

la rivista di **en**gramma
novembre **2018**

160

Città come teatro

La Rivista di Engramma
160

La Rivista di
Engramma

160

novembre 2018

Città come teatro

a cura di
Elisa Bastianello e Marianna Zannoni

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

160 novembre 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 978-88-94840-83-4

ISBN digitale 978-88-94840-55-1

finito di stampare novembre 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 *Città come teatro. Editoriale*
Elisa Bastianello e Marianna Zannoni
- 11 *Città come teatro. Presentazione delle giornate di studi*
Maria Ida Biggi, Monica Centanni e Maurizio Ghelardi
- 15 *Le feste a Venezia nel '400*
Elisa Bastianello
- 35 *Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536) e altre questioni*
Stefano Mazzoni
- 47 *Venezia, la 'Festa Mobile': per un atlante in fieri*
Francesca Bortoletti, Beatrice Gobbo, Tommaso Elli,
Giuseppe Gerbino e Paolo Ciuccarelli
- 89 *La festa, il banchetto e il canto in un inedito poema*
di Lorenzo Valla
Antonietta Iacono
- 113 *Nascita del teatro alla Veneziana*
Caterina Soranzo
- 123 *Feste fallite: un'altra faccia del Rinascimento fra Italia*
e Francia
Giovanni Ricci
- 141 *Pellegrino Prisciani umanista e ufficiale della corte estense*
Riccardo Pallotti

Nascita del teatro “alla Veneziana”

Caterina Soranzo



Nella manualistica d'architettura, e ancor di più nell'opinione comune, è radicata l'idea che il primo esemplare di edificio teatrale della storia moderna sia il Teatro Olimpico di Palladio, inaugurato a Vicenza nel 1585.

Tuttavia Francesco Sansovino nel 1581, alcuni anni prima dell'inaugurazione del teatro palladiano, all'interno della sua *Venetia città nobilissima et singolare*, dopo aver descritto la chiesa di San Cassan a Santa Croce, ci dà una notizia che ribalta questa convinzione:



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*, 75rv).

Francesco Sansovino fa riferimento alla radicata abitudine cittadina di mettere in scena commedie durante il periodo di Carnevale, e annota che i due edifici sono stati costruiti a questo scopo. Questa notizia, datata al 1581, è la prima che



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

testimonia l'attività dei due teatri costruiti nei pressi della chiesa di San Cassan, nel sestiere di Santa Croce, uno edificato dalla famiglia Michiel, l'altro dalla famiglia Tron.

Gli studiosi Mancini, Muraro e Povoledo (Mancini, Muraro, Povoledo 1995), hanno potuto, attraverso un raffronto con le particelle catastali, attribuire al Teatro Michiel un'area di circa venti metri per venti e la forma "rotonda" menzionata dal Sansovino, mentre al Teatro Tron, che avrà una storia più longeva e gloriosa, hanno assegnato la pianta "ovata", inscritta in un lotto rettangolare. Ciascuno dei due presenta una novità assoluta, come ci conferma un'altra testimonianza, ancor più diretta, datata sempre al 1581. Si tratta di una missiva del Patron - proprietario e gestore di uno di questi due teatri - Ettore Tron; Tron si rivolge al duca Alfonso II d'Este, il quale aveva espresso il desiderio che Petrolino, uno dei comici al servizio del Tron, si recasse a Modena presso la sua corte in occasione del Carnevale:

Mi trovo haver fatto, alli comici confidenti, una spesa di molta importanza per il recitare delle comedie, con patti, et condizioni 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 soddisfatione (Ettore Tron al duca Alfonso II d'Este, ASMo, Drammatica. Minute di lettere a comici. B.4438/91; cfr. Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 126).

Da questo breve stralcio emergono diverse caratteristiche dell'assetto del teatro Tron: innanzitutto la pratica di affittare i palchi attraverso l'utilizzo di caparre, versate in anticipo rispetto all'apertura della stagione del Carnevale; in secondo luogo la scritturazione della compagnia dei Confidenti, avvenuta prima dell'apertura della stagione, pratica tipica di una vera e propria programmazione artistica, e che riporta notevoli somiglianze con le consuetudini odierne del comparto dello spettacolo.

La testimonianza del Tron è soprattutto utile a constatare una delle caratteristiche fondamentali di questo edificio: la presenza di palchi. Non ne conosciamo il numero esatto, ma, anche concedendo al Tron il dubbio di una piccola esagerazione quando dice di avere accomodato "la mettà de Nobili di questa città", possiamo ipotizzare che si trattasse di diversi ordini di palchi sovrapposti.

Anche al Teatro Michiel possiamo attribuire questa peculiarità architettonica, questa volta grazie alla testimonianza di Antonio Persio, medico e letterato materano che risiede a Venezia negli anni '90 del Cinquecento, e che ne tramanda una scandalizzata testimonianza:

Al tempo ch'io quivi dimorava si erano introdotte le comedie, in modo che per esse v'era stato fatto un edificio di gran spesa, a guisa di un anfiteatro, ove si riduceva quasi tutta la nobiltà, et v'erano nobili che pagavano i comedianti che dicessero le più grasse, per non dire più sporche cose che mai sapessero, et essi vi menavano poi le mogli et le figliole (Persio, *Trattato*).

È interessante sottolineare che Persio parli di un edificio "a guisa di anfiteatro", cioè come si diceva allora, "all'antica". Il Teatro Michiel infatti, possedeva sì i palchetti come il Tron, tuttavia la zona che oggi chiameremmo 'platea', era occupata da gradoni in legno su cui sedevano gli spettatori.

Da queste testimonianze è possibile abbozzare un'ipotesi sull'assetto architettonico delle due sale: il teatro Michiel viene descritto come una sala "in forma di anfiteatro" (Persio, *Trattato*), con gradoni in legno a formare una cavea, sovrastata da palchi; si tratta quindi di un intreccio tra l'impianto "all'antica" e la nuova invenzione dei palchetti. Il Tron invece, 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 (Mancini, Muraro, Povoledo 1995, 90 e segg.). La sala presenta fin da subito le caratteristiche spaziali che diventeranno di lì a poco paradigma del teatro pubblico prima in Italia, e poi in tutta Europa. La Repubblica non tarda a legiferare anche intorno a questi edifici, tramandando così un'altra fonte che contribuisce a rimpolpare le testimonianze intorno all'aspetto architettonico di questi edifici.

Il decreto che dal 1508 governa tutta le attività teatrali veneziane viene richiamato dal Consiglio dei X una prima volta proprio nel 1581, e una seconda volta nel 1583. Il decreto del 1581 rinnova il divieto di messa in scena per tutte le manifestazioni teatrali, causando una repentina interruzione delle attività, mentre il secondo, datato 1583, concede alcune deroghe, a patto che siano rispettate alcune caratteristiche nell'allestimento interno dell'edificio:

Che sia data licentia a quelli che recitano comedie di poterle per XV giorni solamente recitar in questa città, con conditione espressa che esse siano finite alle quattro hore di notte al più, dovendo anco esser recitate con ogni modestia e honestà. Né possano principalmente esser recitate esse comedie, se non sarà con verità riferito alli Capi di questo Consiglio, che siano stati tutti li palchi del luoco aperti dalla parte da driedo, et traversati con cantinelle, in modo che ciascuno che passerà, possi veder per dentro di essi palchi, et così debbano star aperti per tutti essi XV giorni; et non facendosi quanto è predetto, restino li comedianti immediate privi della predetta licenzia di poter recitar le comedie (ASVe, Consiglio dei X, Comune, Reg. 34, c. 184; cit. in Mancini, Muraro, Povoledo 1995, XXV).

Sulla base di questa testimonianza è possibile affermare che i palchetti del teatro fossero separati gli uni dagli altri attraverso partizioni fisse, e dotati di porte, consentendo agli spettatori un isolamento contro cui il

Consiglio dei X si pronuncia direttamente, ordinando “che siano stati tutti li palchi del luoco aperti dalla parte da driedo, et traversati con cantinelle”, cioè con assi di legno. Il Consiglio fornisce anche direttive rispetto all’orario e alla durata delle repliche, che possono andare avanti soltanto per 15 giorni.

Esistono numerosi precedenti di teatri di corte allestiti con tribune rialzate, logge, palchettoni. Tuttavia questa particolare conformazione veneziana, che consente l’isolamento del nucleo familiare all’interno del palchetto, risponde immediatamente alle esigenze del patriziato cittadino, non tardando a riscuotere un enorme successo.

Nella società veneziana, priva di corte ma governata da un cospicuo gruppo di nobili che si fregiano del titolo di patrizi, e che sono tra di loro uguali per nobiltà ma diversi per censo, il palchetto diventa rapidamente un’appendice dei possedimenti immobiliari, un lusso irrinunciabile, simbolo di uno status sociale, ma anche la sineddوحة dei possedimenti immobiliari che danno sostanza alla posizione sociale delle singole famiglie. Il palchetto è un luogo adatto a condurre ospiti di riguardo e combinare affari commerciali, compromesso perfetto tra lo spazio pubblico e quello privato. Ben presto i patrizi fanno a gara per ottenere in affitto un palco dentro ai teatri da commedia, e poi ancor di più nei teatri d’opera in musica, generando un fenomeno di costume e un flusso di denaro che costituisce la base su cui cresce rapidamente il sistema teatrale veneziano.

Dal punto di vista spaziale, a questa grande richiesta si risponde con la moltiplicazione verticale dello spazio: la crescente domanda di palchetti si scontra con la carenza di spazio disponibile a Venezia, e genera una tipologia architettonica particolarissima, modellata sulle esigenze peculiari della città, e che tuttavia diventa ben presto il modello per una serie infinita di edifici.

A fornirci una testimonianza di prima mano intorno alle consuetudini dei palchetti è Cristoforo Ivanovich, librettista e primo storiografo dell’opera in musica, che nelle sue *Memorie Teatrali* riporta molti dettagli a riguardo:

Il più certo utile, che ha ogni Teatro, consiste negli affitti de' Palchetti. Questi sono almeno in numero di cento, oltre le soffitte compartite in più ordini, e non tutti anno lo stesso prezzo, mentre questo si considera dall'ordine, e dal numero, che migliora il sito de' medemi; onde non si può precisamente assegnare l'importanza di cadauno per la varietà suddetta de' siti, che varia parimenti gli affitti medemi. Anno questi ordini di Palchetti comode ascese, illuminate sufficientemente, e ogni Palchetto ha il suo numero. La chiave hà due segni cioè il numero dell'ordine, e del Palchetto, il che serve a divertire ogni confusione e a ritrovare con la medema il suo Palchetto (Ivanovich, *Memorie Teatrali*, 402).

Ivanovich sottolinea quanto l'affitto dei palchetti sia "il più certo utile che ha ogni teatro". I palchetti hanno tutti prezzi diversi, in conformità alle loro caratteristiche e alla loro posizione rispetto alla sala: riproducendo il modello del teatro di corte, che riserva al principe il posto migliore, quello ubicato nel punto centrale rispetto al palcoscenico e poco sopraelevato rispetto alla platea, il teatro veneziano assegna ai palchi prezzi diversi rispetto alla loro posizione. Nonostante le indicazioni del Consiglio dei X, i palchetti sono rimasti spazi totalmente privati, chiusi da una chiave che il solo possessore deteneva, contrassegnata da una lettera indicante l'ordine, e da un numero indicante il palco.

Oltre diventare il luogo d'incontro e vita sociale i palchetti hanno anche un altro ruolo, che li rende un elemento essenziale nel processo di rapida diffusione di nuovi edifici teatrali a Venezia. È ancora l'Ivanovich a darcene notizia:

Sogliono dal principio, che si vuol fabricare un Teatro, praticarsi due capi d'utilità, il primo un regalo in denaro per cadaun Palchetto, e questo serve in gran parte alla spesa della fabrica, e questa è stata la causa principale, che si siano fabricati più Teatri con tanta facilità e prestezza; il secondo, si conviene in un affitto annuale, e si paga ogni volta, che in quell'anno fa recitar il Teatro.

Ecco spiegato il motivo per cui i palchettisti risultano essere figure cruciali nel fenomeno della rapida moltiplicazione dei teatri veneziani: in caso di nuova costruzione, i palchettisti erano tenuti non solo al saldo dell'affitto annuale, ma anche al versamento di un "regallo", una cifra sborsata una

tantum per partecipare alle spese della nuova edificazione. Questa cifra contribuiva sostanziosamente alle spese affrontate dall'impresario o dai proprietari, e garantiva al palchettista non il possesso, bensì il diritto di affitto.

Pur versando con una cifra che supera di circa quindici volte l'affitto annuale del palchetto, i palchettisti non erano esentati dal versamento annuale, cui dovevano aggiungere il bollettino d'ingresso, cioè il biglietto che veniva pagato dal singolo spettatore al momento di accedere al teatro. Questo sistema rende evidente da una parte il prestigio che doveva rappresentare il possesso di un palco, e più ancora l'essere conteggiati tra i partecipanti alla costruzione dell'edificio: i palchettisti guadagnano ai nostri occhi un ruolo che li avvicina ai moderni azionisti.

Col tempo, l'influenza dei palchettisti diventerà sempre più forte: costituiscono il pubblico più avvezzo al teatro e il loro giudizio può determinare il successo o l'insuccesso di una produzione, e influenzare così anche le scelte artistiche dell'impresario.

A metà Settecento, i gruppi di palchettisti accrebbero a tal punto l'influenza finanziaria e artistica sui teatri di cui fittavano i palchi, da giungere a prenderne possesso, come accade in occasione della costruzione dell'ultimo grande teatro veneziano settecentesco, La Fenice – inaugurata nel 1792 – primo teatro veneziano a essere costruito su iniziativa di un consorzio di ex-palchettisti del Teatro San Benedetto.

Il fitto dei palchetti diventa ben presto una moneta di scambio, un mezzo che i patroni dei teatri utilizzano per sanare i propri debiti: la prospettiva di affittare un palco in uno di questi teatri alla moda deve essere stata molto lusinghiera per un veneziano non nobile, poiché lo mette in condizione di occupare una posizione di prestigio nell'alveare ipergerarchizzato della sala teatrale e accedere al simbolo di un prestigio fino ad allora irraggiungibile. Emblematico è il caso del sarto Francesco Beltrame, riportato da Remo Giazotto: creditore di ben 1583, 9 ducati, costui accetta come pagamento dai Grimani, patroni dell'omonimo teatro, la cessione del fitto di un solo palco del valore di 40 ducati annui: ci sarebbero voluti 40 anni per estinguere il suo debito! È chiaro che la prospettiva di possedere il palco era per il sarto Beltrame ben più

interessante rispetto a quella di ricevere indietro immediatamente il suo denaro.

Ludovico Zorzi ne *Il teatro e la città* racconta con efficacia la mole di documenti e testimonianze generate intorno ai palchetti:

Le implicazioni e le ripercussioni del malcostume, di cui sussistono tracce macroscopiche nelle carte d'archivio (si può calcolare che almeno un terzo dei documenti superstiti intorno ai teatri veneziani si riferiscano alle liti per la proprietà e l'affitto dei palchi), acquistano proporzioni così rilevanti da trascendere il loro contenuto specifico, fino a trasformarsi in un dato esemplare degli eccessi cui può trascorrere una città capillarmente e puntigliosamente fondata sul diritto di proprietà e sui privilegi da esso derivanti. 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).

Se il sistema teatrale veneziano raggiungerà nel Seicento, con l'avvento dell'opera in musica, l'apice della sua parabola di sviluppo, esso appare come costituito nelle sue caratteristiche principali già a partire dal 1581, quando i due teatri da commedia Tron e Michiel fanno la loro comparsa, mentre nel resto della penisola la ricerca architettonica giunge a episodi molto diversi, come a Vicenza, Sabbioneta e Parma.

Questi due teatri rappresentano 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 longeva esistenza, quello del teatro all'italiana, che il musicologo Lorenzo Bianconi 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 (Ivanovich, *Memorie Teatrali*, 402; Zorzi 1977, 244; Bianconi 1982, 198).

Riferimenti bibliografici

Fonti

Ivanovich, *Memorie Teatrali*

C. Ivanovich, *Memorie Teatrali* in C. 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, 361-454.

Persio, *Trattato*

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

Sansovino, *Venetia*

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

Bibliografia Critica

Bianconi 1982

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

Giazotto 1967

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

Mancini, Muraro, Povoledo 1995

F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I Teatri di Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995.

Zorzi 1977

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

English abstract

The article enucleates some of the sources that witness the early theatrical activities of Teatro Tron and Teatro Michiel, dating back to 1581, when these two Venetian buildings are proved to be in full activity as public commercial theatres, while the rest of Italy is developing a model for a new theatrical building which followed the path of classical theatres. The role of theatrical boxes owners is identified as the leading factor that will contribute to the exponential development of the theatre economy in Venice. Teatro Tron and Teatro Michiel 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.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
novembre **2018**
160 • Città come teatro

Editoriale

Elisa Bastianello, Marianna Zannoni

Città come teatro. Presentazione delle giornate di studi

Maria Ida Biggì, Monica Centanni, Maurizio Ghelardi

Le feste veneziane nel '400

Elisa Bastianello

Sull'ingresso a Siena di Carlo V (1536) e altre questioni

Stefano Mazzoni

Venezia, la 'Festa Mobile': per un atlante in fieri

Francesca Bortoletti, Beatrice Gobbo, Tommaso Elli, Giuseppe Gerbino, Paolo Ciuccarelli

La festa, il banchetto e il canto in un inedito poema di Lorenzo Valla

Antonietta Iacono

Nascita del teatro alla Veneziana

Caterina Soranzo

Feste fallite: un'altra faccia del Rinascimento fra Italia e Francia

Giovanni Ricci

Pellegrino Prisciani umanista e ufficiale della corte estense

Riccardo Pallotti