

PAOLA VENTRONE

La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo

A stampa in
Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani, in "Culture teatrali", 7/8 (2003), pp. 141-150

Distribuito in formato digitale da
«Storia di Firenze. Il portale per la storia della città»
<<http://www.storiadifirenze.org>>

La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo

1. Presento in questa sede un progetto di ricerca, al quale mi sto dedicando da tempo, che intende rivedere il problema della genesi della scena prospettica rinascimentale alla luce di alcune recenti acquisizioni storiografiche sulla cultura figurativa e teatrale fiorentina tardo-quattrocentesca. Si tratta dunque di un lavoro ancora *in fieri* che va considerato come una proposta da sottoporre alle necessarie verifiche critiche e documentarie¹.

La questione della definizione e delle trasformazioni della scenografia a prospettiva urbana, così come dell'edificio teatrale e dello spazio scenico, costituisce ormai da anni oggetto di discussione tra gli storici del teatro, e un passaggio obbligato per quanti, nel terreno delle discipline storico artistiche e architettoniche, si interessino alla cultura figurativa del Quattro e del Cinquecento. Essa ha tuttavia dato adito ad interpretazioni parziali, focalizzate su singoli artisti o su particolari, per quanto importanti, esperienze locali, condizionate in ciò dalla esiguità delle fonti sul momento genetico del fenomeno per il quale la documentazione pervenutaci è scarsissima e di interpretazione tutt'altro che piana. Esempio significativo della complessità del problema è la vicenda critica delle vedute urbane dipinte tardo quattrocentesche: le famose tavole di Urbino, Baltimora e Berlino che sono a lungo state considerate, seppure con pareri discordi, come un possibile precedente della scenografia prospettica. Inizialmente datate alla fine del XV secolo e variamente accostate o attribuite ad artisti quali Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Cosimo Rosselli, Piero della Francesca², esse furono avvicinate dal Krautheimer, seguito nelle sua ipotesi dal Magagnato e dal Battisti, all'orbita dei modelli per la scena³, per la loro affinità compositiva con le due scene teatrali – tragica e comica – presentate nel *Secondo libro di prospettiva* del Serlio; addirittura considerate dal Parronchi, in un'ipotesi fortemente contrastata, i modelli scenografici per le tre commedie – forse la *Mandragola* e due opere di Lorenzo Strozzi – rappresentate a Firenze nel 1518 in occasione delle nozze di Lorenzo de' Medici duca di Urbino⁴; e infine ricondotte, dalla maggior parte degli studiosi, alla loro più credibile funzione di spalliere dipinte per camere o studioli privati, non collegabili con il teatro del Rinascimento nonostante l'innegabile suggestione scenografica del loro impianto spaziale⁵.

¹ Una prima versione di questo testo è stata presentata al Convegno internazionale di studi: *Iconografia del teatro: ricerca, metodologia e gestione informatica* (Prato, 23-26 maggio 1996); il progetto ha ottenuto una *fellowship* dell'Harvard University Center for Renaissance Studies di Villa I Tatti (Firenze) nell'anno accademico 1995-96. Per la riproduzione fotografica delle immagini cui faccio riferimento rimando, dove non altrimenti indicato, alle "schede iconografiche" inserite in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. CRUCIANI e D. SERAGNOLI, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 199-224, e 347-353.

² Sulle vicende attributive delle tre tavole, non sempre ricondotte tutte a un'unica mano, rimando a L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 76-78 e note; e al più recente intervento di R. KRAUTHEIMER, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra, Milano, Bompiani, 1994, pp. 233-257, in particolare pp. 254-257.

³ R. KRAUTHEIMER, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*, «Gazette des Beaux Arts», s. IV, XXXIII (1948), pp. 327-346; L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, Pozza, 1954, pp. 25-26; E. BATTISTI, *La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica*, in IDEM, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 106-111.

⁴ A. PARRONCHI, *La prima rappresentazione della Mandragola. Il modello per l'apparato. L'allegoria*, «La Bibliofilia», LXIV (1962), pp. 37-86.

⁵ Per una ricostruzione più dettagliata dell'intera vicenda rimando all'ancor utile saggio di A. CONTI, *Le prospettive urbinati: tentativi di un bilancio e abbozzo di una bibliografia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», VI (1976), pp. 1193-1234; H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987; e agli

Proprio partendo dall'osservazione di questi e di altri dipinti tardo quattrocenteschi che impostarono la rappresentazione dello spazio urbano in termini decisamente scenografici molto prima che la scenografia prospettica si imponesse nel teatro del Rinascimento, mi è parso opportuno cercare di problematizzare le acquisizioni storiografiche fin qui raggiunte aprendole all'apporto di nuove fonti, dell'analisi di un diverso contesto culturale e di uno sguardo cronologicamente più ampio allo scopo di tentare di rintracciare le filiere di un immaginario che, alla narrazione figurativa e alla rappresentazione spettacolare di storie inserite in uno spazio paratattico di impronta ancora medievale e «romanza»⁶, sostituì le forme dell'architettura ispirata ai modelli antichi e le norme della composizione prospettica dello spazio approdando con esse alla realizzazione tridimensionale della scena di città.

2. Come è noto, nel complicato processo di definizione della scena di città regolata secondo le norme della costruzione prospettica sono confluite numerose componenti culturali, talvolta in apparente contrasto fra loro e certamente non riconducibili ad una sequenza lineare e ordinata né dal punto di vista cronologico, né da quello geografico. Fra queste sono state individuate dai molti studiosi che si sono occupati del problema – fra i quali voglio ricordare Ludovico Zorzi e Fabrizio Cruciani cui sono personalmente debitrice –: la matrice romanica della città ferrarese a luoghi deputati modellati sull'immagine di Roma; gli studi su Vitruvio e la cosiddetta "scena a portico"; la strutturazione del cortile e della sala di palazzo; le speculazioni iconografiche e filosofiche sulla città ideale; le sperimentazioni figurative sulla scienza prospettica; le illustrazioni umanistiche delle edizioni a stampa delle commedie di Terenzio; i rilievi architettonici sulle rovine romane. Frutto di questo complesso intreccio di motivi differenti, la scena di città si sarebbe definita, nella Roma del primo trentennio del Cinquecento, per opera di un nucleo ristretto di pittori-architetti – Bramante, Genga, Peruzzi, i Sangallo, Raffaello – fra loro legati da rapporti di stretta collaborazione e concordemente impegnati nella progettazione dello spazio teatrale in termini classicistici e vitruviani.

La sperimentazione letteraria degli umanisti sulla drammaturgia latina, che portò, nel primo Cinquecento, alla definizione testuale della commedia in volgare modellata sui prototipi di Plauto e di Terenzio, procedette di pari passo con la ricerca antiquaria intorno all'architettura teatrale del mondo classico e ad una conformazione dello spazio scenico che, superando le consuetudini delle rappresentazioni medievali (prevalentemente allestite su un palcoscenico a luoghi deputati variamente disposti rispetto al pubblico), fornì un'adeguata collocazione al nuovo genere drammaturgico. Dal momento che la commedia, tanto quella greca e latina quanto – di conseguenza – la loro imitazione rinascimentale, trovava la propria naturale ambientazione nel contesto urbano, gli eruditi, gli architetti e i pittori che affrontarono il problema della sua collocazione scenica lo risolsero mettendo a punto la scena di città, con palazzi, strade e monumenti. Alla radice delle sperimentazioni grafiche e pratiche sulla scena per commedie si collocano le speculazioni teoriche sul *De architectura libri decem* di Vitruvio, che già prima della *editio princeps*, apparsa a Roma nel 1486 per cura di Sulpizio da Veroli, aveva circolato manoscritto negli ambienti di punta dell'umanesimo italiano, sollecitando imprese interpretative di grande influenza quali il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, concepito come una rielaborazione chiarificatrice e innovatrice del trattato vitruviano sostenuta dall'esperienza dei rilievi sulle rovine delle costruzioni antiche.

Per quanto attiene al teatro, i filoni di indagine vennero sviluppati attorno a due problematiche principali, l'una riguardante la struttura dell'edificio teatrale e della *scaena frons*, l'altra relativa all'interpretazione del passo sulle tre scene corrispondenti ai rispettivi generi della composizione drammaturgica: «Genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique

aggiornamenti di KRAUTHEIMER, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimore riesaminate* cit.; ma si vedano anche le ancora illuminanti considerazioni di A. CHASTEL, «*Vedute urbane dipinte*» e teatro, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 289-299.

⁶ Riprendo l'ormai classica definizione di ZORZI, *Il teatro e la città* cit., nota 46, pp. 170-174, in particolare p. 171.

ratione, quod tragicæ deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus, *comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus*, satyricæ vero ornantur arboribus speluncis montibus reliquisque agrestibus rebus in topoedi speciem deformati»⁷. In entrambi i casi buona parte dei problemi connessi con l'interpretazione del testo di Vitruvio dipendeva dall'assenza di illustrazioni che, nella versione originale del trattato, dovevano invece aver costituito una rilevante componente esemplificatoria. E non a caso, nelle successive edizioni del *De architectura*, a partire da quella curata da Fra Giocondo (Venezia 1511), passando poi per la traduzione in volgare di Cesare Cesariano (Como 1521), fino all'impresa, in qualche modo conclusiva, di Daniele Barbaro con illustrazioni del Palladio (Venezia 1556), la parte iconografica acquistò sempre maggiore spazio, costruendo una rete di ipotesi restitutive dell'edificio e della scena teatrale che risulta ancora oggi di difficile interpretazione⁸.

Nella pratica spettacolare del tempo il problema della costruzione di edifici teatrali, modellati sui prototipi classici secondo i canoni desunti da Vitruvio e dai rilievi dei reperti archeologici, rimase prevalentemente limitato alla sfera della speculazione erudita. A fronte delle numerose attestazioni grafiche presenti nelle diverse edizioni del *De architettura* e nei taccuini di disegni dei singoli artisti, sono infatti noti solo pochi progetti e tentativi di restituzione concreta: il teatro di Villa Madama a Roma, ideato ma mai eseguito da Raffaello (1518-19)⁹; la loggia, intenzionalmente riprodotte la morfologia della *scæna frons*, fatta costruire a Padova dal patrizio veneto Alvise Cornaro nel cortile della propria dimora su progetto di Giovan Maria Falconetto (1524)¹⁰; il teatro Olimpico di Vicenza (1580) che, frutto dei comuni sforzi esegetici del Barbaro e del Palladio e di una committenza accademica, costituisce il primo, ed unico, edificio teatrale del Rinascimento originariamente pensato secondo le regole vitruviane¹¹.

Più proficua fu invece la sperimentazione sulla morfologia della scena, in particolare di quella comica, sia perché le indicazioni di Vitruvio in materia erano talmente sintetiche da permettere un'ampia libertà interpretativa, sia perché più contingentemente connessa con le pratiche spettacolari del tempo. L'occasionalità delle circostanze che richiedevano, come passatempo culturalmente elitario delle corti, la rappresentazione di commedie classiche o classicistiche, consentiva infatti l'allestimento effimero di scenografie, che si vennero identificando con l'immagine idealizzata della città, all'interno delle sale apparate per la festa, ma non pretendeva che le sale stesse si trasformassero sempre in veri e propri teatri all'antica. La necessità di organizzare la dislocazione degli edifici, destinati a sintetizzare illusionisticamente l'immagine della città sulla superficie e nel volume limitato di un palcoscenico, rese, di conseguenza, conveniente l'impiego del metodo di rappresentazione prospettica, anch'esso, all'epoca, oggetto di assidue sperimentazioni: conveniente ma non scontato, dal momento che altre pratiche sceniche altrettanto

⁷ Cito dall'edizione di VITRUVIO, *De architectura*, a cura di P. GROS, traduzione e commento di A. CORSO e E. ROMANO, Torino, Einaudi, 1997, V, 6, 9, vol. I, p. 572, il corsivo è mio (trad. ivi, p. 573: «Vi sono poi tre tipi di scene, uno che è denominato tragico, un secondo comico, un terzo satiresco. E gli ornamenti di questi sono tra loro dissimili e di diverso criterio, poiché le scene tragiche sono formate con colonne, frontoni, statue e altri apparati regali, invece le comiche recano l'immagine di edifici privati, loggiati e avancorpi con le finestre, disposti con criteri a imitazione di comuni edifici, le satiresche invece sono ornate con alberi, spelonche, monti e altri apparati agresti composti in forma di paesaggio»).

⁸ Sull'accidentato percorso dell'esegesi vitruviana nel Rinascimento si vedano F. MAROTTI, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974; C. MOLINARI, *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro*, «Biblioteca teatrale», 1 (1971), pp. 30-46; F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.

⁹ *Raffaello Architetto*, a cura di M. TAFURI – S. RAY – C.L. FROMMEL, Milano, Electa, 1984.

¹⁰ L. ZORZI, *Tra Ruzante e Vitruvio. Appunti sul luogo scenico di Casa Cornaro, in Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. PUPPI, catalogo della mostra, Padova, Comune di Padova, 1980, pp. 94-104.

¹¹ S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998. Sulla contaminazione fra il modello dell'edificio teatrale vitruviano e la pratica «romanza» della scena di città provocata nell'Olimpico dalla presenza delle scenografie prospettiche realizzate dallo Scamozzi e non previste nel progetto originario del teatro si vedano le osservazioni di ZORZI, *Il teatro e la città cit.*, p. 172.

se non più efficaci erano in uso nei medesimi anni, quali quella ferrarese testimoniata dagli affreschi di palazzo Schifanoia¹², oppure la *scaena frons* vitruviana, corretta dalle garitte della tradizione romanza, degli spettacoli di Ruzante presso la loggia Cornaro¹³, per non parlare della ricca e varia tradizione dello spettacolo religioso tardo medievale.

La prima attestazione dell'uso di una scena di città prospettica e tridimensionale nella storia del teatro del Rinascimento è stata unanimemente riconosciuta nella rappresentazione della *Calandria*, la commedia di Bernardo Dovizi da Bibbiena che si recitò a Urbino nel 1513 con l'allestimento di Girolamo Genga, la cui scenografia fu descritta dai contemporanei come la riproduzione di «una città bellissima, con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere, e ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa»¹⁴. Nonostante l'assenza di testimonianze iconografiche (comune alla maggior parte degli spettacoli del tempo) questa rappresentazione è stata considerata un evento prototipico, perché per la prima volta, nella storia del teatro del Rinascimento, un testo di commedia 'moderna' di dichiarata imitazione classica veniva allestito alla nuova maniera: in una scena urbana prospettica¹⁵.

Ma furono le scenografie di Baldassarre Peruzzi (inaugurate dalla messinscena ancora della *Calandria* a Roma nel 1514), che, secondo il Vasari, «apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri»¹⁶, perché, grazie all'abilità di prospettico dell'artista, risolsero il problema di come stipare una moltitudine di edifici dipinti e a rilievo nello spazio angusto del palcoscenico. Le *Vite* del Vasari, tanto ricche di informazioni quanto spesso ellittiche nel riferirle, hanno condizionato in parte l'interpretazione delle fonti letterarie e di quelle iconografiche, inducendo a credere che la genesi della scena di città andasse ricercata soprattutto nel clima di fervore culturale alimentato dal pontificato di Leone X – così attento allo studio dell'antico e dell'architettura in particolare –, che avrebbe creato la condizione favorevole alla definizione della scena prospettica per commedie, e che al Peruzzi si dovesse la prima impostazione di un modello scenografico, quello della piazza con strade ed edifici, attorno al quale continuò a esercitarsi il gruppo di pittori-architetti allora attivi a Roma nel progetto della fabbrica di San Pietro (Bramante, Giuliano e Antonio da Sangallo con la loro bottega, Raffaello).

Sull'attività sperimentale di questi artisti si sono, di conseguenza, concentrate le ricerche¹⁷, in un difficile sforzo di attribuzione e di datazione dei rari reperti scenografici rimastici che tuttora continua ad esercitarsi¹⁸. Di queste difficoltà è testimonianza significativa la lettura del noto disegno 291A del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: la scenografia con edifici romani a quinte prospettiche e fondale, per lungo tempo collegata, senza alcuna prova concreta, con la messinscena peruzziana della *Calandria* del 1514, che è stata invece recentemente assegnata da Annamaria Petrioli Tofani, con argomenti convincenti se pur con le debite cautele, alla mano del Vasari, e messa in

¹² ZORZI, *Il teatro e la città* cit., pp. 5-59, in particolare nota 72, pp. 48-54.

¹³ IDEM, *Tra Ruzante e Vitruvio* cit.

¹⁴ Da un passo della lettera indirizzata da Baldassar Castiglione al vescovo di Canossa cit. in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891², vol. II, p. 102.

¹⁵ Su questo spettacolo cfr. F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986.

¹⁶ *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906: *Vita di Baldassarre Peruzzi*, vol. IV, p. 600.

¹⁷ Rimando, per tutti, ai lavori di F. CRUCIANI, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968; IDEM, *Gli allestimenti scenici di B. Peruzzi*, «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», XVI (1974), pp. 155-172; IDEM, *Prospettive della scena: le «Bacchidi» del 1531*, in *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento*, a cura di F. CRUCIANI, numero monografico di «Biblioteca teatrale», 15/16 (1976), pp. 49-69; IDEM, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1993, *passim*.

¹⁸ Sull'intero gruppo mi limito a rimandare a G. POCHAT, *Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz, Akademische Druck – Verlagsanstalt, 1990, e a A. PETRIOLI TOFANI, *La scena teatrale*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. MILLON e V. MAGNAGO LAMPUGNANI, catalogo della mostra, Milano, Bompiani, 1994, pp. 529-538, entrambi con indicazioni bibliografiche.

relazione con l'allestimento della *Talanta* di Aretino da lui curato a Venezia nel 1542¹⁹. È evidente, a dir solo dell'avanzamento cronologico, che una simile interpretazione induce a considerare questo disegno non più come uno dei modelli che “aprirono la via” alla scenografia prospettica di inizio secolo, ma come il frutto di una ormai avanzata fase sperimentale prossima all'attestazione trattatistica del Serlio, con le conseguenze che si possono immaginare sulla ricostruzione storica di tutta la sequenza degli altri reperti iconografici finora interpretati in relazione al disegno pseudo-peruzziano.

3. Se non credo che possano sussistere dubbi sul primato dei pittori-architetti della Roma medicea del primo Cinquecento nell'introduzione della scena di città prospettica nella prassi rappresentativa di commedie classiche e classicistiche, poiché tanto la documentazione scritta quanto quella iconografica convergono entrambe intorno a quegli anni e intorno a quel particolare nucleo operativo, penso tuttavia che rimangano ancora da risolvere alcuni problemi: in primo luogo, in che maniera si sia arrivati alla conformazione iconografica della scena di città in termini prospettici e all'antica attraverso gli studi su Vitruvio, che si sofferma appena sulle caratteristiche delle tre scene, mentre si diffonde piuttosto sulla struttura dell'edificio teatrale e della *frons scenae*; in secondo luogo, per quale ragione la scena di città elaborata da questi architetti finisca col soppiantare le diverse ma efficaci soluzioni tecniche fino ad allora impiegate nelle rappresentazioni di commedie; e infine, a che altezza cronologica, nella teoria e nella pratica, sia stata introdotta la netta distinzione fra la scena tragica e quella comica, dal momento che, sebbene le scarse ma in tal senso esplicite informazioni del *De architectura* distinguessero la prima – caratterizzata da edifici nobili –, dalla seconda – connotata da abitazioni comuni –, le più antiche testimonianze iconografiche di scenografie (l'intero *corpus* dei disegni attribuiti a Baldassarre Peruzzi per fare un solo esempio) attestano invece un'immagine della scena di città comica improntata ad una monumentalità di forte cifra albertiana che meglio si addirebbe al genere tragico, e che, non a caso, comparirà nella "scena tragica" del Serlio²⁰.

Per rispondere a questi interrogativi credo sia necessario spostare lo sguardo dal problema dell'introduzione della scena di città nella prassi teatrale del Rinascimento a quello della sua genesi nella cultura figurativa del tardo Quattrocento, a partire dalla riconsiderazione degli studi sulla prospettiva e delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino che un'autorevole proposta attributiva assegnava all'ambiente di Giuliano da Sangallo²¹ suggerendo implicitamente di indagare la cultura architettonica della Firenze laurenziana, e la riflessione maturata intorno all'opera di Vitruvio – della quale solo negli ultimi tempi si sta incominciando a rivalutare la centralità²² –, per considerare il contributo che essa offrì non alla concreta introduzione della scena di città nella prassi teatrale del tempo, della quale non vi è nessuna attestazione, ma alla sua definizione ideologica e iconografica.

Se è vero, infatti, che Firenze, dopo la crisi del periodo savonaroliano e soderiniano, avrebbe riacquisito un consolidato ruolo di punta nella tecnica degli allestimenti spettacolari solo con il principato di Cosimo I, la riflessione sul teatro antico, in termini tanto drammaturgici quanto architettonici, vi si sviluppò vivissima già negli ultimi due decenni del XV secolo, alimentata dagli intellettuali raccolti attorno a Lorenzo de' Medici e, in particolare, dal Poliziano, nella cui figura si può senza dubbio riconoscere il primo vero 'teorico' del teatro rinascimentale in tutti i suoi aspetti: sul piano drammaturgico, oltre ad essere attivamente coinvolto nelle rappresentazioni di testi classici (i *Menaechmi* di Plauto, l'*Elettra* di Sofocle) che si tenevano a Firenze in quegli anni in

¹⁹ PETRIOLI TOFANI, *La scena teatrale* cit., la scheda n. 167, p. 533.

²⁰ L'iconografia dei disegni scenografici appartenenti al primo ventennio del Cinquecento induce infatti o a supporre che essi siano esercizi sul modello della scena tragica indipendenti dalle consuetudini rappresentative coeve, che privilegiavano nettamente la rappresentazione di commedie come attestano le fonti scritte, o a cercare di capire attraverso quali filiere culturali e figurative si sia arrivati a quel particolare tipo di conformazione della scena comica prima dell'attestazione serliana.

²¹ CHASTEL, «*Vedute urbane dipinte*» e teatro cit., pp. 291-293, con il quale concorda G. MOROLLI, *Umanesimo fiorentino e trattatistica architettonica*, in *Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, a cura di F. BORSI, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze – Giunti, 1991, pp. 263-306, in particolare pp. 296-297, spingendosi ad ipotizzare la collaborazione del Botticelli, quanto meno per la tavola di Baltimora.

²² MOROLLI, *Umanesimo fiorentino e trattatistica architettonica* cit., pp. 299-306.

ambienti strettamente scolari ed eruditi²³, l'Ambrogini offrì la più precoce sistematizzazione filologica delle fonti antiche sulla commedia latina e greca con le *Lezioni sull'Andria di Terenzio* del 1484/85, nelle quali utilizzò fra l'altro la *Poetica* di Aristotele non ancora tradotta in latino²⁴; su quello architettonico, invece, si impegnò, su richiesta del Magnifico, a curare la pubblicazione postuma del *De re aedificatoria* dell'Alberti nel 1485/86; e fu anche un acuto esegeta di Vitruvio, che adoperò in lavori quali i *Miscellanea* e il *Panepistemon*, e che postillò accuratamente in un codice di sua proprietà allo scopo di approntarne un'ambiziosa edizione a stampa. Quest'ultima fatica si proponeva di superare la *princeps* romana di Sulpizio da Veroli del 1486 per la presenza delle illustrazioni in quella mancanti, e di offrirsi, quindi, come l'originale contributo della cultura laurenziana alla complessa vicenda interpretativa di questo autore. La morte del Medici prima, e dell'Ambrogini due anni dopo, impedì all'impresa di essere portata a termine secondo il disegno originario, e il *De architectura* laurenziano uscì, privo delle immagini, solo nel 1495/96²⁵.

Ma se il Poliziano curava – potremmo dire – l'approccio filologico all'architettura antica (come anche al suo teatro), il Magnifico stesso e alcuni degli artisti raccolti intorno a lui – fra i primi Giuliano da Sangallo – si impegnarono in un fervore di progettualità che, se poté realizzarsi solo in pochi edifici non sufficienti a cambiare il volto ancora medievale di Firenze (palazzo Gondi, palazzetto Scala per fare solo due esempi entrambi del Sangallo)²⁶, si espresse in arditi progetti abitativi (come quello, sempre del Sangallo, per il palazzo del re di Napoli comprendente al suo interno anche un teatro) e nell'elaborazione di un'iconografia urbana tutta albertiana e vitruviana della quale le vedute urbane ideali, insieme ai taccuini di disegni architettonici circolanti nelle botteghe, potrebbero essere state pensate come un repertorio di tipologie da tenere in considerazione nella progettazione di 'murature' da realizzare concretamente²⁷.

4. Di questo intenso clima speculativo, e della sottile linea di confine che separa la concezione puramente figurativa della città ideale dalla sua trasposizione sulla scena come luogo per la rappresentazione di storie, dà testimonianza una particolare tendenza della pittura fiorentina, che comprende un nucleo circoscritto di dipinti appartenenti agli anni tra il 1480 e il 1500 circa: si tratta, in particolare, delle tavole del Botticelli raffiguranti, rispettivamente, le *Storie di Virginia*, di *Lucrezia* e di *San Zenobi* – nelle quali è stata riconosciuta l'influenza, se non addirittura la collaborazione, di Giuliano da Sangallo –, e dei dipinti di Filippino Lippi, con gli episodi ancora di *Lucrezia* e di *Virginia*²⁸, ma altri se ne potrebbero accostare. Rispetto alle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino, che mostravano il modello inanimato della città albertiano-vitruviana²⁹, questa serie di opere introduce in quello stesso spazio la 'messa in scena' di vicende umane con un andamento patetico che non può non far pensare ad un'influenza delle contigue riflessioni teoriche, segnatamente poliziane, sul teatro classico. L'immagine ideale della città all'antica che questi dipinti proponevano era destinata a ornare, nella forma di spalliere o di fronti di cassone, gli studioli riservati dei

²³ P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993, pp. 27-30.

²⁴ A. POLIZIANO, *La commedia antica e l'Andria di Terenzio*, appunti inediti a cura di R. LATTANZI ROSELLI, Firenze, Sansoni, 1973; sull'influenza esercitata dalle lezioni poliziane sulla drammaturgia comica fiorentina di autori quali Jacopo Nardi, Eufrosino Bonini, Niccolò Machiavelli, cfr. P. VENTRONE, *Riflessioni teoriche sul teatro nella Firenze dei primi Medici*, «Interpres», XII (1992), pp. 150-196.

²⁵ Cfr. MOROLLI, *Umanesimo fiorentino e trattatistica architettonica* cit., pp. 301-303.

²⁶ M. MARTELLI, *I pensieri architettonici del Magnifico*, «Commentari», XVII (1966), pp. 107-111; M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 90-97. Per un quadro dell'architettura laurenziana, attento sia all'attività edificatoria, sia a quella speculativa, si veda il catalogo della mostra *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, a cura di G. MOROLLI, C. ACIDINI LUCHINAT, L. MARCHETTI, Milano, Silvana, 1992.

²⁷ È quanto sostiene MOROLLI, *Umanesimo fiorentino e trattatistica architettonica* cit., pp. 295-297.

²⁸ Queste tavole sono disseminate in diversi musei italiani e stranieri, rispettivamente: Bergamo, Accademia Carrara; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Londra, National Gallery – New York, Metropolitan Museum – Dresda, Gemäldegalerie; Firenze, Galleria Palatina; Parigi, Musée du Louvre.

²⁹ Le figure umane stilizzate nella tavola di Baltimora, più che movimentarne la rarefatta armonia architettonica, sembrano essere predisposte per la valutazione scalare delle misure degli edifici.

committenti, tutti appartenenti alla ristretta cerchia dei familiari e dei clienti di Lorenzo de' Medici³⁰, alimentando e sostenendo il nuovo orientamento del gusto che il Magnifico andava perseguendo nelle imprese edificatorie patrocinata o sollecitate nei suoi ultimi anni.

In tal modo nella Firenze di fine secolo si vennero a creare due diverse maniere di rappresentare la città, entrambe destinate a trasferirsi, seppure in modi e con intenti differenti, nella scenografia del Rinascimento: l'una, frutto delle speculazioni erudite e dei rilievi sull'architettura classica, presentava il prototipo ideale della nuova città non più costretta nelle sue stratificazioni medievali ma interamente conformata sui modelli antichi; l'altra, risalente alla tradizione di Masaccio e approdata, senza soluzione di continuità, al Ghirlandaio della cappella Sassetti o dell'Oratorio dei Buonomini del Bigallo, proponeva un'immagine realistica e immediatamente riconoscibile degli ambienti urbani, come, per fare un solo esempio, nella raffigurazione della piazza dei Signori offerta dall'affresco della cappella Sassetti. La prima maniera, concretizzatasi nella rappresentazione pittografica delle tavole prospettiche e delle storie collocate in ambienti urbani idealmente albertiano-vitruviani, creò un immaginario che a mio avviso condizionò gli artisti della Roma leonina – tutti in un modo o nell'altro formati nella cultura fiorentina di fine Quattrocento o venuti in contatto con essa – nella scelta di privilegiare la raffigurazione idealizzata della città, rispetto a quella quotidiana e comune prevista dalla trattatistica, nelle loro sperimentazioni sulla scena per commedie; la seconda, invece, ricongiungendosi alla tradizione realistica e scavalcando di fatto l'esperienza romana, sarebbe approdata, nella Firenze di Cosimo I, alle scenografie di Aristotele da Sangallo, di Baldassarre Lanci, del Vasari, riproducenti fedelmente – anche nei segni lasciati dall'usura su strade e facciate – l'immagine delle città nelle quali le commedie rappresentate trovavano la loro ambientazione³¹.

Rispetto alla situazione qui delineata il problema rimane, dunque, quello di chiarire quando il modello 'realistico' di scena comica, più rispondente alla definizione vitruviana, abbia definitivamente soppiantato quello 'ideale', vale a dire quando si sia definitivamente affermata la distinzione fra scena comica e scena tragica. Se infatti – accogliendo come ipotesi di lavoro l'attribuzione e la datazione assegnata dalla Petrioli Tofani al disegno 291A degli Uffizi – nel 1542 il Vasari aveva approntato a Venezia, per la *Talanta*, una scena ancora pienamente 'peruzziana', e quindi albertiana, mentre già dalla fine del decennio precedente Aristotele da Sangallo ed altri a Firenze avevano preferito la rappresentazione urbana realistica ciò significherebbe che ancora intorno alla metà del secolo le due immagini della città sulla scena convivevano, e che, in effetti, la prima concreta attestazione iconografica della distinzione fra scena comica e tragica – non volendo per ora prendere in considerazione anche i disegni di Giovan Battista da Sangallo in margine a Vitruvio perché non precisamente databili³² – verrebbe ad essere quella proposta dal Serlio nel trattato del 1545 – quando ormai non solo la commedia ma anche la tragedia era entrata a far parte dei generi drammaturgici rappresentati – che si porrebbe dunque come capostipite e non come codificatore della tradizione. Alla medesima conclusione, ma muovendo dalla ricognizione dello spazio scenico veneziano, era giunto Ludovico Zorzi nel saggio incompiuto sul ciclo di San Giovanni Evangelista, dove annotava:

le 3 ragioni per le quali le 2 scene di Serlio (tragica e comica) “sembrano” simili, o almeno non molto diverse tra loro =

la necessità di adeguare entrambe alla struttura della “vignetta” illustrativa (misure, ecc.)

la tecnica dell'incisione (in legno?) che, facendo sparire i colori e gli altri ornamenti, omologa i disegni e riduce le ‘differenze’;

la necessità di adeguare i disegni alle strutture e alle misure del vano di uno stesso palcoscenico ideale, adatto a contenere indifferentemente i 2 tipi di scena.

La differenza è più sensibile tra la scena comica (modello) e la scena di piazza San Marco;

³⁰ Sulla tipologia di questi dipinti in relazione all'arredamento domestico cfr. *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra, Milano, Silvana, 1992, pp. 219-231.

³¹ Su questo argomento rimando soltanto a ZORZI, *Il teatro e la città* cit., pp. 92-98, che riproduce le immagini cui faccio riferimento.

³² Si veda in proposito la scheda 168 di A. PETRIOLI TOFANI, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* cit., pp. 533-534.

necessità, appunto, di individuare le ‘differenze’, impiegando le analisi più sottili e sofisticate. Rapporto con il presunto Peruzzi *post 1514* [il 291A degli Uffizi] (*che è invece molto posteriore*)³³; e con i disegni di Sangallo a margine del Vitruvio (posteriore al 1539, scena del cortile di casa Medici per il *Commodo*) = che sia Serlio il vero capostipite?³⁴

³³ Corsivo mio.

³⁴ L. ZORZI, *L'immagine della città nel ciclo di San Giovanni Evangelista*, «Biblioteca teatrale», 19/20 (1990), p. 36.