

la rivista di **engramma**
gennaio **2018**

152

**Figure del mito:
presenze e
rappresentazioni**

La Rivista di Engramma
152

La Rivista di
Engramma

152

gennaio 2018

Figure del mito: presenze e rappresentazioni

a cura di

Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

152 gennaio 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-70-4

ISBN digitale 978-88-94840-30-8

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Figure del mito: presenze e rappresentazioni. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Marina Pellanda
- 11 *Niobe in lutto: dipingere il silenzio*
Andrea Tisano
- 35 *La nascita del 'teatro alla veneziana'*
Caterina Soranzo
- 53 *Café Müller di Pina Bausch*
Gaia Clotilde Chernetich
- 77 *Achille. Una variazione sul mito*
Maria Grazia Ciani
- 107 *Come il canto ci obbliga a voltarci indietro*
Massimo Crispi
- 129 *Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza,
i corpi sfocati e il viaggio*
Stefano Tomassini
- 137 *REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni
della videoarte in Italia*
Laura Leuzzi

La nascita del 'teatro alla veneziana'

Il primato dei Teatri Tron e Michiel nell'invenzione dell'edificio teatrale nel XVI secolo

Caterina Soranzo

Quando si tratta della rinascita dell'edificio teatrale nel XVI secolo, fra i primi casi di 'teatri' pensati e progettati come costruzioni permanenti deputate alle arti sceniche (ovvero non più legate a un episodio festivo e destinate a un successivo smantellamento) la *vulgata* rimanda ai casi eccellenti del Teatro Olimpico di Vicenza (1585), all'Olimpico di Sabbioneta (1590), e al Farnese di Parma (1618). Tuttavia dalle fonti – già convocate e, per quanto marginalmente, discusse in bibliografia critica – si ricava che già alcuni anni prima dell'inaugurazione del Teatro Olimpico progettato da Andrea Palladio, nel panorama urbano di Venezia erano comparsi i primi, pionieristici esempi di nuovi edifici teatrali, che presentano alcune delle caratteristiche tipologiche del teatro all'italiana.

Rispetto ai noti teatri-gioiello di Vicenza, di Sabbioneta e di Parma, i casi dei teatri veneziani che analizzeremo in questo contributo non sono costruzioni improntate a un'idea umanistica di teatro all'antica, sorti negli ambienti eruditi, esclusivi, delle Accademie o delle ultime corti rinascimentali, bensì edifici 'pubblici', ovvero nati per iniziativa privata ma ad uso di un pubblico ampio, che prevedevano già un impianto produttivo con pratiche consolidate di programmazione del cartellone, di sbigliettamento, di abbonamenti.

Gli studi di indirizzo storico-architettonico rivelano tuttavia una sistematica disattenzione rispetto agli esordi veneziani del nuovo tipo architettonico di teatro che sarà detto 'all'italiana'. In particolare, nonostante le indiscutibili testimonianze che consentono di identificare nel

Teatro Tron e nel Teatro Michiel di Venezia i prototipi dell'edificio teatrale della storia moderna, il primato viene spesso attribuito al Teatro Olimpico di Vicenza, inaugurato alcuni anni più tardi.

Dopo una ricognizione intorno ai documenti relativi ai primi edifici teatrali, tesa a riabilitare il primato dei teatri veneziani, si procederà a un riesame delle cause che hanno concorso a questa sorta di amnesia storico-critica, individuando alcuni fattori che probabilmente, nel corso della storia degli studi, hanno contribuito ad alimentarla.

Antefatti

La lunga stagione medievale consegna all'età moderna una società priva di edifici teatrali. Quelli di eredità classica erano stati trasformati attraverso i secoli in cave di materiale lapideo, oppure erano stati integrati nella crescita dei tessuti urbani fino a scomparire all'interno della *forma urbis*. Insieme agli edifici, anche la memoria e la conoscenza dei testi e del concetto stesso della messa in scena teatrale sembrano essere scomparsi nelle pieghe dei secoli. Soltanto nell'età della Rinascita si determinano le condizioni possibili per l'invenzione di un edificio nuovo e di un linguaggio completamente originale dello spettacolo teatrale:

“Perché, se nelle strutture e nella forma di un edificio teatrale una civiltà condensa la riflessione sul ruolo e la funzione che essa assegna al teatro, sui propri meccanismi di significazione simbolica, sulla declinazione del rapporto tra spettacolo e spettatore, insomma sulla propria idea di teatro, si comprende come la cultura medioevale, che non possiede una propria idea di teatro (...), non sia in grado né di adattare teatri ereditati né di costruirne di nuovi. Il percorso per il recupero dell'edificio teatrale, analogo e anzi conseguente al percorso di riconquista dell'idea di teatro, andava per questo ripreso da capo, all'affacciarsi della nuova cultura” (Allegri 2000, 907).

Perché qualche cosa di simile al teatro moderno si manifesti, sarà sostanziale l'azione centralizzante della corte rinascimentale, che alimenta durante il Quattrocento una sistematica riscoperta della cultura antica che tanto peserà sulla rinascita del concetto di teatro.

Le prime fasi di questo lungo processo si consumano a cavallo tra il XV e XVI secolo all'interno delle corti di Ferrara, Rimini e Firenze, dove alcuni

dei meccanismi tipici degli episodi performativi medioevali vengono tradotti in un prodotto originale, adatto a incarnare l'immaginario culturale e mitico attinto dalla ritrovata tradizione classica. Si produce così una versione privata di questi episodi performativi, che vengono progressivamente assorbiti all'interno della sfera architettonica e culturale cortigiana. Si genera ben presto, all'interno della corte, la necessità di una struttura architettonica moderna che possa degnamente ospitare questo processo di re-invenzione dei codici performativi, condensando in un manufatto architettonico la discontinuità con il passato recente, e il legame ideale con il mondo classico.

Ripercorrendo la cronologia che racconta, attraverso tentativi contraddittori ed esperimenti temporanei, il processo di affioramento di un nuovo edificio pensato per ospitare l'attività teatrale, è possibile individuare alcune tappe fondamentali che segnano punti di rottura rispetto al passato. Già dalla metà del XV secolo le corti italiane ospitano allestimenti teatrali temporanei, che trovano luogo all'interno dei palazzi. Nel XVI secolo si ricorda lo spettacolo nella Sala delle Udienze nel Palazzo della Ragione di Ferrara, trasformato nel 1502, in occasione delle nozze tra il principe Alfonso e Lucrezia Borgia, in un "fastoso ambiente teatrale, fornito di gradinate per gli spettatori e di un palcoscenico per le recite" (Zorzi 1977, 97). Resiste anche la pratica (della quale si registrano già esempi alla fine del XIV secolo) degli spettacoli allestiti nelle piazze, come nel caso dell'edificio eretto nel 1513 sul Campidoglio a Roma, in onore di Giuliano e Lorenzo de' Medici, costruito in legno ma dipinto affinché sembrasse marmo; oppure a Venezia, dove il Vasari viene invitato dall'Aretino ad allestire un teatro in legno all'interno di un edificio in costruzione nel sestiere di Cannaregio, per la messa in scena della *Talanta*, nel 1542.



1-2 | Il giardino veneziano dove sorgeva il Teatro Tron, demolito nel 1812 (foto di Ginevra Formentini).

Il Teatro Michiel e il Teatro Tron

Ma dobbiamo arrivare all'ultimo quarto del XVI secolo per trovare notizie su due edifici costruiti ad uso propriamente ed esclusivamente teatrale. È Francesco Sansovino che nella sua *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, pubblicata nel 1581, dopo aver descritto la chiesa di San Cassiano, detto San Cassan in Veneziano, a Santa Croce, ci dà la prima notizia dei "due theatri bellissimi":

"Sono poco discosto da questo Tempio due Theatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata e l'altro rotonda, capaci di gran numero di persone; per recitarvi ne' tempi di Carnevale, Comedie, secondo l'uso della città" (Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, 75 r-v).

Si tratta di due edifici, costruiti nei pressi della chiesa di San Cassiano, da due famiglie patrizie: l'uno dai Michiel, e l'altro dai Tron. Di costruzione quasi contemporanea, presentano caratteristiche che li distinguono nettamente. Descritti da Sansovino come costruiti su una pianta ovale l'uno, e rotonda l'altro, differiscono anche nell'assetto interno della sala: Persio, medico materano, descrive il Michiel come una sala "in forma di anfiteatro" (Ms. Marc. It. VII, 335=8232), con gradoni in legno a formare

una cavea, sovrastata da palchi, mentre il Tron, insediato su un lotto rettangolare e con una sala di forma ellittica, presenta una platea distribuita su un solo livello, circondata da un imprecisato numero di palchi. Le due sale presentano quindi l'una un intreccio tra un impianto di ispirazione classica, con i gradoni in legno - che incontriamo anche nell'Olimpico di Vicenza e in quello di Sabbioneta - cui si affianca una essenziale novità, quella dei palchi, moltiplicati verticalmente nello spazio; mentre nel caso del teatro Tron, la sala presenta fin da subito le caratteristiche spaziali che diventeranno di lì a poco paradigma del teatro pubblico prima in Italia, e poi nel resto d'Europa: una platea su un solo livello, su cui affacciano diversi ordini di palchi sviluppati in altezza.

La testimonianza di Sansovino trova conferma in un decreto emanato dal Consiglio dei X contro gli spettacoli teatrali in data 25 settembre 1581, che denuncia la costruzione di simili edifici in città:

“Vedendosi che in questa Città non solamente vien dato ordinario ricetto alli comedianti, ma che li sia stato fabricato più d'un loco per recitar le loro inhonestissime comedie” (ASV, Consiglio dei X. comune. reg 36, c.9, in MANGINI 1974, 21).

Questo decreto portò i suoi frutti, tanto che nella dichiarazione di *decima* che la famiglia Tron deposita presso il Consiglio dei X nel 1582, è menzionato il teatro, di cui si dice che non rende alcunché:

“Nella Contrà di San Cassan. Un luoco da recitar le Comedie del qual al presente non si cava niente, si affitta una casa in ditto luoco a messer Zuane Piero di Michieli per Ducati 20” (ASV, Consiglio dei X. Savi sopra le Decime, Condizion S. Marco, B.158 n.905, in Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 126).

L'esistenza dell'edificio è attestata dunque ai primi anni '80 del Cinquecento, e una quarta, importantissima, testimonianza ci dà conto del funzionamento del Teatro Tron: in una missiva del gennaio 1581 il patron del teatro, Ettore Tron, si rivolge al duca Alfonso II d'Este, il quale aveva espresso il desiderio che “Petroliano”, uno dei comici al servizio del patrizio veneziano, si recasse a Modena presso la sua corte in occasione del Carnevale. Questa testimonianza, che è la più antica che ci riporti notizia dell'esistenza del teatro, consente innanzitutto di fissare un *terminus ante*

quem per l'inizio delle sue attività, e fornisce anche informazioni precise sull'entità delle stesse:

“Mi trovo haver fatto, alli comici confidenti, una spesa di molta importanza per il recitare delle comedie, con patti, et conditioni come per publico instrumento si può vedere; et già sono passati giorni, che si è principiato a recitare, per la qual occasione, si ha scosso per capara di molti Palchi, circa Ducati mille, da diversi Nobili di questa città. Hora mò, mi è stato riferito dalla sig.a Vittoria, che V. ser.ma Alt.a vuole Petrolino al suo servizio non sapendo forse le obligationi che egli ha con esso meco, per li accordi fatti; il che veramente sarebbe la total ruina, et dissunione di questa compagnia et me la levarebbe, oltre il danno, l'honore, et reputatione per havere accomodato la mettà de Nobili di questa città; alli quali resteria del continuo, ogni mala soddisfazione” (Ettore Tron al duca Alfonso II d'Este, Modena, Archivio di stato, Archivio per materie. Drammatica. Minute di lettere a comici. B.4438/91 in Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 126).

Questo breve stralcio contiene informazioni essenziali intorno al funzionamento del teatro: Ettore Tron fa chiaramente riferimento alla pratica di affittare i palchetti del teatro in anticipo rispetto all'apertura della stagione del Carnevale, attraverso il ricorso a prenotazioni con caparra in denaro. A giudicare dalle sue parole, i frequentatori del teatro devono essere molti, ben “mettà dei Nobili di questa città”. Sembra inoltre chiaro dalla lettera del Tron che gli artisti, in questo caso la compagnia dei Confidenti, fossero stati scritturati in anticipo, all'interno di una vera e propria programmazione artistica del cartellone che presenta notevoli somiglianze con le consuetudini odierne del comparto dello spettacolo. “Petrolino”, il commediante oggetto dell'attenzione del duca Alfonso II, si era impegnato con il Tron per un periodo prolungato nel tempo, e per un numero di repliche che, al contrario dell'abitudine cortigiana dello spettacolo “d'occasione”, si configura piuttosto come una sorta di prototipo di stagione teatrale, direttamente collegata con le celebrazioni cittadine del Carnevale.

Per quanto riguarda la struttura architettonica, il Teatro Tron adotta alcune delle soluzioni formali abbozzate dal teatro di corte traducendole in un edificio nuovo, perfetto per ospitare la società patrizia veneziana, che consacra rapidamente il teatro come uno dei suoi passatempi preferiti. I

singoli palchi diventano ben presto un'estensione dei possedimenti privati delle famiglie patrizie, che si assicurano di anno in anno il privilegio del loro affitto, e godono della possibilità di subaffittarli (Giazzoto 1967, 18). Lo spazio del teatro diventa luogo d'incontro, di discussione degli affari, di mondanità, luogo all'interno del quale è indispensabile essere presenti per manifestare la propria partecipazione al microcosmo cittadino.

L'architettura della sala è un sistema ideale per l'auto-rappresentazione della società: la struttura a palchetti propone una suddivisione gerarchica dello spazio che viene evidentemente accolta con favore dal patriziato veneziano. Reinterpretando in chiave aristocratica il modello del teatro di corte, che riservava al principe il posto migliore (quello ubicato nel punto centrale rispetto al palcoscenico e poco sopraelevato sulla platea), il nuovo teatro veneziano assegna ai palchetti prezzi d'affitto diversi in rapporto alla loro posizione, rispecchiando nella sala la gerarchia sociale ed economica cittadina. L'affitto dei palchi diventa uno degli strumenti principali attraverso cui il proprietario del teatro garantisce il funzionamento economico dell'edificio. Più tardi, durante il XVII secolo, con il dilagante successo dell'opera in musica, i palchetti diventeranno oggetto di una vera mania, testimoniata dal numero spropositato di contese giuridiche che li riguardano, di cui si trova ancora traccia negli archivi, come raccontato da Ludovico Zorzi:

Il cumulo degli atti notarili, delle citazioni, delle ingiunzioni, dei contratti, dei conteggi percentuali; le interminabili discussioni, i litigi, e di nuovo le ripartizioni e le verifiche più cavillose e minute; e ancora le meschinità, i ripieghi, i sotterfugi di cui parlano gli scartafacci, gli esposti, le lettere, gli appunti che abbiamo avuto sott'occhio, compongono un quadro, squallido nella sua monotonia, sul quale si è depositata la polvere ridimensionatrice del tempo; ma la moltitudine stessa delle testimonianze obbliga a riflettere sulle ragioni interne del fenomeno, al di là dell'oblio cimiteriale a cui sembravano destinate queste carte, e dell'oggetto apparentemente futile del loro contendere. È indubbio che la celebrata passione per gli spettacoli che avrebbe animato gli antichi veneziani sembra trovare in tali inconsuete reliquie il suo più inoppugnabile sostegno" (Zorzi 1977, 244).

Ma tornando alle prime, fondamentali, testimonianze delle attività dei teatri Tron e Michiel, i due edifici vivranno momenti di alterna fortuna, con continue aperture e chiusure, causate per la maggior parte dei casi da una

legislatura ufficialmente contraria alla messa in scena di spettacoli teatrali, che li autorizza soltanto in forza di continue eccezioni e reiterati escamotage giuridici. Il caposaldo della regolamentazione delle attività teatrali, che costituisce l'articolo di legge su cui gli organi di governo richiamano periodicamente l'attenzione, riaffermandone la validità oppure concedendo alcune deroghe, è una parte del Consiglio dei X datata 1508.

Tra il 1581 e il 1583 sono registrati numerosi decreti che il Consiglio emette intorno ai teatri, intervallando concessioni e deroghe ai richiami alla proibizione del 1508, e causando per le due strutture teatrali lunghi periodi di inattività. In occasione della ridecima del 1582, i Michiel non mancano di lamentarsi delle conseguenze che i decreti anti-commedia comportano per le loro finanze:

“In S. Cassan. Un luogo fabricato già un anno per recitar comedie, le quali essendo state prohibite con le strettezze note ad ognuno poca speranza si può havere di trarne più alcun utile, però le Vostre Signorie Eccellentissime Signori X Savii, terminino in tal proposito quello che alla prudentia et pietà loro parerano, havendo in consideratione la molta spesa già fatta senza alcun utile per la prohibitione sopra ditta et l'interesse che habbiamo a tenir ad affitto due case per servitio delli comedianti, una di ragione del magnifico messer Vido Diedo pagamo per essa ducati tredici, et l'altra del signor Curiolano Visdomini, della quale pagamo ducati dodeci, le quali case benché procuriamo di tenir del continuo affittate ad altre persone, non resta che alle volte non restino vote con danno nostro notabile” (Dal Borgo 2012, 14).

Emerge da questa testimonianza quanto i primissimi anni di attività di questi due teatri fossero travagliati, tanto da contare più anni di inattività che di attività.

Per quanto riguarda la consistenza architettonica di quegli edifici non rimane oggi alcun resto, se non qualche traccia nella toponomastica dei dintorni di San Cassiano (Del teatro Michiel non abbiamo più notizie dopo il 1583; il Teatro Tron rimane in attività fino alla fine del XVIII secolo e viene definitivamente demolito nel 1812). Ciononostante, l'importanza che essi rivestono nell'indagine sulla nascita della tipologia teatrale all'italiana è innegabile. Con molti anni di anticipo sui teatri dell'opera in musica, e con una veste architettonica ed economica già solidamente

strutturata, questi due teatri *da comedia* fanno la loro comparsa mentre nel resto della penisola la ricerca architettonica si orientava in una direzione squisitamente archeologica, con la costruzione di teatri ‘all’antica’ come saranno quelli di Sabbioneta, Parma, e Vicenza. Il Teatro Tron e il Teatro Michiel rappresentano dunque i veri capostipiti di una tendenza tutta veneziana, che cristallizzerà la propria evoluzione nel secolo successivo, decretando la nascita di un nuovo standard architettonico, destinato ad una lunga vita, quello del teatro all’italiana, che il musicologo Lorenzo Bianconi nel suo libro *Il Seicento*, definisce più precisamente ‘teatro alla veneziana’:

“Il teatro alla veneziana – una platea, con affitto serale dei posti a sedere; due, tre, quattro e più ranghi di palchetti affittati a stagione; un biglietto d’ingresso al teatro per tutti – costituisce un vero e proprio tipo economico-architettonico che, propagatosi poi per ogni dove in Italia e all’estero, diventa il “teatro all’italiana” tout court e sopravvive – con mille aggiustamenti ma senza trasformazioni radicali – fino ad oggi” (Bianconi 1982, 198).

Il primato temporale riconosciuto a questi edifici diventa ancor più rilevante se considerato nella prospettiva della parabola storica del teatro veneziano. Cinquant’anni dopo il suo debutto come teatro da commedia, per il Tron inizierà una seconda vita, che si rivelerà essenziale per la sua fortuna: nel 1637 viene re-inaugurato, con il nome di Teatro San Cassan, come primo teatro pubblico per opera in musica. Questo evento avrà un effetto deflagrante: sarà recepito come “la novità più vistosa del Seicento musicale”, il primo tassello della gloriosa storia dell’opera in musica veneziana, un fenomeno artistico di enorme portata, che dilagherà progressivamente fino ad interessare tutta la penisola italiana, e poi l’Europa:

“Per l’Italia e per l’Europa intera la novità più vistosa del Seicento musicale fu, fuor d’ogni dubbio, l’introduzione del teatro d’opera. La sua vistosità è commisurata alla complessità delle risorse che vi concorrono: nessun’altra forma di produzione artistica moderna fa ricorso a forze produttive e organizzative tanto costose, numerose e differenziate. Pari pari radicatissima nelle vicende storiche e sociali è tutta la storia e la fortuna del teatro d’opera: condizionato dalle situazioni politiche ed economiche dominanti, il

teatro d'opera è stato (ed è) di volta in volta strumento non indifferente di persuasione o mobilitazione ideologica, pubblica dimostrazione di un'autorità sovrana, divertimento collettivo, comunitaria celebrazione di vita civile, oltre che forma d'arte vigorosa e rigogliosa" (Bianconi 1982, 175).

Tra la fine del XVII e la metà del XVIII secolo saranno aperte a Venezia dieci sale teatrali che, a quanto si può ricostruire, ricalcano il prototipo architettonico del Teatro Tron, e il numero alla fine del Settecento, tenendo conto anche di quelle allestite nelle dimore private, sfiora la ventina (Zorzi 1977, 14). Queste sole cifre sono significative della rilevanza che il nuovo, complesso fenomeno del teatro riveste nella vita urbana, sociale, culturale e artistica della città. Una crescita rapida ed esponenziale che trasforma il nuovo genere del melodramma nel fulcro vitale di un sistema produttivo solido, economicamente complesso e destinato a sopravvivere, prima in Europa e poi fuori da essa, fino ai giorni nostri.

Il primato di Venezia in questa vicenda non riguarda però la creazione del genere, che i musicologi hanno ascritto a Firenze, dove nel 1601 andò in scena l'*Euridice* di Ottavio Rinucci, ossia "il primo dramma interamente cantato di cui sia stata tramandata ai posteri la partitura" (Bianconi 1982, 176). Come sostiene Lorenzo Bianconi, a decretare l'importanza di Venezia nella storia del melodramma sarà piuttosto il sistema economico, la nuova impresa produttiva che sorgerà intorno al nuovo genere teatrale, che, allo stesso genere garantirà una longeva fortuna:

"Ma è vero, d'altra parte, che soltanto l'istituzione di teatri pubblici su base imprenditoriale - avvenuta a Venezia a partire dal 1637 - procurò al nuovo genere quella stabilità, quella continuità, quella regolarità e frequenza, insomma quella solidità economica ed artistica che ne fece lo spettacolo dominante d'Italia e d'Europa per i secoli a venire" (Bianconi 1982, 176).

Emerge con nitidezza dalle affermazioni di Bianconi come il contributo di Venezia consista nella messa a punto del sistema produttivo che sostiene il nuovo genere artistico: a Venezia si rende possibile la trasformazione di una "struttura raffinata e fragile come quella del melodramma" (Zorzi 1971, 25) nel cardine portante di un sistema non solo culturale, ma anche produttivo ed economico, che muove ingenti capitali. Ciò è reso possibile

dalle condizioni particolari della struttura teatrale veneziana, che nel 1637, anno del debutto della prima opera in musica in un teatro pubblico, contava già tre teatri di grandi dimensioni, in attività da alcuni decenni, e aperti al pubblico pagante. L'opera in musica saprà inserirsi felicemente nella cornice produttiva già attiva del teatro da commedia, occupando con il nuovo genere di spettacoli tutti gli edifici teatrali, ma anche attivando importanti processi sociali e produttivi - novità che renderanno il teatro d'opera un settore più radicato nella società veneziana rispetto a quello della commedia. Insomma: il modello architettonico del teatro da commedia 'alla veneziana', di cui il prototipo è il Teatro Tron nella prima fase della sua vita (1581/1637), si moltiplica prima in città, ma poi si espande in tutta Europa: nasce da qui il nome e il mito del teatro all'italiana.



3-4 | Il giardino veneziano dove sorgeva il Teatro Tron, demolito nel 1812 (foto di Ginevra Formentini).

Alla ricerca dei motivi di una amnesia

Che il primo edificio teatrale della storia moderna sia il Teatro Olimpico di Vicenza, inaugurato nel 1585, è opinione comune e consolidata: questo il dato che spesso compare come *vulgata* anche nella storia degli studi, e che rimbalza poi da un manuale all'altro, da una voce enciclopedica

all'altra, dove raramente si vedono menzionati i precedenti edifici veneziani. Il primato dell'Olimpico difficilmente si lascia scalzare, anche se in quel caso (e nei casi di Sabbioneta e Parma) – come si è detto – si tratta di edifici non progettati e costruiti ad uso pubblico ma, in qualche forma, esclusivo.

Come abbiamo visto invece, almeno 4 anni prima rispetto all'inaugurazione dell'Olimpico, a Venezia era già in piena attività il Teatro Tron, un edificio costruito specificamente per uso pubblico, già con un consolidato sistema di affitto palchi, sbigliettamento, programmazione del cartellone stagionale. C'è da chiedersi: perché questa rimozione?

Una prima risposta sta nell'assenza di resti architettonici (il teatro Tron viene demolito all'inizio dell'Ottocento) nonché la mancanza di una documentazione grafica che dia testimonianza dell'edificio così come si presentava nella sua foggia originale, negli anni '80 del Cinquecento: gli esigui documenti che ad oggi ci forniscono informazioni circa la sua conformazione sono esclusivamente fonti scritte, prive di illustrazioni. I primi disegni tramandati risalgono alla riedificazione del 1637, a seguito di un grave incendio che distrugge l'edificio nel 1629 (Archivio di Stato di Venezia, Giudici del Piovego, Atti, 86, n. 356). Non è stato rinvenuto alcun documento iconografico che dia testimonianza della struttura architettonica, della forma interna dell'edificio, dei palchi, oppure che restituisca una qualche memoria visiva degli allestimenti delle commedie messe in scena. Questo difetto totale di fonti iconografiche ha di certo avuto un peso ingente nel processo di amnesia storica che ha interessato l'edificio.

Da notare poi il ritardo con il quale nella storia degli studi compare la menzione dei Teatri Tron e Michiel, e la tardiva riscoperta delle relative fonti: i primi studiosi che hanno chiamato in causa il Teatro Tron come prototipo della sala all'italiana si collocano intorno agli anni '70 del Novecento (Zorzi 1971, Mangini 1974), in una fase della storia degli studi in cui le ricerche sull'opera in musica avevano oramai una lunga e consolidata tradizione critica. Ma ciò comportava che nella *communis opinio* di storia dell'architettura teatrale si fosse sedimentato il concetto che la tipologia del teatro all'italiana fosse nata insieme all'opera in musica.

Un terzo fattore è da individuarsi nel doppio primato del Teatro Tron: edificato intorno al 1581 come primo teatro da commedia “d’impresa” dotato di palchi, lo stesso edificio vive una nuova stagione di fortuna negli anni ’30 del XVII secolo, e si può fregiare di un secondo primato, di risonanza assai maggiore, che concorre ad offuscare il primo: nel 1637 ospita l’*Andromeda*, prima opera in musica mai andata in scena in un teatro pubblico a pagamento. Questo episodio consacrò nell’immaginario collettivo il Teatro Tron – per l’occasione ribattezzato in Teatro di San Cassan – come primo teatro lirico pubblico, contribuendo a indebolire la memoria del suo precedente primato di teatro “da commedia”. Al successo e alla fama del secondo primato contribuì il libretto d’opera, un manufatto editoriale che, stampato e diffuso pubblicamente pochi giorni dopo il debutto dell’*Andromeda*, divenne il testimone documentario dell’episodio e un eccezionale strumento pubblicitario. Dal punto di vista editoriale il raffronto tra la commedia e l’opera in musica fa emergere profonde diversità di trattamento fra i due generi. Infatti, stando ai rarissimi testi sopravvissuti (in varia forma) di opere in prosa, possiamo affermare che la consuetudine di dare alle stampe libretti di commedie non fosse affatto diffusa; per quanto riguarda l’opera in musica invece, sin dal suo esordio con l’*Andromeda* di Benedetto Ferrari, il testo verrà stampato a pochi giorni dal debutto, inaugurando una consuetudine che continuerà fino al XX secolo. Sin dagli esordi i libretti diventano oggetto di collezione, e sono oggi preziose fonti da cui si ricavano notizie intorno alle messe in scena (Si vedano il fondo Rolandi presso la Fondazione Cini, e i fondi di libretti d’opera presso la fondazione Ugo e Olga Levi, presso la Biblioteca di Studi Teatrali Carlo Goldoni e presso la Fondazione Querini Stampalia). Inoltre, l’enorme successo che riscosse la nascita e lo sviluppo dell’opera in musica veneziana generò una produzione scritta molto ingente – in forma di elogi, descrizioni, cronache, compendi: questa massa di fonti letterarie, tutte relative al nuovo teatro musicale, contribuì ancor più a offuscare la prima funzione dei due teatri veneziani. Anche sul piano critico, la ricca bibliografia intorno all’opera in musica fu mutuata come base fondante su cui tracciare la storia di tutti i teatri veneziani, con l’esito di focalizzare l’attenzione sull’edificio per l’opera in musica secentesca che fu preso come prototipo del nuovo modello architettonico dell’edificio teatrale *tout court*.

Parte della responsabilità dell'oblio sui primi teatri pubblici veneziani si può far risalire all'errore di uno specifico studioso: Cristoforo Ivanovich (1620-1689), un librettista di origini dalmate giunto poco più che trentenne a Venezia, che si autoproclamò primo storico dell'opera in musica. Nel 1681 l'Ivanovich diede alle stampe un catalogo dei drammi per musica messi in scena fino ad allora a Venezia. Il libello, intitolato *Memorie teatrali di Venezia*, è contenuto in calce al volume *Minerva al tavolino*: il librettista si cimenta in un registro in ordine cronologico delle opere in musica veneziane, restituendo una miniera di interessanti informazioni circa la struttura imprenditoriale dei teatri d'opera, le consuetudini del pubblico, e molto altro. Il testo tuttavia è ricco di imprecisioni: per quanto concerne le informazioni riportate intorno al Teatro Tron, l'Ivanovich è vittima di una svista che probabilmente si rivelerà fatale per le lacune nella ricostruzione delle vicende di questo edificio. Evidentemente a causa di una lettura poco accurata della *Venetia città nobilissima et singolare* del Sansovino, Ivanovich non riporta nelle sue *Memorie teatrali* le notizie che il Sansovino aveva registrato sull'attività dei due teatri di San Cassan nei primi anni '80 del '500. Anzi, afferma con convinzione che il testo di Francesco Sansovino non faccia alcuna menzione dei due edifici, e dichiara perciò che il silenzio del Sansovino, che pur "delle cose più singolari ne fa esatta menzione" debba essere inteso come una riprova dell'inesistenza di sale teatrali nel secolo XVI:

"[Sansovino] Di tutte le cose più singolari ne fa esatta menzione; ma de' Teatri non ne fa alcuna; meno gli altri Istorici, che scrissero ò prima di lui, ò nello stesso tempo; onde è necessario a credere, che non vi fossero introdotti a quel tempo [1581 - data della I edizione di *Venetia città nobilissima et singolare* di Sansovino], non essendo credibile, che il Sansovino sudetto, e tanti altri avessero trascurata la memoria d'essi teatri, se vi fossero mai stati in questa Città. Convien dunque probabilmente conchiudere, che i Teatri, e le Comedie principiassero in questo secolo corrente, e non prima, avendo io sentito molti Vecchi, che raccontavano di ricordarsi, che pochi anni prima dell'ultima peste, che fu l'anno 1629, si praticassero in due soli Teatri; cioè a San Cassano, e a San Salvatore, come si dirà nel seguente capitolo" (Ivanovich, *Minerva al tavolino*, 395).

È Ivanovich dunque che trasmette la notizia che le attività dei teatri da commedia, stando anche alle testimonianze dirette da lui raccolte ("avendo

io sentito molti Vecchi, che raccontavano di ricordarsi”), sarebbero da datare agli anni immediatamente precedenti la peste del 1629. Da questo breve passaggio scaturisce l’errore di cui ancora oggi si risentono gli effetti. Il testo dell’Ivanovich viene rapidamente assunto a perno fondamentale per le successive cronologie dell’opera in musica. Molti dei suoi errori, innanzitutto quelli di attribuzione dei testi e delle musiche (Walker 1976) si riverbereranno a lungo nella storia degli studi. E così è stato anche per la evidentissima svista che non solo scotomizza la notizia di Sansovino, ma invoca la sua autorità come prova negativa dell’esistenza di edifici teatrali in attività a Venezia prima del XVII secolo.

È sufficiente passare in rapida rassegna la produzione degli epigoni dell’Ivanovich, i quali, occupati via via ad aggiornare il catalogo delle opere in musica, e fidandosi della diligenza del librettista dalmata, ne replicano l’errore. Sono Giovanni Carlo Bonlini, che nelle sue *Glorie della poesia e della musica. Contenute nell’esatta notitia de teatri della citta di Venezia*, e nel *Catalogo purgatissimo de drammi musicali quiui sin’hora rapresentati*, editi a Venezia nel 1730, bisca la svista dell’Ivanovich; seguito da Antonio Groppo, autore nel 1745 di un catalogo che si propone di integrare le informazioni raccolte prima dall’Ivanovich e poi dal Bonlini e non fa menzione dell’esistenza dei teatri di San Cassan prima del debutto dell’opera in musica. Ed ancora: il manoscritto Correr 970 (Ms Correr 970, fasc. 25, cc. 1-6), conservato presso la Biblioteca del Museo Correr (e tuttora inedito), si inserisce nel genere delle pubblicazioni compilative sul tema e, nella voce riferita al Teatro di San Cassan, dà il via a un’altra sequela di imprecisioni, sostenendo che il Tron fosse stato aperto anni dopo rispetto al Michiel (di cui è invece coevo), e - ancora - inaugurato nel 1637 con la prima opera in musica. E ancora il musicologo e studioso Giovanni Salvioli, che pubblica nel 1878 *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, e che, non preoccupandosi di rileggere il testo di Sansovino, ne perpetra l’errore.

Dobbiamo arrivare agli anni ’60 del XX secolo perché Gino Damerini, in un articolo uscito sulla rivista “Il Dramma”, tenti una ricostruzione della catena di errori, inesattezze, mancata verifica delle fonti, che ha causato il buco di notizie intorno al teatro Tron:

“Per tal modo s’instaurava una storiografia che, senza controllare la fonte iniziale, toglieva a Venezia il primato nella costruzione e nell’esercizio di teatri concepiti architettonicamente per la commedia, liberi al pubblico, e già disincagliati dalle formule e dalle culturali resurrezioni archeologiche. Soltanto un altro storico, l’Arrigoni, nell’Ottocento abbozzò una rettifica poco risoluta e passata quasi inosservata, che confuse le idee degli scrittori che ne ebbero conoscenza” (Damierini 1960, 48).

La prima riscoperta della retrodatazione del Teatro Tron è rintracciabile infatti in un libello intorno agli edifici teatrali di Venezia pubblicato alla fine dell’Ottocento da Renato Arrigoni, membro dell’Ateneo Veneto, che per primo sottopone a nuove verifiche il testo di Sansovino:

“I più antichi furono certamente quelli, dei quali si è fatta dianzi menzione sopra la testimonianza dello storico Sansovino, edificati ambedue nella contrada di S. Cassiano. Tra questi due, sale ad origine più lontana quello che fu eretto da una famiglia Michieli delle zattere: nella così detta Corte Michiela presso il campanile. S’ignora però la vera epoca della sua fondazione. In esso non si diedero mai opere in musica, ma sol tanto commedie di diversa appartenenza; e in diverso luogo era l’altro teatro detto esso pure di S. Cassiano, a cui dopo un incendio casuale nel 1629, tempo della sua maggior auge, ne fu sostituito ivi medesimo un eguale” (Arrigoni 1840, 16).

Da quella – per altro ancora confusa – rettifica si inaugura il processo di revisione che ha il suo esito solido soltanto con Damerini, nel 1960. Ma anche smascherato il *primum movens* e la genealogia degli errori e delle omissioni, tuttavia l’indubbio primato del Teatro Tron fatica a farsi strada in una storiografia che continua a ereditare le imprecisioni dell’Ivanovich e dei suoi successori, privandolo del primato temporale che gli spetta.

Bibliografia critica

Allegri 2000

L. Allegri, *La ridefinizione dell’edificio teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento*, Tomo I di IV, Torino, 2000.

Arrigoni 1840

R. Arrigoni, *Notizie ed osservazioni intorno ai teatri veneziani*. [Il testo venne pubblicato in forma anonima in occasione delle nozze *Michieli-Morosini*], Venezia, 1840.

Bianconi 1982

L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, 1982.

Dal Borgo 2012

M. Dal Borgo, a cura di, *Serenissimi teatri: attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo*, catalogo della mostra, Venezia, Archivio di Stato, 2012.

Damerini 1960

G. Damerini, *I teatri dei poveri*, "Il Dramma. Mensile di commedie di grande interesse diretto da Giulio Ridenti", n. 282, marzo 1960, 41-49.

Giazotto 1967

R. Giazotto, *La guerra dei palchi*, "La nuova rivista musicale italiana", n. 2, luglio/agosto 1967, 245-286.

Mancini, Muraro, Povoledo 1995

F. Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri di Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995.

Mangini 1974

N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano 1974.

Walker 1976

T. Walker, *Gli errori di "Minerva al tavolino"*, in *Venezia e il melodramma nel seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze 1976.

Zorzi 1971

L. Zorzi, *I Teatri di Venezia*, Nota introduttiva al catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, 1971; successivamente edito all'interno de *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

Zorzi 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

Bibliografia Fonti

Libri a stampa

Ivanovich, *Minerva al tavolino*

Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino. Lettere diverse di Proposta e Risposta a varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, & in Verso: nel fine le memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Appresso Nicolò Pezzana, 1681.

Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*
Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri*, in
Venetia, Appresso Iacomo Sansovino, 1581.

Manoscritti

Ms. Marc. It. VII, 335 (=8232)
Intitolato *Trattato dei portamenti della Signoria di Venezia verso la Santa chiesa*, di
Antonio Persio.

Ms Correr 970, fasc. 25, cc. 1-6
Intitolato *Memorie teatrali, o sia breve descrizione storica cronologica dell'origine di
tutti li teatri di Venezia e Stato Veneto sino a quest'anno 1796*. Contiene una
cronaca degli stabilimenti per opera in musica eretti a Venezia fino all'anno 1796,
corredato da otto disegni che illustrano schematicamente i prospetti dei palchi dei
principali teatri di Venezia e la relativa numerazione.

English Abstract

In the very first years of 1580, while the rest of Italy is developing a model for a new theatrical building which followed the path of classical theatres, in the Republic of Venice two buildings are proved to be in full activity as public commercial theatres: Tron and Michiel Theatre. They both belong to patrician Venetian families and are proved by various sources to be holding a commercial activity based on ticket selling, boxes renting and planning of theatrical seasons. Four years before the Olimpico Theatre by Andrea Palladio was opened in Vicenza (1585), these two buildings already have an economical and architectural structure which will be the future archetype for the development of "all'italiana" theatre. Hosting *commedia* plays, Tron and Michiel theatres developed a system that perfectly fit the needs of the Venetian aristocracy and that will quickly spread among the city, so that, fifty years later, the recently born *melodramma* will find in Venice a perfect environment for its growth. The article goes on illustrating some of the many factors which led to the lack of information about these two theatres, which are generally underestimated and rarely mentioned among architecture manuals.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

gennaio **2018**

152 • Figure del mito: presenze e rappresentazioni

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda

Niobe in lutto: dipingere il silenzio

Andrea Tisano

La nascita del 'teatro alla veneziana'

Caterina Soranzo

Café Müller di Pina Bausch

Gaia Clotilde Chernetich

Achille. Una variazione sul mito

Maria Grazia Ciani

Come il canto ci obbliga a voltarci indietro

Massimo Crispi

Romeo e Giulietta d'après. Diario sull'osservare la danza, i corpi sfocati e il viaggio

Stefano Tomassini

REWINDItalia. Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia

Laura Leuzzi