

## RAFFAELLO E IL TEATRO ALLA CORTE DI LEONE X

Per la storia del teatro post-medioevale, pochi periodi ebbero tanta importanza quanto lo scorcio del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, e cioè il breve periodo del cosiddetto «Alto Rinascimento».<sup>1</sup> La creazione delle prime commedie veramente drammatiche in lingua moderna; la creazione della scena prospettica; la ricostruzione sia teorica, sia materiale del teatro antico: tutto questo rappresenta tre novità che potremmo definire «rivoluzionarie». Nulla di tutto questo è avvenuto a Roma. Le prime commedie dell'Ariosto, del Bibbiena e del Machiavelli furono scritte per Ferrara, Urbino e Firenze. Il primo documento di una scena prospettica è costituito probabilmente da un'incisione del Bramante nel suo periodo milanese.<sup>2</sup> La prima rappresentazione teatrale con scena prospettica fu, forse, «La Calandria» data ad Urbino nel 1513, e la prima ricostruzione valida di un teatro antico è possibile trovare nel «Vitruvio» di Fra' Giocondo di Verona, del 1511.<sup>3</sup>

Ciò nonostante, il teatro rinascimentale raggiungeva il suo apice nella Roma di Leone X, grazie alla sua personalità di umanista e amante delle feste, e lo raggiungeva grazie soprattutto a tre architetti della Roma medicea: Raffaello, il Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane. Costoro erano seguaci del Bramante e di Giuliano da Sangallo, ed essere discepolo di questi due maestri significava aver acquisito la maggiore esperienza possibile, sia nell'architettura moderna o antica, sia nella prospettiva. Non è facile precisare il contributo specifico dei tre artisti accennati, amici tra loro e collaboratori in diverse occasioni. Le poche fonti riportano che il Peruzzi sia stato nel 1514 il primo ad introdurre la scena prospettica a Roma.<sup>4</sup> Non conosciamo questa scena peruzziana del 1514, ma essa doveva essere simile al disegno di Torino, opera certa del Peruzzi e databile all'autunno del 1515.<sup>5</sup> Il famoso disegno Uff. Arch. 291

sicuramente non è di sua mano,<sup>6</sup> e il progetto suo per la scena dei «Bacchides» è soltanto del 1531.<sup>7</sup> L'unico disegno scenografico sicuro, dopo l'incisione bramantesca e prima del 1520, rimane dunque quello torinese.

Il contributo di Antonio da Sangallo il Giovane non è, come vedremo, da separare da quello di Raffaello, del quale era assistente dal 1516 al 1520. E il contributo di Raffaello è documentato soltanto per i due ultimi anni della sua vita: cioè dall'estate del 1518 sino alla sua morte, avvenuta nella primavera del 1520. Il contributo di Raffaello al teatro rinascimentale è ancora poco studiato;<sup>8</sup> lo scopo di questo articolo è quello di far più luce, per quanto possibile, su tale argomento. Tratterò di due interventi raffaelleschi: del teatro antico progettato per villa Madama, e di un disegno per la scena prospettica di una commedia, attribuibile a Raffaello o alla sua scuola.

Cominciamo con villa Madama.<sup>9</sup> Sappiamo che il papa, nel 1517, prese in affitto un terreno a monte Mario, sopra il ponte Milvio. Da documenti in corso di stampa, risulta che i lavori della nuova villa cominciarono soltanto nell'autunno del 1518. Pertanto anche il primo progetto raffaellesco è logico presumere risalga all'estate di quell'anno. Doveva essere una villa suburbana di enorme dimensione, destinata tanto alle cerimonie della corte papale, quanto ai piaceri privati; destinata ad unire agli agi di un palazzo estivo tutto lo splendore e tutte le meraviglie delle ville antiche.

Il primo progetto conservato (il disegno Uff. Arch. 273) combina infatti la tipologia di un palazzo rinascimentale, comprendente scale, sale, camere, logge, stalle, cantine, cucina, giardini, ecc., con i  
84 principali elementi di una villa antica e la sua situazione. Ecco l'ubicazione climatica e panoramica tanto importante per Plinio il Giovane o per Vitruvio; ecco inoltre l'ippodromo, il criptoportico, le terme, la peschiera, lo *xystos*, le diete, la *cenatio* e – *last not least* – anche un teatro aperto.

Il teatro di questo primo progetto doveva essere nell'asse centrale di tutta la costruzione. Immaginiamoci una bella serata nella Roma di Leone X e l'invito ad uno spettacolo offerto dal cardinale Giulio de' Medici. Ci sono circa quattrocento ospiti della corte papale tra cardinali, ambasciatori, prelati, cortigiane, baroni, mercanti ed altri; e forse ci sarà pure il papa e qualche principe italiano. Vengono con

cavalli o asini fino all'ippodromo, che è situato tra il pianterreno e le stalle. Poi devono proseguire sia lungo l'asse longitudinale – attraversando il primo cortile, il vestibolo (simile a quello di palazzo Farnese) e l'andito – sia salendo una delle due scale che conducono ugualmente al cortile centrale.

Questo, rettangolare, con semicolonne, nicchie e statue, non è meno splendido della facciata esteriore e sarebbe stato una specie di *foyer* nei giorni di spettacolo. I centri di ogni parete sono distinti da colonne intere, le quali segnano le entrate alle diverse ali e, verso monte Mario, indicano un ninfeo. Ai lati del muro del ninfeo si trovano anche i due accessi al teatro. Si aprono su scale curve, larghe più di 4 metri, con scalini abbastanza comodi. Ciascuna delle due scale ha una lunghezza di 33 metri circa, esse si riuniscono in una piccola piattaforma formando un semicerchio, piattaforma collegata anche con una strada laterale della via Cassia. Per tale ragione gli spettatori meno privilegiati potevano entrare nel teatro, pur senza attraversare la villa.

Questo teatro non potrebbe essere più semplice. L'auditorio comprende cinque file semicircolari, tagliate in mezzo dalla scaletta d'accesso. Nel centro stanno l'orchestra, con un diametro di metri 26,80, e, larga circa la metà di questa, una scena semicircolare. L'altezza di tale scena dipende dal ninfeo sottostante del cortile. Calcolando l'altezza del ninfeo e il livello raggiunto dalle scale semicircolari, possiamo immaginare il teatro con una scena alta quanto l'auditorio, sufficiente alla rappresentazione sia di tragedie sia di commedie, o all'evoluzione di danze. La *scaenae frons* poteva essere articolata architettonicamente, o rappresentata da un fondo dipinto. Ma non c'era lo spazio necessario per una scena prospettica «a rilievo», cioè accessibile agli attori come le scene del Peruzzi. 83

Rinunciando a questo effetto moderno, Raffaello seguì ancora la tradizione del teatro umanistico, ispirandosi forse anche al teatro della villa di Bruto, o di Cassio, vicino a Tivoli, uno dei pochi teatri di villa probabilmente a lui noti.<sup>10</sup> Se l'incisione del Rossini è fedele, si può credere anche che, in questo teatro, la *scaenae frons* fosse formata da un muro perpendicolare e liscio, soprastante un ninfeo. 85

Il primo progetto per villa Madama fu realizzato soltanto in un

piccolo settore dell'ala opposta al teatro. Nel corso dell'inverno 1518-19 Raffaello cambiava progetto. Purtroppo nulla sappiamo del contenuto dei ragionamenti fra architetto e committenti, che condussero a questa decisione poco dopo l'inizio della costruzione. È comunque sicuro che il teatro era uno dei punti principali del discorso, di pari importanza a quello sul cortile semicircolare, sulle scale e sulla impostazione simmetrica della facciata principale. Non conosciamo il progetto finale, definito, al più tardi, nel 1519; ma il progetto Uff. Arch. 314, disegnato da Antonio da Sangallo il Giovane, differisce soltanto in alcuni particolari dalle parti eseguite.

Il teatro di questo progetto si distingue, prima di tutto, per due punti essenziali dal teatro del primo progetto: è più grande ed è  
86 più vitruviano. Il diametro totale è rimasto lo stesso (220 piedi). Ma i gradini dell'auditorio – *cavea* – sono, a scapito dell'orchestra, più che raddoppiati, consentendo ora la presenza di quasi mille spettatori. Ed è più vitruviano in quanto la pianta sembra parzialmente  
87 costruita secondo il quinto libro del trattatista augusteo.

Cito il passo essenziale di Vitruvio, nella traduzione ordinata da Raffaello all'umanista Fabio Calvo, che, stranamente, finora è rimasta inedita: <sup>11</sup> «...*La conformatione di esso theatro si facci cosi che quanto ha da essere el tondo da basso (cioè dell'orchestra) si metta al centro di mezzo et tirisi una linia in tondo (cioè un cerchio). Nel quale disegnaremo quatro triangoli di pari lati et equali intervalli. Li quali con le sue punte tocchino le extreme linie del circulo... Et quel lato di questi triangoli el qual serra presso alla sciena dove taglia la curvatura del circulo li si finisca la fronte della sciena et da quel luoco per el centro di mezzo (dell'orchestra), si tiri una linia paralella cioè equidistante et dritta la qual separi et divida el pulpito del proscenio et la regione over luoco de lorchestra, perche cosi se farra el pulpito piu largo che quel delli greci. Perche tutti li artefici rapresentatori (cioè tutti gli attori) danno opera nella sciena. Et nellorchestra sono disegnati li luochi delle sedie delli senatori. E laltezza desso pulpito non sia piu di cinque piedi accio che quelli che sederanno nellorchestra possino vedere tutti li gesti delli actors et presentatori. Li cunei delli spectacoli (cioè dell'auditorio) nel theatro se dividono cosi che li angoli delli triangoli li quali corrono intorno alla curvatura del circulo adrizzino lo asenso et salita delle scale fra li cunei al primo circuito o*

*precintione... Gli altri cinque (angoli) disegnaranno la compositione della scienu. Et quello che sarra di mezzo habbia scontro se le valve regie cioé la principal porta et quelli che saranno da destra et da sinistra disegneranno la compositione dell'ospitale cioe delli luochi dove hanno a stare li forastieri. Li due ultimi guarderanno verso la via delle versure cioe rivolte et cantoni... La longhezza della scienu sia el doppio del diametro delorchestra. Laltrezza del poggio dal filo over piano del pulpito ... sia la duodecima parte del diametro del lorchestra. Sopra el poggio se mettano le colonne alte una quarta parte del medesimo diametro... Ne pero in tutti li theatri le simetrie et misure possono rispondere ad ogni ragione e effecto. Ma bisogna che larchitecto consideri con che ragione sia di necesita. Desegnira la simetria cioe qual misura debba pigliare et come debbia temperatamente far lopara secondo la natura et grandezza et ragione del luoco. Perche sono alcune cose le quali tanto nel grande quanto nel minore theatro bisogna servarle con la medesima misura et grandezza cioche si possano comodamente usare come li gradi li diazomati cioe le precentioni, plutei vie asensi overo scale pulpiti tribunali... Et esse sciene habbino le lor ragioni explicate et chiarite in modo che le valve di mezzo habbino ornamento duna regia aula cioe dun palazzo regale, et in la destra et sinistra le ospitalie apresso a questi spatii siano facti li ornamenti, li quali li greci dicono periactoi, perche sono in quelli luochi machine che sostengano trigoni versatili, et in ogni una erano tre spetie de ornamenti, li quali si volgono, et mutano la forma de li ornamenti in la fronte, quando se haveva a mutar fabula, overo quando haveva a venire dio Iove subito con troni Anchora a presso a quelli luochi sono versure et rivolte procurate le quale fanno et adrizzano le intrate nella scienu, una del foro, laltra a quelli che vengono di fora della terra...».*

Confrontando il teatro del progetto Uff. Arch. 314 con questo testo, risulta che esso corrisponde soltanto in parte, anche se si basa sullo schema triangolare di Vitruvio. L'orchestra è formata da un semicerchio; il muro della scena corrisponde alla base di uno dei triangoli; il pulpito arriva fino al centro del cerchio dell'orchestra; le tre scalette cominciano dai vertici dei triangoli; la scena sta dietro al pulpito e comprende una larga apertura centrale per la porta regia e quattro stanzini che, forse, sono gli *hospitalia*; e le colonne hanno

un diametro di circa 3 palmi, sicché potrebbero raggiungere un'altezza di 30 palmi e cioè un quarto del diametro dell'orchestra.

È chiaro che il teatro di villa Madama è uno dei casi particolari ai quali Vitruvio permette delle deviazioni dallo schema rigido. Ma è altresì chiaro che differisce anche nei punti non variabili, quali le recinzioni o il numero delle scalette (tali deviazioni fruttarono maggior spazio per gli spettatori). Mancanza di spazio avrà pure impedito che la scena si estendesse fino ai vertici dei triangoli, che avrebbero dovuto localizzare la porta regia e gli *hospitalia*. Il teatro del progetto Uff. Arch. 314 sporgeva dal monte già per circa 15 m. in più di quanto non sporgesse nel primo progetto (4,22 m. aggiunti al cortile tondo e il resto alla nuova scena vitruviana). Ed ogni metro in più comportava ovviamente oneri maggiori.

La pianta della scena però fa capire che c'erano anche delle difficoltà nell'interpretazione del testo vitruviano. Vitruvio parla delle colonne della *scaena*, della *porta regia*, degli *hospitalia*, dei *periactoi* e delle *versure*; ma nulla dice sull'interrelazione precisa tra codesti elementi. Nemmeno Fra' Giocondo aveva una soluzione per tali problemi, soluzione, d'altra parte, possibile soltanto con l'aiuto di altre fonti: innanzitutto di quelle offerte dalle rovine dei teatri antichi.

Questo imbarazzo di fronte al testo vitruviano si avverte anche nella ricostruzione (Uff. Arch. 522), forse contemporanea, del Sangallo.<sup>12</sup> Essa indica la posizione della porta regia e degli *hospitalia*. Ma mancano gli elementi architettonici per visualizzarli. Anche senza problemi di spazio, il Sangallo definisce il pulpito e lo spazio fra il pulpito e la porta regia come palco per gli attori. I due portici laterali sembrano risolversi in una decorazione architettonica, e non svolgere una determinata funzione.

Nel progetto Uff. Arch. 314 il pulpito è lungo m. 6,23 e profondo 2,22 m. circa. Ma la profondità di questa scena vera e propria è considerevolmente aumentata per l'interruzione del colonnato. Vedremo che tale profondità era importantissima per il concetto raffaellesco.

Poco dopo l'inizio dei lavori di villa Madama, secondo il primo progetto, e poco prima della definizione del progetto Uff. Arch. 314, Raffaello descrisse in una lettera un progetto intermedio.<sup>13</sup> Vi illustra il cortile circolare e un teatro vitruviano con queste parole: «...

*prima e fatto un circolo tanto grande quanto se ha da fare il theatro nel quale sono desegnati quattro triangulj equilaterj: li qualj con le sue punte tochano le extreme linee del circolo: Et quel lato del triangulo che e volto a Grecho, et fa uno angulo a Syroccho e lato a maestro quello fa, la fronte della sciena. Et da quel loco tirando una parallela per il centro de mezo la quale sepera e divide il pulpito del proscenio et la regione de lorchestra. Et cosi divisa e partita lavea sopra a queste misure ce sono fattj lj gradj la sciena il pulpito et lorchestra. Et de qua et de la ce sono fatte le stantie dej scenicj dove se habbiano a vestire per non occupare la veduta del paese. Il quale si serrera solo con cose depinte quando se reciteranno le comedie accioche la voce vadia allj spettatorj. E questo teatro e collocato in modo che non puo havere sole doppo il mezo dj la quale e hora solita a simili giochi...».*

Questo passo segue, in parte letteralmente, la traduzione di Fabio Calvo. Ma, come nel progetto Uff. Arch. 314, anche in questo l'autore ricorre a un triangolo solo, e cioè al triangolo che definisce il limite della scena. In contrasto con quello degli Uff. Arch. 314, esso rinuncia a una *scaenae frons* fissa, per lasciare la veduta libera sulla valle del Tevere. E lo vuol chiudere soltanto durante le rappresentazioni con scene dipinte.

Una veduta sul paese era possibile soltanto se l'auditorio stava più in alto del tetto della villa. E per una tale altezza occorreva una scala notevolmente più lunga di quella prevista dall'Uff. Arch. 314. 87 La scala descritta nella lettera si sviluppa infatti, per altre due rampe. Nella lettera, Raffaello progettava, dunque, un teatro basandosi sullo schema del teatro latino di Vitruvio, ma senza una *scaenae frons* fissa; un teatro ch'egli non aveva ancora elaborato e precisato nei particolari. E sembra ne abbia lasciato l'elaborazione al suo assistente più abile in tale materia: Antonio da Sangallo il Giovane.<sup>14</sup>

Abbiamo infatti degli schizzi sangalleschi non soltanto per i particolari del nuovo cortile tondo, delle scale nuove e delle stalle della villa, ma anche per il nuovo teatro. Il disegno Uff. Arch. 1267r 91 contiene almeno dieci schizzi diversi per il teatro. In alto ci sono i due schemi vitruviani, con tre triangoli per il teatro latino e con quattro quadrangoli per il teatro greco.

Il Sangallo rinuncia al quarto triangolo, essendone a lui sufficienti tre per stabilire pulpito, scena e scalette. Nel centro, disegna una pianta più grande del teatro latino con orchestra, auditorio, sette scalini (ma il numero non è certo), pulpito sporgente nell'orchestra, scena e forse anche qualche colonna. La scena è disegnata anche in sezione, forse presentando una «cosa dipinta»; e sembra sia accennato anche il profilo del tetto, sopra del quale doveva essere il livello della scena dato che Raffaello, nella sua lettera, dice essere possibile guardare dall'auditorio del teatro nella valle del Tevere, quando non ci sono le scene dipinte. Poi ci sono ancora alternative per i gradoni dell'auditorio e, nella metà inferiore del foglio, alcune sezioni schematiche, dalle quali risulta che l'auditorio poteva disporre ancora di cinque o sei file come nel primo progetto.

- 89 Lo schizzo Uff. Arch. 1228 deve essere quasi contemporaneo alla lettera di Raffaello, come risulta dal verso del foglio.<sup>15</sup> L'auditorio è portato a dieci file; il pulpito è alto sette palmi (o piedi?), cioè m. 1,56; e sulla scena vediamo una specie di edicola, che potrebbe essere la facciata laterale delle «stantie dei scenici» descritte dalla lettera.

- Non sappiamo se Antonio da Sangallo si sia occupato già prima di teatri antichi. Il teatro del progetto Uff. Arch. 314 sembra basarsi oltre che sul testo vitruviano anche sulla illustrazione di Fra' Giordano e su ricostruzioni più antiche quale il rilievo del teatro di Orange dello zio Giuliano,<sup>16</sup> ma non su una conoscenza diretta dei teatri antichi. Questi schizzi per il teatro di villa Madama dell'inverno 1518-19 e la ricostruzione, ad esso molto prossima, anche nel tempo, Uff. Arch. 834, probabilmente erano il punto di avvio di studi archeologici assai particolareggiati; studi che cercavano di verificare il testo vitruviano sulle rovine di teatri antichi, quali i teatri di Marcello e di Pompeo o i teatri a Ferento, Helvia Ricina (Macerata) e Tuscolo.<sup>17</sup> I disegni del teatro di Marcello sono, almeno parzialmente, databili verso il 1519-20, quando il Peruzzi ebbe l'incarico di trasformare la vecchia rocca dei Savelli in un moderno palazzo<sup>18</sup> e quando era stato trovato l'obelisco dell'Augusteo (Uff. Arch. 1270r).<sup>19</sup>
- 93 Nell'Uff. Arch. 1270v il Sangallo mostra l'insieme dell'auditorio con le due aule fiancheggianti la scena.<sup>20</sup> Nello spazio vuoto della scena distrutta egli indica, secondo gli schemi vitruviani: «pulpito latino», «scena latina», «pulpito greco», «scena greca». Nell'Uff. Arch.

1107, poi , tenta il sistema triangolare del teatro latino, constatando, 92  
però, che il cerchio vitruviano non corrisponde alle strutture super-  
stiti:<sup>21</sup> «questa non è la forma sua ma è la prova selliera tondo si  
trova poi chera a ovato». L'ipotesi che tutto il teatro fosse ovale an-  
ziché tondo lo induce a proporre nell'Uff. Arch. 1240 e 1225 uno 94  
schema geometrico con centri diversi secondo un sistema di costru-  
zione noto anche ai contemporanei.<sup>22</sup> Ma ora si basa sullo schema  
quadrato del teatro greco. Il risultato di tutte queste considerazioni  
traspare da un rapido schizzo dell'Uff. Arch. 1142r – secondo uno 95  
schema non molto diverso da quello che vediamo nel commento di  
Fra' Giocondo e nei disegni Uff. Arch. 314 e 834.<sup>23</sup> Il fratello Gio-  
vanbattista nell'Uff. Arch. 626v mantiene, giustamente, la forma  
circolare del teatro e rinuncia agli schemi geometrici di Vitruvio per  
la ricostruzione della scena.<sup>24</sup> Ma la disposizione generale, con un por-  
tico dietro la scena, con l'intercolumnio più ampio dell'aula regia e  
con le stanze separate dagli *hospitalia*, rimane la stessa.

Nell'Uff. Arch. 1203 la ricostruzione del teatro di Pompeo con 96  
il suo portico adiacente è altrettanto schematica.<sup>25</sup> Nel testo il San-  
gallo cita anche il quinto libro di Vitruvio dove dice, che dietro la  
scena, ci vorrebbe un portico, nel quale il popolo «...se recipiat ex  
*theatro, choragiaeque laxamentum habeant ad comparandum. Uti  
sunt porticus Pompeianae...*».<sup>26</sup> Questa combinazione vitruviana di  
un cortile porticato dietro la scena può aver influenzato anche i pro-  
getti di villa Madama, benchè le funzioni dei due cortili fossero to-  
talmente diverse.

Poi, con lo studio probabilmente più tardo di due altri teatri si-  
tuati fuori Roma, il Sangallo riesce, forse per primo, a riscoprire la  
*scaenae frons* dell'antico teatro romano. Siccome nel teatro scomparso  
di Helvia Ricina (Macerata) la distanza tra auditorio e scena è troppo  
grande per il teatro latino (Uff. Arch. 917),<sup>27</sup> egli si serve nella rico-  
struzione dell'Uff. Arch. 844 dello schema quadrato del teatro greco. 97  
stabilendo così i punti dell'aula regia e delle scalette dell'auditorio.<sup>28</sup>  
I profili del teatro di Ferento (Uff. Arch. 1131, 1300, 1301) gli dan-  
no poi l'occasione di verificare lo schema triangolare del teatro la-  
tino in un edificio meglio conservato.<sup>29</sup> Nel testo dell'Uff. Arch. 1132 98  
egli ordina ad un collaboratore di controllare alcuni dettagli e, se  
necessario, di fare anche degli scavi: «*vedi se potessi vedere questi*

archi se bene si dovessi fare cavare mena techo due oltre uomini con gravine e pale da potere schoprire».

La lacuna tra la teoria di Vitruvio e la prassi degli antichi romani sembra colmata. Ma anche se i progetti di villa Madama del 1518-19 fossero stati il punto di partenza di queste indagini sul teatro antico, il risultato, come traspare dall'Uff. Arch. 1132, non ha avuto più effetto sul progetto finale di Raffaello.<sup>30</sup> È improbabile che il Sangallo, dopo questi studi di tipo archeologico, abbia ancora disegnato una scena astratta e «sbagliata» come quella dell'Uff. Arch. 314. L'unico che sembra essersi giovato, anche se in un modo meno lucido, di questi studi è il fratello Giovanbattista nelle sue illustrazioni al trattato di Vitruvio.<sup>31</sup>

99 Vengo infine a parlare degli scenari dipinti menzionati sia nel testo vitruviano, sia nella lettera di Raffaello. Vitruvio localizza i famosi *periactoi* accanto agli *hospitalia*.<sup>32</sup> Questi *periactoi* non vengono considerati nei progetti per il teatro di villa Madama. Costituiscono, però, un grosso rompicapo per un vitruviano ortodosso quale era il Sangallo. Nel suo progetto Uff. Arch. 845, li integrava per la prima volta, per quanto mi sia dato di sapere, nello schema triangolare del teatro latino.<sup>33</sup> Fra la porta centrale e quelle laterali sono incastrati due *periactoi* chiamati «*ospitalie*», cioè identificabili con gli *hospitalia*, e circondati da un semicerchio per essere mobili. Nell'alternativa di sinistra ogni lato è largo piedi 5, cioè m. 1,11, nell'alternativa destra piedi 8, cioè m. 1,78.

100 Un altro disegno sangallescico, Uff. Arch. 1094, ci dà un'idea della decorazione di questi *periactoi*, chiamati «*machina trigonalie*».<sup>34</sup> A destra c'è probabilmente la porta laterale di destra, spostata un po' dietro la *scaenae frons*. Nel centro figura la prospettiva di una tragedia con templi, colonne, con un obelisco e un grande stemma, forse quello dei Cesarini, il tutto inquadrato in un rettangolo lineare. A sinistra seguirebbe prima un pezzo di muro, poi la porta regia e poi l'altra metà della prospettiva.

101 In un altro disegno, Uff. Arch. 835, forse anteriore, il Sangallo interpreta l'*aula regia*, gli *hospitalia* ed i *periactoi* nel senso di una scena prospettica e cioè senza una *scaenae frons* articolata e senza colonne.<sup>35</sup> Altra proposta per risolvere questo problema è un disegno

di Pirro Ligorio della metà del Cinquecento, il quale mostra una *scaenae frons* archeologica come quella del teatro di Marcello; vi si vedono tre *periactoi*, uno accanto all'altro, direttamente dietro il pulpito che avanza nell'orchestra. Ma tale discorso non corrisponde nemmeno al testo vitruviano.<sup>36</sup> 102

Nella sua lettera, Raffaello, evidentemente, si liberava dalla interpretazione troppo pedantesca del testo vitruviano e rinunciava ai *periactoi*; non però allo scenario dipinto, essenziale per l'effetto illusionistico del teatro rinascimentale. Nel primo progetto, Uff. Arch. 273, c'era posto soltanto per un fondo piano con una prospettiva. 83, 85  
Nella scena sgombrata, cui fa cenno la lettera, c'era probabilmente posto per una «scena a rilievo», cioè con delle quinte accessibili. Ma dove potevansi mettere delle scene dipinte nel progetto Uff. Arch. 314?

86, 87, 90

Credo che l'unico posto possibile sia lo spazio profondo dietro il pulpito, cioè l'*aula regia* vitruviana, di dimensioni sufficienti a raccogliere la parte centrale di uno scenario prospettico come quello dell'*aula regia* del disegno sangallesco. Le quinte laterali si potevano aggiungere facilmente, sia davanti le prime colonne, sia su podi, aggiunti provvisoriamente al pulpito.

Ora sarebbe interessante conoscere una scena prospettica di invenzione raffaellesca. Sappiamo che Raffaello ha disegnato almeno uno scenario, e cioè nel carnevale del 1519 per «I Suppositi» dell' Ariosto.<sup>37</sup> La rappresentazione ebbe luogo nella «sala di Innocenzo» in Vaticano, che conteneva «2000 milla spettatori...». «*Si lassò calare la tela*», racconta l'ambasciatore ferrarese, «... *et sonandovi tuttavia, et il papa mirando con el suo occhiale la sena era molto bela, de mano de Rafaele, et representavasi bene per mia fe, ferara de perspective...*».<sup>38</sup> Niente di più sappiamo dello scenario, e finora non è emerso alcun documento grafico.

Esiste però un disegno, Uff. Arch. 242r, attribuito dal Geymüller al Bramante e recentemente collegato dal Marchini a Raffaello, che probabilmente si riferisce al teatro.<sup>39</sup> Sembra disegnato, forse, dalla mano di un collaboratore, per una quinta prospettica, che doveva far parte di uno scenario più esteso. Pensando che l'altezza della porta fosse di 2 metri, il tutto arriverebbe a 12 metri circa, altezza delle 103

sale maggiori della Roma rinascimentale (palazzo Venezia, Cancelleria, palazzo Farnese).

Per quale scopo può essere stato fatto questo disegno? Continuando il passo vitruviano sui *periactoi*, sentiamo che c'erano tre generi di scene dipinte: la tragica, la comica e la satirica. L'architettura del nostro disegno con le sue colonne e «fastigi», che ricordano i palazzi Pandolfini e dell'Aquila, potrebbe far parte di una scena tragica. Ma le due casette accanto ricordano piuttosto le caratteristiche della scena comica: «... *Le comice hanno spetie et forma di ediftii privati*», leggiamo nella traduzione del Calvo, «*et mignani et hanno li prospecti cioe finestre disposte et ordinate con ragione et imitazione di edifici comuni...*». Ora l'enigmatica parola «*mignani*» viene spiegata nei commenti del Philander e del Baldi come «*pergola sporgente*». <sup>40</sup> Se guardiamo le scene del Bramante o del Peruzzi, poco appare di un tale «*mignano*». Il disegno raffaellesco ne sembra però una illustrazione quasi letterale.

Ciò nonostante è poco probabile che Raffaello si sia limitato ad illustrare Vitruvio senza un motivo preciso. E non è da escludere che questo motivo fosse infatti la produzione dei «Suppositi» dell'Ariosto nel 1519. Nella sesta scena del quarto atto, il padre del vero Erostrato viene mal ricevuto dal cuoco davanti alla casa del figlio. Il cuoco non gli apre, ma appare con la faccia rossa, necessariamente ad una finestra. La finestra sporgente sopra una specie di *vestibulum* nel nostro disegno sarebbe particolarmente adatta ad un'azione del genere. Indubbiamente la quinta di una simile altezza e di una tale spaziosità avrebbe assicurato alla scena un enorme effetto. Precisamente questo senso straordinario dello spazio monumentale, questo nuovo sforzo di avvicinarsi all'antico, senza abbandonare il suo stile, noi ammiriamo nelle parti eseguite di villa Madama, e non tanto nelle opere contemporanee di altri architetti.

Pertanto, parlando dell'aspetto concreto del teatro sotto Leone X, dobbiamo parlare prima di tutto di Raffaello, benchè i contributi del Peruzzi e del Sangallo non siano da sottovalutare. La rinascita del teatro era una riscoperta, ma anche una trasmutazione del teatro antico.

L'Alberti, i Pomponiani, le corti principesche, Bramante, Giuliano da Sangallo e Fra' Giocondo avevano iniziato questa riscoperta

nel campo scenico. Ma Raffaello era forse l'unico artista che conciliava l'intuizione intellettuale dell'Alberti e la intuizione creativa del Bramante con le esigenze dei committenti – educatissimi – della famiglia Medici e con quelle di una tradizione viva del teatro classico come la pomponiana. Queste premesse lo qualificavano come l'architetto più capace di realizzare un nuovo e stabile teatro all'antica, che non era una *fabrique*, ma che serviva alle feste del cardinale e del papa.

Cominciò (nel progetto Uff. Arch. 273) con un auditorio e una 84, 83  
semplice scena, ambedue semicircolari. E non li fece esclusivamente per imitazione, ma perchè soltanto questo sistema concentrico creava quello spazio chiuso ed equilibrato e reso sensibile che ritroviamo nel cortile circolare, o nella loggia del giardino di villa Madama. Un tale spazio teatrale garantiva una comunicazione fra attori e pubblico ben più intensa e immediata di quella che si avrà nel teatro barocco. Poi, nel progetto descritto dalla lettera citata, introduce lo schema triangolare di Vitruvio e nello stesso tempo rinuncia alla *scaenae frons* fissa, ai *periactoi* e a tutti i particolari archeologici senza abbandonare però il contatto diretto fra pubblico e scena.

Voleva fare un teatro di villa e un teatro vivo, con scenari grandiosi e spaziosi come li vediamo nel disegno del «*mignano*», scenari che corrispondevano all'illusionismo realistico e alla vivacità spiritosa delle nuove commedie. Non si contentò di variare e perfezionare la scena prospettica come il Peruzzi; nè si limitò alla ricerca archeologica come il Sangallo. Egli fece rivivere tutto quello che corrispondeva all'epoca sua, e cioè un teatro con lo spazio «comunicativo» degli antichi, unitario e mediatore tra pubblico e attori, e la scena a prospettiva centrale moderna. In questo senso il teatro del progetto Uff. Arch. 314 sembra un compromesso fra idee raffaellesche e vitruvianesimo sangallescò, quale troviamo anche in altre parti di questo progetto. Nella storia architettonica del teatro rinascimentale, villa Madama è sicuramente l'evento più importante prima del palladiano teatro Olimpico di Vicenza.

- <sup>1</sup> Sul teatro del Rinascimento romano vedi L. MAGAGNATO, *I teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, 1954. A. BEIJER, *An early 16th century scenic design in the National Museum, Stockholm, and its Historical Background*, in «Theatre Research», 4, 1962, pp. 85-155; R. KLEIN e H. ZERNER, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, in «Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, 1964, pp. 48-60; C. MOLINARI, *Les rapports entre la scène et les spectateurs*, ibid., pp. 61 e sgg.; K. NEIENDAM, *Le théâtre de la Renaissance à Rome*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 5, 1959, pp. 102-197; vedi anche gli altri contributi in questo volume del Bollettino.
- <sup>2</sup> P. MURRAY, *Bramante milanese. The printings and Engravings*, in «Arte Lombarda», 7, 1962, pp. 38 e sgg., fig. 17.
- <sup>3</sup> FRA' GIOCONDO, M. *Vitruvius per Iocundum solitor castigatior factus*, Venezia, 1511, foll. 50-52.
- <sup>4</sup> C. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner* in «Beiheft des Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, 1967-68, pp. 76 e sg., nn. 35-36.
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> *Ibid.*, n. 336.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, n. 22;
- <sup>8</sup> G. MARCHINI, «*Le architetture*», in *Raffaello*, ed. a cura di A. M. Brizio, Novara, 1968, vol. 2, pp. 487, 491 e sgg.; S. RAY, *Raffaello architetto*, Bari, 1974, pp. 69-74.
- <sup>9</sup> C. L. FROMMEL, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XV, 1975, con bibliografia.
- <sup>10</sup> N. NEUERBURG, «*Raphael at Tivoli and the Villa Madama*» in *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, pp. 227 e sgg., fig. 4.
- <sup>11</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Ital. 37, fol. 117r-120r; su questi codici vedi V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, Città del Vaticano, 1936, p. 36. Una edizione completa viene preparata da Vincenzo Fontana.
- <sup>12</sup> P. N. FERRI, «*Indici e cataloghi*», III: *Disegni di architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, 1885, p. 91.
- <sup>13</sup> P. FOSTER, *Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», ..., 1967-68, p. 311.
- <sup>14</sup> C. L. FROMMEL, *Die architektonische Planung*, cit., fig. 17.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, fig. 15.
- <sup>16</sup> C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo* (cod. Vaticano Barberiniano Latino 4424), Leipzig, 1910, fol. 40.
- <sup>17</sup> A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1914 sgg., vol. 3, figg. 395, 421, 426, 433-438, 442; vol. 4, figg. 504, 526-531; G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, 1959, p. 22.
- <sup>18</sup> C. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, I, p. 45, n. 65.
- <sup>19</sup> C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961, p. 174; A. BARTOLI, *op. cit.*, III, fig. 438.
- <sup>20</sup> A. BARTOLI, *op. cit.*, fig. 437.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, fig. 435.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, IV, fig. 528: W. LOTZ, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VII, 1955, pp. 9-99; G. GIOVANNONI, *op. cit.*, p. 23.
- <sup>23</sup> A. BARTOLI, *op. cit.*, III, fig. 421.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, IV, figg. 529 e sg. per le ricostruzioni moderne cfr. E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen, 1962, II, pp. 418 e sgg.
- <sup>25</sup> A. BARTOLI, *op. cit.*, III, fig. 426; G. GIOVANNONI, *op. cit.*, pp. 22 e sg.
- <sup>26</sup> VITRUVIO, V, 9,1.
- <sup>27</sup> G. GIOVANNONI, *op. cit.*, p. 22 che erroneamente lo prende per il teatro di Ercolano; M. SANTONI, *Il teatro dell'antica Helvia Ricina*, Camerino, 1877; R.

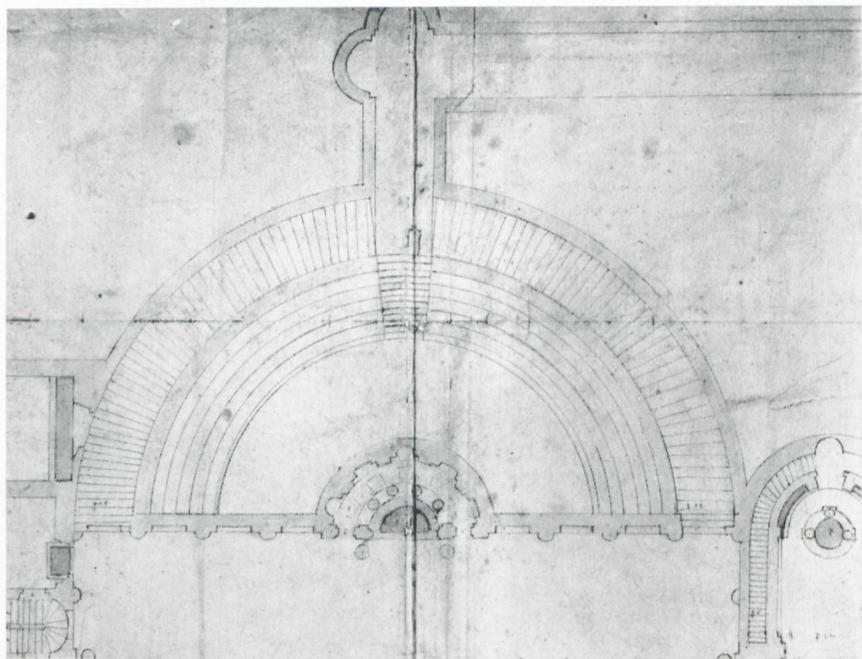
- INGLIERI, in «Dioniso», 7 (1939), pp. 104 e sgg.
- <sup>28</sup> G. GIOVANNONI, *op. cit.*, p. 22.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 22 e sg.
- <sup>30</sup> *Ibid.*
- <sup>31</sup> Roma, Biblioteca Corsiniana, libro V, 3,1 e sgg.
- <sup>32</sup> VITRUVIO, V, 7.
- <sup>33</sup> C. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi...*, cit., p. 22.
- <sup>34</sup> Vedi nota 1 le opere di KLEIN e ZERNER.
- <sup>35</sup> *Ibid.*
- <sup>36</sup> Biblioteca Vaticana, cod. Vat. Lat. 3439, fol. 56.
- <sup>37</sup> V. GOLZIO, *op. cit.*, pp. 93 e sg.
- <sup>38</sup> *Ibid.*
- <sup>39</sup> H. VON GEYMÜLLER, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milano, 1884, p. 56, fig. 29 e G. MARCHINI, *op. cit.*, fig. 112; S. RAY, *op. cit.*, p. 73, nota 7.
- <sup>40</sup> M. VITRUVII POLLIONIS, *De Architectura Libri Decem*: «... accesserunt Gulielmi Philandri Castilionii, civis Romani, annotationes castigatores, et plus tertia parte locupletiores, Lugduni, 1552, p. 171; BERNARDINUS BALDUS, *De verborum vitruvianorum significatione...*, Augustae Vindelicorum, 1612, pp. 105 e sg.

Cedeva presto alla signora Margherita e nel 1772 di Urbino. In tale occasione il Comune di Roma dell'epoca si procurò di un grande testo provvisorio nel quale scegliere le responsabilità attribuite da solenni leggi ecclesiastiche. La sua importanza deriva dal fatto che si tratta del primo edificio autonomo, amministrativo costruito per scopi civili, dopo l'antichità.

La festa celebrativa del 13 gennaio è una principale motivazione della convergenza degli interessi politici di Leone X e di quelli del Comune di Roma dopo la morte di Giulio II il 23 febbraio 1511. A Leone è necessario l'appoggio del clero e del Popolo Romano per esordire e consolidare la propria politica papale. Come è noto, egli definisce l'antichità romana punto di riferimento culturale di Giulio per una più realistica interpretazione della sua politica. Leone aveva restituito al Comune più statue antiche ed era stato di grande sostegno di Giulio, che era, una volta, già stato chiamato a sedere ad un consiglio con i grandi principi della penisola italiana del 1511. Al Comune è necessario l'appoggio del papa non solo per riaffermare la propria autonomia politica, ma anche e soprattutto per assicurare alla famiglia Medici e alla nobiltà romana di origine fiorentina (che lo dominano) che necessità di aver potere sulle vendite feudali ed edilizie o sulla gestione amministrativa legata alla campagna. Il mantenimento di condizioni privilegiate ed economiche. La festa è il segno dell'epoca, dunque, attraverso soprattutto l'immagine di Roma e l'urbanistica di Roma di Giulio.



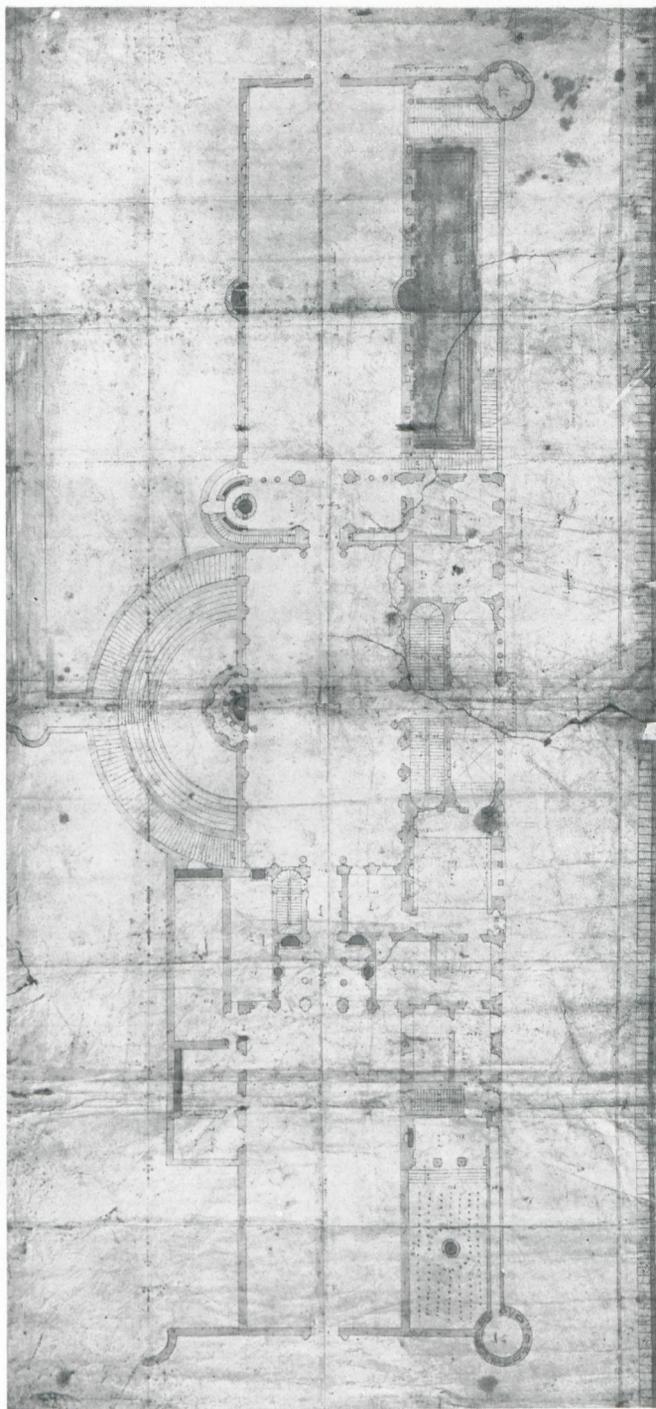
82



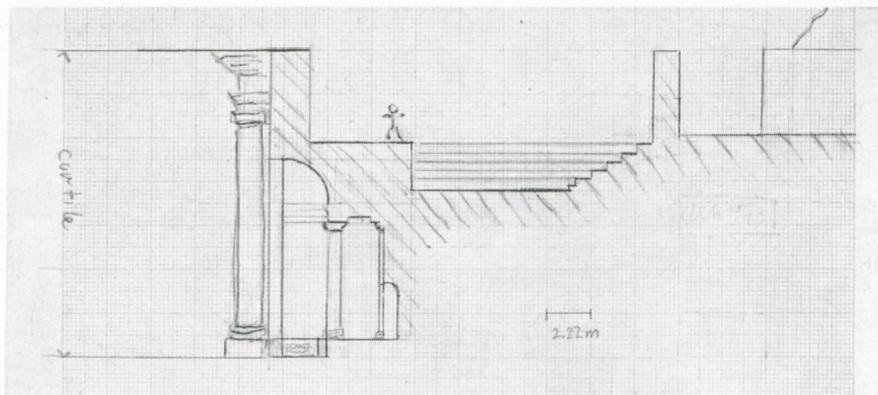
83

82 B. PERUZZI, *ALLEGORIA DI MERCURIO* (Louvre)

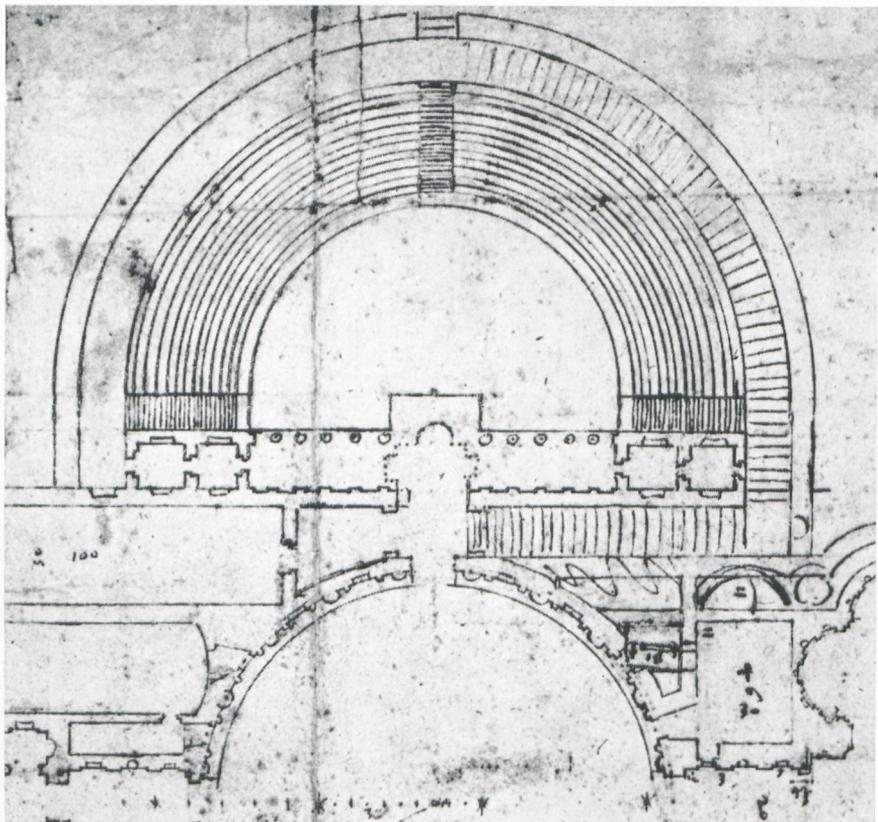
83 G. F. DA SANGALLO, *DETTAGLIO DEL PROGETTO PER VILLA MADAMA* (Firenze, Uffizi A 273)



85

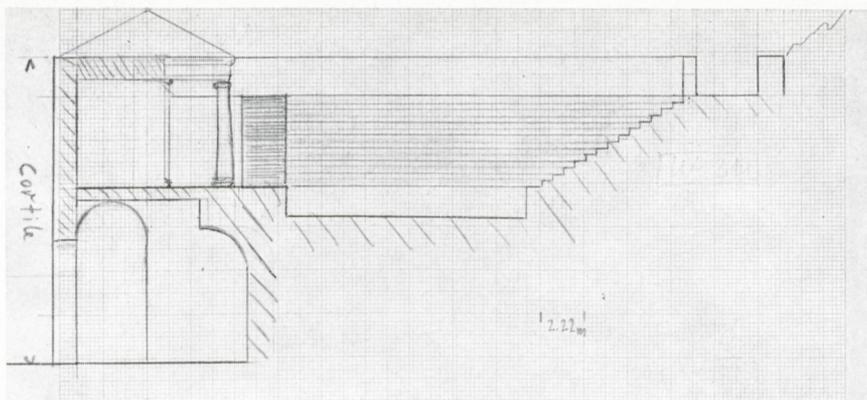


86

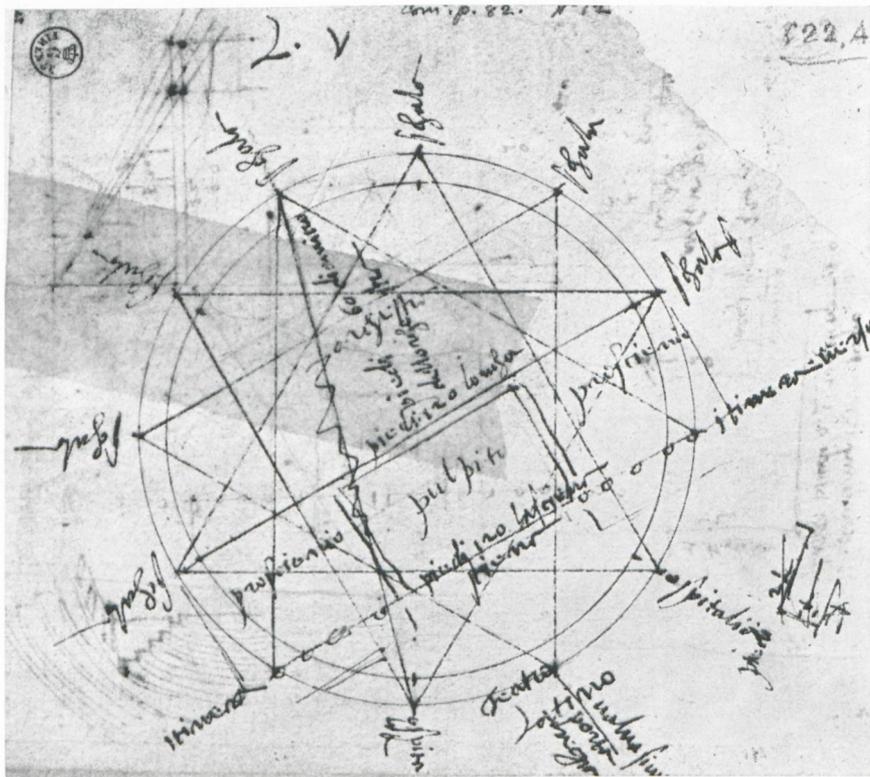


85 RICOSTRUZIONE SCHEMATICA DELLA SEZIONE DEL TEATRO (Firenze, Uffizi A 273)

86 A. DA SANGALLO IL G., DETTAGLIO DEL PROGETTO PER VILLA MADAMA (Firenze, Uffizi A 314)



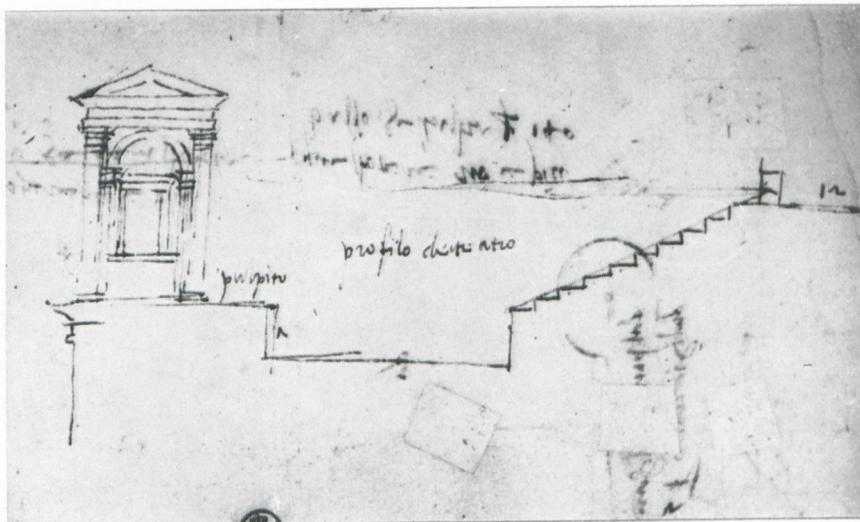
87



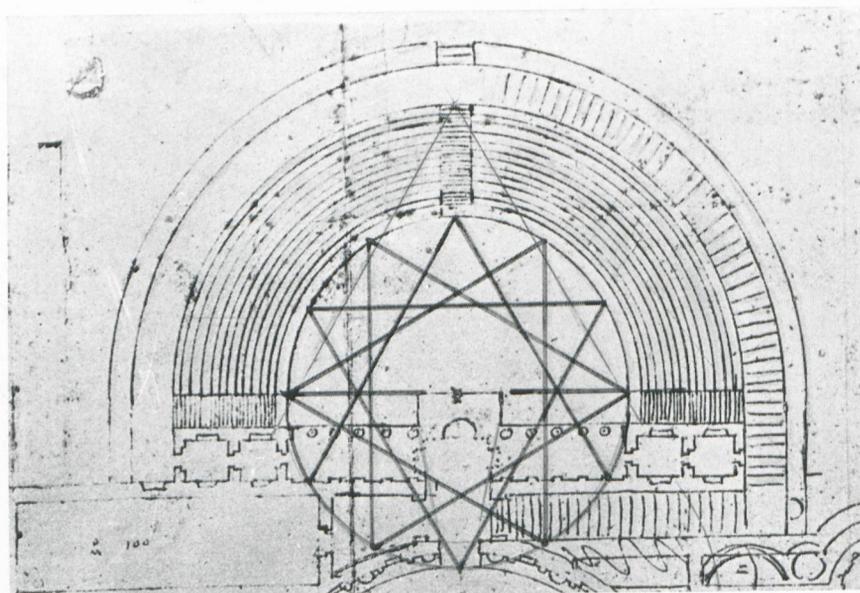
88

87 PROGETTO DI RICOSTRUZIONE SCHEMATICA DELLA SEZIONE DEL TEATRO (Firenze, Uffizi A 314)

88 A. DA SANGALLO IL G., SCHEMA VITRUVIANO DEL TEATRO LATINO (Firenze, Uffizi A 834)

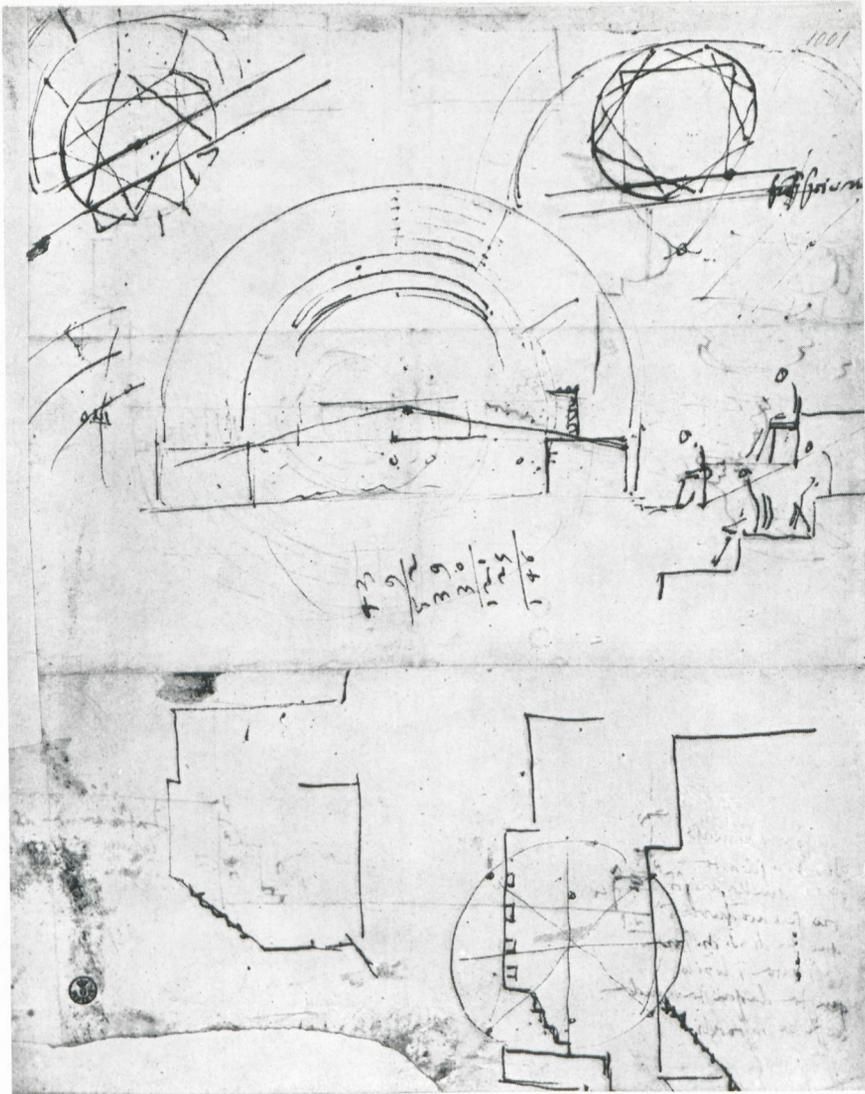


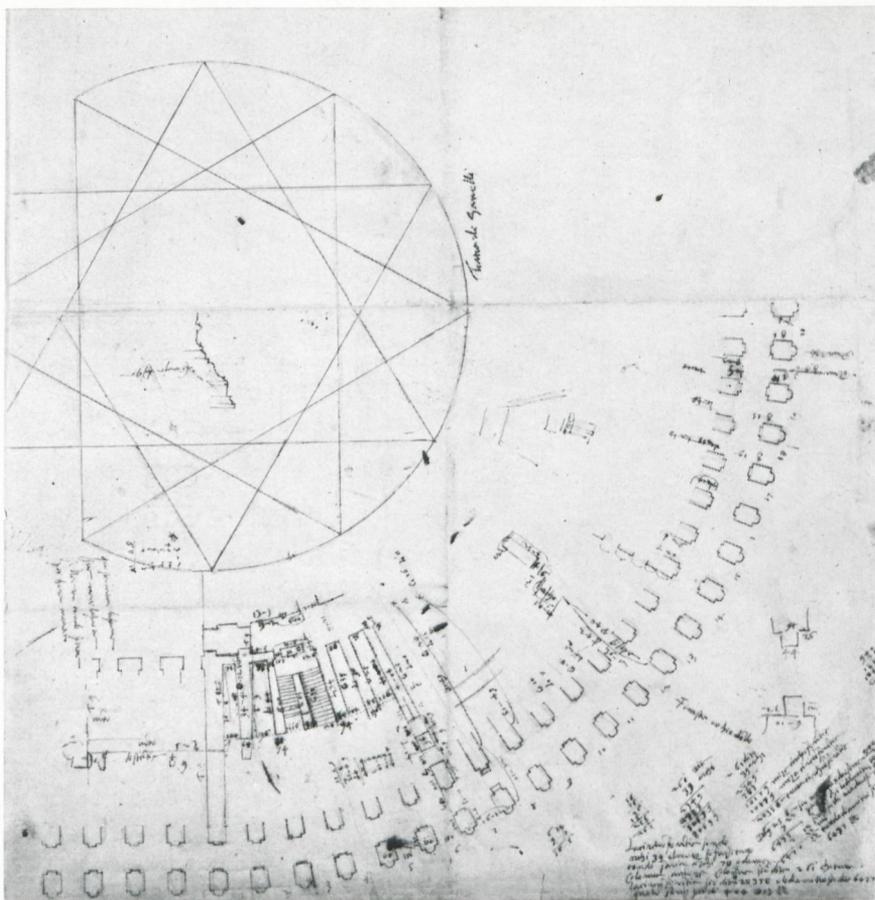
89

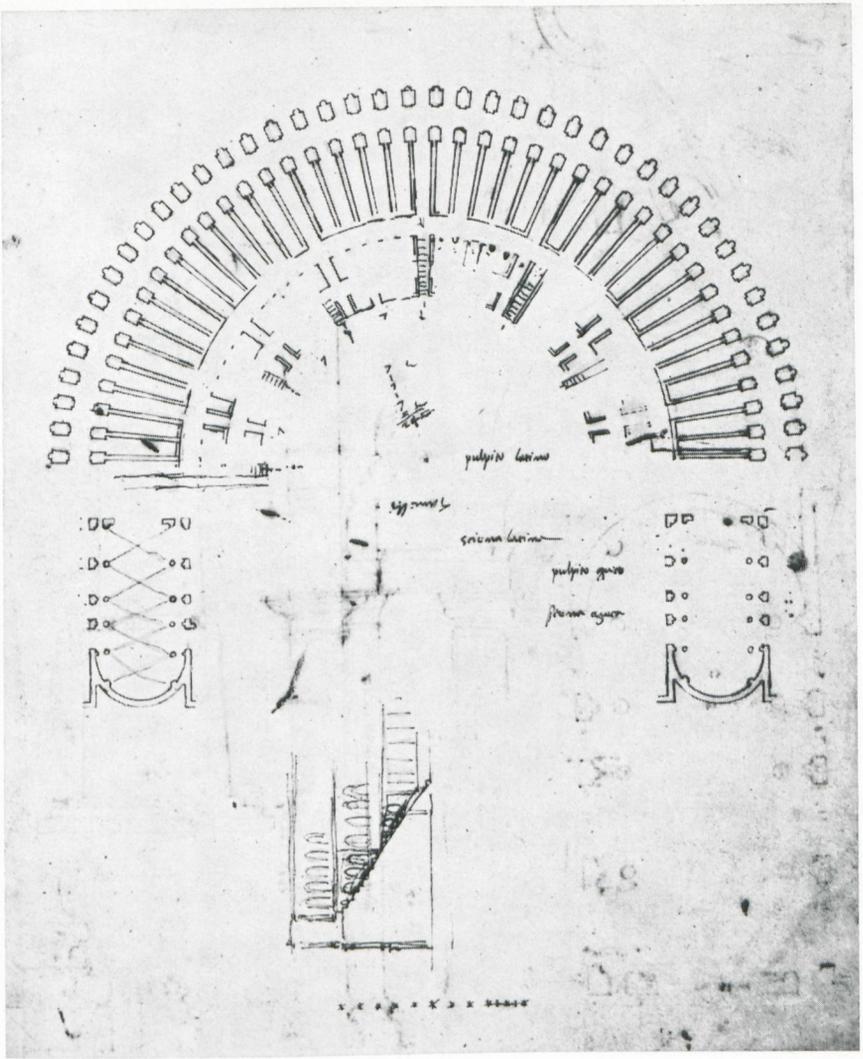


90

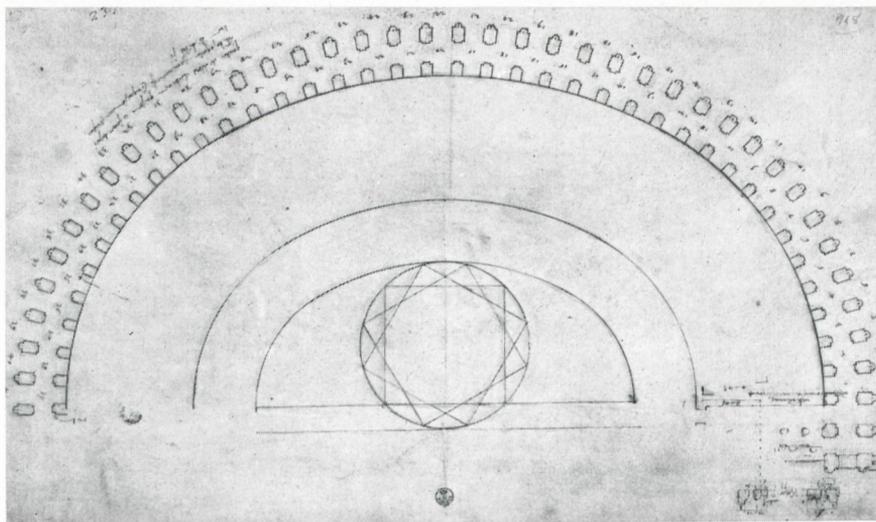
- 89 A. DA SANGALLO IL G., SCHIZZI PER IL TEATRO DI VILLA MADAMA (Firenze, Uffizi A 1138v)
- 90 PROGETTO DEL TEATRO CON LO SCHEMA VITRUVIANO DEL TEATRO LATINO (Firenze, Uffizi, A 314)



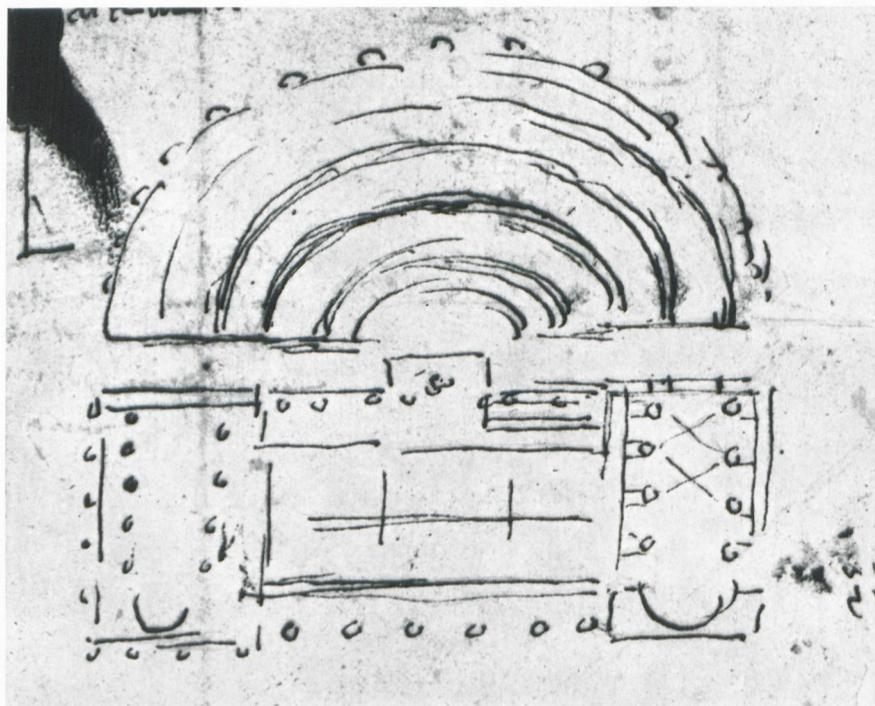




94

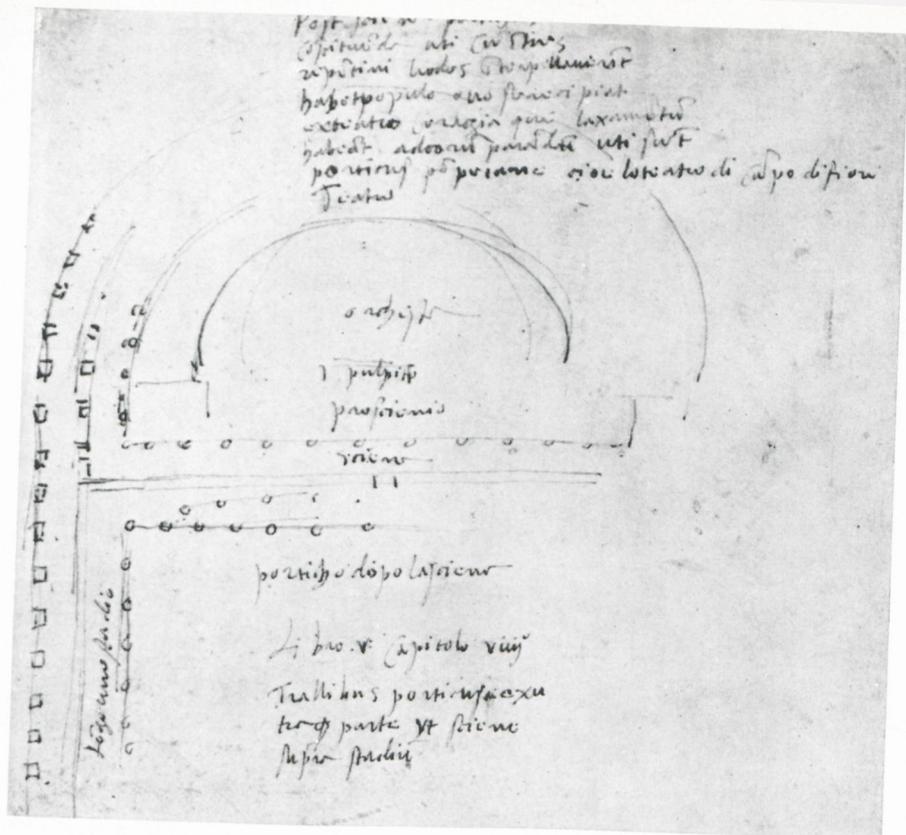


95

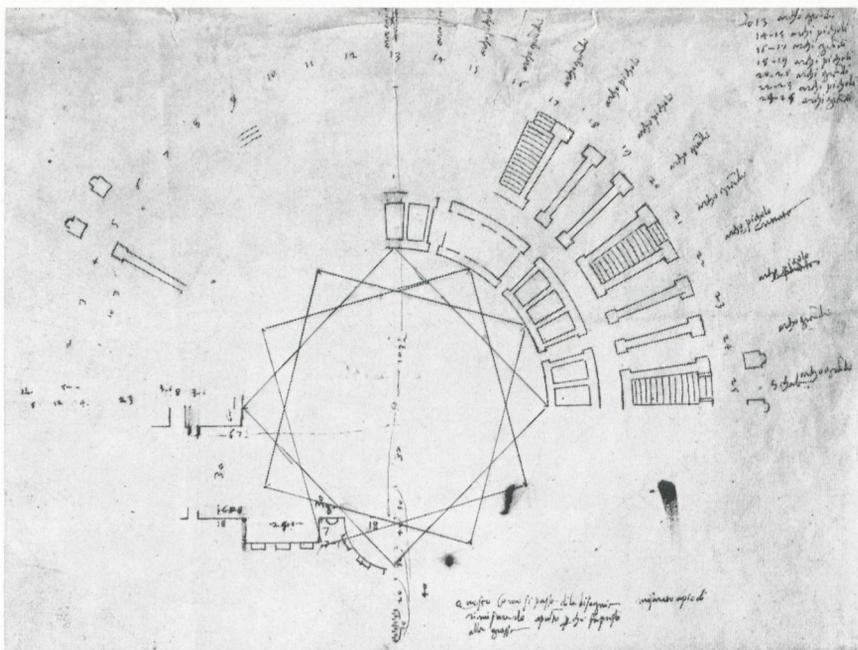


94 A. DA SANGALLO IL G., RICOSTRUZIONE SCHEMATICA DEL TEATRO DI MARCELLO CON LO SCHEMA QUADRATO VITRUVIANO DEL TEATRO GRECO (Firenze, Uffizi A 1225)

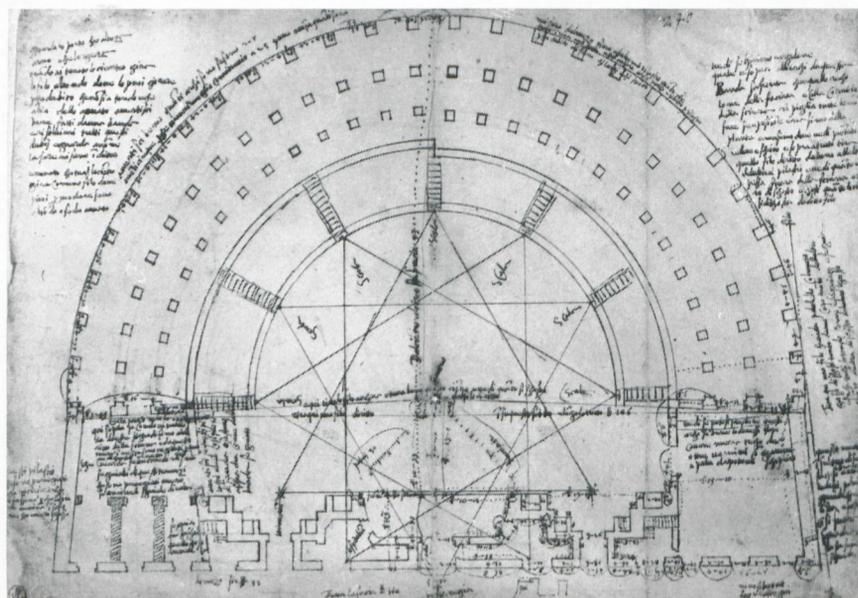
95 A. DA SANGALLO IL G., SCHIZZO DI RICOSTRUZIONE DELLA PIANTA DEL TEATRO DI MARCELLO (Firenze, Uffizi A 1142r)



97

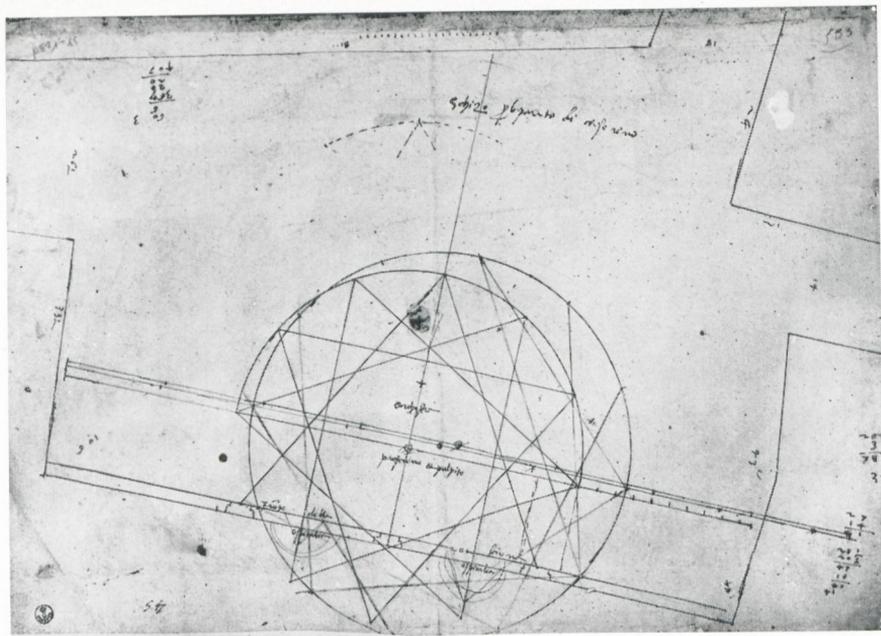


98

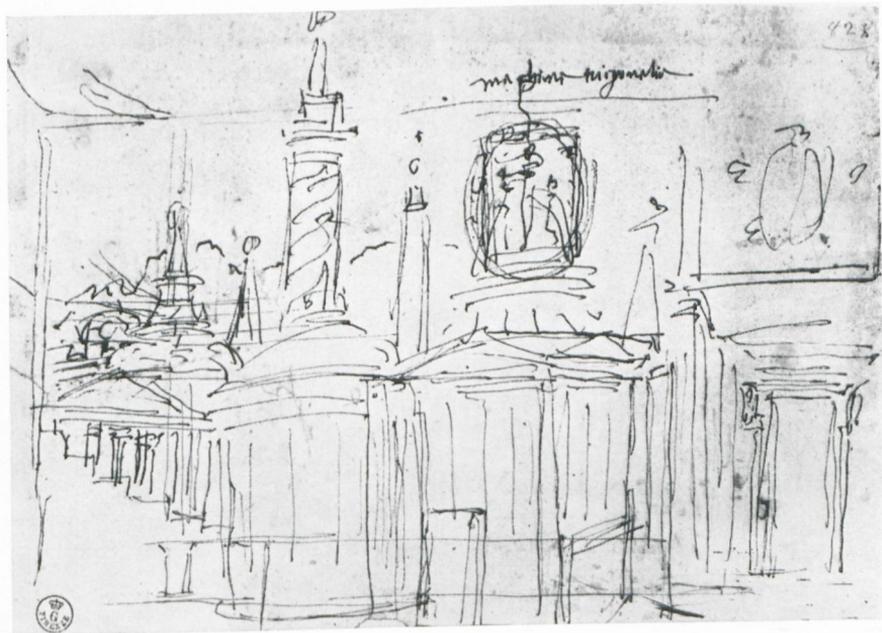


97 A. DA SANGALLO IL G., RICOSTRUZIONE DELLA PIANTA DEL TEATRO DI HELVIA RICINA (Macerata) (Firenze, Uffizi A 844r)

98 A. DA SANGALLO IL G., RICOSTRUZIONE DELLA PIANTA DEL TEATRO DI FERENTO (Viterbo) (Firenze, Uffizi A 1132r)



99



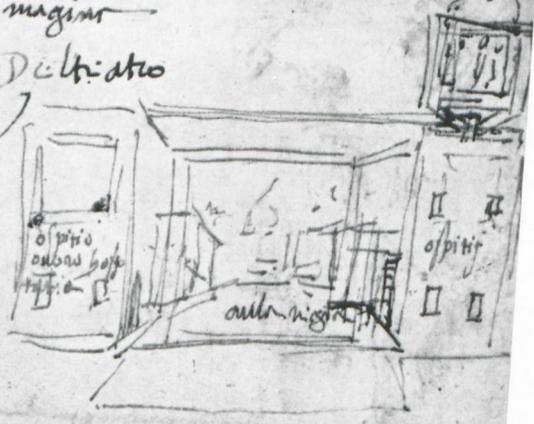
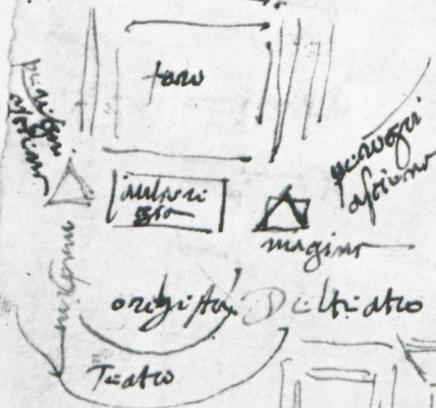
100

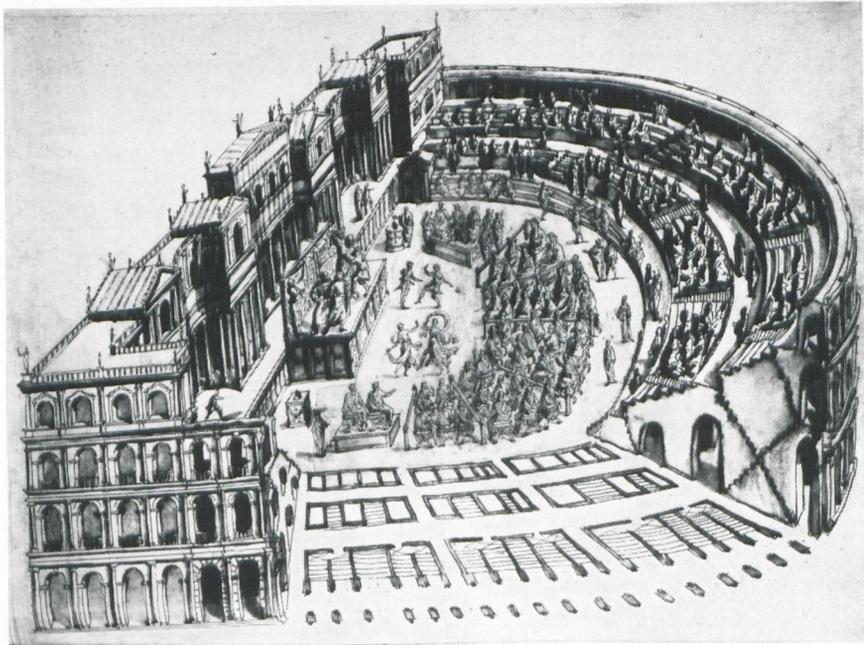
- 99 A. DA SANGALLO IL G., PROGETTO PER UN TEATRO APERTO PER LE NOZZE CESARINI (1531) (Firenze, Uffizi A 845r)
- 100 A. DA SANGALLO IL G., SCHIZZO PER LA PROSPETTIVA DEI «PERIACTOI», FORSE PER LE NOZZE CESARINI (1531) (Firenze, Uffizi A 1094r)

all'uscio di sp  
 tto in p ffaci  
 i sul pas sionio qui  
 No che noi diranno  
 e parato e fingere  
 si una sala e da ogni  
 canto uno ospizio  
 per as omnia dan  
 da ufo uone li ricotti  
 e dera cosa possio po che  
 poco do luma terra p ffaci  
 un arrip ad una ananti  
 come di cio di tua sorta



Sciamigulere  
 ma di no quale  
 si gira foto do li  
 effetti della C omni de  
 y che soggi fatto  
 anuri i effetti cio e  
 s una laparitione  
 delli de  
 melatra un alto ato  
 melatra uno ato





102

