

Readings/Rereadings

The World as Theater, the Theater as World. On Scenography as an Expanded Epistemology in Massimiliano Ciammaichella's Research

Francesco Bergamo

The book by Massimiliano Ciammaichella titled *Scenography and Perspective in Sixteenth and Seventeenth centuries in Venice. Preconditions and Developments in the Baroque Theatre* [Ciammaichella 2021] presents on its cover a digital drawing by the author, an axonometric section of the ephemeral wooden theater designed by Andrea Palladio for the *Antigono*, staged in Venice in 1565. The three-dimensional virtual model underlying this drawing declares the continuity between artifacts whose physical matter has been lost as well as the persistence of their cultural value in the present and, thanks to Ciammaichella's own published research, into the future. In her *Preface*, Francesca Fatta observes how, in the "multitude of actors, technicians, and spectators" and in the "training of experts in the field of stagecraft, in the design of enchantments and spells," there took concrete form the "material culture of the theater pertaining to the period described by Ciammaichella, made of panels, canvases, and scaffolding, and produced by craftsmen who often remained anonymous, which the author reconstructs in three-dimensional models" (p. 9; all transl. from the volume are by the author). Indeed, through the study of numerous archival and bibliographic sources and through operations of drawing and modeling, the book traverses the invention

of modern scenography in Venice and restores importance to the figure of the scenographer, a figure too often kept in the background by theater studies, which have concentrated chiefly on the authors of texts and music. Ciammaichella connects the foundations of the science of perspectival representation with the projects of the scenographers and architects active in Venice, by means of three-dimensional reconstructions made possible by a rereading of the original drawings, by comparison with the sources, and by the spatial relationship with the architectural and urban spaces in which the spectacles were produced. The urban dimension is an active part of the argument: the peculiar conformation of Venice—its *campi*, its palace courtyards, and its repurposed volumes—conditions the forms and placements of the productions, so that the city itself becomes the first of the scales on which the book focuses. As throughout Massimiliano Ciammaichella's work, drawing is the *trait d'union* that skillfully weaves connections among fields of knowledge that are sometimes still distant from one another, generating new knowledge by activating sources that are at times mute, thereby making them available to a plurality of disciplinary contexts and interests. The cover drawing may thus be understood as a declaration of method for research that

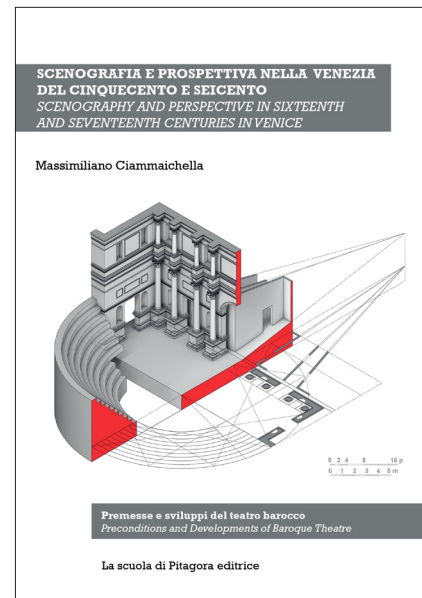


Fig. 1. Cover of the book [Ciammaichella 2021].

takes up drawing not as the illustrative accompaniment to a historical inquiry, but as its primary instrument of knowledge. The book opens with a dense survey of the festivities –both public and popular– and spectacles staged in Venice during the sixteenth century. The first chapter, *The City and the Spectacle*, rests on an imposing labor of documentary and bibliographic excavation, with archival sources transcribed at several points and articulated into a unified and original argument. Theater reveals itself here as the ideal field in which Massimiliano Ciammaichella's manifold interests converge: geometry and drawing, first of all, but also their political, social, historical, and performative implications. Theater is a representation of the world, and by reading its vicissitudes in depth it becomes possible to understand the world more fully, and to grasp how the very idea of the world has changed over the centuries [Ciammaichella, Ena, Liva 2024]. The chapter reconstructs, in parallel, the passage from ephemeral productions to the first permanent theaters. Among the cases analyzed in detail, one that stands out is the 1542 apparatus in Campo Santo Stefano for Pietro Aretino's *La Talanta*, with the stage designed by Giorgio Vasari, commissioned in 1541 and begun in December, for which the author offers a graphic reconstruction based on all the sources he was able to trace (pp. 30-36). The narrative proceeds through successive episodes, identified as salient moments in the change under way; episodes that, as we know, will converge upon Andrea Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza (1585): the idea of the theater as a public building, anticipated by Alvise Cornaro; the ephemeral Palladian productions of *Amor costante* (1561) and of Trissino's *Sofonisba* (1562); and, finally, the episode evoked by the cover, the *Antigono*

of Shrove Tuesday 1565, a tragedy by Antonio Pigatti, for which Palladio designed the wooden theater and Federico Zuccari painted the solid perspectives of Jerusalem in twelve scenes. Here the author does not simply record the sources, which are often discordant: he tests their soundness by reconstructing, through drawing, the layout of the structure and by verifying whether its dimensions were compatible with the location that historiography has hypothesized in the courtyard of Ca' Foscari. From the author's account there also clearly emerges the relationship with the theoretical framework of the stage and theater designers: the reworking of Vitruvius's *I dieci libri dell'architettura* undertaken by Daniele Barbaro together with Palladio [Barbaro 1556], giving rise to a conception of the stage designed on the basis of geometries.

The chapter further traces the reasons for the birth of Venice's paying theaters, "forerunners of the Baroque theater" (p. 54), beginning with the Teatro Michiel in 1580 and the Teatro Tron in 1581. Built at great economic outlay, they were equipped with a pit and several tiers of boxes and, in the case of the Tron, with a horseshoe-shaped cavea that already prefigured the *teatro all'italiana* of the following century. It is the idea of theater that would welcome the arrival of Claudio Monteverdi as a choirmaster of the Serenissima in 1613 and would influence the Teatro San Cassiano (1637) and Giacomo Torelli's Novissimo (1641): a model, the author observes, destined to take root throughout Europe and still flourishing today.

The second chapter, *The Mathematics of Illusion*, is the shortest one (pp. 67-99), yet within the architecture of the book it constitutes the crucial hinge that allows expertise in perspective and stagecraft to emerge as fundamental to the birth and development of the Baroque

theater. Perspective is considered here as the science capable of determining the mode of reception and the role of the spectator; while the static, Vitruvian-derived stage of the Teatro Olimpico gives way, in Venice, to the liberation of the fourth wall, which makes possible a dynamic, mutable scenography able to follow the unfolding of the *melodramma* (pp. 67 ff.). This observation follows from the historical-critical study the author conducts on the treatises and verifies through redrawing: from the Vitruvian *periaktōi* with their three scenes –tragic, comic, and satyric– to Serlio's *Secondo libro* (1545) and the solid perspectives; to the fourth part of Daniele Barbaro's *Pratica della prospettiva* (1568), devoted to scenography; and as far as the unpublished treatise of Ludovico Cardi, known as Cigoli, brought out by his nephew Giovan Battista Cardi in 1629, in which Massimiliano Ciammaichella recognizes an anticipation of the eighteenth-century solutions of Ferdinando Galli Bibiena. The analysis of the theater of Sabbioneta, designed by Vincenzo Scamozzi between 1588 and 1590, is exemplary of this manner of proceeding. Beyond the solid perspective, the author brings to light its functional modernity –separate entrances for the public, dressing rooms for performers and musicians on two levels, a multipurpose vocation for tragedy and comedy alike– and offers a three-dimensional reconstruction that makes it possible to recover the vantage point of the privileged observer, positioned along the longitudinal axis in line with the door that was designed at the middle of the wall. The most eloquent fact is geometric: sets ten meters deep yield a street perceived as three times that length, through the effect of accelerated perspective, and the position of the elect observer reconnects the geometry of the stage to its political dimension.

For Ciammaichella, digital modeling is the contemporary continuation of the very perspectival thinking that is the object of his study: the digital model becomes the place where a historical hypothesis is made verifiable and can be actualized, demonstrating how today's instruments of representation can restore scientific dignity to a heritage otherwise consigned to fragmentary and discordant sources.

The third chapter, *The Baroque Stage*, occupies the entire second half of the volume (pp. 100-187) and opens with a lively, at times tragicomic, examination of early-seventeenth-century Venice: the decline of the Republic, the Interdict of 1606, and the expulsion of the Jesuits all help to explain, in causal terms, the progressive rise of Venetian theater; otherwise incomprehensible at a moment of economic, political, and military crisis for the Serenissima. After the reopening of the Tron family's Teatro San Cassan in 1637, paying theaters proliferate, and the companies' need for self-financing gives rise, within the span of two decades, to the professional figure of the theatrical impresario. Through drawing, the author shows how theatrical spaces and productions evolved in relation to an audience ever more demanding and ever more willing to spend ever more, to take part in ever more astonishing spectacles. We are thus able to understand and to compare the projects for the Teatro San Cassan, whose 1670 configuration is set beside the later design by Francesco Bagnolo of 1762; for the Teatro San Moisé, converted into a musical theater in 1639 and destined to host, in 1810, Gioacchino Rossini's debut with *La cambiale di matrimonio*; and for the Teatro San Samuele, opened in 1656 and managed by the Grimani family.

The subchapter *Scenographers and Spectacles* (pp. 125-183), lavish in iconographic sources, shows how far the book exceeds

pure theatrical topography, considering simultaneously three closely interrelated scales: the city of Venice, the individual theaters, and the complex work of the scenographers, between fixed scenes animated by light and dynamic scenes in which people, animals, and objects fly and are transformed, with results of increasing spectacularity and European resonance. Scenography itself is followed in its public and private aspects, without neglecting the ephemeral productions commissioned by nobles for the courtyards and halls of their palaces and thereby reconnecting, ideally, with the context of the sixteenth-century festivities reconstructed at the opening of the volume.

A little-known economic history of spectacle also emerges with clarity: paid admission, speculation on the boxes, the self-financing of the companies, and the birth of the figure of the impresario make of Venetian theater a productive system that helps keep alive the cultural relationship between Venice and the world. The finest architects and scenographers converge on Venice from several Italian cities and from there radiate outward into the courts and theaters of Europe, according to a model –the so-called *teatro all'italiana*– of long-lasting fortune. The figure of Giacomo Torelli is emblematic here, capable as he was of transferring his scenographic inventions into the engineering and military spheres, to buildings and warships; and it is significant that this brilliant openness of mind should be recognized by a scholar who owes his own *forma mentis* to that very multidisciplinary approach, and who had found in the theater the world where one can study, in their reciprocal relations and among many other things, Drawing, Descriptive Geometry, the human body, fashion and costume, music, writing, politics, architecture, the city, and what we now call the

performing arts. It comes as no surprise, then, that the volume takes its leave by defining the theater as “the democratic institution that clearly grasps the concept of *Representation*” (p. 191).

This book can be read as a refined work of directorial staging: it orchestrates a crowd of authors, draftsmen, treatise-writers, and designers, some of whom had until now remained in the shadows, restoring to each of them dignity and a web of reciprocal relations. It is an undertaking that reflects the singular figure –within the Italian and international landscape alike– of the scholar Massimiliano Ciammaichella, able to connect, on the most solid of scientific foundations, worlds apparently distant from one another, bringing forth their hidden aspects. This is, then, a book on the Baroque theater of great present relevance, and its author is profoundly contemporary, if it is true that “The contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness. [...] This means [...] that to perceive this darkness is not a form of inertia or of passivity, but rather implies an activity and a singular ability, which [...] amounts to a neutralization of the lights that come from the epoch in order to discover its obscurity, its special darkness, which is not, however, separable from those lights” [Agamben 2009, p. 44], and, moreover, that “the contemporary [...] is also the one who, dividing and interpolating time, is capable of transforming it and putting it in relation with other times. He is able to read history in unforeseen ways, to ‘cite it’ according to a necessity that does not arise in any way from his will, but from an exigency to which he cannot not respond” (p. 53) [see also Ciammaichella 2023].

The text, rich in quotations from the documents of the period, is complemented by a substantial iconographic apparatus in

which the author's drawings dialogue with the historical engravings he has tracked down: the latter are working material, a point of departure for reconstructing the vantage point, the design rationale, the innovations. Where the period image is missing or grows reticent, redrawing takes over; where it survives, eidographic analysis interrogates its graphic features to the point of allowing, in some cases, hypotheses of attribution for the drawings and hence for the projects. Here one can take the full measure of the repertoire of cognitive uses to which drawing may lend itself: spatial reconstruction, the testing of historiographic hypotheses, regressive dating, attribution. And the reader senses, as a common ground, a love for drawing that is the author's own. Rereading this book on the occasion of this brief commentary has led me to recall the many moments in which

Massimiliano Ciammaichella shared this love, with care and generosity, communicating his discoveries and submitting his own intuitions to discussion with the people around him. I remember his words, during a telephone call or a meeting in Venice, and I remember how much he valued exchange, first and foremost with his beloved Stefania, but also with colleagues, doctoral students, students, and friends (and often these categories were anything but separated). These ideas continue to exist, to proliferate, and to generate new ideas, in the memory of those who knew him and in the minds and the work of those who continue to study his research. *Scenography and Perspective in Sixteenth and Seventeenth centuries in Venice* contains the seeds for many other possible inquiries, as is shown, for instance, by the volume *Tutto il mondo è teatro. Digitalizzazione,*

accessibilità e valorizzazione della scena scomparsa, edited by Massimiliano Ciammaichella together with Roberta Ena and Gabriella Liva [Ciammaichella, Ena, Liva 2024], which documents the outcomes of the eponymous seminar organized by the editors at the Università Iuav di Venezia on May 20, 2024, and which, as Agostino De Rosa notes in his preface, proposes a stratigraphic reading, organized across multiple levels, of the theme of vanished theaters, in some sense bringing back to life and actualizing the work of people who had been active in the Baroque age. The research continues with the PRIN 2022 project *SCAENAE – Italian Baroque Theatre: Paradigms of Scene and Cultural Memory* [cf: Valenti, Ciammaichella 2025], which Massimiliano Ciammaichella had shaped and will surely continue along paths and through connections that will animate the stage of the theater of the world.

Note

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

Author

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

Reference List

- Agamben, G. (2009). "What Is the Contemporary?," in *"What Is an Apparatus?" and Other Essays*, trans. D. Kishik and S. Pedatella. Stanford (CA): Stanford University Press.
- 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/_filespdf/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.

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

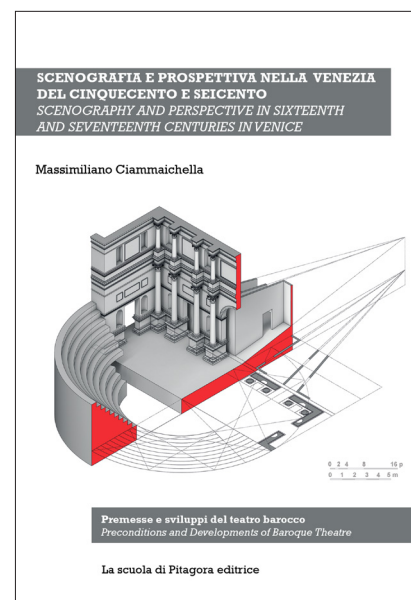


Fig. 1. Copertina del volume [Ciammaichella 2021].

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.