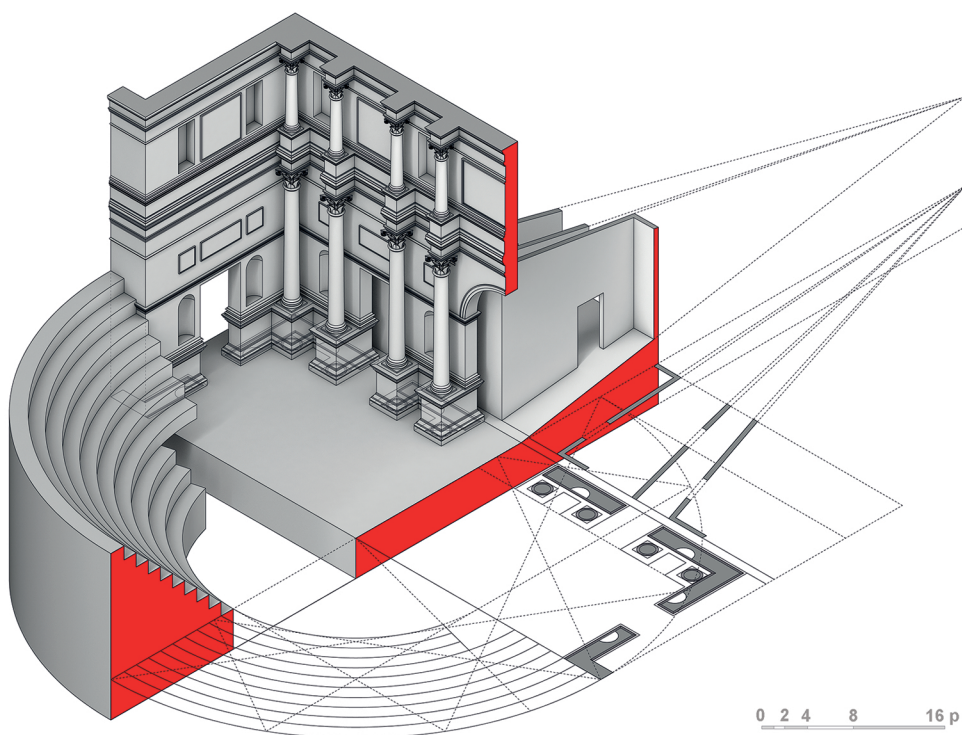


SCENOGRAFIA E PROSPETTIVA NELLA VENEZIA DEL CINQUECENTO E SEICENTO

*SCENOGRAPHY AND PERSPECTIVE IN SIXTEENTH
AND SEVENTEENTH CENTURIES IN VENICE*

Massimiliano Ciammaichella



Premesse e sviluppi del teatro barocco

Preconditions and Developments of Baroque Theatre

La scuola di Pitagora editrice

**Temi e frontiere
della conoscenza e del progetto**

Themes and frontiers
of knowledge and design

14_2021

TEMI E FRONTIERE DELLA CONOSCENZA E DEL PROGETTO

Direttore scientifico

ORNELLA ZERLENGA, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Comitato scientifico

MAURIZIO ANGELILLO, Università degli Studi di Salerno, Italia

PILAR CHÍAS NAVARRO, Universidad de Alcalá, Spagna

AGOSTINO DE ROSA, Università IUAV di Venezia, Italia

ANTONELLA DI LUGGO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

MARIA LINDA FALCIDIENO, Università di Genova, Italia

MARINA FUMO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ, Universitat de Barcelona, España

PAOLO GIANDEBIAGGI, Università degli Studi di Parma, Italia

MILENA KICHEKOVA, Varna Free University "Chernorizets Hrabar", Bulgaria

KARIN LEHMANN, Hochschule Bochum, Germania

MARIO LOSASSO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

RICCARDO SERRAGLIO, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

ALEXANDRA SOTIROPOULOU, National Technical University of Athens (NTUA), Grecia

Coordinamento scientifico-editoriale

VINCENZO CIRILLO, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

DANIELA PALOMBA, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

MARIA INES PASCARIELLO, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

La collana, di carattere multidisciplinare, accoglie volumi che propongono una riflessione critica sull'architettura, sulla città, sull'ambiente (materiale e immateriale) e sull'industrial design, indagandone fonti disciplinari e tendenze culturali con attenzione ai temi della forma, della struttura, dell'innovazione, della rappresentazione e della comunicazione | The book series, of multi-disciplinary nature, includes volumes related to a critical reflection about the architecture, the city, the environment (tangible and intangible), and the industrial design, investigating the disciplinary sources and the cultural trends with regard to the themes of form, structure, innovation, representation and communication.

Sottomissione e referaggio

I volumi pubblicati in questa collana vengono preventivamente esaminati da almeno due membri del Comitato scientifico, i quali valutano se il contributo risponde alle linee di ricerca della Collana, se si basa su un'adeguata analisi bibliografica relativa al tema proposto e se offre una attenta disamina delle fonti e/o delle tendenze in atto rispetto al tema proposto. Superata questa valutazione preliminare, il volume viene sottoposto al criterio internazionale della Double-blind Peer Review ed inviato a due referees anonimi, di cui almeno uno è esterno al Comitato scientifico. I referees, ovvero i docenti e ricercatori afferenti a diverse Università ed Istituti di ricerca italiani e stranieri e di riconosciuta competenza negli specifici ambiti di studio, costituiscono il Comitato di referaggio. L'elenco dei referees anonimi e delle procedure di referaggio è a disposizione degli enti di valutazione scientifica nazionale e internazionale | The volumes published in this series are first examined by at least two members of the Scientific Committee, who evaluate whether the contribution meets the series lines of research, if it is based on an adequate literature review concerning the topic proposed, and if it offers a careful examination about sources and/or trends about the proposed theme. After this preliminary assessment, the volume is subjected to the international criteria of Double-blind Peer Review from two anonymous reviewers, or faculty and researchers from Italian and foreign Universities and Research Institutes, with recognized competence in the specific study fields, constitute the refereeing committee. The list of anonymous reviewers and refereeing procedures is available for the national and international scientific evaluation institutions.



Massimiliano Ciammaichella

Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento

Premesse e sviluppi del teatro barocco

Scenography and Perspective in Sixteenth and Seventeenth Centuries in Venice

Preconditions and Developments of Baroque Theatre

La scuola di Pitagora editrice

Indice

Copertina: Massimiliano Ciammaichella, sezione assonometrica del teatro effimero progettato da Andrea Palladio per lo spettacolo dell'*Antigono*, messo in scena a Venezia nel 1565. Modello 3D e rendering, 2020 | Cover: Massimiliano Ciammaichella, axonometric section of the ephemeral theatre designed by Andrea Palladio for the *Antigono* performance, staged in Venice in 1565. 3D model and rendering, 2020.

È assolutamente vietata la riproduzione totale o parziale di questa pubblicazione, così come la sua trasmissione sotto qualsiasi forma e con qualunque mezzo, anche attraverso fotocopie, senza l'autorizzazione scritta dell'editore | The total or partial reproduction of this publication, as well as its transmission in any form and by any means, even though photocopies, without the written permission of the author and the publisher is strictly forbidden.

© 2021 - La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
Telefono e Fax +39 081 7646814
www.scuoladipitagora.it
info@scuoladipitagora.it

ISSN 2724-3699

ISBN 978-88-6542-795-8 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-796-5 (versione elettronica del formato PDF)

Printed in Italy - Stampato in Italia nel mese di gennaio 2021, presso The Factory s.r.l. - Roma

7	Prefazione di Francesca Fatta
11	Introduzione
19	La città dello spettacolo
38	Spazio scenico veneziano
54	Prodromi del teatro barocco
59	Melodramma
62	<i>English abstract</i>
67	La matematica dell'illusione
79	Fondamenti prospettici
91	Deus ex machina e scenotecnica
97	<i>English abstract</i>
101	La scena barocca
106	Teatri pubblici a pagamento
125	Scenografi e spettacoli
184	<i>English abstract</i>
189	Conclusioni Conclusion
195	Bibliografia e fonti documentarie

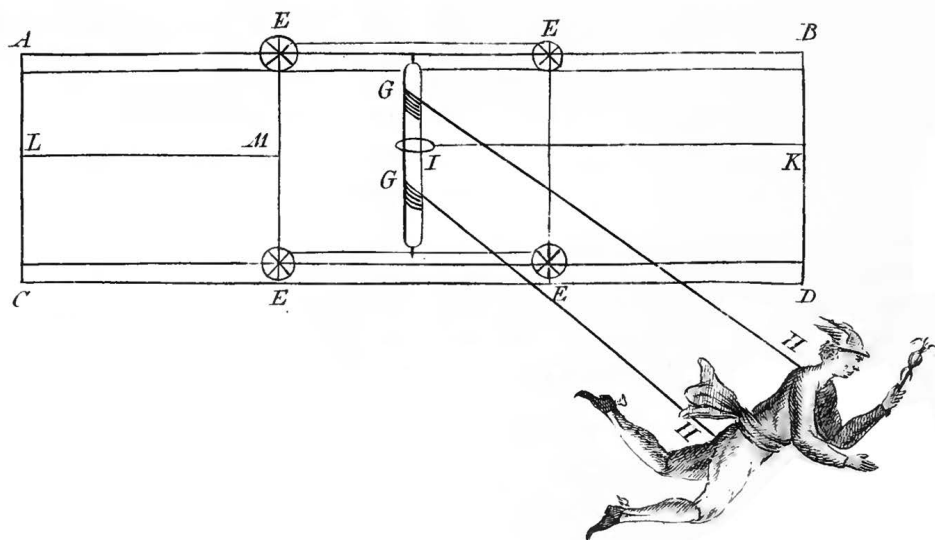


Fig. 1. Philip Skippon, *The Engine us'd to fly down with*. In Skippon P. (1745). *An Account of a Journey. Made Thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy, and France*. London: Churchill.

Prefazione

Francesca Fatta

Il libro segna un contributo già auspicato oltre quarant'anni fa da Ludovico Zorzi¹ per una storia dei teatri e della scena italiana, e lo si può leggere secondo molteplici punti d'interesse. Ne vorrei sottolineare almeno due: il primo riguarda il legame tra prospettiva e spazio illusorio in una ridefinizione dell'immagine della città come teatro urbano, il secondo è quello, ancora poco indagato, che attiene la *cultura materiale* del teatro stesso e che, a Venezia, tra XVI e XVII sec. ha avuto modo di affermarsi con sperimentazioni e pratiche sceniche di grande ingegno. Il dispositivo di analisi, messo in atto con efficacia dall'autore, è uno degli aspetti più sorprendenti che il disegno offre, ovvero quello della prospettiva per il teatro, perché sfrutta appieno la possibilità di modificare la percezione dello spazio ingannando l'osservatore sulle reali dimensioni di un ambiente. La prospettiva, codificata nei numerosi trattati cinquecenteschi, ha permesso di definire l'immagine della città secondo un'ottica scenografica di stampo teatrale, tanto che il concetto di prospettiva rimane strettamente connesso all'idea di scena. Trattatisti come Serlio, Peruzzi, Sangallo, de Vries, non scindono i due aspetti e lo stesso Vitruvio, nel *De Architectura*, asserisce che all'architetto è affidato il compito di fare piante, disegni e *quadri prospettici*. Scamozzi sceglie un paesaggio urbano come fondale permanente del primo teatro moder-

¹ Zorzi L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Giulio Einaudi.

no, l'Olimpico di Vicenza di Palladio; i testi di Shakespeare ambientati in Italia utilizzano la strada, da *Il mercante di Venezia* a *La bisbetica domata*; Serlio codifica le scene classiche sia per la commedia che per la tragedia. Tutti modi di trasferire la città nel teatro, ma vi sono anche esempi inversi di teatro nella città: da chi si ritaglia il suo palcoscenico in un angolo di strada, al grande colonnato che accoglie i fedeli nella piazza di San Pietro, all'interno di uno spazio progettato da Bernini che, svolgendo un'impegnativa attività teatrale, conosceva perfettamente i criteri per realizzare impianti scenografici di grande effetto. La scienza della prospettiva e l'invenzione della scenografia creano una simbiosi artistica determinante nel definire il luogo fisico della rappresentazione teatrale, rimandando alle diverse dimensioni culturali i legami tra scena e spettacolo. Nella fitta rete dei rimandi iconografici, Ciammaichella concentra il proprio interesse sull'immagine della città lagunare, mediando le visioni della città reale con quelle della città simbolica e immaginaria, aprendo il discorso sul teatro come luogo privilegiato per il dialogo tra politica e pubblico, ed è importante riflettere sull'antico principio greco citato da Michel Foucault², secondo il quale l'aritmetica poteva ben riguardare le città democratiche, poiché insegna i rapporti di uguaglianza; ma solo la geometria – della quale la prospettiva è figlia – dovrebbe essere insegnata nelle città oligarchiche, perché dimostra le proporzioni dell'ineguaglianza. Così, la lettura della città dei dogi e del carnevale si avvale soprattutto di immagini che riprendono i codici classici e i riferimenti dedotti dai trattati rinascimenta-

² Foucault M. (1977). *L'ordine del discorso*. Milano: Einaudi.

li, adoperando come referente primario l'immaginario pittorico di un'architettura sognata, oppure soltanto effimera. Il passaggio dal luogo all'edificio rimane un fatto consequenziale e determina un processo di definizione tipologica del teatro stesso, come evento e servizio della società moderna. A Venezia le esperienze che avevano caratterizzato le corti emiliane e toscane trovano un ambiente favorevole al loro diffondersi in chiave economica e sociale. Ciammaichella ricostruisce la densità di questo fenomeno individuando le numerose presenze dei teatri, all'interno del fitto tessuto veneziano. L'espandersi della vita del teatro, inoltre, porta con sé la nascita di un ingente programma di rappresentazioni, sostenuto dalla costante partecipazione del pubblico. La moltitudine di attori, tecnici e spettatori genera la formazione di esperti nel campo della scenotecnica, nel progetto degli incantesimi e dei sortilegi. È qui che si concretizza quella *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. Questo aspetto mette in luce la parte più innovativa del volume che, come citato all'inizio, lo stesso Zorzi auspicava già quarant'anni fa, ovvero una ricostruzione attenta della storia della rappresentazione teatrale e urbana 'fluida', aperta a tutte le componenti, sia letterarie che tecniche, capace cioè di far leva sui differenti punti di forza, per giungere all'essenza di un fenomeno e dei suoi contesti, dentro e fuori i teatri stessi, svelando le interazioni dialettiche tra *urbs*, *civitas* e spettacolo.



Introduzione

Il libro indaga i rapporti e le connessioni dirette fra la scienza della prospettiva e l'*invenzione* della scenografia cinquecentesca e seicentesca che nella città di Venezia trovarono il bacino ideale per la pubblicazione della trattatistica di settore, facendola diventare la patria indiscussa del melodramma barocco.

Se il Cinquecento aveva aperto la strada a forme di contaminazione fra ripresa di un modello di teatro classico e attualizzazione della scenografia, manifesta in vere e proprie prospettive solide da riguardare attraverso le aperture della *scaenae frons* di matrice palladiana, il Seicento si libera dei filtri del fronte scenico squadernando la magia della quarta parete, nell'illusionistica scatola prospettica della scenografia.

In questo contesto, le pubblicazioni a carattere prettamente storico tendono a ricostruire le vicende dei principali protagonisti e autori, degli spettacoli e degli eventi, ma la figura dello scenografo spesso è ancillare.

Parallelamente, i trattati di prospettiva alternano i fondamenti delle regole geometriche della sua costruzione, con indicazioni pratiche per la realizzazione delle scene e delle macchine in grado di animarle. Da qui nasce l'esigenza di relazionare i fondamenti della scienza della

A PAGINA 10:
Fig. 1. Teatro Olimpico di Vicenza,
particolare della porta regia con le
scene di Vincenzo Scamozzi per
l'*Edipo tiranno* (foto di Marta Ma-
scardi, 2019).



rappresentazione prospettica con i progetti degli scenografi che hanno operato a Venezia tra il Cinquecento e il Seicento, attraverso ricostruzioni tridimensionali degli allestimenti, rese possibili dalla rilettura dei disegni originali, dal confronto delle fonti storiche e documentarie e dal rapporto spaziale con i teatri nei quali gli spettacoli sono stati prodotti.

Il primo capitolo inquadra la dimensione culturale veneziana del Rinascimento, per comprendere le forme di spettacolo che ravvivano le piazze, le corti e i palazzi, soprattutto nel lunghissimo periodo del carnevale.

L'istituzione delle Compagnie della Calza, infatti, attiva moltissimi eventi culminanti nei teatri effimeri e negli allestimenti di spazi chiusi e all'aperto, come ad esempio accade con la *Talanta*, messa in scena dalla compagnia dei *Sempiterni* che nel 1541 ingaggiano Giorgio Vasari per la realizzazione degli apparati nel salone di Palazzo Gonnella a Cannaregio; oppure con l'*Antigono* del 1562, tragedia scritta da Antonio Pigatti su commissione della compagnia degli *Accesi*, per i quali Andrea Palladio progetta e fa costruire un anfiteatro in legno, probabilmente collocato nella corte di Ca' Foscari.

Dalle *macchine del mondo*, alle celebrazioni solenni, alle *momarie*, agli atti performativi da svolgersi in Piazza San Marco, sui *soleri* e sui palchi, sul finire del Cinquecento si giunge alla prima istituzione del teatro pubblico a pagamento, con i teatri Michiel e Tron, ma sarà a partire dal Seicento che Venezia inaugurerà moltissimi teatri, imponendo con enorme suc-

cesso il noto modello tipologico *all'italiana* e il melodramma da esportare all'estero.

Il secondo capitolo si concentra sulle relazioni dirette che intercorrono fra scenografia e prospettiva, riconducibili ai trattati e ai volumi scritti da autorevoli studiosi che segnano il passaggio da una scena fissa – le cui prospettive solide sono riscontrabili nelle fonti manoscritte, iconografiche e nelle testimonianze fisiche presenti in alcuni teatri – alla dinamizzazione di un palco animato da macchine mirabilmente progettate, rileggendo e rilanciando in chiave moderna i fondamenti della scenotecnica.

Il terzo capitolo offre una panoramica dei teatri veneziani del Seicento, ponendo particolare attenzione alla configurazione geometrico-spaziale di quelli dedicati principalmente alla musica. Alcune opere di valenti architetti e scenografi vengono analizzate e discusse proprio in funzione degli spazi che le ospitano, dimostrando come il rapporto che si instaura fra azione in scena e luogo dello spettacolo sia così stringente da determinarne la completa simbiosi, da parte di figure come ad esempio Tasio Gioancarli, Giuseppe Alabardi detto lo Schioppi, Alfonso Riva-rola detto il Chenda, Giovanni Burnacini, Francesco Santurini detto il Baviera, la famiglia Mauro, Ippolito Mazzarini, Giambattista Lambranzi e il celebre Giacomo Torelli che costruisce a San Giovanni e Paolo, nell'area prossima alla *Cavallerizza*, il Teatro Novissimo nel quale debutta in prima assoluta in diverse opere liriche, a partire da *La finta pazza* del 14 gennaio 1641, musicata da Francesco Sacrati su libretto di Giulio Strozzi.

A PAGINA 12:
Fig. 2. Teatro Olimpico di Vicenza, particolare dell'hospitalia di destra con le scene di Vincenzo Scamozzi per l'*Edipo tiranno* (foto di Marta Mascardi, 2019).

Introduction

This book investigates the relationships and direct connections between the science of perspective and the *invention* of sixteenth and seventeenth century scenography, which found in the city of Venice the ideal location for the publication of treatises, undisputed home of Baroque melodrama.

If the sixteenth century had opened the way to contaminations between the return of a classical theatre model and the actualization of scenography, in real relief-perspectives to be seen in the openings of Palladian *scaenae frons*, the seventeenth century got rid of the filters of the scenic front by opening to the magic of the fourth wall, in the illusionistic perspective box of scenography.

In this context, publications with a purely historical character tend to reconstruct the events of the main protagonists and authors, shows and events, while the figure of the set designer is often forgotten.

At the same time, treatises on perspective alternate the fundamentals of the geometric rules of its construction with practical indications for the creation of sets and of machines capable of animating them.

Hence the need to relate the fundamentals of the science of perspective representation with the projects of the set designers who worked in Venice between the sixteenth and seventeenth centuries, through three-dimensional reconstructions of the sets, made possible by means of reinterpretation

of the original drawings, comparison of historical and documentary sources and the spatial relationship with the theatres where the shows were produced.

The first chapter focuses on the Venetian cultural dimension of the Renaissance, to understand the forms of entertainment that animated the squares, courtyards and palaces especially during the very long period of the Carnival.

The establishment of the *Compagnie della Calza*, in fact, activates many events culminating in the ephemeral theatres and in the setting up of indoor and outdoor spaces, as for example in the case of the *Talanta*, staged by the company of the Sempiterni which, in 1641, hired Giorgio Vasari to create the setup in the saloon of Palazzo Gonnella in Cannaregio; or the *Antigono* in 1562, a tragedy written by Antonio Pigatti and commissioned by the Accesi company, for whom Andrea Palladio designed and built a wooden amphitheatre, probably located in the courtyard of Ca' Foscari.

From the *machines of the world*, to the solemn celebrations, to the performances held in St. Mark's Square, on *soleri* and on the stages, at the end of the sixteenth century there are the first public theatres for a fee, with the opening of the Michiel and Tron theatres, but only starting from the seventeenth century Venice will open many theatres, imposing with enormous success the well-known *Italian style* typological model and the melodrama to be exhibited abroad.

The second chapter focuses on the direct relationship between scenography and perspective, which can

be reconducted to treatises and volumes written by authoritative scholars that mark the passage from a fixed scene, whose relief-perspectives can be found in manuscript and iconographic sources and in the physical testimonies present in some theatres, to the dynamization of a stage animated by magically designed machines, rereading and relaunching the fundamentals of stagecraft in a modern key.

The third chapter offers an overview of seventeenth century Venetian theatres, paying particular attention to the geometric-spatial configuration of those dedicated mainly to music.

Some works, by talented architects and set designers, are analysed and discussed according to the spaces that hosted them, showing how the relationship between the action on stage and the place of the performance were so close that it determined a complete symbiosis, thanks to figures such as Tasio Gioancarli, Giuseppe Alabardi known as the Schioppi, Alfonso Rivarola known as the Chenda, Giovanni Burnacini, Francesco Santurini known as the Baviera, the Mauro family, Ippolito Mazzarini, Giambattista Lambranzi, and the well-known Giacomo Torelli who built the Teatro Novissimo in SS. Giovanni e Paolo, near the *Cavallerizza* area, where he debuted in various operas, starting with *La finta pazzo* on 14 January 1641, set to music by Francesco Saccati with a libretto written by Giulio Strozzi.

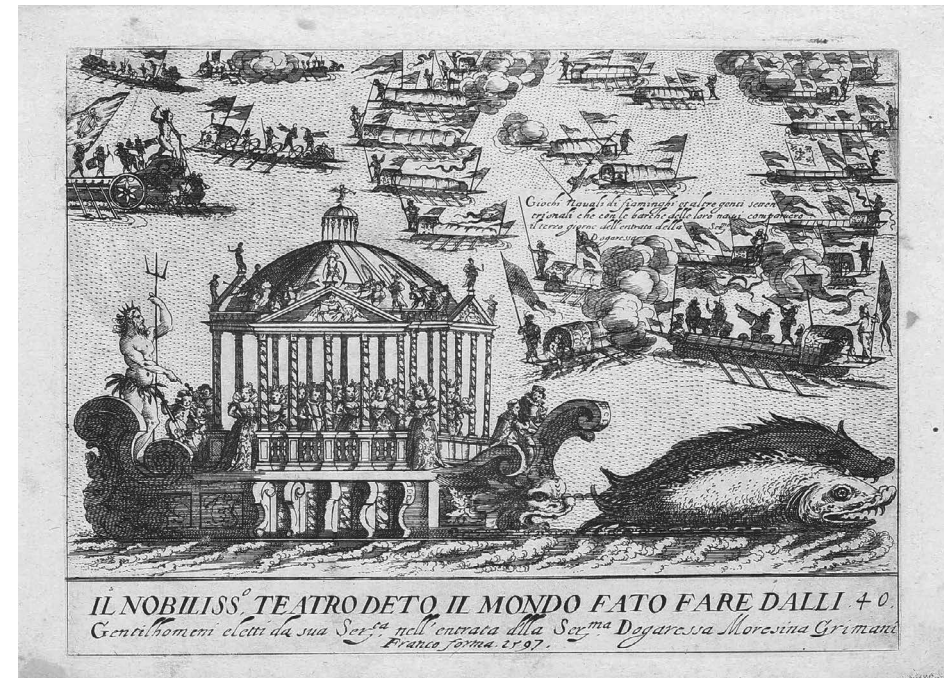


Fig. 3. Giacomo Franco, *Il Nobiliss. o Teatro deto il Mondo fatto fare dalli 40. Gentilhomoni eletti da sua Ser. ma nell'entrata d'illa Ser. ma Dogaresa Moresina Grimani. Franco forma 1597.* In Franco, G. (1609). *Habiti d'huomeni et Donne [...]*. Venezia: Frezaria al Sol.

La città dello spettacolo



*Intrattenimento che danno ogni giorno li Ciarlatani in Piazza di S. Marco al Popolo.
d'ogni natione che mattina e sera. ordinariamente, vi concorre*
Giacomo Franco Forma con Privilegio

Il binomio festa e spettacolo per la città di Venezia è sempre stato inscindibile. Ha una lunghissima storia la cui traccia resta nelle opere di celebri artisti, nei testi, nei libretti, nei documenti e nelle memorie che ci raccontano di eventi legati a ricorrenze religiose, ma anche politiche – come accadeva per l'incoronazione dei dogi e delle dogaresse – e altrettanto pubbliche nelle manifestazioni in piazza, nei banchetti, nei tornei, nelle giostre e nelle cacce ai tori e agli orsi, negli intrattenimenti più disparati che animavano il centro storico e non risparmiavano di certo le isole.

Giuseppe Tassini¹, ad esempio, ci racconta delle Corporazioni delle Arti, dette *fragie* o fraglie che a partire dal XIII sec. ogni lunedì si riunivano al Lido di Venezia, usufruendo di imbarcazioni rigorosamente addobbate per banchettare in spiaggia con accompagnamenti musicali e canti. Sull'origine di tale tradizione, è credenza popolare che visse a Venezia «una donna brutta, guercia e zoppa, che andava pazza per maritarsi, e che, avendo qualche gruzzolo di contanti, ritrovò alla fine uno spiantato, disposto ad accontentarla. Sparsa la nuova del fatto, alcuni vicini idearono di festeggiare, come ben meritava, sì bella solennità, ma gli sposini, accortisi

A PAGINA 18:
Fig. 1. Giacomo Franco, *Intrattenimento che danno ogni giorno li Ciarlatani in Piazza di s. Marco al Popolo d'ogni natione che mattina e sera, ordinariamente, vi concorre*. Giacomo Franco Forma con Privilegio, incisione, 17 x 25,3 cm. In Franco, G. (1609). *Habiti d'huomeni et Donne venetiane con la Processione della Ser. ma Signoria et altri particolari cioè Trionfi Feste Cerimonie Pubbliche della nobilissima città di Venetia*. Venezia: Frezaria al Sol.

¹ Cfr.: Tassini, G. (2009). *Feste e spettacoli. Divertimenti e piaceri degli antichi veneziani*. Venezia: Filippi.

del tiro apparecchiato, statuirono di celebrare il matrimonio al Lido, ove un Lunedì di mattina, correndo la stagione autunnale, secretamente si trasferirono, e compirono il rito, dopo il quale, coi compari, si assisero al nuziale banchetto. Un traditore frattanto aveva palesato il segreto, per cui in breve ora giunse al Lido una frotta di gente, che, raccoltasi sotto l'osteria, nella quale pranzava la coppia felice, incominciò con grida, con urli, e collo sbattacchiare arnesi da cucina, un chiasso interminabile [...]. In memoria di tal fatto, nei Lunedì d'autunno, sul dopo pranzo, numerose barche trasportavano al Lido gran quantità di gente, ed era invero pittoresco lo spettacolo che offriva agli sguardi quella spiaggia»². Più in generale, lo spettacolo coinvolgeva tanto gli attori protagonisti della messa in scena, in questo caso una burla, quanto gli spettatori partecipi e attivi nella città cosmopolita della festa. Questi di sovente indossavano maschere e assistevano alle messe in scena di buffoni e ciarlatani che animavano le calli e le piazze (fig. 1). Tuttavia, il 29 dicembre 1508, il Consiglio dei Dieci della Serenissima emanò una legge che vietava a chiunque di organizzare e rappresentare commedie, se non sotto concessione di una apposita licenza³. Il divieto era sicuramente legato a quelle azioni estemporanee e autonome di attori viandanti, non afferenti alle corporazioni di cui si è fatto cenno, ossia alle associazioni artigianali e soprattutto alle Compagnie della Calza: congregazioni di giovani patrizi che si facevano carico di organizzare feste pubbliche e private, sostenendone anche le spese.

² Ivi, p. 134.

³ Per una disamina delle principali leggi veneziane in materia di teatro e spettacolo, tra Cinquecento e fine Settecento, cfr.: Dal Borgo, M. (2012). *Carnevale a Venezia. Serenissimi teatri. Attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo (secoli XVI-XIX)*. Catalogo della mostra, Venezia, 13-21 febbraio 2012. Venezia: Archivio di Stato, pp. 6-10.

La loro origine risale agli inizi del XV sec., come riferisce Francesco Sansovino a proposito dell'elezione del sessantatreesimo doge, Michele Steno, svoltasi il primo dicembre 1400. Per l'occasione fu fatta una festa che durò per mesi e i nobili «messi in monte 2.mila ducati per uno (che ne tempi loro valevano per 4.mila de nostri) levarono una compagnia della Calza»⁴, tuttavia, in un passo successivo Sansovino afferma che «[...] L'anno 1401. Michele Steno accettò Alberto o Roberto Imper. con la moglie, & gli fece diverse feste, & allora forse ebbero principio le compagnie della Calza»⁵.

Secondo Lionello Venturi questa imprecisione nelle date è da attribuirsi all'incertezza della tradizione orale⁶, attraverso la quale l'autore descrive fatti realmente accaduti nei quattordici libri del suo *Venetia città nobilissima, et singolare*⁷. Quanto alla denominazione, la calza ricamata e i colori scelti codificavano i tratti distintivi di queste congregazioni di giovani che all'atto costitutivo sceglievano, di volta in volta, nomi ispirati alle virtù e ai mestieri.

Il primo statuto di cui rimane traccia è quello dei *Modesti*, siglato davanti a un notaio il 20 febbraio 1487 ed è contenuto in due codici manoscritti da Emmanuele Antonio Cicogna⁸.

Il testo riporta i doveri da seguire e le eventuali sanzioni per inadempienza, da parte di questi *Adolescentes Nobilissimi, et Patritii* che costituirono una *Fraternal Compagnia*, ma non vi è alcun riferimento al termine *calza*, le cui variazioni cromatiche di una gamba della calzamaglia segnarono inizialmente la linea vestimentaria

⁴ Martinioni, G. (1663). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino [...]. Con aggiunta Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580. Fino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni primo prete titolato in SS. Apostoli. Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del med: Sansovino. Con Tavole Copiosissime*. Venezia: Stefano Curti, p. 406.

⁵ Ivi, p. 439.

⁶ Cfr.: Venturi, L. (1908-1909). *Le Compagnie della Calza (sec. XV-XVI)*. *Nuovo Archivio Veneto*, 16, 1908-1909, pp. 161-221; 17, 1909, p. 186.

⁷ Sansovino F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte Le Guerre passate, con l'Attoni Illustri di molti Senatori. Le vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro [...]*. Venezia: Iacomo Sansovino 1581.

⁸ Cfr.: Ms. Cicogna. Venezia: Biblioteca del Museo Correr, n. 3278, n. 24, c. 25; Ms. Cicogna, Venezia: Biblioteca del Museo Correr, n. 3276, n. 13, c. 3.

delle diverse compagnie, tra XV e XVI sec. L'esibizione del sé, attraverso la propria uniforme, rappresentava i valori del gruppo di appartenenza che, per distinguersi, non rinunciava all'opulenza dei decori fatti di perle e pietre preziose, di fili d'oro e d'argento⁹, come si può vedere nel *Ritorno degli ambasciatori alla corte inglese*¹⁰ di Vittore Carpaccio (fig. 2), il quale ritrasse diversi esponenti delle compagnie nei suoi teleri.

Marino Sanudo, invece, ne raccontò le cronache nei suoi *Diarii*, sottolineando le abitudini e documentandone le feste, come ad esempio quelle organizzate dai *Floridi* e dai *Reali* a partire dal 1529. Ebbe modo di conoscere anche i *Cortes*¹¹ che sottoscrissero l'atto costitutivo davanti al notaio Hironimo da Canal, nel mese di febbraio 1533, e si presentarono al Consiglio dei Dieci per la sua approvazione¹².

Poi seguiva la festa inaugurale a casa del priore eletto, secondo una prassi oramai consolidata per le diverse compagnie, che potevano successivamente accettare nuovi soci, fra i quali vi erano nobili veneziani e *foresti*, oppure principi, per i quali si preparavano sontuosi cortei di accoglienza e veniva loro donata la calza ricamata¹³. Quando uno dei membri si sposava la celebrazione privata diventava atto pubblico, nelle processioni mascherate delle *momarie*.

Si trattava di vere e proprie messe in scena allegoriche, spesso a carattere mitologico o fantastico, nelle quali prevaleva il «gesto mimico sulla parola e l'andamento itinerante, caratteri che sono assai comuni anche ad altri generi

coevi come gli intermezzi conviviali oppure le egloghe e i componimenti allegorico-propiziatori che accompagnavano i trionfi, i cortei e i conviti nuziali»¹⁴.

Lina Urban fa notare come queste sorti di commedie non disdegnassero il balletto e, di sovente, alludessero a fatti reali che potevano coinvolgere anche le alte cariche politiche, senza escludere il doge¹⁵. Ciò può spiegare il divieto del 25 settembre 1581, da parte del Consiglio dei Dieci, di recitare commedie che facessero riferimento a parole *inhoneste*, senza il favorevole parere dogale; anche se l'anno successivo, in data 17 dicembre lo stesso consiglio annullò la precedente delibera: *atteso il predetto disordine seguito*¹⁶.

In effetti il ruolo che le Compagnie della Calza rivestivano in città era orientato principalmente al divertimento, del quale tutte le classi sociali godevano, ma aveva anche un peso politico perché, come già affermato, si trattava di giovani patrizi che in alcuni casi sposarono donne imparentate proprio con i dogi.

Il periodo di massima attività riguardava il lunghissimo Carnevale che iniziava il giorno di Santo Stefano e si concludeva con il primo giorno della Quaresima, così nelle piazze venivano allestiti i *soleri*: sistemi di palchi in legno per assistere alle varie esibizioni.

Poiché quella del Giovedì Grasso era considerata una festa pubblica, la sua organizzazione era regolata e disciplinata dai provvedimenti, spesso disattesi, dell'autorità dogale e del Consiglio dei Dieci che ibridavano i riti ufficiali con

⁹ Cfr.: Gallicciolli, G. (1795). *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche raccolte da Giambattista Gallicciolli. Libri Tre. Tomo II*. Venezia: Domenico Fracasso, pp. 266-267.

¹⁰ 1495 ca. Venezia: Gallerie dell'Accademia.

¹¹ Cfr.: Sanudo, M. (1903). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo LVIII*. Venezia: Visentini Cav. Federico, pp. 182-186.

¹² Cfr.: Sanudo, M. (1902). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo LVII*. Venezia: Visentini Cav. Federico, p. 550.

¹³ Cfr.: Sanudo, M. (1890). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo XXVIII*. Venezia: Fratelli Visentini, p. 532.

¹⁴ Muraro, M.T. (1981). La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le Momarie. In G. Amaldi, M. Pastore Stocchi. *Storia della cultura Veneta dal primo Quattrocento al concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza, vol. 3.3, p. 330.

¹⁵ Cfr.: Urban, L. (2003). Cronache di carnevali veneziani. In C. Alberti. *Teatro nel Veneto. La scena del mondo*. Milano: Motta, pp. 87-119.

¹⁶ Cfr.: Dal Borgo, M. (2012). *Op. cit.*, p. 7.



Fig. 2. Vittore Carpaccio, *Ritorno degli ambasciatori alla corte inglese*, telerio, olio su tela, 29.7 x 52.7 cm, 1495, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

le tradizioni popolari. Pertanto, nella Piazzetta di San Marco, si assisteva alla caccia al toro che veniva decapitato e macellato, assieme a dodici maiali, dai membri delle congregazioni dei fabbri e dei macellai.

Questo rito veniva perpetuato in memoria della sconfitta di Ulrico, il patriarca di Aquileia che nel 1162 attaccò Grado costringendo il patriarca Enrico Dandolo a fuggire a Venezia, ma il doge Vitale II Michiel vinse Ulrico, distrusse alcuni castelli e catturò dodici canonici, i quali furono liberati a condizione che il patriarca di Aquileia ogni anno, nel giorno di Giovedì Grasso, consegnasse ai veneziani un toro, dodici maiali e diverse pagnotte¹⁷.

Il tributo durò fino al 1420, anno di cessazione del dominio, ma la tradizione divenne così popolare da perdurare anche nel secolo successivo.

Sansovino riferisce che il doge Andrea Gritti nel 1525 spinse il Consiglio dei Dieci a porre fine alla brutale mattanza dei maiali: «restando solamente la festa in piazza, del solaro, & del tagliar la testa al toro, che tocca all'arte de fabri, & lasciata anco da parte la morte de porci, de quali si solea mandar ad ogni Senatore, un pezzo d'essi per ricordanza della predetta vittoria»¹⁸. Prima della decapitazione, il doge e i consiglieri si riunivano nella sala del Piovego a Palazzo Ducale e con mazze ferrate, dette *brazolari*, abbatterono delle maquette lignee riproducenti i castelli friulani distrutti in battaglia.

Nello stesso giorno, un *volo d'uomo*, generalmente affidato alle prodezze di un marinaio turco, veniva praticato assicurando due corde alla

¹⁷ Cfr.: Muir, E. (1984). *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*. Roma: Il Veltro, pp. 177-214; Tassinari G. (2009). *Op. cit.*, pp. 17-20.

¹⁸ Martinioni, G. (1663). *Op. cit.*, p. 406.

base del piedritto che sosteneva l'angelo sul campanile di San Marco, e ad un albero maestro posizionato su un molo davanti alle due colonne della *Porta da mar*. «Il volatore partiva dalla fusta [lignea] ed ascendeva. Giunto al piede dell'angelo, vi si rampicava sopra, ed andava fino al diadema od aureola dell'angelo, appoggiava poscia al diadema le mani e volgendo il corpo e le gambe per aria, faceva quella positura che a Venezia dicesi *impalo*. Tornava poscia nella fusta»¹⁹ (fig. 3).

Nel corso dei secoli il volo divenne sempre più spettacolare, tanto che nel 1680 il barcaiolo Santo da Ca' Lezze si lanciò dal campanile in sella a un cavallo vivo²⁰.

Poi si assisteva alle prodezze di giovani uomini che riproducevano le *forze d'Ercole* in altissime piramidi umane, inoltre venivano allestite delle pregevoli torri di legno per i fuochi d'artificio (fig. 4).

Lo spirito riformista e accentratore del doge Andrea Gritti, che aveva edulcorato i festeggiamenti del Giovedì Grasso, si rifletteva anche nelle riforme e investiva sull'architettura dello spazio pubblico.

A seguito dell'incendio della Zecca, del dicembre 1535, fu bandito un concorso vinto da Jacopo Sansovino l'anno seguente.

Questo era solo l'inizio della trasformazione della piazza, con la costruzione della loggetta del campanile, della Biblioteca Marciana e della Procuratia Nuova²¹.

Se la *renovatio* grittiana era volta a conferire alla Serenissima un'immagine nuova, capace

¹⁹ Negri, P. (1853). *Soggiorno in Venezia di Edmondo Lundy*. Venezia: G. Grimaldo, vol. 1, p. 230.

²⁰ Cfr.: Ivanovich, C. (1681). *Minnerva al tavolo, Letture diverse di Proposta, e Risposta a varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa & in Verso: Nel Fine le Memorie Teatrali di Venezia*. Venezia: Nicolò Pezzana, p. 380.

²¹ Cfr.: Tafuri, M. (1984). "Renovatio urbis Venetiarum": il problema storiografico. In M. Tafuri, "Renovatio urbis", *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma: Officina, pp. 9-55.



Fig. 3. Sebastian Hausmann, *Ascesa di un turco al campanile di san Marco*, incisione, 59 x 38 cm, 1547. Museo Correr, Venezia (ST. PAL. DUC. 0528). © Archivio Fotografico, Fondazione Musei Civici di Venezia.

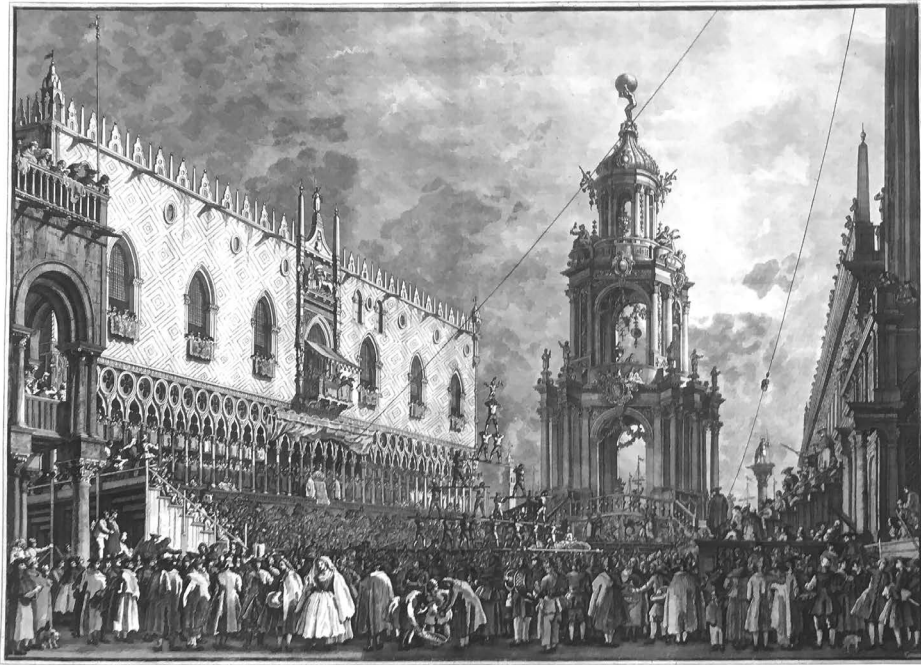


Fig. 4. Giovanni Battista Brustolon, *Festa del Giovedì Grasso in piazzetta san Marco*, incisione, 57,5 x 44,5 cm, 1730-1796 ca. Museo Correr, Venezia (Cl. XXXIII n. 1562).
© Archivio Fotografico, Fondazione Musei Civici di Venezia.

di ricollocarla fra i più importanti stati europei del Rinascimento, più difficilmente rendeva accettabili i mutamenti dei cerimoniali agli occhi dei veneziani.

Il celebre attore lucchese Francesco de' Nobili, detto Cherea, era stato finanziato dal doge per realizzare una *momaria* ispirata proprio all'inaugurazione di un *nuovo mondo*, da svolgersi il Giovedì Grasso del 28 febbraio 1527.

Per l'occasione Cherea fece costruire un grande palco in piazza, «dove starà il Serenissimo con li oratori et fece intoniar di tele alte, dove la fama andò voleva far belle cose, et fo preparato molti soleri atorno la piazza oltre il solito, et tal balcon incamparato 3 e 4 ducali, et costava assà andar su li soleri, dove erano assà mascare, femine et altri, et assaissima brigata in piazza [...]. Piovezinando un poco, si calò zoso le tele teneva occupato il soler, dove parse uno mondo grande in mezo vechio et uno mondo piccolo da una banda con 4 gran ziganti, uno per canton del soler»²².

Marino Sanudo racconta che questo spettacolo a pagamento fu molto disprezzato dal pubblico, il quale per converso aveva lodato la più tradizionale *momaria* del maestro di ballo Tonin, svoltasi l'anno precedente e dedicata a Perseo e Andromaca: «con questo si compite la festa, et il mondo novo restò alto. Sichè fo bruttissima festa et da tutti biasemato Cherea»²³.

L'idea di nobilitare le tradizioni era lo specchio di una separazione netta fra classi sociali, aristocrazia e goliardia nobiliare, così il potere che le Compagnie della Calza avevano esercitato

²² Sanudo, M. (1895). *I Diarii di Marino Sanuto*. Tomo XLIV. Venezia: Fratelli Visentini, p. 171.

²³ Ivi, p. 172.

sino ad allora cominciò a ridursi, perché la Repubblica voleva avere il controllo delle esibizioni pubbliche e non vedeva di buon occhio le oltraggiose commedie del Ruzzante, spesso interpretate proprio dalle compagnie²⁴. Inoltre, dal 1549 (more veneto), i preparativi del Giovedì Grasso vennero affidati alla magistratura delle Rason Vecchie.

Tra le più attive, nella seconda metà del Cinquecento, vi fu la compagnia dei *Sempiterni*, formatasi con atto notarile il 15 marzo 1541²⁵.

Per la cerimonia di insediamento fu scelto Campo Santo Stefano che venne completamente allestito per l'occasione.

Bernardo Giustinian lo descrive nel modo seguente: «fu la Piazza di San Steffano adobbata tutta all'intorno, con suppellettili di rimarco, quadri di pitture eccellenti, con corpi d'Imprese, e figure, con palchi, ò poggiuoli in giro, in forma di teatro; e nel mezzo era innalzato un'eminente palco in forma Teatrale, che sosteneva un'Altare douiziosamente fornito, per celebrare il sacrificio; ed all'incontro i luoghi destinati ai Compagni, con ricchissimi stratti, e Tapeti, e l'inuentione di questi era di Tiziano Vecellio famoso Pittore, stipendiato dalla Compagnia a quest'oggetto, e per ogni occasione di macchine, edificij, ò simili comparse»²⁶.

In realtà, l'autore cui fa riferimento Giustinian è Tiziano Minio e non Vecellio, perché per il carnevale dell'anno successivo i *Sempiterni* ingaggiarono Pietro Aretino per recitare una commedia, per l'occasione questi compose la *Talanta* e l'allestimento scenico fu curato da Giorgio

²⁴ Cfr.: Muir, E. (1984), Manifestazioni e cerimonie nella Venezia di Andrea Gritti. In M. Tafuri. *Op. cit.*, pp. 59-77.

²⁵ Per una consultazione dello statuto dei Sempiterni, cfr.: Giustinian, B. (1692). *Historie Cronologiche dell'origine degli Ordini Militari e di tutte le Religioni Cavalieresche. Insino ad hora instituite nel Mondo, Insegne, Croci, Stendardi, Habiti Capitolari, ò di Cerimonia, Statuti, e Costituzione di cadaun'Ordine. Guerre Campali, e Nauali, Azioni, Fatti Celebri, & Imprese de Cavalieri, Confederazioni, Trattati, Paci, & auuenimenti per difesa del Nome Christiano, e propagazione della Fede Catolica [...] Parte Prima. Venezia: Combi, & LàNoù, pp. 111-113.*

²⁶ Ivi, pp. 114-115.

Vasari che raccontò di aver collaborato proprio con Tiziano Minio, il quale realizzò «alcune statue di terra e molti Termini; e fu molte volte adoperato in ornamenti di scene, teatri, archi, ed altre cose simili»²⁷.

Dalle sue memorie, riportate nel libro delle *Ricordanze*²⁸, si può risalire alla tipologia di impianto scenico, per il quale cominciò a lavorare a partire dal 22 dicembre 1541, con l'obbligo di progettare «un soffitto da quattro quadri di tela bozati a olio drentovi in uno l'Aurora col carro et titone nell'altro il giorno col carro di Fetonte quando ecade in Po; nel terzo icaro quando dedalo gli insegna a volare et nel quarto il carro della Notte et di più in 24 quadri le XXIII ore. Sotto nella pariete di detto apparato dodici virtù et otto storie grandi con tutti e fiumi et i monti figurati di quel paese tutti lavorati di chiaro et scuro; et di più che io dovessi fare la prospettiva di detta Commedia o sciena tutta a spese loro e che io avessi cura della architettura di detta sciena et apparato et perda dovessi disegnare et lavorare di mia mano fino a che la fussi condotta come più apertamente mostra una scritta fatta loro di mia mano di tale obbligatione. Et loro mi promettono per detta opera pagare fino a che sia finita scudi 300 d'oro di moneta vinitiana et perciò mi derono per il primo pagamento scudi cento contanti. Appresso pagarono il restante che sono a conto mio a entrata al libro di Francesco Lionio»²⁹, il banchiere presso il quale Vasari alloggiava.

Ulteriori indicazioni sono riportate nella *vita* di Cristofano Gherardi³⁰, altro suo collabora-

²⁷ Vasari, G. (1881). *Le vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architetti. Scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze: Sansoni, Tomo VII, p. 516.

²⁸ Cfr.: Vasari, G. (1527-1572). *Ricordanze*. Arezzo: Archivio Vasari, ms. 30, c. 11r, n. 120.

²⁹ Scoocchera, G. (1995). Il programma e l'apparato. Contributi allo studio dell'allestimento della «Talanta». *Teatro e Storia*, 17, 1995, pp. 365-366.

³⁰ Cfr.: Vasari, G. (1568). *Delle vite de' più eccellenti Pittori Scultori et Architetti. Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Secondo, et ultimo Volume della Terza Parte [...] Firenze: Giunti, pp. 458-473.*

tore nell'impresa, assieme a Battista Cungi. Queste ci permettono di risalire: alle dimensioni della sala, di 70 braccia³¹ in lunghezza per 16 in larghezza (40.9 x 9.3 m ca.); all'altezza delle due gradonate lignee di 4 braccia, atte ad ospitare le donne; alla suddivisione delle lunghe pareti scandite da quattro quadri di 10 braccia in larghezza e intermezzati da nicchie, larghe 4 braccia, nelle quali erano collocate le statue di Tiziano Minio.

Giorgio Vasari racconta che ogni nicchia era inquadrata da «due termini di rilievo alti braccia nove. Di maniera che le nicchie erano per ciascuna banda cinque, & i termini dieci: che in tutta la stanza venivano a essere dieci nicchie, venti termini, & otto quadri di storie. [...] Sopra poi erano cornicione, architrave, & un fregio pieno di lumi, e di palle di vetro piene d'acque stillate acciò havendo dietro lumi rendessono tutta la stanza luminosa. Il cielo poi era partito in quattro quadri, larghi ciascuno dieci braccia per un verso, e per l'altro otto: e tanto quanto teneva la larghezza delle nicchie di quattro braccia, era un fregio, che rigirava intorno alla cornice, & alla dirittura delle nicchie, veniva nel mezzo di tutti vani un quadro di braccia tre per ogni verso. I quali quadri erano in tutto XXIII. Senza uno, che n'era doppio sopra la scena, che faceva il numero di ventiquattro»³².

La ricostruzione dell'apparato, qui proposta, tiene conto delle disposizioni spaziali e delle misure fornite da Vasari, pertanto il quadro della *ventiquattresima ora* si posiziona al di sopra di un podio la cui profondità è data dai due *termini*

³¹ Il braccio fiorentino misura 58.36 cm.

³² Vasari, G. (1568). *Op. cit.*, pp. 463-464.

che incorniciano l'ultima nicchia. Il boccascena, invece, è posto nella parete di fondo e il palcoscenico è ricavato da una sala aggiuntiva (figg. 5-6).

Tale ipotesi trova riscontro nelle teorie di Giangiacomo Scocchera³³, secondo il quale Vasari introdusse un prospetto scenico divisorio, per amplificare lo spazio dell'azione teatrale.

Le decorazioni delle pareti, invece, riprendono i motivi di un disegno preparatorio dell'artista, oggi custodito al Rijksmuseum di Amsterdam e raffigurante *Adria*, figlia del mare e personificazione della città di Venezia³⁴ (fig. 7).

Per quanto riguarda il palazzo in cui si svolse la commedia, lo stesso autore³⁵ dichiarò che era sito sul *Canal Regio*.

Il cantiere non era ancora completato, così l'edificio disponeva solo delle mura principali e del tetto. Antonio Foscari conferma che si affacciava sul canale di Cannaregio ed era di proprietà della famiglia Gonnella, la quale diede in concessione il salone centrale del piano nobile ai *Sempiterni*³⁶.

Questo modello di teatro progettato per la *Talanta*, rigorosamente tripartito, rimase una parentesi per la città di Venezia e si evolse a Firenze nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, dove nel 1565 Vasari realizzò gli apparati per la *Cofanaria* di Francesco d'Ambra³⁷.

Più fedele alle tradizioni formali, la stessa Compagnia della Calza, sempre nel 1542, fece realizzare da Tiziano Minio una *macchina del mondo* che, per l'uomo rinascimentale, sintetizzava nella forma circolare il simbolo dell'universo e

³³ Cfr.: Scocchera, G. (1995). *Op. cit.*, pp. 365-401.

³⁴ Cfr.: Schulz, J. (1961). Vasari at Venice. *The Burlington Magazine*, 705, 1961, vol. 103, pp. 500-511.

³⁵ Cfr.: nota 28.

³⁶ Cfr.: Foscari, A. (1980). L'allestimento teatrale del Vasari per i Sempiterni (1542). In L. Puppi. *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milano: Electa, p. 273.

³⁷ Cfr.: Pallen, T.A. (1999). *Vasari on Theatre*. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 41-45.

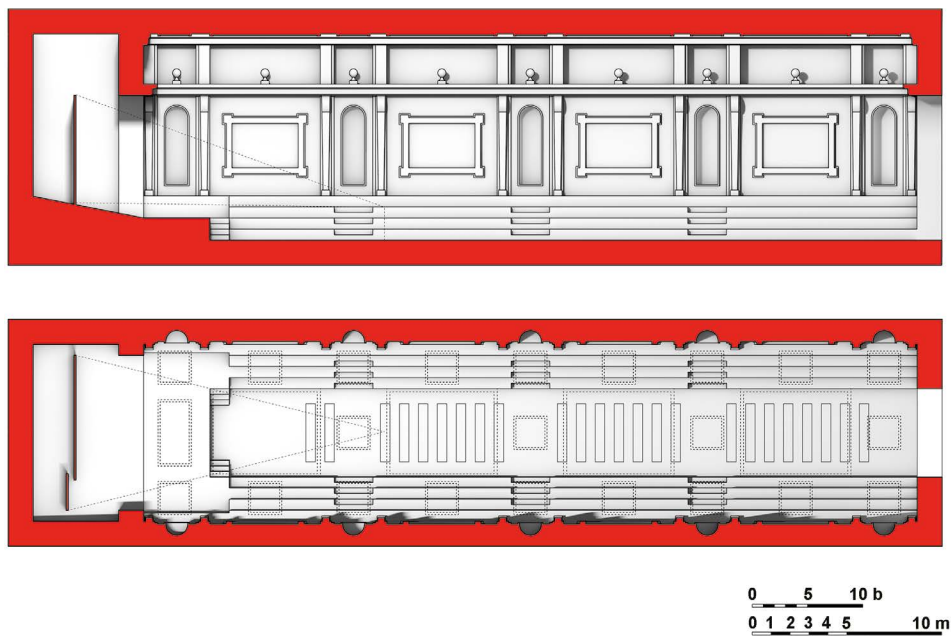


Fig. 5. Ricostruzione in pianta e alzato dell'allestimento di Giorgio Vasari per *La Talanta*, (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2019).

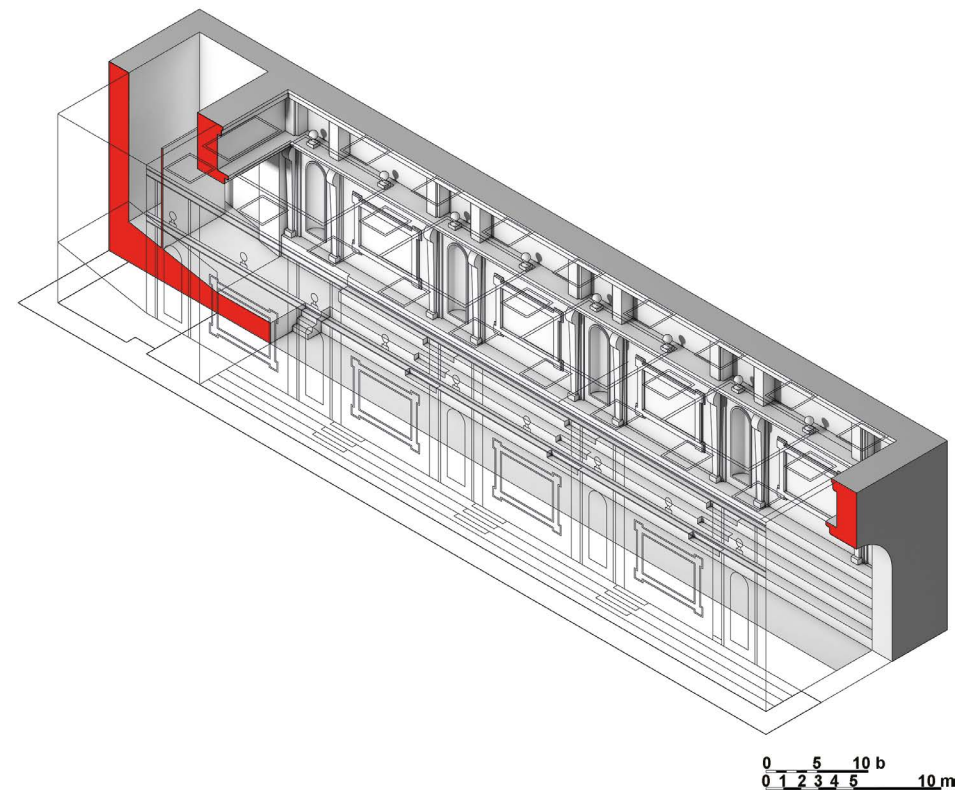


Fig. 6. Spaccato assonometrico della ricostruzione dell'allestimento di Giorgio Vasari per *La Talanta* (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2019).

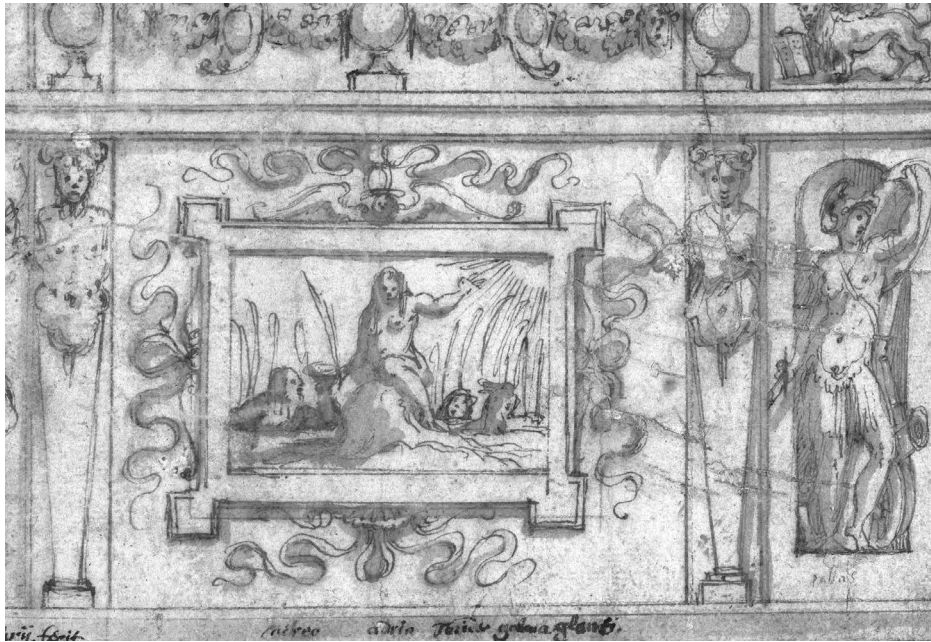


Fig. 7. Giorgio Vasari, disegno degli apparati per *La Talanta*, china e acquerello su carta, 15.7 x 10.8 cm, Venezia 1541-1542. Rijksmuseum, Amsterdam (RP-T-1958-42).

nella cupola la volta celeste³⁸. Un teatro effimero galleggiante, del quale Francesco Sansovino racconta essere stato situato nel Canal Grande, decorato di oro e seta, con «200. elettissime gentildonne, le quali ballando al suono di ben cento stromenti musici, erano tirate dolcemente da palaschermi & altri legni per lo corso dell'acqua: essendo per tutte le case, le finestre, i tetti & le fondamenta coperte di popolo, di donne, di barche, di persone solazzevoli, di mascare, & di suoni di tanta letitia»³⁹.

Bernardo Giustinian invece lo pone all'ingresso della *Porta da mar*, adornato da statue e pomposamente decorato⁴⁰.

La *macchina del mondo*, intesa come isola del teatro, può avere ispirato Alvise Cornaro nel suo utopistico progetto per la sistemazione del bacino marciano⁴¹ che prevedeva la realizzazione di una grande fontana in piazza, di un monte con alberi e una loggia in sommità, da posizionare fra l'isola di San Giorgio e il bacino di San Marco, nel punto in cui il fondale era molto basso.

La velma fra la Punta della Dogana e la Giudecca, invece, avrebbe dovuto ospitare un anfiteatro romano in pietra, per il quale si sarebbero spesi cinquantamila ducati.

L'aspetto più importante di questa vicenda risiede nella volontà, da parte di Alvise Cornaro, di concepire il teatro come edificio pubblico, anticipandone l'apertura di un ventennio⁴². Tuttavia, si dovrà aspettare una settantina di anni per la sua completa istituzione.

La Venezia del Seicento, infatti, inaugurerà diversi teatri cittadini.

³⁸ Cfr.: Padoan Urban, L. (1980). Gli spettacoli urbani e l'utopia. In: L. Puppi. *Op. cit.*, pp. 144-146.

³⁹ Martinioni, G. (1663). *Op. cit.*, p. 407.

⁴⁰ Cfr.: Giustinian, B. (1692). *Op. cit.*, p. 118.

⁴¹ Cfr.: Cornaro, A. (1560). *Savi ed Esecutori alle Acque*. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia. Scrittura, busta 986, filza 4, cc. 23-25.

⁴² Cfr.: par. *Prodromi del teatro barocco*.

Spazio scenico veneziano

L'ultima compagnia della quale si ha memoria è quella degli *Accesi*, istituitasi il 4 febbraio 1562. Il priore eletto fu Giulio Contarini e la messa solenne venne celebrata nella chiesa di San Francesco della Vigna, nel mese di maggio dello stesso anno.

Agostino Agostini nelle sue cronache⁴³ erroneamente cita la data del 12 maggio 1560, invece i compagni approdaron con le loro gondole lo stesso giorno – ma due anni dopo – presso il Rio di Santa Giustina e percorsero la Salizada di San Francesco, tutti «vestiti con veste ducali di tabino cremisino, et il priore di panno d'oro. Il colore della calza era rosso turchino et bianco»⁴⁴. Dalle stesse cronache si apprende che Giulio Contarini morì nel mese di dicembre dell'anno seguente e gli succedette Girolamo Foscari.

Alla cerimonia del *ricamar la calza*, del 27 maggio 1564, partecipò anche il figlio del Duca di Urbino Francesco Maria della Rovere, il quale venne accolto tra i membri della compagnia e in suo onore diverse feste e regate animarono quel periodo, come si evince dalle memorie contenute nella preziosa *Pergamena Foscari*, raffigurante il teatro del mondo che fu commissionato dagli *Accesi* a Giovanni Antonio Rusconi e rimase ancorato nel bacino di San Marco per tre giorni, a partire dalla domenica dell'11 giugno 1564: «con ducento bellissime Gentildonne, et Signori Forastieri, che sedevano, et adornavano d'intorno el cerchio delli gradi, fu el viaggio di questa gran Cappa piramidata re-

murchiata da una Fusta dinanzi, et l'altra dietro festeggiando con musiche, e fuochi artificziati à grande e bella, e dilettevol vista che tutta la città con tante barche avanti, e di dietro, che coprivano il gran Canale dal Ponte di Rialto fino ove si fermò alla Piazza di San Marco avanti el Palazzo ad una bella vista dell'ascendere, e descendere ad un tratto, che fece per la corda il turco dal Canal oltre le gran Colonne alle Colonne del gran Campanil con rari stupendi, e spaventosi movimenti, il che successe non minor, et men bella vista della superba, e gran collatione, che si levò dal Ponte di Rialto, e Fontego de Todeschi, et per la Marzeria illuminata da trecento torci da lire dieci luno con trecento servitori, et appresso poi più di milla altri»⁴⁵.

Una incisione di Cesare Vecellio⁴⁶ riproduce il teatro di Rusconi e l'acquerello di Giovanni Grevembroch⁴⁷ rappresenta una copia fedele della raffigurazione contenuta nella già menzionata pergamena (fig. 8).

In entrambi i casi si mostra un modello di teatro circolare, costruito in legno dai falegnami Pomponio Pichiarelli e Girolamo De Righeti, impreziosito da statue decorate dagli scultori Ludovico e Troiano Modenini⁴⁸, sostenuto da una imbarcazione a forma di conchiglia.

Celio Malespini, nella novella *Apparato sontuosissimo della Compagnia della Calza; & avvenimenti succeduti ad uno Siciliano*⁴⁹, racconta di un teatro dipinto in finto marmo bianco, con freghi in oro e cento nicchie, all'interno delle quali vi erano altrettante bellissime donne vestite di bianco, adornate di perle e pietre preziose.

⁴⁵ Padoan Urban, L. (1980). *Op. cit.*, p. 148.

⁴⁶ Cfr.: Vecellio, C. (1590). *De gli habitì antichi, e moderni di diverse parti del mondo. Libri due, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati. Con privilegio*. Venezia: Damian Zenaro, p. 39.

⁴⁷ Cfr.: Ms. Gradenigo Dolfin. Venezia: Biblioteca del Museo Correr, 155/I, cc. 2-3.

⁴⁸ Cfr.: Venturi, L. (1909). *Op. cit.*, pp. 190-191.

⁴⁹ Cfr.: Malespini, C. (1609). *Ducento novelle del Signor Celio Malespini, nelle quali si raccontano diversi Avvenimenti così lieti, come mesti & stravaganti. Con tanta copia di sentenze gravi, di scherzi, e motti. Che non meno sono profittevoli della pratica del vivere humano, che molto grati, e piacevoli ad udire*. Venezia: Al Segno dell'Italia, p. 111.

⁴³ Cfr.: Agostini, A. (1570-1650). *Istoria veneziana*. Venezia: Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, cc. 1-316.

⁴⁴ Ivi, c. 262.



Fig. 8. Giovanni Grevembroch, *La gran cappa piramidata*. In Ms. Gradenigo Dolfin. Museo Correr, Venezia (n. 155, c. 05, 1564). © Archivio Fotografico, Fondazione Musei Civici di Venezia.

Durò poco il sodalizio dei compagni che per il loro scioglimento decisero di mettere in scena la tragedia biblica dell'*Antigono* – scritta dal vicentino Antonio Pigatti, conte da Monte – il Martedì Grasso del febbraio 1565.

Giorgio Vasari ci informa che l'architetto incaricato di costruire un *mezzo teatro di legname a uso di Colosseo* fu Andrea Palladio e Federico Zuccari dipinse le prospettive solide della città di Gerusalemme, in «dodici storie grandi di sette piedi e mezzo l'una per ogni verso, con altre infinite cose de' fatti d'Ircano re di Ierusalem, secondo il soggetto della tragedia: nella quale opera acquistò Federigo onore assai, per la bontà di quella e prestezza con la quale la condusse»⁵⁰. Non si hanno tracce dei disegni di progetto e anche la collocazione di questo teatro effimero è incerta.

Gli storici concordano nel non accettare l'ipotesi di Tommaso Temanza, secondo il quale lo spettacolo fu allestito nell'atrio del Convento della Carità⁵¹, perché lo spazio a disposizione era esiguo. Giangiorgio Zorzi ha proposto il più ampio invaso centrale del chiostro, nel quale collocare il proscenio in corrispondenza della parete che lo separava proprio dall'atrio⁵²; invece Elena Bassi ha indicato il cortile di Palazzo Dolfin⁵³, realizzato da Jacopo Sansovino nel 1545.

In effetti, in *Venetia città nobilissima et singolare* il figlio Francesco fa riferimento al palazzo in questione e a una festa datata al 1562, quanto all'*Antigono* afferma che «il teatro fu capacissimo di molte migliaia di persone. All'incontro del quale era posta la ricchissima scena, rassomigliante una

⁵⁰ Vasari, G. (1881). *Op. cit.*, p. 100.

⁵¹ Cfr.: Temanza, T. (1778). *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, scritte da Tommaso Temanza architetto ed ingegnere della Sereniss. Repubblica di Venezia. Venezia: C. Palese, libro primo, pp. 312-313.

⁵² Cfr.: Zorzi, G. (1969). *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*. Vicenza: Neri Pozza, p. 277.

⁵³ Cfr.: Bassi, E. (1976). *The Convento della Carità*. University Park: Pennsylvania State University Press, pp. 133-135.

città, con tanto bell'ordine di colonne & di altre prospettive, che fu mirabil cosa a vedere»⁵⁴.

Le notizie sommarie e l'errore di datazione non rendono credibile l'ipotesi di Elena Bassi, anche perché il cortile era altrettanto angusto e misurava circa 16 metri per lato; inoltre, secondo Antonio Foscari, il portico con le arcate non avrebbe potuto ospitare le scene di Zuccari e sarebbe stato impensabile che un allestimento di Palladio fosse accolto all'interno di un edificio progettato da Sansovino⁵⁵.

Alcuni studi condotti da Loredana Olivato⁵⁶, sulle cronache scritte da Cosimo Bartoli – ambasciatore della signoria medicea fiorentina che rimase a Venezia nel decennio compreso fra il 1562 e il 1572 –, ci permettono di risalire al luogo in cui si svolse lo spettacolo che *non ha soddisfatto molto*: «[...] Egli è ben vero che avevano fatto un teatro con una scena di legnami molto ricca di colonne, di gradi, et di statue: io non vi volli andare perché il Legato, lo Ambasciatore Cesareo et lo Ambasciatore di Savoia, et altri con loro volsono venire a cena meco, perché il teatro è dietro alla casa che io habito, et mi restai in casa a far apparare quel che mi bisognava. Ma fu tanta la calca allo entrare che lo Ambasciatore Cesareo non potette entrarvi. Né vi fu tanta cortesia in quei giovani che lo introducessimo con il legato, talché egli se ne tornò a casa sua»⁵⁷.

Per quanto riguarda la casa di Bartoli, le fonti storiche la collocano nel sestiere di Dorsoduro, in prossimità di San Pantalon⁵⁸ e Loredana Olivato in un primo momento⁵⁹ aveva ipotizzato che quella di Palazzo Ca' Foscari potesse essere

⁵⁴ Sansovino, F. (1581). *Op. cit.*, p. 152.

⁵⁵ Cfr.: Foscari, A. (1979). Ricerche sugli "Accesi" e su "questo benedetto theatro" costruito da Palladio in Venezia nel 1565. *Quaderni di Palazzo Albani*, 1, VIII, 1979, p. 75.

⁵⁶ Cfr.: Olivato, L. (1982). Il luogo del teatro palladiano per gli «Accesi». In L. Puppi. *Palladio e Venezia*. Firenze: Sansoni, pp. 95-102.

⁵⁷ *Archivio mediceo del Principato*. Lettera di Cosimo Bartoli, 28 febbraio 1565. Firenze: ASF, Archivio di Stato di Firenze, b. 2977, cc. 83r-84r.

⁵⁸ Cfr.: Mancini, G. (1918). Cosimo Bartoli (1503-1572). *Archivio storico italiano*, disp. 3-4, LXXVI, 1918, vol. II, p. 111.

⁵⁹ Cfr.: Olivato, L. (1980). L'identificazione. In L. Puppi. *Op. cit.*, p. 276.

la sede deputata per lo spettacolo degli *Accesi*, dove erano state già organizzate celebri feste. Tuttavia, alcune notizie riguardanti il grande incendio dell'arsenale, del settembre 1569⁶⁰, ci informano che in quel periodo Cosimo Bartoli alloggiava in una casa con affaccio sul Canal Grande, nel sestiere di Santa Croce. Se a ciò si aggiunge che il testamento in favore del figlio Curzio fu sottoscritto davanti a due testimoni che erano rispettivamente il parroco e un prete della chiesa di San Simeon Piccolo, tutto lascia pensare che l'*Antigono* si svolse nell'area retrostante Palazzo Foscari, di proprietà del priore della compagnia, dove erano situati i giardini Gradenigo⁶¹. Comunque, la possibilità che l'ambasciatore abbia cambiato abitazione, nel corso del suo soggiorno a Venezia, è più che plausibile.

Franco Mancini, Maria Teresa Muraro ed Elena Povoledo ricordano come nel Cinquecento fossero molto frequenti le rappresentazioni teatrali nei cortili, ma le cronache dell'epoca non fanno mai riferimento ai giardini, se non per cerimonie primaverili o estive⁶², accreditando la corte di Ca' Foscari quale luogo deputato alla messa in scena dell'*Antigono*.

Il dipinto di Gaspare Diziani raffigurante un ricevimento a Ca' Foscari⁶³ e l'incisione di Vincenzo Coronelli, che riproduce l'allestimento per Federico IV di Danimarca del 1709 (fig. 9), mostrano una configurazione spaziale ben diversa dall'attuale. Si evince che un tempo la parete merlata a nord ospitava una lunga scalinata gotica di accesso alle logge cinquecentesche, dei saloni nobili del primo e del secondo livel-

⁶⁰ Cfr.: *Archivio mediceo del Principato*. Lettera di Cosimo Bartoli, 17 settembre 1569. Firenze: ASF, Archivio di Stato di Firenze, b. 2977, cc. 223r-224r.

⁶¹ Cfr.: Olivato, L. (1982). *Op. cit.*, p. 99.

⁶² Cfr.: Mancini, F., Muraro M.T., Povoledo, E. (1995). *Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Venezia: Corbo e Fiore, tomo I, p. 77.

⁶³ Cfr.: Pavanello, G. (2015). 'Nugae' per Maria. *AFAT*, 34, 2015, pp. 112-121.

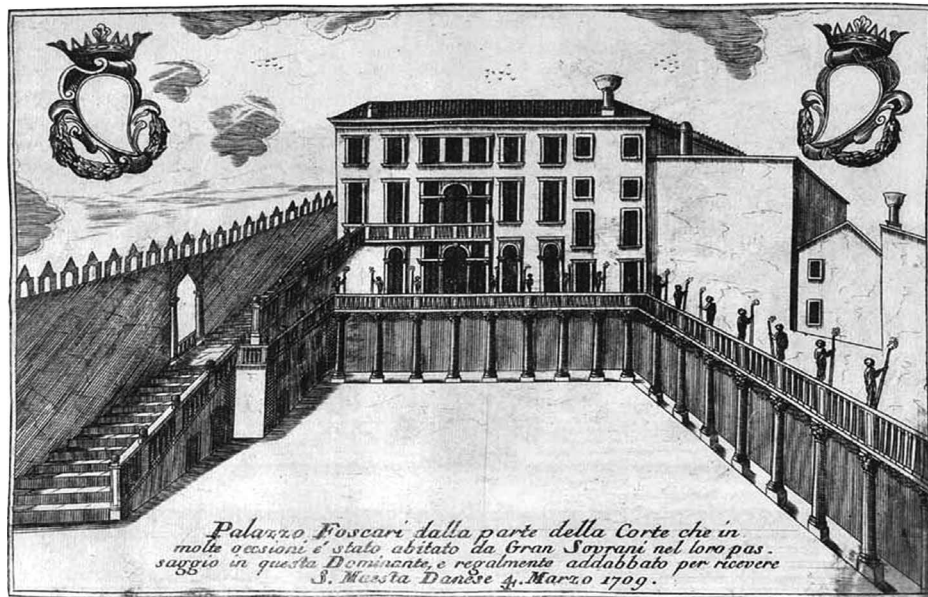


Fig. 9. Vincenzo Coronelli, *Palazzo Foscari dalla parte della Corte* che in molte occasioni è stato abitato da Gran Sovrani nel loro passaggio in questa Dominante, e regalmente addobbato per ricevere S. Maestà Danese 4 Marzo 1709. In Coronelli V. (1710). *Singolarità di Venezia. Palazzi*. Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, 150.d.4.

lo, limitando lo spazio del cortile ad una estensione di 23 per 24 metri ca. Per comprendere la tipologia di allestimento e le sue dimensioni, si può allora fare riferimento alle esperienze antecedenti che segnano, assieme a quella veneziana, l'evoluzione di una precisa idea di teatro concretizzata nell'Olimpico di Vicenza, inaugurato il 3 marzo 1585 con la tragedia dell'*Edipo tiranno* di Sofocle.

Nel 1561 fu eletto Principe dell'Accademia Olimpica il conte Girolamo Schio e nel carnevale dello stesso anno Andrea Palladio realizzò nella Basilica di Vicenza un teatro temporaneo in legno, con le scene per l'*Amor Costante* di Alessandro Piccolomini.

Le memorie manoscritte raccontano che era del tutto simile al *teatro degli antichi*⁶⁴ che l'architetto ebbe modo di osservare e rilevare nei diversi viaggi in Italia, ma anche e soprattutto il perduto teatro romano di Berga a Vicenza⁶⁵, assunto come modello iconografico e riprodotto dallo stesso autore nei *Dieci Libri dell'Architettura*⁶⁶, pubblicati da Daniele Barbaro a Venezia.

La ripresa dei modelli classici del passato, assieme allo studio approfondito dell'opera di Vitruvio⁶⁷, consentirono a Palladio e Barbaro di reinterpretarne i canoni per attualizzarli.

Ad esempio, nel quinto libro si danno indicazioni sul disegno in pianta, per il quale il teatro doveva essere inscritto in una circonferenza, nella quale tracciare quattro triangoli equilateri: «[...] Di questi triangoli quello il cui lato sarà prossimo alla Scena, da quella parte, che egli taglia la curvatura del cerchio, ivi sia fatta la

⁶⁴ Cfr.: Fasc. 10 marcato L. *Memorie dell'Accademia Olimpica. Libro primo. dall'Anno 1555 - sino 1620*. Vicenza: BBV. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, c. 11; Fasc. 12 marcato N. *Notizie dell'Accademia Olimpica dal 1555 sino 1608*. Vicenza: BBV. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, c. 43; Fasc. 13 marcato O. *Memorie dell'Accademia Olimpica dal 1555 - sino 1565*. Vicenza: BBV. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, c. 32.

⁶⁵ Cfr.: Zorzi, G. (1958). *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*. Venezia: Neri Pozza, p. 95.

⁶⁶ Barbaro, D. (1556). *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquilegia. Con due Tavole, l'una di tutto quello si contiene per i Capi nell'Opera, l'altra per dichiarazione di tutte le cose d'importanza*. Venezia: Francesco Marcolini.

⁶⁷ Cfr.: Vitruvio Polione, M. (1990). *De Architectura Libri X*. Pordenone: Studio Tesi.

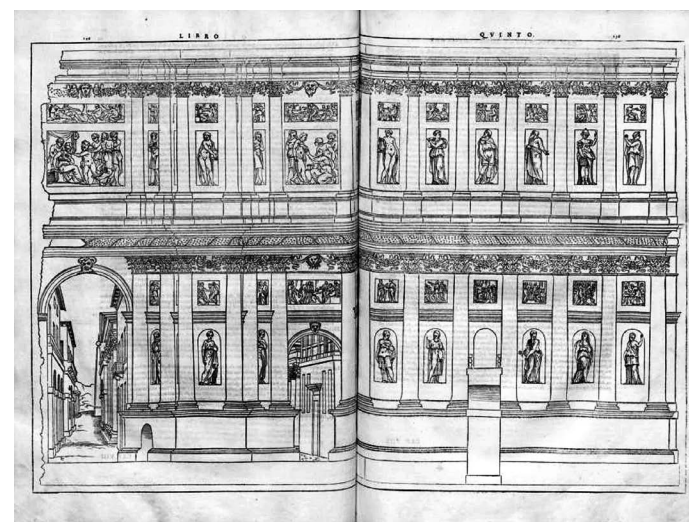
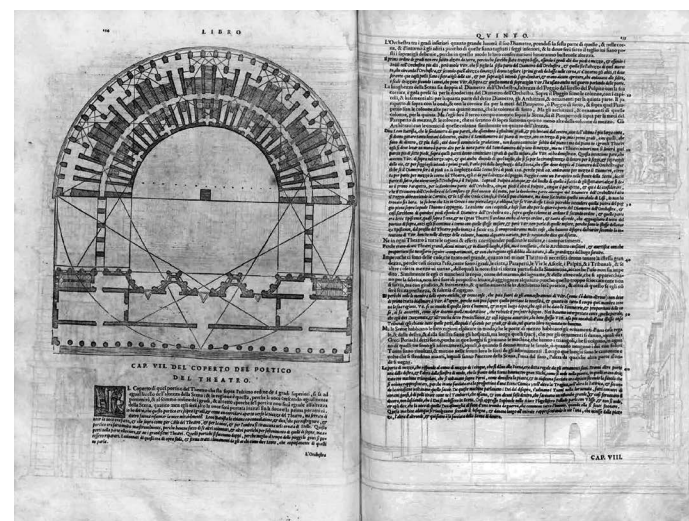
fronte della Scena, & da quel luogo per lo centro sia tirata una linea egualmente distante, la qual separi il Pulpito del Proscenio, & lo spacio dell'Orchestra [...]. La lunghezza della Scena sia doppia al Diametro dell'Orchestra, l'altezza del Poggio dal livello del Pulpito con la sua cornice, e gola presa sia per la duodecima del Diametro dell'orchestra. Sopra il Poggio siano le colonne, con i capitelli, & basamenti alti per la quarta parte del detto Diametro, gli Architravi, & ornamenti per la quinta parte»⁶⁸.

In realtà, come nota Giangiorgio Zorzi, i teatri latini prevedevano la costruzione dei quattro triangoli all'interno della semicirconferenza dell'orchestra⁶⁹, ma l'idea di inscrivere l'intera cavea consentiva di aumentare lo spazio di proscenio. Il disegno in pianta proposto da Palladio (fig. 10), inoltre, mostra coerentemente l'introduzione delle macchine girevoli dei *periaktoi*, poste oltre la *porta regia* centrale e i due *hospitalia*. Invece il registro cambia nel disegno in alzato del fronte scenico, dove, oltre le aperture già menzionate, i periatti paiono essere sostituiti dalle prospettive solide di vie parallele, lungo le quali ci sono palazzi e templi (fig. 11).

Si comprende che la pubblicazione di Barbaro, con i disegni di Palladio, ha una duplice valenza: da un lato offre una rilettura dell'opera di Vitruvio, ripetendone anche il titolo, dall'altro diventa un moderno strumento di progettazione. Del resto nella seconda metà del Cinquecento l'architetto ha avuto modo di evolvere il modello teatrale a partire dall'allestimento dell'*Amor Costante*, di cui, come si

⁶⁸ Barbaro, D. (1556). *Op. cit.*, pp. 150-155.

⁶⁹ Cfr.: Zorzi, G. (1958). *Op. cit.*, p. 91.



Figg. 10-11. Andrea Palladio, pianta del teatro e fronte scenico. In Barbaro D. (1556). *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquilegia. Con due Tavole, l'una di tutto quello si contiene per i Capi nell'Opera, l'altra per dichiarazione di tutte le cose d'importanza.* Venezia: Francesco Marcolini.

è visto, si hanno alcune referenze storiche. Diversamente, le memorie relative alla messa in scena della tragedia della *Sofonisba*, di Giangiorgio Trissino – che fu posticipata all'anno successivo, sempre nel salone della basilica palladiana –, ci permettono di individuarne i rapporti proporzionali e le corrette misure, relazionandole con le tracce iconografiche offerte da alcuni affreschi monocromi del 1596, attribuiti ad Alessandro Maganza.

Ritraggono entrambi gli allestimenti e sono dipinti nella parete est dell'*antiodeo* del Teatro Olimpico⁷⁰ (figg. 12-13).

Lionello Puppi afferma che la *scaenae frons*, dell'apparato della *Sofonisba*, aveva una lunghezza di 16 metri e un'altezza di 13 metri circa, con le colonne del primo ordine di 5 metri e del secondo di 3.5⁷¹. Tali misure considerano il piede di fabbrica vicentino di circa 34.8 centimetri e sono desunte da una breve nota manoscritta⁷², tuttavia la trascrizione operata da Bartolomeo Zigiotti, delle memorie raccolte dal segretario dell'Accademia Olimpica Paolo Chiappini, attesta che il fronte scenico era più ampio, misurava 52 piedi in lunghezza e l'altezza raggiungeva il piano di imposta delle centine che sostengono la volta del salone della Basilica.

Le colonne del primo ordine, con capitelli dorati, erano alte 18 piedi e i pilastri del secondo misuravano 7.6.

Tutte le statue assumevano le reali dimensioni umane⁷³, comprese quelle accolte entro le nicchie circolari che erano dipinte in finto bronzo, come i riquadri in chiaroscuro posti in sommità.

⁷⁰ Cfr.: Ciammaichella, M. (2019). Temporary Theatres and Andrea Palladio as a Set Designer. *Nexus Network Journal*, 21, 2, 2019, pp. 209-225.

⁷¹ Cfr.: Puppi, L. (1974). Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico. *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 16, 1974, p. 296.

⁷² Cfr.: Fasc. 10 marcato L. Op. cit., c. 12.

⁷³ Cfr.: Fasc. 12 marcato N. Op. cit., c. 47.



Figg. 12-13. Alessandro Maganza, *Amor costante* e *Sofonisba*, antiodeo del teatro Olimpico di Vicenza, affreschi, 1596 (ortofoto generate da modello fotogrammetrico da Massimiliano Ciammaichella e Francesco Bergamo, 2017).

In tutto vi erano sedici riquadri e sedici statue, distribuite in entrambi gli ordini. Chiappini si sofferma anche sulla descrizione della scenografia, dichiarando che dietro la porta di destra si scorrevano logge che accompagnavano la grande prospettiva centrale, mentre in quella di sinistra era rappresentato un paesaggio con alberi.

Nelle altre porte c'erano case e l'impianto scenico, per la maggior parte, era di rilievo.

Il palco era inclinato con una pavimentazione a fasce orizzontali che andavano progressivamente a ridursi, *con lo stringersi delle quinte prospettiche*⁷⁴.

Da tutto ciò si evince che le scenografie erano vere e proprie prospettive solide che interessavano la *porta regia* e gli *hospitalia*, escludendo le due aperture laterali delle *versurae* che avrebbero potuto ospitare solo scene dipinte, data l'ampiezza delle pareti corte della basilica. Si deduce che l'altezza del fronte scenico che raggiunge le centine di circa 38 piedi, e la larghezza di 52 piedi sono accettabili, così come l'altezza di 14.7 piedi per le colonne del primo ordine e 7.6 per il secondo.

I rapporti proporzionali seguono le indicazioni date da Daniele Barbaro, anche per la ricostruzione del teatro ligneo: la larghezza del fronte scenico è pari al doppio del diametro dell'orchestra e l'altezza del primo ordine di gradonate è pari a un sesto del diametro dell'orchestra⁷⁵.

Per quanto riguarda la costruzione della *scaenae frons* si tiene conto di alcune indicazioni offerte dall'affresco della *Sofonisba*: nella rappresentazione dell'arco centrale inserito nel grande

intercolumnio, nella distribuzione dei riquadri decorativi e delle statue del secondo ordine.

Non compaiono le statue dentro le nicchie del primo ordine, cosa che invece accade nell'affresco dell'*Amor Costante*.

Benché sia noto che l'allestimento del 1562 abbia previsto delle variazioni nella realizzazione del teatro ligneo⁷⁶, per la sua ricostruzione si può confidare nelle indicazioni testuali di Zinggotti e fare affidamento alle affermazioni degli storici che attestano come il modello veneziano dell'*Antigono* sia, in realtà, una ripetizione del teatro realizzato per le messe in scena dell'*Amor Costante* e della *Sofonisba*⁷⁷.

La ricostruzione qui proposta è volta a verificarne la sua compatibilità con lo spazio della corte di Ca' Foscari (figg. 14, 15). Così, per il dispositivo scenico, le *dodici storie grandi* dello Zuccheri potrebbero sintetizzarsi nelle prospettive dipinte su quinte occupanti le cinque aperture, per poi lasciare spazio alle prospettive solide della città di Gerusalemme, posizionate oltre la *porta regia* e gli *hospitalia*.

Queste sono solo supposizioni, del tutto prive di disegni di progetto che le supportino, per quanto siano suffragate dalle descrizioni testuali che le memorie storiche e documentali ci offrono.

Di questa spinosa esperienza, lo stesso Andrea Palladio, in una lettera inviata al conte Vincenzo Arnaldi e datata il 23 febbraio 1565, nella quale lo invitava ad assistere allo spettacolo che avrebbe debuttato il martedì successivo, dichiarò: «ho fatto la penitentia de quanti peccati ho fatto e son per fare»⁷⁸.

⁷⁶ Cfr.: Magrini, A. (1845). *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza*. Padova: Dalla Tipografia del Seminario, pp. 41-42; Dalla Pozza, A.M. (1943). *Palladio*. Vicenza: Edizioni del Pellicano, p. 194.

⁷⁷ Cfr.: Zorzi, G. (1969). *Op. cit.*, pp. 277-278.

⁷⁸ *Ivi*, p. 281.

⁷⁴ *Ivi*, c. 51-53.

⁷⁵ Cfr.: nota 68.

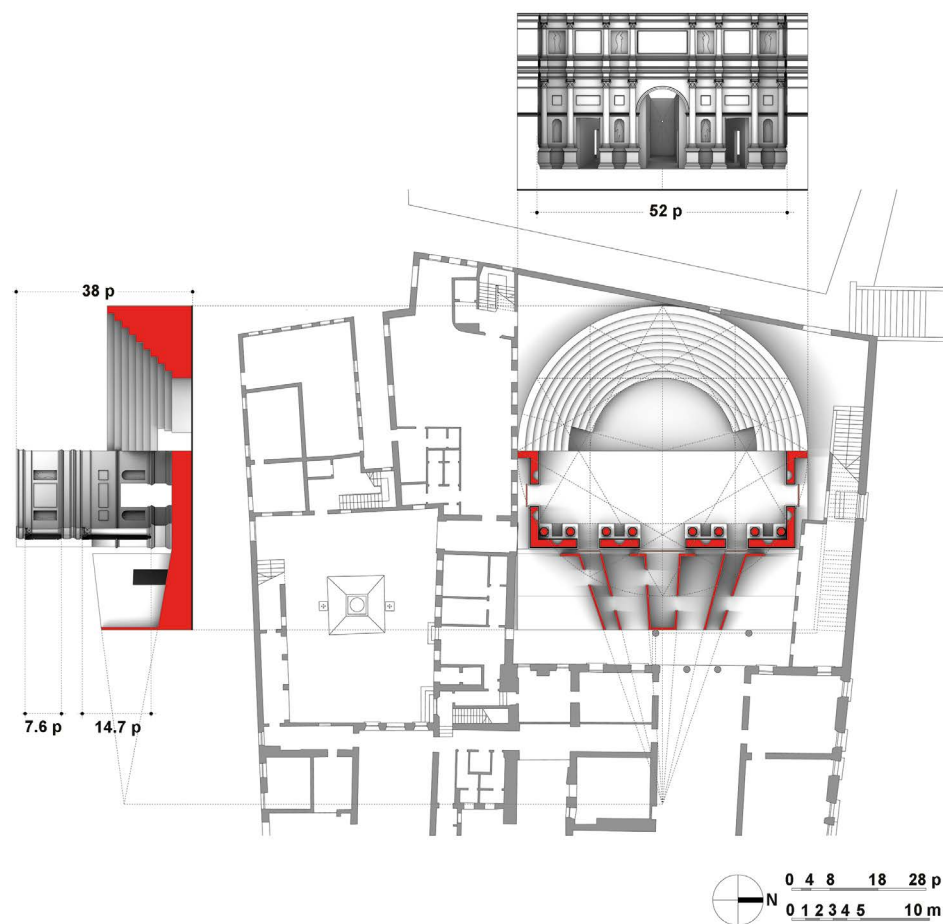


Fig. 14. Ricostruzione in pianta, alzato e sezione del teatro effimero progettato da Andrea Palladio per l'*Antigono*, inquadramento nella corte di Ca' Foscari (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020).

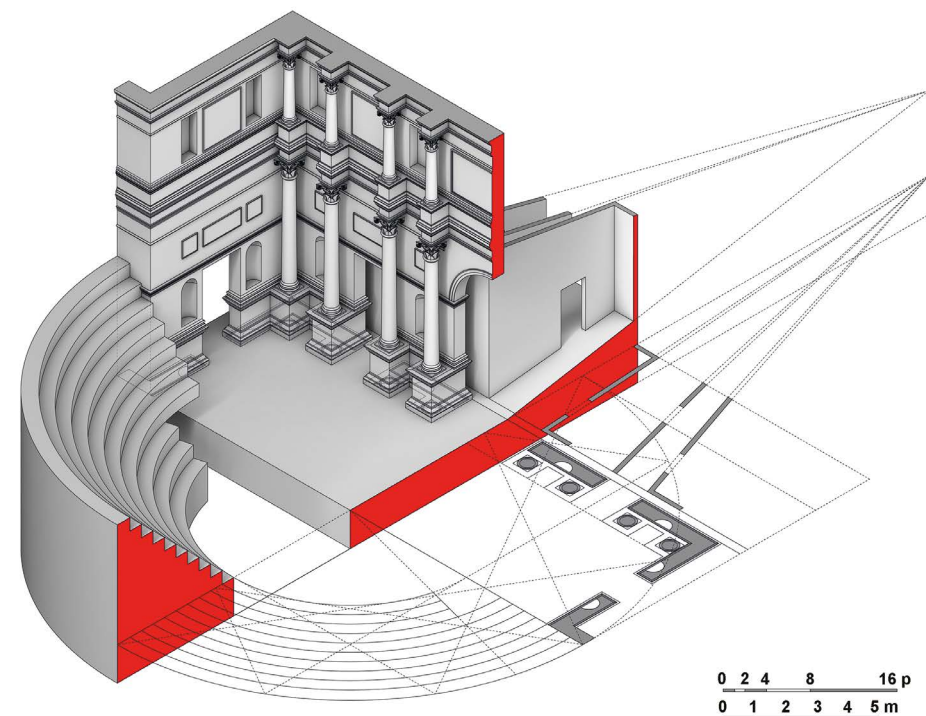


Fig. 15. Sezione assonometrica del teatro effimero progettato da Andrea Palladio per l'*Antigono* (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020).

Prodromi del teatro barocco

I due teatri temporanei progettati da Giorgio Vasari per la commedia della *Talanta* del 1542 e da Andrea Palladio per la tragedia dell'*Antigono* del 1565, apparentemente, sembrano segnare le sorti di un secolo che non lascia tracce di continuità per la nascita e lo sviluppo del teatro veneziano, inteso come edificio pubblico deputato alla rappresentazione dello spettacolo a pagamento. L'ultimo trentennio del secolo registra una serie di accadimenti che presagiscono le sorti dello *Stato da Mar*. Il 13 novembre 1569 un fragoroso incendio distrugge l'Arsenale, con diverse galee e materiale bellico. L'idea che l'atto doloso sia stato compiuto per volere del sultano Selim II, da parte del duca di Naxos Giovanni Miquez, acquista maggiore credibilità nell'estate dell'anno successivo, quando le flotte turche occupano Nicosia, nell'isola di Cipro, costringendo l'indebolita armata veneziana a stipulare un patto di alleanza con la Spagna di Filippo II e lo stato pontificio. Così, il 25 maggio del 1571, davanti a papa Pio V viene sottoscritta a Roma la *Lega Santa* che sconfigge i turchi⁷⁹ nella battaglia di Lepanto del 7 ottobre. Ma questa vittoria non arresta l'espansionismo ottomano e le ingenti spese sostenute spingono il Consiglio dei Dieci a condurre delle trattative di pace che pongono fine alla lega suddetta.

«La pace veniva così stipulata segretamente a Costantinopoli il 7 marzo 1573 dal bailo Marc'Antonio Barbaro. Le clausole erano pesanti: esse comportavano da parte veneziana

⁷⁹ Il comando della flotta fu affidato a Don Giovanni d'Austria e alla Lega si aggiunsero i regni di Napoli e Sicilia, le repubbliche di Genova e Lucca, il Granducato di Toscana, i Cavalieri di Malta, i ducati di Savoia, Mantova, Ferrara e Urbino.

il pagamento in tre anni di trecentomila ducati quale risarcimento per le spese della guerra di Cipro, l'aumento a 1.500 ducati del tributo annuale che si versava per Zante, il riportare le frontiere di Dalmazia e Albania alla situazione prebellica; Cipro, ovviamente, era definitivamente perduta»⁸⁰. Come se non bastasse, nel 1576-77 l'epidemia della peste decimava la popolazione e un altro incendio distruggeva Palazzo Ducale il 20 dicembre del 1577.

È in questo periodo di decadenza che i nobili patrizi veneziani aprono i teatri al pubblico, convertendo gradualmente le loro economie, legate principalmente al commercio marittimo, in investimenti fondiari in terraferma e nell'edilizia cittadina. Questi impresari sono Alvise Michiel del Ramo di San Baseggio ed Ettore Tron del Ramo di San Benedetto: si collocano tra la fine di una gloriosa epoca – in cui i membri delle Compagnie della Calza cessano la loro attività di imprenditori e attori dilettanti, aprendo la strada alle compagnie dei professionisti – e l'inizio di una nuova era che non rompe le tradizioni con i luoghi temporanei dello spettacolo, allestito nei saloni dei palazzi, nelle corti, nei *soleri* delle piazze e nelle macchine del mondo; semmai fonda un nuovo edificio che accoglie indistintamente le diverse classi sociali.

Il Teatro Michiel viene eretto nel 1580 dall'omonima famiglia, in un lotto di proprietà sito nella parrocchia di San Cassan ed inaugura la sua stagione di commedie nel carnevale del 1581. Nella descrizione del sestiere, Francesco Sansovino afferma che esistevano «due Theatri

⁸⁰ Cozzi, G. (1994). Venezia dal Rinascimento all'Età barocca. In G. Cozzi, P. Prodi. *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Dal Rinascimento al Barocco*. Roma: Treccani, vol. 6, p. 53.

bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata & l'altro rotonda, capaci di gran numero di persone; per recitarvi ne tempi del Carnevale, Comedie, secondo l'uso della città»⁸¹. Il teatro in oggetto aveva la cavea semicircolare a gradoni, con un sistema di ordini di palchi accessibili da porte sul retro, la platea invece veniva occupata da scanni mobili a pagamento. Quanto alle sue dimensioni, la consultazione del Catasto Napoleonico del 1808 consente di individuare una particella, retrostante la Corte Michiela, di forma pressoché quadrata e pari a 20 per 21 metri⁸².

L'attività di questo piccolo teatro è certa sino al 1583 con gli spettacoli della compagnia dei Gelosi, diretta da Francesco Andreini, il quale lo stesso anno riceveva la proposta da parte del duca Vincenzo Gonzaga di entrare a far parte, insieme alla moglie, della compagnia di nuova formazione dei Confidenti, ma in una lettera del 13 aprile comunicava la sua impossibilità a parteciparvi, perché «obligato et legato per fede alla Compagnia de' comici *Gelosi*, et in particolare al clar.^{mo} S. Alvisè Michiele, padrone della stantia di Venetia»⁸³. Altre testimonianze, legate ai motivi della prematura chiusura della *stantia*⁸⁴, provengono dal racconto assai moralistico dell'abate Antonio Persio che soggiornò in terra veneta negli anni compresi fra il 1572 e il 1590⁸⁵. Ci informano dell'opposizione da parte dei gesuiti nell'accettare le *lascive* commedie. Del resto il loro potere censorio, nell'applicare le disposizioni del Concilio di Trento, era così influente sull'aristocrazia cittadina da spingere il senatore Agostino Barbarigo a condurre

⁸¹ Sansovino, F. (1581). *Op. cit.*, p. 75.

⁸² Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, pp. 92-93.

⁸³ D'Ancona, A. (1891). *Origini del teatro italiano*. Torino: Ermanno Loescher, vol. 2, p. 484.

⁸⁴ I teatri dell'epoca venivano spesso definiti in termini di stanze.

⁸⁵ Cfr.: Persio, A. (1607). *Trattato dei portamenti della Signoria di Venezia verso la Santa chiesa*. Venezia: Biblioteca Marciana, ms. Marc. It. VII, 335 (8232), c. 38v.

le decisioni del Consiglio dei Dieci, che in data 25 settembre 1581 emanava un durissimo decreto, vietando esplicitamente l'accesso ai teatri nei quali si svolgevano le commedie, frequentati da «huomini et donne, giovani et vecchi; onde per la commodità, che hanno li tristi di suvertir l'incauta età de' giovani, ne seguono infiniti inconvenienti contra l'honor del Sig.^r Dio, la salute dell'anime, et con qualche nota del publico governo, vedendosi che in questa Città non solamente vien dato ordinario ricetto alli comedianti, ma che li sia stato fabricato più d'un loco per recitar le loro inonestissime comedie»⁸⁶.

Da una lettera dell'agente ducale Paolo Mori al granduca di Toscana, del 7 ottobre 1581, si apprende il vero motivo dell'accusa gesuita, riferita principalmente alle *sconcerie* che si perpetravano nei palchetti⁸⁷ dei due teatri di San Cassan: il Michiel e il Tron.

La soluzione era quella di sostituire le porte con dei cancelletti in legno, in modo tale da sorvegliare dall'esterno i comportamenti del pubblico. Questo provvedimento veniva emanato il 17 dicembre dell'anno successivo, da parte del Consiglio dei Dieci.

Il Teatro Tron debutta nel carnevale del 1581 con uno spettacolo della compagnia dei comici Confidenti, lo si evince da una lettera che Ettore Tron invia il 4 gennaio al duca Alfonso II d'Este⁸⁸, nella quale lo prega di non richiamare alla corte di Ferrara il comico Petrolino, informandolo delle ingenti spese sostenute per la messa in scena e delle grandi aspettative da parte dei nobili veneziani che avevano preno-

⁸⁶ *Consiglio dei Dieci*. Parti e deroghe riguardanti le rappresentazioni teatrali nel secolo XVI. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Comune, Reg. 36, cc. 9.

⁸⁷ Cfr.: D'Ancona, A. (1891). *Op. cit.*, p. 452.

⁸⁸ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 126.

tato quasi tutti i palchi. L'ubicazione si desume sempre dal catasto napoleonico del 1808 che inquadra il teatro demolito nel 1812 in un lotto rettangolare, sito all'incrocio fra il Rio della Madonnetta e il Rio di San Cassan, ciò fa supporre che la conformazione *ovata* della platea, cui fa riferimento Sansovino, sia da ascrivere a questo teatro che l'ha mantenuta anche dopo gli incendi del 1629 e del 1633⁸⁹.

L'aspetto più importante di queste vicende si ricava dalle poche notizie che ci fanno risalire alle configurazioni geometrico-spaziali dei due ambienti: entrambi sono dotati di platea, di ordini di palchi e la forma che allude al ferro di cavallo della cavea del Teatro Tron costituiscono gli elementi distintivi di un modello di teatro all'italiana che, a partire dal Seicento, verrà riconosciuto ed esportato in tutto il mondo. Le grandi imprese dei teatri Michiel e Tron, infatti, restarono casi isolati e per quanto l'offensiva gesuita fosse stata più volte accettata e contraddetta dal Consiglio dei Dieci, il decreto del 1508⁹⁰ non fu mai annullato.

Le poche notizie a disposizione non ci consentono di ricostruire il programma degli spettacoli comici del Teatro Michiel, che sembrano esaurirsi nel 1583⁹¹. Per quanto riguarda il Tron, «nell'alternanza di proibizioni e di qualche concessione, l'attività non poté essere che sporadica, e comunque, almeno per questo periodo, tutt'altro che redditizia. Per questo, quando nel 1599 Ettore Tron morì, è da credere che i suoi congiunti non avessero motivo di rallegrarsi troppo per questa parte dell'eredità che cadeva sulle loro spalle»⁹².

⁸⁹ Ivi, pp. 97-100.

⁹⁰ Cfr.: nota 3.

⁹¹ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 94.

⁹² Mangini, N. (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia, p. 25.

Melodramma

Benché le antiche tragedie messe in scena nei teatri greci prevedessero parti cantate con melodie di accompagnamento ai versi⁹³, la nascita e la conseguente diffusione del teatro dell'opera seicentesco affonda le proprie radici nel *melodramma*, inteso come componimento che coniuga le diverse forme della poesia con quelle della musica.

Sul finire del Cinquecento la ricerca della loro armonica coesistenza si oppone alla polifonia, in una sistematica ripresa dei temi tragici «che deve sostenere la monodia del recitar cantando, nuova e vera invenzione di questo tipo di teatro perché supera l'emozione polifonica nella musicalità della parola»⁹⁴. Tra le prime apparizioni nelle corti fiorentine si ricorda l'*Euridice*, un dramma pastorale nato dalla collaborazione del musicista Jacopo Peri con il poeta Ottavio Rinuccini.

La rappresentazione del 6 ottobre 1600 si svolge in una sala di Palazzo Pitti, in occasione del matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, celebrato il giorno precedente.

Storicamente, il componimento scritto da Rinuccini ha segnato la comparsa dei primi libretti d'opera italiani, anche se questo non è certo il primo.

Ad esempio, l'autore nel 1595 – per il gruppo di nobili eruditi della Camerata de' Bardi⁹⁵ di cui faceva parte – componeva la favola di *Dafne*, musicata sempre da Peri. Ma in questo caso la musica assume principalmente il ruolo

⁹³ Cfr.: A.a. Vv. (1847). *Nuova enciclopedia popolare ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc.* Opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani. Torino: Pomba, vol. 9, pp. 116-120.

⁹⁴ Angelini, F. (2000). Barocco italiano. In R. Alonge, G. Davico Bonino. *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*. Torino: Einaudi, vol. 1, p. 268.

⁹⁵ La Camerata de' Bardi, altrimenti detta Camerata Fiorentina, era una congregazione di nobili che assunse il nome dal conte Giovanni Bardi, perché nella sua dimora organizzava riunioni nelle quali si discuteva di musica, poesia, letteratura e arti in genere.

di accompagnamento del testo recitato e Angelo Solerti nota come il fervore per il genere teatrale subisce una battuta di arresto, in termini di nuove proposte, dovuta sicuramente al fatto che gli spettacoli erano molto costosi e dedicati a una ricca cerchia nobiliare, che li richiedeva per le grandi celebrazioni, inoltre dal 1601 al 1607 la corte medicea trascorreva l'inverno nella città di Pisa⁹⁶.

In quest'ultimo anno il *maestro di musica* presso la corte mantovana dei Gonzaga, Claudio Monteverdi, compone le musiche dell'*Orfeo* su libretto di Alessandro Striggio e nel 1613 approda a Venezia, per diventare *maestro di cappella* della Serenissima. Nella basilica di San Marco dà subito prova del suo talento di compositore, tanto che nelle opere religiose «l'energia sembra propagarsi all'inverso dalla voce solistica al coro, sì che questo ne risulta tutto percorso da una vibrazione melodica, non indipendente ed in un certo senso astratta [...]. La voce s'individualizza per una concentrazione espressiva che trascorre di timbro in timbro, di registro in registro. È, in breve, la duttilità del linguaggio che nell'Europa secentesca rivela l'inflessione, l'accento veneziano: questo stile detto concertante – il “concerto” fra voci e strumenti – è lo stile dell'immediato domani e quando s'irradia in tutta Europa esso significa, appunto, la civiltà musicale di Venezia»⁹⁷. Dopo l'incendio del dicembre 1633 il Teatro Tron viene ricostruito. Una delibera del Consiglio dei Dieci, data al mese di maggio 1636, ci informa della

⁹⁶ Cfr.: Solerti, A. (1904). *Gli albori del melodramma*. Milano: Remo Sandron, vol. 1, pp. 66-67.

⁹⁷ Ronga, L. (1979). La musica. In V. Branca. *Storia della civiltà veneziana. Dall'età barocca all'Italia contemporanea*. Firenze: Sansoni, vol. 3, p. 50.

concessione ad aprire un teatro musicale⁹⁸. Finalmente, lo spettacolo melodrammatico dalle corti erudite si apre al vasto pubblico pagante con l'inaugurazione del nuovo Teatro San Cassan che, nel 1637, mette in scena l'*Andromeda* del poeta e suonatore di tiorba Benedetto Ferrari, con le musiche di Francesco Manelli. Nel libretto si racconta che da parte della moglie di Manelli «fu divinamente cantato il Prologo: dopo del quale s'udì de più forbiti Sonatori una soavissima Sinfonia; à questi assistendo l'Autore dell'Opera con la sua miracolosa Tiorba»⁹⁹.

La realizzazione dello spettacolo, impreziosito dalle illusionistiche scenografie, dalle macchine mobili e dai balletti, è dovuta anche alla scelta coraggiosa di Ferrari di sostenerne completamente le spese, assieme a sei soci della compagnia.

Questo modello di impresariato artistico diventa una costante per Venezia che, negli anni successivi, viene popolata da diversi teatri pubblici come quello della potente famiglia Grimani, situato nella parrocchia dei Santissimi Giovanni e Paolo.

L'apertura coincide con il carnevale del 1639 e registra il ritorno di Manelli nell'orchestrare il poema drammatico *La Delia*, scritto da Giulio Strozzi.

Nello stesso teatro Claudio Monteverdi, nel 1642, mette in scena il melodramma storico della *Incoronazione di Poppea* e il suo allievo, Francesco Cavalli, avvia una brillante carriera di compositore con le *Nozze di Teti e di Peleo*,

⁹⁸ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 100.

⁹⁹ Ferrari, B. (1637). *L'Andromeda del Signor Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica in Venetia l'Anno 1637. Dedicata all'Illustrissimo Sig. Marco Antonio Pisani*. Venezia: Antonio Bariletti, p. 6.

¹⁰⁰ Per approfondire le vicende che vedono protagonista Francesco Cavalli, presso il Teatro San Cassan, cfr.: Morelli, G., Walker, T.R. (1976). Tre controversie intorno al San Cassiano. In M.T. Mura-ro. *Venezia e il melodramma nel Seicento*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 97-120.

dopo aver fondato con un gruppo di soci una *Accademia per recitar l'Opera a San Cassan*¹⁰⁰. Nel 1641, in un lotto di proprietà dei frati domenicani della parrocchia di SS. Giovanni e Paolo, per iniziativa di una società di nobili veneziani, apre il Teatro Novissimo su progetto di Giacomo Torelli che realizza anche le scene per *La finta pazza*, melodramma musicato da Francesco Saccati su libretto di Giulio Strozzi. Questi sono solo alcuni esempi della intensa attività culturale e produttiva veneziana che, come si vedrà, esporta all'estero non soltanto il melodramma ma anche un modello di teatro all'italiana che perdura tutt'oggi.

English abstract

Party and show have always been inseparable in the city of Venice. This has a very long history whose traces remain in works of famous artists, in texts, booklets, documents and memoirs that tell us about events linked to religious and political celebrations – as in the case of the coronation of the Doges and *Dogaresse* – and equally to public events in the squares, banquets, tournaments, carousels and bull and bear hunts, in the most varied entertainments that animated the historic centre and certainly did not spare the islands.

Giuseppe Tassini¹, for example, wrote about the Corporations of the Arts, called *fragie* or *fraglie*, which from the thirteenth century onwards used to meet every Monday at the Lido of Venice,

¹ Cfr.: Tassini, G. (2009). *Feste e spettacoli. Divertimenti e piaceri degli antichi veneziani*. Venezia: Filippi.

using boats rigorously decorated for banquets on the beach with musical accompaniment and songs. More generally, the show involved both the protagonist actors of the staging and the spectators, participating and active in the cosmopolitan city of the fete. They often wore masks and witnessed the staging of jesters and charlatans who animated the streets and squares.

However, on 29 December 1508, the *Consiglio dei Dieci* of the Serenissima issued a law prohibiting anyone from organizing and performing comedies, except under a special license². The prohibition was certainly linked to those impromptu and autonomous actions of traveling actors, not related to the corporations mentioned above, to craft associations and especially to the Compagnie della Calza: congregations of young patricians who took charge of organizing public and private parties, also supporting the expenses. Their origin dates back to the beginning of the fifteenth century, as reported by Francesco Sansovino on the election of the 63rd doge, Michele Steno, on 1 December 1400. As for the name, the embroidered stockings and the colours chosen codified the distinctive features of these congregations of young people who chose names inspired by the virtues and trades, at the constitutive act. The first statute of which there are traces left is that of the Modesti, signed in front of a public notary on 20 February 1487 and contained in two manuscripts by Emmanuele Antonio Cicogna³. The text contains the duties to be followed and the penalties for non-compliance by these *Adolescentes*

² For an examination of the main Venetian laws in the field of theatre and entertainment, between the sixteenth and the end of the eighteenth century, cfr.: Dal Borgo, M. (2012). *Carnegie a Venezia. Serenissimi teatri. Attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo (secoli XVI - XIX)*. Catalogo della mostra, Venezia, 13-21 febbraio 2012. Venezia: Archivio di Stato, pp. 6-10.

³ Cfr.: Ms. Cicogna. Venezia: Biblioteca del Museo Correr, n. 3278, n. 24, c. 25; Ms. Cicogna. Venezia: Biblioteca del Museo Correr, n. 3276, n. 13, c. 3.

Nobilissimi, et Patritii who formed a *Fraternal Company*, but there is no reference to the term *Calza*, whose colour variations, on one leg of the tights, initially marked the clothing line of the various companies between the fifteenth and sixteenth centuries.

The performance of the self, through one's uniform, represented the values of the group to which it belonged, which, in order to stand out, did not renounce the opulence of decorations made of pearls and precious stones, of gold and silver threads⁴, as can be seen in Vittore Carpaccio's *The Ambassadors Return to the English Court*⁵ (fig. 2), who portrayed various exponents of the companies in his paintings. Marino Sanudo, on the other hand, recounted their chronicles in his *Diarii*, underlining their habits and documenting their festivities, such as those organised by the Floridi and the Reali starting from 1529.

He also met the Cortesi⁶ who signed the deed of incorporation in front of the notary Hironimo da Canal in February 1533 and presented themselves to the Consiglio dei Dieci for approval⁷. Then followed the inaugural feast at the house of the elected prior, according to a well-established practice for the various companies that could subsequently accept new members, among whom there were Venetian nobles and foreigners, or princes for whom sumptuous processions were prepared, and the embroidered sock were donated to them⁸.

When one of the members got married, the private celebration became a public act, in the masked processions of the *momarie*. These

⁴ Cfr.: Gallicciolli, G. (1795). *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche raccolte da Giambattista Gallicciolli. Libri Tre. Tomo II*. Venezia: Domenico Fracasso, pp. 266-267.

⁵ 1495 ca. Venezia: Gallerie dell'Accademia.

⁶ Cfr.: Sanudo, M. (1903). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo LVIII*. Venezia: Visentini Cav. Federico, pp. 182-186.

⁷ Cfr.: Sanudo, M. (1902). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo LVII*. Venezia: Visentini Cav. Federico, p. 550.

⁸ Cfr.: Sanudo, M. (1890). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo XXVIII*. Venezia: Fratelli Visentini, p. 532.

were allegorical *mise-en-scène*, often of mythological or fantastic nature.

Lina Urban points out that these comedies did not disdain the ballet and often alluded to real events that could also involve high political officers, not excluding the Doge⁹. This may explain the prohibition of 25 September 1581, by the Consiglio dei Dieci, to recite comedies that referred to dishonest words, without the favourable opinion of the Doge; but the following year, on 17 December, the same council annulled the previous resolution: *atteso il predetto disordine seguito*¹⁰.

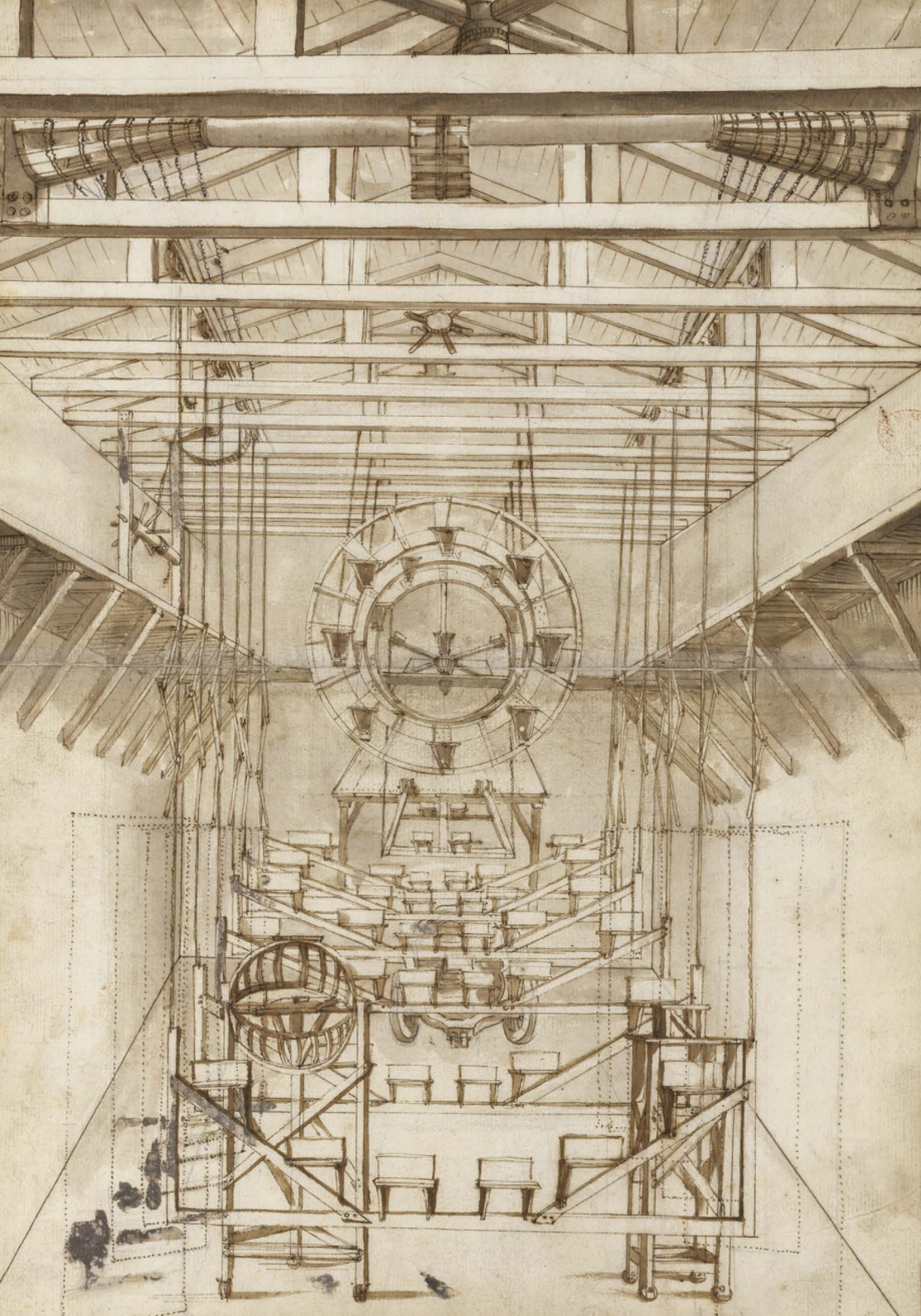
In fact, the role that the Compagnie della Calza played in the city was mainly entertainment, which all social classes enjoyed, but also had a political weight because, as already said, they were young patricians who in some cases married women related to the Doges.

The first chapter therefore investigates the Venetian cultural context and the staging of the shows held in the sixteenth century, promoted by the Compagnie della Calza, until the opening of the first public theatres in the city. It demonstrates how the birth and subsequent diffusion of the seventeenth-century opera house has its roots in melodrama, understood as a composition that combines different forms of poetry with music. The melodramatic show, coming from the erudite courts, opens to the vast paying public with the inauguration of the new Teatro San Cassan which, in 1637, stages the *Andromeda*¹¹ of the poet and *tiorba* player Benedetto Ferrari, with the music by Francesco Mannelli.

⁹ Cfr.: Urban, L. (2003). *Cronache di carnevali veneziani*. In C. Alberti. *Teatro nel Veneto. La scena del mondo*. Milano: Motta, pp. 87-119.

¹⁰ Cfr.: Dal Borgo, M. (2012). *Op. cit.*, p. 7.

¹¹ Cfr.: Ferrari, B. (1637). *L'Andromeda del Signor Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica in Venetia l'Anno 1637. Dedicata all'Illustrissimo Sig. Marco Antonio Pisani*. Venezia: Antonio Bariletti.



La matematica dell'illusione

Tra il Cinquecento e il Seicento l'evoluzione dello spazio scenico teatrale attua una radicale trasformazione del modello di fruizione dello spettacolo, da parte di uno spettatore che prima assiste a una messa in scena statica da guardare oltre le aperture della *scaenae frons* di matrice vitruviana, nella ripresa di modelli architettonici che culminano nella realizzazione del palladiano Teatro Olimpico di Vicenza. Successivamente, il modello di teatro inaugurato a Venezia libera la quarta parete per ospitare una scenografia dinamica, in continua trasformazione, che cadenza le vicende e gli atti dei tanto amati melodrammi.

In entrambi i casi il ruolo che la prospettiva assume, nel condizionare il dispositivo scenografico, è centrale e la fiorente trattatistica di settore lo dimostra, offrendo spesso precise e puntuali indicazioni utili alla progettazione dello spazio illusorio, nella costruzione di una scena sempre più articolata che segue di pari passo le innovazioni e i mutamenti della tipologia architettonica teatrale.

Le prospettive solide della città di Tebe, realizzate da Vincenzo Scamozzi per la tragedia dell'*Edipo Tiranno* di Sofocle – spettacolo che inaugurava il Teatro Olimpico di Vicenza il 3

A PAGINA 66:
Fig. 1. Disegno della macchina scenica per il *Germanico sul Reno*, Teatro San Salvador, Venezia 1676. In: *Disegni dell'Opere rappresentate nel Teatro di S. Salvatore di Venetia l'anno 1675*. La prima col titolo d'*Adone* è il secondo di *Germanico sul Reno*. *Colle scene medesime et operationi delle Machine ch'a dette Opere si fraposerò di fogli quarantatre*. Paris: Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 853.

marzo 1585 –, sono il completamento estetico di una messa in scena la cui programmazione spaziale è documentata dallo stesso regista, il corago Angelo Ingegneri, il quale in accordo con Andrea Palladio considerava la scenafrente come «la più magnifica cosa del Mondo: né punto meno sono sontuose, & vaghe le prospettive, sì come può veder ciascuno, che capitati in quella cortesissima Città. Egli è il vero, che quello è un Apparato più Tragico, che Comico, & in niuna guisa Pastorale; Tuttavia con mutationi, & aggiunte à proposito potrebbe tornar bene à tutte le cose. Ma per le Tragedie io vi scorgo una convenevolezza grandissima, che quella fronte, la quale, secondo l'uso de gli antichi, non vuole figurare altro, che un qualche illustre edificio, fatto per ornamento di quella Città, che si piglia à rappresentare, fuor de gli cui archi vadano (senza altra occasione in certo modo, che di recitar le loro parti) uscendo gli histrioni di mano in mano, & rientrandosene parimente, può acconcissimamente servire per la metà d'un Cortile d'un Palagio Reale, e'l proscenio per piazza del medesimo, ove con maggior verisimiglianza verrebbe à capitare il Rè, & a trattare nelle cose importantissime, che occorrono, ch'ei non farebbe, mentre il detto proscenio fosse inteso per una strada, over altro luogo pubblico della Città. Ma comunque sia, quella è una fabbrica ammirabile, degna del valore del Palladio, che ne fu l'Architetto, & degli animi Vicentini che ne fecero la spesa»¹. A quanto pare, dal racconto del corago si evince che l'azione era svolta quasi interamente

¹ Ingegneri, A. (1598). *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. Al Serenissimo Signore, il signor Don Cesare D'Este, Duca di Modena, & di Reggio, & c. Ferrara: Vittorio Baldini*, p. 64.

nella piazza, evocata dalle quinte architettoniche di proscenio e le prospettive solide fungevano da mero ornamento illusorio, del tutto avulse dalle dinamiche attoriali da svolgersi prevalentemente all'interno del palcoscenico. Anche la descrizione di progetto² conferma tale assunto, riferendo dell'uscita di un gruppo di sacerdoti e bambini dalla porta di *mano manca*. Con buona probabilità, per ragioni di spazio, l'apertura in questione era una delle due *versurae* e, nello specifico, quella di sinistra che collegava il palco con la sala dell'odeo, dove venivano fatte le prove dello spettacolo (fig. 2). I protagonisti, invece, uscivano attraverso le principali aperture e sul palcoscenico erano stati fabbricati due altari, secondo la tradizione della scena tragica, uno dedicato a Edipo e uno a Bacco. Vincenzo Scamozzi non è citato da Ingegneri e il suo nome non compare nello stemma che osanna il principale artefice dell'Olimpico, posto al di sopra della *porta regia*, né tantomeno nelle epigrafi commemorative affisse nelle pareti dell'*antiodeo*. Eppure, tre anni dopo l'esperienza dell'*Edipo*, Scamozzi ha innescato una rivoluzione dello spazio scenico nel Teatro ducale di Sabbioneta, edificato negli anni fra il 1588 e il 1590. Il duca Vespasiano Gonzaga aveva eletto per il proprio regno una città ideale fortificata, da lui stesso progettata a partire dal 1560, ma il sogno di realizzarla si protrasse a lungo anche a seguito dei diversi incarichi ricevuti in Spagna da Filippo II, che lo vedevano viceré di Navarra e Valencia³.

² Cfr.: Ingegneri, A. (1584). *Progetto di Angelo Ingegneri per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico*, in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*. Milano: Biblioteca Ambrosiana, ms. R 123 sup., 283r-298r.

Il testo è pubblicato anche in: Gallo, A. (1973). *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*. Milano: Il Polifilo, pp. 3-25.

³ Cfr.: Buzzi, T. (1927-1928). Il "Teatro all'antica" di Vincenzo Scamozzi in Sabbioneta. *Dedalo*, anno VIII, 1927-1928, vol. II, pp. 488-524.

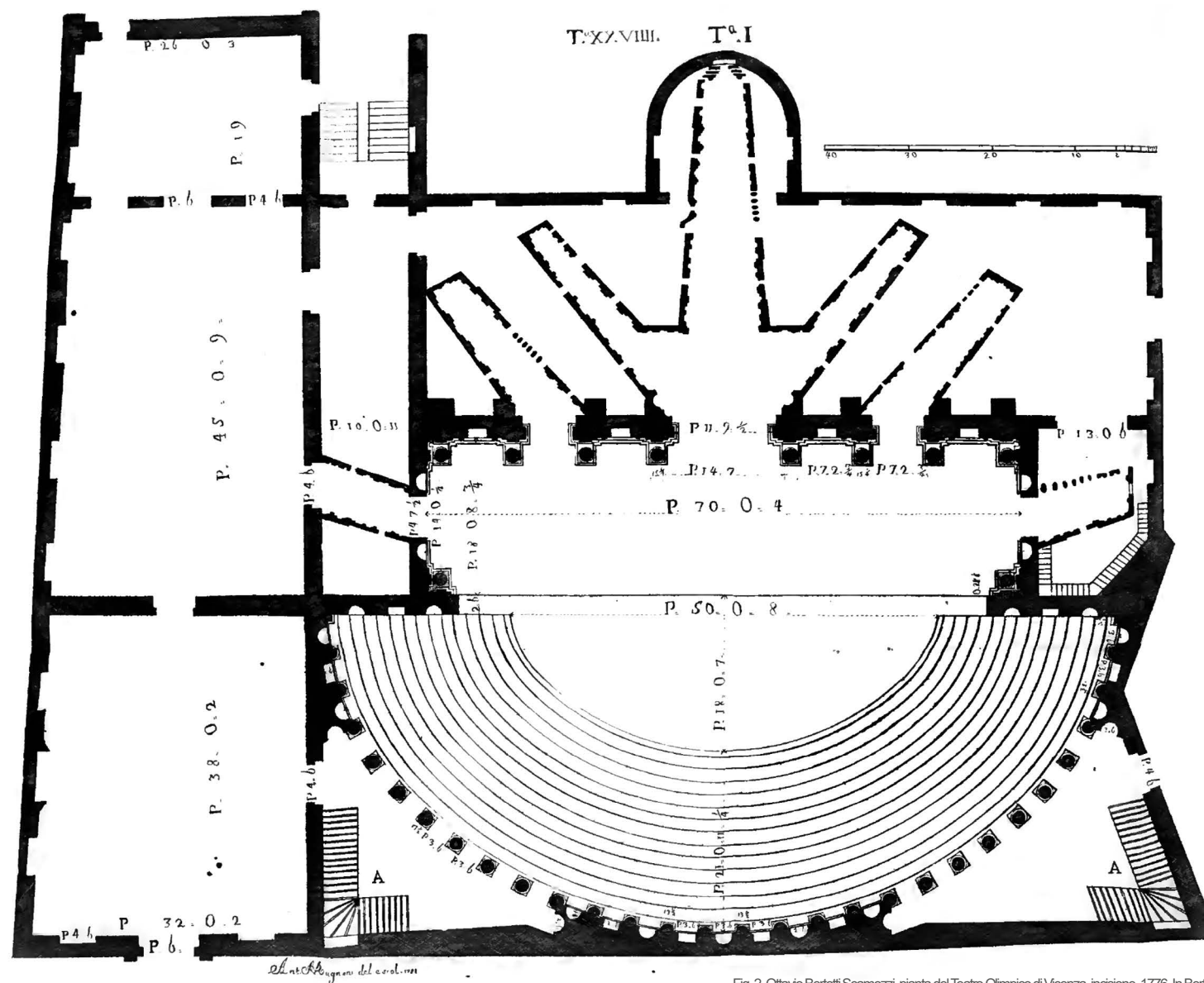


Fig. 2. Ottavio Bertotti Scamozzi, pianta del Teatro Olimpico di Vicenza, incisione, 1776. In Bertotti Scamozzi O. (1790), *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro*. Opera di Ottavio Bertotti Scamozzi architetto. Vicenza: Giovanni Rossi.

Per il definitivo ritorno in patria si dedicò alla costruzione degli edifici più significativi, riservando al teatro un posto centrale lungo l'arteria principale della città, di matrice romana, e volle che fosse proprio Vincenzo Scamozzi a farsi carico del progetto, così il 3 maggio 1588 lo raggiunse da Venezia e in pochi giorni disegnò la pianta e la sezione su di un foglio che riporta la data del 10 maggio, assieme alla descrizione della lauta ricompensa di «trenta dobole d'oro di Spagna oltre ogni spesa d'andare e tornare»⁴ (fig. 3).

La pianta della sala rettangolare è divisa in due aree uguali che perimetrano lo spazio dello spettacolo e quello del pubblico.

I richiami al modello vicentino si ritrovano: nelle colonne sormontate dalle statue del peristilio corinzio che delimitava l'area di accoglienza delle gentildonne, con la probabilità che il duca fosse seduto al centro⁵, e nella cavea con gradoni semicircolari che dovevano ospitare gli uomini, ma le loro parti terminali si raccordano alle pareti con archi di circonferenza tangenti.

L'innovazione del modello scamozziano sussiste tanto nella distribuzione funzionale del teatro – che prevede spazi di accesso distinti per il pubblico, assieme ai camerini per gli artisti e i musicisti disposti sui due livelli del retropalco –, quanto nella magia di una prospettiva solida, oramai perduta, che un tempo unificava i fondamenti delle scene di serliana memoria, oltrepassando quella meramente tragica nell'esporre «elementi nobili, comici e satirici

⁴ Scamozzi, V. (1588). *Pianta e alzato per un Teatro alla maniera degli antichi, con misure e indicazioni*. Firenze: Gallerie degli Uffizi, inv. 191 A.

⁵ Cfr.: Allegri, L. (2000). La ridefinizione dell'edificio teatrale. In R. Alonge, G. Davico Bonino. *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*. Torino: Einaudi, vol. 1, p. 920.

dando vita a un palcoscenico polifunzionale, buono per la tragedia come per la commedia e la pastorale»⁶, sintetizzati in una nobile piazza cittadina con una strada al centro.

L'artefice di tutto ciò racconta che gli edifici originariamente erano costruiti in legno dipinto, ad imitazione del reale⁷.

Ai lati delle pareti due grandi aperture ad arco, che ospitavano le prospettive del Campidoglio e di Castel Sant'Angelo, anticipavano la messa in scena completamente aperta e non mediata da alcuna scenafronte.

La rappresentazione in alzato mostra il profilo scorciato di una serie di eleganti palazzi semi allineati, ai quali si sovrappone la proiezione delle facciate parallele al quadro prospettico, per aggiungere ulteriori informazioni nella sintesi di una doppia proiezione ortogonale operata nella sezione verticale (fig. 4).

La restituzione prospettica dell'intero apparato consente di risalire al punto di vista dell'osservatore eletto: l'occhio del *principe* è posto lungo la traiettoria dell'asse longitudinale centrale e corrisponde con la quota verticale della grande porta tracciata, ma non realizzata, a metà della parete.

Le scene occupano una profondità di 10 metri ca., ma la percezione dello spettatore è che la lunghezza della strada cittadina sia triplicata rispetto alla realtà (figg. 5-6).

La separazione fra pubblico e allestimento non è segnata da alcun arco scenico, per conferire una certa unitarietà fra l'architettura del teatro e lo spazio dello spettacolo, resa simbiotica

⁶ Mazzoni, S. (2003). Teatri italiani del Cinquecento: Vincenzo Scamozzi architetto-scenografo. *Drammaturgia*, 10, 2003, p. 131.

⁷ Cfr.: Temanza, T. (1778). *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, scritte da Tommaso Temanza architetto ed ingegnere della Sereniss. Repubblica di Venezia. Socio onorario delle reali Accademie di Parigi, e di Tolosa in Francia, ed in Italia. Della Clementina di Bologna, della Olimpica di Vicenza, e dei Ricovrati di Padova. Venezia: Stamperia di C. Palese, p. 434.

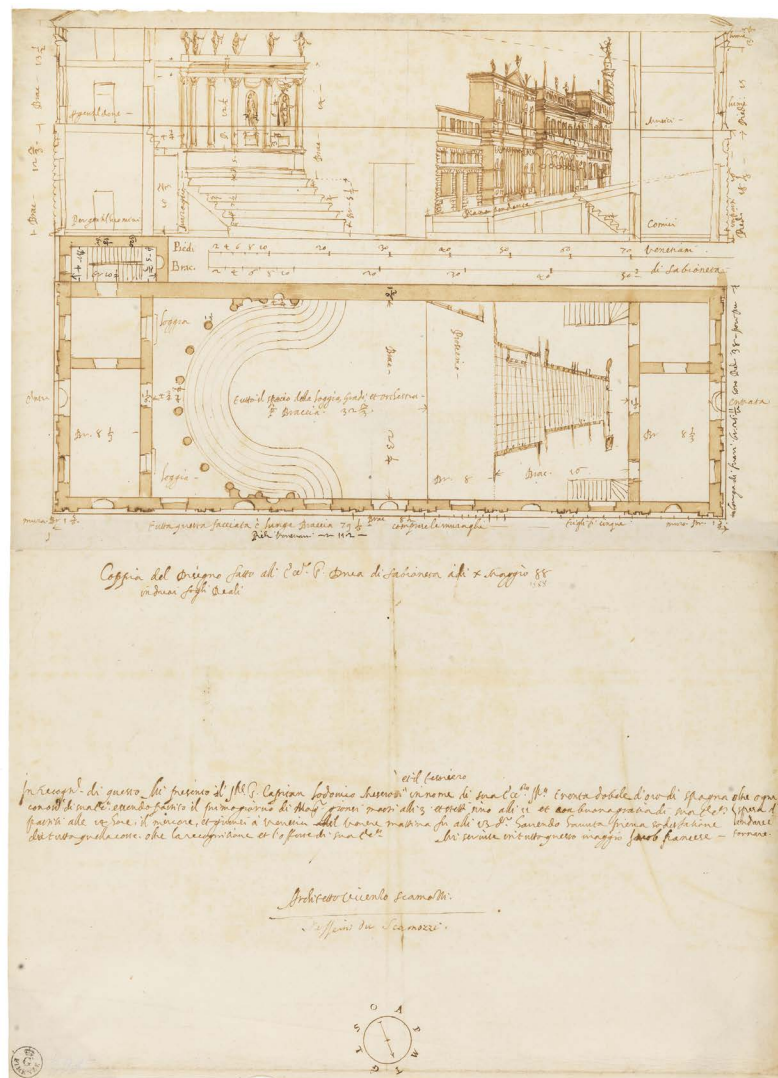


Fig. 3. Vincenzo Scamozzi, *Pianta e alzato per un Teatro alla memoria degli antichi, con misure e indicazioni*, disegno preparatorio per il Teatro di Sabbioneta, penna stilografica su carta e acquerello, 1588. Firenze: Gabinetto dei disegni e delle stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 191 A.

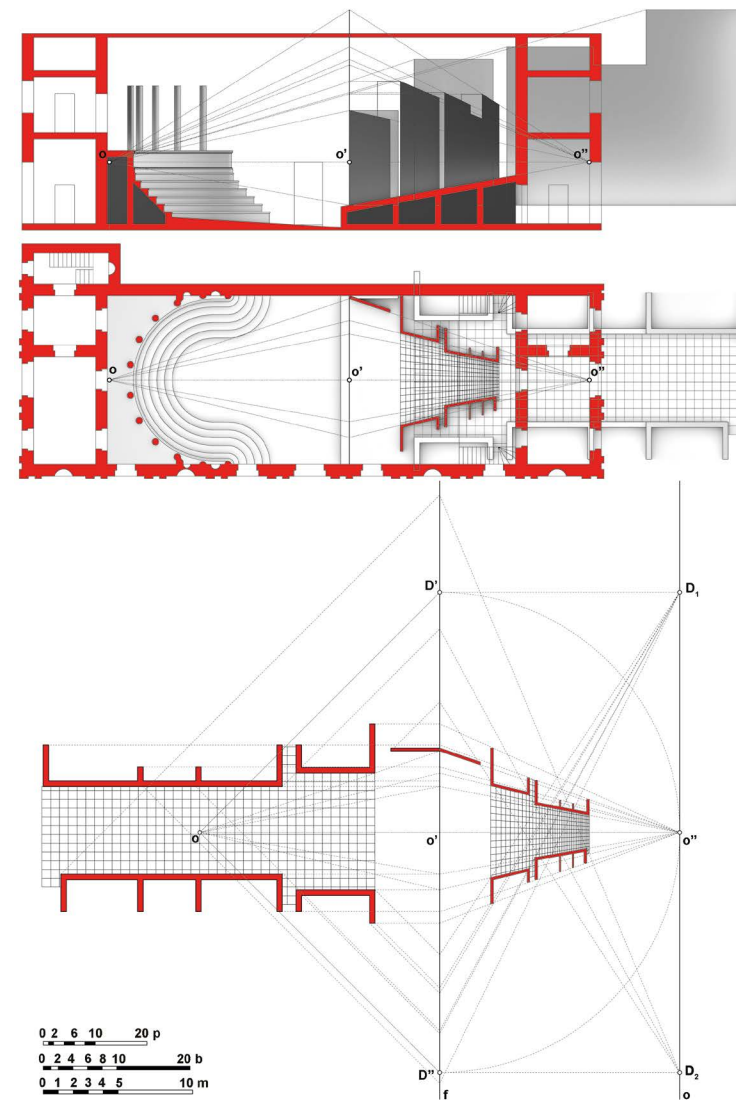


Fig. 4-5. Ridisegno in pianta e alzato del Teatro di Sabbioneta e restituzione prospettica delle scene fisse (disegno di Massimiliano Ciampaichella, 2019).

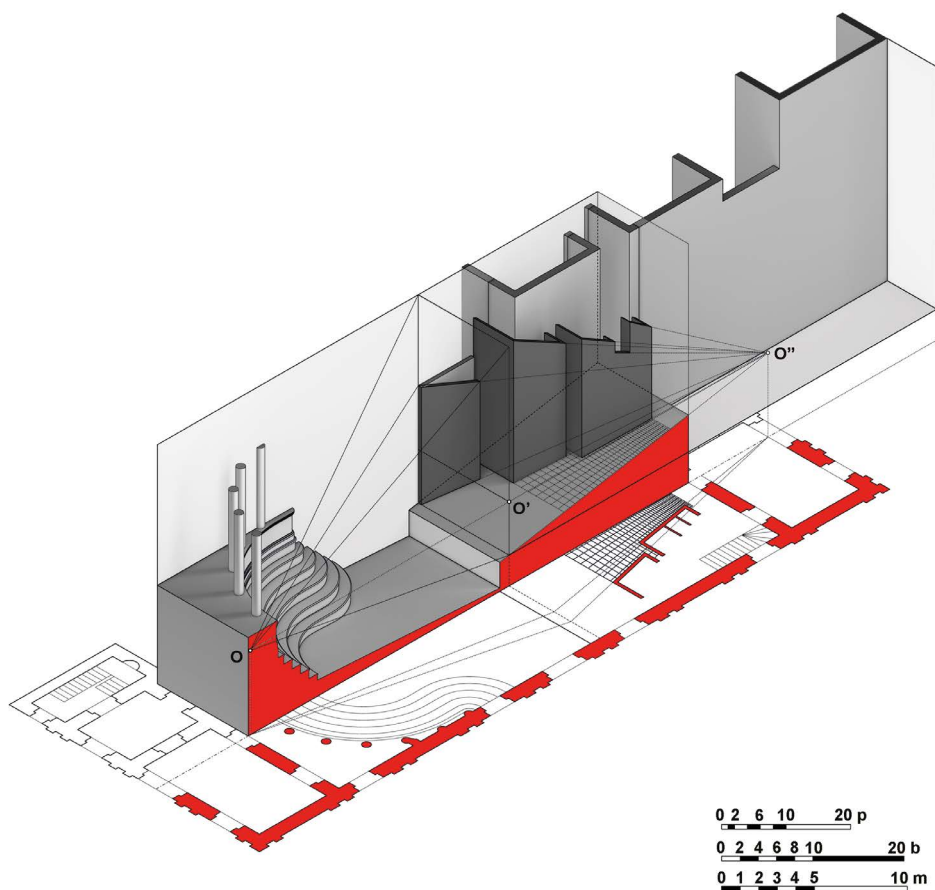


Fig. 6. Sezione assometrica del Teatro di Sabbioneta e inserimento delle scene desunte dalla restituzione prospettica (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2019).

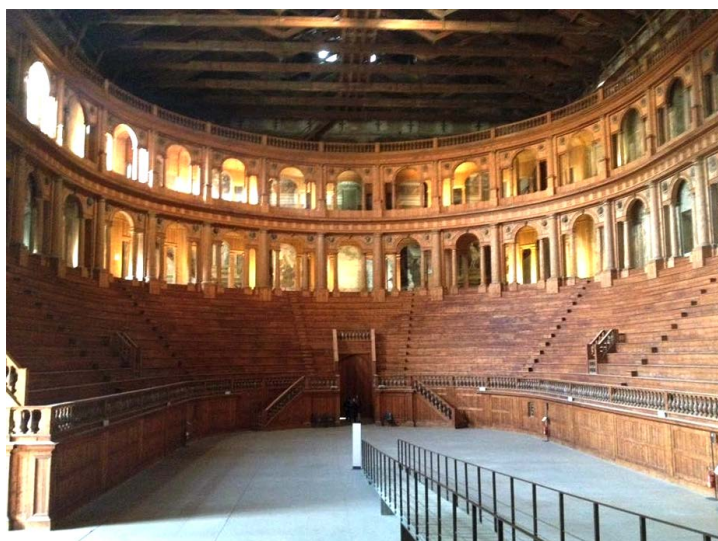
anche dalle prospettive dipinte sulle pareti. Diversamente, Giovan Battista Aleotti, trae ispirazione dai due modelli offerti da Palladio e Scamozzi, nella realizzazione del Teatro Farnese di Parma, completato fra il 1617 e il 1618, ma inaugurato solo dieci anni dopo, in occasione delle nozze di Odoardo Farnese con Margherita de' Medici (figg. 7-8).

In questo caso il modello di teatro da torneo impone una cavea a ferro di cavallo molto allungata, con un sistema di gradonate sormontato da due gallerie in sommità, che pone al centro la tribuna d'onore del duca, presagendo il sistema di ordini sovrapposti del teatro all'italiana con il palco reale, assieme al grande boccascena che incornicia un palcoscenico largo circa 12 metri e profondo 40, atto ad ospitare le macchine sceniche in grado di governare gli effetti illusori e la sostituzione delle quinte, negli intermezzi musicali che alternavano i molteplici eventi previsti per lo spettacolo inaugurale del 1628: il torneo di *Mercurio e Marte* di Claudio Achilini – musicato da Claudio Monteverdi, con le scenografie di Francesco Guitti⁸ – che si concludeva con una naumachia nella platea completamente allagata.

Benché l'introduzione dell'arco scenico sia legata proprio ai tornei cinquecenteschi, Franco Mancini⁹ ricorda come gli intermezzi abbiano animato una scena, con cambi a vista, che sarà dinamizzata nel Seicento, grazie al gioco sapiente degli abili conoscitori della prospettiva, gli scenografi.

⁸ Cfr.: Zorzi, L. (2006). I luoghi e le forme dello spettacolo. In S. Ferrone. *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli autori*. Perugia: Morlacchi, pp. 23-26.

⁹ Cfr.: Mancini, F. (1966). *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*. Milano: Fratelli Fabbri, pp. 35-42.



Figg. 7-8. Palazzo della Pilotta, Teatro Farnese, Parma (foto degli interni di Stefania Catinella, 2015).

Fondamenti prospettici

Gli studi sulla prospettiva animano il Cinquecento, documentandone gli esiti in una ricchissima produzione di trattati che si concentrano sulla progettazione dello spazio scenico, a partire dalla ripresa dell'edificio teatrale classico che rilegge i principi teorici del *De Architectura* di Vitruvio¹⁰, ripubblicandolo e arricchendolo di disegni.

A Venezia Giovanni Giocondo da Verona¹¹ nel 1511 è il primo ad illustrarlo con 136 xilografie, dieci anni dopo segue la versione tradotta in volgare di Cesare Cesariano¹², quella di Francesco Lutio Durantino¹³ del 1524, l'incompleta di Giovanni Battista Caporali¹⁴ del 1536; infine Andrea Palladio disegna il frontespizio e le tavole che corredano *I Dieci Libri dell'Architettura* di Daniele Barbaro¹⁵ del 1556.

È ben noto il richiamo di Vitruvio alle *macchine girevoli*¹⁶ con le quali, facendo ruotare dei prismi a base triangolare sui loro perni centrali, si potevano facilmente riprodurre i tre tipi di scena: tragica, comica e satirica. Ma il Cinquecento, pur rispettandone il racconto evocativo delle ambientazioni, le rielabora nel gioco sapiente delle regole della prospettiva lineare e solida, applicate alla scenografia.

Sebastiano Serlio rappresenta i tre tipi di scena nel *Secondo Libro di Perspettiva*¹⁷ (figg. 9-11), fornendo anche indicazioni sulla costruzione delle prospettive solide ispirate alla commedia che la Compagnia della Calza gli aveva commissionato, assieme al teatro provvisorio in

¹⁰ Il *De Architectura* è un trattato latino che si suppone sia stato scritto intorno al XV sec. a.C.

¹¹ Giocondo, G. (1511). *M. Vitruvius per locundum solito castigatior* [...]. Venezia: Ioannis de Tridino alias Tacuino.

¹² Cesariano, C. (1521). *Di Lucio Vitruvio Pollione* [...]. Como: Go-tardus De Ponte.

¹³ Durantino, F.L. (1524). *M. L. Vitruvio Pollione* [...]. Venezia: Fratelli da Sabio.

¹⁴ Caporali, G.B. (1536). *Con il suo commento et figure Vetruvio in volgar lingua* [...]. Perugia: Stamparia del Conte Iano Bigazzini.

¹⁵ Barbaro, D. (1556). *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio* [...]. Venezia: Francesco Marcolini.

¹⁶ Cfr.: Vitruvio Pollione, M. (1997). *De Architectura* [...]. Pordenone - Padova: Studio Tesi, pp. 225-227.

¹⁷ Serlio, S. (1545). *Il Secondo Libro di Perspettiva*. Paris: Avec privilege du Roy.



Figg. 9-11. Sebastiano Serlio, *scena tragica*, *scena comica* e *scena satirica*. In Serlio S. (1545). *Il Secondo Libro di Prospettiva*. Paris: Avec privilege du Roy.

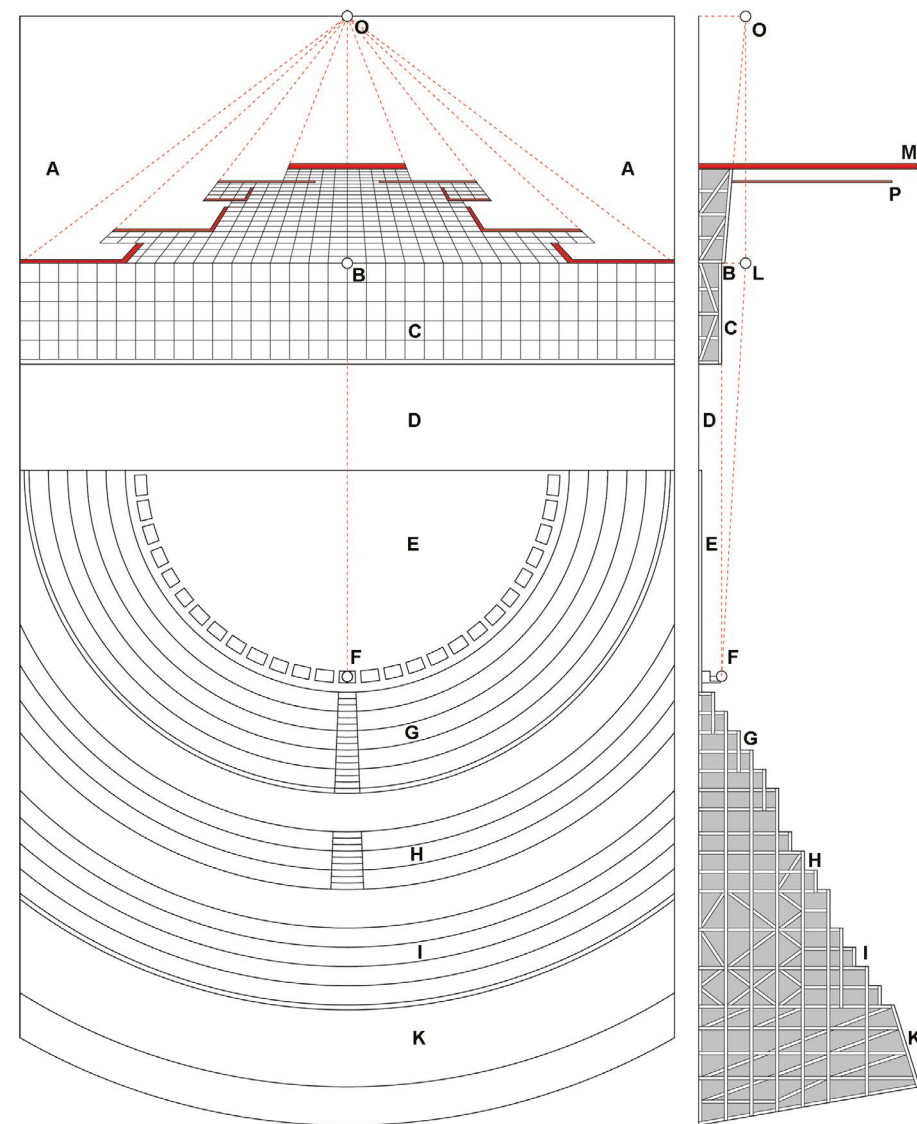


Fig. 12. Ricostruzione del disegno in pianta e alzato per il teatro provvisorio proposto da Sebastiano Serlio (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2019). In Serlio S. (1545). *Il Secondo Libro di Prospettiva*. Paris: Avec privilege du Roy.

legno¹⁸, largo circa 80 piedi¹⁹, eretto nel cortile di palazzo Porto Colleoni a Vicenza, in occasione del carnevale del 1539.

Per quanto riguarda le buone pratiche da seguire nella progettazione dello spazio illusorio, Serlio dichiara di elevare dal proscenio D la superficie piana del palco C ad altezza dell'occhio, mentre la parte retrostante BO è inclinata per raggiungere la linea dell'orizzonte, ad una quota pari ai nove decimi dell'altezza suddetta, tuttavia tale linea non deve coincidere con l'intersezione del piano BO con il limite fisico del muro di fondo M , semmai andare oltre quest'ultimo.

La quinta P , invece, deve segnare il termine di profondità spaziale entro il quale far interagire gli attori ed essere distante da M di almeno due piedi (fig. 12).

Il ricorso a delle maquette in scala ridotta semplifica la costruzione delle quinte scorciate in tela dei *casamenti*, ortogonali al quadro della rappresentazione prospettica che assume il punto principale in L .

Il racconto prosegue concentrandosi sulla descrizione del teatro che colloca in E l'orchestra con attorno i posti a sedere dei nobiluomini in F , in G le prime gradonate delle nobildonne e a seguire in altezza quelle dei meno agiati, per arrivare all'area K della plebe²⁰.

Serlio omette di indicare il centro di proiezione della prospettiva che dovrebbe coincidere con l'occhio del principe posizionato in F , ma il punto principale L assume una quota nettamente superiore.

¹⁸ Cfr.: Magrini, A. (1845). *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio [...]*. Padova: Dalla Tipografia del Seminario, p. 15.

¹⁹ Il piede vicentino equivale a quello veneziano: 0.348 cm ca.

²⁰ Cfr.: Serlio, S. (1545). *Op. cit.*, pp. 64-67.

La disamina pare concentrarsi espressamente sulle buone pratiche da seguire, tralasciando i principali fondamenti geometrici dell'intera costruzione prospettica che, in opere postume, trovano la loro giusta collocazione, come ad esempio accade ne *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro²¹, del 1568, che dedica la parte quarta del trattato alla *scenographia* e approfondisce la costruzione della scena tragica posizionata su di un palco $CDFG$, a partire dalla quinta di fondo $ABCD$ nella quale fissare un chiodo in E , all'altezza dell'orizzonte.

Una volta suddivisa la base del palco FG , in 12 moduli, è sufficiente collegare uno spago teso in E e posizionarsi al centro del teatro, «come nel punto $[H]$, & guardare la corda tirata & considerare, che ella faccia ombra»²².

In questo modo lo spettatore avrà l'illusione che il segmento El sia la traccia del piano ortogonale al quadro, ma in realtà Ml giace nel palco ed ME nella quinta di fondo (figg. 13-14). Per quanto riguarda le altezze delle architetture XYZ , invece, è sufficiente tirare un filo a piombo dal punto O che intercetta la traccia orizzontale del quadro in I , poi congiungere O al punto E . Su considerazioni analoghe, a quelle poste da Barbaro, si muove Jacopo Barozzi da Vignola che lo cita in *Le due regole della prospettiva pratica*, trattato pubblicato e commentato da Ignazio Danti²³ nel 1583, nel quale consiglia di fissare un *regolo a piombo* tanto alto quanto l'occhio dell'osservatore.

La direzione di proiezione deve essere ortogonale alla quinta di fondo nel punto principale,

²¹ Barbaro, D. (1568). *La pratica della prospettiva di monsignor Daniele Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, Opera molto utile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti. Con due tavole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose con più notabili contenute nella presente opera. Con privilegio.* Venezia: Camillo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio.

²² Ivi, p. 155.

²³ Danti, I. (1583). *Le due regole della prospettiva pratica di M. Giacomo Barozzi da Vignola. Con i commenti del R. P. M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori. Matematico dello Studio di Bologna.* Roma: Francesco Zanetti.

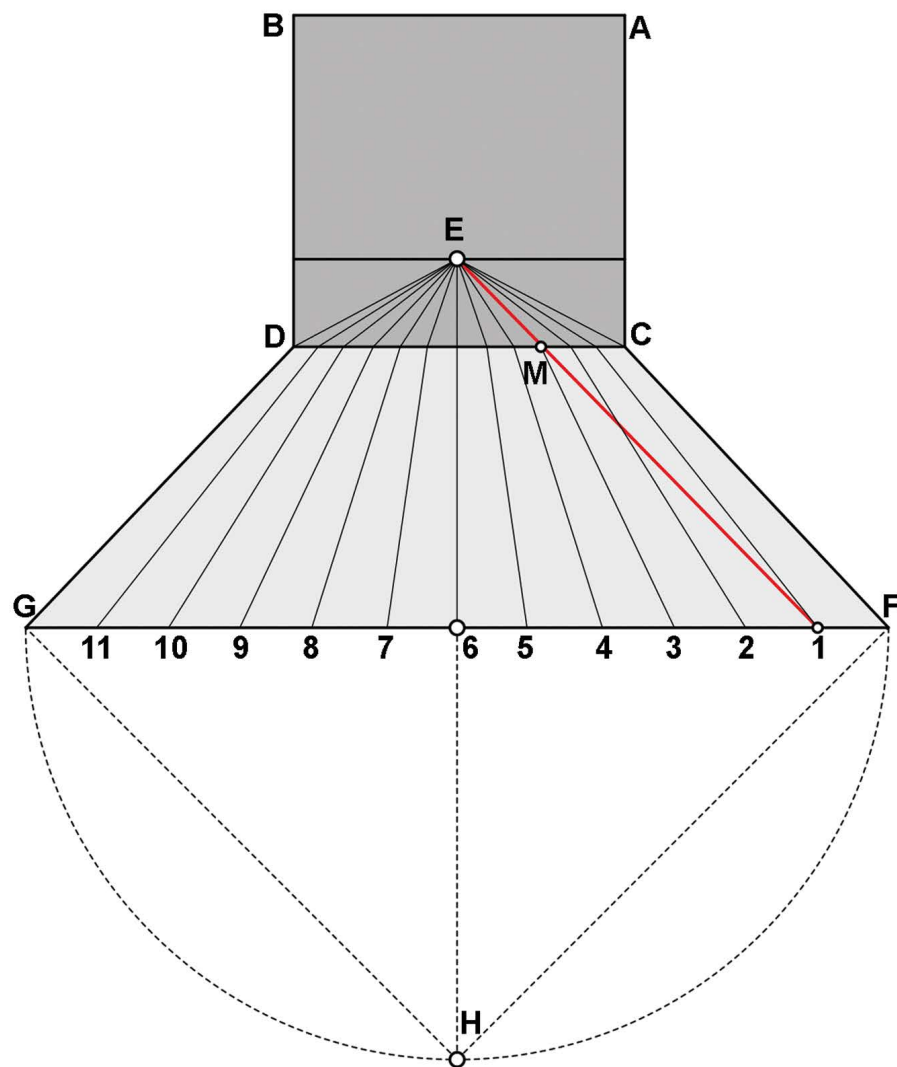


Fig. 13. Ricostruzione delle tracce orizzontali in apparenza ortogonali al quadro prospettico, della scena tragica proposta da Daniele Barbaro (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2019). In Barbaro D. (1568). *La pratica della prospettiva di monsignor Daniele Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, Opera [...] Venezia: Appresso Camillo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio.*

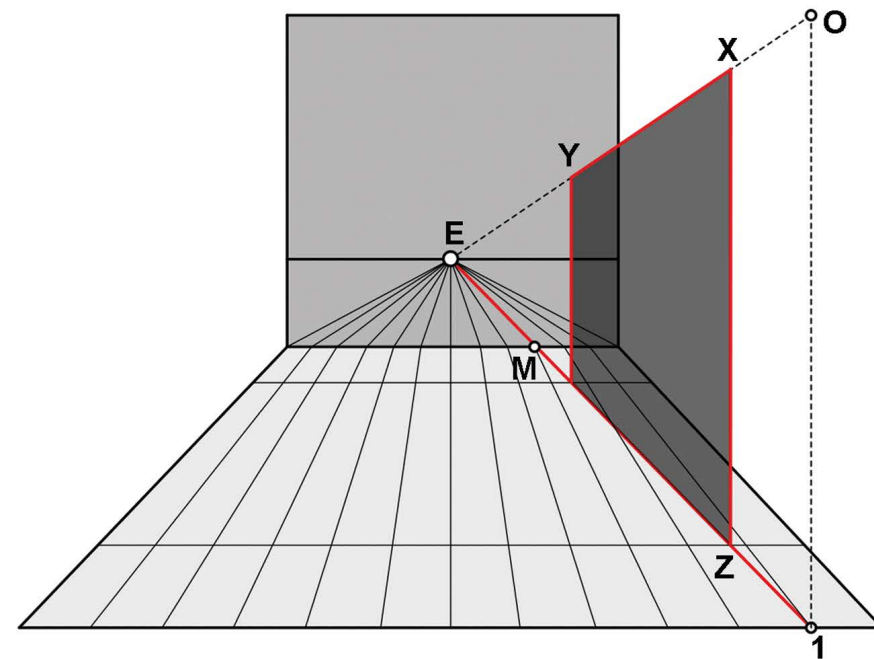


Fig. 14. Ricostruzione delle quinte in apparenza ortogonali al quadro prospettico, della scena tragica proposta da Daniele Barbaro (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2019). In Barbaro D. (1568). *La pratica della prospettiva di monsignor Daniele Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, Opera [...] Venezia: Appresso Camillo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio.*

da cui si possono collegare delle funi tese, per costruire «le case di rilievo coperte di tela, per dipingervi su le porte, & le finestre, & gl'altri ornamenti suoi»²⁴.

Sul finire del secolo *La pratica di prospettiva* di Lorenzo Sirigatti²⁵, del 1596, conclude il primo libro proponendo un sommario esercizio di prospettiva solida applicato ad un palco trapezio. Diversamente, il trattato di *Prospettiva pratica* di Ludovico Cardi detto il Cigoli²⁶ – mai pubblicato e donato al granduca Ferdinando II dal nipote, Giovanni Battista Cardi, nel 1629²⁷ –, offre una capillare disamina sui principi della prospettiva applicati alla messa in scena teatrale, a partire dalla scelta del punto di vista ottimale che determina l'intera composizione spaziale, laddove la distanza dal palco deve essere almeno pari alla sua larghezza ed inclinato dell'ottava o nona parte rispetto all'estensione longitudinale.

Una volta suddiviso il palco in moduli quadrati, la cui diagonale incontra l'orizzonte nel punto di distanza H , la distribuzione degli elementi scenici deve tenere conto delle entrate e dei movimenti degli attori, che sono dipendenti dalle suddivisioni modulari del palco, nel posizionare le porte degli edifici e le vie che non vanno collocate in prossimità della quinta *del finto CC*, il luogo geometrico piano nel quale le pareti DG , apparentemente ortogonali al quadro, sembreranno continuare se opportunamente dipinte nel convergere in R (fig. 15). Cigoli sembra anticipare anche la possibilità di tracciare le prospettive solide delle scene

²⁴ Ivi, p. 90.

²⁵ Sirigatti, L. (1596). *La pratica di prospettiva del Cavaliere Lorenzo Sirigatti al Ser. mo Ferdinando Medici Granduca di Toscana*. Venezia: Girolamo Franceschi Senese.

²⁶ Cfr.: Profumo, R. (1992). *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli*. Manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Roma: Bonsignori.

²⁷ Cardi, L. (1613 ca.). *Prospettiva pratica di Fra Lodovico Cardi Cigoli Cavaliere della Sacra et Illustre Religione di S. Giovanni Hierosolomitano. Dimostrata con tre regole. E la descrizione di dua strumenti da tirare in prospettiva e modo di adoperarli. Et i cinque ordini di architettura con le loro misure. Al Serenissimo Ferdinando II Gran duca di Toscana*. Firenze: Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ms. 2660 A.

vedute per angolo – che tanto successo ebbero nel Settecento, con le scenografie di Ferdinando Galli Bibiena²⁸ – nell'introdurre una parete obliqua DK , della quale si può rintracciare il punto di concorso in Q e di tutte le quinte non ortogonali al quadro.

Quanto alla verosimiglianza delle ambientazioni, non mancano i consigli dell'abile scenografo, nell'affermare che al di sopra della «scena si farà il Cielo, con una centina curva e non retta, come si vede nella *HML*. e separato da tutti i pezzi della scena e tanto lontano dal finto *CI*. quanto non si possano accomodare e nascondere alcuni piccoli lumi, che fanno divenir l'orizzonte naturalissimo, et intanto porta gran comodità alla mutazione delle scene»²⁹.

L'estensione della *seconda regola di prospettiva* continua con ulteriori approfondimenti di costruzione dello spazio illusorio³⁰, facendo di questo prezioso manoscritto un modello di riferimento per il teatro del Seicento.

Alle scene e ai teatri dedica un intero volume Scipione Chiaramonti³¹ nel 1675, riflettendo sul punto di vista del cinquecentesco osservatore ideale che, per convenzione, era disposto centralmente rispetto al quadro e ad un'altezza ribassata, imposta dal sistema di gradonate che lo collocavano seduto in prima fila nella platea. Ma il Seicento lo eleva in funzione degli ordini di palchi verticali che innalzano l'orizzonte per godere di una scenografia che privilegia la prospettiva centrale.

L'architettura del teatro, quindi, muta la composizione del dispositivo scenico in un rapporto

²⁸ Cfr.: Galli Bibiena, F. (1711). *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena cittadino bolognese. Architetto primario, capo mastro maggiore, e pittore di camera, e feste di teatro della maestà di Carlo III il monarca delle Spagne. Dissegnate, e descritte in cinque parti [...]*. Parma: Paolo Monti, pp. 137-141.

²⁹ Cardi, L. (1613 ca.). *Op. cit.*, p. 148.

³⁰ Cfr.: Calisi, D. (2018). Ludovico Cardi Said "Il Cigoli". Practical Treaty of Perspective: Innovative Aspects and Intuitions. In L. Cocchiarella, *ICGG 2018 - Proceedings of the 18th International Conference on Geometry and Graphics. 40th Anniversary - Milan, Italy, August 3-7, 2018*. Cham: Springer, pp. 1870-1881.

³¹ Cfr.: Chiaramonti, S. (1675). *Delle scene, e teatri. Opera postuma del fu Signor Cavaliere Scipione Chiaramonti da Cesena. Consacrata all'altezza serenissima di Francesco secondo duca di Modana, Reggio & c. Cesena: Verdoni*.

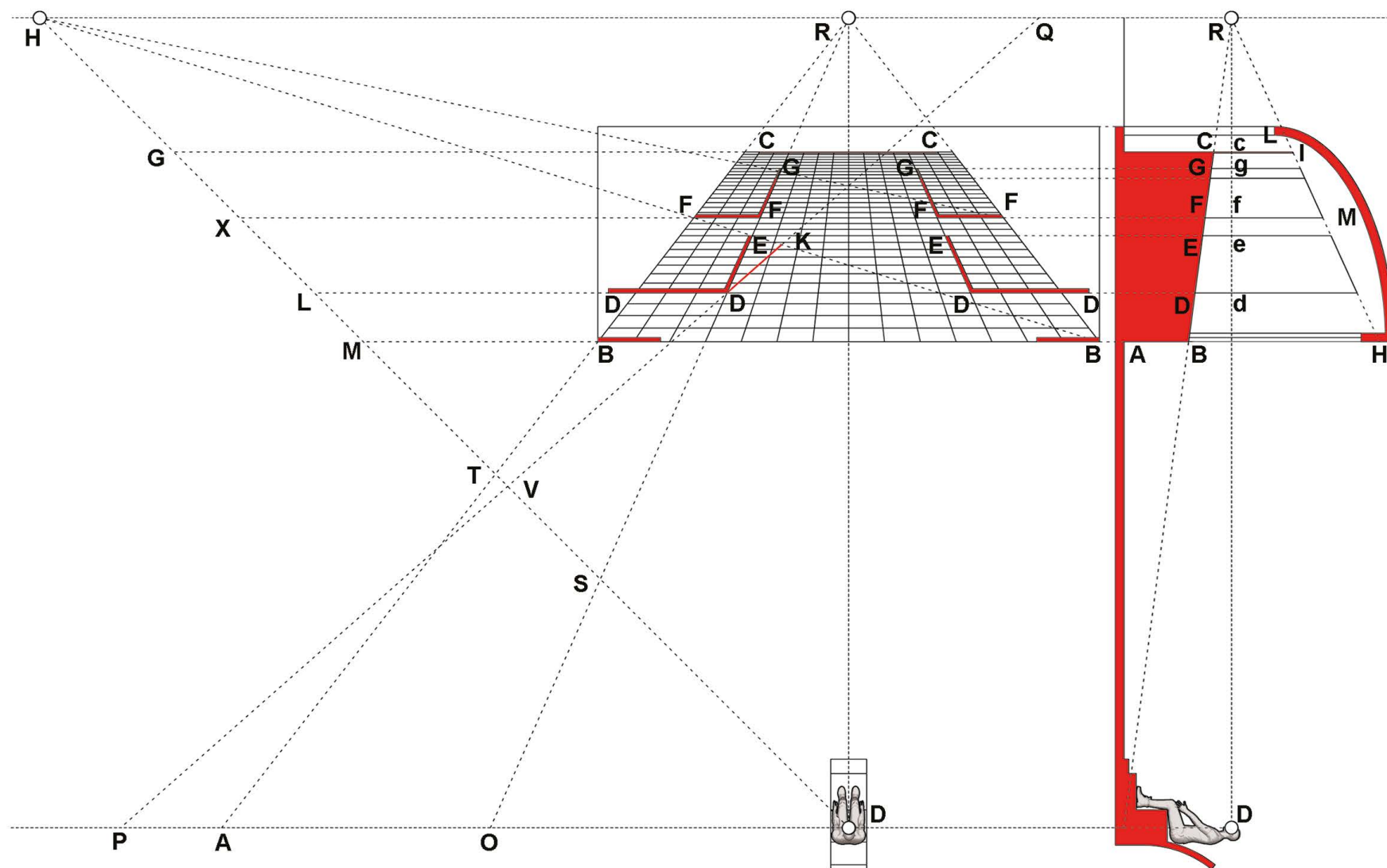


Fig. 15. Ricostruzione dello spazio scenico proposto da Ludovico cardì detto il Cigoli (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020). In Cardì L. (1613 ca.). *Prospettiva pratica di Fra Lodovico Cardì Cigoli Cavaliere della Sacra et Illustre Religione di S. Giovanni Hierosolomitano [...]*. Firenze: Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ms. 2660 A.

di interdipendenza, sul quale si interroga Fabrizio Carini Motta nel suo *Trattato sopra la struttura de Theatri, e Scene*³², del 1676, soffermandosi sulle geometrie e le proporzioni del luogo pubblico dello spettacolo.

Giulio Troili nel 1672 pubblica i *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*³³, un volume nel quale vengono offerte puntuali descrizioni dei modi di costruire il palco e le scene con i *telari*³⁴, osservando come la buona pratica bolognese lo innalzi ben oltre la normale altezza di un essere umano, pari ai 5 piedi³⁵. Per la corretta conformazione del declivio consiglia di elevarlo della nona parte della sua estensione in profondità, in accordo con Cigoli. Considerando il palco *ABCD* di 70 per 45 piedi e l'apertura *EF* di 30, la quinta di fondo *GH* misura 10 piedi.

Le traiettorie *EH* e *FG*, invece, intercettano i termini delle quinte sceniche, parallele o inclinate rispetto al quadro, così il vertice della piramide *O* nel quale concorreranno tutte le altezze, raggiungerà l'orizzonte ad una distanza ben superiore al limite di profondità del palco, per tale motivo «questa operatione si fa sopra la carta, quando non si potesse fare nel Teatro, e per l'impedimento della muraglia *BC*»³⁶.

Il punto di vista *N* dista dal quadro *AD* 40 piedi ed *NO* è pari a 100 (figg. 16-17).

³² Carini Motta, F. (1676). *Trattato sopra la struttura de Theatri, e Scene* [...]. Guastalla: Alessandro Giavazzi.

³³ Troili, G. (1672). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori per facilitare l'intelligenza, frutti per non operare alla cieca*. Bologna: Heredi del Peri.

³⁴ Troili, G. (1683). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori per facilitare l'intelligenza, frutti per non operare alla cieca* [...]. Bologna: Gioseffo Longhi, pp. 110-113.

³⁵ Il piede bolognese misura circa 38 cm.

³⁶ Troili, G. (1683). *Op. cit.*, p. 110.

Deus ex machina e macchina scenica

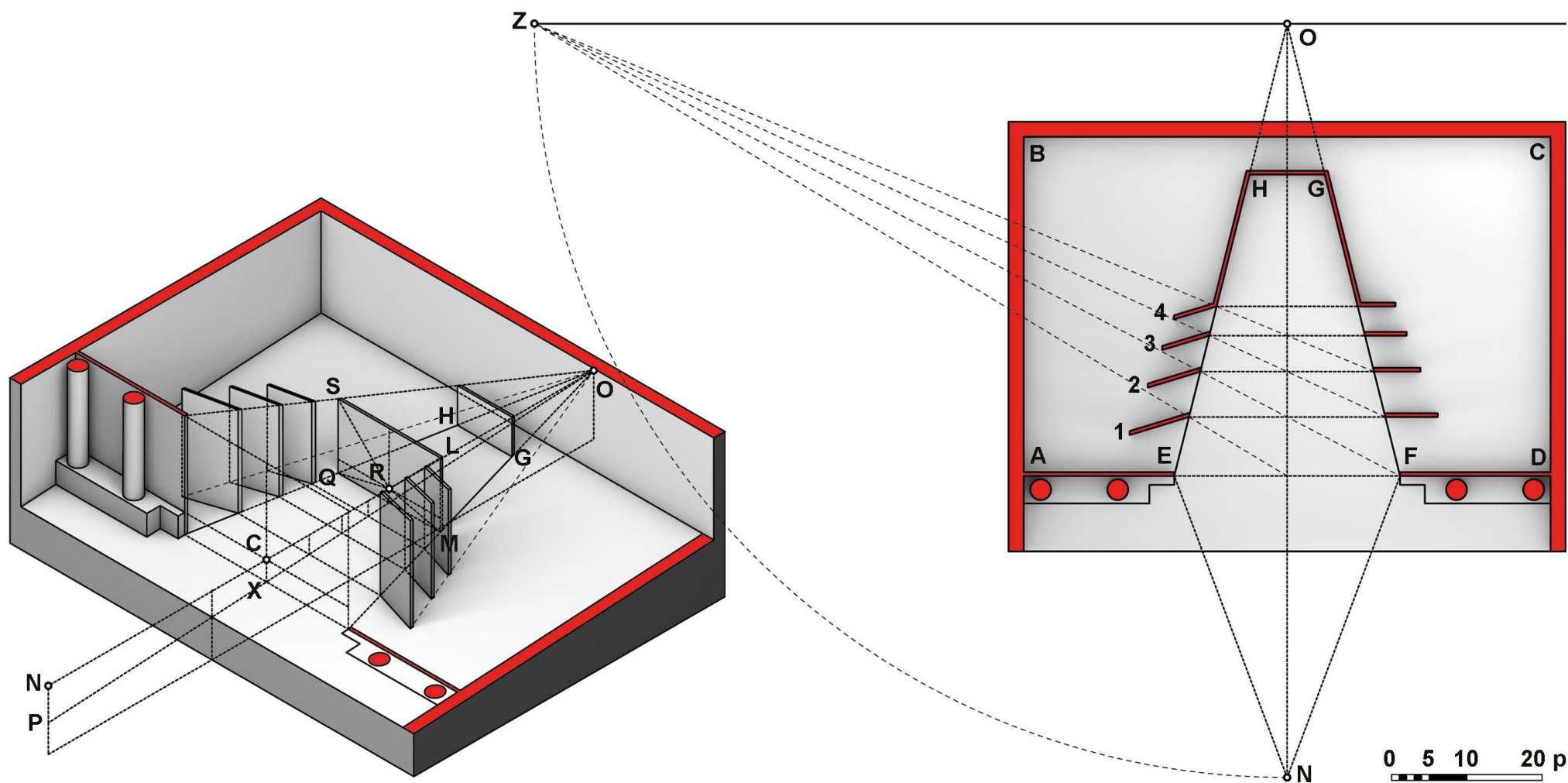
Si è visto come la trattatistica di settore abbia privilegiato la prospettiva centrale, nel godere di una scenografia che rimane tendenzialmente statica per tutto il Cinquecento e incrementi notevolmente la magia illusoria nel Seicento, dinamizzando lo spettacolo con cambi di scena repentini ed effetti speciali, dovuti all'invenzione di mirabolanti macchine, opportunamente progettate al fine di rendere la finzione ancor più credibile e stupefacente, come ad esempio accade per la commedia e, soprattutto, per il genere del melodramma che si radica a Venezia e successivamente si espande in tutto il mondo.

La figura del pittore di scena si evolve in quella dell'abile *ingegnere* barocco, colui che reinventa la scenotecnica nel farsi carico delle apparizioni fantastiche, dei voli funambolici degli attori, delle nuvole in movimento, dei cieli dall'atmosfera mutevole ecc.

Il rapporto che intercorre fra realtà e finzione si rende manifesto nei cambi di scena a vista di abili direttori, architetti e scenografi, quali ad esempio Gaetano Torelli da Fano³⁷, le cui produzioni vengono acclamate al Teatro Novissimo di Venezia e non solo.

Ha inventato macchine e dispositivi meccanici che richiedevano molto spazio, incidendo sulla dilatazione del volume scenico e sul funzionamento del palco, nella progettazione di un nuovo teatro. In tal senso Anton Giulio Bragaglia ricorda come le buone regole costruttive dei

³⁷ Per approfondire si veda il cap. 3.



Figg. 16-17. Ricostruzione del palcoscenico con i telari proposti da Giulio Troili (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020). In Troili G. (1683). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca [...]*. Bologna: Gioseffo Longhi.

congegni dinamici fossero, in realtà, tramandate dall'esperienza di scenografi medicei del calibro di Luigi e Alfonso Parigi, ma risalgono al Buontalenti.

«Moltissimi autori drammatici ricorrevano alle macchine per avere successo. Quando c'era uno spettacolo di macchine, s'incassavano cifre enormi coi prezzi moltiplicati: ed il fanatismo era tale che la popolazione faceva sacrifici per assistervi. Il pubblico cominciava a prendere posto a mezzogiorno per veder lo spettacolo la sera. Il bagarinaggio arrivava a speculazioni eccezionali. Gli spettacoli con le macchine resistevano per decine d'anni»³⁸.

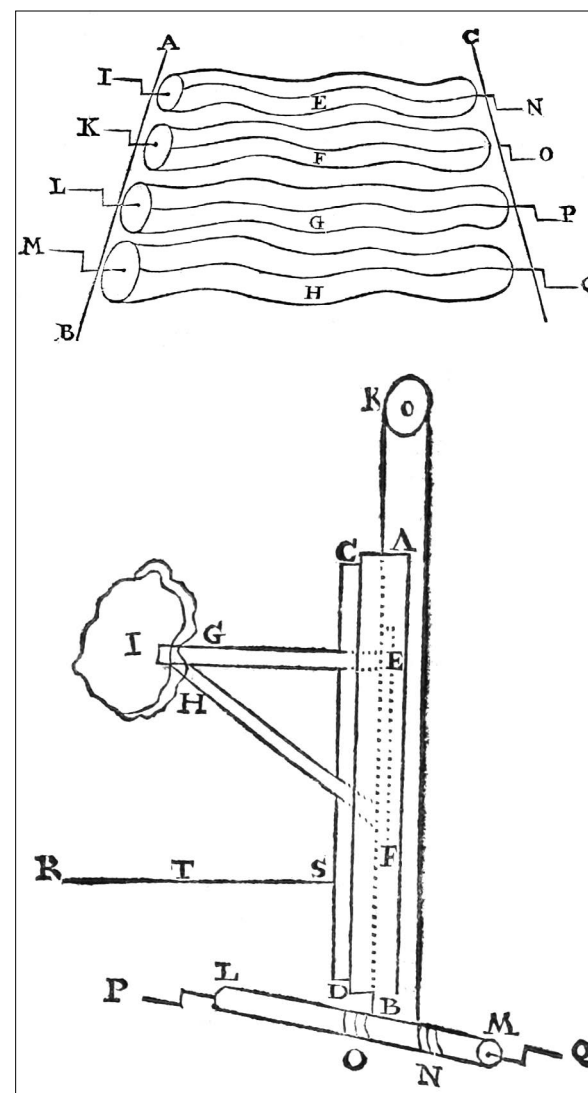
Nella *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*³⁹, Nicola Sabbatini dedica il secondo libro alle macchine per gli intermezzi musicali che dovevano alternare i lunghissimi spettacoli con rapide trasformazioni scenografiche, rese possibili dalla fabbricazione di facciate dei palazzi in primo piano, saldamente fissate a terra ma completamente disgiunte da quelle in profondità, in modo da renderne agevole lo spostamento e la sostituzione, «non ostante lo stordimento delle Macchine, ò d'altro, che si potesse fare ne gl'Intermedi»⁴⁰.

Non mancavano le simulazioni di mari mossi dal vento, ottenute con cilindri in legno riproducenti le sagome delle onde che venivano fatti ruotare alle estremità (fig. 18); oppure congegni per l'apparizione di nuvole nascoste dietro le superfici di un cielo dipinto, sulle quali veniva praticato un taglio verticale per far scendere le nubi decorate su tessuti

³⁸ Bragaglia, A.G. (1937). Scenotecnica barocca. *Emporium*, 515, 1937, vol. 86, p. 611.

³⁹ Sabbatini, N. (1638). *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro [...]*. Ravenna: per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.

⁴⁰ Ivi, p. 72.



Figg. 18-19. Nicola Sabbatini, macchine per rappresentare il mare e le nuvole. In Sabbatini N. (1638). *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro [...]*. Ravenna: per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.

modellati, saldamente ancorati a telai da far scorrere lungo due travi verticali, in sommità delle quali veniva fissato un argano con delle corde (fig. 19).

Cristoforo Ivanovich, nelle sue memorie teatrali, scritte nel viaggio a Venezia, cita elefanti e cavalli sospesi nel vuoto, in spettacoli i cui effetti illusionistici erano assicurati da «[...] Macchine superbissime, figurate in aria, in terra, in mare con artifici stravaganti, e con applausibile invenzione fino à fare scéder dall'Aria Saloni Regii, con tutti i Personaggi, e Suonatori, illuminate di notte tempo, e à farle risalire di nuovo con somma ammirazione»⁴¹.

La distribuzione degli apparati meccanici, nei teatri del Seicento italiano, riguardava principalmente il sottopalco che estendeva le sue dimensioni in profondità. La soffitta poteva ospitare un sistema di verricelli e contrappesi da agganciare sulle travi, dove appendere funi per lo scorrimento verticale delle quinte.

Più in generale, la figura dello scenografo barocco cominciava a diventare autonoma e al contempo coincideva con quella del pittore, del macchinista *ingegnere* e dell'architetto, offrendo una professionalità versatile, tale da richiamare l'attenzione delle più importanti corti di tutta Europa.

⁴¹ Ivanovich, C. (1681). *Minerva al tavolino, Lettere diverse di Proposta e Risposta a varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa & in Verso: Nel fine le memorie teatrali di Venezia di Cristoforo Ivanovich, Canonico della Basilica Ducale*. Venezia: Nicolò Pezzana, p. 389.

English abstract

Between the sixteenth and seventeenth century the evolution of the theatrical stage space implements a radical transformation of how a spectator experienced the show, first witnessing a static staging and look beyond the openings of the Vitruvian *scaenae frons*, in the retake of architectural models that culminate in the realization of Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza.

Subsequently, the theatre model inaugurated in Venice frees the fourth wall to host a dynamic set design, in continuous transformation, that cadences the events and acts of the beloved melodramas.

In both cases, the role of perspective in conditioning the staging gear is central, and many specialistic treatises demonstrate it, often offering precise and punctual indications useful to design the illusory space, in the construction of a more and more articulated scene that follows the innovations and changes of the theatrical architectural typology.

Perspective studies animate the sixteenth century by documenting the results in a rich production of treatises that focus on the design of scenic space, starting from proposing again the classical theatrical building, drawing from the theoretical principles of Vitruvius's *De Architectura*¹, republishing it and enriching it with drawings.

In Venice, in 1511, Giovanni Giocondo da Verona² is the first to illustrate it with 136 woodcuts; then follows the version translated into vernacular by Cesare Cesariano³ ten years later, the one by

¹ *De Architectura* is a Latin treatise that is supposed to have been written around the fifteenth century BC.

² Giocondo, G. (1511). *M. Vitruvius per locundum solito castigatior* [...]. Venezia: Ioannis de Tridino alias Tacuino.

³ Cesariano, C. (1521). *Di Lucio Vitruvio Pollione* [...]. Como: Gotardus De Ponte.

Francesco Lutio Durantino⁴ in 1524, the incomplete one by Giovanni Battista Caporali⁵ in 1536; finally, Andrea Palladio draws the frontispiece and the plates for *I Dieci Libri dell'Architettura* by Daniele Barbaro⁶ in 1556.

In the work of Vitruvius are mentioned rotating machines⁷ with which, by rotating prisms with a triangular base around their central pins, three types of scene could easily be reproduced: tragic, comic, and satirical.

But the sixteenth century, while respecting the evocative narrative of the settings, re-elaborates them with a skilful play of rules of linear perspective and perspective of relief, applied to set design.

Sebastiano Serlio represents these three types of scenes in the *Secondo Libro di Prospettiva*⁸, also providing indications on the construction of the relief-perspectives inspired by the comedy that the Compagnia della Calza had commissioned to him together with the temporary wooden theatre⁹, about 80 feet wide¹⁰, erected in the courtyard of Palazzo Porto Colleoni in Vicenza on the occasion of the 1539 carnival.

This chapter explores in depth Renaissance and Baroque perspective treatises, demonstrating how in both cases central perspective has been privileged in the setting up which remains static throughout the sixteenth century, and greatly increases the illusionary magic in the seventeenth century, dynamizing the show with sudden changes of scene and special effects, thanks to the invention of amazing machines, appropriately designed to make the fiction even more credible

and amazing. The profession of the stage painter evolves into that of the skilful baroque engineer, who reinvents scenic art in taking on the fantastic apparitions, the actors' phantasmagorical flights, the clouds in motion, the changing atmosphere of the skies, etc.

The relationship between reality and fiction becomes manifest in the visible changes of scene, by skilled directors and set designers such as Gaetano Torelli da Fano, whose productions are acclaimed at the Teatro Novissimo in Venice and outside.

He designed mechanical devices that required a lot of space, affecting the expansion of the volume and functioning of the stage. In this sense, Anton Giulio Bragaglia¹¹ recalls how good construction rules of dynamic devices were, in fact, drawn from the experience of Medici set designers such as Luigi and Alfonso Parigi, but dated back to Buontalenti.

The distribution of the machines mainly concerned the under-stage, which extended its dimensions in depth, and the ceiling, which could accommodate a system of beams where to hang ropes for vertical sliding of the scenery flats.

In general, the figure of the Baroque set designer begins to become autonomous and at the same time coincides with that of the painter, the engineer and the architect, offering a versatile professionalism which was soon to be exported to courts throughout Europe.

⁴ Durantino, F.L. (1524). *M. L. Vitruvio Pollione [...]*. Venezia: Fratelli da Sabio.

⁵ Caporali, G.B. (1536). *Con il suo commento et figure Vetrivio in volgare lingua [...]*. Perugia: Stamparia del Conte Iano Bigazzini.

⁶ Barbaro, D. (1556). *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio [...]*. Venezia: Francesco Marcolini.

⁷ Cfr.: Vitruvio Pollione, M. (1997). *De Architettura [...]*. Pordenone - Padova: Studio Tesi, pp. 225-227.

⁸ Serlio, S. (1545). *Il Secondo Libro di Prospettiva*. Paris: Avec privilege du Roy.

⁹ Cfr.: Magrini, A. (1845). *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio [...]*. Padova: Dalla Tipografia del Seminario, p. 15.

¹⁰ The Vicentine foot is equivalent to the Venetian one: about 0.348 cm.

¹¹ Bragaglia, A.G. (1937). *Scenotecnica barocca. Emporium*, 515, 1937, vol. 86, p. 611.



La scena barocca

L'avvio del secolo non sembra propiziare le sorti dello spettacolo in una città che, invece, a partire dagli anni Trenta del Seicento moltiplica i teatri a pagamento.

La veneziana epopea della scena barocca si apre con la delibera del 2 e 4 maggio 1600, nella quale, in seconda votazione, il Consiglio dei Dieci vieta a chiunque di recitare commedie in Piazza San Marco e in altri luoghi della città¹.

Tale decisione segue le linee di una censura controriformista che si è detto essere stata perpetrata dall'ordine gesuita, nell'ultimo ventennio del Cinquecento, influenzando anche le politiche delle alte cariche istituzionali². Le testimonianze del moralista Antonio Persio – ospite dal 1572 della famiglia Cornaro – ci rendono partecipi del disprezzo di certi costumi e usanze nel radunare i nobili in uno specifico luogo, un teatro da ardere al rogo, preso atto che i gesuiti «messero in consideratione a quei senatori, che facilmente ad alcuno poteva venir in mente con qualche machina di far abbrugiare quell'edificio, et estinguere buona parte di quella nobiltà, onde fattesi molte et molte renghe in Senato sopra ciò, et conosciuto l'evidente pericolo in che la Città si ritrovava. Prohibirono affatto recitare le comedie

A PAGINA 100:
Fig. 1. Gabriel Bella, *La Festa del Giovedì Grasso in Piazzetta San Marco*, particolare, olio su tela, 149 x 97 cm, ante 1782, Museo della Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

¹ Cfr.: *Consiglio dei Dieci, Comuni. Delibere del 2 e 4 maggio 1600*. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Reg. 50, c. 19 v.

² Cfr.: par. *Prodromi del teatro barocco*.

et fecero disfare quella fabbrica»³. Secondo Pompeo Molmenti potrebbe trattarsi del teatro ligneo che Andrea Palladio aveva costruito nel 1565⁴, riferendosi all'incendio che distrusse il Convento della Carità nel 1630, ma per quanto Persio lo descrivesse come un edificio *a guisa di anfiteatro*, sappiamo che l'*Antigono* andò in scena in tutt'altro palazzo; ad ogni modo è probabile che altri teatri temporanei fossero stati costruiti in città, all'interno delle corti e dei chiostri.

Nel frattempo, i rapporti con Roma cominciavano ad incrinarsi, a partire dalla legazione della vicina Ferrara che veniva annessa allo Stato Pontificio il 30 gennaio 1598.

In tutta risposta, nel 1600, il doge Marino Grimani iniziava una ingegnosa opera idrica, i cui lavori durarono più di quattro anni, deviando il corso del Po con il taglio di Porto Viro.

Questa importante *via del sale* costituiva, fino a pochi anni prima, una ingente fonte di guadagno e commercio per il rivale ducato estense che, oramai, era stato assorbito dalla Santa Sede. Il momento ideale per agire, proprio quando Papa Clemente VIII aveva proclamato anno santo il 1600, scongiurando una possibile guerra. La Serenissima era una delle repubbliche capaci di legiferare in materia ecclesiastica, mantenendo una certa indipendenza da Roma, ma questo aveva portato a una serie di fratture culminanti negli arresti, del 1605, del canonico di Vicenza Scipione Saraceno e dell'abate di Nervesa Brandolino Valdemarino Furlano, entrambi rei confessi: il primo di aver strappato un manifesto pubblico contro la Repubblica e

³ Persio, A. (1607). *Trattato dei portamenti della Signoria di Venetia verso Santa Chiesa del signor Antonio Persio, theologo, giureconsulto et filosofo*. Napoli: Biblioteca Nazionale, ms. XI E. 40, p. 134 t.

⁴ Cfr.: Molmenti, P. (1928). *La Storia di Venezia nella Vita Privata dalle origini alla caduta della repubblica. Parte seconda. Lo splendore*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, pp. 410-411.

di ingiurie al nipote, il secondo di omicidio e danni a proprietà e persone.

Papa Paolo V pretese che i due fossero consegnati alle autorità ecclesiastiche, minacciando di scomunicare e interdire la Repubblica se così non fosse stato, ma la politica del doge Leonardo Donà, eletto nel 1606, garantiva la completa difesa dell'autonomia cittadina e nominava nello stesso anno Paolo Sarpi teologo ufficiale.

Secondo Pietro Pirri, comunque, «la posizione che Venezia prese ufficialmente e per mezzo dei suoi teologi verso il Papa non implicava necessariamente la negazione del principio dell'immunità ecclesiastica, e tanto meno quella del primato. I magistrati veneti facevano solenne professione di ortodossia cattolica, e protestavano di non volere in alcun modo attentare ai diritti della Santa Sede e del clero. La lotta contro Roma veniva da loro impostata sopra norme di esegesi canonica, che intendevano rispettare integralmente il senso ortodosso della Chiesa»⁵.

Il 17 aprile 1606 il papa decretava la scomunica dei veneziani e l'interdetto allo svolgere le funzioni religiose.

I gesuiti, quindi, venivano espulsi dalla città.

Della loro lunga *dipartita* con le barche, verso Ferrara, ci informa una lettera scritta da padre Bernardino Castorio⁶; Paolo Sarpi invece racconta della moltitudine di persone accorse all'evento «e quando il preposito, che ultimo entrò in barca, dimandò la benedizione al vicario patriarcale, ch'era andato per ricevere il loco, si levò una voce in tutto il popolo, che in lingua

⁵ Pirri, P. (1959). *L'interdetto di Venezia del 1606 e i gesuiti. Silloge di documenti con introduzione*. Roma: Institutum Historicum, p. 4.

⁶ Ivi, pp. 122-127.

veneziana gridò dicendo: *Andé in malora*»⁷. I lunghi carteggi di Paolo Sarpi documentano questa disputa con lo stato pontificio, che divenne un caso internazionale. Fu risolta grazie alla mediazione francese del 21 aprile 1607, nell'accogliere i due chierici e consegnarli successivamente a Roma.

La Compagnia del Gesù fu riammessa a Venezia soltanto nel 1655.

La città si preparava a un cambiamento della compagine socioeconomica, dettato dalla trasformazione della produzione che, ad esempio, riduceva la costruzione delle navi in Arsenale per carenza di legname.

I commerci marittimi avevano già cominciato a subire gli effetti della concorrenza, a seguito dell'ingresso delle flotte delle nazioni nordiche nel mercato.

L'Inghilterra e l'Olanda controllavano la distribuzione dei prodotti provenienti dalle Indie e stipulavano accordi con l'Impero Ottomano, imponendo la loro presenza nel bacino mediterraneo⁸.

Pur continuando a mantenere solidi i rapporti di scambio con Spalato, Venezia nel 1669 perdeva il dominio di Creta nella lunga ed estenuante guerra di Candia.

Come se non bastasse, nel 1630, la peste aveva già decimato circa il 40% della popolazione e nello stesso anno il doge Nicolò Contarini, in un atto propiziatorio, faceva *voto solenne* nel bandire un concorso pubblico per la realizzazione della chiesa della Madonna della Salute, vinto da Baldassarre Longhena il 13 giugno 1631. Lo *Stato da Mar* si convertiva in *Stato di Terra* e

per quanto gli storici più volte abbiano trattato il Seicento, definendolo come il secolo della *decadenza* – ascrivibile principalmente al commercio e all'industria produttiva, ma non di certo al reddito complessivo⁹ –, Venezia non rinunciava al lusso e ai fasti, investendo su una immagine moderna di città.

«Ad onta di tanta decadenza, Venezia dava ancora grandiosa idea di se stessa, e nella magnificenza di superbe fabbriche si pubbliche che private, che tutto di s'erigevano; e nel magnifico apparato di merci, che la mostravano la più doviziosa. Era popolatissima ancora, avea grande circolazion di denaro, numero immenso di Forastieri andanti e vegnenti, che da ogni parte vi concorrevano. I suoi spettacoli frequenti, come erano al maggior segno splendidi, così attraendo, quantità d'estera gente ad ammirarli, il soldo che si spendeva per divertirsi suppliva in parte ai vuoti della mercatura. L'arti si sostenevano ancora, e ancora la moda teneva il suo Regno a Venezia»¹⁰. In questa compagine alcune nobili famiglie veneziane convertivano le proprie economie investendo sull'imprenditoria dello spettacolo, finanziando anche le spese di costruzione dei teatri pubblici di loro proprietà.

Dopo diversi incendi che avevano accompagnato la triste storia del teatro Tron, inaugurato nel carnevale del 1581 con lo spettacolo della compagnia dei *Confidenti*, la stessa famiglia, con una delibera del Consiglio dei Dieci del 2 maggio 1636¹¹, poteva riaprire un *teatro de musica*: si trattava del Teatro San Cassan.

⁷ Da Pozzo, G. (1968). *Scritti scelti di Paolo Sarpi*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, p. 224.

⁸ Cfr.: Sella, D. (1979). Il declino dell'emporio realtino. In V. Branca. *Storia della civiltà veneziana. Dall'età barocca all'Italia contemporanea*. Firenze: Sansoni, vol. 3, pp. 37-48.

⁹ Cfr.: Rapp, R.T. (1986). *Industria e decadenza economica a Venezia nel XVII secolo*. Roma: Il Velino, pp. 183-194.

¹⁰ Marin, C.A. (1808). *Storia civile e politica del Commercio de' Veneziani*. Venezia: A spese dell'autore, vol. 8, p. 45.

¹¹ Cfr.: *Consiglio dei Dieci*. Delibera per l'apertura del teatro della famiglia Tron, 2 maggio 1636. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Reg. 150, c. 198.

Teatri pubblici a pagamento

Il Teatro San Cassan, di proprietà della famiglia Tron, apre la stagione del carnevale 1637 con il melodramma dell'*Andromeda*, scritto da Benedetto Ferrari con le musiche di Francesco Manelli. Dal libretto dell'opera, in tre atti¹², si comprende che fu molto apprezzata dal pubblico.

La moglie di Manelli, Maddalena, era l'attrice protagonista e una scena marittima si apriva con la sua apparizione, tutta vestita d'argento e sospesa su una nuvola.

Subito dopo compariva Giunone, interpretata da Francesco Angeletti di Assisi, adagiato su un carro d'oro e accompagnato da una sinfonia, magistralmente eseguita dall'orchestra e dallo stesso autore che suonava la tiorba.

Poi era il turno di Annibale Grasselli di Città di Castello, nei panni di Mercurio, quando la scena si trasformava in boschereccia, alternandosi di continuo con quella marittima, intermezzeate dai balletti del celebre ballerino e maestro veneziano Giovanni Battista Balbi, per concludere lo spettacolo con l'entrata di un mostro marino trafitto da Perseo e la gloria in cielo di Giove e Giunone.

La compagnia finanziò completamente le spese di produzione e questo segnò un passaggio fondamentale per lo sviluppo dell'impresariato artistico di lì a venire.

Purtroppo non rimangono tracce iconografiche dell'allestimento scenico ed è noto che l'anno precedente Maddalena Manelli, assieme ad alcuni altri membri della compagnia,

¹² Cfr.: Ferrari, B. (1637). *L'Andromeda del signor Benedetto Ferrari. Rappresentata in Venetia l'anno 1637. Dedicata all'illustrissimo sig. Marco Antonio Pisani*. Venezia: Antonio Bariletti.

aveva preso parte all'*Ermiona*¹³, un'opera torneo scritta dal marchese padovano Pio Enea degli Obizzi, il quale aveva fatto realizzare a Prato della Valle un teatro ligneo, con le scene di Alfonso Rivarola detto il Chenda (fig. 2).

Cristoforo Ivanovich racconta del gran concorso di nobili veneziani, giunti a Padova per godere dello spettacolo¹⁴, tra i quali molto probabilmente vi erano i Tron che si convinsero di produrre uno spettacolo simile, per l'anno successivo, al Teatro San Cassan.

Per quanto riguarda la conformazione di questo teatro, dopo l'ultimo incendio del 20 dicembre 1633, le mura dovevano essere state ricostruite in pietra e laterizio, all'interno dello stesso lotto sito fra il Rio di San Cassan, il Rio della Madonnetta e l'attuale Ramo del Teatro. La forma della sua cavea, a ferro di cavallo, è nota già dai tempi della prima edificazione¹⁵, inoltre, dal contratto di locazione fra Carlo Andrea Tron – in accordo con i fratelli Ettore e Pietro – e Marco Faustini, affittuario degli spazi, firmato davanti al notaio Alessandro Parigi¹⁶ il 5 maggio 1657, si viene a conoscenza del fatto che il teatro era dotato di più di tre ordini di palchi. Secondo Nicola Mangini ne possedeva già cinque¹⁷. Nel 1670 Carlo Andrea Tron affittava il teatro a Paolo Boldù, con l'intento di ristrutturare i palchetti per ingrandirli¹⁸, ma indicazioni più precise emergono dai rilievi e dai disegni di progetto di Francesco Bagnolo che riceveva l'incarico di ricostruire il teatro nel 1762.

I palchi erano «di larghezza variabile a seconda della loro posizione: m 1.05 per i quattro

¹³ Cfr.: Obizzi, P.E. (1638). *L'Ermiona del S. Marchese Pio Enea Obizzi. Per introduzione d'un Torneo a piedi & à cavallo. E d'un Balletto rappresentato in Musica nella città di Padova l'Anno MD.CXXX. VI. dedicata al Sereniss. Principe di Venetia Francesco Erizo descritto dal S. Nicolò Enea Bartolini Gentiluomo & Academ. Senese*. Padova: Paolo Frambotto.

¹⁴ Cfr.: Ivanovich, C. (1681). *Mi-nerva al tavolino. Lettere diverse di Proposta, e Risposta à varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, & in Verso: nel fine Le memorie teatrali di Venezia. Di Cristoforo Ivanovich, Canonico della Basilica Ducale*. Venezia: Appresso Nicolò Pezzana, pp. 389-391.

¹⁵ Cfr.: par. *Prodromi del teatro barocco*.

¹⁶ Cfr.: *Scuola Grande di San Marco*. Atti del notaio Alessandro Parigi (1657-1658). Venezia: ASVe. Archivio di Stato, di Venezia, busta 194, c. 25, 1657.

¹⁷ Cfr.: Mangini, N. (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia, p. 38.

¹⁸ Cfr.: *Atti Bronzini*. Atto notarile di Carlo Andrea Tron, 17 novembre 1670. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, busta 1271, c. 52.



Fig. 2. Incisione raffigurante l'apparato scenico progettato da Alfonso Rivarola per l'*Ermiona*, Padova 1638. In Obizzi P. E. (1638). *L'Ermiona del S. Marchese Pio Enea Obizzi. Per introduzione d'un Torneo a piedi & à cavallo [...]*. Padova: Paolo Frambotto.

prosceni, m 0.72 o m 2.00 per i laterali, m 1.20 per il “pergoletto di mezzo”. Nella relazione del Bagnolo sono inoltre indicate le larghezze della bocca d'opera (m 8.15) e del palcoscenico (m 17.90) che, occupando un'area di forma trapezoidale, in profondità misurava da una parte m 7.65 e dall'altra m 5.40»¹⁹.

Quindi il teatro aveva 30 palchi al *pepiano*²⁰ e 31 negli ordini superiori, un boccascena dotato di golfo mistico e una fossa per gli orchestrali (figg. 3-4).

Dopo il successo dell'*Andromeda* la compagnia di Ferrari, l'anno successivo, portava in scena la favola de *La maga fulminata*, con le scene di Giuseppe Alabardi detto lo Schioppì, ma non è certo il nome dello scenografo dello spettacolo di apertura del Teatro San Cassan, per quanto gli storici abbiano formulato diverse ipotesi di attribuzione, spaziando da Giuseppe Alabardi che dipinse i fondali, a Giovanni Burnacini e Alfonso Rivarola²¹, giusto per citarne alcuni, anche se quest'ultimo sembra essere il più accreditato per l'*Andromeda*, qualora si appoggi l'ipotesi della continuità con lo spettacolo padovano dell'*Ermiona*.

Se si esclude la parentesi del 1641, con il *Ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, la quasi totalità della produzione fu affidata al talento indiscusso di Francesco Cavalli che già nel 1638, con un gruppo di soci fra cantanti, musicisti e un poeta, aveva fondato un'Accademia, dalla quale si distaccava nel 1644 per lavorare in proprio²².

Nel 1639 debutta al San Cassan con *Le nozze di Teti e Peleo*, su libretto di Oratio Persiani;

¹⁹ Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *I teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Venezia: Corbo e Fiore, vol. 1, p. 111.

²⁰ Pepiano: piano terra. Il termine deriva dal dialetto veneziano che indica con *pepiàn* il neologismo sincratico fra 'piede' e 'piano'.

²¹ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 118.

²² Cfr.: Morelli, G., Walker, T.R. (1976). Tre controversie intorno al San Cassiano. In M.T. Muraro. *Venezia e il melodramma nel Seicento*. Firenze: Leo S. Olshchki, pp. 97-120.

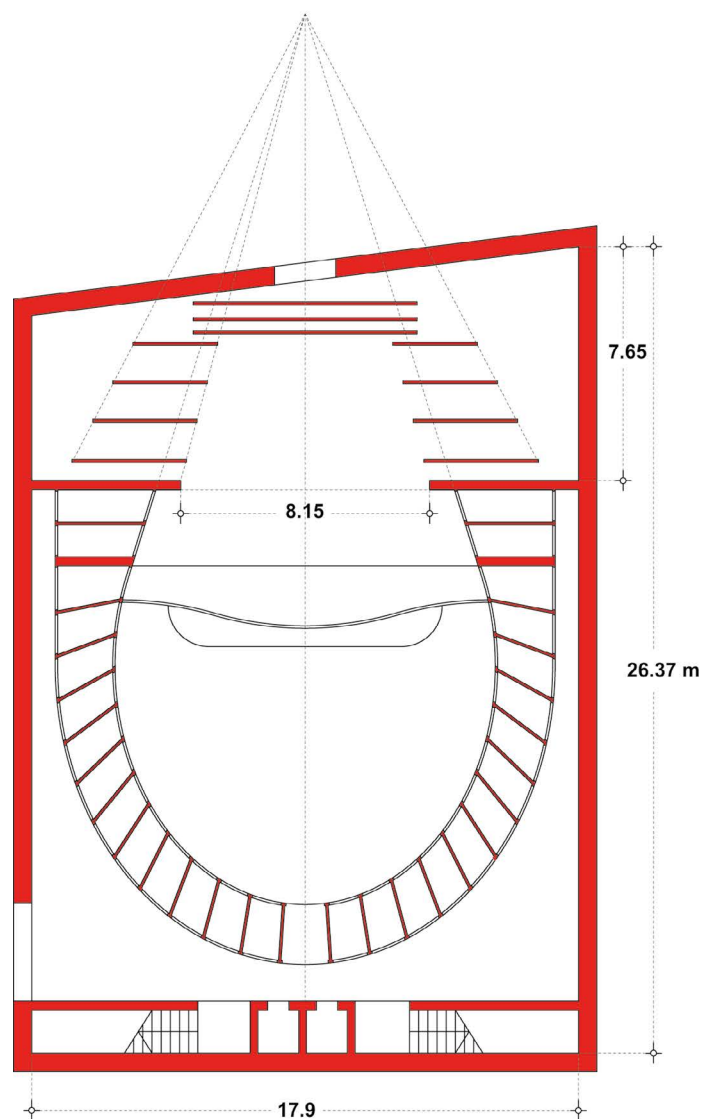


Fig. 3. Ipotesi interpretativa della pianta del Teatro San Cassan nel 1670 (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020).

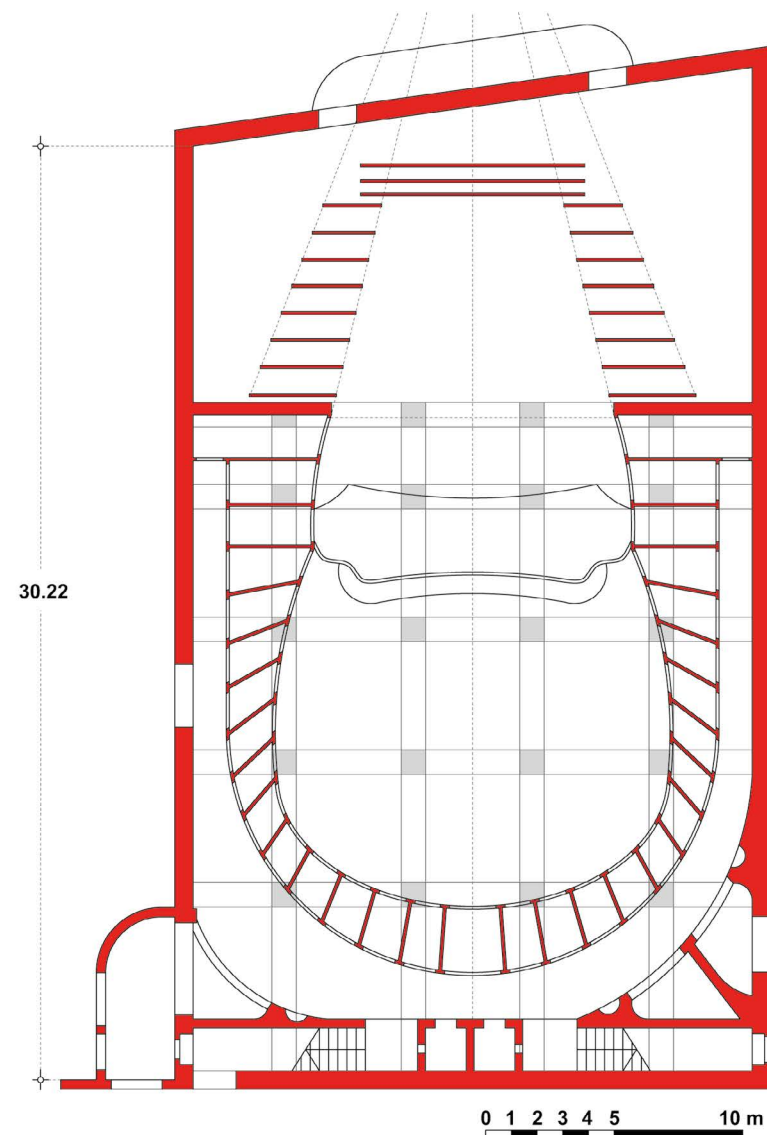


Fig. 4. Rielaborazione della pianta del Teatro San Cassan secondo il progetto di Francesco Bagnolo del 1762 (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020).

nel 1640 mette in scena *Gli Amori di Apollo e Dafne*, dramma scritto da Giovanni Francesco Busenello, con il quale l'anno successivo propone *La Didone*; poi *La Virtù de strali d'amore* nel 1642, con il librettista Giovanni Faustini, assieme al quale nel 1643 porta in scena *L'Egisto* e *L'Ormindo* nel 1644, *La Doriclea* e *Il Titone* nel 1645; *La Torilda* di Pietro Paolo Bissari nel 1648; *L'Orimonte* di Nicolò Minato nel 1650 e *L'Armidoro* di Bartolomeo Castoro nel 1651.

Nel 1613 veniva aperto un teatro di commedia, di proprietà della famiglia Giustinian.

Quando morì Alvise lo lasciò per testamento ai cugini materni Marin e Almorò Zane che nel 1628 decisero di restaurarlo.

Nel 1639 fecero ulteriori interventi al palcoscenico, per convertire in musicale il Teatro San Moisè, sito nell'omonima parrocchia.

Negli anni fra il 1639 e il 1641, con buona probabilità, l'impresario era Benedetto Ferrari²³, anche se nell'autunno del 1639 e nell'anno seguente veniva rappresentata, con la musica di Claudio Monteverdi, l'*Arianna*, tragedia di Ottavio Rinuccini, già esibita a Mantova nel 1608, quando il maestro era ancora al servizio della corte dei Gonzaga.

Quanto agli spazi del teatro, Cristoforo Ivanovich afferma che «per essere stato piccolo, ora ha servito a' drammi, ora alle Comedie: si disfece l'anno 1681. Servendo al giuoco d'alcune figure, con cui si sono rappresentate Opere in Musica»²⁴.

In realtà l'edificio fu demolito internamente; negli anni fra il 1680 e il 1682 vennero allestiti spettacoli provvisori con marionette in scena,

²³ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 157.

²⁴ Ivanovich, C. (1681). *Op. cit.*, p. 399.

mentre i cantanti e l'orchestra rimanevano nascosti dietro le quinte.

Venne ricostruito due anni dopo, con quattro ordini di palchi, mantenendo la struttura di un teatro all'italiana²⁵ che nel 1742 aveva una sala lunga 11.7 metri, il palcoscenico era largo 12 e il boccascena 7.1, come è facile desumere dal disegno a penna di Gabriel Pierre Martin Dumont, oggi custodito nella Bibliothèque de l'Opéra di Parigi (fig. 5), e per il quale nel 1795 Carlo Neumann Rizzi rifece le decorazioni (fig. 6).

In questo piccolo e prezioso teatro Gioacchino Rossini, appena diciottenne, debuttava con *La cambiale di matrimonio* il 3 novembre 1810.

Nel carnevale del 1639 apriva il Teatro SS. Giovanni e Paolo, di proprietà dei Grimani di Santa Maria Formosa.

La famiglia possedeva già un teatro di commedia, completamente costruito in legno all'interno di un isolato di proprietà, compreso fra la Calle della Testa e il Rio della Panada, molto prossimo alle Fondamente Nove; ma Giovanni Grimani, detto Spago, «lo trasportò con prestezza incredibile, in poca distanza, sopra il suo proprio fondo»²⁶ e a due anni di distanza dal debutto del San Cassan entrava in una concorrenza spietata, con un fitto programma svolto all'interno di un nuovo edificio in pietra e legno, inaugurato con *La Delia o sia La sera sposa del sole*, un poema drammatico scritto da Giulio Strozzi e musicato da Paolo Saccati, con le scenografie di Alfonso Rivarola. Claudio Monteverdi qui compone *Le nozze di*

²⁵ Cfr.: Mangini, N. (1974). *Op. cit.*, p. 46.

²⁶ Martinioni, G. (1663). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino [...]. Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580. Fino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni [...]. Venezia: Steffano Curti, p. 397.*

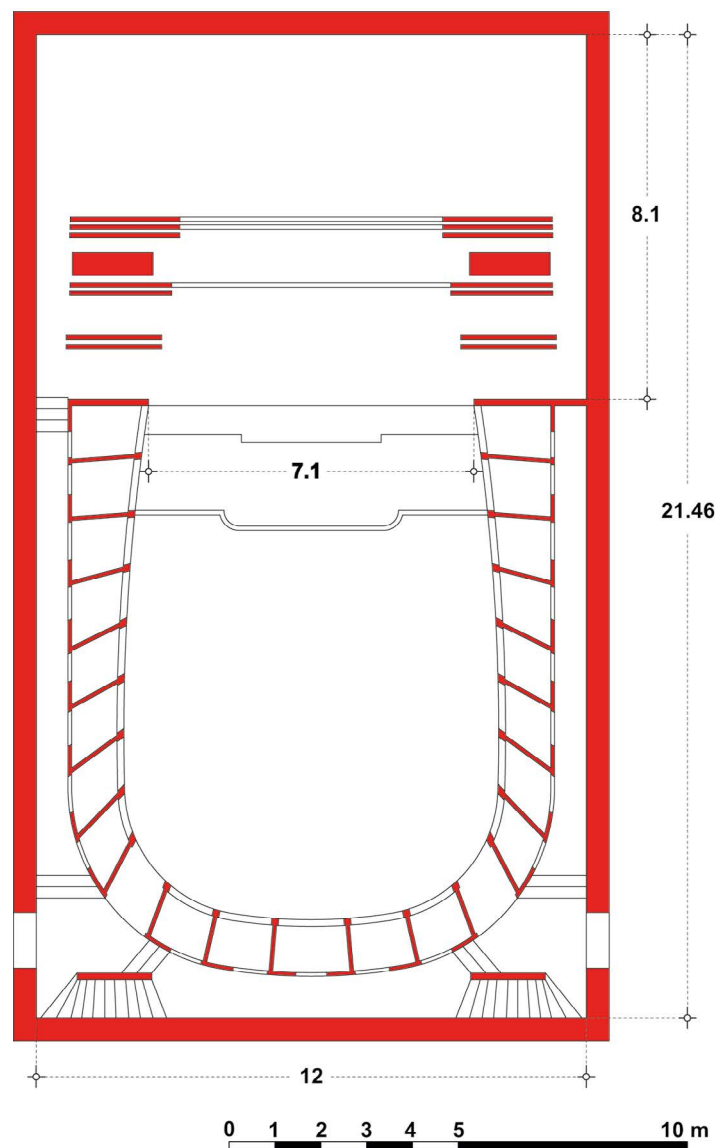


Fig. 5. Ricostruzione della pianta del Teatro San Moisè, a partire dal disegno del 1742 di Gabriel Pierre Martin Dumont (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020).



Fig. 6. Ricostruzione del progetto di ristrutturazione del Teatro San Moisè, presentato nel 1793 da Carlo Neumann Rizzi (disegno di Massimiliano Ciammaichella, 2020).

Enea con Lavinia, del 1641, e *L'incoronazione di Poppea* nell'anno seguente.

Francesco Cavalli, invece, presenta il *Ciro* nel 1654, la *Statira* e il *Xerse* nel 1655 e *L'Artemisia* nel 1656.

Il successo del teatro era dovuto al peso politico e all'abile spirito imprenditoriale con i quali Giovanni Grimani ingaggiava i migliori cantanti e le compagnie che, l'anno precedente, avevano debuttato negli altri teatri cittadini. Come già anticipato, a Venezia vigeva l'usanza di affidare l'affitto dei palchi a degli impresari, così era sufficiente acquistare un numero consistente di posti a sedere e subaffittarli a basso prezzo, pilotando le entrate della concorrenza per metterne in crisi le finanze.

Questo è quanto fece la famiglia Grimani, scatenando una sorta di *guerra dei palchi* di cui ci parla Remo Giazotto²⁷.

Per allargare gli interessi dell'impresa teatrale, estendendola anche alla commedia, nel 1656 Giovanni Grimani apriva anche il Teatro San Samuele (fig. 7).

Negli anni compresi fra il 1660 e il 1667 veniva ingaggiato Marco Faustini²⁸ che si occupava anche della gestione degli spettacoli e dei contratti con gli scenografi, come ad esempio quello del 6 giugno 1660, sottoscritto con Ippolito Mazzarini, il quale si impegnavano a realizzare: «scene numero dieci con suoi Lontani, Prospetti, Soffitti et le Machine che saranno necessarie»²⁹.

Nel 1663 si provvedeva alla ristrutturazione del teatro e nel suo viaggio a Venezia Philip Skippon, dopo aver assistito ad alcuni spetta-

coli, lo descriveva con una sala ovale e sette ordini di palchi³⁰.

Nello stesso anno Giovanni Grimani moriva, lasciando la sua eredità ai giovanissimi nipoti Zuan Carlo e Vincenzo.

Si rinnovava il contratto a Faustini, ma nel 1667 il diciannovenne Zuan Carlo lo liquidava, per condurre gli affari di famiglia e seguire direttamente le vicende del teatro, così per contrastare l'ingresso di Francesco Santurini, con il nuovo Teatro Sant'Angelo del 1676, due anni dopo apriva assieme al fratello Vincenzo il Teatro San Grisostomo³¹ (fig. 8).

Della conformazione del Teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo ci rimane un disegno in pianta e sezione longitudinale, del rilievo effettuato da Tommaso Bezzi fra il 1691 e il 1693, oggi custodito al Sir John Soane's Museum di Londra (fig. 9). Sempre nella parrocchia di SS. Giovanni e Paolo – in un lotto di proprietà dei frati, prossimo alla Calle dei Mendicanti e oggi integrato all'interno dell'area dell'Ospedale Civile di Venezia –, il 14 gennaio 1641 Giacomo Torelli inaugura, con le macchine e le scene per *La Finta pazza*, il Teatro Novissimo, completamente costruito in legno.

Delle origini della sua intensa ma brevissima storia, durata solo quattro anni, ci erudisce Cristoforo Ivanovich nell'attestare che fu aperto «sotto la protezione di Luigi Michiele, e di diversi Cavalieri»³², ma per quanto i documenti storici spesso non facciano riferimento ai nomi dei protagonisti, Franco Mancini, Maria Teresa Muraro ed Elena Povoledo sono propensi a

²⁷ Cfr.: Giazotto, R. (1967). La guerra dei palchi. Documenti per servire alla storia del teatro musicale a Venezia come istituto sociale e iniziativa privata nei secoli XVII e XVIII. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1, 1967, pp. 245-286.

²⁸ Cfr.: Mangini, N. (1974). *Op. cit.*, p. 59.

²⁹ *Scuola Grande di San Marco*. Contratto fra Marco Faustini e Ippolito Mazzarino, 16 giugno 1660. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, busta 194, c. 5.

³⁰ Cfr.: Skippon, P. (1745). *An Account of a Journey. Made Thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy, and France*. London: Churchill, pp. 506-507.

³¹ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, pp. 297-298.

³² Ivanovich, C. (1681). *Op. cit.*, p. 399.

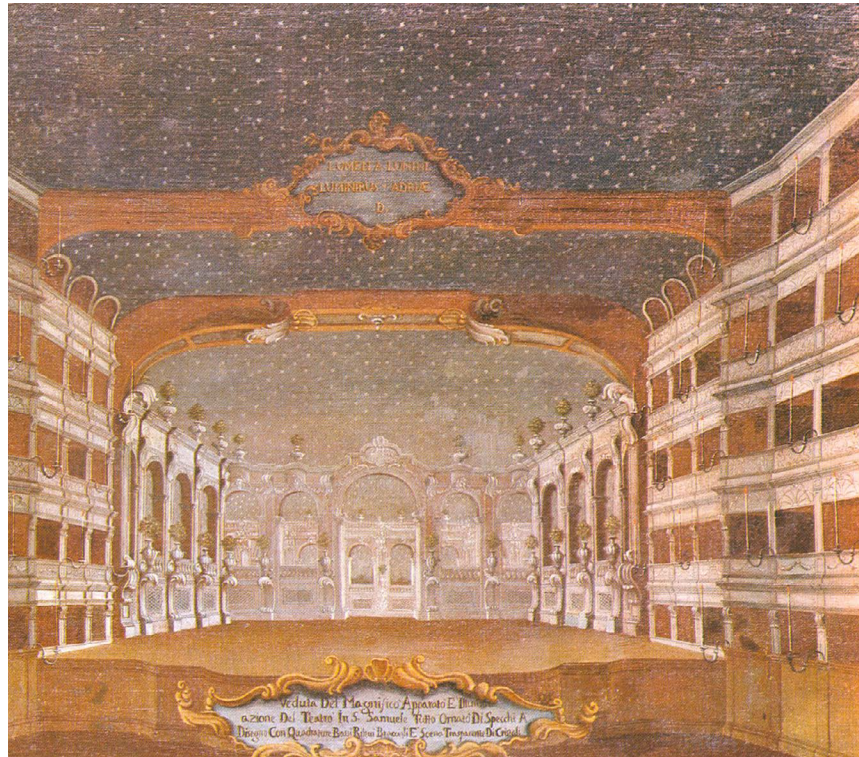


Fig. 7. Gabriel Bella, *Lo scenario e l'illuminazione del Teatro San Samuele*, 1779-1792 ca. Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

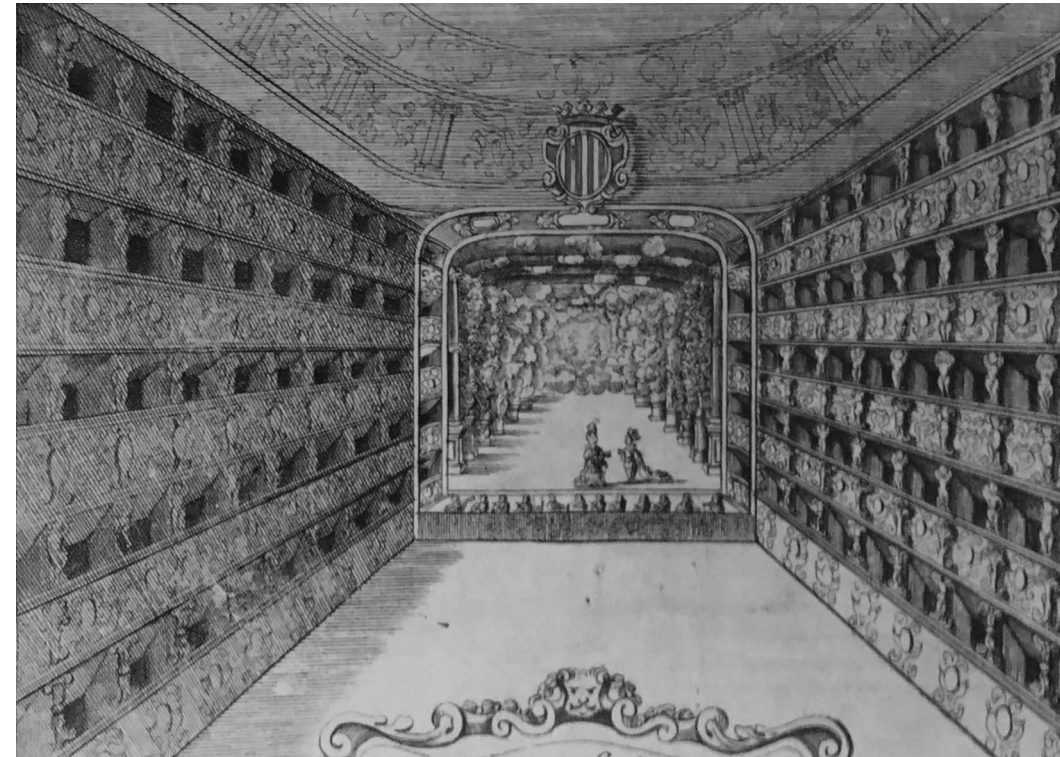


Fig. 8. Vincenzo Maria Coronelli, *Teatro Grimani a S. Giovanni Grisostomo*, stampa a bulino 1709, Venezia, Museo Correr.

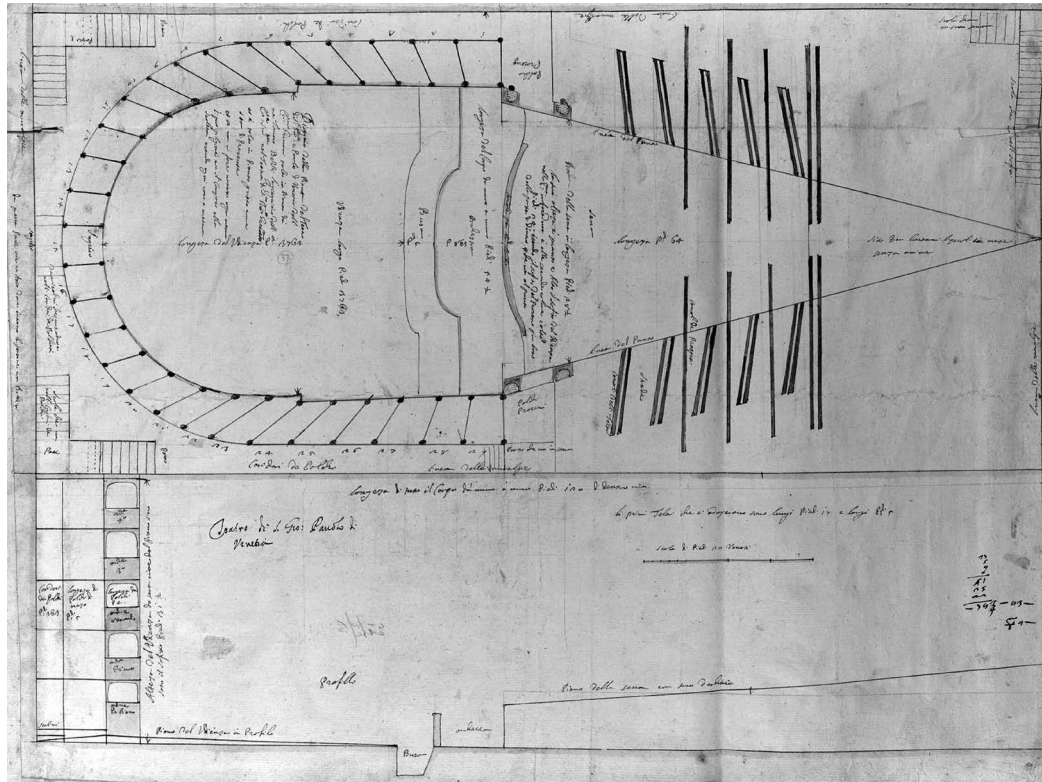


Fig. 9. Tomaso Bezzi, Disegno della pianta del teatro di S. Gio: e Paolo di Venezia, 1691-1693, Sir John Soane's Museum, Londra (vol. 117).

riconoscere in Gerolamo Lando, Giacomo Marcello e Giacomo da Mosto i finanziatori dell'impresa che avrebbe fatto costruire il teatro proprio a Giacomo Torelli, allora ingegnere navale al servizio dell'Arsenale di Venezia³³.

La finta pazza, dramma scritto su libretto di Giulio Strozzi, con le musiche di Francesco Saccati, ebbe un gran successo e fu rappresentata dodici volte in diciassette giorni, merito sia del talento e della fama della cantante romana Anna Renzi, nella parte di Deidamia, sia delle invenzioni sceniche di Torelli, in parte descritte da Maiolino Bisaccioni ne *Il cannocchiale per La finta pazza*³⁴, dove dichiara che per i cambi di scena aveva predisposto un argano la cui attivazione era controllata da un ragazzo di quindici anni, il quale «le dava il moto lasciando un contrappeso trattenuto da un piccolo ferro: questo peso faceva girare un rocchetto sotto il palco, per lo quale, secondo il bisogno, andavano ora innanzi or indietro li telari tutti, che erano sedici, otto per parte, accomodati nello spazio di trentacinque piedi di suolo, per lo che girando tutte le parti a un solo e velocissimo moto, rendeva grande la meraviglia come di arte non mai più usata in simile occorrenza di Scene, e i Teatri dovranno la gratitudine all'Inventore, che le ha rese degne di stupore e dilettevoli a un tratto; e in vero che fuori di questo ingegnoso artificio, l'intelletto non si adegua alla credenza che tanti telari possano tutti in un punto, in un solo baleno, anzi in un atomo, accomodarsi a suoi luoghi per variare una Scena»³⁵.

³³ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 324.

³⁴ Bisaccioni, M. (1641). *Il cannocchiale per la finta pazza*. Drama dello Strozzi. Delineato da M.B.C. di G. Venezia: Gio: Battista Surian.

³⁵ Ivi, pp. 21-22.

Dal racconto del letterato e librettista ferrarese si può risalire alle dimensioni dell'ingombro in larghezza delle scene, di 12 metri, e del palco di circa 14, considerando anche i corridoi laterali. Ciò consente di stimare l'estensione del boccascena, largo 9 metri e alto 7.5³⁶, ma non la profondità del palco.

La forma della cavea invece era a ferro di cavallo, perché Bisaccioni nella descrizione della settima scena, del secondo atto, dichiarava che l'interprete della Vittoria «con moto velocissimo, partì dal suo posto, che era la parte sinistra della Scena e passò alla destra, & avanzandosi in forma ovata per dieci piedi verso gli ascoltanti, si fermò tanto che cantò quattro brevi versetti»³⁷. Nel 1642 il Teatro Novissimo proponeva al pubblico il *Bellerofonte*, con le musiche di Francesco Sacrati e il libretto di Vincenzo Nolfi, nel quale si evince che Torelli aveva in mente una grande messa in scena, arricchita dalle quadrature del pittore bresciano Domenico Bruni, ma dichiarava che il sito era *angusto*³⁸.

Così, i *cavalieri* dell'impresa che si erano serviti del prestanome Geronimo Lappoli, grazie al quale avevano fatto costruire il teatro nel 1640 – aggiudicandosi un affitto di 200 ducati, da pagare ai frati per l'occupazione dell'area di loro proprietà –, due anni dopo ottenevano un ampliamento dell'edificio di 12 piedi e un aumento dell'affitto pari a 300 ducati.

Negli anni successivi il canone pattuito non era stato riscosso dai frati che, nel 1646, intendevano una causa al contumace Lappoli, fuggito con 8000 scudi di debito. Per Lorenzo Bian-

³⁶ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 330.

³⁷ Bisaccioni, M. (1641). *Op. cit.*, p. 37.

³⁸ Cfr.: Nolfi, V. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo di Venetia l'Anno 1642*. Venezia: Gio. Battista Surian, p. 6.

coni e Thomas Walker³⁹ il fallimento del Teatro Novissimo è da imputare a diverse cause, tra le quali la guerra di Candia che nel 1645 faceva emanare alla Serenissima delle leggi suntuarie, atte a sospendere gli spettacoli di carnevale. Questa dura scelta riduceva notevolmente le entrate per i mancati spettacoli.

Dopo l'esperienza del *Bellerofonte*, del 1642, nel medesimo anno andava in scena *L'Alcate* di Marc'Antonio Tirabosco; l'anno seguente la *Venere gelosa* di Enea Bartolini, musicata da Francesco Sacrati; nel 1644 la *Deidamia*, dramma musicale di Scipione Errico con le musiche di Francesco Cavalli; l'*Ercole in Lidia* nel 1645, su libretto di Maiolino Bisaccioni e musiche di Giovanni Rovetta; nel 1646 *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, di Francesco Busenello, con le musiche di Francesco Cavalli. Nel 1647 ritornava la *Deidamia* e il teatro chiudeva definitivamente. Del resto la durata e il successo delle programmazioni erano dipendenti dalle capacità dei nobili patrizi di investire anche sulla proprietà dei teatri, come avevano fatto i Grimani.

Alla fine del Seicento Venezia poteva contare una decina di teatri musicali.

Ai quattro sopracitati si aggiungevano: il *SS. Apostoli*, inaugurato nel 1649; il *San Apollinare* del 1651; il *San Salvatore* del 1661; *Ai Saloni* del 1670; il *Sant'Angelo* del 1677; il *San Giovanni Grisostomo* del 1678; il *Canal Regio* del 1679; *Alle Zattere* del 1679; il *Santa Marina* del 1698. Chiudevano il secolo, nel 1699, il *San Fantino* e il teatro privato di *San Moisè* (fig. 10).

³⁹ Cfr.: Bianconi, L., Walker, T. (1975). *Dalla Finta pazza alla Vermonda: Storie di febianmonici*. *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, 1975, pp. 415-418.



Fig. 10. Localizzazione dei teatri musicali veneziani alla fine del Seicento: 1. San Cassan, 2. San Moisè, 3. SS. Giovanni e Paolo, 4. Novissimo, 5. SS. Apostoli, 6. San Apollinare, 7. San Salvatore, 8. Ai Saloni, 9. Sant'Angelo, 10. San Giovanni Grisostomo, 11. Canal Regio, 12. Alle Zattere, 13. Santa Marina, 14. San Fantino, 15. Privato di San Moisè (elaborazione grafica di Massimiliano Ciammaichella, 2020).

Scenografi e spettacoli

La densa e ricchissima produzione degli spettacoli, dominanti la scena veneziana del Seicento, getta le basi per la costituzione di un modello teatrale che si è detto essere stato esportato all'estero, assieme alle altissime competenze degli architetti, ingegneri, artisti, inventori di macchine illusionistiche e apparati scenici che, spesso e volentieri, sono stati ingaggiati nei più importanti teatri europei, contribuendo a definire il profilo della figura professionale dello scenografo moderno, il cui lavoro è facilmente rintracciabile nei disegni di progetto commissionati dalle alte sfere nobiliari – nelle manifestazioni private e nelle celebrazioni –, molto meno dall'istituzione del teatro pubblico che nell'*hic et nunc* ha impresso le tracce temporanee del suo farsi.

In mancanza di fonti iconografiche di prima mano, le descrizioni testuali contenute nei libretti delle opere e nei documenti storici, come si è visto, consentono di ipotizzare le parvenze delle configurazioni spaziali dei palcoscenici e degli allestimenti. In altri casi le incisioni propagandistiche hanno permesso di riscontrare, nella filologica riproduzione delle ambientazioni previste dalle epoche nelle quali si contestualizzano, la predominanza della prospettiva centrale animata dal gioco dinamico di apparizioni e sparizioni di quinte mobili, ricongiunte in prospettive solide raffiguranti palazzi, luoghi abitati e spazi naturali nei quali gli attori si muovono liberamente, radicando la loro presenza nel calcare i palchi, nell'accarezzarli danzando, cantando

sospesi nel vuoto grazie ai voli funambolici e alle inaspettate comparse che celano i dispositivi meccanici atti a renderle credibili.

Venezia, quindi, costituisce la patria di un desiderabile modello, capace di istituire la tipologia teatrale, il genere di spettacolo principalmente ascrivibile al dramma in musica, l'invenzione scenografica e le macchine che la attuano.

Nel primo trentennio del Seicento la gestione degli spettacoli viene demandata alla colta lungimiranza delle accademie veneziane, costituitesi sotto forma di congregazioni di nobili e impresari che investono su ricche produzioni da esibire soprattutto nel periodo di carnevale, come ad esempio quella prevista per *Il Solimano*, tragedia scritta dal conte Prospero Bonarelli, messa in scena durante il carnevale del 1634 all'interno di un teatro effimero, costruito per l'occasione nei pressi della parrocchia di SS. Giovanni e Paolo, su iniziativa dell'Accademia degli Immobili.

Uno dei membri, il Costante, ne ha descritto dettagliatamente gli *apparati*⁴⁰, in un opuscolo che ci informa della loro paternità. Tasio Gioancarli aveva integrato, all'interno di un fronte tripartito, le tre prospettive solide della città di Aleppo, «non quale ella è; ma come essere dovrebbe, con templi, palaggi, & edifici sontuosi, e regali ornati di statue, e colonne, con loggie molto vaghe, & riguardevoli, nella parte destra vi si vedeva una gran piazza, nel mezo della quale sopra un'altissima base era figurata una gran statua a cavallo tutta dorata, & ivi si scorgeva una gran fabbrica, rappresentante il palaggio di Solimano, con il quale era unito da tre altissimi archi trionfali

⁴⁰ Cfr.: Costante, A.I. (1634). *Apparato Con il quale E' stato representato in Vinegia L'Anno 1634. alli 8 Marzo Dall'Accademia de gli Immobili Il Solimano. Tragedia dell'Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli. Descritto dal Costante Academico Immobile.* Venezia: Salvadori.

con colonne bellissime le stanze della Regina situate alla sinistra parte; fuori de quali archi si mostravano mirabilmente dipinte con giusto ordine, & vera regola tre prospettive, che formavano le strade principali della Città»⁴¹.

La scena fissa cominciava a dinamizzarsi grazie all'introduzione di effetti luminosi e apparizioni, anticipando di pochi anni quella mobile, dinamizzata dalle invenzioni scenotecniche delle macchine che hanno caratterizzato l'intrattenimento pubblico barocco, a partire dall'apertura del Teatro San Cassan.

Su un impianto scenico analogo, a quello di Tasio Gioancarli, doveva strutturarsi anche *La Rosilda*, tragedia scritta da Tobia De Ferrari⁴² con le scenografie di Giuseppe Alabardi detto lo Schioppi, delle quali rimane testimonianza nelle incisioni che le raffigurano e sono contenute nella documentazione librettistica.

Si conosce molto poco della vita di questo pittore veneziano, abile nella prospettiva.

Le sue opere, purtroppo andate perdute, sono descritte da Marco Boschini ed è probabile che fossero influenzate dal gusto e dallo stile della cerchia di Veronese, perché lavorò con il fratello Benedetto Caliari agli affreschi del cortile e della facciata di Palazzo Mocenigo⁴³.

Lo spettacolo de *La Rosilda* era stato programmato per il carnevale del 1625, dall'Accademia dei Sollevati Genovesi, il cui svolgimento previsto per il 4 febbraio doveva aprirsi ad una simmetrica piazza cittadina, delimitata dal doppio ordine di una loggia arcuata che accompagnava l'accelerazione prospettica dei palazzi, filtrati da

⁴¹ Ivi, pp. 7-8.

⁴² De Ferrari, T. (1625). *La Rosilda. Tragedia di Tobia De Ferrari. Dedicata all' Ill.mo et Eccell.mo Sig. Gio: Andrea Doria. Principe di Melfi.* Venezia: Antonio Pinelli.

⁴³ Cfr.: Boschini, M. (1674). *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini. Non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine. Al Serenissimo Principe e Regal Collegio di Venezia.* Venezia: Francesco Nicolini, p. 89.

un portale. In effetti, le tre aperture ai lati svelavano le facciate dei due edifici, mentre al centro un lungo viale, delimitato da due file di cipressi, conduceva ad un torrione (fig. 11).

La ricostruzione della città regale di Syra, dove si narra la triste storia d'amore non corrisposto dei protagonisti, il Re Osmida e Rosilda, sembra riprendere il modello palladiano della *scaenae frons* del teatro vicentino, oltre la quale traggere le prospettive solide della città di Tebe di Vincenzo Scamozzi. Tuttavia, in questo caso, il portale tripartito segna il limite dell'azione attoriale, dilatando la profondità del palcoscenico. Per Elena Povoledo questa configurazione è l'esito di una rilettura seicentesca della *scena tragica* rinascimentale, per la quale «l'intuizione della magia prospettica barocca è già viva ed eccitante per l'aprirsi delle tre strade in fuga oltre il transetto mediano; ma predomina ancora nella composizione architettonica la logica rinascimentale che contempla, quale unità di misura dello spazio scenico, la figura dell'attore, protagonista recitante, presenza fisica attorno alla quale bisogna creare uno spazio vero, non realistico, ma reale e possibile. Nella *Rosilda* [...] la scena era unica e non mutava per tutta la durata dello spettacolo, come imponeva l'estetica accademico-aristotelica»⁴⁴.

Purtroppo, non è dato sapere il luogo in cui la tragedia venne rappresentata, se all'interno di un palazzo o in un teatro provvisorio, appositamente predisposto per il carnevale del 1625, semmai è certa la sede in cui Giuseppe Alabardi realizzò le scene della *Prosperina rapita* del

⁴⁴ Povoledo, E. (1971). Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634. In M.T. Muraro. *Studi sul teatro fra Rinascimento ed età barocca*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 144-145.

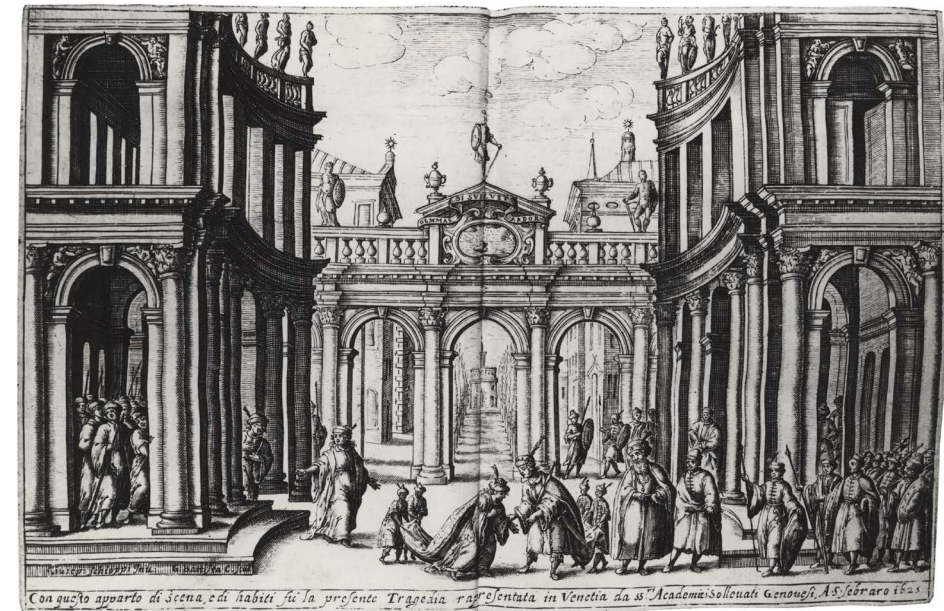


Fig. 11. Incisione raffigurante l'apparato scenico progettato da Giuseppe Alabardi per *La Rosilda*, Venezia 1625. In De Ferrari T. (1625). *La Rosilda. Tragedia di Tobia De Ferrari* [...]. Venezia: Appresso Antonio Pinelli. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Povoledo, Venezia (inv. 46_001).

1630, dramma scritto da Giulio Strozzi⁴⁵ e musicato da Claudio Monteverdi, all'interno di Palazzo Mocenigo, in occasione delle nozze di Giustiniana Mocenigo e Lorenzo Giustiniani. Ma per quest'opera non si riscontrano fonti iconografiche relative alle scenografie, lo stesso dicasi per *La Maga Fulminata* che debuttò nel 1638 al Teatro San Cassan, anche se la dettagliata descrizione offerta da Benedetto Ferrari ci informa dei continui cambi di scena e delle macchine che ne controllavano i movimenti sin dall'inizio. Infatti il prologo era illuminato da un cielo stellato, con una luna calante che spariva all'orizzonte. Subito dopo veniva calato un fondale dipinto, con il palazzo reale della protagonista Artusia, «a far pompa della sua meravigliosa architettura»⁴⁶.

Per quanto riguarda il teatro pubblico a pagamento, la mancanza di disegni di progetto pertiene anche il lavoro di Alfonso Rivarola, detto il Chenda, che nel carnevale dell'anno seguente inaugurava l'apertura del Teatro SS. Giovanni e Paolo con le scene per *La Delia o sia la sera sposa del sole*, dramma scritto da Giulio Strozzi⁴⁷ con le musiche di Francesco Manelli.

Questo pittore ferrarese, allievo di Carlo Bononi, fu introdotto molto giovane alle arti sceniche prestando servizio per il conte Borso Bonacossi, primo cavaliere di Ferrara e maestro di arti cavalleresche a commissionargli gli allestimenti e le macchine per *Il Torneo a piedi* e la favola dell'*Alcina maga* – svolti nel carnevale del 1631 all'interno della Sala dei Giganti del Castello Estense –, in occasione del matrimonio di Francesco Sacchetti e Beatrice Estense Tassoni.

⁴⁵ Strozzi, G. (1630). *Prosperina rapita. Anapopismo del signor Giulio Strozzi. Honorato di Musica dal sig. Claudio Monteverde e rappresentato in Venetia. Ne' fortunatissimi sponsali degl'Illustriss. Signori Giustiniana Mozzenigo, e Lorenzo Giustiniani*. Venezia: Evangelista Deuchino.

⁴⁶ Ferrari, B. (1638). *La Maga Fulminata favola del S.r Benedetto Ferrari. Rappresentata in Venetia l'anno 1638*. Venezia: Antonio Bariletti, p. 7.

⁴⁷ Strozzi, G. (1639). *La Delia o sia la sera sposa del sole. Poema Drammatico di Giulio Strozzi*. Venezia: Gio: Pietro Pinelli.

Dalle fonti storiche si evince che il pubblico veniva posizionato su tre ordini di sedute, disposte su una gradinata che lambiva i tre limiti spaziali della sala. Per quanto riguarda la quarta parete di proscenio, invece, Francesco Berni l'ha descritta nei termini di un'architettura corinzia con quattro colonne dipinte in finto alabastro, sorrette da un basamento ad imitazione del porfido. «Queste Colonne erano cinte nel mezzo da certi Festoni, che pendevano dalle bocche d'alcune Maschere [...]. In ciascheduno de' due Intercolunni, era in un Nicchio da Maestrevol Pennello [del Rivarola], dipinta nò, ma, se credevi all'occhio, scolpita in Bronzo, allumata d'Oro una Statua, che Fidia non formò giamai la più bella»⁴⁸. Il boccascena era largo dodici piedi e alto undici⁴⁹ (fig. 12-15).

Fra gli scenografi più produttivi, negli anni Quaranta a Venezia, si ricorda il cesenate Giovanni Burnacini del quale non si hanno notizie certe sulla formazione, ma è nota l'attività svolta presso la corte ferrarese degli estensi, dove nel 1642 aveva costruito un teatro provvisorio scenografando *Le pretensioni del Tebro, e del Po*⁵⁰, un torneo a cavallo del quale rimangono alcune incisioni a firma dello stesso autore⁵¹.

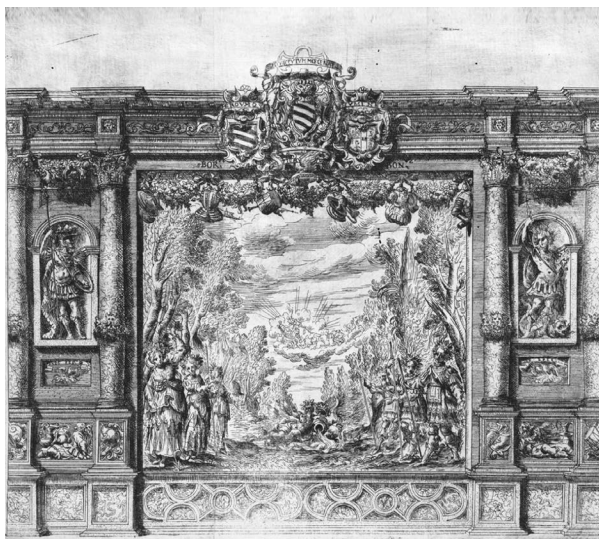
Si presume che nello stesso anno, a Venezia, abbia realizzato una macchina per i fuochi d'artificio raffigurante Apollo che uccide il drago, come è facile ipotizzare dalla presenza delle guglie e dei ponti, nell'incisione che riporta il suo nome (fig. 16). Non sono reperibili, invece, i disegni o le raffigurazioni dei diversi allestimenti che lo hanno coinvolto in prima persona a Venezia, a

⁴⁸ Berni, F. (1631). *Il torneo a piedi, e l'invenzione, ed Allegoria, colla quale il signor Borso Bonacossi comparì a mantenerlo: e l'Alcina maga. Favola pescatoria Fatta rappresentare al suddetto Signore nella Sala detta de' Giganti in Ferrara [...]*. Ferrara: Gioseffo Gironi, e Francesco Gherardi, p. 21.

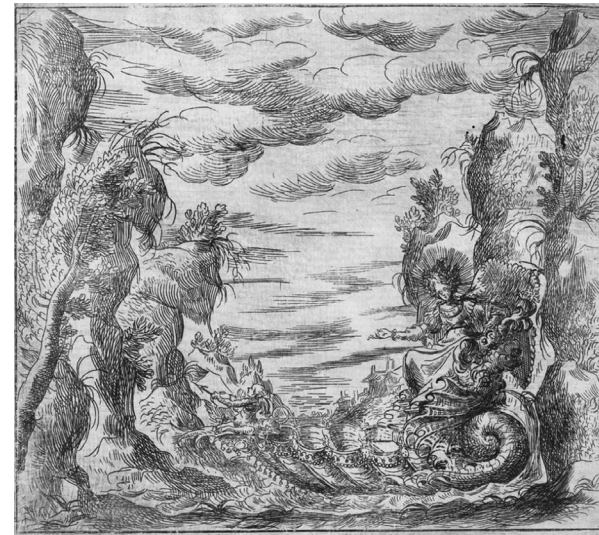
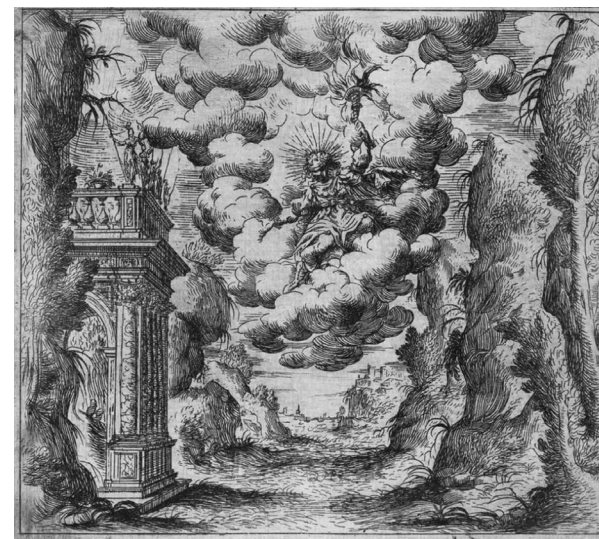
⁴⁹ Il piede agrimensorio ferrarese misura 40 cm ca.

⁵⁰ Pio di Savoia, A. (1642). *Le pretensioni del Tebro, e del Po cantate, e combattute in Ferrara, nella vita dell'eccecell. Sig. Principe Don Taddéo Barberini prefetto di Roma, Generaliss. Dell'armi di S. Chiesa, etc. Componimento del Sig. Donn'Ascanio Pio Di Savoia. E Descrizione di Francesco Berni*. Ferrara: Francesco Suzzi.

⁵¹ Cfr.: Torrefranca, F. (1934). Il primo scenografo del popolo Giovanni Burnacini. *Scenariò*, 4, III, 1934, pp. 191-195.



Figg. 12-13. Alfonso Rivarola, incisioni raffiguranti gli apparati scenici per *Il Torneo a piedi*, Ferrara 1631. In Berni F. (1631). *Il torneo a piedi, e l'Invenzione, ed Allegoria, colla quale il signor Borso Bonaccossi comparì à mantenerlo: e l'Alcina maga. Favola pescatoria [...]*. Ferrara: Gioseffo Gironi, e Francesco Gherardi.



Figg. 14-15. Alfonso Rivarola, incisioni raffiguranti gli apparati scenici per la favola dell'*Alcina Maga*, Ferrara 1631. In Berni F. (1631). *Il torneo a piedi, e l'Invenzione, ed Allegoria, colla quale il signor Borso Bonaccossi comparì à mantenerlo: e l'Alcina maga. Favola pescatoria [...]*. Ferrara: Gioseffo Gironi, e Francesco Gherardi.

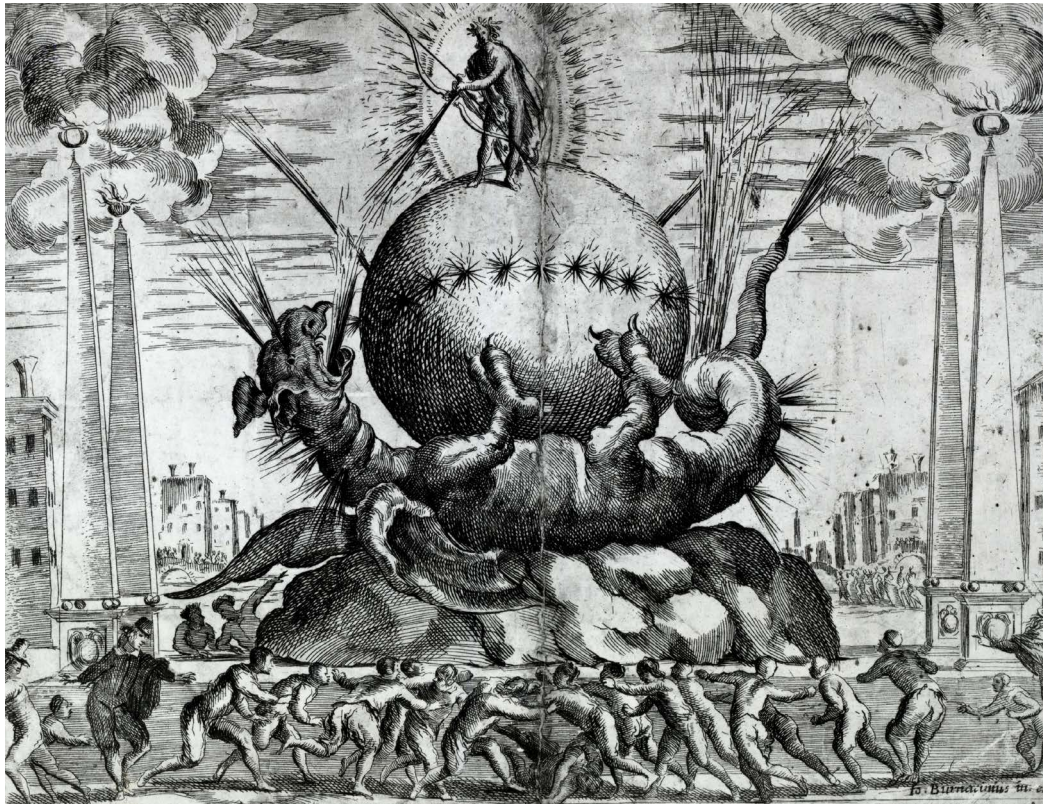


Fig. 16. Giovanni Burnacini, *Apollo uccide il drago*, macchina per fuochi artificiali eseguiti, probabilmente, a Venezia nella prima metà del Seicento, incisione, 1642 ca. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Povoledo, Venezia (inv. 37_045).

partire dalle produzioni del Teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo, all'interno del quale nel 1643 aveva costruito le macchine e le scene per *L'incoronazione di Poppea*, dramma scritto da Francesco Busenello con le musiche di Claudio Monteverdi, e *La Finta Savia* di Giulio Strozzi.

Per quest'ultima lo stesso autore, nel libretto, descrive lo scenografo nei termini di un inedito innovatore dei teatri veneziani. «Le macchine, e le scene con numerose mutationi sono state inventate dal vivacissimo Signor Gio: Burnacini da Cesena, il quale fu gli anni adietro il primo, che rattivò i Teatri di Venetia con queste maestrose apparenze. E nella regia delle nostre Scene ha operato egregiamente ancora di sua mano»⁵², collaborando con gli artisti Pietro Mango e Simone Guglielmi nel dipingere gli innumerevoli *teleri* previsti dall'ingegnoso programma.

La fruttuosa collaborazione con il Teatro SS. Giovanni e Paolo si interruppe quando, nel 1644, Giovanni Grimani ingaggiò Giacomo Torelli per gli apparati dell'*Ulisse Errante* di Giacomo Badoaro, con le musiche di Francesco Saccati.

L'enorme successo e la fama che l'architetto fanese accrebbe, in pochissimo tempo, devono aver generato una certa rivalità, se non l'invidia di Burnacini. È facile supporre che sia proprio lui il mandante della brutale aggressione per la quale, nel 1645, alcuni individui tagliarono le dita della mano destra di Torelli⁵³ che nello stesso anno, accompagnato da una lettera del duca di Parma alla regina Anna di Francia, lasciava Venezia imponendo il suo indiscusso talento in terra francofona.

⁵² Strozzi, G. (1643). *La Finta Savia. Drama di Giulio Strozzi*. Venezia: Matteo Leni, e Giovanni Vecellio, p. 184.

⁵³ Cfr.: Bragaglia, A.G. (1952). *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli, scenotecnici marchigiani*. Pesaro: Ente Artistico Culturale, p. 118.

Nel 1649 Giovanni Burnacini diventava impresario del Teatro SS. Apostoli e tornava al Teatro Grimani soltanto nel 1650, con l'allestimento per *La Bradamante* di Pietro Paolo Bissari⁵⁴.

Nello stesso anno anch'egli abbandonava la laguna per diventare architetto imperiale della corte asburgica di Ferdinando III ed Eleonora Gonzaga Neves nel 1652, anno in cui portava in scena *La Gara*⁵⁵, un'opera torneo scritta da Michele Bianchi, musicata da Antonio Bertali, per celebrare la nascita di Margherita Maria d'Austria. Di questo ricchissimo allestimento si ha testimonianza nelle sette incisioni che ci mostrano un preciso approccio alla costruzione di scenografie fortemente illusionistiche, nelle quali predominano le prospettive centrali di ambientazioni, ricomposte dalle sequenze di quinte scorciate, che dilatano all'inverosimile la percezione della reale profondità, tanto da trovare soluzioni di continuità con i fondali dipinti, atti a ricomporre apparenti, seppur verosimili, architetture e paesaggi. Ma le accelerazioni prospettiche erano parte integrante della linea progettuale di Giacomo Torelli, dal quale lo scenografo cesenate può aver tratto spunti, assistendo agli spettacoli dei teatri Grimani e Novissimo.

L'ambientazione del prologo, infatti, si affidava alla simmetrica e lunghissima sequenza di pilastri dorici, tripartendo lo spazio reale e quello percepito, attraverso portali con logge sormontate da grifoni.

Dal cielo dipinto discendeva la «fama in aria, che sostenendosi sull'ali annuntiò a Cesare il Parto felice della Regina, e con volo veloce trapassan-

⁵⁴ Cfr.: Bracca, S. (2014). *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*. Treviso: Zel, p. 175.

⁵⁵ Vimina, A. (1652). *La Gara. Opera Drammatica rappresentata in Musica, Per introduzione di Torneo in Vienna. Per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna, Donna Margarita Maria d'Austria, dedicata a sua eccellenza il signore Marchese di Castel Rodrigo, gentiluomo, Della Camera di S. Maestà Cattolica, del suo Consiglio, e suo Ambasciatore straordinario in Corte Cesarea. Da Alberto Vimina*. Vienna: Matteo Riccio.

do la scena lasciò la vista di ciascuno confusa nell'ammirazione»⁵⁶ (fig. 17).

Il primo atto iniziava con i velocissimi cambi a vista delle quinte mobili del prologo, che traslavano per cedere il posto alla rappresentazione del monte Parnaso e di una selva al di sopra della quale discendevano, sospesi nel vuoto, gli Dei con Apollo e le ninfe (figg. 18-19).

Le scene naturalistiche si susseguivano scandendo gli atti del torneo, per concludere lo spettacolo con le architetture voltate delle gallerie abitate dai personaggi mitologici (figg. 20-22).

Nelle incisioni si ha anche modo di apprezzare lo spazio semicircolare della cavea, in una scena di quadriglia che poneva il baldacchino imperiale al centro (fig. 23).

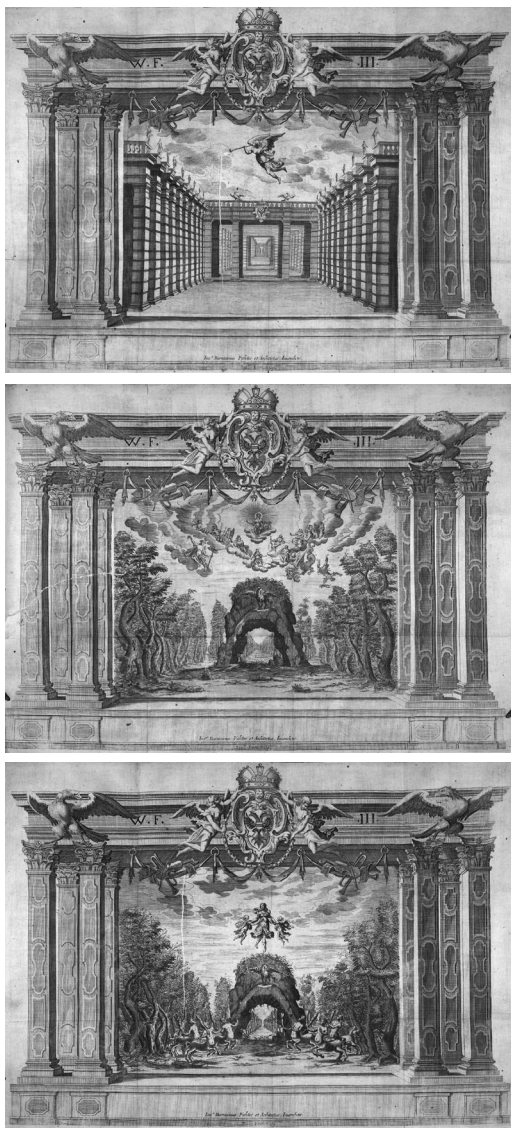
Nel 1653 Giovanni Burnacini edificava un provvisorio teatro ligneo a Ratisbona, città nella quale la corte si trasferiva per la Dieta imperiale, allestendo le scene del melodramma *L'inganno d'amore*, su testo di Benedetto Ferrari e musica di Antonio Bertali.

Le incisioni di Jacob von Sandart⁵⁷ mostrano una bocca d'opera delimitata da colonne doriche binate e una sorta di proscenio ai cui lati erano alloggiate, nelle nicchie, due statue.

Tutti i cambi di scena dovevano essere a vista, iniziando dalla rappresentazione di un ambiente marino con un cielo in tempesta e la fortuna al centro (fig. 24), per poi passare alla simulazione delle architetture di una corte regale, e del Tempio di Giove che ricorda l'interno di una chiesa, con volte a crociera rialzate, la cui ispirazione potrebbe essere stata tratta dalla visita al duo-

⁵⁶ *Ivi*, p. 11.

⁵⁷ Cfr.: Bertali, A. (1653). *L'inganno d'amore. Dramma di Benedetto Ferrari dedicato alla S. C. M. dell'Imperatore Ferdinando Terzo. Rappresentato in musica in Ratispona. Nell'Anno Dell'imperiale Dieta 1653*. Ratisbona: Christophoro Fischero.



Figg. 17-19. Sebastian Jenet, incisioni per *La Gara*, scene di Giovanni Burnacini: atrio regio, monte Parnaso e bosco con divinità e centauri, Vienna 1652. In *Vimina A.* (1652). *La Gara. Opera Dramatica rappresentata in Musica [...]*. Vienna: Matteo Riccio.



Figg. 20-22. Sebastian Jenet, incisioni per *La Gara*, scene di Giovanni Burnacini: marittima, galleria con volta a botte e galleria con soldati, Vienna 1652. In *Vimina A.* (1652). *La Gara. Opera Dramatica rappresentata in Musica [...]*. Vienna: Matteo Riccio.

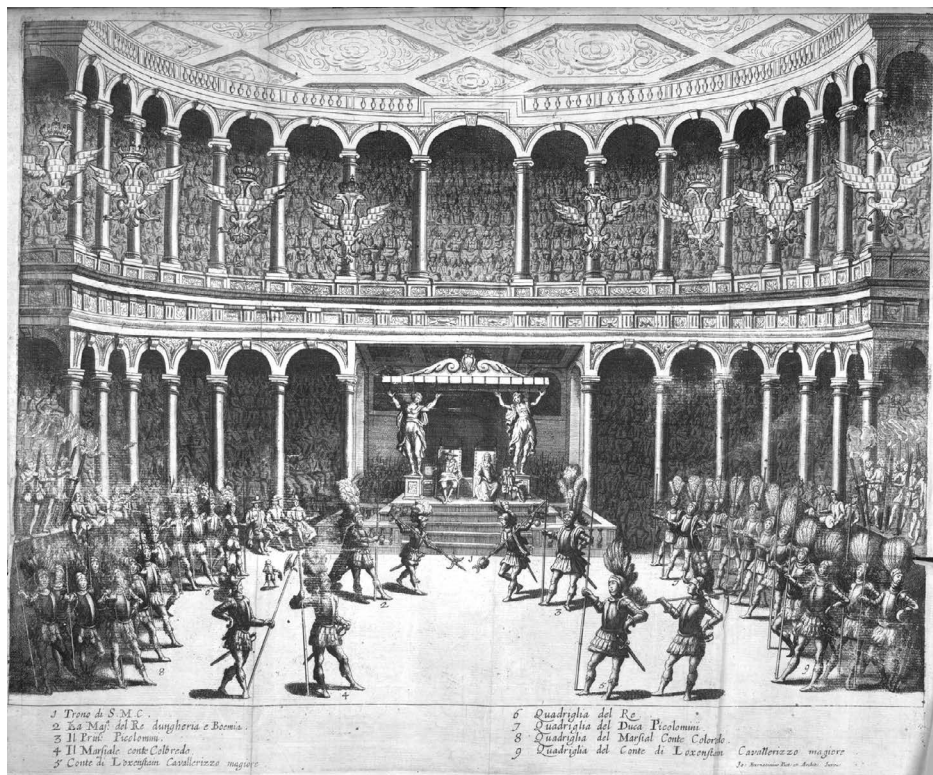


Fig. 23. Sebastian Jenet, incisione per *La Gara*, scena di Giovanni Burnacini: il torneo, Vienna 1652. In Virmina A. (1652). *La Gara. Opera Dramatica rappresentata in Musica* [...]. Vienna: Matteo Riccio.

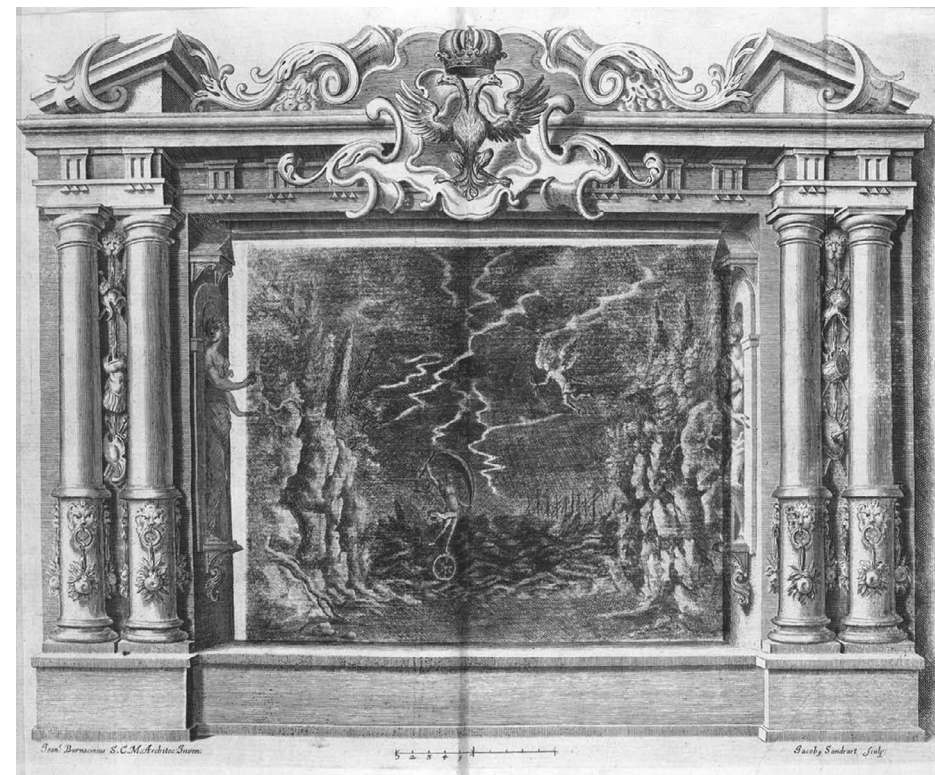


Fig. 24. Jacob von Sandart, incisione per *L'inganno d'amore*, scena di Giovanni Burnacini: mare in tempesta, Ratisbona 1653. In Bertali A. (1653). *L'inganno d'amore. Dramma di Benedetto Ferrari* [...]. Ratisbona: Christophoro Fischero.

mo di St. Peter⁵⁸ (figg. 25-26). Il terzo atto iniziava con un profondissimo giardino (fig. 27), poi si tornava alla scena marittima e di nuovo all'architettura degli interni di un imponente salone con paraste a base quadrangolare, sormontate da capitelli corinzi dai quali si dipartivano le trabeazioni che incorniciavano i cassettoni del soffitto, decorati con rosoni (figg. 28-29).

A conclusione dello spettacolo il teatro veniva smontato.

Si suppone che i legnami siano stati trasportati a Vienna, perché in Tummelplatz si costruì un teatro in legno per una compagnia di commedia dell'arte, diretta da Andrea d'Orso.

Purtroppo, l'inaugurazione del 4 gennaio 1660 non fu fortunosa: tre dame intente a salutare l'imperatore, seduto proprio nell'ordine superiore del loro palchetto, si sporsero dalla balaustra che cedette; caddero ferendo loro stesse e i mal capitati in platea. Il risultato, per certi aspetti prevedibile, fu che i gesuiti chiesero l'annullamento di tutti gli *immorali* spettacoli della commedia dell'arte, così il teatro fu smantellato due anni dopo⁵⁹.

A seguito del successo de *L'inganno d'amore*, Giovanni Burnacini continuò a lavorare ad importanti celebrazioni teatrali, come ad esempio il *Castrum Doloris* del 1654, progettato per onorare la morte di Ferdinando, figlio dell'imperatore. Questo talentuoso scenografo morì nel 1655, lasciando in eredità il prestigioso ruolo e l'arte del mestiere al figlio Ludovico Ottavio, con il quale già collaborava da anni. Il suo rivale celebre, Giacomo Torelli da Fano, era giunto a Venezia

⁵⁸ Cfr.: Bracca, S. (2014). *Op. cit.*, p. 179.

⁵⁹ Cfr.: Sommer, A. (2017). The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena. *Music in Art*, 1-2, XLII, 2017, p. 84.

nel 1639, per lavorare nei cantieri navali dell'Arsenale, dove l'approfondimento dell'ingegneria meccanica lo aveva senz'altro aiutato nel trasferire le competenze maturate nella progettazione dei teatrali congegni dinamici.

Non si hanno molte notizie sull'infanzia e la formazione, ma è palese la sua partecipazione in qualità di scenografo degli intermezzi nella commedia del *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi, rappresentata a Fano nel 1624. Si presume che sia stato in contatto con l'autore del trattato sulla *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*⁶⁰, il pesarese Nicola Sabbatini che sicuramente lo ha introdotto alla pratica scenotecnica, così come è probabile che abbia avuto modo di apprezzare e lasciarsi influenzare dalle opere di Giulio e Alfonso Parigi, molto attivi presso la corte medicea⁶¹. Di fatto, dopo l'arrivo a Venezia, l'incarico di costruire il Teatro Novissimo fu affidato a lui, inaugurandolo nel 1641 con le scene per il melodramma de *La Finta Pazza* di Giulio Strozzi⁶², musicato da Francesco Saccati.

Per la realizzazione degli apparati scenici Torelli si servì della collaborazione con l'abile quadraturista Tasio Gioancarli e inventò una grande ruota girevole montata nel sottopalco, per raccogliere le funi dei carrelli sui quali erano fissate le quinte. Questo artificio gli permise, in un solo movimento, di trasformare il dispositivo scenico destando lo stupore degli spettatori. Otto quinte per lato, infatti, furono collegate ad un solo argano centrale e i mutamenti scenici vennero effettuati a vista⁶³. Per il carnevale dell'anno seguente il Teatro Novissimo dava al debutto *Il Bellerofonte*, confer-

⁶⁰ Sabbatini, N. (1638). *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro* [...]. Ravenna: per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.

⁶¹ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 335.

⁶² Strozzi, G. (1641). *La finta pazzia. Drama di Giulio Strozzi*. Venezia: Gio: Battista Surian.

⁶³ Cfr.: Bianconi, L. (2001). Illusione e simulazione: "La finta pazzia". In F. Milesi. *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa Barocca*. Fano: Fondazione Casa di Risparmio di Fano, p. 77.



Figg. 25-26. Jacob von Sandart, incisioni per *L'inganno d'amore*, scene di Giovanni Burnacini: corte regale e tempio di Giove, Ratisbona 1653. In Bertali A. (1653). *L'inganno d'amore*. Dramma di Benedetto Ferrari [...]. Ratisbona: Christophoro Fischero.



Figg. 27-28. Jacob von Sandart, incisioni per *L'inganno d'amore*, scene di Giovanni Burnacini: giardino e marittima, Ratisbona 1653. In Bertali A. (1653). *L'inganno d'amore*. Dramma di Benedetto Ferrari [...]. Ratisbona: Christophoro Fischero.



Fig. 29. Jacob von Sandart, incisione per *L'inganno d'amore*, scena di Giovanni Burnacini: salone reale, Ratisbona 1653. In Bertali A. (1653). *L'inganno d'amore. Dramma di Benedetto Ferrari [...]*. Ratisbona: Christophoro Fischero.

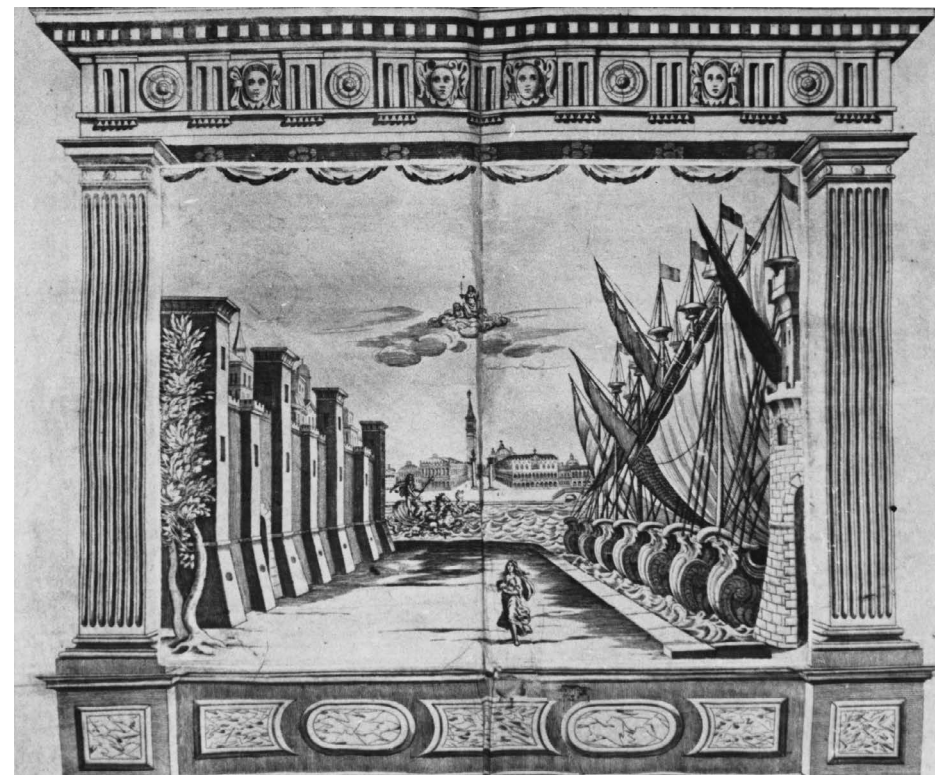


Fig. 30. Giovanni Giorgi, incisione per *Il Bellerofonte*, scena di Giacomo Torelli: porto di Patara, Venezia 1642. In Del Colle G. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del Sig.r Vincenzo Nolfi da f. Rappresentato nel Teatro Novissimo in Venetia [...]*. Venezia: Gio: Battista Surian. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Povoledo, Venezia (inv. 56_059).

mando Sacrati per le musiche; il libretto invece era di Vincenzo Nolfi e Giacomo Torelli collaborava con il quadraturista Domenico Bruni nella realizzazione delle scene.

Dalla *Descrizione degli apparati*⁶⁴, fatta da Giulio del Colle, il prologo iniziava con la rappresentazione del porto di Patara. Alla destra vi erano radunate le navi e alla sinistra si potevano ammirare le torri e le mura difensive della città. Al centro un soprano di Parma interpretava l'Innocenza e, dal cielo, in un volo appariva la Giustizia con la spada alzata e un leone al fianco.

Trainato da cavalli marini, su una conchiglia, avanzava Nettuno e dal fondo appariva la città di Venezia (fig. 30).

Anche in quest'opera le trasformazioni erano a vista, perché a conclusione del prologo il porto «momentaneamente sparì con l'uscita d'altri telari, che ad un medesimo istante mossi, e condotti confusero con la velocità, & unione fin il pensiero; l'artificio della gran ruota cui ubbidiscono a un tempo i moti d'ogni telaro [...]. Hora rappresentò la Scena un regio cortile, cui rendeva maestà, e pompa ordine lunghissimo di pilastri, finestroni, porte, e statue con esquisita misura, & arte disposte; formava gran teatro il prospetto d'architettura Dorica, e rustica, come anco il rimanente del cortile»⁶⁵ (fig. 31).

Gli atti si avvicendavano in scene di architetture con paesaggi, grotte e cortili, concludendo il terzo con la ricomposta prospettiva centrale di un simmetrico salone, con il soffitto a cassettoni (fig. 32). Le incisioni di Giovanni Giorgi restituiscono le scenografie di Torelli, ma ne alterano i rapporti

di scala, osannando le ambientazioni a discapito degli attori presenti sul palcoscenico. Si comprende l'importanza che la *scena lunga* assume nei diversi spettacoli, come si osserva anche nelle raffigurazioni de *La Venere Gelosa* che nel 1643 veniva presentata al Novissimo – con le musiche di Francesco Sacrati e il testo di Nicolò Bartolini –, ma in genere il teatro barocco si serviva di otto o nove coppie di teleri. Così doveva strutturarsi il prologo, raffigurante i due portici con colonne corinzie e il tempietto semi circolare di Nasso al centro⁶⁶ (fig. 33). Il numero di quinte si riduceva nelle corte scene boscherecce e aumentava di nuovo nelle architetture dei giardini e delle piazze, in un alternarsi continuo (figg. 34-37).

Di quest'opera resta la memoria testuale di Maiolino Bisaccioni, e iconografica nelle incisioni di Marco Boschini, raccolte nella pubblicazione che documenta gli *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo*⁶⁷.

Tre immagini completano il volume illustrando le scene de *La Deidamia*, il melodramma scritto da Errico Scipione con le musiche di Francesco Cavalli, che debuttava nel 1644, decretando la fine dell'esperienza di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo.

Non c'è alcuna descrizione che attesti la titolazione del melodramma in oggetto, ma dal libretto⁶⁸ è facile riscontrare la presenza del porto di Rodi presente nel prologo, di una valle arida menzionata nel primo e nel secondo atto e di un palazzo (figg. 38-40).

Per Bjurström ipotizza che Torelli abbia concepì

⁶⁶ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1975). *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*. Venezia: Neri Pozza, pp. 56-57.

⁶⁷ Bisaccioni, M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'invenzione, e cura di Iacomo Torelli da Fano. Dedicati all'Eminentissimo Principe il Cardinal Antonio Barberini*. Venezia: Gio. Vecellio, e Matteo Leni.

⁶⁸ Cfr.: Herrico, S. (1644). *La Deidamia. Poema Drammatico di Scipione Herrico. Da Rappresentarsi nel Teatro Novissimo nell'anno 1644. All'Illustrissimo Signore Il Signor Alvise Da Mosto Nobile Veneto*. Venezia: Matteo Leni, e Giovanni Vecellio, pp. 9-83.

⁶⁴ Cfr.: Del Colle, G. (1642). *Il Bellerio Fonte. Drama musicale del Sig.r Vincenzo Nolfi da f. Rappresentato nel Teatro Novissimo in Venetia da Giacomo Torelli da Fano Inventore delli Apparati. Dedicato al Ser.mo Ferdinando II Gran Duca di Toscana 1642*. Venezia: Gio. Battista Surian, pp. 8-9.

⁶⁵ Ivi, p. 19.



Fig. 31. Giovanni Giorgi, incisione per *Il Bellerofonte*, scena di Giacomo Torelli: cortile reale, Venezia 1642. In Del Colle G. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del Sig. Vincenzo Nolfi da f. Rappresentato nel Teatro Novissimo in Venetia [...]*. Venezia: Gio: Battista Surian. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Povoledo, Venezia (inv. 56_063).

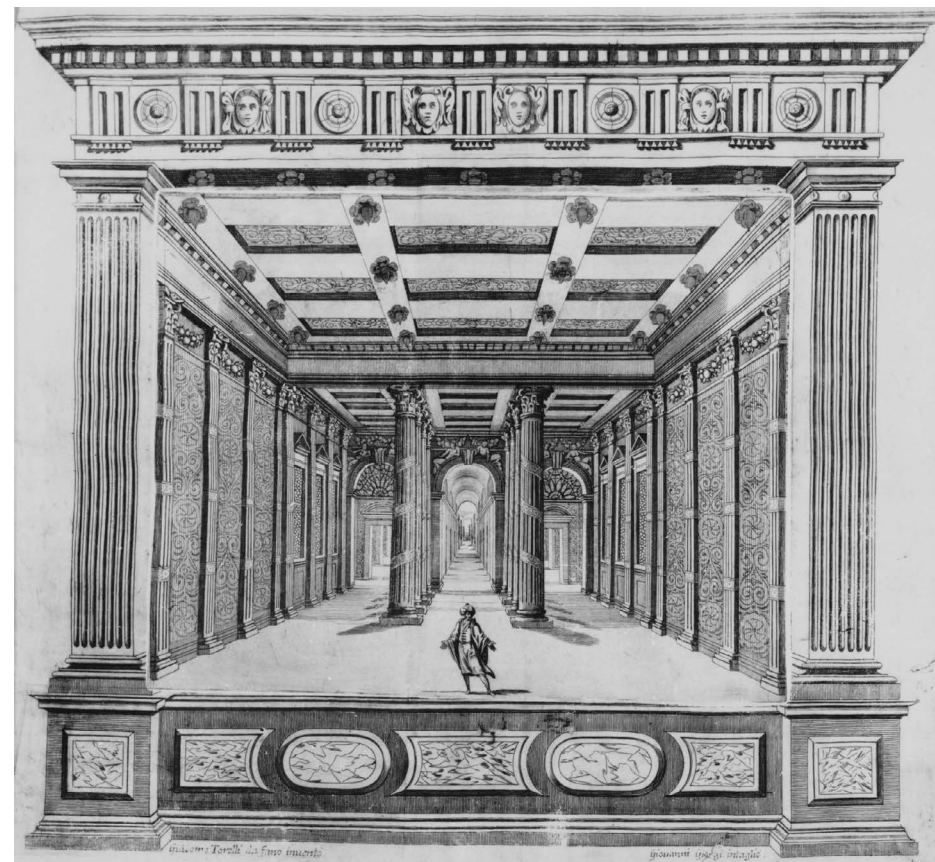


Fig. 32. Giovanni Giorgi, incisione per *Il Bellerofonte*, scena di Giacomo Torelli: salone reale, Venezia 1642. In Del Colle G. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del Sig. Vincenzo Nolfi da f. Rappresentato nel Teatro Novissimo in Venetia [...]*. Venezia: Gio: Battista Surian. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Povoledo, Venezia (inv. 56_071).

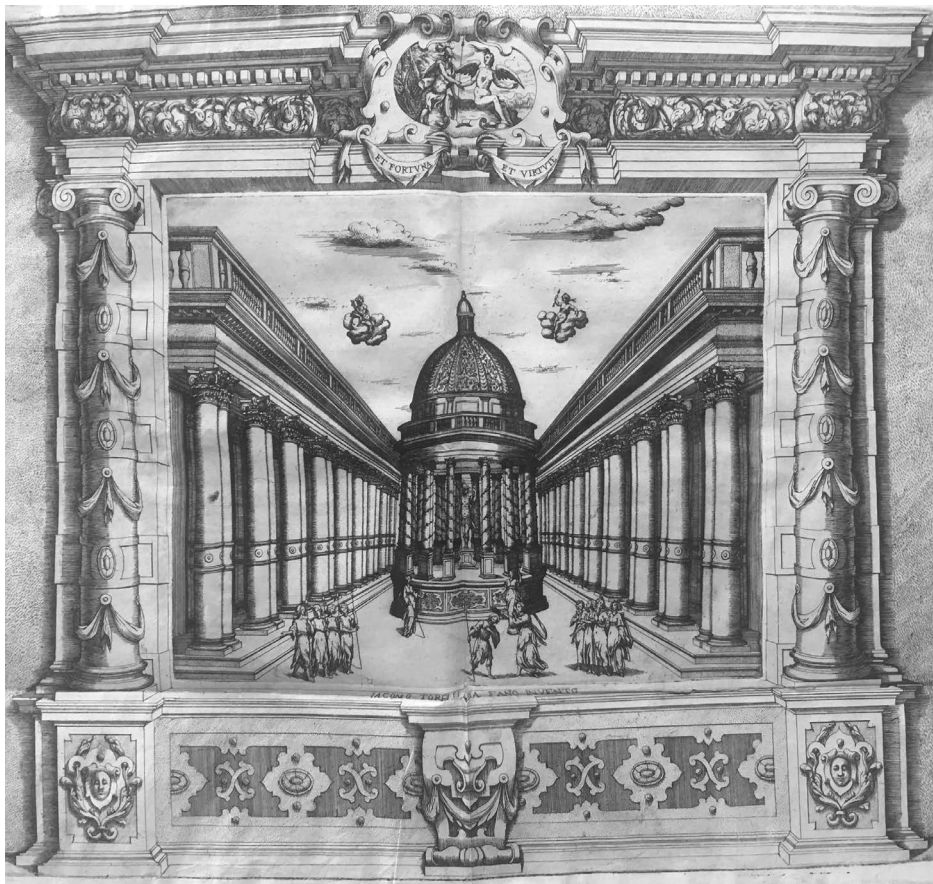


Fig. 33. Incisione raffigurante gli apparati per *La Venere Gelosa*, scena di Giacomo Torelli: piazza con tempio centrale, Venezia 1643. In Bisaccioni M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia* [...]. Venezia: Gio. Vecellio, e Matteo Leni.

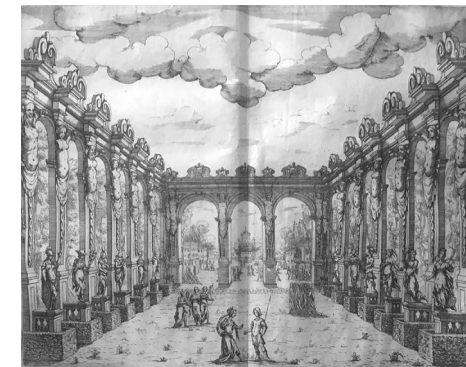
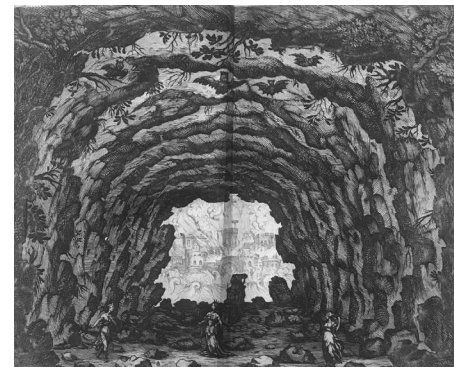
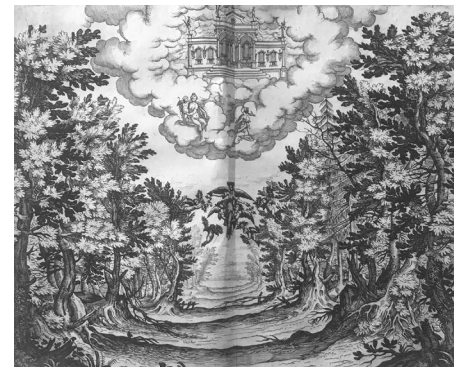


Fig. 34-37. Incisione raffigurante gli apparati per *La Venere Gelosa*, scene di Giacomo Torelli: boscareccia, piazza di città, grottesca e giardini, Venezia 1643. In Bisaccioni M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia* [...]. Venezia: Gio. Vecellio, e Matteo Leni.

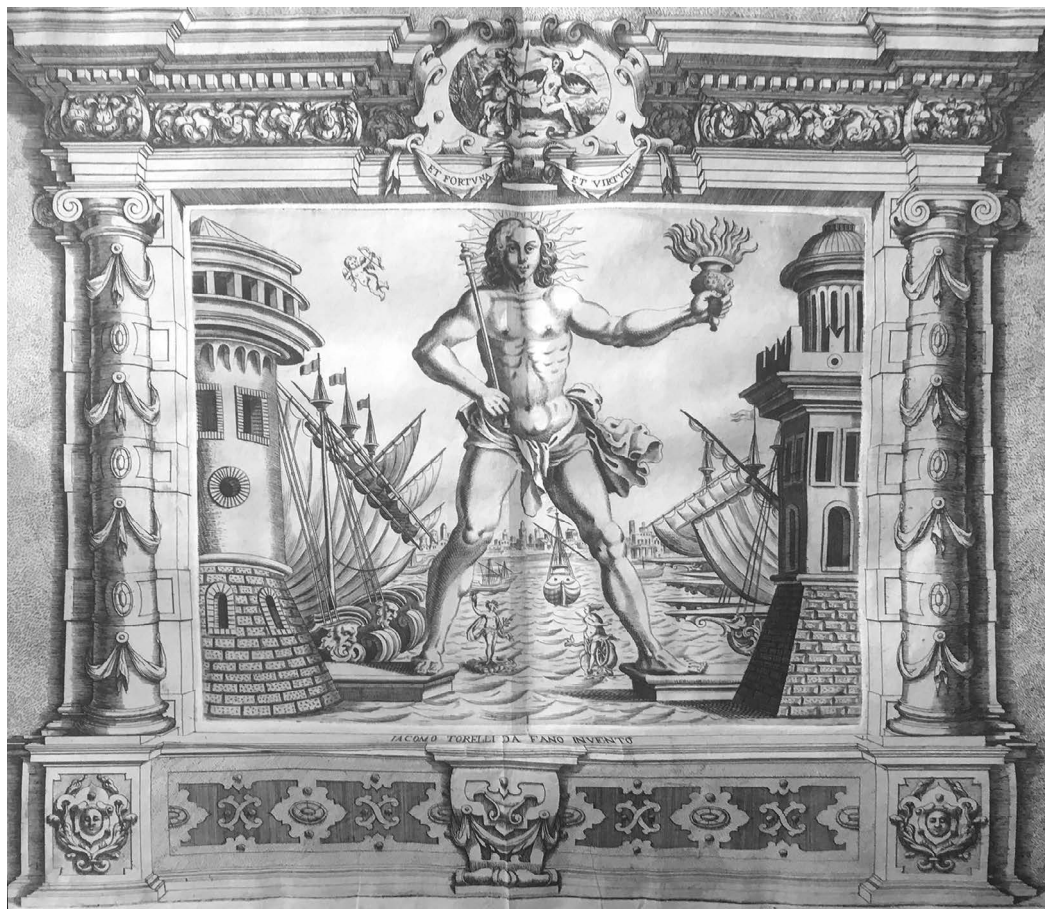
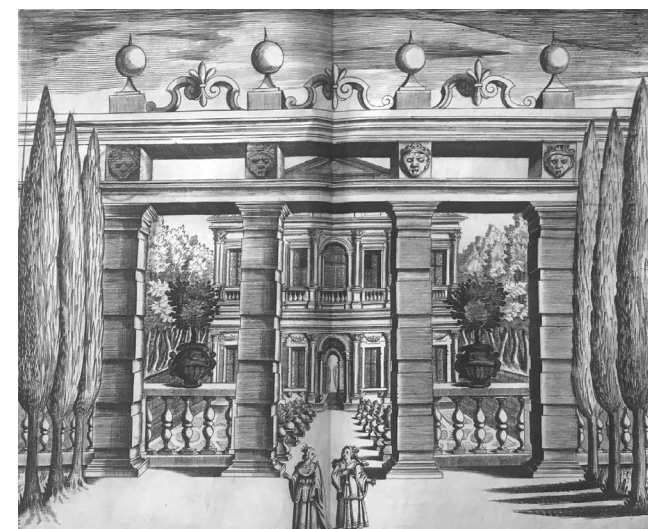


Fig. 38. Incisione raffigurante gli apparati per *La Deidamia*, scena di Giacomo Torelli: porto e colosso di Rodi, Venezia 1644. In Bisaccioni M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia* [...]. Venezia: Gio. Vecellio, e Matteo Leni.



Figg. 39-40. Incisioni raffiguranti gli apparati scenici per *La Deidamia*, scene di Giacomo Torelli: paesaggio e giardino con palazzo, Venezia 1644. In Bisaccioni M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia* [...]. Venezia: Gio. Vecellio, e Matteo Leni.

to le scenografie servendosi di materiali già in dotazione⁶⁹, del resto non è certo singolare che i teatri veneziani riadattassero le scene di altri spettacoli, questo spiegherebbe le similitudini fra il porto di Rodi, con l'aggiunta del colosso al centro, e quello di Patara per *Il Bellerofonte*, così come la *valle solitaria* con la scena boschereccia de *La Venere gelosa*. L'unica novità era costituita dalla scena corta del giardino di un palazzo, ottenuta con due quinte per lato che raffiguravano i cipressi, il portale tripartito e la quinta di fondo che evocava l'architettura di una villa veneta⁷⁰. Rispetto alle ricchissime produzioni precedenti, questo è uno spettacolo decisamente votato al risparmio ed è giustificato dalle condizioni di un teatro che versava in ristrettezze economiche. Il Novissimo chiudeva definitivamente i battenti nel 1645.

La cifra stilistica e le invenzioni di Giacomo Torelli, comunque, hanno condizionato la linea da seguire nell'operato di diversi scenografi che gli sono succeduti, caratterizzando un modo di intendere la scenografia del dramma in musica tipicamente riconducibile al teatro barocco veneziano.

Di alcuni dei protagonisti rimangono solo le testimonianze testuali nei libretti, nelle documentazioni manoscritte e nei contratti stipulati fra i proprietari dei teatri e gli impresari. La ricchezza di incisioni e disegni di progetto, invece, riguarda sempre di più le produzioni fatte presso le corti europee, come si ravvisa anche nel lavoro di Francesco Santurini, detto il Baviera per la sua intensa attività a Monaco. Nel 1654 il principe elettore, Ferdinando Maria Wittelsbach, lo in-

⁶⁹ Cfr.: Bjurström, P. (1961). *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm: Nationalmuseum, pp. 90-94.

⁷⁰ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 339.

carica di edificare l'Opernhaus in Salvatorplatz, il primo teatro tedesco costruito al di fuori delle mura di un palazzo, aperto tre anni dopo con le scenografie di Santurini per il melodramma dell'*Oronte*⁷¹ di Giorgio Giacomo Alcaini, musicato dall'organista e compositore Johann Gaspar Kerll.

L'allestimento del grande palcoscenico, profondo circa dieci metri, è raffigurato da Michael Wening⁷² in tredici incisioni che richiamano un impianto di matrice torelliana, nell'esibire ambientazioni che ricompongono le prospettive solide degli spazi cadenzati da sei a otto quinte per lato⁷³. Le scene lunghe si dilatano all'inverosimile, nella ripetizione di partiti architettonici che si moltiplicano nella superficie piana del fondale dipinto, come è facile riscontrare nella scena boschereccia del prologo e nell'exasperazione dell'infinito viale del terzo atto (figg. 41-47). Il primo atto è ambientato nella città di Candia e una sequenza di teleri ricompone i volumi di due schiere di palazzi cittadini, le cui decorazioni seguono un certo gusto classicista nell'anticipare lo sfondato prospettico della quinta di fondo che esibisce un sistema di portici voltati.

Oltre a calibrare filologicamente i partiti architettonici, rifuggendo dall'interpretativa e attualizzante opulenza barocca, il richiamo all'opera di Torelli è evidente anche nella scena che ritrae il porto di Candia, con il sistema di torri sulla sinistra e le imbarcazioni a destra, ricalcando esplicitamente il porto di Patara, ideato per *Il Bellerofonte*. Nel 1657 Santurini torna a Venezia per lavorare al Teatro Sant'Apollinare, vulgo San

⁷¹ Alcaini, G.G. (1657). *L'Oronte. Drama Musicale Rappresentato alle Ser.me Altezze Elettorali di Baviera*. Monaco: 4 Bavar. 2165, I, 24.

⁷² Cfr.: Kerll, J.K. (1657?). *L'Oronte. Drama musicale*. Monaco: Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁷³ Cfr.: Tamburini, E. (2004). *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*. Roma: Bulzoni, pp. 80-81.



41, 42. Michael Wening, incisioni dipinte a mano per l'*Oronte*, scene di Francesco Santurini: giardino e corte regia, Monaco 1657. In Kerll J.K. (1657?). *L'Oronte. Drama musicale*. Monaco: Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



43, 44. Michael Wening, incisioni dipinte a mano per l'*Oronte*, scene di Francesco Santurini: reggia infernale e porto di Candia, Monaco 1657. In Kerll J.K. (1657?). *L'Oronte. Drama musicale*. Monaco: Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Fig. 45-46. Michael Wening, incisioni dipinte a mano per l'*Oronte*, scene di Francesco Santurini: anfiteatro da combattimento e piazza, Monaco 1657. In Kerll J.K. (1657?). *L'Oronte. Drama musicale*. Monaco: Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Fig. 47. Michael Wening, incisione dipinta a mano per l'*Oronte*, scena di Francesco Santurini: piazza di Candia, Monaco 1657. In Kerll J.K. (1657?). *L'Oronte. Drama musicale*. Monaco: Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Aponal, allora diretto dal noto impresario Marco Faustini, il quale nel 5 maggio dello stesso anno sottoscrive un contratto di locazione con i fratelli Carlo Andrea ed Ettore Tron che lo impegna, per dieci anni, nella programmazione del Teatro San Cassan⁷⁴. Stando alle clausole, Faustini era libero di affittare gli scanni e i palchi del teatro, al prezzo che riteneva più opportuno, gestendo anche le annesse botteghe del vino e della pasticceria. I Tron mantenevano la sola proprietà di sei palchi, distribuiti fra il primo ordine in platea e i superiori, riscuotendo il canone di locazione di 840 ducati all'anno, da versare in due rate. Un secondo contratto veniva registrato dallo stesso notaio, Alessandro Pariglia, nel medesimo giorno⁷⁵, coinvolgendo oltre a Faustini anche Marc'Antonio Carraro, Alvise Duodo e Polifilio Zuancarli nella formazione di una compagnia che si impegnavano, per cinque anni, a *far recitare opere in musica*.

L'identità di quest'ultimo potrebbe corrispondere con quella dello scenografo Tasio Gioancarli che aveva collaborato con Torelli al Teatro Novissimo, ad ogni modo la compagnia provvedeva immediatamente alla ristrutturazione degli interni e dei palchetti del teatro, ingrandendo anche il palcoscenico per alloggiare, nel 1658, le nuove macchine degli *ingegneri* Francesco Santurini e Gasparo Mauro che collaboravano alle produzioni del *maestro di scene* Gaspare Beccari, ne *L'incostanza trionfante, ovvero, il Theseo*⁷⁶ – su testi di Francesco Piccoli e musiche di Pietro Andrea Ziani –, e nell'*Antioco*⁷⁷ di Nicolò Minato, musicato da Francesco Cavalli. Tuttavia,

non si deve confondere la figura di Francesco Santurini detto il Baviera, figlio di Francesco, con quella del suo omonimo⁷⁸, figlio di Antonio, anch'esso coinvolto nell'ambiente del teatro in qualità di impresario al Teatro San Moisè e al Sant'Angelo. Il nostro concludeva la sua attività al San Cassan dopo che Faustini, disattendendo il contratto che lo vincolava per dieci anni, in ristrettezze economiche, nel 1660 assieme ai soci ripartiva con l'impresa del Teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo⁷⁹.

Nel 1662 Santurini tornava a Monaco dove l'elettrice, principessa Enrichetta Adelaide di Savoia, appassionata di drammi in musica, per festeggiare la nascita del figlio Massimiliano Emanuele, lo incaricava di allestire gli apparati scenici di ben tre opere da svolgersi in tre giorni consecutivi, scritte da Pietro Paolo Bissari e accompagnate dalle musiche di Johann Kaspar Kerll. *Fedra incoronata*⁸⁰, *Antiopa giustificata*⁸¹ e *Medea vendicativa*⁸² finalmente decretavano il soprannome di questo scenografo dallo straordinario talento, capace di modellare i suoi allestimenti in funzione di tre differenti luoghi performativi. Il Baviera dava il via alla trilogia delle «Musicali Attioni, una di Recita, una d'Armi, una di Fuoco»⁸³, all'interno del già calcato palco del teatro di Salvatorplatz, con la *Fedra incoronata*. Il prologo si contestualizzava nella prospettiva *di sotto in su* di un cielo, con le nuvole in movimento e le divinità olimpiche sospese nel vuoto, azionando macchine molto sofisticate, per le quali Silvia Bracca ricorda che la Venezia della seconda metà del Seicento aveva già abbandona-

⁷⁴ Cfr.: Scuola Grande di San Marco. Atti del notaio Alessandro Pariglia (1657-1658). Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, busta 194, c. 25.

⁷⁵ Ivi, busta 194, c. 24.

⁷⁶ Piccoli, F. (1658). *L'incostanza trionfante, ovvero il Theseo. Drama per musica nel Teatro di San Cassano. Consacrato alli serenissimi principi Georgio Guglielmo, Gio: Federico, & Ernesto Augusto duchi di Bransuvich, e Lunesburgh, & c.* Venezia: Andrea Giuliani.

⁷⁷ Minato, N. (1658). *Antioco. Drama per musica nel Teatro a San Cassano per l'anno 1658. All'illustrissimo Sig. Marcellino Airoldi conte di Lec. E Signore delle Terre di Bellaggio.* Venezia: Andrea Giuliani.

⁷⁸ Cfr.: Stefani, G. (2018). Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683). *Drammaturgia*, anno XV, 5, 2018, pp. 55-82.

⁷⁹ Cfr.: Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (1995). *Op. cit.*, p. 103.

⁸⁰ Bissari, P.P. (1662). *Fedra incoronata. Drama Regio Musicale. Attione prima de gli Applausi fatti alla nascita dell'Altezza Ser.ma di Massimiliano Emanuele [...]*. Monaco: Gioann Iekelino.

⁸¹ Bissari, P.P. (1662). *Antiopa giustificata. Drama di Foco. Attione seconda De gli Applausi fatti alla nascita Dell'Altezza Ser.ma di Massimiliano Emanuele [...]*. Monaco: Gioann Iekelino.

⁸² Bissari, P.P. (1662). *Medea vendicativa. Drama di Foco. Attione terza De gli Applausi fatti alla nascita Dell'Altezza Ser.ma di Massimiliano Emanuele [...]*. Monaco: Gioann Iekelino.

⁸³ Bissari, P.P. (1662). *Fedra incoronata [...]*. *Op. cit.*, p. 9.

nato questa dispendiosa tipologia configurativa. «Per contrario, proprio i numi della classicità diverranno presenza stabile nel panorama delle corti europee, perché possedevano una forza evocativa ineguagliabile, in grado di soddisfare le pretese encomiastiche dei sovrani»⁸⁴ (fig. 48). Il primo atto si svolgeva nell'atrio del *Palazzo Reggio* di Antiopa, decorato da paraste semicircolari con capitelli corinzi e nicchie, all'interno delle quali erano alloggiate le statue di cavalli rampanti con i militari in sella. Sullo sfondo campeggiava un imponente scalone (fig. 49). Come di consueto, le scene architettoniche di interni ed esterni si alternavano con quelle delle ambientazioni naturali, anche nella lungimirante invenzione di seguire un doppio registro narrativo che sovrapponeva l'avanzamento di una imbarcazione all'azione svolta nella reggia di Nettuno, sita in fondo al mare (figg. 50-51).

L'*Antiopa Giustificata*, invece, si svolgeva all'interno dell'ippodromo di Monaco, di dimensioni pari a circa 110 per 25 metri e alto 40, adibito a spazio teatrale, manifesto nell'imponente arco scenico sormontato da una loggia a tre arcate (figg. 52-53).

Se la prima azione riguardava la storia della prigioniera regina delle amazzoni e i tradimenti subiti da Teseo, la seconda narrava le vicende della sfida lanciata da Solonte per riconquistare il trono di Atene, usurpatogli proprio da Teseo.

L'eroe, Solonte, era interpretato dal principe elettore Ferdinando Maria e la parte di Teseo era personificata dal fratello Massimiliano Filippo Girolamo. Andrea Garavaglia ricorda che l'intera messa

in scena era strutturata su nove comparse che prendevano le parti dei protagonisti, alternandosi fra la fortezza di Temiscira, le ambientazioni boscherecce, quelle marine e la città di Colco.

Ad inaugurare la disputa vi era la figura di Medea che usciva da una vecchia torre⁸⁵.

L'ultimo spettacolo della *Medea vendicativa* si svolgeva sulle rive del fiume Isar, con un teatro effimero e una piattaforma galleggiante, dietro la quale godere dei giochi pirotecnici previsti per la conclusione di questi tre giorni di festeggiamenti. Pietro Paolo Bissari ha raccontato lo spazio dell'azione scenica nei seguenti termini: «[...] Formava la prospettiva dall'altra parte in lontananza di [piedi] 150, un ampio, e ben figurato Proscenio, la cui Architettura mostrava nella sommità da una parte Venere con Amore, la Fraude, e l'Inganno, con rilevate figure; dall'altra la Gelosia, il Timore, la Guerra; e nei Nicchi più bassi, lo Sdegno in uno, la Vendetta nell'altro»⁸⁶ (fig. 54).

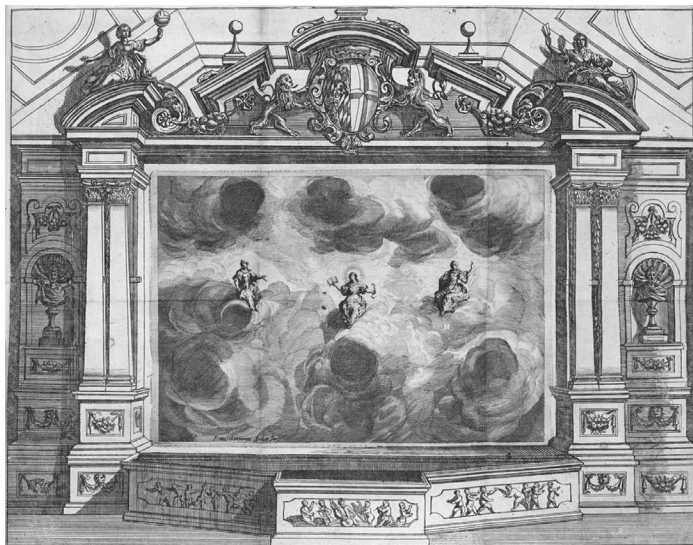
La descrizione prosegue con il dimensionamento del palco, largo 62 piedi e profondo 68, ma il suo essere posizionato nel fiume ha permesso a Santurini di farlo traslare, per spalancare lo specchio d'acqua a una battaglia navale, volta alla distruzione della fortezza posta al centro del bacino del fiume, con le macchine pirotecniche che completavano la magia di questa straordinaria messa in scena (fig. 55).

Il Baviera continuò la sua attività alla corte dei Wittelsbach di Monaco fino al 1669, anno in cui tornò a Venezia per lavorare con il suo omonimo fino al 1672, al Teatro Vendramin, detto anche

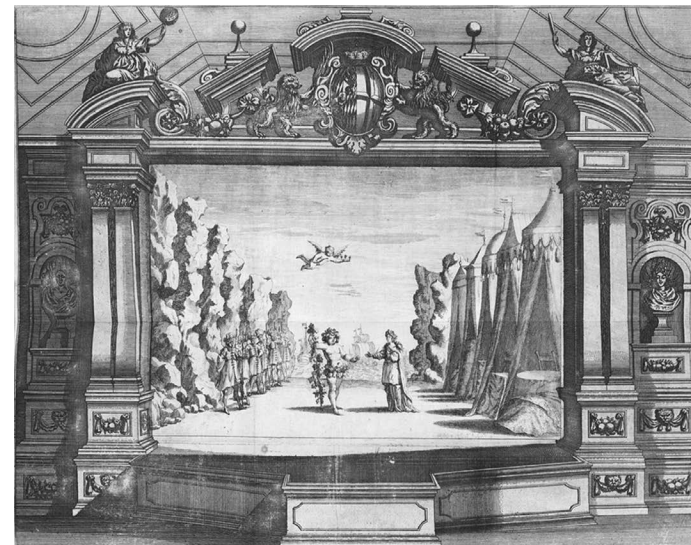
⁸⁴ Bracca, S. (2014). *Op. cit.*, pp. 187-188.

⁸⁵ Cfr.: Garavaglia, A. (2015). *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*. Milano: LED, pp. 113-116.

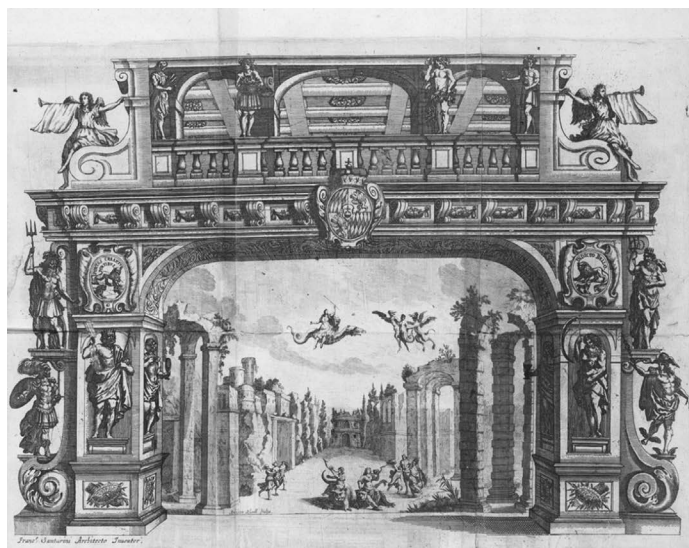
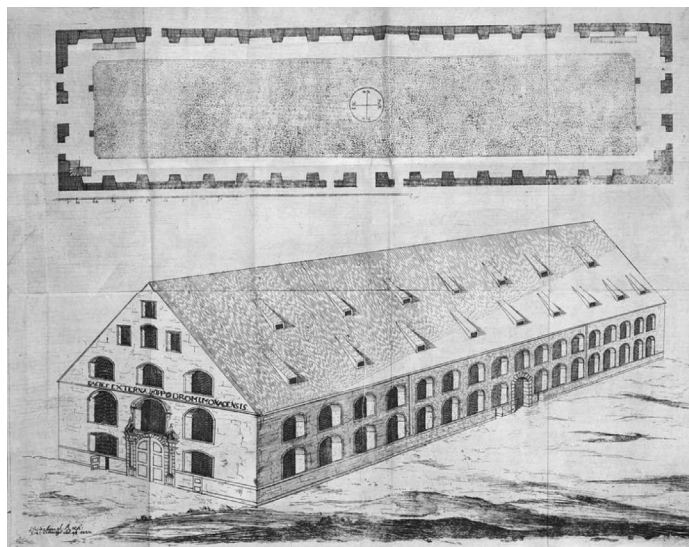
⁸⁶ Bissari, P.P. (1662). *Medea vendicativa* [...]. *Op. cit.*, p. 6.



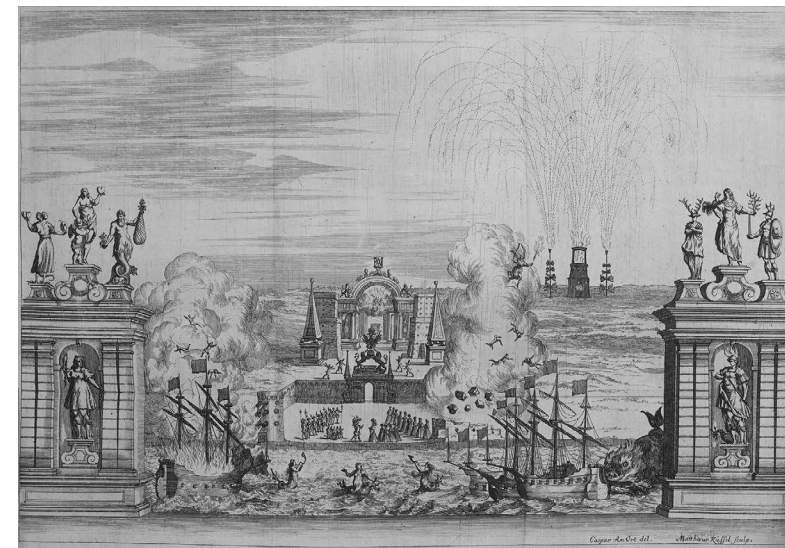
Figg. 48-49. Incisioni raffiguranti gli apparati per *Fedra Incoronata*, scene di Francesco Santurini: nuvole con figure allegoriche e atrio di palazzo con salone, Monaco 1662. In Bissari P.P. (1662). *Fedra incoronata. Drama Regio Musicale* [...]. Monaco: Gioann Iekelino.



Figg. 50-51. Incisioni raffiguranti gli apparati per *Fedra Incoronata*, scene di Francesco Santurini: scogliera e paesaggio marittimo, Monaco 1662. In Bissari P.P. (1662). *Fedra incoronata. Drama Regio Musicale* [...]. Monaco: Gioann Iekelino.



Figg. 52-53. Melchior Küsel, incisioni per *Antiopa giustificata*, ippodromo di Monaco e scena di Francesco Santurini: deserto con torre, Monaco 1662. In Bissari P.P. (1662). *Antiopa giustificata. Drama guerriero* [...]. Monaco: Gioann Iekolino.



Figg. 54-55. Melchior Küsel, incisioni per *Medea vendicativa*, scene di Francesco Santurini: grotta di vulcano e battaglia navale, Monaco 1662. In Bissari P.P. (1662). *Medea vendicativa. Drama di Foco* [...]. Monaco: Gioann Iekolino.

San Salvador o di San Luca, per poi dedicarsi agli spettacoli che il procuratore Marco Contarini organizzò nel Teatro Grande della sua villa a Piazzola sul Brenta, fra il 1679 e il 1680. Morì a Monaco nel 1682, città nella quale aveva costruito l'Ophernaus con l'aiuto di un altro scenografo veneziano, Francesco Mauro.

La probabile amicizia e la collaborazione già attestata con il figlio Gasparo presso il Teatro San Cassan – e più in generale con questa famiglia di scenografi –, giustifica l'incarico di quest'ultimo nel ristrutturare proprio l'Ophernaus che veniva riaperto nel 1685, con un imponente palco reale al centro, del quale rimane memoria in un'incisione di Michael Wening su disegno di Domenico Mauro, fratello di Gasparo (fig. 56).

Tra gli scenografi più significativi, del tardo seicento veneziano, si ricorda Ippolito Mazzarini che, assieme a Giovanni Battista Lambranzi, fu definito tra i pittori più eccellenti da Cristoforo Ivanovich⁸⁷.

L'accesso al Teatro Grimani di SS. Giovanni e Paolo deve essere stato facilitato da suo cognato, il pittore Francesco Melli che qui già lavorava⁸⁸, così il 6 giugno 1660 sottoscrisse un contratto con Marco Faustini, impegnandosi a dipingere dieci scene «con suoi lontani prospetti, soffitti, et le macchine che saranno necessarie; obbligandosi per patto particolare di dare il tutto finito nel corso di mesi sei prossimi venturi dovendo principiar alla lunga alli 15 del corrente et aver finito il tutto alli 15 Dicembre venturo»⁸⁹.

Si trattava dell'allestimento per *L'Antigona delusa d'Alceste*⁹⁰, melodramma musicato da Pie-

⁸⁷ Cfr.: Ivanovich, C. (1681). *Op. cit.*, p. 453.

⁸⁸ Cfr.: Glixon, B.L., Glixon J.E. (2006). *Inventing the Opera Business. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press, p. 31.

⁸⁹ Scuola Grande di San Marco. Contratto fra Marco Faustini e Ippolito Mazzarino, 16 giugno 1660. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, busta 194, c. 5.

⁹⁰ Aureli A. (1660). *L'Antigona delusa da Alceste. Drama per musica di Aurelio Aureli Favola Settima. Dedicata alle Serenissime Altezze di Giorgio, e Guglielmo Duchi di Bransuich. Recitata nel Teatro a SS. Gio: e Paolo l'anno 1660*. Venezia: Giacomo Batti.

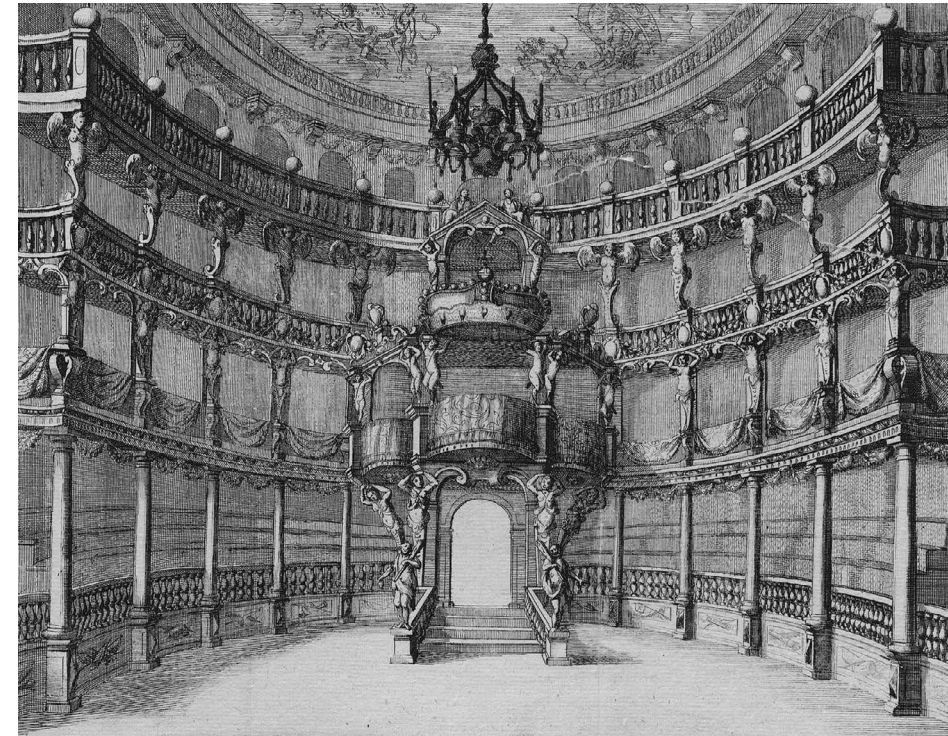


Fig. 56. Michael Wening, interno dell'Ophernaus o Teatro San Salvator, Monaco, incisione su disegno di Domenico Mauro, 1685. In Ventura T. (1685). *Servio Tullio. Drama per Musica da rappresentarsi alle Augustissime Nozze di sue Altezze Elettorali [...]*. Monaco: Giovanni Jecklino.

tro Andrea Ziani su libretto di Aurelio Aureli, da svolgersi nel carnevale del 1660, *more veneto*⁹¹. Le fonti storiche registrano la collaborazione continuativa che, a partire da qui, si avviava fra Mazzarini e Gasparo Mauro. Un sodalizio durato circa trent'anni al servizio del Teatro Grimani, anche se nei libretti di diverse opere i loro nomi non sono citati e non rimangono nemmeno le tracce dei disegni di progetto, o incisioni che ci permettano di comprendere come erano strutturati gli apparati scenici, pur consapevoli del fatto che alcuni di questi venivano riadattati e i teleri ridipinti, mantenendo le macchine e parte della dotazione teatrale del primo spettacolo⁹². Ma i Grimani nel 1678 aprivano un nuovo teatro a San Giovanni Grisostomo⁹³ – per alcuni studiosi costruito da Tommaso Bezzi⁹⁴ e per altri da Gasparo Mauro⁹⁵ –, dotato di moderne attrezzature e una grande sala ornata di sculture in basso rilievo.

Il *Mercurio Galant* lo descriveva nei termini di un teatro regale, il più bello e il più ricco della città⁹⁶. Anche l'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane, responsabile della ricostruzione del Palazzo Reale di Stoccolma e maestro di cerimonia, nel suo viaggio in Italia che copriva un arco di tempo circoscritto fra l'inverno del 1687 e la primavera dell'anno successivo, dopo aver visitato molti teatri e notato che quelli veneziani distribuivano i loro marchiegni al di sopra dello spazio dell'azione attoriale e non nel sottopalco, per evitare possibili allagamenti, rimase molto colpito dalle moderne macchine che governavano il palcoscenico del nuovo Teatro

Grimani⁹⁷. In particolare, nel suo *diario*⁹⁸ inserì schizzi e appunti che ne spiegavano la dotazione scenotecnica e il funzionamento. «L'argano situato sopra il palcoscenico serviva a cambiare i soffiti e a sollevare un contrappeso che, una volta liberato, scendeva a sinistra del palco stesso. Il peso era collegato mediante una corda a un cilindro di grande diametro, inserito su un albero che si estendeva sotto il palcoscenico dalla parte anteriore a quella posteriore. Sullo stesso albero erano inseriti altri sei cilindri di diametro minore: i due prima del cilindro più grande servivano le quinte più vicine al proscenio, mentre gli altri quattro servivano le quinte più piccole verso il fondo del palcoscenico. Rilasciando il contrappeso, quindi, si otteneva il cambiamento simultaneo di tutte le quinte, essendo queste collegate mediante delle corde all'albero centrale»⁹⁹ (fig. 57). Al Teatro San Giovanni Grisostomo approdavano Ippolito Mazzarini e Gasparo Mauro. Tuttavia, anche in questo caso dei loro allestimenti non si hanno disegni, se non le possibili parvenze da interpretare nelle antiporte figurate di alcuni libretti, come ad esempio quello dell'*Ottone*¹⁰⁰ di Girolamo Frigimelica Roberti, melodramma musicato da Carlo Francesco Polarolo nel 1694. L'incisione ritrae l'atrio del palazzo reale con il trono sul quale è seduto il re, all'interno di uno spazio ritmato da colonne di ordine corinzio, con una loggia sormontata da una volta emisferica. Con questa scena, filologicamente descritta dal librettista, iniziava il primo dei cinque atti di una tragedia per la quale è pressoché impossibile comprendere l'impronta

⁹¹ Il calendario della Serenissima avviava il ciclo del nuovo anno il primo marzo.

⁹² Cfr.: Mancini F., Muraro M.T., Povoledo E. (1995). *Op. cit.*, p. 308.

⁹³ Era situato nello stesso lotto dell'odierno Teatro Malibran.

⁹⁴ Cfr.: Mancini F., Muraro M.T., Povoledo E. (1995). *Op. cit.*, p. 302.

⁹⁵ Cfr.: Damerini G. (1960). *Cronache del Teatro Vendramin. Il Seicento. Il Dramma*, 291, 1960, p. 102.

⁹⁶ Cfr.: *Mercurio Galant*, mars 1683, pp. 249-252.

⁹⁷ Cfr.: Bjurmsröm P. (2000). Nicodemus Tessin il Giovane: Descrizione delle macchine sceniche nei teatri veneziani, 1688. In F. Milesi. *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*. Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, pp. 29-32.

⁹⁸ Cfr.: Bjurmsröm P. (1966). Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J. Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola. *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 21, 1966, pp. 14-41.

⁹⁹ Bjurmsröm P. (2000). *Op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁰ Frigimelica Roberti G. (1694). *Ottone. Tragedia Per Musica Fatta. Da rappresentarsi nel Teatro di S. Gio: Grisostomo. L'Anno M.DC.XCIV. Dedicata a sua Altezza Serenissima Elettorale Ernesto Augusto Duca di Bronsich, e Lunebourg & c. Elettore del S. R. I. Venezia: Nicolini*.

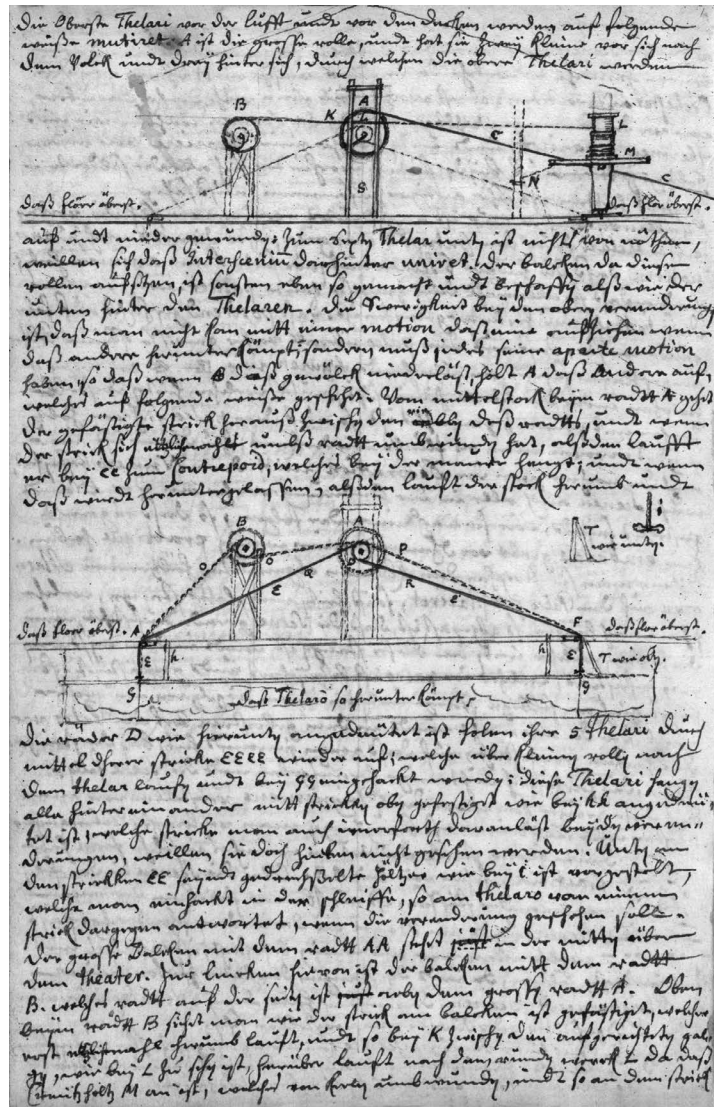


Fig. 57. Nicodemus Tessin il Giovane, appunti sulle macchine sceniche dei teatri veneziani. In Tessin N. (1687-1688). *Nicodemus Tessin d.y. dagbok från resa 1687-1688*. Stockholm: National Library of Sweden, KB HS Acc. 2001/88.



Fig. 58. Incisione da antiporta figurata dell'Ottone. In Frigimelica Roberti G. (1694). *Ottone. Tragedia Per Musica Fatta. Da rappresentarsi nel Teatro di S. Gio: Grisostomo* [...]. Venezia: Nicolini. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Venezia, Fondo Rolandi (Rolandi Pollaroli F-Z).

progettuale dei due scenografi coinvolti, per tanti anni protagonisti dei teatri della famiglia Grimani (fig. 58).

Tra le figure che invece hanno prodotto una testimonianza tangibile del loro lavoro, nei disegni degli allestimenti scenici e delle macchine atte a governarli, si ricorda il pittore quadraturista Giovanni Battista Lambranzi, iscritto alla fraglia dei pittori di Venezia dal 1687 al 1700¹⁰¹, menzionato da Marco Boschini per due opere veneziane andate perdute: la prospettiva architettonica dipinta sul soffitto della chiesa di Santa Marta e della chiesa dei Carmini, decorata con due ordini di colonne corinzie e composite¹⁰². Iniziava la sua carriera teatrale negli anni Sessanta, apprendendo i segreti del mestiere da Ippolito Mazzarini, con il quale collaborava al Teatro SS. Giovanni e Paolo. Per il Teatro San Salvatore, della famiglia Vendramin¹⁰³, nel 1675 realizzava gli apparati di due spettacoli: *Eteocle e Polinice* di Tebaldo Fattorini e *La Divisione del Mondo* di Giulio Cesare Corradi, entrambi musicati da Giovanni Legrenzi. In merito al secondo melodramma, Livio Niso Galvani dichiarò che «fu ammirabile per le vastissime idee delle macchine ed apparenze che l'hanno accompagnato in scena, essendo stato in quell'anno direttore del teatro il marchese Guido Rangone»¹⁰⁴. Appartenente a una delle casate più antiche di Italia, già signore della Rocca di Spilamberto e nobile modenese, il marchese Guido Rangoni III risiedeva a Venezia negli anni compresi fra il 1673 e il 1676. Di ritorno nel suo prestigioso palazzo a Parma, si presume che abbia portato con sé un prezioso album di disegni

¹⁰¹ Cfr.: Trevisan, L., Zavatta, G. (2013). *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico*. Verona: Università degli studi di Verona, p. 78.

¹⁰² Cfr.: Boschini, M. (1674). *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di marco Boschini. Non solo nelle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isola ancora circonvicine. Al Serenissimo Principe e Regal Collegio di Venezia*. Venezia: Francesco Nicolini, Sestier di Dorsoduro, p. 9 e pp. 15-46.

¹⁰³ Il teatro della famiglia Vendramin era collocato nel medesimo lotto dell'odierno Teatro Carlo Goldoni.

¹⁰⁴ Galvani, L.N. (1969). *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche raccolte e ordinate da Livio Niso Galvani*. Bologna: Forni, p. 89.

di scena¹⁰⁵ e lo abbia mostrato al duca Ranuccio II Farnese, per riflettere sui diversi allestimenti previsti per le nozze del figlio Odoardo con Dorothea Sofia di Neuburg. Così, il 25 maggio 1690, in un Teatro Farnese ristrutturato per l'occasione, andava in scena *Il Favore degli dei*¹⁰⁶ di Aurelio Aureli, con le musiche di Bernardo Sabadini. La scelta di affidare gli apparati al veneziano Domenico Mauro, e il progetto delle macchine ai suoi fratelli Gasparo e Pietro, non deve essere stata certo casuale. In ogni caso i disegni di questo spettacolo, e quelli contenuti nell'album sopracitato, sono raccolti in un prezioso manoscritto custodito nella Biblioteca Palatina di Parma¹⁰⁷. La loro riscoperta e le considerazioni che ci portano ad identificarne la presunta paternità, si devono a Cesare Molinari¹⁰⁸ che riconduce alcuni di questi disegni a *La Divisione del Mondo* di Corradi, confrontandoli con il libretto dell'opera, la cui descrizione della prima scena di apertura recita: «[...] Allo scoppio d'un fulmine s'alza la Tenda, e si vede il Proscenio occupato da Nuvole, quali doppio varij moti formano un LEONE coronato nel mezzo; Indi à poco à poco dileguare si scorge la Scena tutta nuvolosa con Giove, e Pluto assistiti da numerose Deitadi ischierate in Aria à difesa del Cielo contro i Titani rimasti già fulminati Sotto le ruine del Vesuvio»¹⁰⁹. In effetti, la composizione di un sistema complesso di telai lignei semoventi, calati da carrelli scorrevoli disposti sulla soffitta, è inquadrata nella prospettiva centrale della macchina che la sostanza e nel bozzetto della scenografia, che mostra il simbolo di Venezia, omaggiando la

¹⁰⁵ Cfr.: Cirillo, G., Godi G. (1989). *Il Trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*. Parma: Artegrafica Silva, p. 139.

¹⁰⁶ Aureli, A. (1690). *Il Favore degli dei, Drama fantastico musicale Fatto Rappresentare dal Serenissimo Sig. Duca di Parma [...]*. Parma: Stampa Ducale.

¹⁰⁷ Ms. Parm. 3708.

¹⁰⁸ Cfr.: Molinari, C. (1965). Disegni a Parma per uno spettacolo veneziano. *Critica d'Arte*, XII, 70, 1965, pp. 47-64.

¹⁰⁹ Corradi, G.C. (1675). *La Divisione del Mondo. Drama per Musica. Nel Famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore, di Giulio Cesare Corradi L'Anno M.D.C.LXXV. Seconda impressione. Consacrato All'Heroica Immortal Grandezza della Generosa Nobiltà Veneta*. Venezia: Francesco Nicolini, p. 11.

città con il leone alato di San Marco posto su una gigantesca W (figg. 59-60). Ma Corradi dichiara anche che, subito dopo, le nuvole si allontanavano per mostrare la vittoria di Giove sui Titani. Queste si disponevano in circolo, per svelare il tempio semicircolare con il coro degli Dei sospesi ai lati, mentre il protagonista discendeva da un'aquila per scagliare la sua ira sui giganti che sprofondavano fra le rocce, mosse da un sistema di telaietti fissati alla base del palco (figg. 61-62). Benché il libretto non identifichi l'autore degli allestimenti, Molinari ipotizza che si tratti di Domenico Mauro, il quale assieme ai fratelli avrebbe portato a Parma un taccuino ricco di disegni, forse realizzati in collaborazione con il loro maestro Francesco Santurini¹¹⁰. Tuttavia, il libretto dell'*Eteocle e Polinice* – melodramma svolto al Teatro Vendramin assieme a *La divisione del Mondo*, sempre nel 1675 – riporta che le scenografie sono progettate da Giovanni Battista Lambranzi, «con mirabile maestria nobilmente panneggiate»¹¹¹, e il manoscritto in possesso della Biblioteca Palatina le contiene.

L'uniformità linguistica dell'intero corpus eicografico fa pensare che l'autore sia sempre lo stesso, documentando i due spettacoli veneziani del Teatro San Salvador, anche se Silvia Bracca ritiene che l'album non rappresenti una mera raccolta di bozzetti, quanto piuttosto una sua documentazione postuma commissionata da Rangoni a Lambranzi, il quale dimostra tutta la sua abilità di *peintre graveur*¹¹², già collaudata nell'illustrazione delle antiposte figurate di diversi libretti d'opera. Nell'*Eteocle e Polinice*

le vicende dei figli di Edipo Re di Tebe, giunti alla contesa per il governo della città, aprono la disputa del primo atto all'interno di un salone regio la cui prospettiva centrale esibisce, ai lati, due schiere di talamoni che sorreggono grandi archi. Sullo sfondo vi è la doppia rampa di uno scalone monumentale che ricorda l'impianto spaziale previsto da Santurini per la *Fedra Incoronata*, ma l'opulenza barocca qui è predominante e si manifesta anche nella scelta di decorare gli spazi, della galleria del terzo atto, con imponenti colonne tortili e statue femminili elevate da piedistalli (figg. 63-64). Le complicate scene del giardino reale, del secondo atto, invece sono documentate dai particolari della fontana disposta al centro e dal congegno meccanico che la rende funzionante (figg. 65-66). In generale, la preziosissima raccolta di piante, prospettive delle macchine e bozzetti di Giovanni Battista Lambranzi, registra un rigoroso approccio alla scenografia e alla scenotecnica veneziana, sul finire del Seicento. Per quanto riguarda gli apparati di altri due melodrammi svolti nel 1676 al Vendramin, sotto la direzione di Guido III Rangoni – *Adone in Cipro*¹¹³ di Giovanni Matteo Giannini e *Germanico sul Reno*¹¹⁴ di Giulio Cesare Corradi, musicati sempre da Giovanni Legrenzi –, i disegni sono reperibili alla Bibliothèque de l'Opéra di Parigi¹¹⁵ e alcuni storici li attribuiscono a Giovanni Battista Lambranzi¹¹⁶, altri ritengono più probabile che si tratti dei fratelli Gaspare e Domenico Mauro, rispettivamente responsabili delle macchine e dei fondali dipinti¹¹⁷.

¹¹⁰ Giannini G.M. (1676). *Adone in Cipro. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore* [...]. Venezia: Francesco Nicolini.

¹¹⁴ Corradi G.C. (1676). *Germanico sul Reno. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore* [...]. Venezia: Francesco Nicolini.

¹¹⁵ Cfr.: *Disegni dell'Opere rappresentate nel Teatro di S. Salvatore di Venetia l'anno 1675. La prima col titolo d'Adone e il secondo di Germanico sul Reno. Colle scene medesime et operationi delle Machine ch'a dette Opere si fraposerò di fogli quarantatre*. Paris: Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 853.

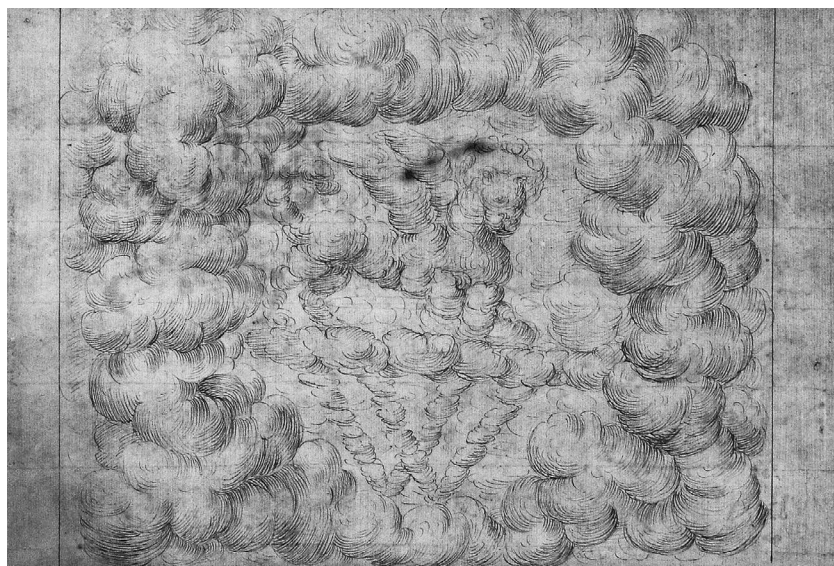
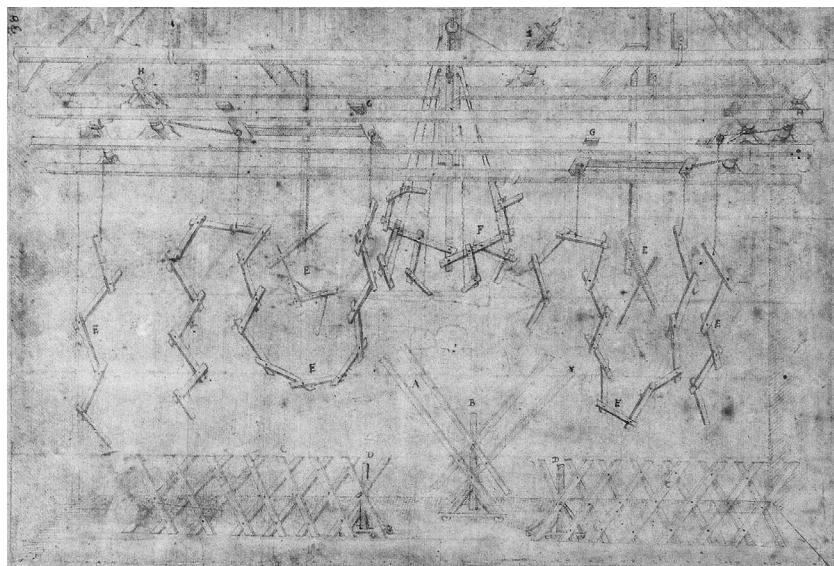
¹¹⁶ Cfr.: Mancini F., Muraro M.T., Povoledo E. (1995). *Op. cit.*, p. 223; Sinisi S., Innamorati I. (2003). *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*. Milano: Mondadori, p. 132.

¹¹⁷ Cfr.: Brugnoli T. (1992). «Curiose mutanze, novità, stravaganze»: un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di "Germanico sul Reno". *Rivista Italiana di Musicologia*, 27, 1/2, 1992, p. 144.

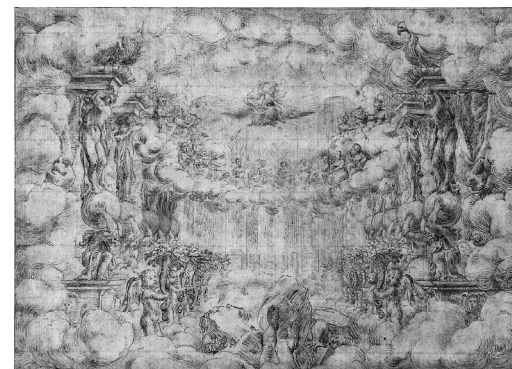
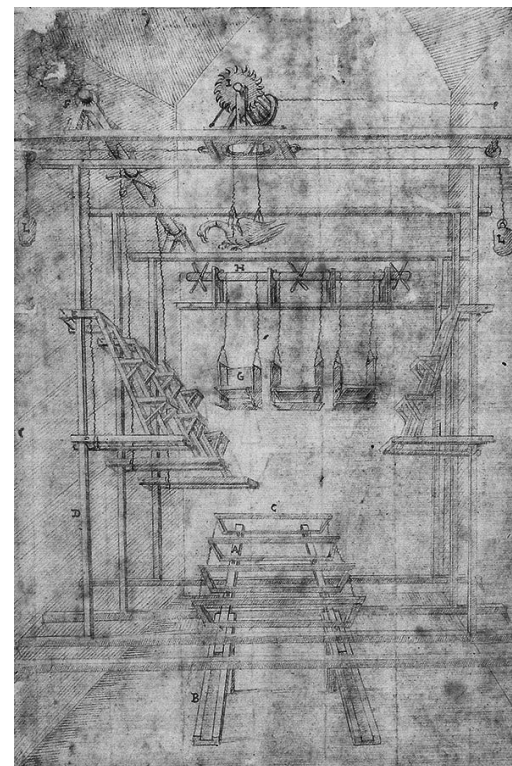
¹¹⁰ Cfr.: Molinari C. (1965). *Op. cit.*, p. 51.

¹¹¹ Fattorini T. (1675). *Eteocle e Polinice. Drama per Musica da Rappresentarsi nel Teatro a S. Salvatore, L'Anno M.DC.LXXV. Consacrato alle Nobilissime Dame di Venetia*. Venezia: Francesco Nicolini, p. 6.

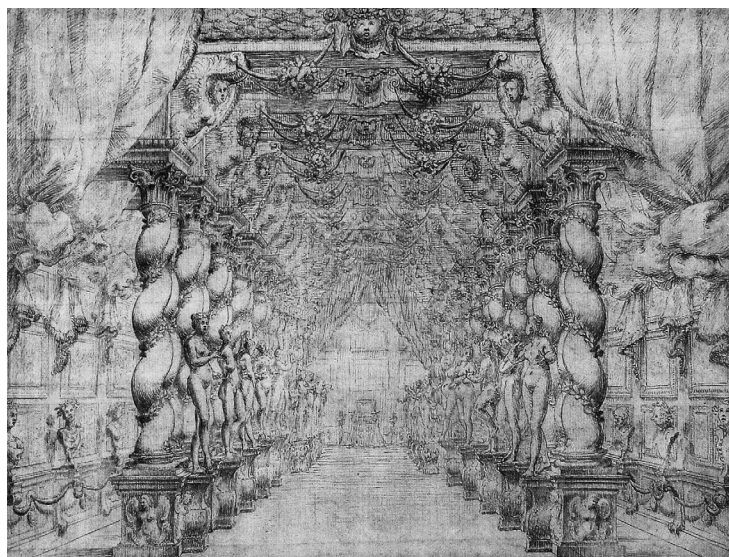
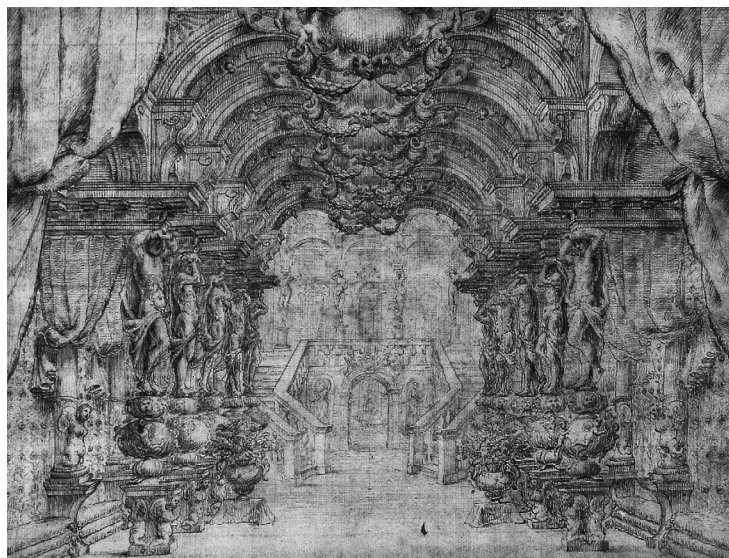
¹¹² Cfr.: Bracca S. (2014). *Op. cit.*, p. 224.



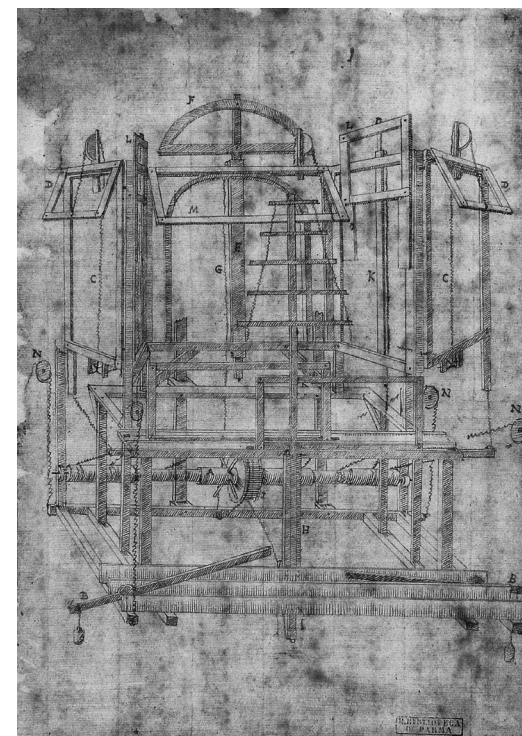
Figg. 59-60. Giovanni Battista Lambranzi, disegni delle macchine e delle scene del prologo de *La Divisione del Mondo*, 1675. Biblioteca Palatina, Parma (ms. Parm. 3708).



Figg. 61-62. Giovanni Battista Lambranzi, disegni delle macchine e della scena del primo atto de *La Divisione del Mondo*, 1675. Biblioteca Palatina, Parma (ms. Parm. 3708).



Figg. 63-64. Giovanni Battista Lambranzi, disegni delle scene del primo e del terzo atto dell'*Eteocle e Polinice*, 1675. Biblioteca Palatina, Parma (ms. Parm. 3708).



Figg. 65-66. Giovanni Battista Lambranzi, disegni della scena e delle macchine del secondo atto dell'*Eteocle e Polinice*, 1675. Biblioteca Palatina, Parma (ms. Parm. 3708).

English abstract

The beginning of the century doesn't favour the fate of show in a city where instead, from the thirties of the seventeenth century, pay theatres multiply. The Venetian epic of the Baroque scene starts with the deliberation of 2 and 4 May 1600 in which, in a second vote, the Consiglio dei Dieci prohibits anyone from performing comedies in St. Mark's Square and other places in the city¹. This decision follows the lines of a counter-reformist censorship perpetrated by the Jesuit order in the last twenty years of the sixteenth century, that influenced the policies of high institutional offices. The relationships with Rome were broken from the legation of the near Ferrara, annexed to the Papal State on 30 January 1598. In response the Doge Marino Grimani, in 1600 an ingenious water work was started, during more than four years, diverting the Po course with the cutting of Porto Viro. The Serenissima was one of the republics capable to legislate in ecclesiastical matters maintaining a certain independence from Rome. This created a series of rifts culminating in the arrests, in 1605, of the canon of Vicenza Scipione Saraceno and the abbot of Nervesa Brandolino Valdemarino Furlano, both confessed guilty: the first of having ripped a public manifesto against the Republic and insulted his nephew, the second of murder and damage to property and persons. Pope Paolo V demanded that the two were handed over to the ecclesiastical authorities, threatening to excommunicate and interdict the Republic, but the policy of the Doge Leonardo Donà, elect-

¹ Cfr.: *Consiglio dei Dieci, Comuni. Delibere del 2 e 4 maggio 1600*. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Reg. 50, c. 19 v.

ed in 1606, guaranteed the complete defence of the city's autonomy, appointing in the same year Paolo Sarpi as official theologian.

On 17 April 1606, the pope decreed the excommunication of the Venetians and the interdict to perform religious functions.

The city was preparing for a change in its socio-economic structure, caused by the transformation of production which, for example, reduced the construction of ships in the Arsenal due to lack of timber. Moreover, maritime trade had already begun to suffer the effects of competition, following the entry of the Nordic nations into the market: England and Holland controlled the distribution of products from the Indies and entered into agreements with the Ottoman Empire, imposing their presence in the Mediterranean basin².

While continuing to maintain strong trade relations with Split, in 1669 Venice lost control of Crete in the long and exhausting Candia war. As if that wasn't enough, in 1630 the plague had decimated about 40% of the population and in the same year the doge Nicolò Contarini, in a propitiatory act, made a solemn vote in announcing a public competition for building the church of the Madonna della Salute, won by Baldassarre Longhena on 13 June 1631.

The *Stato da Mar* got converted into the *Stato di Terra* and although historians have repeatedly treated the seventeenth century as the century of *decadence* – mainly due to trade and manufacturing industry, but certainly not to the overall income³ – Venice did not renounce luxury and splendour, investing on a modern city image.

² Cfr.: Sella, D. (1979). Il declino dell'emporio realtino. In V. Branca. *Storia della civiltà veneziana. Dall'età barocca all'Italia contemporanea*. Firenze: Sansoni, vol. 3, pp. 37-48.

³ Cfr.: Rapp R.T. (1986). *Industria e decadenza economica a Venezia nel XVII secolo*. Roma: Il Veltro, pp. 183-194.

From these premises, the chapter investigates the geometrical and spatial conformations of the different musical theatres of the seventeenth-century Venice, analysing the works of the set designers who operated there.

The dense and very rich production of the shows founded the constitution of a theatrical model that had been exported abroad, together with the high skills of architects, engineers, artists, inventors of illusionistic machines and scenic devices which, often and willingly, were hired in the most important European theatres, contributing to define the profile of the professional figure of the modern set designer, whose work can often be found in the project drawings commissioned by the high nobility, for private events and celebrations.

Differently, this kind of drawings are rarely present in the institutional publications of the public theatre than in the *hic et nunc* marked the temporary traces of his becoming.

Lacking first-hand iconographic sources, the textual descriptions contained in the librettos of the operas make it possible to hypothesize the appearances of the staging spatial configurations.

In other cases, the propagandistic engravings have allowed to find prevalence of central perspective, animated by the dynamic game of apparitions and disappearances of scenery flats reunited in relief-perspectives representing buildings, inhabited places and natural spaces where the actors moved freely, taking possession of the stage through their presence, dancing or singing suspended in the void thanks to the acrobatic flights and unexpected apparitions that hid the

mechanical machines which made them credible. Venice, therefore, is the homeland of a model capable of establishing the theatrical typology, the genre of spectacle mainly due to drama in music, scenography invention and the machines that implemented it.

In the first thirty years of the seventeenth century the management of the shows was entrusted to the cultured foresightedly Venetian academies, in the form of congregations of nobles and businessmen who invested on rich productions to be exhibited especially during the carnival period. In a fairly short span of time, important set designers are formed and become protagonists of the show : Tasio Gioancarli, Giuseppe Alabardi known as the Schioppi, Alfonso Rivarola known as the Chenda, Giovanni Burnacini, Giacomo Torelli, Francesco Santurini known as the Bavi-era, the Mauro family, Ippolito Mazzarini and Giovanni Battista Lambranzi.



Conclusioni

La difficoltà nel risalire ai nomi degli artefici delle scenografie di diversi spettacoli, promossi dai teatri veneziani del Seicento, è sintomatica di un modo di concepire la stessa mutevole professione all'interno di un panorama che sfrutta le competenze degli edotti quadraturisti, incrociandole con quelle ingegneristiche offerte da autori capaci di inventare congegni meccanici che animano gli atti dei melodrammi e destano il grande stupore del pubblico. Non è un caso se personaggi come Gasparo Mauro e Ippolito Mazzarini si formano all'Arsenale, prestandovi servizio anche saltuariamente¹. A sua volta, Gaetano Torelli proprio da qui inizia la sua ascesa veneziana, perfezionando l'idea della *gran ruota* dall'osservazione delle strategie di ottimizzazione del funzionamento dei cannoni delle navi da guerra, tutti collegati da corde raccolte da un solo paranco. Tant'è che il rinculo dei colpi sparati li faceva indietreggiare e consentiva ad altri cannoni armati di avanzare, in direzione delle aperture circolari delle fiancate, «ciò veniva fatto grazie ad un argano centrale che si estendeva lungo tutta la dorsale della tolda e ruotava con dei contrappesi che scendevano nella stiva e facevano accelerare questo movimento di carica e scarica dei cannoni»².

APAGINA 188:
Fig. 1. Stampa de *La Deidamia*.
Esterno di palazzo con personaggi, particolare. Scena di Giacomo Torelli, Teatro Novissimo, Venezia 1644. Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Fondo Povoledo (inv. 56_024).

¹ Cfr.: Mangini, N. (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia, p. 82.

² Marotti, F. (1998). Giacomo Torelli: un grande "ladro". In M. Puliani, *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico teatro della Fortuna di Fano*. Fano: Centro Teatro, p. 29.

Malgrado la ricerca dello spazio dell'illusione – dinamizzato dalle trasformazioni continue dei cambi di scena, delle sorprese dei voli e delle simulazioni atmosferiche – abbia orientato l'estetica dei verosimili contesti evocati dallo spettacolo barocco, la prolifica moltitudine dei libretti stampati ha registrato le sporadiche comparse di importanti figure professionali, definite con appellativi che variano dall'*ingegnere* all'*inventore* delle scene e delle macchine, al *maestro* o *pittore* di scena, operando una discutibile attribuzione delle competenze dell'arte scenografica che, in molti casi, come si è visto, non sono scisse da quelle della scenotecnica. È pur vero che il complesso dei saperi coinvolti raduna differenti maestranze, in grado di collaborare alla resa di uno spazio che non si dà come mero dispositivo al servizio dell'azione attoriale, semmai assume i connotati di una vera e propria struttura drammaturgica³. Se il Cinquecento aveva concepito la scenografia nei termini di una architettura fissa, illusionisticamente dilatata da una prospettiva solida che assumeva la centralità del punto di vista, il Seicento la semplifica nel sistema di quinte mobili che, comunque, mantengono la configurazione geometrica della prospettiva solida centrale, esasperandone la profondità anche grazie all'uso di piani obliqui. Ciò si deve ad una trattatistica di settore che si evolve, per declinare i propri fondamenti scientifici nel linguaggio semplificato del manuale. È quanto fa Giulio Troili nel 1672, pubblicando i *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*⁴. Sui dispositivi meccanici che devono ravvivare gli intermezzi musicali, invece,

³ Cfr.: Cruciani, F. (2001). *Lo spazio del teatro*. Bari: Laterza, pp. 33-34.

⁴ Troili, G. (1672). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla e facilitare la intelligenza per non operare alla cieca*. Bologna: Heredi del Peri.

si focalizza Nicola Sabbatini nel 1638, dando alle stampe la *Pratica di fabbricar scene, e machine ne' teatri*⁵, ma il non sempre riconosciuto *inventore della finzione*, operante a Venezia, matura le proprie conoscenze sperimentandole sul campo. Per poter agire in tempi rapidi, nelle simultanee trasformazioni che segnano i tempi dei diversi atti delle opere liriche, attrezza i palcoscenici e se possibile li aumenta in altezza, per agganciare sulle travi della soffitta i congegni utili alla movimentazione dei teleri e dell'attrezzatura, poi «abusa di tutti gli effetti naturali possibili, di tutti i rumori, di tutti i giochi di luce consentiti dall'illuminotecnica a candele e lumini»⁶. È la ricerca forzata della spettacolare magia, animata dagli effetti illusori, la dominante del melodramma in musica e a renderla credibile è proprio colui che è capace di gestire la complessa struttura dello spettacolo barocco: scenografo e *deus ex machina*. Purtroppo, del prezioso lavoro di questo protagonista spesso non rimane traccia e il libro, dove possibile, ha cercato di far dialogare i disegni di progetto e le raffigurazioni degli allestimenti, riprodotte nelle incisioni, con gli ambienti che li hanno ospitati. Ma di alcuni teatri restano solo le memorie storiche trascritte, così si è cercato di interpretarle in un racconto fatto di immagini che ne sintetizzano gli spazi.

Nella speranza di aver contribuito alla ricerca sul disegno dello spazio scenico veneziano, e sui luoghi che lo hanno accolto nel Cinquecento e nel Seicento, si rende omaggio al Teatro: la democratica istituzione che ha ben chiaro il concetto di *Rappresentazione*.

⁵ Sabbatini, N. (1638). *Pratica di fabbricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro* [...]. Ravenna: per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.

⁶ Doglio, F. (1990). *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*. Milano: Garzanti, vol. 3, p. 125.

Conclusions

The difficulty in identifying the names of set creators in various shows promoted by the Venetian theatres of the seventeenth century is symptomatic of a way of conceiving the same changing profession within a framework that took advantage of the skills of quadraturists, mixing them with those of engineering offered by authors inventing the mechanical devices which animated the acts of the melodramas and arouse the great amazement of the public. It is no coincidence that characters such as Gasparo Mauro and Ippolito Mazzarini were formed at the Arsenal and even worked there occasionally¹.

Instead, Gaetano Torelli began his Venetian ascent perfecting the idea of the *great wheel* by observing the strategies for optimizing the operation of the cannons of warships, all connected by ropes collected by a single hoist. So much so that the recoil of the shots made them recoil and allowed other armed cannons to advance in the direction of the circular openings of the sides: «this was done thanks to a central winch that extended along the entire dorsal of deck and rotated with counterweights that descended into the hold and accelerated this movement of charge and discharge of the cannons»².

Despite the search for the space of illusion – dynamized by continuous changes of scene, surprises of flights and atmospheric simulations – has oriented the credible aesthetic of contexts evoked by the Baroque spectacle, the productive multitude of printed librettos has recorded

¹ Cfr.: Mangini, N. (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia, p. 82.

² Marotti, F. (1998). Giacomo Torelli: un grande "ladro". In M. Puliari, *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico teatro della Fortuna di Fano*. Fano: Centro Teatro, p. 29.

the sporadic appearances of important professional figures, defined with names that vary from the *engineer* to the *inventor* of the scenes and machines, to the *stage painter*, operating a questionable attribution of the competences of set design that in many cases, as we have seen, are not separated from those of stagecraft.

It is also true that the complex of knowledge involved brings together different competences, collaborating in rendering a space that is not merely a device at the service of the acting action, but rather assumes the connotations of a real dramaturgical structure³.

If the sixteenth century had conceived scenography in terms of a fixed architecture, illusory expanded by a relief-perspective that assumed the centrality of the point of view, the seventeenth century simplified it in a system of movable scenery flats that still maintained the geometric configuration of the central perspective, exasperating its depth also thanks to the use of oblique planes. This is due to the evolution of a specific sector of treatises, whose scientific foundations can be found in the simplified language of the manual.

This is what Giulio Troili did in 1672, publishing the *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*⁴.

On the mechanical devices that must revive the musical interludes, however, focuses Nicola Sabbatini in 1638, writing the *Pratica di fabbricar scene, e machine ne' teatri*⁵, but the not enough recognized *fiction inventor*, operating in Venice, matured his knowledge by experimenting it in

³ Cfr.: Cruciani, F. (2001). *Lo spazio del teatro*. Bari: Laterza, pp. 33-34.

⁴ Troili, G. (1672). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla e facilitare la intelligenza per non operare alla cieca*. Bologna: Heredi del Peri.

⁵ Sabbatini, N. (1638). *Pratica di fabbricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro [...] Ravenna: per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali*.

the field. In order to act quickly, in the simultaneous transformations that marked the times of the different acts of the opera, he equipped the stages and, if possible, increased them in height, to hook on the beams of the attic the devices for the moving scenery flats and props, then «he takes advantage of all the natural effects possible, all the noises, all the plays of light allowed by the lighting technique with candles and small lamps»⁶.

It is the exasperated search for spectacular magic, animated by illusory effects, the dominant feature of melodrama in music and who made it credible was he who was able to manage the complex structure of the baroque show: the *deus ex machina* set designer.

Unfortunately, there is often no trace of the precious work of these protagonists and this book, wherever possible, tries to bring back to life the project drawings and the representations of the installations found in the engravings, in a dialogue with the spaces that hosted them.

Nonetheless, only written historical memories remain of some theatres. In these cases, it was possible anyway to try to interpret them in a story made of images, synthesizing their contexts. In the hope of contributing to the research on the Venetian scenic space design and the places that hosted it during the sixteenth and seventeenth centuries, homage is paid to the Theatre: a democratic institution that expresses a clear concept of *Representation*.

⁶ Doglio F. (1990). *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*. Milano: Garzanti, vol. 3, p. 125.

Bibliografia e fonti documentarie

A.a. Vv. (1847). *Nuova enciclopedia popolare ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc. Opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani*. Torino: Pomba, vol. 9.

Adami A., Brunelli E., Fregonese L., Taffurelli L., Togliani C. (2018). *Il Teatro di Sabbioneta. La fabbrica come documento. Studi e analisi sul Teatro Ducale di Vespasiano Gonzaga*. Mantova: Universitas Studiorum.

Alberti C. (2003). *Teatro nel Veneto. La scena del mondo*. Milano: Motta.

Alberti C. (2001). *Teatro nel Veneto. La scena immaginata*. Milano: Motta.

Alcaini G.G. (1657). *L'Oronte. Dramma Musicale Rappresentato alle Ser.me Altezze Elettorali di Baviera*. Monaco: 4 Bavar. 2165, I, 24.

Alonge R., Davico Bonino G. (2000). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*. Torino: Einaudi, vol. 1.

Agostini A. (1570-1650). *Istoria veneziana*. Venezia: Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, cc. 1-316.

Archivio mediceo del Principato. Lettera di Cosimo Bartoli, 17 settembre 1569. Firenze: ASF Archivio di Stato di Firenze, b. 2977, cc. 223r-224r.

Archivio mediceo del Principato. Lettera di Cosimo Bartoli, 28 febbraio 1565. Firenze: ASF Archivio di Stato di Firenze, b. 2977, cc. 83r-84r.

Arnaldi G., Pastore Stocchi M. (1981). *Storia della cultura Veneta dal primo Quattrocento al concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza.

Artega S. (1783-1788). *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Bologna: Carlo Trenti all'Insegna di Sant'Antonio, 3 voll.

Atti Bronzini. Atto notarile di Carlo Andrea Tron, 17 novembre 1670. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, busta 1271, c. 52.

Aureli A. (1690). *Il Favore degli dei, Drama fantastico musicale Fatto Rappresentare dal Serenissimo Sig. Duca di Parma nel suo Gran Teatro per le felicissime nozze del Serenissimo Sig. Principe Odoardo suo primo genito Con la Serenissima Signora Principessa Dorotea Sofia di Neoburgo. Dedicato A' Serenissimi sposi*. Parma: Stampa Ducale.

Aureli A. (1660). *L'Antigona delusa da Alceste. Drama per musica di Aurelio Aureli Favola Settima. Dedicata alle Serenissime Altezze di Giorgio, e Guglielmo Duchi di Bransuich. Recitata nel Teatro a SS. Gio: e Paolo l'anno 1660*. Venezia: Giacomo Batti.

Baglioni L., Salvatore M. (2018). La teoria dei punti di concorso nella scenografia di Guidobaldo del Monte. *disegno*, 3, 2018, pp. 41-52.

Baglioni L., Salvatore M. (2017). Images of the Scenic Space between Reality and Illusion. Projective Transformations of the Scene in the Renaissance Theatre. *Proceedings of international and Interdisciplinary Conference IMMAGINI? Brixen. Italy, 27-28 Novembre 2017*, 1, 9, 2017, pp. 1-12.

Barbaro D. (1568). *La pratica della prospettiva di monsignor Daniele Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, Opera molto utile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti. Con due tavole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose con più notabili contenute nella presente opera. Con privilegio*. Venezia: Camillo, & Rutilio Borgomini fratelli, al Segno di S. Giorgio.

Barbaro D. (1556). *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquilegia. Con due Tauole, l'una di tutto quello si contiene per i Capi nell'Opera, l'altra per dichiarazione di tutte le cose d'importanza*. Venezia: Francesco Marcolini.

Bartoli M.T., Lusoli M. (2015). *Le teorie, le tecniche, repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*. Firenze: Firenze University Press.

Bassi E. (1976). *The Convento della Carità*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Berni F. (1631). *Il torneo a piedi, e l'Invenzione, ed Allegoria, colla quale il signor Borso Bonaccossi comparì a mantenerlo: e l'Alcina maga. Favola pescatoria Fatta rappresentare al suddetto Signore nella Sala detta de' Giganti in Ferrara*. Ferrara: Gioseffo Gironi, e Francesco Gherardi.

Bertali A. (1653). *L'inganno d'amore. Dramma di Benedetto Ferrari dedicato alla S. C. M. dell'Imperatore Ferdinando Terzo. Rappresentato in musica in Ratispona. Nell'Anno Dell'Imperiale Dieta 1653*. Ratisbona: Christophoro Fischero.

Bertotti Scamozzi O. (1790). *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro. Opera di Ottavio Bertotti Scamozzi architetto*. Vicenza: Giovanni Rossi.

Bianconi L., Walker T. (1975). Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici. *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, 1975, pp. 379-454.

Biggi M.I., Mangini G. (2001). *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*. Venezia: Marsilio.

Bisaccioni M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inventione, e cura di Iacomo Torelli da Fano. Dedicati all'Eminentissimo Principe il Cardinal Antonio Barberini*. Venezia: Gio. Vecellio, e Matteo Leni.

Bisaccioni M. (1641). *Il cannocchiale per la finta pazza. Drama dello Strozzi. Dilineato da M.B.C, di G. Venezia*: Gio: Battista Surian.

Bissari P.P. (1662). *Antiopa giustificata. Drama guerriero. Attione seconda De gli Applausi fatti alla nascita Dell'Altezza Ser:ma di Massimiliano Emanuele*. Monaco: Gioann Iekelino.

Bissari P.P. (1662). *Fedra incoronata. Drama Regio Musicale. Attione prima de gli Applausi fatti alla nascita dell'Altezza Ser:ma di Massimiliano Emanuele*. Monaco: Gioann Iekelino.

Bissari P.P. (1662). *Medea vendicativa. Drama di Foco. Attione terza De gli Applausi fatti alla nascita Dell'Altezza Ser:ma di Massimiliano Emanuele*. Monaco: Gioann Iekelino.

Björnsröm P. (1966). Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J. Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola. *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 21, 1966, pp. 14-41.

Björnsröm P. (1961). *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm: Nationalmuseum.

Boschini M. (1674). *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini. Non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine. Al Serenissimo Principe e Regal Collegio di Venezia*. Venezia: Francesco Nicolini.

Bracca S. (2014). *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*. Treviso: Zed.

Bragaglia A.G. (1952). *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli, scenotecnici marchigiani*. Pesaro: Ente Artistico Culturale.

Bragaglia A.G. (1937). Scenotecnica barocca. *Emporium*, 515, 1937, vol. 86, pp. 608-614.

Branca V. (1979). *Storia della civiltà veneziana. Dall'età barocca all'Italia contemporanea*. Firenze: Sansoni, vol. 3.

Brugnoni T. (1992). «Curiose mutanze, novità, stravaganze»: un

esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di "Germanico sul Reno". *Rivista Italiana di Musicologia*, 27, 1/2, 1992, pp. 125-144.

Buzzi T. (1927-1928). Il "Teatro all'antica" di Vincenzo Scamozzi in Sabbioneta. *Dedalo*, anno VIII, 1927-1928, vol. II, pp. 488-524.

Calisi D. (2018). Ludovico Cardi Said "Il Cigoli". Practical Treaty of Perspective: Innovative Aspects and Intuitions. In L. Cocchiarella. *ICGG 2018 - Proceedings of the 18th International Conference on Geometry and Graphics. 40th Anniversary – Milan, Italy, August 3-7, 2018*. Cham: Springer, pp. 1870-1881.

Camerota F. (2010). *Linear Perspective in the Age of Galileo. Ludovico Cigoli's Prospettiva pratica*. Firenze: Leo S. Olschki.

Camerota F. (2006). *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milano: Electa.

Caporali G.B. (1536). *Con il suo commento et figure Vetrivio in volgar lingua raportato per M. Gianbatista Caporali di Perugia*. Perugia: Stamparia del Conte Iano Bigazzini.

Cardi L. (1613 ca.). *Prospettiva pratica di Fra Lodovico Cardi Cigoli Cavalieri della Sacra et Illustre Religione di S. Giovanni Hierosolomitano. Dimostrata con tre regole. E la descrizione di dua strumenti da tirare in prospet[tiva] e modo di adoperarli. Et i cinque ordini di architett[tura] con le loro misure. Al Serenissimo Ferdinando II Gran-duca di Toscana*. Firenze: Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ms. 2660 A.

Carini Motta F. (1676). *Trattato sopra la struttura de Theatri, e Scene. Che à nostri giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportioni secondo l'insegnamento della pratica Maestra Commune di Fabricio Carini Motta. Architetto del Serenissimo di Mantova. Consacrato al Merito Sublime dell'Altezza Serenissima Isabella Clara archiduchessa d'Austria duchessa di Mantova*. Guastalla: Alessandro Giavazzi.

Cesariano C. (1521). *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Comentati: & con mirando ordine Insigniti: per il quale facilmente potrai trovare la moltitudine de li abstrusi & reconditi Vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad Immensa utilitate da ciascuno Studioso & benivolo di epsa opera. Cum gratia & privilegio*. Como: Gotardus De Ponte.

Chiaramonti S. (1675). *Delle scene, e teatri. Opera postuma del fu' Signor Cavaliere Scipione Chiaramonti da Cesena. Consacrata all'altezza serenissima di Francesco secondo duca di Modana, Reggio & c. Cesena*: Verdoni.

Chiarenza S. (2016). Architecture and Perspective in the Set Drawings of the Galli Bibiena. *Nexus Network Journal*, 18, 3, 2016, pp. 723-742.

Ciammaichella M. (2019). Temporary Theatres and Andrea Palladio as a Set Designer. *Nexus Network Journal*, 21, 2, 2019, pp. 209-225.

Cirillo G., Godi G. (1989). *Il Trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*. Parma: Artegrafica Silva.

Consiglio dei Dieci. Comuni. Delibere del 2 e 4 maggio 1600. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Reg. 50, c. 19 v.

Consiglio dei Dieci. Delibera per l'apertura del teatro della famiglia Tron, 2 maggio 1636. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Reg. 150, c. 198.

Consiglio dei Dieci. Parti e deroghe riguardanti le rappresentazioni teatrali nel secolo XVI. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Comune, Reg. 36, cc. 9.

Cornaro A. (1560). *Savi ed Esecutori alle Acque*. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, Scrittura, 1560 ca., busta 986, filza 4, cc. 23-25.

Coronelli V. (1710). *Singolarità di Venezia. Palazzi*. Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, 150.d.4.

Corradi G.C. (1676). *Germanico sul Reno. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore*. Venezia: Francesco Nicolini.

Corradi G.C. (1675). *La Divisione del Mondo. Drama per Musica. Nel Famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore, di Giulio Cesare Corradi L'Anno M.D.C.LXXV. Seconda impressione. Consacrato All'Heroica Immortal Grandezza della Generosa Nobiltà Veneta*. Venezia: Francesco Nicolini.

Costante A.I. (1634). *Apparato Con il quale E statto rapresentato in Vinegia L'Anno 1634. alli 8 Marzo Dall'Academia de gli Immobili Il Solimano. Tragedia dell'Illustrissimo Signor Conte Prospero Bonarelli. Descritto dal Costante Academico Immobile*. Venezia: Salvadori.

Cozzi G. (1993). *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*. Venezia: Il Cardo.

Cozzi G., Prodi P. (1994). *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Dal Rinascimento al Barocco*. Roma: Treccani, vol. 6.

Cruciani F. (2001). *Lo spazio del teatro*. Bari: Laterza.

D'Ancona A. (1891). *Origini del teatro italiano*. Torino: Ermanno Loescher, vol. 2.

Da Pozzo G. (1968). *Scritti scelti di Paolo Sarpi*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.

Dal Borgo M. (2012). *Carnevale a Venezia. Serenissimi teatri. Attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo (secoli XVI - XIX)*. Catalogo della mostra, Venezia, 13-21 febbraio 2012. Ve-

nezia: Archivio di Stato.

Dalla Pozza A.M. (1943). *Palladio*. Vicenza: Edizioni del Pellicano.

Damerini G. (1960). Cronache del Teatro Vendramin. Il Seicento. *Il Dramma*, 291, 1960, pp. 101-115.

Danti I. (1583). *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commenti del R. P. M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori. Matematico dello Studio di Bologna*. Roma: Francesco Zanetti.

De Ferrari T. (1625). *La Rosilda. Tragedia di Tobia De Ferrari. Dedicata all'III.mo et Eccell.mo Sig. Gio: Andrea Doria. Principe di Melfi*. Venezia: Antonio Pinelli.

Decker G. (1999). *Just Look At The Pictures: Book Illustrations of Theatre Architecture and Scenic Design, 1513-1890*. Ann Arbor: University of Michigan Library.

Del Colle G. (1642). *Il Bellerio Fonte. Drama musicale del Sig.r Vincenzo Nolfi da f. Rappresentato nel Teatro Novissimo in Venetia da Giacomo Torelli da Fano Inventore dell'i Apparati. Dedicato al Ser.mo Ferdinando II Gran Duca di Toscana 1642*. Venezia: Gio: Battista Surian.

Disegni dell'Opere rappresentate nel Teatro di S. Salvatore di Venetia l'anno 1675. La prima col titolo d'Adone e il secondo di Germanico sul Reno. Colle scene medesime et operationi delle Machine ch'a dette Opere si fraposerò di fogli quarantatre. Paris: Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 853.

Doglio F. (1990). *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*. Milano: Garzanti, vol. 3.

Durantino F.L. (1524). *M. L. Vitruvio Pollione de Architectura tractado di Latino in Vulgare dal vero exemplare con le figure a li soi loci con mirando ordine insignito: con la sua tabula alphabetica: per la quale potrai facilmente trovare la moltitudine de li vocabuli a li soi loci con summa diligentia expositi: et enucleati: mai più da niuno altro fin al presente facto ad immensa utilitate di ciascuno studioso*. Venezia: Fratelli da Sabio.

Farneti F., Lenzi D. (2004). *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Firenze: Alinea.

Fasc. 10 marcato L. *Memorie dell'Accademia Olimpica. Libro primo. dall'Anno 1555 - sino 1620*. Vicenza: BBV. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, c. 11.

Fasc. 12 marcato N. *Notizie dell'Accademia Olimpica dal 1555 sino 1608*. Vicenza: BBV. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, c. 43.

Fasc. 13 marcato O. *Memorie dell'Accademia Olimpica dal 1555 - sino 1565*. Vicenza: BBV. Biblioteca Bertoliana di Vicenza, c. 32.

Fattorini T. (1675). *Eteocle e Polinice. Drama per Musica da Rappresentarsi nel Teatro a S. Salvatore, L'Anno M.DC.LXXV. Consa-*

crato alle Nobilissime Dame di Venetia. Venezia: Francesco Nicolini.

Ferrari B. (1638). *La Maga Fulminata favola del S.r Benedetto Ferrari. Rappresentata in Venetia l'anno 1638*. Venezia: Antonio Bariletti.

Ferrari B. (1637). *L'Andromeda del Signor Benedetto Ferrari. Rappresentata in Musica in Venetia l'Anno 1637. Dedicata all'Illustrissimo Sig. Marco Antonio Pisani*. Venezia: Antonio Bariletti.

Ferrone S. (2006). *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli autori*. Perugia: Morlacchi.

Foscari A. (1979). Ricerche sugli "Accesi" e su "questo benedetto teatro" costruito da Palladio in Venezia nel 1565. *Quaderni di Palazzo Albani*, 1, VIII, 1979, pp. 68-83.

Foucault M. (1977). *L'ordine del discorso*. Milano: Einaudi.

Franco G. (1609). *Habiti d'Huomeni et Donne venetiane con la Processione della Ser. ma Signoria et altri particolari cioè Trionfi Feste Cerimonie Pubbliche della nobilissima città di Venetia*. Venezia: Frezaria al Sol.

Frigimelica Roberti G. (1694). *Ottone. Tragedia Per Musica Fatta. Da rappresentarsi nel Teatro di S. Gio: Grisostomo. L'Anno M.DC.XCIV. Dedicata a sua Altezza Serenissima Elettorale Ernesto Augusto Duca di Bronsuich, e Lunebourg & c. Elettore del S. R. I. Venezia*: Nicolini.

Galli Bibiena F. (1711). *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena cittadino bolognese. Architetto primario, capo mastro maggiore, e pittore di camera, e feste di teatro della maestà di Carlo III il monarca delle Spagne. Dissegnate, e descritte in cinque parti*. Parma: Paolo Monti.

Galluccioli G. (1795). *Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche raccolte da Giambattista Galluccioli. Libri Tre. Tomo II*. Venezia: Domenico Fracasso.

Gallo A. (1973). *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico con i progetti e le relazioni dei contemporanei*. Milano: Il Polifilo.

Galvani L.N. (1969). *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche raccolte e ordinate da Livio Niso Galvani*. Bologna: Forni.

Garavaglia A. (2015). *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*. Milano: LED.

Giannini G.M. (1676). *Adone in Cipro. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore*. Venezia: Francesco Nicolini.

Giazotto R. (1967). La guerra dei palchi. Documenti per servire alla storia del teatro musicale a Venezia come istituto sociale e iniziativa privata nei secoli XVII e XVIII. *Nuova Rivista Musicale*

Italiana, 1, 1967, pp. 245-286.

Giocondo G. (1511). *M. Vitruuius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula vt iam legi et intelligi possit*. Venezia: Ioannis de Tridino alias Tacuino.

Giustinian B. (1692). *Historie Cronologiche dell'origine degli Ordini Militari e di tutte le Religioni Cavalleresche. Insino ad hora instituite nel Mondo, Insegne, Croci, Stendardi, Habiti Capitolari, ò di Cerimonia, Statuti, e Costituzione di cadaun'Ordine. Guerre Campali, e Nauali, Azioni, Fatti Celebri, & Imprese de Cauallieri, Confederazioni, Trattati, Paci, & auuenimenti per difesa del Nome Christiano, e propagazione della Fede Cattolica. Serie di tutti i Prencipi Gran Maestri, ordini di Dame, e degl'Infedeli & c. Con le loro Divise. Opera dell'Abbate Bernardo Giustinian. Caualliere Gran Croce dell'Ordine Imperiale di S. Giorgio, & c. Parte Prima*. Venezia: Combi, & LàNoù.

Glixon B.L., Glixon J.E. (2006). *Inventing the Opera Business. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press

Herrico S. (1644). *La Deidamia. Poema Drammatico di Scipione Herrico. Da Rappresentarsi nel Teatro Novissimo nell'anno 1644. All'Illustrissimo Signore Il Signor Alvise Da Mosto Nobile Veneto*. Venezia: Matteo Leni, e Giovanni Vecellio.

Ingegneri A. (1598). *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. Al Serenissimo Signore, il signor Don Cesare D'Este, Duca di Modena, & di Reggio, & c. Ferrara: Vittorio Baldin*.

Ingegneri A. (1584). *Progetto di Angelo Ingegneri per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico, in Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*. Milano: Biblioteca Ambrosiana, ms. R 123 sup., 283r-298r.

Ivanovich C. (1681). *Minerva al tavolo, Letture diverse di Proposta, e Risposta a varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa & in Verso: Nel Fine le Memorie Teatrali di Venezia*. Venezia: Nicolò Pezzana.

Kemp M. (1994). *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Firenze: Giunti.

Kerll J.K. (1657?). *L'Oronte. Dramma musicale*. Monaco: Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Leopold C. (2019). The Development of the Geometric Concept of Relief Perspective. *Nexus Network Journal*, 21, 2019, pp. 227-252.

Magrini A. (1845). *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza*. Padova: Dalla Tipografia del Seminario.

Malespini C. (1609). *Ducento novelle del Signor Celio Malespini*,

nelle quali si raccontano diversi Avvenimenti così lieti, come mesti & stravaganti. Con tanta copia di sentenze gravi, di scherzi, e motti. Che non meno sono profittevoli della pratica del vivere humano, che molto grati, e piacevoli ad udire. Venezia: Al Segno dell'Italia.

Mancini F. (1966). *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*. Milano: Fratelli Fabbri.

Mancini G. (1918). Cosimo Bartoli (1503-1572). *Archivio storico italiano*, disp. 3-4, LXXVI, 1918, vol. II, pp. 84-135.

Mancini F., Muraro M.T., Povoledo E. (1995). *I Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Venezia: Corbo e Fiore, tomo I.

Mancini F., Muraro M.T., Povoledo E. (1975). *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*. Venezia: Neri Pozza.

Mangini N. (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia.

Marin C.A. (1808). *Storia civile e politica del Commercio de' Veneziani*. Venezia: A spese dell'autore, vol. 8.

Martinioni G. (1663). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino [...]. Con aggiunta Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580. Fino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni primo prete titolato in SS. Apostoli. Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del med: Sansovino. Con Tavole Copiosissime*. Venezia: Steffano Curti.

Mazzoni S. (2003). Teatri italiani del Cinquecento: Vincenzo Scamozzi architetto-scenografo. *Drammaturgia*, 10, 2003, pp. 103-140.

Meijer B.W. (2017). *Il disegno veneziano 1580-1650. Ricostruzioni storico-artistiche*. Firenze: Leo S. Olschki.

Mello B. (1979). *Trattato di scenotecnica: prospettiva teatrale, restituzioni, pratica nella pittura e nella confezione delle scene, macchinaria, trucchi di palcoscenico, materiale elettrico, luministica e illuminotecnica, impianto elettronico*. Novara: Görlich.

Mercure Galant, mars 1683.

Migliari R., Fasolo M. (2019). Le due "prospettive" di Vitruvio. *Disegnare Idee Immagini*, 59, 2019, pp. 12-23.

Milesi F. (2001). *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa Barocca*. Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.

Minato N. (1658). *Antioco. Drama per musica nel Teatro a San Cassano per l'anno 1658. All'illustrissimo Sig. Marcellino Airoldi conte di Lec. E Signore delle Terre di Bellaggio*. Venezia: Andrea Giuliani.

Mindegua F.M. (2017). Spazio, scenografia, disegno. *Disegnare Idee Immagini*, 55, 2017, pp. 12-21.

Molinari C. (1965). Disegni a Parma per uno spettacolo veneziano. *Critica d'Arte*, XII, 70, 1965, pp. 47-64.

Molmenti P. (1928). *La Storia di Venezia nella Vita Privata dalle origini alla caduta della repubblica. Parte seconda. Lo splendore*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Ms. Cicogna. Venezia: Biblioteca del Museo Correr, n. 3278, n. 24, c. 25.

Ms. Cicogna. Venezia: Biblioteca del Museo Correr, n. 3276, n. 13, c. 3.

Ms. Gradenigo Dolfen. Venezia: Biblioteca del Museo Correr, 155/I, cc. 2-3.

Ms. Parm. 3708. Parma: Biblioteca Palatina.

Muir E. (1984). *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*. Roma: Il Veltro.

Muraro M.T. (1976). *Venezia e il melodramma nel Seicento*. Firenze: Leo S. Olschki.

Muraro M.T. (1971). *Studi sul teatro fra Rinascimento ed età barocca*. Firenze: Leo S. Olschki.

Negri P. (1853). *Soggiorno in Venezia di Edmondo Lundy*. Venezia: G. Grimaldo, vol. 1.

Nolfi V. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo di Venetia l'Anno 1642*. Venezia: Gio. Battista Surian.

Obizzi P.E. (1638). *L'Ermiona del S'. Marchese Pio Enea Obizzi. Per introduzione d'un Torneo a piedi & à cavallo. E d'un Balletto rappresentato in Musica nella città di Padova l'Anno MD.CXXX.VI. dedicata al Sereniss°. Prencipe di Venetia Francesco Erizo descritta dal S. Nicolò Enea Bartolini Gentiluomo & Academ° Senese*. Padova: Paolo Frambotto.

Orville K.L. (1980). Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera. *Theatre Journal*, 32, 4, 1980, pp. 448-457.

Pallen T.A. (1999). *Vasari on Theatre*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Pagiano A. (2016). Architecture and Perspective in the Illusory Spaces of Ferdinando Galli Bibiena. *Nexus Network Journal*, 18, 2016, pp. 697-721.

Pagiano A. (2002). *Il disegno dello spazio scenico. Prospettive illusorie ed effetti luminosi nella scenografia teatrale*. Milano: Ulrico Hoepli.

Pavanello G. (2015). 'Nugae' per Maria. *AFAT*, 34, 2015, pp. 112-121.

Perosa L. (1865). *Della origine, dei progressi e degli effetti del melodramma in Italia*. Venezia: Antonelli.

Perrelli F. (2014). *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*. Roma: Carocci.

Persio A. (1607). *Trattato dei portamenti della Signoria di Venetia verso Santa Chiesa del signor Antonio Persio, theologo, giureconsulto et filosofo*. Napoli: Biblioteca Nazionale, ms. XI E. 40.

Piccoli F. (1658). *L'incostanza trionfante, ovvero il Theseo. Drama per musica nel Teatro di San Cassano. Consacrato alli serenissimi prencipi Georgio Guglielmo, Gio: Federico, & Ernesto Augusto duchi di Bransuvich, e Lunesburgh, & c.* Venezia: Andrea Giuliani.

Pilo G.M., De Rossi L., Alessandri D., Zuanier F. (2005). *Ca' Foscari. Storia e restauro del palazzo dell'Università di Venezia*. Venezia: Marsilio.

Pio di Savoia A. (1642). *Le pretensioni del Tebro, e del Po cantate, e combattute in Ferrara, nella vita dell'eccell. Sig. Principe Don Taddeo Barberini prefetto di Roma, Generaliss. Dell'armi di S. Chiesa, etc. Componimento del Sig. Donn'Ascanio Pio Di Savoia. E Descrizione di Francesco Berni*. Ferrara: Francesco Suzzi.

Pirri P. (1959). *L'interdetto di Venezia del 1606 e i gesuiti. Silloge di documenti con introduzione*. Roma: Institutum Historicum.

Profumo R. (1992). *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli. Manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*. Roma: Bonsignori.

Poudra N.G. (1864). *Histoire de la perspective ancienne et moderne. Contenant L'analyse d'un très-grand nombre d'ouvrages sur la Perspective et la description des procédés divers qu'on y trouve. Par M. Poudra*. Paris: Libraire militaire, maritime et polytechnique J. Corréard.

Puliani M. (1998). *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico teatro della Fortuna di Fano*. Fano: Centro Teatro.

Puppi L. (1982). *Palladio e Venezia*. Firenze: Sansoni.

Puppi L. (1980). *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milano: Electa.

Puppi L. (1974). Le esperienze scenografiche palladiane prima dell'Olimpico. *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 16, 1974, p. 287-307.

Rapp R.T. (1986). *Industria e decadenza economica a Venezia nel XVII secolo*. Roma: Il Veltro.

Rolland R. (1895). *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris: Ernest Thorin.

Rossi M. (2016). Architectural Perspective Between Image and Building. *Nexus Network Journal*, 18, 2016, pp. 577-583.

Sabbattini N. (1638). *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro. Già Architetto del Serenissimo*

Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere Ultimo Signore di Pesaro [...]. Ravenna: per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.

Sansovino F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte Le Guerre passate, con l'Attoni Illustri di molti Senatori. Le vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi publichi, & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria.* Venezia: Iacomo Sansovino 1581.

Sanudo M. (1903). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo LVIII.* Venezia: Visentini Cav. Federico.

Sanudo M. (1902). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo LVII.* Venezia: Visentini Cav. Federico.

Sanudo M. (1895). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo XLIV.* Venezia: Fratelli Visentini.

Sanudo M. (1890). *I Diarii di Marino Sanuto. Tomo XXVIII.* Venezia: Fratelli Visentini.

Scamozzi V. (1588). *Pianta e alzato per un Teatro alla maniera degli antichi, con misure e indicazioni.* Firenze: Gabinetto dei disegni e delle stampe, Gallerie degli Uffizi, inv. 191 A.

Schulz J. (1961). Vasari at Venice. *The Burlington Magazine*, 705, 1961, vol. 103, pp. 500-511.

Scocchera G. (1995). Il programma e l'apparato. Contributi allo studio dell'allestimento della «Talanta». *Teatro e Storia*, 17, 1995, pp. 365-401.

Scuola Grande di San Marco. Atti del notaio Alessandro Pariglia (1657-1658). Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, busta 194, c. 24, 25.

Scuola Grande di San Marco. Contratto fra Marco Faustini e Ippolito Mazzarino, 16 giugno 1660. Venezia: ASVe. Archivio di Stato di Venezia, busta 194, c. 5.

Serlio S. (1545). *Il Secondo Libro di Prospettiva.* Paris: Avec privilege du Roy.

Sinisi S., Innamorati I. (2003). *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie.* Milano: Mondadori.

Sirigatti L. (1596). *La pratica di prospettiva del Cavaliere Lorenzo Sirigatti al Ser. mo Ferdinando Medici Granduca di Toscana.* Venezia: Girolamo Franceschi Senese.

Skippon P. (1745). *An Account of a Journey. Made Thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy, and France.* London: Churchill.

Solerti A. (1904). *Gli albori del melodramma.* Milano: Remo Sandron, vol. 1.

Sommer A. (2017). The Imperial Court Theater in Vienna from

Burnacini to Galli Bibiena. *Music in Art*, 1-2, XLII, 2017, pp. 71-96.

Stefani G. (2018). Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683). *Drammaturgia*, anno XV, 5, 2018, pp. 55-82.

Strozzi G. (1643). *La Finta Savia. Drama di Giulio Strozzi.* Venezia: Matteo Leni, e Giovanni Vecellio.

Strozzi G. (1641). *La finta pazza. Drama di Giulio Strozzi.* Venezia: Gio: Battista Surian.

Strozzi G. (1639). *La Delia o sia la sera sposa del sole. Poema Drammatico di Giulio Strozzi.* Venezia: Gio: Pietro Pinelli.

Strozzi G. (1630). *Prosperina rapita. Anatopismo del signor Giulio Strozzi. Honorato di Musica dal sig. Claudio Monteverde e rappresentato in Venetia. Ne' fortunatissimi sponsali degl'Illustriss. Signori Giustiniana Mozzenigo, e Lorenzo Giustiniani.* Venezia: Evangelista Deuchino.

Tafuri M. (1985). *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura.* Torino: Giulio Einaudi.

Tafuri M. (1984). "Renovatio urbis". *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538).* Roma: Officina.

Tamburini E. (2004). *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno.* Roma: Bulzoni.

Tassini G. (2009). *Feste e spettacoli. Divertimenti e piaceri degli antichi veneziani.* Venezia: Filippi.

Temanza T. (1778). *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto, scritte da Tommaso Temanza architetto ed ingegnere della Sereniss. Repubblica di Venezia. Socio onorario delle reali Accademie di Parigi, e di Tolosa in Francia, ed in Italia. Della Clementina di Bologna, della Olimpica di Vicenza, e dei Ricovrati di Padova.* Venezia: Stamperia di C. Palese, Libro Primo.

Tessin N. (1687-1688). *Nicodemus Tessin d.y. dagbok från resa 1687-1688.* Stockholm: National Library of Sweden, KB HS Acc. 2001/88.

Torre Franca F. (1934). Il primo scenografo del popolo Giovanni Burnacini. *Scenari*, 4, III, 1934, pp. 191-195.

Trevisan L., Zavatta G. (2013). *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento. Dizionario bio-bibliografico.* Verona: Università degli studi di Verona.

Troili G. (1683). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca. Cognitioni necessarie à Pittori, Scultori, Architetti, ed à qualunque si diletta di Disegno; Dat'in luce da Giulio Troili da Spinalberto detto Paradosso, pittore dell'illustriss. Senato di Bologna.* Bologna: Gioseffo Longhi.

Troili G. (1672). *Paradossi per praticare la prospettiva senza sa-*

perla e facilitare la intelligenza per non operare alla cieca. Bologna: Heredi del Peri.

Vasari G. (1881). *Le vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architetti. Scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze: Sansoni, Tomo VII.

Vasari G. (1568). *Delle vite de' più eccellenti Pittori Scultori et Architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Secondo, et ultimo Volume della Terza Parte. Nel quale si comprendano le nuove Vite, Dall'anno 1550 al 1567*. Firenze: Giunti.

Vasari G. (1527-1572). *Ricordanze*. Arezzo: Archivio Vasari, ms. 30, c. 11 r, n. 120.

Vecellio C. (1590). *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo. Libri due, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati. Con privilegio*. Venezia: Damian Zenaro.

Ventura T. (1685). *Servio Tullio. Drama per Musica da rappresentarsi alle Augustissime Nozze di sue Altezze Elettorali il Serenissimo Massimiliano Emanuele Duca dell'una e l'altra Baviera e del Palatinato Superiore, Prencipe Elettorale del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leichtenberg, & c. & c.* Monaco: Giovanni Jecklino.

Venturi L. (1908-1909). *Le Compagnie della Calza* (sec. XV-XVI). *Nuovo Archivio Veneto*, 16, 1908-1909, parte I, pp. 161-221.

Venturi L. (1909). *Le Compagnie della Calza* (sec. XV-XVI). *Nuovo Archivio Veneto*, 17, 1909, parte II, p. 141-233.

Vimina A. (1652). *La Gara. Opera Drammatica rappresentata in Musica, Per introductione di Torneo in Vienna. Per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna, Donna Margarita Maria d'Austria, dedicata a sua eccellenza il signore Marchese di Castel Rodrigo, gentiluomo, Della Camera di S. Maestà Cattolica, del suo Consiglio, e suo Ambasciatore straordinario in Corte Cesarea. Da Alberto Vimina*. Vienna: Matteo Riccio.

Vitruvio Pollione M. (1990). *De Architectura Libri X*. Pordenone: Studio Tesi.

Wiel T. (1897). *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*. Venezia: Fratelli Visentini.

Zerlenga O. (2020). *Teatri napoletani. Fonti iconografiche e realtà costituite a confronto. diségnò*, 6, 2020, pp. 81-94.

Zorzi G. (1969). *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*. Vicenza: Neri Pozza.

Zorzi G. (1958). *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*. Venezia: Neri Pozza.

Zorzi L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Giulio Einaudi.

Temi e frontiere della conoscenza e del progetto

Themes and frontiers of knowledge and design

Il libro indaga i rapporti e le connessioni dirette fra la scienza della prospettiva e l'invenzione della scenografia cinquecentesca e seicentesca che nella città di Venezia trovò il bacino ideale per la pubblicazione della trattatistica di settore, diventando la patria indiscussa del melodramma barocco. In questo contesto le pubblicazioni ricostruiscono le vicende dei protagonisti, autori degli spettacoli e degli eventi, ma la figura dello scenografo spesso è ancillare. Parallelamente, i trattati di prospettiva alternano i fondamentali delle regole geometriche della sua costruzione, con indicazioni pratiche per la realizzazione delle scene e delle macchine in grado di animarle. Da qui nasce l'esigenza di relazionare i fondamentali della scienza della rappresentazione prospettica con i progetti degli scenografi che hanno operato a Venezia, attraverso ricostruzioni tridimensionali degli allestimenti, rese possibili dalla rilettura dei disegni originali, dal confronto delle fonti storiche e documentarie e dal rapporto spaziale con i teatri nei quali gli spettacoli sono stati prodotti.

The book investigates the relationships and direct connections between the science of perspective and the invention of sixteenth and seventeenth century scenography, which in the city of Venice found the ideal location for the publication of treatises in this field, becoming the undisputed home of Baroque melodrama.

In this context publications reconstruct the events of the protagonists, authors of shows and events, but the figure of the set designer is often ancillary. At the same time, the treatises on perspective alternate the fundamentals of the geometric rules of its construction, with practical indications for the creation of the sets and the machines capable of animating them.

Hence the need to relate the fundamentals of the science of perspective representation with the projects of the set designers who worked in Venice, through three-dimensional reconstructions of the sets, made possible by the reinterpretation of the original drawings, comparison of historical and documentary sources and the spatial relationship with the theatres where the shows were produced.