newton, Roma 1995, p. 19.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>9</sup> A. MANGO, *op. cit.*, p. 105.

<sup>10</sup> G. ANTONUCCI, *op. cit.*, p. 24.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>12</sup> M. BARATTO, *op. cit.*, p. 93.

<sup>13</sup> G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>14</sup> N. BORSELLINO – R. MERCURI, *op. cit.*, p. 12.