

sonaggio per mostrare un'entità in metamorfosi. E se, come auspica ancora Escobar, il film ideale del comico è un'antologia dei suoi lavori cinematografici, ci sembra che la scientificità con cui viene affrontato sporadicamente l'argomento debba allora cedere il passo al ricordo di un suo qualunque lungometraggio che lasci trapelare l'eccezionalità della sua configurazione eterea, fanciullesca, irrealista ma, paradossalmente, anche profondamente umana.

## I MESTIERI E LO SPAZIO DEL TEATRO: LA SCENA DEL CHENDA

Questo studio affronta un'indagine sulle attività delle *équipes* di architetti-scenografi operanti in Emilia e in Veneto nel primo trentennio del Seicento, attraverso gli allestimenti realizzati dall'architetto ferrarese Alfonso Rivarola, detto il Chenda (1591-1640). Il lavoro si divide in due parti: la prima prende in considerazione l'intera produzione del Chenda, la seconda analizza in profondità un allestimento teatrale da lui realizzato a Modena nel 1635, attraverso la ricostruzione del suo cantiere e delle modalità organizzative attuate<sup>1</sup>.

### Introduzione

Nel XVII sec., gli incarichi portati a termine dagli staff operativi di artisti e artigiani delle scene per città, corti, accademie (con l'esperienza dei teatri pubblici a pagamento) portano, nella loro continuità, alla precisazione di un modello dello spazio teatrale e, insieme, alla stabilizzazione di un repertorio di immagini: ma inoltre, nell'arco del secolo, attraverso l'esperienza dei «cantieri teatrali», i ruoli e le responsabilità complesse si specializzano e si separano trasformando la scenografia in uno dei mestieri del teatro.

Tra la nascita del teatro degli Intrepidi (1600) e i molteplici allestimenti del Teatro della Sala Grande di Ferrara, in Emilia si

<sup>1</sup> Sul cantiere teatrale di Modena diretto dal Chenda nel 1635 sino ad oggi non si possedeva alcuna notizia: da qui il maggiore spazio ad esso destinato nella seconda parte del saggio. Infatti le fonti inedite che ho ritrovato, con la loro ricchezza di dettagli, aiutano a descrivere in modo capillare cinque mesi di attività e pongono il cantiere, e tutto l'avvenimento dello spettacolo, in una posizione privilegiata per lo studio del teatro materiale nella prima metà del Seicento (per i documenti inediti ritrovati cfr. n. 33).

formano i naturali eredi dell'esperienza di Giambattista Aleotti: tra loro emerge Alfonso Rivarola, detto il Chenda, soprattutto per il contributo offerto al consolidamento di una tradizione spaziale della sala teatrale che nel tempo diventerà prevalente. La vicenda artistica dell'architetto ferrarese, attivo per circa quindici anni, traccia inoltre un percorso dal quale risultano gli indizi della lenta trasformazione del generico ruolo di architetto-scenografo fino alla definitiva scissione di separati ambiti di competenza.

Con l'insediamento del nuovo governo pontificio, Ferrara viene animata da un'intensa attività promozionale tesa a rimodellare il volto dell'intero paesaggio urbano<sup>2</sup>. Il sistematico intervento sulle strutture architettoniche della città rappresenta l'effetto immediato e più evidente della nuova gestione. L'incremento della committenza religiosa e delle iniziative volte a dare credito al nuovo ordine viene strategicamente esteso anche alle strutture culturali della vecchia capitale estense, preziosi avamposti per il controllo e il consolidamento dei rapporti con il patriziato locale. Questa politica si concretizza nella proliferazione dei collegi e delle accademie letterarie, musicali e artistiche e nel rilancio di diverse realtà artigianali locali. Nel XVII sec. nella città vengono fondate più di quindici accademie che, nel giro di pochi anni, arrivano a caratterizzarsi come i centri di promozione e produzione teatrale e musicale più importanti. Fra tutte spicca l'Accademia degli Intrepidi, animata dal personaggio che più di altri ha legato la propria memoria all'esperienza teatrale del primo trentennio del Seicento, il marchese Enzo Bentivoglio.

Più volte principe degli Intrepidi, nel 1605, a pochi anni dalla fondazione dell'accademia, il Bentivoglio promuove personalmente la costruzione del teatro omonimo, affidando la realizza-

<sup>2</sup> Il 19 gennaio 1598 il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote e rappresentante di Papa Clemente VIII, entra col suo seguito a Ferrara prendendone possesso. La città, fino a questa data capitale del Ducato Estense, viene perduta irrimediabilmente da Cesare d'Este in forza di una clausola pontificia che circoscrive il vicariato sul territorio ferrarese alla sola discendenza legittima di casa d'Este. Il grande incriminato è lo stesso Cesare (1562-1628), figlio di Alfonso marchese di Montecchio, nato prima del matrimonio di Alfonso I e Laura Dianti. L'irregolarità di questa nascita penalizza senza alternative il duca d'Este, unico successore del cugino Alfonso II (1533-1597), morto senza eredi. A questa vittoria del papato, suggellata con un accordo conosciuto sotto il nome di *Convenzione faentina*, pattuito tra Lucrezia duchessa d'Urbino e il cardinale legato Aldobrandini il 12 gennaio 1598, contribuisce in modo determinante l'inimicizia tra la duchessa e Cesare, insieme agli umori antiestensi serpeggianti tra alcuni nobili di Ferrara, il voltafaccia del re di Francia, ed il silenzio degli altri maggiori governi europei.

zione del progetto all'architetto ferrarese Giovan Battista Aleotti, con il quale in questi anni collabora in modo continuativo. Nel 1610, il Bentivoglio finanzia in prima persona la costruzione del Teatro della Sala Grande, inaugurato con un *Campo aperto*, così chiamato per essere ospitato in un'antica sala del castello ducale. La sistemazione ancora provvisoria dello spazio, viene realizzata anche in questo caso dall'Aleotti, che si occuperà di seguirne tutti i successivi adattamenti fino al 1624<sup>3</sup>.

Di nobilissima casata, il Bentivoglio in qualità di ambasciatore vive fastosamente tra Roma e Ferrara, mantenendo relazioni con eminenti personaggi per i quali spesso lavora in veste di orchestratore e inventore di feste teatrali. Apprezzato per le sue riconosciute qualità organizzative, opera utilizzando i migliori staff di tecnici disponibili in Emilia, in grado di far fronte, nei tempi e nei modi richiesti, alle esigenze dell'invenzione teatrale. Il suo intervento si rivela spesso sostanziale tanto per ciò che concerne la definizione del progetto festivo, valutato e discusso col committente, quanto per ciò che riguarda la scelta dei collaboratori, delle maestranze e degli interlocutori più adatti a risolvere specifici problemi.

Entro questo raggio d'azione, il contributo del nobile ferrarese diventa determinante per la stabilizzazione di un repertorio di immagini e di uno spazio del teatro, poiché è proprio grazie alla mobilità degli architetti-scenografi, degli ingegneri e dei pittori, nelle diverse sedi di committenza, che si realizza nel tempo una sostanziale omogeneità di linguaggio. Ciò che il marchese mette a disposizione non è quindi solo un bagaglio di esperienze ma una rete di conoscenze, di professionalità, di mezzi, questi ultimi spesso raggiungibili solo grazie all'indiscutibile favore che importanti personaggi comunque gli assicurano. La sua intensa attività organizzativa, coadiuvata da una efficace rete di informatori che, nelle diverse corti, gli forniscono indicazioni su artisti, attori e musicisti, nel giro di pochi anni porta alla formazione di un gruppo compatto e specializzato di *operatori* delle scene, formato e sostenuto dalla collaborazione degli accademici e dal lavoro

<sup>3</sup> Giovan Battista Aleotti, detto l'Argenta (Argenta 1546-Ferrara 12 dicembre 1636), per circa 22 anni, dal 1571 al '93, lavora per gli Estensi in qualità di architetto ed ingegnere ducale. Nel 1598 viene nominato Architetto della Camera Apostolica e Architetto Ingegnere della Municipalità. Oltre all'importante attività architettonica, svolta per la maggior parte a Ferrara, un particolare interesse riveste il lavoro realizzato in ambito teatrale, durante il quale arriva a definire l'impianto e gli elementi essenziali della sala teatrale barocca come testimonia la sua opera più nota, il teatro Farnese di Parma.

delle più qualificate maestranze locali. Ciò che insomma si prefigura nell'impresa di questo gruppo sono le forme organizzative di un impresariato teatrale professionale che possiamo definire, per il forte legame stabilito con la propria tradizione, *équipe ferrarese*<sup>4</sup>.

La formazione del Chenda si realizza attraverso l'assidua frequentazione dei cantieri teatrali, il rinnovarsi dei progetti e delle collaborazioni con i gruppi specializzati e la scoperta sempre più consapevole di una solida e vitale tradizione locale. Nell'articolarsi di queste prime esperienze, l'architetto si dimostra estremamente ricettivo e in grado di selezionare modi di operare che affondano le proprie radici in una cultura non sempre omogenea e che vive e si alimenta a ridosso dei possibili modi del fare teatro.

### 1. Il Chenda architetto-scenografo<sup>5</sup>

#### 1.1. Tra sapere pittorico e cultura teatrale: gli anni della formazione

Il tirocinio artistico del Chenda avviene nella bottega del pittore ferrarese Carlo Bononi dove il giovane allievo studia le leggi

<sup>4</sup> È grazie al lavoro di Roberto Ciancarelli (*Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, Roma, Bulzoni, 1987), che si arriva per la prima volta a tratteggiare in modo esplicito la fisionomia di una *équipe* ferrarese di scenografi-architetti nei termini di un gruppo professionale riconoscibile grazie a un comune linguaggio espressivo e a specifici modi di operare nel cantiere teatrale, tanto in sede progettuale quanto in sede realizzativa. Ciancarelli sottolinea la continuità delle collaborazioni dell'*équipe* impegnata a Parma accanto all'Aleotti. Si tratta di un gruppo sconfidente nel fitto reticolato di collaboratori che, grazie al Bentivoglio e ai suoi informatori, operano nei diversi cantieri con sempre maggiore assiduità.

<sup>5</sup> La vicenda biografica del Chenda, insieme alle notizie sulle prime, decisive, esperienze lavorative legate al teatro, rimangono tutt'ora scarse e confuse. La maggior parte delle informazioni provengono dalle storie della pittura. Tra queste riveste una certa importanza: Girolamo Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844-46, II vol., pp. 188-197 (ristampa anastatica: Bologna, Arnaldo Forni editore, 1986), che va considerata la fonte principale di tutta la letteratura successiva. Rispetto all'attività teatrale del Chenda, i pochi contributi contemporanei riguardano realizzazioni e aspetti parziali del lavoro dell'architetto. La nostra ricostruzione è però realizzata attraverso l'analisi di studi più recenti: dai testi manoscritti e a stampa dal Seicento all'Ottocento alle fonti documentarie rinvenute presso gli Archivi di Stato, Comunali, Parrocchiali e le Biblioteche delle città di Modena, Ferrara, Bologna, Padova e Milano. Alfonso Rivarola nasce a Ferrara nel maggio del 1591 da Francesco Rivarola e Lia Panizza (A.P.Fe., Registro dei Battesimi, a. 1591, «... Adì 1° Giugno 1591 Alfonso Giovanni di m.o franc.o Rivarollo e della Lia Panizza

della prospettiva e dello scorcio, applicandosi nella decorazione a finte architetture, incornicianti illusionisticamente figure animate da forti contrasti chiaroscurali, in linea con lo stile del maestro e con la sua spiccata fantasia. Lo studio dell'architettura, associato alla continuativa pratica pittorica, rappresenta il fondamento stesso del lavoro scenografico dell'artista che approderà, mediante i successivi sviluppi in campo teatrale, ad una precisa elaborazione dello spazio.

sua moglie...»). Il documento è citato anche dal Baruffaldi il quale erroneamente indica come anno di nascita il 1607. Questo errore ha generato nel tempo ambiguità e confusione specie in relazione agli incarichi assunti dall'architetto nei primi anni di attività. A dare spazio all'idea di un errore del Baruffaldi, è la notizia di un affresco realizzato dal Chenda nel 1617; una Santa Caterina Martire «in piedi grande al naturale», per il refettorio della chiesa di S. Guglielmo a Ferrara (cfr. Carlo Brisighella, pronipote di Carlo Bononi maestro di bottega del Chenda, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara. Opera postuma [...] data nuovamente in luce, & accresciuta con copiosa giunta delle nuove Pitture, e Sculture mutate, rinnovate, o accresciute, tanto in dette Chiese & Oratorij, quanto in diversi luoghi pubblici et insigni, e in molte Chiese, et oratori della Diocesi, dall'Anno 1704 fino alli giorni correnti con altre notizie istoriche, e Pittoriche per opera del Dott: Girolamo Baruffaldi Accademico Clementino*; secolo XVIII, ristampa anastatica a cura di M.A. Novelli, Bologna, Spazio libero editori, 1990, p. 257). Si tratta di un'opera non identificata, citata anche da C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1770, p. 108). Il Chenda muore nella sua città natale il 10 gennaio 1640, secondo la leggenda, avvelenato dalla concorrenza bolognese (A.S.Fe. *Libro dei defunti, 1579-1800*, Registro n. XXII, anni 1639-1642, «Alfonsus Rivarola d. Chenda sepultus fuit in Chiesa Confraternitatis Sancti Spiritus» e B.A.Fe., *Compendio de' Personaggi per qualche titolo illustri, o per Famiglia cospicui, li quali sono sepolti nelle chiese della nobilissima Città di Ferrara; estratto dalli Libri dell'ufficio delle Bollette del Comune di Ferrara, dove si trovano li Nomi e Cognomi de morti e sepolti in d.a Città dall'Anno MCCCCLXXXV fino all'anno MDCXCVIII con la continuazione fino alli giorni presenti, e con il supplemento d'altri antecedenti non notati ne' libri delle Bollette. Fatica di Nicolò Baruffaldi ferrarese continuata da Girolamo suo figlio*, «Rivarolla Alfonso, Pittore, 10 Gennaio 1640, Sp.o Santo, d.o il Chenda», c. 204, Coll. Antonelli n. 764). Nonostante l'intensa attività svolta durante tutta la sua vita, spesso ben retribuita, alla sua morte lascia il figlio Giuseppe in gravi ristrettezze economiche e con un debito di «cento lire in libra» con la Camera Ducale di Ferrara per l'affitto di un laboratorio di pittura (A.S.Mo., Cancelleria Raccolte e Miscellanee, Particolari, b. 188, Borso Bonaccossi, 7 febbraio 1640). Il debito viene annullato il mese successivo grazie all'intercessione del conte Borso Bonaccossi presso il duca Francesco I d'Este («Molt. Ill.re Sig.re Ho dat'ordine a' miei Fattori che non permettano che sia molestato Giuseppe figlio del già Alfonso Rivarola per le lire cento, che va' debitore alla Camera, e l'ho fatto tanto più volentieri per compiacere ancora a V.S. che me lo raccomanda; con che l'auguro da Dio ogni bene. Di Modona li 14 Febraro 1640. A piaceri di U.S. Francesco d'Este. s.r CO: Borso Bonaccossi. [retro] Al Molt. illust.re Co: Borso Bonaccossi», A.S.Mo., Cancelleria Raccolte e Miscellanee, Particolari, b. 1214, Giuseppe Rivarola, 14 febbraio 1640).

Nei primi anni, dunque, il Chenda alterna alle partecipazioni in veste di pittore degli allestimenti teatrali, affidati nella maggior parte dei casi alla sovrintendenza dell'Aleotti, numerosi lavori più propriamente figurativi che non cesseranno mai di intrecciarsi alla sua principale attività di architetto-scenografo<sup>6</sup>. Attraverso questo percorso, il sapere pittorico si specializza per la scena e sperimenta il movimento, aprendo la strada a nuove possibilità espressive, anche grazie a nuovi modi di lavorare.

In sintonia con la sensibilità del tempo il Chenda verifica immediatamente la ricchezza del rapporto dialettico esistente tra sapere pittorico e cultura teatrale<sup>7</sup>. Si tratta di due ambiti di ricerca congiunti e interrelati, messi entrambi al servizio di un interesse sempre più marcato verso una mobilità vorticoso e organica dello spazio che si specificherà, negli ultimi allestimenti, mediante la definizione di precisi elementi strutturali della sala teatrale: i ponti gettati tra la scena e la platea per permettere la discesa dei cavalieri; l'organizzazione del palco e della graticcia attrezzati per la macchineria; la disposizione del pubblico separato e arretrato in piccoli palchi. L'unità di tale percorso è in un certo senso garantita dalla stessa committenza che vuol vedere animarsi d'azione i personaggi e i paesaggi raffigurati e ammirati nei testi dei poeti e dei pittori.

L'incontro tra il giovane scenografo e il Bentivoglio si realizza dunque a Ferrara nell'ambito delle attività teatrali svolte dall'Accademia degli Intrepidi. Ma il primo vero incarico, ufficial-

<sup>6</sup> Il problema dell'individuazione della tipologia e dell'entità degli incarichi svolti dal Chenda precedentemente al 1628, primo impegno teatrale in ordine cronologico documentato dalle fonti, rimane tutt'ora aperto. È certo che prima di questa data il giovane pittore ha già affrontato a Ferrara impegni di una certa rilevanza, precisando attraverso il decisivo incontro con il lavoro di maestri quali l'Aleotti e il gruppo dei quadraturisti bolognesi un proprio personale percorso, chiaramente riconoscibile nell'esperienza parmense del 1628. Per ulteriori approfondimenti su questo primo periodo di attività, rimando alla mia tesi di laurea *La scena del Chenda*, DAMS, Università di Bologna, aa. 1994-95.

<sup>7</sup> Le «interferenze» non sono solo di tipo formale e tematico, ma anche di tipo tecnico-realizzativo. La predilezione del Chenda per il guazzo e l'affresco, piuttosto che l'olio, ne sono un chiaro indizio. In teatro cambiano i supporti ma non i sistemi pittorici e le modalità d'esecuzione. Il guazzo, come l'affresco, si caratterizza per l'abbassamento di tono dei colori se bagnati, costringendo ad un attento controllo per poter raggiungere la tinta desiderata, ma entrambe hanno il vantaggio, specie il guazzo, di permettere esecuzioni rapidissime e particolarmente estese. Per queste caratteristiche, insieme alla particolare luminosità delle tinte e all'economicità dei materiali, il guazzo mostra di adattarsi perfettamente ai tempi, ai costi e ai risultati richiesti per la realizzazione delle scenografie teatrali.

mente riconosciuto, gli viene proposto dal marchese in occasione dell'allestimento del torneo *Mercurio e Marte*, realizzato nel teatro Farnese di Parma nel 1628<sup>8</sup>. La direzione dei lavori e la sovrintendenza delle macchine è affidata a Francesco Guitti, mentre il Chenda, affiancato dal Bononi, in veste di pittore progetta e realizza parte delle scene, organizzando il lavoro delle maestranze locali e piacentine. Interventi mirati vengono affidati a gruppi specializzati chiamati ad operare in precise fasi del lavoro. Si tratta di artisti e artigiani assunti per risolvere particolari problemi di ordine tecnico e formale sottostanti ad una particolare idea di spettacolo e pertanto, garanti e responsabili della diffusione di un modello di teatro e di drammaturgia. In quest'ottica lo spettacolo parmense definisce un registro di immagini di lunga durata e ciò grazie alla fondamentale opera di mediazione e gestione realizzata dal Bentivoglio che, nel più vasto e variegato panorama teatrale del primo Seicento, rappresenta solo una punta emergente di un'intensa attività di promozione e di scambio.

Tra gli staff arrivati a Parma spiccano i terrazzieri veneziani e i pittori ferraresi, questi ultimi attesi dal Guitti con particolare trepidazione dati i problemi sorti per la carenza di uomini capaci e l'ostilità serpeggiante tra le maestranze locali. Da Bologna giunge invece il gruppo dei quadraturisti facenti capo a Gerola-

<sup>8</sup> L'occasione è data dal matrimonio tra il duca Odoardo Farnese e Margherita de' Medici, celebrato a Firenze l'11 ottobre 1628, al termine di estenuanti trattative diplomatiche. Dopo due mesi trascorsi nella capitale toscana, la giovane sposa giunge a Parma accompagnata da un principesco corteo. La città l'accoglie solennemente e la celebra con un ricco programma di feste, coronate dalla rappresentazione di due grandi spettacoli teatrali: l'*Aminta* del Tasso, recitata il 13 dicembre, nel teatro provvisorio costruito da Francesco Guitti nel cortile della chiesa di S. Pietro Martire, e il torneo *Mercurio e Marte* di Claudio Achillini, realizzato nel teatro della sala d'armi del Palazzo Ducale della Pilotta, progettato dall'Aleotti nel 1618. Di questi spettacoli restano gli intermezzi dell'*Aminta*, il testo del prologo del medesimo spettacolo, intitolato *Teti e Flora* e scritto da Claudio Achillini, la descrizione dettagliata dell'insieme delle feste redatta da Marcello Buttigli e una serie di racconti scritti dagli ambasciatori stranieri presenti durante i festeggiamenti. Mancano la musica composta da Claudio Monteverdi e le illustrazioni per il testo del Buttigli. Esiste inoltre un importantissimo epistolario intercorso tra il marchese Bentivoglio, assente per lunghi periodi da Parma durante i lavori, e i responsabili delegati, tra cui spiccano le lettere inviategli da Francesco Guitti, che realizza le scene e sovrintende i lavori dell'intero cantiere teatrale. Queste lettere che, con poche eccezioni, costituiscono il manoscritto n. 660 del Fondo Antonelli della B.A.Fe., sono pubblicate integralmente nel fondamentale saggio di I. Laing, *Lettres de Parmes (1618, 1627-28) et debuts du théâtre baroque*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, rist. 1968, a cura di Jean Jaquot, nel quale l'analisi si estende ad una lettura più ampia e articolata dello spazio teatrale.

mo Curti, meglio noto come il Dentone, accompagnato da Michele Colonna, Agostino Mitelli e Andrea Seghizzi, con i quali il Chenda ha già avuto occasione di lavorare a Ferrara sempre al servizio del marchese Bentivoglio. Quella parmense rappresenta per l'artista ferrarese un'esperienza decisiva sia per la formazione personale sia per il pubblico riconoscimento di precise capacità che gli consentirà di assumere, in veste di scenografo e architetto, tutti i successivi progetti teatrali.

### 1.2. Il primo allestimento autonomo: Ferrara 1631

Nel 1631, il conte Borso Bonaccossi, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Giovan Francesco Sacchetti, fratello del cardinale Giulio, allora Legato a Ferrara, e Beatrice Estense Tassoni, figlia del marchese Ferrante, assume la direzione dell'allestimento di un torneo a piedi e affida al Chenda la responsabilità del progetto scenico e architettonico<sup>9</sup>. La festa cavalleresca fa parte di un programma più articolato di iniziative spettacolari, pubbliche e private, promosse dalla nobiltà ferrarese, nonostante i timori serpeggianti di un'epidemia di peste e l'acuirsi dei conflitti bellici.

Il torneo viene rappresentato il primo marzo, in un teatro allestito nella sala dei Giganti nel castello di Ferrara, di fronte ad

<sup>9</sup> Cfr. Francesco Berni, *Il Torneo a piedi e l'invenzione ed Allegoria colla quale il signor Borso Bonaccossi comparì a mantenerlo: a l'Alcina Maga favola pescatoria fatta rappresentare dal suddetto signore nella Sala detta de' Giganti in Ferrara, alla presenza di tre Altezze Serenissime di Mantova, e dei due Eminentissimi Cardinali Sacchetti, e Spada, nel Carnovale dell'Anno 1631. Descritti dall'Aggirato Accademico Fileno. Evvi aggiunto il tebro Epitalamio, che fu dispensato nella sera, e nel Teatro, in cui si fece il Torneo.* In Ferrara, Per Gioseffo Gironi, e Francesco Gherardi Stamp. Episc. 1631, p. (16), 107, (I), n. 6 incisioni. Contiene tutti i testi cantati [B.S.Mi., TI. Q. 18]; *Cronaca di Ferrara dal 1265 al 1647.* Precede la Cronaca Parva, [B.C.A.Fe., Antonelli 224.] Faustini Agostino, *Tavola delle cose più notabili, che si contengono in questi quattro libri, nuovamente aggiunti dal signor Agostino Faustini, alle Historie ferraresi, del signor Gasparo Sardi.* In Ferrara, per G. Gironi stamp. Episc., 1655, 8°, (1598-1655). Libro VI, c. 69. [B.A.Fe. E.10.7,6]; Scalabrini Giuseppe Antenore, *Annali della Chiesa di Ferrara. SEC. XVIII.* c. 228 r.-v. [B.A.Fe., Cl. I, 460.] Ferrari Monici Francesco, *Annali di Ferrara di Francesco Ferrari Monici dall'origine al 1632.* Cart. sec. LXI [B.A.Fe., cl. I, 674.] Ubaldini Cesare, *Storia di Ferrara dall'Anno 1597 a tutto l'Anno 1633: Del Can.co Cesare Ubaldini Con in fine una relazione del N.V. Emilio Manolesso Alla Repub.ca di Venezia, circa la sud.a Città, Suo Ducato, e Pri.pi l'Anno 1575, et una lettera del Card. Magalotti al Card. Barberini circa a' Soggetti ferraresi del 1628, XVII sec.* [B.A.Fe., C.A. 264, cc. 143r-155r].

un pubblico selezionatissimo e decisamente omogeneo. Per la sistemazione degli invitati il Chenda ricorre alla soluzione più semplice: organizza lo spazio lungo i tre lati liberi dell'area rettangolare e dispone tre ampi gradoni che replicano la forma della sala senza particolari scansioni strutturali. Si tratta di un teatro di piccole dimensioni progettato per un pubblico ristretto ed esclusivo che riconosce in questa disposizione una forma qualificante. La disposizione rettangolare delle gradinate rappresenta la soluzione semplice della struttura semiellittica progettata nel Farnese, ma in entrambi i casi i teatri sono pensati come spazi chiusi e separati che, per quanto trasformati in funzione delle nuove tipologie di spettacolo, sottostanno direttamente agli statuti culturali della sala teatrale elaborati nel secolo precedente.

La platea, lasciata libera per ospitare i torneamenti, viene riempita di sedie in occasione della rappresentazione della Favola *Alcina Maga*, realizzata tre giorni dopo lo svolgimento della festa cavalleresca. Il palco, relativamente piccolo e quasi quadrato, 12 piedi per 11, è attrezzato dal Chenda in modo da permettere il susseguirsi dei cambiamenti di scena e le apparizioni delle macchine per le quali lo scenografo sembra prediligere le diagonali, con un uso costante del sottopalco e della soffitta. L'arco scenico architettonico riprende il motivo delle colonne poste su alti basamenti che incorniciano nicchie con statue, già definito dall'Aleotti per il Teatro degli Intrepidi e il Farnese. Tuttavia il prevalente gusto pittorico inibisce ancora il progetto architettonico che si mostra insicuro e troppo sottomesso alla spazialità e alle tipologie rappresentative legate alla scena boschereccia. Bassorilievi, decorazioni floreali, sculture, armature, stemmi effigianti gli emblemi delle famiglie Sacchetti e Tassoni, traboccano dal palco e invadono l'architrave, le colonne, le nicchie, i basamenti, rendendoli inconsistenti. Nel complesso il risultato appare decisamente appesantito. Lo sguardo, sedotto dal continuo ripetersi e richiamarsi delle morbide volute, non trova mai un momento di sosta, rimbalzando vorticosamente dalla scena alla sua cornice. Nei successivi progetti il Chenda maturerà una cifra architettonica più compatta, affrancata dal rischio di un eccessivo decorativismo, grazie alla quale la scena acquisterà un nuovo risalto, chiusa entro impaginazioni più chiare e spaziose.

Le ridotte dimensioni del salone (circa 32 metri per 9), impediscono la costruzione di due palchi affrontati, proposti in sede progettuale allo scopo di rendere più dinamica l'azione. Un più semplice ma efficace espediente risolverà il problema: le squadre rivali appaiono dai due lati opposti della sala e si fronteggiano



l'una nascosta tra le quinte del palco, l'altra protetta dalla semioscurità e anticipata dagli intensi bagliori delle fiaccole accese<sup>10</sup>.

### 1.3. L'individuazione del palchetto: Modena 1635-Ferrara 1638

Nel 1635 il Chenda è impegnato a Modena al servizio del duca Francesco I d'Este per la realizzazione delle macchine e l'edificazione di un imponente anfiteatro nel cuore della città. Lo spettacolo cavalleresco viene realizzato per il passaggio nella nuova capitale estense del cardinale Maurizio di Savoia, importante alleato del duca nel tumultuoso panorama politico degli stati italiani.

Lo spettacolo complessivamente non presenta particolari variazioni rispetto al genere del torneo a soggetto, sperimentato per la prima volta a Ferrara<sup>11</sup>: riveste, tuttavia, un certo interesse per quanto riguarda l'assetto dei palchi. Questi, disposti su un ovale entro l'incerto perimetro della piazza, si sviluppano su tre piani e sono al loro interno divisi in ampi ambienti in grado di accogliere un'elevata quantità di spettatori. L'esigenza che spin-

<sup>10</sup> «Conferì quest'Invenzione il Signor Borso col Rivarola: Il qual conobbe, che il luogo destinato alla rappresentazione della Favola Pescatoria, per non passar in lunghezza ottanta, et per non avere larghezza maggiore, che di ventidue piedi, era non meno angusto di quello, che fosse il Tempo concessoli; E vide, che (se bene per accrescer lunghezza al luogo, gittarono poi à terra un muro) due Scene avrebbero occupato quello spazio, che doveva essere à gli Spettatori, ed allo stesso Teatro destinato» (Francesco Berni, *Il Torneo a piedi...*, cit., p. 10.). Un piede ferrarese corrisponde 0,403854 m. (cfr. Angelo Martini, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete*, Roma, ed. E.R.A., 1976, p. 205).

<sup>11</sup> Il torneo a soggetto, canonizzato per la prima volta nell'antica città estense con la rappresentazione del *Castello di Gorgoferusa* nel 1561 (al quale ci fu un seguito immediato in tutte le corti italiane), è così definito per l'inserimento di una struttura narrativa, ispirata all'epica e alla mitologia, nella rappresentazione delle battaglie tra squadre di cavalieri. Luoghi e temi traggono dall'elemento magico le maggiori suggestioni e, come gli intermezzi, portano ad una sostanziale trasformazione dello spazio e delle sue possibilità percettive. Questo, tecnicamente supportato dal lavoro degli staff specializzati, si trasforma in una rutilante macchina delle meraviglie. Le squadre dei cavalieri a piedi o a cavallo, richiamate a combattere da vecchie maliarde, fate, maghi e divinità, prodigiosamente giungono armate dai quattro lati dell'universo per incantare e catturare il pubblico con la rappresentazione di nuove, inenarrabili prodezze. Il teatro da torneo si precisa nella sua struttura in funzione di questa nuova drammaturgia; mantiene perfezionandola la forma circolare delle tribune che si sviluppano in altezza, aggiunge uno o anche due palcoscenici attrezzati per le macchine e le scenografie mutevoli e infine, ripristina l'uso dei ponti e delle scale, codificate dal Serlio e mai del tutto scomparse.

ge ad adottare questa particolare soluzione è prevalentemente di tipo economico. Il teatro provvisorio, pur realizzato sulla base di un unico progetto meditato dal Chenda in stretta collaborazione con il marchese Bentivoglio, è edificato grazie alla compartecipazione agli oneri di privati e di piccole società di artigiani. Le gradinate sono assenti e nell'insieme il progetto si presenta maturo: il pubblico può assistere seduto in un giro di palchi tutti uguali, sovrapposti, invalicabili e segnati dal ritmato alternarsi delle travi portanti e delle torce applicate su ogni terminazione o incrocio di linee. Al termine di questo lavoro il Chenda parte per Parma dove, su intercessione del Bentivoglio, chiede al duca di poter ottenere la cittadinanza nella capitale farnesiana<sup>12</sup>.

L'anno successivo ritroviamo il Chenda a Padova al servizio di Pio Enea degli Obizzi, per il quale progetta un teatro e realizza le scene e le macchine di uno spettacolo cavalleresco, composto e promosso dallo stesso marchese<sup>13</sup>. In questa occasione il Chenda sviluppa una soluzione architettonica già delineata nelle sue funzioni fondamentali nel progetto modenese. L'iniziativa padovana, svincolata da particolari avvenimenti celebrativi, raccoglie intorno a sé un importante e variegato pubblico non solo patrizio ma anche borghese e cittadino, per la sistemazione del quale emerge l'esigenza di suddividere lo spazio in più piccoli e separati luoghi. Nell'ambiente raccolto della sala, il Chenda riduce le grandi tribune in più piccoli spazi in grado di contenere ognuno un ridotto numero di spettatori. La struttura si presenta ancora mista per la presenza delle gradinate mobili occupate dalle dame protagoniste dei balletti, ma le *barcacce*, sovrapposte in cinque ordini, rappresentano già una fase avanzata di quel modulo ordinatore della sala teatrale barocca che è il palchetto<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> La notizia l'apprendiamo da una lettera di Nicolò Laudi al marchese Bentivoglio, scritta da Parma il 24 giugno 1635.

<sup>13</sup> Cfr. Nicolò Enea Bartolini, *L'Ermiona, Del S. marchese Pio Enea Obizzi. Per introduzione d'un Torneo a piedi et a cavallo e d'un Balletto rappresentato in musica nella città di Padova l'anno 1636. Dedicata al serenissimo principe di Venetia Francesco Erizo. Descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini gentilhuomo et Academico senese*. Padova, Paolo Frambotto, 1638. Pag. (8), 112, 15 incisioni di Alfonso Rivarola, Chenda. [B.N.Mi., T. Racc. Dramm. 5994].

<sup>14</sup> Strutture miste formate da gradoni e tribune non sono affatto nuove: in particolare a Bologna ne troviamo testimonianza in almeno due occasioni. Nel 1615 viene eretto un teatro al primo piano del palazzo del Podestà, ad opera di Giovan Gabriele Guidotti, per la rappresentazione de' *La Disputa dei Quattro Elementi*. Cfr. Carlo Ricci, *I teatri di Bologna nei sec XVII e XVIII*, Bologna, Succ. Monti editori, 1888, pp. 28 e sgg., il quale trae la descrizione del teatro da una cronaca della festa. In questa occasione, lo spazio per il pubblico è risolto attraverso la sovrapposizione di tre tribune, innalzate a partire

L'entrata del pubblico viene scaglionata in differenti fasce orarie a partire dai posti situati nelle zone più alte del teatro, per evitare caotici e promiscui affollamenti e ciò a causa dell'assenza di corridoi e di accessi indipendenti ai singoli palchi.

Nell'aprile del 1638, il Chenda è nuovamente impegnato al servizio del marchese Obizzi per un torneo allestito in piazza dei Signori, «circondata di comodi palchi»<sup>15</sup>, mentre, per una solenne festa religiosa indetta a Ferrara nel mese di giugno, progetta un imponente teatro costruito in Piazza Nuova, l'attuale Ariostea<sup>16</sup>. La festa fu voluta dal nuovo legato di Ferrara, Ciriaco Rocci, a pochi mesi dal suo insediamento in città, in occasione del centenario della Coronazione della Vergine del Rosario. La funzione religiosa viene spettacolarizzata e all'intimo raccoglimento dei fedeli nella chiesa si preferisce un teatro. Lo scopo dichiarato è quello di suscitare nel pubblico una reazione di «me-

dall'ultimo giro dei gradoni collocati sui due lati lunghi della sala, sostenuti e ritmati dalla scansione delle colonne. La stessa soluzione, sviluppata nel più ampio spazio di piazza Maggiore, viene adottata per l'anfiteatro costruito nel 1628 in occasione della rappresentazione del torneo *Amore prigioniero in Delo*, su iniziativa dell'Accademia dei Torbidi. (*Amore prigioniero in Delo. Torneo fatto da' signori accademici Torbidi in Bologna li XX di marzo MDCXXVIII*, Bologna 1628, descritta da G. Lodi). In questo caso, i tre piani sovrapposti delle gallerie, apparentemente poco profonde e ospitanti spettatori in piedi, realizzate sui due lati lunghi della struttura ellittica, si concludono nel terzo ed ultimo giro con una loggia scoperta. Sul lato corto, che presumiamo specularmente a quello non mostrato nell'incisione, sono invece sistemate le gradonate, che proseguono senza interrompersi al di sopra della Porta Maggiore, attraverso la quale i Carri scenografici accedono nel teatro.

<sup>15</sup> Cfr. B. Brunelli, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, cit., p. 77. Del torneo parlano ancora A.B. Sberti, *Degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova*, Padova, a spese di Adolfo Cesare, 1818, pp. 150-151, e C. Di Luca, *Tra «sperimentazione» e «professionismo» teatrale: Pio Enea II Obizzi e lo spettacolo nel '600*, in «Teatro e storia», a. VI, n. 2, ottobre 1991, pp. 292 e 303; tuttavia il Baruffaldi, segnalando questo secondo impegno padovano del Chenda, non parla di un allestimento in piazza ma di un teatro realizzato «nella gran sala de' padri di Montartone», G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, 1844-46, ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni, 1986, p. 192.

<sup>16</sup> Cfr. Giovanni Bascarini, *Ferrara Trionfante per la Coronazione della B.ma vergine del Rosario, Celebrata l'anno 1638. Con apparato di Teatro, di Macchine, e di Musica. Componimento dell'Eccellentiss. Sig. D. Ascanio Pio di Savoia. Donato dal medesimo Signore alla Compagnia del Santiss. Rosario eretta anticamente a Ferrara nella chiesa di S. Domenico, De Reverendi Padri Predicatori. Descritto dal Dottore Giovanni Bascarini, e stampato ad istanza di Gio: Battista Barbieri. Massaro dell'istessa Compagnia, Dedicato All'Eminentiss., e Reverendiss. Principe il Sig. Card. Carlo Pio vescovo di Ferrara*. In Ferrara, per gl'Heredi del Suzzi 1662. Con Lic. de' Sup., pp. (19)-44 [B.A.Fe. testo privo delle incisioni, e B.A.Va., testo fornito delle incisioni, Chigi, V, 2341].

raviglia» e di profonda adesione emotiva all'avvenimento. Musiche dolcissime vengono suonate da un'orchestra invisibile, mentre gli angeli arrivano in volo dalle sfere celesti con un leggero battito d'ali per consegnare al cardinale legato le corone che egli stesso poserà sulle teste della Madonna e del Bambino.

Entro l'impianto dello spettacolo di macchine, l'apparizione delle figure allegoriche, immobili sulle montagne bibliche e rappresentanti i temi del Vecchio e del Nuovo Testamento, ricorda certi brani dei *tableaux vivants*, ripristinando il sistema simbolico entro il quale le sacre rappresentazioni medievali avevano prodotto le immagini del Paradiso e dell'Inferno. Sul finale le apparizioni di esseri demoniaci dinamizzano l'azione: all'improvviso, un'Idra mostruosa formata da sette teste viene partorita da una Montagna rocciosa posta al centro della piazza, su un grande piedistallo di marmo. A ristabilire l'ordine, come *deus ex machina*, arriva in volo, «dalla maggior altezza del Teatro fuori d'una Porta [...] in aria discosto dalla porta 3 piedi», l'arcangelo Michele brandente con la destra una folgorante spada di fuoco<sup>17</sup>.

Nel programma pedagogico del governo ecclesiastico, all'intimo sguardo spirituale si preferisce la fascinazione della visione sensoriale, capace di segnare in modo persuasivo l'immaginario di chi vi cede senza opporre difese<sup>18</sup>. Il «ben'inteso Teatro» delle descrizioni definisce, dunque, in prima istanza, «una forma mentis e una metafora, una categoria per guardare e ordinare cose diverse e perfino non omogenee»<sup>19</sup> un modo per disporsi e mettersi in ascolto. Il teatro progettato dal Chenda è costruito, anche in questa occasione, grazie all'iniziativa di privati appaltatori: ma i palchetti disposti lungo un emiciclo contornante la piazza, questa volta sono divisi per separare «le Dame, dagli Huomini» e non creare «scandalo»<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Descrizione della Solemniss. a Incononazione della B.ma Vergine del Rosario dalli Fratelli della Comp. a fatta il di 20 Giugno 1638 III Domenica del d.o mese in Ferrara*, cc. 59-61 [A.S.Fe. A.S.C. serie Patrimoniale, b. 89, fasc. 1].

<sup>18</sup> Rimane ancora aperto il problema dell'appropriazione strumentale di forme e tecniche appartenenti all'effimero da parte del potere religioso che, nelle capacità fascinatorie dello spettacolo di macchine, intravede in questi anni un nuovo ed efficace mezzo di propaganda.

<sup>19</sup> Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, *Introduzione*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 25.

<sup>20</sup> Faustini Agostino, *Tavola delle cose più notabili, che si contengono in questi quattro libri, nuovamente aggiunti dal signor Agostino Faustini, alle Historie ferraresi, del signor Guaasparo Sardi*. In Ferrara, per G. Gironi stamp. Episc., 1655, 8°, (1598-1655). Libro VI, c. 69. [B.A.Fe. E.10.7.6] c. 75.

Nel 1639 il Chenda porta a termine i suoi ultimi incarichi che per ragioni diverse costituiscono due importanti riferimenti storiografici. Si tratta dell'inaugurazione della prima stagione musicale del secondo teatro a pagamento veneziano, il nuovo Grimani dei SS. Giovanni e Paolo, e del rifacimento del teatro della Sala del Podestà a Bologna.

#### 1.4. *Gli ultimi allestimenti: Bologna-Venezia 1639*

Dall'apertura del primo teatro pubblico a pagamento, il S. Cassiano di proprietà della famiglia Tron, avvenuta nel 1637 grazie all'iniziativa di parte della compagnia di cantanti e musicisti che aveva allestito l'*Ermiona* padovana, nel giro di pochi anni si aprono a Venezia tre nuove sale pubbliche<sup>21</sup>.

L'entrata della famiglia Grimani nel circuito ufficiale, con l'apertura del SS. Giovanni e Paolo, rappresenta un avvenimento di rilievo per la città di Venezia, per il tipo di proposte che il gruppo familiare realizza rispetto alle coeve modalità di conduzione imprenditoriale. Ricostruito nel 1638-39, sulla struttura di un teatro in legno utilizzato tra il 1635 e il 1637 per accogliere gli spettacoli delle compagnie dei comici, il teatro dei SS. Giovanni e Paolo viene trasformato per essere adeguato alle nuove esigenze del dramma in musica. Non esistono testimonianze che ci informino sulla tipologia del nuovo edificio, costruito in buona parte in pietra, ma si ritiene diffusamente che non si discostasse dalla tipologia dei coevi teatri veneziani con sala ellittica e

<sup>21</sup> La presenza del Chenda in veste di architetto e sovrintendente delle macchine per l'inaugurazione, nel 1637, del Teatro Tron di S. Cassiano, è solo presunta e ciò in forza della partecipazione del medesimo gruppo di cantanti del teatro veneziano allo spettacolo realizzato a Padova nel 1636, per il quale l'architetto realizza, come abbiamo visto, il teatro, le scene e le macchine. È invece confermata la sua presenza in veste di ingegnere delle macchine nell'inaugurazione del teatro Grimani dei SS. Giovanni e Paolo, nel 1639, con *La Delia o sia la Sera sposa del Sole* di Giulio Strozzi [B.N.Mi., Racc. Dram. 453]. L'autore del libretto fa esplicitamente riferimento all'architetto ferrarese nell'Argomento dell'opera che invia al pittore Ercole Danesi per l'invenzione dell'apparato scenografico [B.N.Mi., Racc. Dramm. 452]. Non sappiamo se in questa occasione il Chenda, oltre ad essersi occupato delle macchine, si sia impegnato anche nella definizione architettonica dell'edificio teatrale, presumibilmente realizzato con cinque ordini di logge sovrapposte. In ogni caso l'architetto mette al servizio dell'opera pubblica un'apparecchiatura scenica che assicura la mobilità di tutti gli elementi e la riedizione di nuovi spettacoli capaci di importanti mutazioni sceniche.

logge sovrapposte<sup>22</sup>. Jean Jaquot fa risalire la definizione dei cinque ordini sovrapposti a questa stessa data, ventilando l'ipotesi di un'attribuzione della progettazione architettonica della sala ad Alfonso Chenda<sup>23</sup>. L'inaugurazione del teatro avviene nel carnevale del 1639, con *La Delia o sia La Sera Sposa del Sole*, del fiorentino Giulio Strozzi, già abbozzata tra il 1630-31, durante la peste<sup>24</sup>. La musica è di Francesco Manelli che allestisce l'opera separatamente da Benedetto Ferrari, suo consociato nella compagnia di musicisti e cantanti attiva a Venezia dal 1637. Il Ferrari compone invece il testo e la musica dell'*Armida*, il secondo spettacolo previsto nel cartellone del teatro Grimani per il quale il Chenda realizza le scene<sup>25</sup>. La conferma del doppio incarico all'architetto ferrarese è contenuta nell'argomento della *Delia*, che ci offre un'informazione altrimenti taciuta da entrambi i libretti a stampa delle opere.

[...] una nuova *Armida*, che sarà, come sono state l'altre due degli anni andati, la meraviglia delle Scene, venendo hoggi tanto nobilitata dalle

<sup>22</sup> Cfr. Anna Laura Bellina - Thomas Walker, *Il Melodramma: Poesia e Musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta, Il Seicento*, Venezia, Neri Pozza, 1983. Il teatro di Giovanni Grimani «... situato sù le fondamenta nuove detto de' Santi Gio: e Paolo, per esser' ivi vicino di Giovanni Grimani, che per esser prima fabricato di tavole e non tutto sopra il suo terreno, lo trasportò con prestezza incredibile in poca distanza sopra il suo fondo [...] facendolo erger tutto in pietra...» (Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino [...] nel fine le memorie teatrali di Venezia*, Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1681, p. 398).

<sup>23</sup> Cfr. Jean Jaquot, *Les Types de lieu théâtral et leurs transformations*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, cit.

<sup>24</sup> Giulio Strozzi, *La Delia o sia la Sera sposa del Sole. Poema drammatico di Giulio Strozzi*, Venezia, Gio Pietro Pinelli, 1639. Il libretto contiene l'argomento ed il testo poetico dello spettacolo [B.S.Mi., Ti. U. 280; e B.N.Mi., Racc. Dramm. 453.] e, del medesimo autore, *Argomento e scenario della Delia o sia la Sera sposa del Sole*, Venezia, 1638, p. 33. Dedicata di Giulio Strozzi a Ercole Danesi, ed elogio a Francesco Manelli autore della musica [B.N.Mi., Racc. Dramm. 465].

<sup>25</sup> Benedetto Ferrari, *L'Armida. Del Sig. Benedetto Ferrari rappresentata in musica in Venetia l'anno 1639. Al serenissimo Francesco Erizzo doge di Venezia dedicata*. Con licenza de superiori e privilegio. Venezia, Antonio Bariletti, p. 75. Il volumetto contiene l'argomento, il prologo, i personaggi, il testo poetico e tre sonetti dedicati all'autore. La conferma di questo doppio impegno del Ferrari, è dato dal ristretto della *Delia*, scritto sempre da Giulio Strozzi, nel quale, ricordando l'apertura del nuovo teatro Grimani, segnala ed elogia l'autore dell'*Armida*, «fatica del Signor Benedetto Ferrari [...] composta, & ornata insieme di Musica», Strozzi Giulio, *Argomento e scenario della Delia o sia la Sera sposa del Sole*, cit., p. 33. Dedicata di Giulio Strozzi a Ercole Danesi, ed elogio a Francesco Manelli autore della musica, p. 26 [B.N.Mi., Racc. Dramm. 465].



Machina di Vostra Signoria [Ercole Danesi], e del Signor Alfonso, & honorata (come sarà primieramente la Delia) [...]»<sup>26</sup>.

Il Chenda, affiancato in entrambi gli allestimenti dal pittore veneziano Ercole Danesi, inizia ad occuparsi del progetto delle scene e delle macchine della *Delia* e, presumiamo, anche dell'*Armida*, a partire dal novembre 1638. È credibile che parte delle scene e delle macchine progettate per la *Delia* vengano riutilizzate anche per l'*Armida*, in sintonia con la logica stessa del teatro impresariale, caratterizzata dalla definizione di un repertorio di scene e la conseguente formazione di magazzini. Il Chenda, assicurando la messa in scena dei primi due spettacoli del Grimani, mette a disposizione del teatro e, per esteso, dell'opera pubblica, un'apparecchiatura scenica tutta votata al movimento e questo al di là delle ipotesi non confermate di una sua partecipazione nella definizione architettonica del teatro, probabilmente già dotato di logge sovrapposte.

Nello stesso periodo il Chenda è impegnato con piena responsabilità nei lavori per l'allestimento del torneo *I Furori di Venere*, realizzato a Bologna per festeggiare il bimestrale del gonfalonierato del marchese Cornelio Malvasia<sup>27</sup>. I continui viaggi effettuati a Venezia lo costringono a disertare in più di un'occasione il cantiere bolognese, contribuendo allo slittamento in maggio dello spettacolo previsto in febbraio<sup>28</sup>. Lo spettacolo viene allestito nel teatro della Sala Grande, al primo piano del palazzo del Podestà, eretto sulle ceneri di quello già realizzato dal Guidotti nel 1615 e andato in fumo, nel dicembre del 1623, al termine della rappresentazione del *Pastor Fido* del Guarini. Per questa occasione vengono adottate speciali misure di sicurezza e, per contenere il rischio di nuovi incendi, si fanno chiudere e svuotare tutte le rivendite di polvere da sparo situate presso i portici del palazzo senatorio; inoltre si decide di rinforzare l'edificio, gravemente appesantito dalle voluminose impalcature del

<sup>26</sup> Giulio Strozzi, *Argomento e scenario della Delia o sia la Sera sposa del Sole*, cit., p. 26.

<sup>27</sup> Cfr. Pio Enea Obizzi, *I Furori di Venere. Favola del signor marchese Pio Enea Obizzi, torneo a piedi et a cavallo rappresentato da' cavalieri bolognesi, promotore et direttore il signor Cornelio Malvasia, poesie del signor Bernardino Mariscotti e Carlo Possenti, macchine del signor Alfonso Chenda ferrarese. Di giugno 1639* [B.E.Mo., ms. Campori Gamma G.5.6. con dedica in bianco del 28 ottobre 1639 dalla quale risulta l'originaria intenzione, non realizzata, di stampare le scene, e forse le musiche dello spettacolo, B.A.Bo., A.2175, cc 213 r 254 v.].

<sup>28</sup> Sui curiosi particolari di questa vicenda rimando a *La scena del Chenda*, cit.

teatro e delle macchine, puntellandolo all'esterno con grossi speroni di abete<sup>29</sup>.

In questo teatro i posti per il pubblico sono sviluppati su cinque ordini di logge suddivise in palchi più piccoli, tutti uguali, e segnati dal ritmato rincorrersi di piccole colonne che si susseguono sui lati lunghi, intervallati dalle finestre aperte verso la piazza. Il palcoscenico è raddoppiato sugli altri due lati della sala rettangolare, ripristinando senza variazioni la vecchia soluzione del Guidotti ereditata dalle piazze e sancendo nello stesso tempo una tradizione spaziale della sala bolognese che dimostra nel tempo di rimanere inalterata nella sua struttura essenziale. I palchi per il pubblico, già presenti nel precedente teatro e non ricordati con le rispettive terminazioni ai prospetti dei due boccascena perché separati dalle porte d'entrata, sono in questa occasione suddivisi in 160 «ponti in rito», come dichiara la legenda dell'incisione che ne raffigura una sola metà. In corrispondenza della porzione centrale del primo livello dei palchi affrontati vengono collocati i posti riservati agli ospiti d'onore. Leggermente aggettanti in avanti, questi palchi erano in grado di ruotare e «voltar faccia in occasione delle Scene», come già le gradinate realizzate a Padova nel 1636 per le dame protagoniste dei balletti. Il Chenda supera dunque la struttura mista costituita da tribune e gradinate, precisa la conformazione dei palchi e, presumibilmente, realizza i corridoi di servizio con accessi indipendenti ai singoli ambienti, ovviando alla meno pratica soluzione delle entrate scaglionate del teatro dello *Stallone*. Con quest'ultimo progetto, viene indicata una tipologia della sala barocca che nel tempo risulterà prevalente. Non sappiamo se a Padova e a Bologna l'accesso del pubblico cittadino nel teatro fosse vincolato all'acquisto del posto, come a Modena e a Ferrara nel 1638, ma certamente la distribuzione delle persone all'interno dei differenti palchi è regolata e prevista in anticipo. Per garantire la corretta occupazione dello spazio vengono quindi stampati dei biglietti, sui quali è indicato il numero del ponte assegnato<sup>30</sup>.

In questo torneo l'azione nasce su un palcoscenico e si sviluppa di rimbalzo sulla scena del palco opposto, contagiando col suo moto le tribune mobili che, con brevi rotazioni, la seguono nel suo avvicinarsi sulle linee orizzontali. All'apparizione dei ponti, fuoriusciti all'«improvviso, e senza vedersi come» dal «pa-

<sup>29</sup> A.S.Bo., Fondo Senato, Serie Diari, 4, *Diario dall'anno 1636 sino al 1647*, c. 48v. «Botteghe chiuse e visitate sotto la Sala».

<sup>30</sup> *Ibidem*, c. 49r, «Bollettini per entrar alla festa».

vimento della gran sala ad unirsi col pavimento della nobilissima scena»<sup>31</sup>, il pubblico sussulta e fa appena in tempo ad osservare la nuova azione che la luce intensa di due grandi lampadari, calati per sottolineare l'entrata delle squadriglie, lo abbaglia nuovamente, mentre ancora una scena appare, questa volta calata dal soffitto nel mezzo della platea.

Il Chenda interviene in modo globale sullo spazio della sala, della scena e del pubblico, in un ambito di spettacolarità esasperatamente ricercata e priva di qualsiasi consistenza drammaturgica. La platea non è più una semplice arena per i giochi e le danze, ma un involucro vuoto, delimitato da un'intercapedine di piccoli palchi. Lo spazio è agito attraverso l'insieme delle linee orizzontali, verticali ed oblique che l'intero volume del teatro consente di utilizzare. Il pubblico che vi partecipa è raccolto in intimi palchetti che si moltiplicano in altezza e si frantumano in una monotona successione.

La vocazione pittorico-ingegneristica del Chenda sfiora il virtuosismo, maturato nel corso degli anni attraverso le diverse tipologie di spettacolo affrontate e grazie alla costante meditazione sui temi dello spazio e del movimento. L'organizzazione della sala rinascimentale è stata radicalmente rivoluzionata, ne sono state alterate le strutture interne e insieme è mutata l'economia generale dello spazio, prima di tutto concentrato sulla scena e sul proscenio. Il palco si alza e diviene involucro magico imprigionato entro la cornice sempre più marcata del prospetto scenico che si vanifica dopo ogni improvvisa comparsa di un ponte gettato verso la sala. Queste due tendenze, quella cioè di chiudere la scena e quella di valicarla, con l'uso di ponti e di scale, sono intrinsecamente legate alle forme dello spettacolo accademico e di corte e, indipendentemente dall'esperienza del teatro veneziano, continueranno a coesistere senza negarsi in seno a tutto il teatro barocco. Il Chenda, da parte sua, trasformerà il problema del raccordo di scena e platea in un peculiare accento del proprio linguaggio, progettando l'uscita di ogni nuova struttura come azione indissolubilmente connessa allo sviluppo spettacolare. Il piano del palco è ridisegnato per favorire la disposizione e la manovra delle quinte mobili, vengono creati nuovi

<sup>31</sup> Gian Battista Manzini, *Del Torneo ultimamente fatto in Bologna all'eminantissimo Sacchetti descrizione panegerica del commend. Gio. Battista Manzini all'eminantissimo padrone card. Capponi*. In Bologna, MDCXXXIX, Presso Giacomo Monti e Carlo Zenero, p. (1) 80 [B.A.Bo., 17 G. VII.4.; 17 Storia civile e politica CAPS F2 FF 7; 18 Belle arti Pompa fatta di xCAPS II ff.15. B.A.Va., Chigi IV 2216. 7], p. 7.

spazi di servizio in grado di contenere le macchine e i diversi congegni. La sala si svuota e i luoghi assegnati agli spettatori vengono assorbiti dalle pareti attraverso palchi sempre più frammentati in piccoli ambienti sospinti verso l'alto, allo scopo di individuare i diversi proprietari, separare un pubblico non più omogeneo, contenere il maggior numero di posti in un'area ristretta, in sintesi, rispondere a precise istanze di ordine economico e culturale che la società barocca del primo trentennio del XVII sec. mostra d'aver portato a maturazione. In questo percorso il lavoro del Chenda offre un contributo decisivo non solo per ciò che riguarda l'ingegneria teatrale e la disinvolta sperimentazione sullo spazio, ma soprattutto per quanto concerne la definizione architettonica dei palchi: quella sperimentata a Modena nel 1635, chiarita a Padova nel 1636 e definita a Bologna nel 1639, attraverso l'incontro con la nuova e dirompente esperienza veneziana.

## 2. Modena 1635

### 2.1. Il cantiere

La realizzazione di macchine sceniche tridimensionali, estremamente elaborate e in grado di contenere uomini, di muoversi e trasformarsi a vista, è il risultato di uno sforzo collettivo che pone inevitabilmente gravi problemi di organizzazione tecnica, finanziaria e pratica che solo un organismo fortemente disciplinato come quello di un *cantiere* è in grado di risolvere.

Strutturatosi in questa forma tra XII e XIII secolo, per l'edificazione delle grandi cattedrali, il cantiere rappresenta per definizione un'organizzazione gerarchica di gruppi specializzati che, attraverso la divisione e l'integrazione del lavoro, operano per la realizzazione di un progetto comune, al vertice del quale si pongono come figure chiave quelle dell'architetto e dell'impresario. La nascita delle associazioni di liberi imprenditori, configurate nelle esperienze delle botteghe legate all'Arte, spinge nel tardo Medioevo al progressivo allontanamento degli artisti dal cantiere per il quale essi operano, definendo un modello organizzativo di lunga durata. L'artista interpellato realizza l'opera non più sul cantiere ma nella propria bottega, usufruendo della collaborazione dei propri assistenti e aiutanti<sup>32</sup>. Questa moderna organizza-

<sup>32</sup> Cfr. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1964, 2 voll.

zione dell'impresa architettonica porta ad una valorizzazione delle possibilità operative locali, stabilizzando la mobilità dei diversi gruppi professionali nella sola figura dell'architetto.

Un cantiere teatrale come quello realizzato a Modena nel 1635<sup>33</sup>, se da un punto di vista organizzativo può agevolmente richiamarsi alla realtà parallela dell'edilizia civile e religiosa, non opera con le stesse modalità per quanto concerne il reclutamento degli artisti e dei tecnici specializzati. Non ancora culturalmente definiti, i «mestieri del teatro» emergono, nell'effettiva esperienza di lavoro, in modo non sempre unitario. Il pittore, lo scultore, l'architetto, chiamati occasionalmente ad operare per gli allesti-

<sup>33</sup> Sull'avvenimento, come ho già detto, ho ritrovato una serie di fonti inedite. Oltre alla nutritissima documentazione di prevalente natura amministrativa, nella quale si conservano lo schizzo del telaio di una macchina teatrale e quello di due elementi per l'illuminazione dei palchi, custodita nell'A.S.Mo., abbiamo cinque cronache manoscritte dello spettacolo, conservate nella B.E.Mo., insieme a due descrizioni a stampa già conosciute (nell'A.S.Mo.), i testi del prologo, dei cartelli, dei brani cantati (B.E.Mo.) e un progetto in pianta del teatro, con annessa, in forma di pieghevole, la sezione dei palchi (A.S.Mo.). Il resto della documentazione finanziaria è conservata nell'A.S.C.Mo. e si riferisce in modo specifico alle spese affrontate dalla comunità modenese per la realizzazione dei propri palchi, l'assegnazione e la stampa dei biglietti, la verifica dei preventivi sull'illuminazione e la ripavimentazione della piazza in funzione dello spettacolo. Nel medesimo archivio si conserva un'importante cronaca manoscritta di Giambattista Spaccini, relativa al periodo di lavoro del cantiere. Infine, vanno considerati i diversi epistolari tra il promotore dello spettacolo, Francesco I d'Este duca di Modena, e i propri ambasciatori, i quali ci informano delle motivazioni del complessivo progetto ducale (A.S.Mo.). Sulla base di questi materiali, la ricerca si è articolata in due momenti. Nel primo, attraverso l'analisi sistematica dei documenti finanziari (rimborsi per spese di viaggio, vitto, alloggio e pagamenti di lavoro), ho individuato l'identità dei diversi responsabili tecnici e amministrativi, e dei principali gruppi di maestranze operanti nel cantiere. In un secondo momento ho tentato una ricostruzione critica della struttura e della conformazione del teatro e delle macchine realizzate per lo spettacolo. Per ogni documento, prima trascritto diplomaticamente, è stata realizzata una scheda, corredata da riferimenti archivistici, in cui si forniscono informazioni sulla tipologia degli incarichi assegnati, sulla permanenza nella sede di lavoro e sull'importo giornaliero di spesa fissato. L'archiviazione informatica dei documenti mi ha consentito inoltre di non disperdere le informazioni. Ogni testo preso in esame è stato scomposto e riorganizzato per singoli campi: ad esempio: soggetto, professione, provenienza, pagato per, per quale lavoro, ecc. I documenti così de-strutturati hanno permesso una serie di letture trasversali. La ricerca rappresenta un primo risultato in direzione di chiarire la fisionomia interna delle *équipes* attive nel teatro nella prima metà del XVII sec., e di comprendere le tecniche e le modalità del loro lavoro. Il confronto con avvenimenti analoghi potrebbe chiarire l'incidenza e la portata degli staff, o delle singole personalità ad essi legate, sulla tipologia degli spettacoli e la definizione dello spazio scenico a ridosso delle nuove forme di gestione impresariale del teatro pubblico.

menti scenografici, nella realtà dipingono quadri, realizzano maschere e sculture, progettano edifici e in generale organizzano il proprio lavoro singolarmente o all'interno di una bottega, affiancati da un proprio staff di uomini. Tuttavia, il riconoscimento di precise capacità operative è condizione necessaria ma non sufficiente per l'assunzione dei gruppi all'interno del cantiere teatrale. Le soluzioni che questa struttura organizzativa si trova ad affrontare sono di ordine tecnico-formale e sottostanno ad una regia che fa appello in prima istanza alle necessità simboliche del committente dello spettacolo. Ed è proprio nel rapporto tra committenza e possibilità realizzative, mediato da figure esemplari in grado di riunire su di sé le competenze dell'impresario, del direttore artistico e dell'inventore, che va rintracciata la definizione dei «mestieri del teatro».

Il duca di Modena Francesco I d'Este affida la realizzazione della propria giostra al marchese Bentivoglio, lasciandogli ampio spazio su tutte le decisioni di ordine tecnico ed amministrativo riguardanti i lavori: dalla realizzazione del teatro e delle macchine, all'ideazione delle coreografie equestri e, non ultimo, alla convocazione dei musicisti<sup>34</sup>. Il marchese, elaborata la generale orchestrazione drammaturgica dello spettacolo cavalleresco, affida l'invenzione e la stesura dei brani poetici a Fulvio Testi. Egli stesso pensa alle macchine e sulla scorta dei risultati ideati individua gli uomini in grado di realizzare lo spettacolo che ha in mente, vale a dire i depositari tecnici del suo stesso immaginario. Infine incarica Alfonso Rivarola, il Chenda, di realizzare il progetto scenico e con lui collabora nella definizione dell'assetto spaziale del grande teatro provvisorio eretto in Piazza Grande.

Solo due macchine delle cinque realizzate complessivamente per la Giostra di Francesco I, la *Rocca* e la *Nuvola*, vengono progettate e costruite ex novo nel cantiere. Per le altre, la *Balena*, il *Giardino* e il *Carro Trionfale*, sono documentati solo interventi di manutenzione e rifinitura. I viaggi effettuati a Parma e a Bologna su ordine del Bentivoglio, per rifornire il cantiere di grandi quantità di materiali, strutture e congegni meccanici, fanno pensare all'effettivo riutilizzo di una parte delle macchine usate nel

<sup>34</sup> La supervisione del marchese concerne tanto soluzioni di ordine operativo quanto decisioni in ambito finanziario. Egli stabilisce le quote dei compensi di ciascun responsabile e dei diversi gruppi professionali, ne ordina il pagamento e sottoscrive quasi tutte le liste di lavoro. Anche gli ordini per i fornitori spesso sono direttamente controfirmati dal marchese. Complessivamente si può affermare che non esiste decisione rilevante che non sia stata sottoposta ad un suo esame.

Teatro Farnese sette anni prima, in considerazione del fatto che in entrambe le occasioni una Rocca tempestata di diamanti, una Balena gravida di cavalieri, un Giardino, una Nave, Nuvole e Carri trionfali, appaiono, si aprono, si trasformano e poi scompaiono<sup>35</sup>.

A Modena, il Chenda assume il coordinamento diretto delle singole attività del cantiere, in veste di responsabile tecnico ed esecutivo della realizzazione delle macchine<sup>36</sup>. Lo scenografo-architetto collabora con staff di tecnici e artisti specializzati provenienti da diverse città emiliane che egli stesso fa chiamare durante precise fasi del lavoro per realizzare interventi mirati. Come a Parma nel 1628, i diversi gruppi presentano una grande mobilità rispetto al lavoro svolto nel cantiere, avvicinandosi e concentrandosi anche solo per brevi e intensi periodi.

Il cantiere modenese, avviato ufficialmente il 18 gennaio 1635, prosegue ininterrottamente e senza soste di rilievo sino al 14 giugno, giorno dello spettacolo, registrando nel corso dei cinque mesi di lavoro una concentrazione massima delle presenze solo intorno al periodo delle prove, circa una decina [cfr. la tavola delle prove]. Nei laboratori si alternano i carpentieri e i pit-

<sup>35</sup> Lo scambio di risorse umane e materiali si trasforma, in questo inizio di secolo, in una pratica riconosciuta a tutti i livelli. Se, infatti, da un lato offre la possibilità di disporre dell'opera dei tecnici, dei cantanti o degli attori più qualificati e apprezzati al momento, dall'altro rappresenta l'unica strategia in grado di ridurre gli alti costi, valutati in tempo e denaro, connessi alla realizzazione dei grandi spettacoli di macchine. A cavallo tra Cinque e Seicento, la pratica dello scambio acquista un peso rilevante nell'economia del complessivo progetto festivo, per l'assiduità e la varietà delle relazioni di volta in volta intraprese. Tanto nella produzione di spettacoli di corte, quanto negli spettacoli promossi dal patriziato cittadino, il progetto festivo si realizza sempre più spesso grazie alla compartecipazione degli oneri, ripartita tra i privati, i Comuni e le accademie letterario-cavalleresche. La definizione di un repertorio tipologico ricorrente dei meccanismi e dei luoghi scenici, porta alla formazione di vere e proprie dotazioni private che, grazie all'opera dei mediatori e promotori di spettacolo, viaggiano attraverso le città, incrociando e riproducendo la mobilità degli attori e dei tecnici della scena. L'efficacia di queste modalità produttive e lo stabilizzarsi di un modello di spettacolo, funzionerà da esperienza fondante nella gestione dei teatri stabili di fine secolo, tanto per ciò che concerne la diffusione delle dotazioni e la loro conseguente regolamentazione, quanto per ciò che riguarda l'assunzione permanente all'interno dei teatri di tecnici e la definizione di uno spazio attrezzato e in grado di accogliere di volta in volta il lavoro dei diversi scenografi.

<sup>36</sup> La paga giornaliera del Chenda è di £ 14. Dal 19 gennaio al 30 di aprile l'architetto lavora 101 giorni, per un compenso complessivo corrispondente di £ 1.414, dal 1° maggio al 15 giugno lavora 46 giornate, per un importo di £ 644 e un totale di £ 2.058, somma che possiamo considerare il suo guadagno complessivo per questo incarico.

tori di Ferrara, gli indoratori e gli stuccatori di Modena, i bombardieri di Reggio, i quadraturisti di Bologna. Questi ultimi giungono, ad esempio, solo nell'ultimo periodo di lavoro per dipingere le tele del teatro. Ogni gruppo è ricollocabile entro una precisa tradizione locale, un riconosciuto sapere, e tutti, in qualche modo, hanno alle spalle collaborazioni e interventi di lavoro riconducibili al medesimo ambiente culturale di chiara matrice ferrarese. Per tradizione a Ferrara l'interesse più accentuato per le feste cavalleresche, piuttosto che per gli intermezzi o i balletti della corte Medicea, conduce verso un rapido sviluppo della macchinaria teatrale, attraverso la quale si realizza l'introduzione dei cavalieri nel torneo. Voli, apparizioni, sparizioni, mutazioni simultanee, passaggi improvvisi e quasi violenti, sono alcune cifre di questo lessico rappresentativo nel quale, attraverso il lavoro del Chenda, si perviene talvolta, come abbiamo visto, a soluzioni prodigiose. In questa ricerca l'architetto ferrarese approda negli ultimi allestimenti ad una concezione totale del progetto scenico che trasforma lo spazio dello spettacolo in un organismo compatto, vivo, capace di un movimento continuo. Mentre le macchine avanzano, esplodono e liberano i cavalieri, la luce magistralmente si colora e si intensifica, le prospettive si approfondiscono e la musica cresce, vibra, si trasforma, galoppa.

Il complesso meccanismo di questi spettacoli, che i diversi allestimenti continueranno a ripetere variando, richiede il lavoro di tecnici specializzati e in grado di trovare in tempi ragionevoli soluzioni e linguaggi comuni. Indispensabile, pertanto, diviene l'apporto di ogni singolo gruppo e in questa prospettiva diventa significativa la continuità delle collaborazioni e delle esperienze realizzate, specie in rapporto al definirsi di un repertorio di immagini ricorrente. La possibilità di esplorare nell'intricata e anonima schiera di tecnici e artigiani delle scene, operanti tra l'Emilia e il Veneto nel primo trentennio del Seicento, potrebbe rappresentare un primo passo nel tentativo di ricostruire, per il periodo precedente la definizione del modello del teatro impresariale, la fisionomia dei gruppi operanti nelle diverse sedi dello spettacolo, la loro organizzazione interna, per la definizione della tipologia dello spazio e della drammaturgia barocche.

L'importanza di questo percorso si fa evidente con la nascita, nella seconda metà del secolo, delle grandi famiglie di scenografi-architetti che costruiranno, attorno alle conquiste tecniche e formali dei rispettivi fondatori e al mantenimento del segreto delle soluzioni adottate per ogni conquista, un patrimonio indispensabile a garantirne la sopravvivenza. Questa forma organizzativa si precisa sul modello delle compagnie professionali dei comici. Gli

scenografi, viaggiando, come gli attori, di teatro in teatro tra l'Italia e l'Europa, portano nel tempo ad una sostanziale uniformità della struttura delle sale teatrali e in particolare dell'organizzazione spaziale del palcoscenico. Questa stabilizzazione del modello risponde sostanzialmente alla necessità di poter accogliere agevolmente il lavoro dei diversi staff ai quali si vuol garantire la possibilità di riprodurre in ogni teatro le medesime soluzioni spettacolari per le quali sono conosciuti e chiamati.

Ma se è vero che da un lato queste esperienze non omogenee arrivano a definire una forma dello spazio scenico, è pur vero che, dall'altro, è lo stesso spazio a richiedere «degli staff, delle squadre di lavoro, e li richiede sempre più col definirsi di un repertorio tipologico ricorrente dei luoghi da rappresentare»<sup>37</sup>. La scenografia barocca, nata come ricerca di costruzione di meraviglie, nella realtà dell'esperienza si sostanzia nella costituzione di uno staff professionale che diffonde un modello di teatro e di drammaturgia e, al tempo stesso, specifica la propria esistenza come *mestiere*. All'interno di questo processo che mostra una decisa accelerazione con la diffusione dei teatri a gestione impresariale, il mestiere di scenografo, una volta costituito come separato, si articolerà al proprio interno: dallo *scenografo* inteso come staff artigianale operante nei teatri provvisori per il patriziato e la corte, si passerà allo *scenografo* coincidente con l'inventore delle scene, sempre più frequentemente attivo per i teatri stabili e distinto dagli staff che le realizzano. I primi esempi di questa forma industriale di organizzazione del lavoro degli artigiani dello spettacolo sono rintracciabili solo verso la fine del Seicento, quando i teatri commerciali sono ormai in grado di assumerla stabilmente dentro di loro.

Scorrendo i documenti della giostra modenese attraverso i mesi di lavoro, questo tipo di organizzazione emerge con evidenza, ma mostra il suo carattere discontinuo soprattutto per quanto concerne l'attribuzione delle differenti responsabilità, tanto tecniche quanto amministrative. È necessario tenere presente la polivalenza dei ruoli e delle competenze che caratterizza ancora la cultura materiale del teatro del primo Seicento. Basti riflettere, ad esempio, che è necessario attendere l'inizio del secolo successivo perché la figura dell'architetto e dello scenografo arrivino a separarsi. Per quanto, dunque, siamo in grado di ricostruire il cantiere nella sua struttura piramidale, le attribuzioni di ruolo realiz-

<sup>37</sup> Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 30.

zate in questa ricerca rischiano comunque di costringere le singole figure entro binari troppo restrittivi. L'avvertenza necessaria è quindi quella di tentare di sfumare ogni volta, e per quanto è possibile, i rigidi confini delle moderne definizioni, pure indispensabili per la nostra comprensione. Il diagramma di flusso, realizzato sulla scorta dei risultati raggiunti, rappresenta una forzatura interpretativa necessaria per rappresentare in modo coerente, schematico ed immediato la struttura del cantiere che stiamo esaminando [cfr. la fig. 1]. È evidente che le diverse entità messe in relazione da frecce direzionate sono nella realtà del lavoro tutte reciprocamente collegate tra loro. Così, se di norma un *Supervisore*, nel nostro caso il Bentivoglio, non dovrebbe essere direttamente in rapporto con le *équipes* ma solo col *Sovrintendente* (il Chenda), è chiaro d'altra parte che queste interferenze esistono e sono anzi fittissime. Tale assunto è ascrivibile all'intera struttura del cantiere rappresentato. Ancora un esempio. Il gruppo degli *Amministratori*, elemento di congiunzione tra il *Finanziatore dei lavori* e i laboratori attraverso la figura del *Sovrintendente*, nella realtà di questo cantiere ricopre una tale varietà di mansioni da rischiare di rendere quasi irriconoscibile la sua funzione primaria. Il rapporto tra i quattro principali responsabili amministrativi e i diversi laboratori è spesso diretto. Essi predispongono i rimborsi per le prestazioni speciali o per le forniture, provvedono al pagamento delle maestranze e al conteggio delle presenze, tuttavia non sono propriamente dei segretari in quanto, in modo competente ed autonomo, forniscono materiale e si occupano dell'acquisto di attrezzature e materie prime.

Tutte le figure professionali attive in questo cantiere, nella reciprocità delle interazioni realizzate, presentano dunque una specifica versatilità legata ancora al sistema di lavoro delle botteghe di tipo artigianale. Le logiche realizzative degli staff di *scenografi* appartengono alla realtà dei mestieri operanti nei diversi settori della cultura e della società, per i quali l'incontro con il teatro rappresenta solo un'attività occasionale, comunque, un'esperienza non ancora prioritaria e formalmente riconosciuta. L'apertura verso un'economia di mercato nella realtà dello spettacolo delle corti italiane, decise a non rinunciare alla fastosità dei propri eventi festivi e perciò costrette dalla crisi economica a trasformare i propri modelli produttivi, spinge verso una separazione dei *mestieri* del teatro e alla loro conseguente specializzazione. In questo processo, l'impulso decisivo viene dato dalla coeva esperienza del teatro impresariale che mostrerà i suoi esiti più chiari a partire dalla seconda metà del Seicento.



2.2. I laboratori

Per il Chenda la logica progettuale messa in atto nel cantiere modenese è ancora quella del pittore e dell'architetto. In questa poliedrica veste, egli organizza e guida i lavori dei due principali settori operativi, quello dei carpentieri, impegnati nella realizzazione dei congegni meccanici e delle strutture delle macchine, composto da un cospicuo gruppo di mastri ferraresi, e quello dei pittori-indoratori-stuccatori, ai quali è affidata la realizzazione dei rivestimenti. Un momento di congiunzione tra le due squadre è rappresentato dalle operazioni di assemblaggio delle diverse componenti alle quali partecipa attivamente anche il gruppo dei sarti che cuce le tele e gli elementi decorativi. Questa fase del lavoro si realizza tra la fine di marzo e la metà di aprile, a circa tre mesi dall'apertura del cantiere, sotto le tettoie erette in piazza Grande [cfr. la fig. 2].

Queste strutture vengono realizzate appositamente per ospitare i lavori di assemblaggio delle macchine, e avanzano nella costruzione in proporzione alla necessità di spazio evidenziata col progredire delle diverse fasi di lavoro. La loro costruzione, che prende avvio il 19 gennaio con undici manovali, dodici *segantini* ( falegnami) e quindici mastri *marangoni* (carpentieri), dei quali tre ferraresi, si protrae in modo pressoché continuativo sino a tutto il mese di marzo<sup>38</sup>. Tra aprile e maggio i lavori segnano un evidente calo e riguardano principalmente interventi di manutenzione sulle strutture. Realizzate in parte con vele, in parte con assi di legno ricoperte da tegole per canalizzare l'acqua e montate su pilastri di abete rosso, queste tettoie si estendono tra l'abside del duomo e i portici e, attraverso via degli Orefici, sino al ciglio della via Emilia, occupando tutta l'attuale piazzetta della Torre per una superficie complessiva di circa 2.000 metri quadrati.

Nel cantiere, contemporaneamente alla costruzione dei *coperti* e delle diverse componenti strutturali e decorative delle macchine, procede sia la costruzione del teatro realizzata col contributo di più imprese private che l'ideazione e la realizzazione dell'apparato illuminotecnico dei palchi, della piazza e delle singole macchine. Responsabile di quest'ultimo settore è il fabbro fonditore Anchise Censori, il quale realizza, in collaborazione col maestro peltraio Gio. Vecchi, diverse prove d'illuminazione che porteranno a modifiche sostanziali rispetto alle proposte iniziali<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> A.S.Mo., Fabbriche e villeggiature, b. 2, filza n. 1.

<sup>39</sup> Anchise Censori, responsabile per l'illuminazione, nella fase di progettazione e verifica dei materiali si avvale, su suggerimento dello stesso mar-

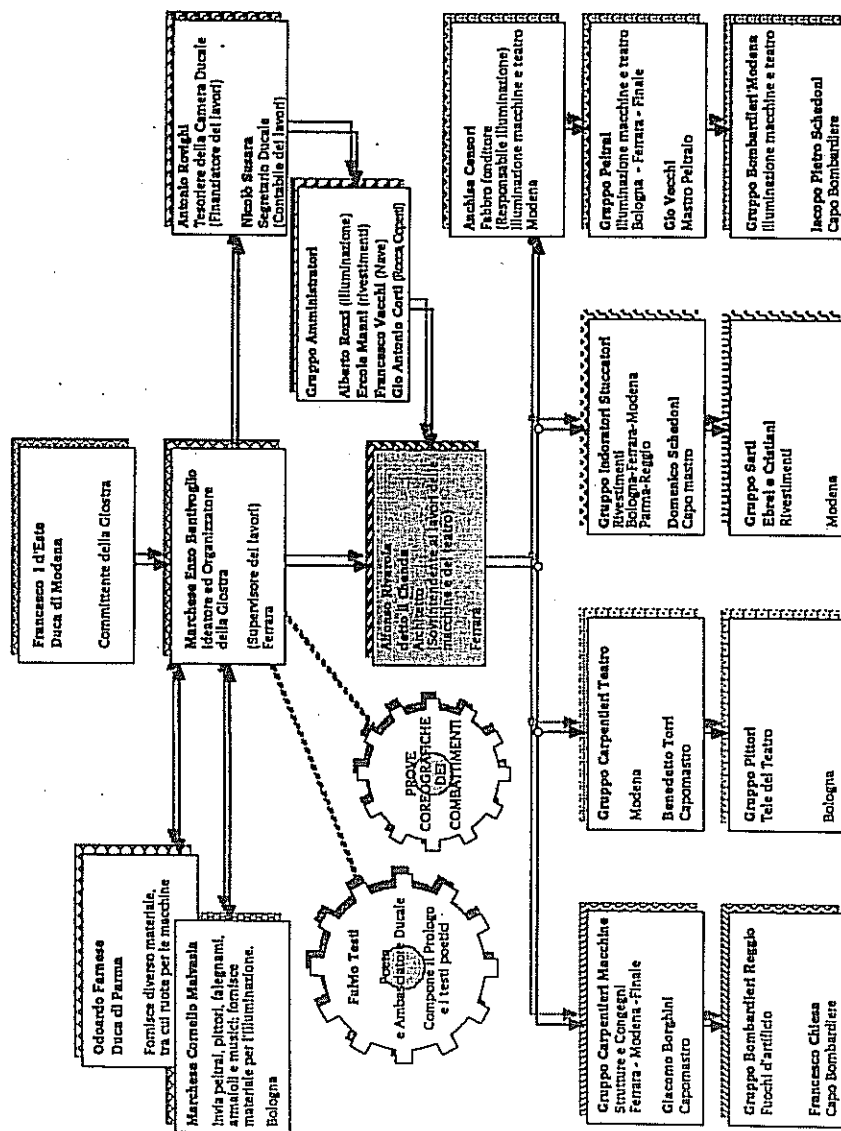


Fig. 1. Diagramma di flusso del cantiere modenese.

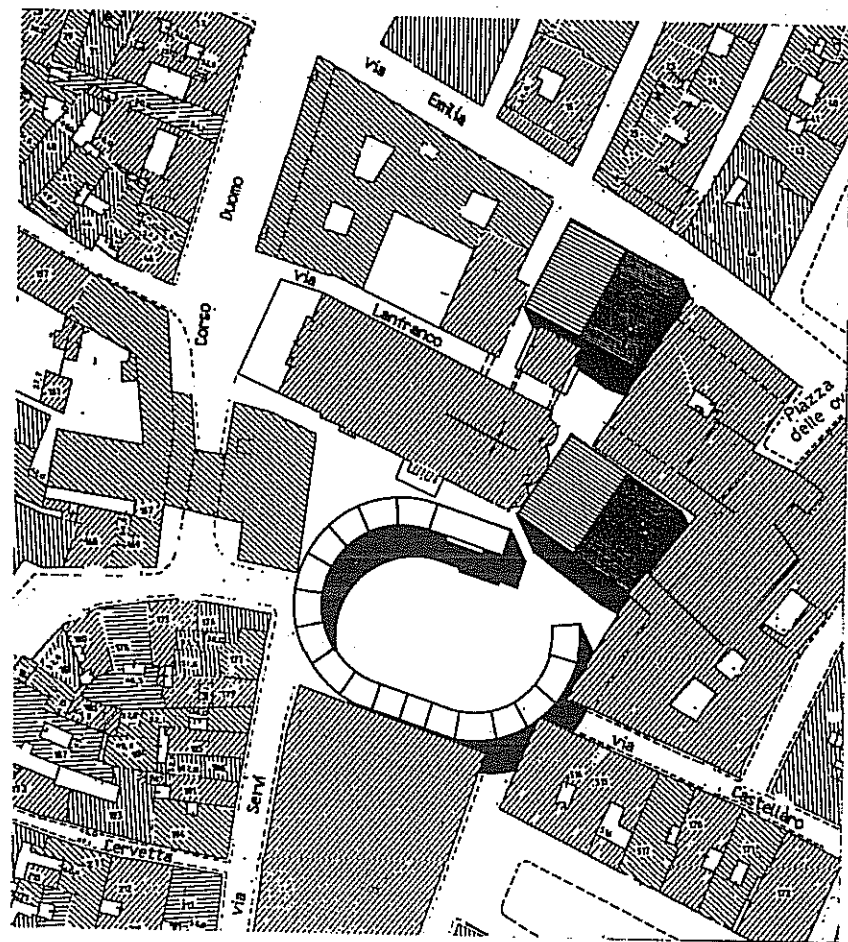


FIG. 2. Il Teatro e i coperti in piazza Grande.

se, della consulenza di Cornelio Malvasia, come testimoniano un suo viaggio effettuato a Bologna e l'arrivo da questa città, nei primi giorni di giugno, di padelle per olii infiammabili, nonché di un gruppo di peltrai. In quest'ultimo periodo s'intensificano le prove delle macchine e dell'illuminazione, che tra il 4 e il 10 giugno si susseguono quasi quotidianamente. Il Censori lavora in stretta collaborazione con Gio Vecchi, capomastro della squadra dei peltrai, e con il gruppo di bombardieri modenesi. Al lavoro illuminotecnico, che rappresenta il suo principale impegno all'interno del cantiere, si affiancano altri tipi di interventi, come la realizzazione in febbraio di «dodici cirelle di bronzo» e in aprile di altre «16 cirelle». Svolge inoltre dei lavori di riparazione ai raggi delle ruote della macchina del duca, insieme ad alcuni interventi di fortificazione delle tettoie edificate in piazza e realizzate per accogliere le macchine. Gio Vecchi realizza i lumi in peltro per le macchine. Durante i lavori, è affiancato Ortensio Cingari peltraio di Finale che è presente sul cantiere dal 1° febbraio. Nelle due settimane precedenti lo spettacolo, con il Vecchi collabora

L'illuminazione dei palchi, dopo un primo progetto presentato in febbraio, successivamente, alla prova generale del 18, viene radicalmente modificata e ritoccata definitivamente nella seconda metà di maggio<sup>40</sup>.

Nel cantiere dei palchi sono pochi gli interventi del Chenda effettivamente documentati e tutti riguardano la rifinitura delle strutture di legno. Nondimeno è certo che il suo contributo si sia risolto tutto in sede progettuale, in collaborazione con il Bentivoglio. Nell'attività del cantiere delle macchine, il Chenda riveste per contro un ruolo essenziale a tutti i livelli, conservando ampi spazi decisionali. Egli interviene direttamente sul lavoro tanto dei carpentieri quanto dei pittori, ordina materiale e lo riceve personalmente, organizza il lavoro e lo distribuisce, infine, chiama ed assume collaboratori. Il gruppo ferrarese, impegnato a realizzare i congegni e i telai, ha un peso rilevante nell'economia generale del cantiere confermando la superiorità tecnica di questa scuola locale, della quale l'ingegnere ferrarese è uno dei massimi esponenti. Lo staff, presente a Modena sin dalle primissime battute dei lavori, collabora con le maestranze locali, ed è guidato da Giacomo Borghini, capo carpentiere<sup>41</sup>.

Il gruppo lavora dislocato tra alcuni locali messi a disposizione da privati adiacenti piazza Grande, gli spazi della Munizione

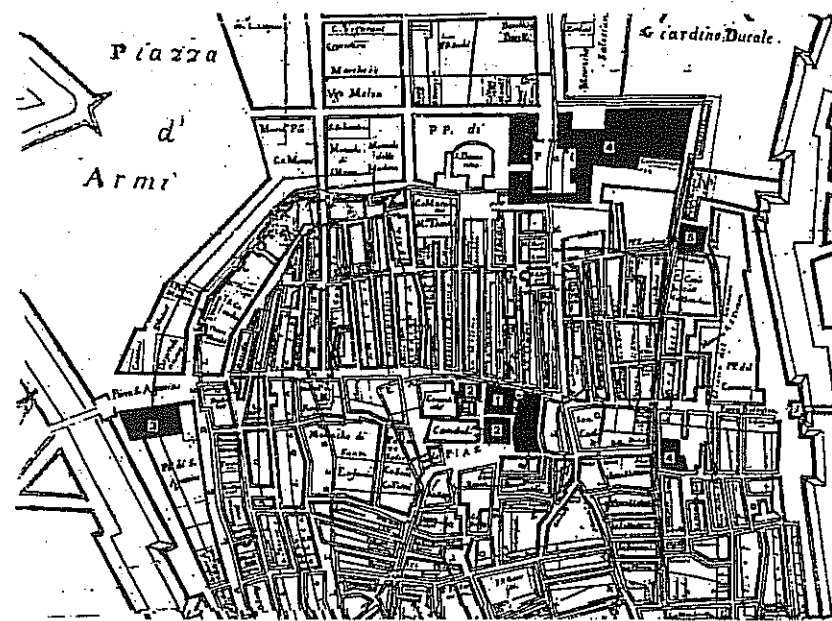
anche un gruppo di peltrai bolognesi mandati per l'occasione da Cornelio Malvasia su richiesta del Bentivoglio e tre peltrai ferraresi. Dopo l'ultima prova generale dell'illuminazione, effettuata il 10 giugno, due peltrai bolognesi lasciano il cantiere.

<sup>40</sup> Il 19 maggio, il Duca propone in luogo delle *Pignate da fuoco* (pentole piene d'olio), delle grandi *Lumiere* (lampadari pensili a più luci e gabbie metalliche, nelle quali potevano essere inserite delle fiaccole e vasi pieni di fuoco; A.S.Mo., *Atti della Comunità*, Torneo, cc. 91v-92r, sabato 19 maggio 1635). Dai preventivi si evince che il nuovo progetto abbassa la spesa di circa la metà (A.S.Mo., Ex Actus, 21 maggio 1635). Le conseguenze di questo cambiamento ricadranno sui fornitori degli olii ai quali viene restituita la merce non ancora pagata. Gli strascichi dei reclami si protrarranno sino all'inverno del 1635. Le spese dell'illuminazione sono a carico dei singoli proprietari dei palchi i quali, in base a un vincolo accettato con l'affidamento dell'appalto, sono costretti a realizzare le installazioni secondo i progetti e le direttive espresse dal Duca. Ciò vale anche per la definizione architettonica dei palchi, non delegata affatto alle possibilità inventive e realizzative dei diversi proprietari, e questo per garantire un assetto organico all'intera e composita struttura del teatro. Unico ambito d'intervento concesso ai proprietari riguarda, quindi, solo l'addobbo e l'organizzazione dell'arredo interno del palco. Questa modalità di gestione dell'intera impresa è testimoniata dalle relazioni intercorse tra il duca Francesco I e i consiglieri comunali e registrate negli *Atti della Comunità di Modena*.

<sup>41</sup> Giacomo Borghini parte da Ferrara il 17 gennaio ed è presente a Modena sino al 7 maggio e dal 13 maggio al 18 giugno. Viene pagato 5 lire al giorno ed alloggia all'osteria della Posta.

Ducale e alcune sale del Palazzo della Spelta, uno degli edifici appartenenti al complesso architettonico dei palazzi comunali. Nel medesimo stabile sono ospitati anche i pittori e una parte del numeroso gruppo di stuccatori, doratori, scultori e artigiani della cartapesta, provenienti da Modena, Reggio e Ferrara e per lo più sistemato nelle stanze del convento delle *Stimmate* [cfr. la fig. 3]. Responsabile di questo secondo e nutrito laboratorio è Domenico Schedoni, doratore e mascheraro modenese<sup>42</sup>. Pittori di diversa scuola sono invece quelli chiamati da Ferrara, Scandiano e Bologna, in una fase ormai avanzata dei lavori. Si tratta dei quadraturisti incaricati di completare e rifinire il rivestimento pittorico delle macchine e insieme di realizzare i fondali per i palchi e il teatro, con l'obiettivo di approfondire e sviluppare illusionisticamente le architetture e le strutture reali. Il quadraturismo, maturato attraverso l'importante esperienza della prospettiva lineare del Quattro e Cinquecento, mostra un deciso sviluppo in direzione di una sempre più marcata specializzazione a partire dal XVII sec. Il numeroso e per lo più anonimo elenco di nomi legati a questa scuola, conferma come il quadraturismo in quanto specializzazione fondata su un'abilità tecnica di «gran moda», tutelata e incoraggiata dalle scuole locali, appartiene all'esperienza di moltissimi artisti minori che costituiscono, tutta-

<sup>42</sup> Figlio di Giulio Schedoni, si forma insieme ai due fratelli Ercole e Bartolomeo, anch'essi impegnati nei lavori di questa giostra, nella bottega del padre. Innumerevoli documenti conservati nell'A.S.Mo. testimoniano un continuativo impegno di Domenico nel laboratorio paterno per la realizzazione di maschere, lavori di pittura, di restauro e manutenzione di infissi, carrozze ed elementi d'interni, sia al servizio della casa ducale che di privati. Per Francesco I, Domenico realizza maschere anche in occasione delle feste carnevalesche del 1635. Incaricato sino alla fine di gennaio di seguire anche il rifornimento dei materiali per gli indoratori, provvede personalmente, anticipando a proprie spese, all'approvvigionamento del laboratorio. Il 10 febbraio, a circa un mese dall'inizio dei lavori, probabilmente non soddisfatto dei compensi pattuiti per il suo gruppo composto da dodici mastri, lo Schedoni chiede l'aumento a 5 lire a giornata, accordatogli senza apparenti problemi, come testimoniano i successivi pagamenti (A.S.Mo., Archivio per Materie, Indoratori, b. 26, filza n. 18, «Il Schedoni dice che à ciasc.o de sud.ti Indoratori si potria dare secondo il suo giud.o in rag.e di £ 5 il giorno. Et al Scultore Bolognese p otto opere prestate p serv.o di S.A. à cui p anche non è stato dato à conto cosa alc.a si potria donare otto duc.ni d'argento. Gli sud.ti hanno havuto à conto di sue opere £ 14 p ciasc.o e di nuovo ne vorrebbono degli altri»). I suoi principali interlocutori sono il Bentivoglio e il segretario ducale Nicolò Susara per quanto riguarda le richieste di materiale e il Rivarola per ciò che concerne l'organizzazione e lo svolgimento dei lavori. La paga giornaliera corrispostagli è di 11 lire e 16 soldi, per un periodo di tempo che grosso modo si aggira sulle cento giornate lavorative a partire dal 20 gennaio.



1. Palazzo della Spelta, quattro laboratori. 2. Coperti di piazza. 3. Munizione ducale. 4. Stanze del Bentivoglio. 5. Convento delle *Sacre Stimmate*.

FIG. 3. Laboratori.

via, un lungo filone storico di eccezionale interesse, soprattutto per quanto riguarda il suo intrecciato rapporto con la scenografia teatrale.

A partire dalla scena prospettica serliana, la concezione barocca dello spazio spinge verso una rottura del fondale e al suo infinito e illusorio moltiplicarsi. Questa ricerca, attraversando il teatro, si lega senza soluzione di continuità alla coeva esperienza pittorica che trova in quest'ambito un fertile e privilegiato spazio di sperimentazione. I fondali e le quinte, ma anche le strutture tridimensionali montate su carri, acquistano spessore grazie ad una tecnica pittorica che predilige le vaste superfici e che utilizza metodi di lavoro facilmente adattabili alle ampie decorazioni scenografiche. In questo caso in luogo dell'affresco si usa la tempera a colla, formata appunto dall'unione dei colori stemperati con colle animali e distese sulla superficie con il semplice uso di acqua. Si tratta di un metodo di lavoro che pone i medesimi problemi dell'affresco e richiede, quindi, identiche abilità. Entrambi i sistemi pittorici si caratterizzano, infatti, per l'abbassamento di tono che i colori presentano durante l'esecuzione; solo una volta essiccati questi riacquistano il loro valore primitivo, costringendo

per tanto ad un attento e severo controllo delle tonalità durante tutto il lavoro. Le liste di materiali consegnati nei laboratori di pittura del cantiere modenese confermano l'uso della tecnica a colla che, insieme ad altri procedimenti evidenziati dai medesimi documenti, appartiene al bagaglio di sapere dei pittori bolognesi di quadrature. La notizia dimostra come l'attività di questo gruppo sia strettamente intrecciata al lavoro svolto dagli scenografi-architetti ferraresi, portando ad esiti decisivi sulla futura esperienza scenografica barocca<sup>43</sup>. Tra tutti spicca l'eredità del caposcuola della quadratura, il Dentone, il quale oltre ad insegnare con tecnica consumata le leggi dello scorcio e la libertà dei fuochi, istruisce anche sulle prassi esecutive più propriamente pittoriche<sup>44</sup>.

Tra le consegne effettuate per il laboratorio delle *Stimmate*, abbondano tutte le materie prime indispensabili alla realizzazione di colle vegetali ed animali, insieme alle sostanze necessarie per la composizione di mordenti tra cui la trementina, la cera gialla, gli olii, abitualmente utilizzati anche dal Dentone per in-

<sup>43</sup> Tra i possibili e ulteriori percorsi d'indagine, risulta di estremo interesse lo studio dell'intrecciato rapporto del quadraturismo bolognese con le attività teatrali di prevalente matrice ferrarese, per verificare la reale consistenza di tale, indiscutibile, scambio e cercare di comprendere in che modo le interferenze messe in atto dall'incontro di modelli operativi tra loro non omogenei, giungono a precisare una nuova modalità di lavoro, nella quale l'identità e l'autonomia delle singole componenti arrivano a dissolversi e ad elaborarsi in capacità operative nuove e più compatte, quelle delle *équipes* dei pittori-ingegneri-architetti-scenografi, che realizzano le scene e progettano i teatri.

<sup>44</sup> Girolamo Curti, meglio noto come Dentone (Bologna 1570-ivi 18 dicembre 1631), è appunto il caposcuola riconosciuto della quadratura, che trasforma in un genere specializzato e fine a se stesso. Il suo lavoro per le scene, per quanto limitato nel tempo, riveste un ruolo determinante. Vale ricordare la sua presenza accanto a Lionello Spada a Parma nel 1618, per dipingere le prime scene del Teatro Farnese. Negli anni seguenti la sua presenza è documentata a Bologna, a Roma e a Ferrara. Qui lavora per il marchese Enzo Bentivoglio in uno spettacolo probabilmente organizzato in occasione delle nozze della figlia del marchese, Beatrice, con Ascanio Pio di Savoia, nel 1627. In questi stessi mesi il cantiere del teatro Farnese è in piena attività, diretto, da Ferrara, dallo stesso marchese. Questi invita il gruppo bolognese a inserirsi, per coadiuvare il lavoro portato avanti dal Guitti e dal Chenda, insieme al gruppo dei pittori ferraresi. Tutti i centri dove il Dentone opera, Parma, Ferrara e Modena, sono in sostanza legati per tradizione alla medesima avanzatissima scuola di scenografi ferraresi. Con ognuno di questi artisti il pittore bolognese collabora più volte. Mitelli, Colonna, Seghizzi e Chiarini, portano avanti l'esperienza maturata dal Dentone che sfocerà, nella seconda metà del Seicento, nell'interpretazione bibienese della prospettiva ad angolo.

<sup>45</sup> Per questa operazione il Dentone utilizza «un mordente fatto con olio cotto, trementina naturale e cera gialla stemperate insieme e stese ancora bollenti con un pennello sottile ove occorre i lumi: [stende] sui tratti la fo-

collare l'oro in foglie su basi trattate<sup>45</sup>. Tra il gruppo dei quadraturisti ferraresi spicca il nome di Francesco Ferrari, allievo di G. Rossi, accompagnato a Modena dal suo assistente Alfonso Montino. Presenti nel cantiere dal 26 marzo al 28 aprile, partecipano ai lavori di rifinitura e montaggio dei rivestimenti, assistendo a tre importanti prove delle macchine, tra cui quella generale del 18 aprile che rappresenta un momento tipico rispetto all'intera evoluzione dei lavori<sup>46</sup>. Da Ferrara, per tale ragione, a partire dalla fine di marzo rientrano quattro mastri carpentieri, tra cui Giovan Battista Barbieri, già attivo accanto al Chenda nel cantiere del teatro Farnese di Parma<sup>47</sup>, e giungono ancora cinque pittori<sup>48</sup>, nove indoratori<sup>49</sup> e cinque mastri carpentieri<sup>50</sup>, la maggior parte dei quali viene assunta solo per questo turno di lavori. In aprile, dunque, le attività dei diversi staff sono concentrate tanto sulle macchine provate il 27 marzo, quanto su quelle da provare la sera del 2 aprile. Falegnami e carpentieri mettono a punto e finiscono di montare le strutture, oleano e provano gli ingranaggi, mentre gli stuccatori e gli indoratori rifiniscono le dorature dei rivestimenti. Gli elementi decorativi ultimati vengono, a questo punto, consegnati ai sarti che li cuciono sulle tele già inchiodate agli scheletri delle macchine, montati fuori dai laboratori, sotto le tettoie erette in piazza.

glia d'oro che [aderisce] tenacemente» (Maria Bazzi, *Abecedario pittorico*, Milano, Longanesi, 1956, p. 132). Per fare un confronto, in uno dei lunghi elenchi di materiale giunto sul cantiere modenese, viene annotata la consegna di «[...] doi lire oleo di Noce e [...] tre lire trementina p fare Colla p incolare loro Cantarino su li smeraldi [...]» (A.S.Mo., Fabbriche e villeggiature, b. 2, filza n. 25, *Lista di denari spesi da Me sotto scritto in Provvedere à quelli che lavorano Nelle Stimate, p la machina di S.A.S....*).

<sup>46</sup> Si tratta della prova più importante a cui assistono i promotori e i finanziatori del progetto e dopo la quale s'interrompe la costruzione di una macchina. Per la prova tutte le strade confluenti nella piazza vengono transennate e presidiate da soldati. Questa decisione provoca il definitivo blocco delle poche attività commerciali sopravvissute al cantiere. L'episodio scatena le critiche del cronista contemporaneo Giambattista Spaccini, fedele portavoce dei malumori cittadini. Alla prova assistono oltre alla famiglia ducale, anche i diversi proprietari dei palchi, e una moltitudine di curiosi assiepata fuori del teatro, sui tetti e i balconi degli edifici contornanti la piazza (cfr. Giambattista Spaccini, *Frammenti di cronaca relativi a Modena (1633-1636)*, vol. IX, cc. 24r-v, 12 aprile; e c. 25r, 18 aprile 1635).

<sup>47</sup> Cfr. Irving Laving, *Lettres de Parmes*, cit., p. 127, 15 marzo 1628, Francesco Guitti.

<sup>48</sup> Si tratta di Alessandro Casoli, Gio Batta Grassalioni, Paolo Bellia, Alessandro Campi e Paolo Verini.

<sup>49</sup> Alessandro Menegazzi, Gio Batta Magagna, Raimondo Campi, Bernardino Avenanti, Gio Batta Filippi, Gio Batta Bartolamasi, Gio Batta Franchini, Agostino Gabbi e Tommaso Baldini.

<sup>50</sup> Gio Batta Marini, Antonio Gatti, Giacinto Borsetti ed i fratelli Giulio e Gio.



Dopo la prova generale il cantiere si svuota nuovamente e ritorna al suo aspetto iniziale. Solo verso la fine di maggio, a poche settimane dallo spettacolo, ritornerà ad essere frenetico e popolato come nel mese di aprile. Insieme alle laboriose operazioni di rifinitura, arredo, cucito e verniciatura, negli ultimi giorni si portano a termine le pitture delle tele del teatro, parte delle quali sono destinate a rivestire i palchi ducali. Per questo lavoro giunge espressamente da Bologna un gruppo di pittori, inviato da Cornelio Malvasia insieme ad alcuni peltrai, un armaiolo e dei falegnami ferraresi<sup>51</sup>. Negli stessi giorni arrivano tre pittori da Scandiano<sup>52</sup> e due da Ferrara<sup>53</sup> insieme a cinque maestri carpentieri<sup>54</sup>. Di lì a poco giungono anche i bombardieri reggiani i quali, tra polemiche e disguidi, realizzano le girandole di fuoco per la macchina di Francesco I e lo spettacolo pirotecnico per il finale della giostra. Nel carro del Duca, i fuochi montati in cima ai merli di un Castelletto che s'intravede tra le falde di una Montagna, devono esplodere mentre la roccia si trasforma in una meravigliosa Rocca indiamantata. Una soluzione molto simile era stata realizzata dalla stessa scuola di artificieri nel 1608, in occasione delle nozze di Alfonso IV d'Este e Isabella di Savoia, genitori di Francesco I. In questa circostanza, dal Castello innalzato in onore del Duca, «[...] fatto con verdure, imprese e motti dipinti in lode di Casa d'Este [...] uscì quantità di razzi, e di girandole e con suono di Trombe, Tamburi, e campane»<sup>55</sup>.

Il 17 maggio a Modena arrivano tre artificieri, seguiti dopo cinque giorni da altri due compagni<sup>56</sup>. Francesco Chiesa, responsabile del gruppo, giunge in città con qualche giorno d'anticipo per prendere i primi accordi ed impostare il piano di lavoro.

<sup>51</sup> Francesco Quaini, Antonio Maria Dal Sole, Antonio Maria Gardiani, Giovan Battista Gallinari, Orazio Cavana.

<sup>52</sup> Gio Mattacoda e Girolamo e Sebastiano Sasconi.

<sup>53</sup> Paolo Verini ed Alessandro Casoli.

<sup>54</sup> Annibale Bassi, Giacinto Borsetti, Gio Batta Marini, Ludovico Tavani e Pellegrino Scardova.

<sup>55</sup> Domenico Giuseppe Pellicelli, *Continuazione delle Cronache di Reggio Lepido dall'anno 1510 fino all'anno 1700 composte da Domenico Giuseppe Pellicelli sacerdote cittadino reggiano in aggiunta alla Storia di Fulvio Assari*. Bibl. Municipale Antonio Panizzi di Reggio Mss. regg., C. 53; c. 256. Il riferimento documentario è tratto dall'articolo di Giuseppina Benassati «Apparati pirotecnici a Reggio Emilia», in *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857*, Reggio Emilia, Grafis Edizioni, 1985, p. 113.

<sup>56</sup> Francesco Chiesa, Fiorante Carandini, Gio Antonio Baroni, Agostino Chiesa e Gio di Stefano.

Dopo un iniziale colloquio con un portavoce ducale, avvenuto nella stessa giornata di giovedì 17, il Chiesa mostra al duca due disegni. Approvati i progetti il capo artificiere redige per il giorno seguente una lista di materie prime e strumenti necessari per la realizzazione dei fuochi, materiale che, come lo stesso Chiesa tiene a precisare al Duca in una sua lettera, viene consegnato incomprensibilmente

[...] in parte il sabato et il resta [sic] la domenica con grandissima confusione et grande negligensa non so se lano fatto per invidie di quelli che mi ano aiutato come si pode cridere vedendo che fu impossibile doptenir da quei signori una caldara che tenese in cerca tre sechia di agua [...]<sup>57</sup>.

La *caldara* mai consegnata impedisce ai bombardieri di procedere nel lavoro secondo i programmi stabiliti e insieme di utilizzare parte dei materiali giunti sul cantiere. Il boicottaggio, secondo il parere del Chiesa, è realizzato ad opera di alcuni *maestri di legname*, aiutati da qualche assistente. Probabilmente si tratta di maestranze locali, da tempo visibilmente penalizzate dalla gestione troppo particolaristica dell'amministrazione ducale, ancora molto legata a Ferrara. Di fatto le tensioni sociali tra le due città sono molto più antiche e complesse e trovano origine nell'insediamento degli Estensi a Modena. Le immediate conseguenze sul territorio di tale avvenimento, hanno una portata enorme e non accennano a distendersi se non dopo moltissimo tempo. È importante ricordare che, insieme alla corte ferrarese, a Modena si trasferisce anche il più umile personale di servizio, gli artigiani, i mercanti, i borghesi, gli ebrei, con immaginabili ripercussioni sull'economia dell'intera città e sul suo tessuto urbano. Il problema immediato riguarda l'incremento del costo della vita, la carenza degli alloggi, la mancanza di lavoro insieme ad una evidente parzialità nella gestione degli appalti<sup>58</sup>. Chiarissima in questo senso è la critica mossa contro la faziosa politica della casa ducale da parte del cronista contemporaneo Giambattista Spaccini. Il pretesto nasce dalla chiusura di piazza Grande e di tutte le attività ad essa annesse in occasione della prova generale del 18 aprile:

<sup>57</sup> A.S.Mo., Pirotecnici, b. 30 [retro], *Ingegno per li fuochi / 1635 Giug.o / A sua Altesa S.S.S. / S.A. ha vissto ciò che viene rapresentato*.

<sup>58</sup> Cfr. Albano Biondi, *Castello, Palazzo Ducale, Accademia Militare. Sette secoli di uno spazio cittadino*, in *Il Palazzo Ducale di Modena, sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di A. Biondi, Modena, Panini, 1987, p. 22.



[...] in Piazza asserano li Portici et seraglie d'assi, et li poveri mercanti sono in necessità d'asserare le botteghe et v'è un gran danno, non si guarda a niente se non a cavare li capricij chi a danno bisogna se lo goda, et ogni cosa va in ultima roina e non s'apensa a niente se non a spendere, e tutto qualche si potria fare di buono si lascia, si lascia asserare li filatti da seta che al presente se n'assera due, il tutto risulta a gran utile a Bologna arricchendosi loro et impoverendosi noi per causa dei nostri Principi. In le Municioni delle fortezze e Città ogni cosa e inscompiglio, le polvere guaste, le corde marze, l'Artiglieria scassata in terra le casse tutte marze, et ogni cosa in malhora a questo non se vi pensa e non si cura se si presentasse occasione [macchiato] seria niente all'ordine, se non sospiri e guai. Tutte le assi da Munit.ne sono stati venduti al forte Urbano nella Munit.ne di Mod.a non ve n'è pur una che così camina li neg.i di questo Principe che non attende ad altro che a chimere e fate dinari per spendere in questa guisa, e tutti ne sentono di queste sue legirezze li bufoni et altra gente ne godano di questa sua liberalità molto nociva a suoi stati [...]<sup>59</sup>.

L'emergere di conflittualità tra i diversi gruppi di maestranze è indice di un crescente clima di competizione già riconoscibile in altri cantieri come quello parmense del 1628. Se da un lato, infatti, tecnici e artisti sono chiamati in modo sempre più assiduo a lavorare per il teatro, dall'altro inevitabilmente sono costretti ad operare in un regime di imprescindibile ed estenuante antagonismo. I ritardi registrati sulle consegne dei materiali ordinati dagli artigiani reggiani costringono naturalmente il Chiesa a concentrare il lavoro in modo caotico tutto negli ultimi giorni, con immaginabili ripercussioni sulla qualità del risultato. Purtroppo non è possibile datare con precisione il documento e quindi sapere se i problemi tecnici si siano verificati durante una prova o nel corso dello spettacolo, ma ciò che importa ai fini della nostra indagine sono le istanze contenute nella lettera dell'artigiano: attraverso un atto formale, il Chiesa intende ristabilire un rapporto di fiducia che sente pericolosamente compromesso per assicurarsi nel futuro la possibilità di tornare a lavorare per il duca di Modena.

### 2.3. Il teatro

Il 25 gennaio 1635, alla richiesta dei Conservatori del Comune di Modena di costruire i propri palchi nella piazza, il duca

<sup>59</sup> A.C.Mo., Giambattista Spaccini, *Frammenti di cronaca relativi a Modena* (1633-1636), vol. IX, cc. 24r-v, 12 aprile.

Francesco I risponde affermativamente, purché questi rispettino le indicazioni del progetto, ovvero che i palchi siano costruiti «in Forma di Theatro conforme all Disegno del s.re Marchese Bentivoglio»<sup>60</sup>. L'autorizzazione passa attraverso l'accettazione di vincoli che riguardano le componenti tanto formali quanto strutturali del teatro, fatta eccezione per gli arredi interni dei singoli palchi. Tuttavia, ciò che Francesco I segnala non è semplicemente una forma dello spazio, bensì una sua funzione. Tra le descrizioni di questo teatro, una in particolare emerge per la chiarezza con la quale viene espresso il problema funzionale, cioè del rapporto esistente tra lo spettatore e lo spazio scenico, ristabilendo un antico archetipo teatrale e, insieme, esprimendo le esigenze di una prassi rappresentativa propria di questi anni. Si tratta della *Cronaca di Modena* di Vincenzo Colombo il quale, più stringatamente di altri, così descrive il teatro della giostra:

[...] con haver fatto attorno alla piazza tre palchi sopra luno al altro in forma ovata per potervi stare a vedere in forma di Teatro [...]<sup>61</sup>.

È la forma, dunque, quella culturalmente riconosciuta come Teatro, che qualifica lo spazio e tutto ciò che al suo interno si svolge, nella fattispecie la forma ovata. Gli uomini che hanno progettato questo teatro, così come quelli che lo hanno descritto e occupato, fanno riferimento ad un'idea comune, sviluppatasi attraverso una lenta elaborazione, che affonda le proprie radici nell'esegesi vitruviana, e nel progetto di restituzione del teatro antico dei teorici del Cinquecento. Ma l'arena circondata da spettatori, variamente adattata alla conformazione della piazza che l'accoglie, è anche l'immagine ricorrente di tutte le incisioni che tra Cinque e Seicento raffigurano giostre e tornei. Questa disposizione dei palchi, che persiste nel tempo nonostante il complicarsi ed il precisarsi dei diversi elementi strutturali, rappresen-

<sup>60</sup> A.C.Mo., *Atti della Comunità*, cit, c. 12v, 25 gennaio. La Comunità modenese, nel corso della medesima riunione, accetta i vincoli dell'accordo e nomina due responsabili d'ufficio incaricati di seguire i lavori, verificarne le eventuali irregolarità e controllarne gli sviluppi, secondo le direttive prescritte (A.C.Mo., *Atti della Comunità*, cit, Torneo c. 13 v, 25 gennaio). *Conservatores Status et libertatis* è il nome assunto dai componenti del governo cittadino modenese, composto da dodici membri rinnovati, dal 1606, ogni quattro mesi (prima di quest'anno la «muta» è trimestrale). Cfr. *I registri delle deliberazioni consiliari del comune di Modena dal XIV al XVIII secolo*, a cura di Caterina Liotti e Paolo Romagnoli, Modena, A.M., 1987.

<sup>61</sup> B.E.Mo., Vincenzo Colombo, *Cronaca di Modena*, ms in cart. sec. XVII, cc. 30, racc. Campori, gamma, B.6.11.

ta quindi una soluzione efficace. Le forme spettacolari che la utilizzano sono il risultato dell'affiancamento di esperienze eterogenee della cultura alta. Si tratta di spettacoli composti variabilmente di scenografie in movimento, carri attrezzati, canto, musica, armeggerie, fuochi artificiali, legati insieme da esili trame narrative e con esigenze spaziali anche molto diverse tra loro.

Al di là della codificazione della forma dell'arena, sperimentata attraverso la pratica dei tornei, in questa occasione ci troviamo di fronte ad una meditazione di ordine teorico, nella quale sono iscritti i motivi ideologici sottostanti al progetto, che, in ultima analisi, è il progetto di una corte. L'esperienza dell'anfiteatro allestito in modo occasionale intorno alle lizze dei tornei, con tribune più o meno articolate destinate al ceto nobile e più agiato e impalcature di fortuna per il grosso della popolazione, si dissolve attraverso l'alternata migrazione degli spettacoli dai cortili alle sale dei palazzi accademici e di corte. Il caotico pubblico dei tornei viene lentamente assorbito entro moduli strutturali sempre più precisi che, nei teatri di sala, divengono intercapedini cieche, delimitanti uno spazio altrettanto vuoto.

Il progetto modenese rappresenta ed esprime un preciso sistema di valori culturali, funzionando l'esperienza effimera delle piazze come privilegiato banco di prova per le realizzazioni dei teatri allestiti nei palazzi. Nel teatro di Francesco I, progettato come un insieme organico, l'ostentazione del privilegio non passa attraverso la ricchezza delle tribune della corte emergenti tra le più spoglie impalcature ad un solo livello destinate alla cittadinanza, ma attraverso l'ordinamento dello spazio in funzione di precise e vincolanti assialità. Nonostante il giro uniforme dei palchi, in questo teatro esistono dei luoghi privilegiati dello sguardo, generalmente assenti negli spazi per tornei allestiti nelle piazze. A Modena, l'unico palcoscenico non è posto semplicemente accanto all'unica zona di servizio disponibile, adibita a retropalco, ma è collocato di fronte alle tribune ducali, funzionando da sfondo visivo per le trasformazioni delle macchine e le evoluzioni dei cavalieri. I palchi ducali (come il verone delle sale rinascimentali) sono, dunque, l'unico luogo del grande teatro dal quale è possibile godere una visione perfetta dello spettacolo. Nella struttura e nella tipologia del teatro da torneo si ristabiliscono, con l'inserimento di un solo palcoscenico, i principi visivi e ideologici sperimentati nelle sale del teatro prospettico.

Nell'intenso panorama di sperimentazione che distingue questo primo trentennio del secolo, i teatri provvisori allestiti nelle piazze cittadine, adombranti l'immagine dei cortili privati e chiusi sui quattro lati dalle facciate dei più importanti edifici civili e

religiosi delle città, rappresentano una tappa decisiva per la verifica delle nuove e più articolate soluzioni spaziali dell'edificio teatrale. Nelle incisioni secentesche dei teatri da tornei costruiti nelle piazze, la città sembra retrocedere rispetto alla prepotente immagine del teatro che si precisa sempre più chiaramente come spazio assoluto e autosignificante. Gli arcoscenici che incorniciano i disegni dei teatri di piazza e occultano dietro le loro volute le città retrostanti, non rappresentano un semplice vezzo dei loro autori ma sottendono una precisa vocazione metaforica del globale progetto teatrale.

#### 2.4. I palchi

L'unica immagine superstite del grande teatro modenese, è un disegno conservato nell'Archivio di Stato di Modena, forse lo stesso mostrato dal Duca ai Consiglieri comunali<sup>62</sup> (cfr. la fig. 4). Si tratta di una pianta molto schematica della piazza modenese, con la cintura dei suoi palazzi e l'imbocco delle strade, nella quale sono disegnati diciassette moduli tutti uguali e una struttura più grande nella parte adiacente alla cattedrale, disposti su un ovoidale che s'interrompe all'altezza dei palazzi comunali creando un varco di circa venti metri. Una sezione del teatro è applicata in forma di pieghevole sul medesimo disegno. In essa si mostrano i tre solai sovrapposti, forniti di scale e chiusi da una copertura superiore.

Il fatto che sia stato misurato e disegnato l'intero perimetro dello spazio pubblico rende questo documento storicamente molto importante, se si considera che un tale rilevamento viene fatto molto raramente ed in circostanze non ordinarie. La pianta è firmata F.V., iniziali che probabilmente si riferiscono a Francesco Vacchi, architetto al servizio della casa d'Este, assunto per questo allestimento con il ruolo di responsabile amministrativo per il laboratorio della macchina raffigurante una Nave<sup>63</sup>. Il disegno è uno schizzo di lavoro, realizzato per un uso interno al cantiere, privo di ornati e di elementi grafici descrittivi, sicuramente

<sup>62</sup> A.S.Mo., Mappario Estense Serie generale n. 53, Inchiostro e sanguigna su carta cm 95 per 74. *Disegno della Piazza. Parti della Circonferenza. Alcune Contrade isole di Case, Giardino alcuni bastioni e pinate di case e piazze di Modena P..e Cento di Modena 1635 F.V.*

<sup>63</sup> Per questi lavori Francesco Vacchi *capitano* si occupa di gestire il denaro per le spese della macchina dei principi Foresto, Cesare e Rinaldo, raffigurante una Nave.

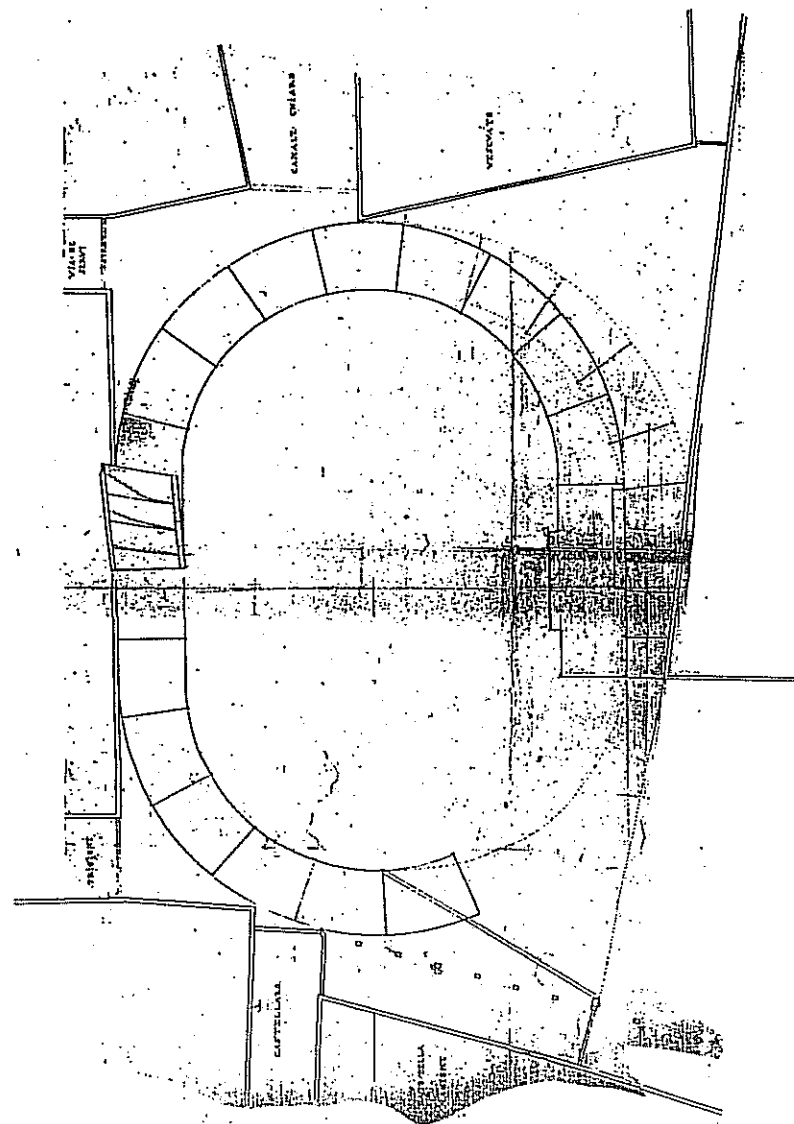


FIG. 4. Pianta schematica di piazza Grande con il progetto del teatro realizzato per la Giostra del 1635, nel quale in forma di pieghevole è annesso lo spaccato dei palchi. Il disegno è riportato in scala 1:400.

non l'unico né l'ultimo eseguito per quest'occasione. In ogni caso rappresenta il solo e dichiarato documento iconografico della giostra, grazie al quale è possibile ipotizzare una ricostruzione del teatro, almeno nella sua forma schematica.

Nella pianta originale del 1635, le misure della piazza sono riportate in pertiche modenesi equivalenti a 3,138.290 metri nella misurazione decimale<sup>64</sup>. La traduzione dell'antica misura nelle nostre scale di valore è stata effettuata attraverso una triangolazione della piazza, cioè la misurazione delle distanze tra differenti elementi dell'arredo spaziale che nel tempo non hanno subito modifiche<sup>65</sup>. L'importanza di questo disegno non risiede solo nell'opportunità che esso offre di realizzare una ricostruzione grafica del teatro, per quanto schematica, ma anche nella possibilità di colmare il silenzio che le cronache di questo spettacolo mantengono su elementi strutturali e dinamici, come la presenza di un palcoscenico e il suo possibile uso oppure il movimento e l'arresto delle macchine all'interno del teatro. L'immagine tramandata dai racconti rispecchia solo in modo parziale le indicazioni del disegno. Ciò che spesso un racconto non dice appartiene a consuetudini implicitamente ammesse nella scrittura, ma è altrettanto vero che chi scrive semplicemente annota quel che vede, così come per uno spettacolo è vero che il risultato finale è sempre il frutto di un articolato processo di elaborazione e adattamento di un progetto di partenza, misurato sulla realtà di un lavoro quotidiano.

Con i dati in nostro possesso siamo in grado di fare una stima approssimativa della capienza di ogni vano del palco, prevedendo la presenza di due corridoi per il suo attraversamento. Le gradinate, visibili nella sezione dei palchi e disegnate in modo irregolare, sono state riportate in scala 1:50 ed omologate ad una misura standard suggerita dalla stessa pianta. Ciò ha reso possibile verificare la percorribilità dei gradi su tutti e tre i piani, nonostante il progressivo salire dell'alzata tra il primo e l'ultimo piano del teatro, la quale però non supera mai i 30 centimetri.

<sup>64</sup> Cfr. Angelo Martini, *Manuale di metrologia*, cit., p. 370.

<sup>65</sup> Come riferimento si è presa in considerazione la pianta catastale di piazza Grande, riprodotta in scala 1:1000, e conservata nella Direzione Generale del Catasto del comune di Modena, foglio n. 142, aggiornata al 1986. Le misure ricavate seguendo tale procedimento sono state sottoposte ad una ulteriore verifica attraverso un confronto con la pianta in pertiche del 1635. Il risultato ha evidenziato uno scarto di appena pochi centimetri, confermando l'esattezza delle misure tradotte in scala. La realizzazione di questi calcoli così come il trasferimento della pianta misurata in pertiche nella scala decimale, e le ricostruzioni assonometriche, sono state effettuate da Marcello Lomascolo.

Insieme si è potuta accertare l'agibilità del piano calpestabile di ogni singolo livello.

Osservando la conformazione data ai moduli nel disegno del teatro (cfr. fig. 4), è evidente che solo due, dei diciassette raffigurati, non presentano sezioni curve, mentre i due più prossimi ai suddetti moduli regolari, presentano una leggerissima curvatura. Si tratta delle strutture adiacenti al palazzo dei Giudici, rispetto al resto delle cellule decisamente più piccoli e regolari, destinati alla famiglia e agli ospiti ducali<sup>66</sup>. Il resto dei moduli segue l'andamento ellittico dello spazio, conformazione che ne amplifica la forma, aumentando la capacità di posti grazie alla naturale svasatura della porzione retrostante. Il calcolo del numero di sedute è stato effettuato sulla base di un modulo di 50 3 45 centimetri, che dovrebbe rappresentare in forma ipotetica lo spazio occupato da un singolo spettatore. Il risultato complessivo è di circa 456 posti a sedere, nelle strutture di forma regolare, considerando la collocazione delle panche anche nei corridoi previsti per l'attraversamento del palco, mentre i posti scendono a circa 380 nel caso si ipotizzi la percorribilità di questi corridoi anche durante lo spettacolo. Per le strutture di forma irregolare la stima totale di posti è di circa 598, mentre quella parziale, cioè quella in cui si consideri libera una parte delle scale, è di circa 522 posti. Infine, supponendo sempre come vera l'effettiva realizzazione dei diciassette moduli raffigurati nella pianta, possiamo sostenere che il teatro progettato per la piazza modenese è in grado di contenere un totale di circa 9.300 posti, ed un parziale di circa 8.300. Con certezza siamo in grado di sapere che furono stampati 6.000 biglietti pagati dall'amministrazione ducale, dei quali non fanno parte i 563 ordinati dai consiglieri comunali<sup>67</sup>.

La scelta della zona d'imbocco dei carri nella piazza, individuata nell'area adiacente i palazzi comunali, dipende principalmente dalla disponibilità di spazio necessario per la costruzione e il parcheggio dei voluminosi congegni. Pertanto è da credere che, viste le contenute dimensioni della piazza e l'irregolarità del

<sup>66</sup> «La s.ra Duchessa, Principessa Giulia, la s.ra Principessa Marghiritta, il s.r Prince Card.le, il s.r. Duca di Parma, il s.r Prince Obizzo, il s.r Prince Luigi, il s.r D. Mauritio, e la s.ra Ambasciatrice di Toscana stettero tutti sù un palco fabricato sopra la residenza de Giudici [...]». A.S.Mo., Casa e Stato; Corte b. 455; *Campo Aperto fatto p il s.r Card.le et come apunto segui, et come vi si stese à vederlo*.

<sup>67</sup> «A m Ioseffo Tisco Fecco [?] di mod.a £ 564 sono p avere fatto fare 6000 Bollettini p entrare nel Theatro di Piazza, ecio d'ordine del s.r Co. Testi £ 56.4». A.S.Mo., Mandati in volume, n. 97, 1635, Straordinario, 10 luglio 1635.

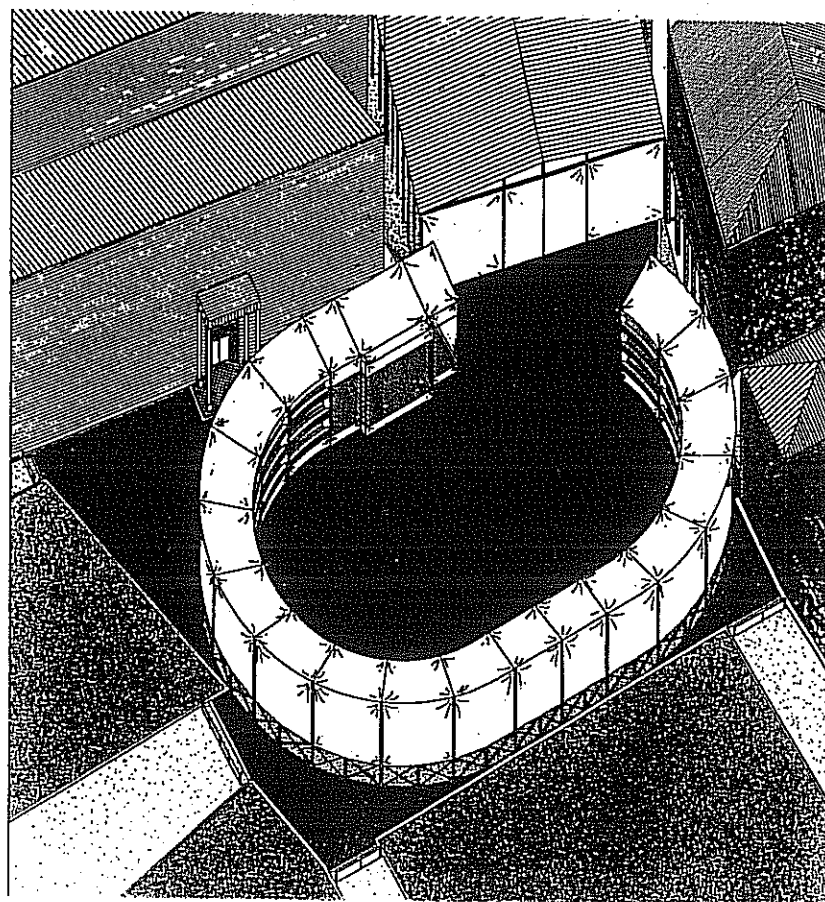


FIG. 5. Ipotesi di ricostruzione assonometrica del teatro di piazza Grande, realizzata in scala 1:400, in base ai riferimenti offerti dalla pianta dei palchi, conservata nell'A.S.Mo.

suo perimetro, l'uso di un solo accesso per le macchine dipenda in linea generale da problemi di ordine tecnico-organizzativo. Accanto a questa zona di servizio è posto un vasto palcoscenico dal quale sarebbe dovuta apparire l'unica macchina da volo progettata per lo spettacolo e mai realizzata<sup>68</sup>. La macchina, raffigurante una Nuvola, chiamata nei documenti anche *macchina dei venturieri a piedi*, viene ideata dal Bentivoglio su espressa richiesta del Duca, per il finale dello spettacolo. Dalle volute infiam-

<sup>68</sup> È curioso sottolineare che, probabilmente, proprio a causa di questo mancato uso della macchina agibile solo su palco, le cronache non fanno alcun accenno alla presenza del palcoscenico.

mate della grande Nuvola, Francesco I in persona, scortato da una squadra di cavalieri, sarebbe dovuto discendere nel centro della piazza per riaprire lo spettacolo con nuove battaglie, ma le notizie sulla realizzazione del congegno s'interrompono dopo tre mesi di lavoro<sup>69</sup>. Il palcoscenico viene comunque utilizzato durante tutto lo spettacolo per nascondere i musicisti che appaiono alla vista del pubblico su un Carro Trionfale solo al termine delle battaglie<sup>70</sup>.

Strutturalmente il palcoscenico viene usato una sola volta nel prologo, dove si chiariscono i temi dello spettacolo offerto al cardinale Maurizio di Savoia. Le sue funzioni rientrano quindi più nell'ordine del programma ideologico sottostante la realizzazione dell'intero evento che in quello drammaturgico legato alla rappresentazione dello spettacolo. L'ostentata esibizione di potere della corte estense, leggibile come consapevole valutazione della propria interna e insanabile debolezza politica ed economica, passa quindi attraverso un intervento sullo spazio che necessita di un programma e una meditazione precise. Il Bentivoglio, attraverso il lavoro del Chenda, mostra di interpretare adeguatamente tali esigenze, progettando e trasformando la piazza modenese come uno spazio chiuso, assoluto, qualificato come interno e separato dalla città.

In questa occasione, il Chenda risolve in modo esemplare il problema di concepire un organismo architettonico unitario, culturalmente significante e, tuttavia, capace di soddisfare più forme d'uso e d'occupazione. I palchi sono imponenti strutture modulari in grado di contenere un numero enorme di persone sedute. Tramezzi invalicabili li dividono verticalmente, garantendo la

<sup>69</sup> Le fatture di spese riguardanti la Nuvola testimoniano un intenso ritmo di attività per tutto il mese di febbraio, con un calo in marzo, fino all'arresto avvenuto in aprile. Apprendiamo la notizia da un rimborso di vitto di nove giorni del 28 aprile 1635, effettuato a favore di mastro Paolo scultore bolognese, per il periodo in cui egli lavora per questa macchina: «£ 13.10 pagate a ms Paolo Scultore p lo vitto di nove giornate, che avanzava del tempo passato p lavorieri fatti in serv.o della Macch.a de Vent.ri à piedi; che si è tralasciata, e fatta in altra man.a d'ord.e di S.A. £ 13.10». A.S.Mo., Spettacoli pubblici, b. 10, *Macchina* 1635, p. 41, 28 aprile 1635.

<sup>70</sup> Quella di occultare alla vista del pubblico i musicisti dello spettacolo è una pratica che affonda le sue radici nell'esperienza degli intermezzi cinquecenteschi e dell'inizio della scenografia prospettica. Una torre posta sul fianco del palco, una costruzione raffigurante un muro di città, una gradinata, potevano ugualmente servire a questo scopo. Con le prime elaborazioni architettoniche dello spazio dell'orchestra, questa consuetudine rimane inalterata. La fossa per i suonatori mantiene comunque intatto il rapporto tra musica e spazio scenografico, tutelato dall'interferenza di qualsiasi elemento esterno.

distinzione del pubblico pagante, scandita dal ritmato succedersi dei pilastri portanti e nel contempo impedendo la mobilità tra i diversi ambienti. Tutti traboccano di addobbi e i parapetti tutti uguali sono «dipinti a balaustrate»<sup>71</sup>. Ogni vano è illuminato da sette lumiere appese in modo simmetrico<sup>72</sup>, mentre grosse torce di cera, almeno centocinquanta e tutte fornite dalla nobiltà<sup>73</sup>, rischiarano i pilastri dei palchi<sup>74</sup>, dipinti di giallo e di bianco<sup>75</sup>.

L'esperienza del Chenda s'inscrive tutta all'interno della continua alternanza tra gli spazi aperti delle città e le sale di palazzo, stabilendo attraverso ogni nuovo allestimento un importante punto di svolta rispetto alle soluzioni precedenti. In questo percorso, quanto più si tende a fissare una forma dello spazio vincolata a precise funzioni tanto più è necessaria la presenza di gruppi di lavoro specializzati, e questo è altrettanto vero per quel che riguarda la definizione di un repertorio di scene e macchine. Il cantiere si precisa allora come un ambiente sostanzialmente omogeneo, composto da tecnici qualificati in grado di realizzare un teatro che, indipendentemente dalle diverse soluzioni di stile, si è già precisato nelle sue funzioni essenziali a partire dalla disposizione del pubblico. Ciò che nel corso di questi anni si è modificato, non sono le forme dello spettacolo, ma i modi della sua produzione, condizionati da un nuovo panorama economico e dall'emergere di un tipo di committenza non unitaria. L'immediata disponibilità di capitale per la realizzazione del teatro offre a Francesco I la possibilità di realizzare uno spettacolo imponente, con un costo enormemente ammortizzato. La regia complessiva della festa rimane vincolante ma, a margine di questo vincolo, si lascia spazio ad una partecipazione economica differenziata capace di determinare sostanziali mutamenti nell'organizzazione

<sup>71</sup> Ludovico Vedriani, *Historia dell'antichissima Città di Modena di D. Lodovico Vedriani, dottore teologo modenese [...] Dedicata à gl'Illustrissimi Signori Conservatori dell'istessa città*. Parte seconda. Il Modena per il Soliani Stampator Ducale, 1667, p. 660.

<sup>72</sup> A.S.C.Mo., Ex Actus, lunedì 21 maggio 1635, *Spesa della Illuminazione del Teatro di S.A. Ser.ma*.

<sup>73</sup> A.C.Mo., *Atti della Comunità di Modena*, a. 1635, Torneo c. 27.

<sup>74</sup> Ludovico Vedriani, *Historia...*, cit., p. 660.

<sup>75</sup> A.S.Mo., Fabbriche e villeggiature, b. 2, *Laus Deo Adi 31 Maggio 1635 in Modona Il Sig.re deve a noi infr.ti p robbe date p le Machine di Sua Altezza fatte in piazza e prima [retro] Cassiani speciale*. il 10 giugno si pagano «lib. 3 colla Garavella lib. mezza mielle due penelli grandi p sbiancheggiare» filza n. 127, il 13 luglio Gio Antonio e Domenico Galletti, compagni imbianchini, vengono pagati «per haver dato la Chola et il gesso a tutte le telle grande et piccole» e «p haver dato il bianco et il zalo à tutte le piele della Piazza» su ordine di Alfonso Rivarola.



spaziale di un teatro che, in definitiva, si organizza per accogliere dentro di sé l'intera struttura sociale della città<sup>76</sup>.

Nello spazio uniforme dei palchi tutti uguali, non tutti i palchi lo sono, e le differenze si organizzano in base alla possibilità di abbracciare con un solo sguardo il centro della scena, della piazza e del palcoscenico. La democratizzazione dello spazio è solo apparente e la sua occupazione, fortemente regolamentata, rispecchia la nuova fisionomia economico-sociale delineatasi in questo primo trentennio del secolo barocco.

### Conclusioni

Nell'esperienza del teatro barocco la scenografia, lo spazio, la drammaturgia e le attese del pubblico si costruiscono in funzione dello sguardo, grazie al lavoro specializzato degli artigiani delle scene. La scenografia, pertanto, nata come processo di costruzione di meraviglie, spinge alla formazione di uno staff professionale che diffonde un modello di teatro e di drammaturgia e che, al tempo stesso, specifica la propria esistenza come mestiere separato da quello dell'architetto. Entro questo percorso l'esperienza del Chenda risulta determinante. L'architetto-scenografo ferrarese, depositario di una cultura materiale del teatro cresciuta sulle sperimentazioni prebarocche della sala e della scena, lavora per una committenza differenziata, mettendo a disposizione un sapere tecnico complesso e un nuovo modo di operare. Lungo questo percorso, attraverso gli allestimenti realizzati tra le

<sup>76</sup> I documenti testimoniano la presenza di almeno sei gruppi appaltatori per la costruzione del teatro compresi il Duca e la Comunità modenese. Si tratta di Matteo Osti, un mastro falegname modenese impegnato anche nella costruzione delle tettoie per le macchine (A.S.Mo., Mandati in volume n. 97, 1635 *Strordinario*, 5 ottobre 1635 «A' matteo Hosto £ 150 p poste n° 88 date alli Colleggianti sopra un suo palco in occ.ne del Campo Aperto»); Benedetto Torri in società con alcuni nobili modenesi (A.C.Mo., *Atti della Comunità*, a. 1635, c. 148r, 23 luglio); una società formata da quattro falegnami (A.C.Mo., *Atti della Comunità*, Torneo, c. 115v, 22 giugno 1635, c. 117r, 25 giugno 1635, Ex Actus, 22 giugno 1635, 27 agosto 1635); una società formata da alcuni scudieri ducali (A.C.Mo., *Atti della Comunità*, cc. 10v-11r lunedì 22 gennaio 1635). Il 5 giugno 1635 si definisce la normativa sul costo dei biglietti per tutelare il pubblico pagante da possibili speculazioni sul prezzo imposto: «£ 5 per Persona per li Posti davanti sino alla mettà et per gli altri Luoghi da mezzo indietro di £ 3 laquale tassa si faccia stampare con pena a chi eccederà d.ta Tassa [...] a quelli che hanno fabricato Palchi nel Theatro [...] Padroni ò essatori del danaro» (A.C.Mo., *Atti della Comunità*, Torneo, c. 103, 5 giugno 1635, Ex Actus, 1635, senza data).

piazze e i teatri privati, tra cui spicca l'incarico svolto per l'inaugurazione del secondo teatro pubblico veneziano, il Chenda arriva a definire nelle sue funzioni essenziali la tipologia della sala teatrale a palchetti, per la prima volta delineata nel teatro modenese del 1635.

La comprensione di un'esperienza teatrale e, più precisamente, dei percorsi e delle scelte che la generano, si fonda necessariamente sul riconoscimento dei bisogni e delle tensioni degli uomini che l'hanno prodotta. In questo senso il teatro rappresenta un'esperienza complessa che necessita di un approccio pluralistico, in grado di valorizzare i diversi modi della cultura chiamati a realizzare un progetto comune. La complessità informa della vitalità di un'esperienza che, dunque, va compresa e mostrata tutta intera e non risolta e sezionata in astratte componenti<sup>77</sup>. La scenografia barocca è essenzialmente una cultura materiale del teatro, realizzata da un esercito, quasi del tutto anonimo, di macchinisti, bombardieri, indoratori, pittori, ingegneri, costruttori di palchi, artigiani occasionali, altamente specializzato eppure non ancora riconosciuto, a livello culturale, come espressione di specifici mestieri del teatro.

La loro circolazione come *équipe* di lavoro, in Italia e all'estero, porta nell'arco di due secoli alla formazione di una sostanziale omogeneità dello spazio teatrale e alla definizione di un modello che, nella sua forma pietrificata, la nostra civiltà riconosce tuttora come teatro. È evidente che l'edificio architettonico rappresenta, rispetto all'articolata esperienza che lo ha prodotto, una parzialissima testimonianza che, tuttavia, mostra il risultato di un percorso al quale semplicemente allude.

### Abbreviazioni delle sigle nelle note

- A.C.Fe. = Archivio Curiale di Ferrara  
A.P.Fe. = Archivio Parrocchiale del Duomo di Ferrara  
A.S.Bo. = Archivio di Stato di Bologna

<sup>77</sup> Come ha magistralmente espresso Fabrizio Cruciani, il teatro più che «un oggetto di studio», rappresenta «un campo d'indagine, perché assume situazioni e linguaggi che non necessariamente nascono dal teatro, e però lo diventano: rispetto alle culture è un luogo dei possibili concretizzato e individuato in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere» (Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia*, in *Guide bibliografiche, Teatro*, a cura di F. Cruciani e N. Savarese, Milano, Garzanti, 1991, pp. 4-5).

- A.C.Mo. = Archivio Storico Comunale di Modena  
A.S.Fe. = Archivio di Stato di Ferrara  
A.S.Mo. = Archivio di Stato di Modena  
B.A.Bo. = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna  
B.A.Fe. = Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara  
B.A.Va. = Biblioteca Apostolica Vaticana  
B.E.Mo. = Biblioteca Estense di Modena  
B.N.Mi. = Biblioteca Nazionale Braidense di Milano  
B.N.Ve. = Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia  
B.P.Mo. = Civica Biblioteca di Storici dell'Arte «Luigi Poletti» di  
Modena  
B.S.Mi. = Biblioteca del Museo della Scala di Milano