

Il mondo come teatro, il teatro come mondo. Sulla scenografia come epistemologia espansa nel lavoro di ricerca di Massimiliano Ciammaichella

Francesco Bergamo

Il libro di Massimiliano Ciammaichella dal titolo *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento* [Ciammaichella 2021] si presenta con in copertina la sezione assonometrica realizzata da Massimiliano Ciammaichella del modello del teatro effimero progettato da Andrea Palladio per l'*Antigono*, allestito a Venezia nel 1565. Si tratta di un elaborato di studio, realizzato a partire da un modello virtuale tridimensionale, che dichiara la continuità tra artefatti la cui materia è andata perduta e il perdurare del loro valore culturale nel presente, nonché, anche attraverso gli studi di Massimiliano Ciammaichella, verso il futuro. Nella sua attenta *Prefazione* al volume, Francesca Fatta rileva come nella «moltitudine di attori, tecnici e spettatori» e nella «formazione di esperti nel campo della scenotecnica, nel progetto degli incantesimi dei sortilegi» si sia concretizzata la «cultura materiale del teatro riferita al periodo descritto da Ciammaichella, fatta di pannelli, tele, impalcati e realizzata da maestranze, spesso rimaste anonime, che l'autore ricostruisce in modelli tridimensionali» (p. 9). Attraverso lo studio di molteplici fonti archivistiche e bibliografiche e le operazioni di disegno e modellazione, infatti, il libro attraversa l'invenzione della scenografia

moderna a Venezia e restituisce importanza alla figura dello scenografo, finora troppo spesso tenuta in secondo piano dagli studi teatrali che si sono concentrati principalmente sugli autori di testi e musiche. L'autore connette i fondamenti della scienza della rappresentazione prospettica con i progetti degli scenografi e architetti attivi a Venezia attraverso ricostruzioni tridimensionali rese possibili dalla rilettura dei disegni originali, dal confronto con le fonti e dal rapporto spaziale con gli ambienti per i quali gli spettacoli furono prodotti. Anche la dimensione urbana è parte attiva del ragionamento: la peculiare conformazione di Venezia, dei suoi campi, delle corti di palazzo e dei volumi riadattati condiziona forma e collocazione degli allestimenti, così la città stessa diventa la prima delle scale sulle quali il libro si concentra. Come in tutto il lavoro di Ciammaichella, il Disegno è *trait d'union* che riesce sapientemente a tessere connessioni tra ambiti del sapere talvolta ancora distanti fra loro, a generare nuova conoscenza attivando fonti talora mute e rendendole così disponibili a molteplici contesti e interessi disciplinari. Il disegno di copertina può essere inteso dunque come una dichiarazione di metodo, per un volume che assume il Disegno non come corredo illustrativo di una



Fig. 1. Copertina del volume [Ciammaichella 2021].

ricerca storica, bensì come il suo strumento conoscitivo primario.

Il libro si apre con una densa ricognizione delle feste e degli spettacoli allestiti a Venezia nel Cinquecento. Il primo capitolo, *La città e lo spettacolo*, è fondato su un imponente lavoro di scavo documentario e bibliografico, con fonti d'archivio in più punti trascritte, che si articolano in un discorso unitario e originale. Il teatro si rivela qui come il campo ideale in cui far convergere gli interessi molteplici di Massimiliano Ciammaichella: geometria e disegno anzitutto, ma anche le loro ricadute politiche, sociali, storiche, performative. Il teatro è una rappresentazione del mondo e, leggendone in profondità le vicende, è dunque possibile comprendere meglio il mondo, e come l'idea di mondo sia cambiata nel corso dei secoli [Ciammaichella, Ena, Liva 2024]. Il capitolo ricostruisce in parallelo il passaggio dagli allestimenti effimeri ai primi teatri stabili. Tra i casi analizzati nel dettaglio spicca l'apparato del 1542 in Campo Santo Stefano per *La Talanta* di Pietro Aretino, con scene di Giorgio Vasari, commissionate nel 1541 e avviate nel dicembre dello stesso anno, di cui l'autore offre una ricostruzione grafica basata su tutte le fonti da lui rintracciate (pp. 30-36). Il racconto procede per episodi successivi, identificati come momenti salienti del cambiamento in atto, che come sappiamo convergeranno verso il Teatro Olimpico di Vicenza (1585) di Andrea Palladio: l'idea di teatro come edificio pubblico anticipata da Alvise Cornaro, gli allestimenti effimeri palladiani dell'*Amor costante* (1561) e della *Sofonisba* di Trissino (1562), fino all'episodio cui rimanda la copertina: l'*Antigono* del martedì grasso del 1565, tragedia di Antonio Pigatti, per cui Palladio progetta il teatro ligneo e Federico Zuccari dipinge le prospettive

solide di Gerusalemme in dodici storie. Qui l'autore non si limita a registrare le fonti, spesso discordanti, ma ne sagacia la tenuta, ricostruendo attraverso il disegno l'impianto del manufatto e verificando se le sue dimensioni fossero compatibili con la collocazione ipotizzata dalla storiografia nella corte di Ca' Foscari. Dal racconto dell'autore emerge chiaramente anche la relazione con la cornice teorica di riferimento, cioè la rielaborazione dei *Dieci libri dell'architettura* di Vitruvio operata da Daniele Barbaro insieme a Palladio [Barbaro 1556], da cui proviene un'idea di scena progettata a partire dalle geometrie.

Il capitolo rintraccia inoltre le ragioni della nascita dei teatri veneziani a pagamento, «prodromi del teatro barocco» (p. 54), a partire dai teatri Michiel (1580) e Tron (1581). Costruiti con grandi impegni economici, erano dotati di platea e diversi ordini di palchi e, nel caso del Tron, di una cavea a ferro di cavallo che già prefigurava il teatro all'italiana del secolo successivo. È l'idea di teatro che avrebbe accolto l'arrivo di Claudio Monteverdi come maestro di cappella della Serenissima nel 1613 e influenzato il teatro San Cassiano (1637) e il Novissimo di Giacomo Torelli (1641): un modello, osserva l'autore, destinato a radicarsi in tutta Europa e fortunato ancora oggi. Il secondo capitolo, *La matematica dell'illusione*, è il più breve (pp. 67-99), ma nella struttura del libro costituisce lo snodo cruciale che consente alle competenze sulla prospettiva e sulla scenotecnica di emergere come fondamentali per la nascita e lo sviluppo del teatro barocco. La prospettiva viene qui considerata come la scienza capace di determinare il modello di fruizione e il ruolo dello spettatore, mentre alla scena di matrice vitruviana, statica, dell'Olimpico, succede a

Venezia la liberazione della quarta parete, che consente una scenografia dinamica, mutevole, capace di assecondare le vicende del melodramma (pp. 67 e ss.). Questa osservazione discende dallo studio storico-critico operato dall'autore sui trattati e verificato per mezzo del ridisegno: dai *periaktōi* vitruviani con le tre scene tragica, comica e satirica, al *Secondo libro* di Serlio (1545) e alle prospettive solide, alla quarta parte della *Pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro (1568) dedicata alla scenografia, fino al trattato inedito di Lodovico Cardi, detto il Cigoli, pubblicato dal nipote Giovan Battista Cardi nel 1629, in cui Ciammaichella riconosce l'anticipazione delle soluzioni settecentesche di Ferdinando Galli Bibiena. L'analisi del teatro di Sabbioneta, progettato da Vincenzo Scamozzi tra il 1588 e il 1590, è esemplare di questo modo di procedere. Oltre alla prospettiva solida, l'autore ne mette in luce la modernità funzionale – accessi distinti per il pubblico, camerini per artisti e musicisti su due livelli, vocazione polifunzionale per tragedia e commedia – e ne offre una ricostruzione tridimensionale che consente di risalire al punto di vista dell'osservatore privilegiato, collocato lungo l'asse longitudinale in corrispondenza della porta progettata al centro della parete. Il dato più eloquente è geometrico: scene profonde dieci metri restituiscono una strada la cui lunghezza viene percepita tre volte maggiore per effetto della prospettiva accelerata, e la posizione dell'osservatore eletto riannoda la geometria della scena alla sua dimensione politica. Per Ciammaichella la modellazione digitale è la prosecuzione contemporanea dello stesso pensiero prospettico che è oggetto di studio: il modello digitale diventa il luogo in cui un'ipotesi storica si fa verificabile e può essere attualizzata,

dimostrando come gli strumenti odierani della rappresentazione possano restituire dignità scientifica a un patrimonio altrimenti relegato a fonti lacunose e discordanti.

Il terzo capitolo, *La scena barocca*, occupa l'intera seconda metà del volume (pp. 100-187) e si apre con una disamina vivace, a tratti tragicomica, della Venezia di inizio Seicento: il declino della Repubblica, l'Interdetto del 1606, l'espulsione dei gesuiti, contribuiscono a spiegare causalmente la progressiva ascesa del teatro veneziano, altrimenti incomprensibile nel momento di crisi economica, politica e militare della Serenissima. Dopo la riapertura del teatro San Cassan della famiglia Tron, nel 1637, si diffondono i teatri a pagamento e la necessità di autofinanziamento delle compagnie genera, nel volgere di un ventennio, la figura professionale dell'impresario teatrale. Tramite il disegno, l'autore mostra come gli spazi e gli allestimenti teatrali evolvano in relazione a un pubblico sempre più esigente e disposto a spendere sempre di più, per partecipare a spettacoli sempre più stupefacenti. Possiamo così comprendere e mettere a confronto i progetti del San Cassan, la cui configurazione del 1670 è paragonata con il successivo progetto di Francesco Bagnolo del 1762, del San Moisè, convertito in teatro musicale nel 1639 e che ospiterà nel 1810 il debutto di Gioacchino Rossini con la *Cambiale di matrimonio*, e del San Samuele, aperto nel 1656 e gestito dalla famiglia Grimani.

Il sottocapitolo *Scenografi e spettacoli* (pp. 125-183), prodigo di fonti iconografiche, mostra quanto il libro ecceda la pura topografia teatrale, considerando simultaneamente tre scale in stretta relazione tra loro: la città di Venezia, i singoli teatri e il lavoro degli scenografi, sospeso tra scene fisse animate dalla

luce e scene dinamiche in cui persone, animali e oggetti volano e si trasformano, con esiti di crescente spettacolarità e risonanza europea. La scenografia stessa viene seguita nei suoi versanti pubblico e privato, senza trascurare gli allestimenti effimeri commissionati dai nobili per i cortili e saloni dei loro palazzi, ricongiungendosi idealmente al contesto delle feste cinquecentesche ricostruite in apertura del volume.

Emerge con chiarezza anche una poco nota storia economica dello spettacolo: l'ingresso a pagamento, la speculazione sui palchetti, l'autofinanziamento delle compagnie e la nascita della figura dell'impresario fanno del teatro veneziano un sistema produttivo che contribuisce a mantenere viva la relazione culturale tra Venezia e il mondo: i migliori architetti e scenografi convergono su Venezia da più città italiane e di lì si irradiano nelle corti e nei teatri europei, secondo un modello – quello del teatro all'italiana – di lunghissima fortuna. La figura di Giacomo Torelli è qui emblematica, in quanto capace di trasferire le sue invenzioni scenografiche in ambito ingegneristico e militare, agli edifici e alle navi da guerra, ed è significativo che a riconoscere questa geniale apertura mentale sia uno studioso che a quella stessa multidisciplinarietà deve la propria *forma mentis*, e che aveva trovato nel teatro il mondo dove è possibile studiare nelle loro reciproche relazioni, tra le tante altre cose, il disegno, la geometria descrittiva, il corpo umano, la moda e il costume, la musica, la scrittura, la politica, l'architettura, la città e ciò che oggi chiamiamo *performing arts*. Non sorprende, allora, che il volume si congedi definendo il teatro «la democratica istituzione che ha ben chiaro il concetto di *Rappresentazione*» (p. 191).

Questo libro è una raffinata operazione di regia: orchestra una folla di autori, disegnatori, trattatisti e progettisti, rimasti talvolta finora nell'ombra, restituendo a ciascuno dignità e relazioni reciproche. È un'impresa che riflette la figura unica, nel panorama italiano e internazionale, dello studioso Massimiliano Ciammaichella, capace di connettere, attraverso basi scientifiche solidissime, mondi apparentemente lontani tra loro, facendone emergere aspetti reconditi. Si tratta dunque di un libro sul teatro di grande attualità, e il suo autore è profondamente contemporaneo se è vero che «contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. [...] Ciò significa [...] che percepire questo buio non è una forma di inerzia o di passività, ma implica un'attività e un'abilità particolare, che [...] equivalgono a neutralizzare le luci che provengono dall'epoca per scoprire la sua tenebra, il suo buio speciale, che non è, però, separabile da quelle luci» [Agamben 2008, pp. 13, 14], e inoltre che «il contemporaneo [...] è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di "citarla" secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli non può non rispondere» (p. 24) [cfr. anche Ciammaichella 2023].

Al testo, ricco di citazioni dai documenti del tempo, concorre un nutrito apparato iconografico, in cui i disegni dell'autore dialogano con le incisioni storiche da lui rintracciate: queste ultime sono materiale di lavoro, base di partenza per ricostruire il punto di vista, le ragioni progettuali, le innovazioni. Dove l'immagine d'epoca manca o si fa reticente, subentra il ridisegno;

dove sopravvive, l'analisi eidografica ne interroga i caratteri grafici fino a permettere, in alcuni casi, ipotesi di attribuzione dei disegni e quindi dei progetti. Si misura qui per intero il repertorio di usi conoscitivi ai quali il disegno può prestarsi: ricostruzione spaziale, verifica di ipotesi storiografiche, datazione regressiva, attribuzione. E si avverte, in filigrana, un amore per il disegno che è quello dell'autore del volume.

Rileggere questo libro, nell'occasione di questo breve commento, mi ha fatto ripensare ai tanti momenti in cui Massimiliano Ciammaichella ha condiviso questo amore, con cura e generosità, comunicando le sue scoperte e mettendo in discussione le proprie intuizioni con le persone che gli stavano

intorno. Ricordo le sue parole, al telefono o a Venezia, e ricordo quanto tenesse al confronto con la sua amata Stefania *in primis*, ma anche con colleghi, dottorandi, studenti e amici (e spesso queste categorie erano tutt'altro che impermeabili).

Queste idee continuano a esistere, a proliferare e a generare nuove idee, nella memoria di chi l'ha conosciuto e nelle menti e nel lavoro di chi continua a studiare la sua opera. *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento* contiene i semi per tante altre possibili ricerche, come dimostra per esempio il volume *Tutto il mondo è teatro. Digitalizzazione, accessibilità e valorizzazione della scena scomparsa*, curato da Ciammaichella insieme a Roberta Ena e Gabriella

Liva [Ciammaichella, Ena, Liva 2024], che documenta gli esiti del seminario omonimo organizzato dai curatori presso l'Università Iuav di Venezia il 20 maggio 2024 e che, come nota Agostino De Rosa nella *Prefazione*, propone una lettura stratigrafica, organizzata su molteplici livelli, del tema dei teatri scomparsi, riportando in qualche modo in vita e attualizzando il lavoro di persone che avevano operato nell'epoca barocca. La ricerca continua con il PRIN 2022: *SCAENAE - Italian Baroque Theatre. Paradigms of Scene and Cultural Memory* [cfr. Valenti, Ciammaichella 2025], cui Massimiliano Ciammaichella aveva dato forma, e che certamente continuerà lungo percorsi e secondo connessioni che animeranno la scena del teatro del mondo.

Nota

[1] Principal Investigator: Graziano Mario Valenti, Sapienza Università di Roma; Associated Investigators: Massimiliano Ciammaichella, Università Iuav di Venezia (oggi Gabriella Liva, Università Iuav di Venezia), Elena Gigliarelli, CNR. Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Autore

Francesco Bergamo, Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia, fraberg@iuav.it

Riferimenti bibliografici

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?* Milano: Nottetempo.

Barbaro, D. (1556). *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia...* Venezia: Francesco Marcolini.

Ciammaichella, M. (2021). *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco*. Napoli: La scuola di Pitagora. OA: https://www.scuoladipitagora.it/_files/pdf/TF14-9788865427965.pdf

Ciammaichella, M. (2023). Blackout. Rappresentazioni di presenze ai confini del nero / Blackout. Representations of Presences at the Border of Darkness. In *Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria / Journal of Architecture, Arts & Theory*, n. 8, pp. 74-87.

Ciammaichella, M., Ena, R., Liva G. (a cura di). (2024). *Tutto il mondo è teatro. Digitalizzazione, accessibilità e valorizzazione della scena scomparsa*. Napoli: La scuola di Pitagora.

Valenti, G.M., Ciammaichella, M. (2025). Teatro barocco italiano. Paradigmi della scena e della memoria culturale. In L. Carlevaris, D. Calisi, L. Baglioni, C. Bianchini, M. Canciani, M.G. Cianci, L. Farroni, C. Inglese, M.F. Mancini, A. Meschini, J. Romor, M. Salvatore, G. Spadafora, G.M. Valenti (a cura di). *Ekphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione / Ekphrasis. Descriptions in the Space of Representation*. Atti del 46° convegno Internazionale dei Docenti della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 4203-4214. DOI: 10.3280/oa-1430-c974.