

*Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena**

Raimondo Guarino

L'opera veneziana e l'immagine teatrale

In relazione all'apertura del San Cassiano a rappresentazioni venali di opere in musica, Venezia è stata destinata a localizzare, nella storia del melodramma, il campo di una commercializzazione implicita nell'incontro tra la forma e il contesto. Al di sotto di questa nozione superficiale sono da esplorare e da approfondire le relazioni tra gruppi di operatori e cultura dell'élite, tra sfera del consumo privato, dimensione civica e dimensione mercenaria dell'attività di comici e virtuosi. Sullo sfondo c'è la continuità delle forme recitative delle compagnie dell'Arte, la casistica dei loro interventi di diverso impegno e livello in sale private o pubbliche di proprietà delle famiglie aristocratiche. La cadenza costante e continua delle attività dei comici professionisti è una realtà di spettacolo che si basa, ovviamente, su principi di produzione opposti a quelli vigenti nello spettacolo principesco. Il teatro di questi decenni è, come ha scritto Ferdinando Taviani, "un luogo capace di accogliere senza omogeneizzarle una serie di contrastanti opzioni private".¹ Quando Ferrari e Manelli 'riconvertono' il teatro San Cassiano per rappresentarvi opere in musica, la loro impresa si muove, per provenienza e per tipologia di spettacolo, a un livello diverso dall'attività dei comici. Qualche anno dopo, nel '45, a Venezia, per bocca di Manelli, in piazza San Marco, si "rimprovera" a Giacomo Torelli e al coreografo Balbi, trasferitisi a Parigi, di "essersi accostati a comici".² Ma fa parte del compromesso messo in atto dall'*Andromeda*³ l'occupazione di uno spazio già gestito dalla famiglia Tron come sala delle commedie da affittare alle compagnie itineranti. In virtù di quelle entrate, Venezia può sembrare ai musicisti una terra di conquista dove mettere a profitto le loro competenze, elaborando un genere congeniale alle abilità possedute e alle esperienze maturate; e con l'attenzione costantemente rivolta ai possibili impieghi presso cappelle ducali e principesche.

Il tessuto connettivo dello spettacolo a Venezia tra il quarto decennio e la metà del secolo è costituito dalle regolari contaminazioni tra progetti di spettacolo e biografie eterogenee. Le preesistenze del teatro venale, le forme e le tipologie di importazione si contemperano in virtù dell'ambito di possibilità determinato dai caratteri costanti del teatro veneziano, dettati dalla relazione tra patriziato e città, dallo scarto tra la dimensione privata, il costume di vita dell'oligarchia e le mitiche, impersonali immagini e funzioni del regime repubblicano e delle sue magistratu-

re. Venezia città di nessuno e di molti principi è una delle costanti versioni del mito della Serenissima. I molti principati, che mai possono apertamente competere con lo splendore e l'autorità dei riti di regime, sviluppano un'autorità e un prestigio paralleli e alternativi, sempre sul punto di trasgredire il limite dell'ostentazione. A partire dalla seconda metà del '500 il rapporto con le compagnie dei professionisti è certamente una vicenda connotata da motivazioni speculative, che si manifesta nello stesso tempo come sfruttamento di uno spazio appartato di intrattenimento e consumo di abilità e forme recitative, già implicito nelle loro modalità di distribuzione e presenza nella cultura urbana. Per gli uomini che vendono spettacoli, come per altri intellettuali e virtuosi, i diversi punti di riferimento e di esibizione approntati dall'aristocrazia significano un concreto pluralismo di ambienti e interlocutori, e una concomitanza di diverse opportunità economiche. I termini del progressivo accomodamento di offerta e domanda di spettacolo nelle realtà urbane trovano a Venezia momenti di soluzione immediata, sintetica, precaria perché molteplice. L'attrito tra la base materiale e la ragione economica del teatro venale e l'elaborazione delle forme auliche dello spettacolo contemporaneo avviene, sotto un certo profilo, un'espressione del confronto tra l'élite socio-culturale e la città. Ci troviamo di fronte a una complessa catena di mediazioni. Il teatro dei comici è contemporaneamente un modo di pubblicazione di abilità espressive e un mondo separato. Nello spazio dei comici, i virtuosi sperimentano due libertà opposte: quella della pubblicazione indeterminata dello spettacolo e quella dell'autosufficienza accademica. Il convergere sul teatro della visione accademica, dell'autonomia di valori di alcuni settori dell'aristocrazia identifica nello spettacolo un modo di pubblicazione obliquo e prestigioso, anche grazie alla mediazione dei virtuosi e delle loro iniziative. Si tratta della prospettiva opposta alla trasfigurazione perseguita dai comici per elevarsi sulla condizione del teatro commerciale. Dalla parte dei comici si cerca di adeguare la pubblicità del teatro ad altri livelli e ad altre voci della fama. Dalla parte degli accademici si individua nel teatro l'opportunità di trasferire in città costumi principeschi e di proiettare, in quello stesso spazio neutro, la loro eccellenza sociale e culturale, in termini pubblici ma secondo leggi e pratiche eccezionali e irriducibili perché specifiche e autonome. Questo incrocio di visioni si traduce in un mosso panorama di fatti di spettacolo. Se i comici possono chiamarsi virtuosi e fingersi accademici, i virtuosi possono nominarsi accademici⁴ e vendere teatro come i comici, e gli aristocratici e gli uomini di lettere delle accademie, emulando i principi, costruire i teatri e promuovere e realizzare gli spettacoli dei comici e dei virtuosi. Sono note le propensioni teatrali dell'accademia degli Incogniti, fondata da Gian Francesco Loredan nel 1630, le sue valenze filosofiche e ideologiche, e quelle opzioni letterarie e iconografiche che aiutano a comprendere indirettamente alcuni meccanismi di elezione e costruzione della letteratu-

ra teatrale e dell'immagine scenica. La corriva novellistica amorosa, il licenzioso concettismo della produzione in versi, le diverse tentazioni del romanzo che riducono alle forme del gioco letterario accademico le fonti mitologiche, epiche e storiche, sono l'orizzonte in cui si inserisce la librettistica del dramma musicale di quegli anni.⁵

Si è parlato a proposito degli Incogniti, e in genere della fisionomia delle accademie veneziane, di programmatico autoinganno, di "parodia della libertà".⁶ L'emulazione delle corti nell'ordine repubblicano imprime alle figure e ai miti aulici un'inflessione deformante, scettica, sovversiva nei limiti dell'ironia e dell'edonismo. L'irrisione delle regole aristoteliche, proclamata nelle prefazioni ai drammi per musica, nasce da una sintesi di pragmatismo e autarchia, riduce a denominatore comune le condizioni opposte della produzione e del consumo: l'arbitrio, la preziosa trasgressione degli eletti, e l'indeterminatezza, la *medietas* del pubblico virtuale. Ne nasce un'estetica negativa in cui vigono le leggi dell'eccesso, del disordine, del frammento e l'unica legittimazione del piacere. Nel segno delle licenze di mercato e del libertinismo del gusto, l'opera in musica accoglie e mette a confronto le diverse personalità e abilità di chi fa spettacolo. In questa cornice si inserisce l'avvento di Giacomo Torelli da Fano, artefice di macchine e scene mutevoli per le sollecitazioni e le occasioni del melodramma veneziano. Documento diretto della sua presenza è una lettera in cui Torelli si adopera per la concessione del terreno destinato alla costruzione del Teatro Novissimo. È un teatro che si costruisce ex novo, dedicato espressamente ed esclusivamente, sulla scia della riconversione del S. Cassiano e della ricostruzione del vicino teatro Grimani, a S. Giovanni e Paolo, "per recitare Opere solamente eroiche, in musica, e non Comedie". Sovraintende all'impresa una società che annovera membri delle famiglie Michiel, Marcello, Da Mosto.⁷ Nella stampa che celebra lo spettacolo inaugurale, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, l'accademico Incognito Maiolino Bisaccioni afferma che Torelli era a Venezia "venuto per esercitare i suoi talenti dediti alla Militia in servizio di questo Augusto Senato".⁸ Ne è stata ricavata l'ipotesi, confortata dalla plausibile applicazione di accorgimenti dell'ingegneria navale alla scenotecnica, di un impegno di Torelli nei cantieri dell'Arsenale. È una derivazione da altro ramo dell'attività ingegneresca che non esclude ma ridimensiona l'altra ipotesi, suggerita dal Milizia nella sua breve biografia, secondo la quale Torelli avrebbe già negli anni di Fano creato "alcune machine sceniche, che furono per la novità sì applaudite, che la fama lo trasse a Venezia".⁹

L'eccezionalità degli interventi torelliani si manifesta immediatamente in due tratti che il Nicoll ha già opportunamente messo in rilievo.¹⁰ Il primo intrinseco: l'espedito tecnico dell'argano a contrappeso che muove una ruota collegata, nel sottopalco, ai tiri delle quinte, consentendone uno spostamento rapido e si-

multaneo. Il secondo, solo apparentemente estrinseco e relativo alla consistenza documentale, è la pubblicazione, tramite stampe corredate di incisioni, delle immagini dei suoi allestimenti.¹¹ L'acquisizione tecnica della mutazione simultanea consegue la duttilità uniforme e coordinata dell'intera gamma degli strumenti del linguaggio scenografico, omologando i diversi materiali ai fini dell'elaborazione dimensionale del palco e della composizione dell'immagine scenica. La leggibilità della scena torelliana non è solo un aspetto secondario dovuto alla convenzione calcografica che la documenta. È anche la traccia di una compiuta capacità di controllo dei mezzi e dei risultati della creazione scenica. La scena di Torelli è architettonica, simmetrica, geometrica anche nelle immagini "naturali", ed è potuta apparire per questo classica, "anti-barocca", perché è un'immagine unitaria. Unitaria nella rigorosa coordinazione che costruisce l'impianto scenico e fulmineamente lo dissolve per avvicinarlo. La scena come macchina, è stato scritto.¹² Soprattutto la scena compiutamente ridotta a immagine che si impone, si annulla e si rigenera riempiendo lo spazio neutro del palco, annullandolo come oggetto di pura visione nel luogo deputato a infinite visioni che è il teatro.

"La Finta Pazza", o la mutazione dello sguardo

Documento base per la ricostruzione della rappresentazione della *Finta Pazza* al Teatro Novissimo nel 1641 è il *Cannocchiale per la Finta Pazza*. Le iniziali dell'estensore, come alcuni cenni della prefazione anonima, lasciano trasparire la personalità avventurosa di Maiolino Bisaccioni, approdato tra gli Incogniti veneziani dopo una travagliata esistenza di cortigiano e soldato.¹³ La finalità del *Cannocchiale* è esplicitamente descrittiva, e a tale scopo distinta dalle stampe dello scenario e del libretto.

Fu stampato il Scenario, e fu pur anco stampata l'Opera, ma le macchine, e gli abiti, e le comparse restavano lontane dalla vista delle genti, e però non lodate; ho pregato un Cavaliere la cui penna ch'egli adopra nell'età grave succede agli altri talenti e della spada, e dell'ingegno che usò negli anni andati a farne un ordinato racconto.

Bisaccioni comincia col celebrare l'eccezionalità e l'eccellenza dell'impresa della costruzione del Novissimo, e con essa l'ingegno dell'artefice che l'ha edificato e ne illustra, con le sue creazioni, gli allestimenti. Seguono la menzione di Giulio Strozzi, del musicista Sacrati, della cantante romana Anna Renzi, interprete della protagonista Deidamia, "giovane così valorosa nell'attione, come eccellente nella Musica; così allegra nel finger la pazzia, come savia nel saperla imitare, e modesta in tutti i suoi modi". Su tutto si staglia

la vivacità dell'ingegno, e l'esperienza delle macchine dipinte, de i lumi accomodati, degli ordini ben posti dal sig. Iacomo sudetto, co' quali s'ingannò con diletto, e si diletto con maraviglia chiunque v'andò a essere spettatore, né contento d'una e due volte, vi ritornò la terza e quarta e più ancora.¹⁴

Nella descrizione della prima scena, immagine del porto di Sciro che fa da sfondo al prologo e alle prime scene, si dà rilievo allo "stupendo artificio del sig. Gian Carli Pittore da Venezia, c'ha mostrato quanto ei sappia valersi del pennello e de' colori". Del Giancarli il *Cannocchiale* parlerà anche più avanti, nell'apprezzamento delle sculture dipinte e delle prospettive della scena della piazza di Sciro del secondo atto. Il Giancarli è noto per aver operato nell'allestimento della tragedia accademica *Solimano* del '34.¹⁵ L'avvento del Torelli valorizza lo spessore dell'allestimento nel suo complesso, e la sua responsabilità nell'invenzione e realizzazione tecnica relega in un ben identificabile ruolo esecutivo i pittori locali che, come il Giancarli o l'Alabardi, avevano operato nella produzione anteriore.

Cinque sono le scene ideate per l'opera. Dopo il porto di Sciro, dove "quel breve spatio della Scena sapera mentire un immenso dell'onde e del mondo", "sparsi la scena marittima e si cangiò in un bellissimo e ben regolato cortile ripieno di loggie, e statue di bronzo, nel cui prospetto vedevasi un arco ad uso de' Trionfal"; seguono la piazza di Sciro, le rive del Lere, il giardino reale, "così ben regolato, e delizioso, che gareggiavano l'Architettura, la Scuola e Flora". L'invenzione torelliana ricalca l'idea cosmologica, risalente agli intermezzi medicei, della rassegna degli elementi. Vi aggiunge la ricercatezza architettonica delle scene del cortile regio e della piazza. L'articolazione delle macchine celesti si giova, oltre al tradizionale supporto della "nuvola", di raffinati effetti cromatici e di ampie e differenziate possibilità di movimento. Il libretto di Giulio Strozzi, prodotto di una lunga esperienza di scrittura per occasioni di spettacolo disparate, di un accorto equilibrio tra mitologia ironizzata e umori contemporanei, offre un verosimile riscontro ai ritmi di macchine e mutazioni. Si avverte facilmente nelle pagine del *Cannocchiale*, nonostante le digressioni moraleggianti del Bisaccioni ("così l'opere sceniche dovrebbero per utile, più che per diletto udirsi, e considerare"), che il senso dello spettacolo della scena non è nelle apparenze cosmologiche, e non è certo appiattito sulle necessità del dramma con cui pure convive. Non è unità di senso ma discontinuità di attrazioni a guidare la percezione dell'apparato. Stupiscono i rapidi movimenti del dragone del prologo, cavalcato da un fanciullo canterino, allegoria del "Pensiero improvviso". Colpisce l'attracco della nave, il ricco abbigliamento degli eroi che ne sbarcano, del re e del suo seguito. Stupiscono le evoluzioni celesti della Vittoria, "la disusata maniera del moto strano e del suo giro". Nella scena fiammeggiante dell'Inferno, in cui la bocca del drago lascia intravedere Dite, "non v'era cosa che non ricercasse l'attenzione degli occhi per esser considerata dalla mente".

Per il valore della collaborazione attuata e per la funzionalità del libretto dello Strozzi, la *Finta pazza* diventa un'opera di riferimento, quasi di repertorio, per i musicisti itineranti. La funzionalità e l'adattamento a modi di montaggio più disinvolti sacrificano

ovviamente il peso specifico delle diverse componenti. Nella terza impressione veneziana del libretto (1644), Giulio Strozzi rievoca polemicamente lo spettacolo di tre anni prima, "il suo vero essere: quando pure in bocca della signora Anna Renzi, con la musica del signor Sacrati, e con le macchine del signor Torelli, fece stupire una Venetia" mentre altri virtuosi speculavano sull'eco di quello stupore vendendone per la penisola le ridimensionate attrazioni. Non era soltanto una degenerazione venale ma uno sviluppo, un uso implicito nelle opportunità degli incontri veneziani.

"Non v'era cosa – scrive il Bisaccioni, in un brano già citato, a proposito della scena infernale – che non ricercasse l'attenzione degli occhi per essere considerata dalla mente". L'incisività dell'intervento di Torelli è un valore che va oltre la rispondenza delle sue qualità ai requisiti ideologici, figurativi e narrativi dell'opera in musica. La risultante visiva del congegno per le mutazioni è la costruzione di un tempo assoluto dell'immagine, di una fluidità di apparizioni che azzerava lo spazio reale e uniformava la complessa realtà della costruzione scenica anche sul piano dinamico. In questa dimensione temporale dell'immagine che inverte e moltiplica, reiterandola e ricomponendola all'infinito, la contraffazione dimensionale della sintassi prospettica, Torelli punta al recupero della differenza materiale degli elementi e degli spazi per introdurre i modi e i tempi di una visione difficile, irriducibile alla funzionalità mitologica dell'apparato. Dare un rilievo specifico alla percezione della scena significa incidere nell'immagine il percorso di una visione in atto, "cercando l'attenzione degli occhi" attraverso opposizioni interne di ordine strutturale, nell'acquisita omogeneità geometrica e mentale dello spazio costruito. Certamente il rilievo della scena si costruisce anche, in termini pertinenti alla qualità dell'immagine, tramite fattori per noi difficili da restituire, a parte le ridondanze descrittive dei relatori, quali l'illuminazione e il colore. Ma è nella composizione e nell'articolazione degli spazi che l'operazione dell'artefice si rende più perspicua. Vedremo in seguito, là dove è possibile, come per il *Bellerofonte* e la *Venere gelosa*, disporre di una documentazione iconografica, che è opportuno riformulare e riassumere in questi termini di ricerca di una composizione scenica specifica i tratti pertinenti sovente rimarcati ed enfatizzati nella letteratura su Torelli: il "transetto architettonico", e la "doppia divisione della scena in profondità e in altezza".¹⁶ Questi aspetti, più che contrassegnare la cifra stilistica di Torelli, rivelano una condizione dell'artefice, testimoniano, a un livello massimo di intervento e di documentazione, della resistenza opposta alla dissoluzione della scena nell'immagine, nel suo consumo, nei suoi nessi e nelle sue funzioni simboliche o drammatiche. Attraverso questi tratti morfologici troviamo depositata e duplicata nelle incisioni, come una struttura di cristallo, la dinamica che ripristina nella scena la visione in atto. Si tratta di una dinamica di scarti e deformazioni

interne, le uniche obiezioni possibili alla convenzione che lo stesso Torelli ha condotto a perfezione, nel concorso di visione prospettica e mutamento a vista.

Nel finale della *Finta pazzia* Torelli firma il primo allestimento del Novissimo, con un'intuizione di alta e raffinata problematica. "Preso l'occasione del Poema", Torelli realizza l'apoteosi finale coprendo la scena del "Giardino Reale" con nuvole che si moltiplicano e diradandosi mostrano le voci del "Choro delle menti". È una scena "tutto cielo", che può richiamare, anche se con mezzi e dimensioni ridotte, il finale delle *Nozze degli Dei* allestite nel '37 a Palazzo Pitti da Alfonso Parigi. Ma il trionfo macchinistico del finale celebrativo cede il campo, al Novissimo, a una conclusione più sottile. Dopo il coro celeste, il luogo scenico ritorna a rappresentare il giardino reale, e non solo in ossequio allo svolgimento della vicenda ma per imporre una mutazione di livello diverso e radicale.

Il che fatto non fu minor vaghezza il vedere alzarsi di nuovo quella macchina e restar à gli occhi de' spettatori una prospettiva molto più distante che non era avanti che calasse la detta macchina, con le medesime fabbriche di rilievo, che prima erano dipinte; e come le cose inaspettate sono più grate, così quelle furono gratissime.¹⁷

Il trionfo delle macchine, la moltiplicazione delle nuvole impongono alla scena una ulteriore metamorfosi, decisiva nell'esibire la specificità e la relatività della visione scenica. Riproponendo la stessa immagine in una prospettiva avanzata e prolungata, con le fabbriche in rilievo "che prima erano dipinte", Torelli utilizza il mutamento senza ricorrere a una variazione interna al 'repertorio' di immagini che si va progressivamente aggregando alle convenzioni dello spettacolo musicale. Cambia la distanza del punto di vista, l'obiettivo che misura e riproduce lo spazio rappresentato proiettandolo nello spazio scenico. L'oggetto della mutazione non è l'immagine oggetto della visione, ma lo sguardo, la sua relazione geometrica con lo spazio reale della scena e il conseguente mutamento materiale e di relazione tra gli elementi dell'apparato. Nello scarto tra le due visioni si manifesta la relatività del punto di vista che funziona per contro, di volta in volta, come riferimento fondamentale per l'omogeneità dell'immagine teatrale e come presupposto mentale della fluidità del mutamento. Il significato implicito di questo primo finale torelliano è che non esistono soltanto l'infinito dello spazio simulato e l'infinità dei luoghi riproducibili in immagini. Emerge, nella trasformazione radicale del punto di vista, un'infinità virtuale dei modi di riprodurre, pur restando nei limiti della stessa sezione di spazio delimitata dall'arco scenico e nei termini di linguaggio funzionali alla convenzione prospettica.

Il "Bellerofonte". Dramma e paesaggio

Il volume in-folio, corredato dalle incisioni delle scene, che Torelli cura in relazione alla rappresentazione del *Bellerofonte* al



1. *Il Bellerofonte*, Venezia 1642
Frontespizio della edizione in-folio.
Incisione di Giovanni Giorgi.
Fano, Biblioteca Federiciana.

Novissimo nel 1642, riflette la coscienza della centralità dell'artefice nell'ideazione dello spettacolo. Vincenzo Nolfi, autore del libretto, è il più autorevole dei letterati fanesi. Nell'avvertimento al lettore preposto al testo, sia nel libretto che nell'in-folio illustrato (*fig. 1*), Nolfi esprime la sua estraneità alle regole aristoteliche, dichiara che "non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'inventore degli apparati, né ho avuto altra mira, che il genio di quel popolo a cui s'ha ella a rappresentare... Delli due fini, che insegnò Orazio non è rimasto alla poesia che il diletto... Ma il punto sta che neanche questo ritroverai nei presenti fogli". La centralità dello spettacolo, il rilievo della sua qualità visiva hanno imposto di restaurare la "favola ruinosa per l'antichità... sul modello Drammatico nell'angustia di brevissimo tempo in ordine a ricevere la perfezione de la bellezza delle macchine, e apparati Teatrali". Ciò che resta al lettore è un corpo esanime, "esanimato disposto alla vivificazione" solo nella fruizione diretta dello spettacolo. "Va' nel teatro Novissimo, colà per avventura qual la richiedi la rivedrai".¹⁸

Il compositore del *Bellerofonte* è ancora Francesco Paolo Saccati, le protagoniste ancora Anna Renzi e l'altra romana Giulia Sans Paolelli. Bellerofonte è il contralto Grasseschi, virtuoso di Mattias de' Medici. In un avvertimento "a' curiosi" l'inventore delle macchine palesa insofferenza per le ristrette dimensioni del "sito" del Novissimo. "L'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco a singolar architetto".¹⁹ Secondo non documentate illazioni biografiche è il momento in cui Torelli deve sfuggire agli attentati dalla concorrenza, forse del Burnacini, geloso della supremazia conquistata dal fanese per l'abilità dimostrata al Novissimo.²⁰ È certamente il momento in cui l'ambizione induce Torelli alla ricerca di una committenza principesca. L'in-folio illustrato del *Bellerofonte*, con le descrizioni degli apparati di Giulio del Colle e le incisioni del Giorgi, è dedicato a Ferdinando de' Medici con una lettera che ricorda al granduca la genealogia del fanese, la sua appartenenza al patriziato fiorentino, per il tramite dell'avo Lelio Torelli, illustre giureconsulto, e l'intenzione di rinnovare la tradizione di "servitù" ai Medici. Nella cornice del frontespizio campeggiano lo stemma mediceo e l'insegna del toro rampante, impresa di Torelli.

Seguendo la successione delle scene nella descrizione è facile percorrere il paradigma di una tipologia che registra gli apparati definendoli secondo classi di immagini. Le denominazioni sono simili alle annotazioni dei libretti: "Porto e marina", "cortile regio", la "Grotta di Eolo" (*fig. 2*), un'"Isola disabitata" (*fig. 3*), "Boscarella nell'apparenza", "un diletto giardino", un tempio e un "delizioso e regolato boschetto" di "diletto orridezza". Nelle descrizioni i prodotti dell'invenzione scenica sono riferiti a tipologie di paesaggio, a quella zona incerta dell'invenzione pittorica che si situa al di fuori della rappresentazione narrativa e allegorica. Nei decenni in cui l'invenzione scenica acquista una specificità tecnica



2. *Il Bellerofonte*, Venezia 1642
La grotta dei venti nell'Eolie.
Atto I, scena 11.
Incisione di Giovanni Giorgi.
Fano, Romolo Eusebi.

e uno statuto autonomo nell'universo pratico e nell'idea di teatro, la fisionomia della scena come fatto figurativo, la sua qualità iconografica, sembrano determinarsi per sottrazione o per estraneità rispetto alle funzioni drammatiche o allegoriche che le sono attribuite e che con essa convivono nel contesto dello spettacolo barocco. Ci troviamo a dover rivedere un accostamento non nuovo, ma sempre proposto in termini non problematici, sotto forma di parallelismi nominalistici e di analogie fra teatro e pittura, fra i tipi scenici della tradizione vitruviana e serliana e i modelli del paesaggismo seicentesco.²¹ Nel saggio *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio*, Ernst Gombrich, ragionando delle origini e del progressivo individuarsi e legittimarsi del genere paesaggistico, suggerisce alcune tracce illuminanti e testi esemplificativi. Tra questi una pagina del Lomazzo, considerata la prima sistematica trattazione della pittura di paesaggio.

Ma quelli che in questa parte hanno avuto eccellenza e grazia, così nei luoghi privati, come nei pubblici, hanno ritrovato diverse vie di farne, come principalmente luoghi fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi e funesti, nei quali si rappresentano cimiterj, sepolcri, case inabitate, luoghi spaventevoli e solitarij, spelonche, caverne, piscine, stagni e simili; luoghi privilegiati, ne' quali si esprimono tempi, concistori, tribunali, ginnasj e scuole; luoghi di fuoco e di sangue, dove sono fornaci, molini, macelli, forche, patiboli; altri chiari e di aria serena, nei quali si rappresentano palazzi, case di principi, pulpiti, teatri, troni, e tutte le cose magnifiche e reali; altri dilettevoli, nei quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni, e luoghi dove si balla. Evvi ancora un'altra sorta di paesi, nei quali si esprimono officine, scuole, taverne, piazze di mercanti, affannosi deserti, selve, rupi, sassi, monti, boschi, fossi, acque, fiumi, navi, luoghi popolari, e stufe, o vogliam dire *terme*.²²

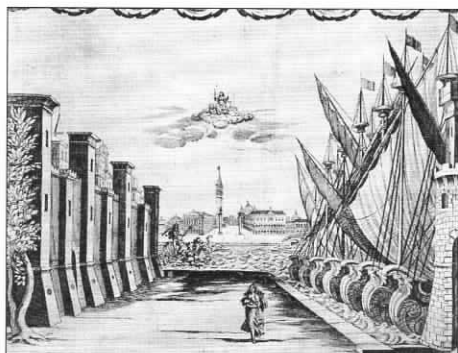


3. *Il Bellerofonte*, Venezia 1642
Isola disabitata di Magistera.
Atto II, scene 1 e 3.
Incisione di Giovanni Giorgi.
Fano, Biblioteca Federiciana.

Gombrich ricollega questa pagina alla suddivisione vitruviana dei tre tipi di scene. Ma qui forse si lascia prendere la mano dalla ricerca a tutti i costi dell'archetipo classico. La pagina del Lomazzo attesta infatti un criterio assai più debole e impreciso, 'tonale' di classificazione: "luoghi fetidi, oscuri e funesti"; "luoghi spaventevoli e solitarij"; "luoghi privilegiati"; "di fuoco e sangue"; "chiari e di aria serena"; "dilettevoli"; e un'ultima categoria in cui rientrano luoghi accostati in quanto non assimilabili agli altri. Gombrich stesso si interroga sulla "illogicità" di questo elenco, ma pretende poi di sovrapporlo a Vitruvio.²³ Più che le remote parentele sono degne di nota le evidenti differenze rispetto alla tripartizione vitruviana, e soprattutto la distanza dal Vitruvio delle tre scene quale era stato 'riscritto' nel Cinquecento dal Serlio fino all'Ingegneri. Quel Vitruvio era diventato ipotesi di riferimento ai generi classici di spettacolo, distinti per personaggi e di contenuti (Serlio, *Secondo libro di prospettiva*), e riferimento intermedio rispetto all'adeguamento della scena al "luogo ove si finge che sia avvenuto il caso di cui è composta la favola" (Ingegneri).²⁴ Niente di tutto questo si ritrova nel Lomazzo. L'eterogeneità dell'oggetto, lo statuto particolare della pittura "di paesi" introducono a un'infinità virtuale dei luoghi raffigurabili, e la loro suddivisione risponde a principi di differenza tonale, atmosferica, al limite della pura

enumerazione. L'immagine scenica elude, moltiplicandola all'infinito, la funzionalità mimetica che la faceva considerare e classificare nelle teorie cinquecentesche.

La scena del prologo oscilla, nei suoi equilibri interni di struttura e figure, tra la veduta e l'allegoria. La visione del porto dove si fronteggiano navi e mura può aver ispirato, secondo Tintelnot, con l'analoga scena della *Finta pazzza* parigina, le vedute di porti del Lorrain.²⁵ È una veduta che progressivamente s'intesse con l'apparizione delle figure allegoriche e mitologiche raffigurate nell'incisione. L'Innocenza nella parte anteriore, il carro di Nettuno nella striscia di mare praticabile situata tra le due ali di quinte e il fondale; e l'epifania celeste di Astrea, la Giustizia, personificazione profondamente legata alla simbologia della repubblica e alla continuità del suo ordinamento. Ma l'intenzione celebrativa di questa invenzione torelliana non è esclusivamente affidata all'accumulazione simbolica. Le mura di Patera richiamano l'Arsenale veneziano e, facendo eco all'evocazione di Nettuno, nel corso del prologo il fondale cambia e l'orizzonte marino si trasforma nell'immagine di piazza San Marco, vista attraverso l'aprodo della Piazzetta (*fig. 4*).



4. *Il Bellerofonte*, Venezia 1642
 Porto della città di Patera con veduta
 di Venezia sullo sfondo
 Prologo
 Incisione di Giovanni Giorgi.
 Fano, Biblioteca Federiciana.

... viddesi sorger dal mare in modello la Città di Venetia così esquisita, e vivamente formata, che la confessò ognuno uno sforzo dell'arte: Ingannava l'occhio la Piazza con le fabbriche pubbliche al naturale imitate, e dell'inganno ogn'hor più godeva scordandosi quasi per quella finta della vera dove realmente si tratteneva.²⁶

La fusione, nelle ragioni allegoriche del prologo, del contenuto mitico generico e dell'iconografia mitica di Venezia, si traduce in una complessa logica di composizione. I differenti requisiti materiali dell'apparato e le diverse zone del palco diventano momenti di un gioco di rimandi in cui la totalità mimetica si trasfigura e si scompone, e la veduta del porto di Patera si attualizza animandosi di sensi secondi, di spessori simbolici per poi trasformarsi, attraverso un mutamento parziale che non coinvolge il complesso dei telari, nella veduta di Venezia. Quella veduta di città ha una presenza effimera. Essa scompare come era apparsa, e nella seconda incisione del Giorgi la condensazione del valore mitico e della qualità figurativa dell'immagine che era la Venezia del prologo si è dissolta. Il paesaggio marino ritorna lo sfondo delle figure e delle macchine del primo atto. Subentra poi, con il noto meccanismo già sperimentato con successo per la *Finta pazzza*, la mutazione globale della scena. Nelle mutazioni globali è comunque percettibile la persistenza delle tensioni strutturali. La probabile alternanza di scene lunghe e corte, cioè di un numero maggiore o minore di coppie di telari che racchiudono la cella scenica davanti al fondale, caratterizza la successione delle invenzioni del *Bellerofonte*. Nelle scene 'corte' lo spazio costruito si contrae nella dimensione dello spazio praticabile, lasciando la visibilità ulteriore agli spiragli di sfondi naturali e logge. L'occasione tematica è offerta dalla caverna della "Grotta dei Ven-

ti” alla fine del primo atto, o dal tempio di Giunone della fine del secondo, dove il concorso di elementi architettonici e virtuosismi decorativi (i contrafforti a voluta, le colonne tortili) blocca l’attenzione sulla consistenza dei valori costruttivi, più che sulla fascinazione del *trompe-l’oeil*.

Il conflitto tra spazio definito della costruzione scenica ed effetto paesaggistico raggiunge l’acme nella scena finale della “Sala regia” (fig. 5). Ancora una volta nel finale si dispiegano un virtuosismo e una profondità d’invenzione che vanno ben oltre il repertorio delle macchine eroiche e della topologia del melodramma. “Cose usate”, come scrive lo stesso estensore della relazione nell’introdurre alla straordinaria visione della sala.

Fin a questo segno hebbe la Scena apparenze, vaglia il vero, di esquisita eccellenza; ma che consisteva in miglioramento, & aggiunta, poiché cortili, giardini, e cose simili sono alla fine usate, e comunali introduzioni ne teatri; ma qui fù singolare la mutanza per la novità, non più al sicuro praticata; Uscirono gran telari dalle strade, e numerosi, che altri seco ne portavano, e per di sopra, e da i lati, e da essi fù composta una Sala regia con archi piani in faccia sostenuti da colonne, con contropilastri d’ordine composto, come pure l’architrave, fregio, e cornice; erano essi serrati da cortine di damasco rosso, e giallo, come ancora, o pareva tale, l’apparato di tutta la sala se non in quanto lo rompevano più porte, che con portiere alzate portavano l’occhio ad inoltrarsi nelle camere più a dentro. Era il soffitto, che arrivava fin sotto l’arco della Scena finto a travatura di noce lavorata a rabeschi d’oro con sopraordinario artificio.

Ma cose maggiori scopri questa Scena poiché in poco spatio aperte le cortine si vide seguitato l’ordine de primi archi, da altri cinque che eran sostegno ad un più basso soffitto in tutto dal primo diverso, e fatto a partimenti, e riquadri di bel lavoro; adornava questa gran stanza lo stesso addobbo della sala, & in fondo s’apriva un andito, che haveva da ciascheduna parte queste porte di camera partite da proprij archi, & per ultimo si stendeva un stradone di cipressi, che portava al real giardino, da i lati dell’arco maggiore dell’andito stavano due porte di camere per le quali si portava a tre altre, passandosi per l’ultima aperta a lo stesso stradone, e giardino, parevan tapezzate queste con damaschi di variati colori, chi verdi, chi rossi, chi gialli, con concerto così nobile, e maestoso per ogni parte, con invenzioni così meravigliose, e rare, che ne potrà l’inventore andarne per ogni tempo glorioso...²⁷

Ha scritto Cesare Molinari a proposito di questa scena soffittata e di un “cortile” degli *Apparati scenici* del ’44, forse destinato alla *Deidamia* – si veda il capitolo successivo –, che “Torelli intendeva bensì creare uno spazio concreto e definito, ma voleva al contempo che esso non apparisse serrato entro i confini relativamente brevi del palco; inoltre il senso della lontananza è sempre talmente forte in lui che si manifesta anche a costo di qualche palese contraddizione”.²⁸ In effetti questa soffittata del finale del *Bellerofonte*, che sembra saldare nella finzione del “plafone” elementi costruiti e illusione pittorica,²⁹ realizza un incontro paradigmatico tra la tendenza al valore puramente figurativo, paesaggistico dell’immagine dei “lontani” e trattamento dello spazio agibile. Il che vuol dire tener conto di due esigenze divergenti del consumo dell’immagine teatrale, quella della topologia immaginaria, della vocazione panoramica, e quella della funzionalità rispetto al dramma, senza cedere né al dramma né al paesaggio. Torelli costruisce la



5. *Il Bellerofonte*, Venezia 1642
Sala Regia
Atto III, scene 8 e 12.
Incisione di Giovanni Giorgi.
Milano, Civica Raccolta Bertarelli.

consistenza della scena, la sua profondità specifica di progetto di spazio e di visione, usando dramma e paesaggio come poli di una interna tensione strutturale. La vertiginosa successione della sala regia, della stanza posteriore e delle camere ulteriori, ognuna rimarchevole per l'“addobbo” e la ricchezza cromatica della decorazione, è il modo, compatibile con la sintassi prospettica, di trasformare la scena teatrale in apparato, di riqualificare l'intervento dell'ingegnere teatrale come creatore di luoghi artificiali. Non è stato improprio, perciò, ricollegare il “transetto” torelliano, il motivo architettonico che sarà ricorrente in particolare nella *Venere gelosa*, alle precedenti esperienze accademiche della scena veneziana, agli allestimenti dello Schioppi e del Giancarli per la *Rosilda* (1625) e il *Solimano* (1634); e attraverso di essi, alla matrice vicentina, palladiana e scamozziana, della *frons scenae* dell'Olimpico.³⁰ È vero che il transetto torelliano può apparire una “forzatura” del “gioco prospettico creando uno schermo che maschera la linea di sutura tra gli elementi dipinti sulle quinte... e gli elementi realizzati sull'unica superficie piana del fondale”.³¹ Ma è anche vero che, isolato dalla sua immediata funzione contestuale, in quella presenza che lo rende leggibile come un elemento “classico”, l'espedito del prospetto architettonico, quella ‘falsa’ architettura inserita nell'architettura della finzione, sarà la traccia, la reificazione del valore assoluto dell'apparato che le funzioni della scena hanno soppiantato. Il segno *del* teatro, come spazio e tempo diverso, come “luogo privilegiato”, per usare i termini del Lomazzo; non un segno, un'immagine per il teatro come luogo neutro, per il tempo del mercato dello spettacolo. La “sala regia” del *Bellerofonte* non introduce soltanto la novità della scena “parapettata e plafonata” ma concretizza in termini radicali la collisione tra potenza visiva e funzionalità drammatica dell'apparato. Essa funziona da una parte come spazio definito e agibile, dall'altra come traguardo di infinite sale e infinite di paesaggio. Ma nella contraddittorietà tra le due tensioni funzionali, la sala introduce la perfezione della sua fattura, la sua qualità di luogo, costruito e nello stesso tempo simulato. Cioè apparato, luogo artificiale che si dà a vedere nel teatro, *nonostante e attraverso* le direzioni molteplici, specifiche e riduttive della visione teatrale. È fin troppo suggestivo, e tuttavia plausibile, collegare questa sospensione dell'apparato fra l'immagine e il dramma alla collaborazione tecnica che si realizza nel *Bellerofonte*. Nell'avvertimento dell'“inventore delle macchine a' curiosi” contenuto nel libretto, Torelli dichiara che “coprirà in gran modo le mie debolezze il pennello del Signor Domenico Bruni Bresciano, che con la sua ordinaria felicità s'è adoperato nelle Scene”.³² Domenico Bruni è il più celebrato tra i quadraturisti attivi in quegli anni a Venezia e realizza materialmente, per l'occasione, le invenzioni sceniche torelliane. Nella *Carta del navigar pittoresco*, Marco Boschini lo designerà come apparatore ideale delle sale destinate, nei palazzi patrizi, alla collezione di pittura; come il decoratore della perfetta galleria immaginaria.³³

“*Venere gelosa*”, “*Deidamia*”, “*Ulisse errante*”.
 La galleria delle immagini

Nel 1644 Torelli cura la pubblicazione degli *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia*, dedicati “all’Eminentissimo Principe il Cardinal Antonio Barberini” (fig.6). Le dodici incisioni sono accompagnate da un testo di Maiolino Bisaccioni relativo alle rappresentazioni e agli apparati della *Venere Gelosa*, allestita al Novissimo nel ’43 su testo del Bartolini – l’autore dell’*Ermiona* – e musica del Sacrati. È stato facile constatare la non corrispondenza tra gli apparati di quest’opera e il numero delle incisioni. Bisaccioni scrive, a conclusione della stampa, che “questi apparati sono stati così maravigliosi, e squisitamente rappresentati che hanno persuaso il genio di chi ha operato a lasciarle vedere anco quest’anno 1643 per l’aggiunta di altre bellissime scene qui connesse”.³⁴ Bjurström ipotizza una non documentata ripresa della *Venere* nel ’44. Ma poi egli stesso ricollega l’idea della riproposta degli apparati e dell’aggiunta delle tre scene riprodotte in incisione, ma non riconoscibili nella descrizione del Bisaccioni, alla *Deidamia* rappresentata al Novissimo nel ’44.³⁵ Questa varietà di invenzioni che si saldano da un allestimento all’altro e convivono nella stampa componendo il corpus figurativo degli “apparati scenici”, oltre l’identità dei testi, denota quanto la produzione di immagini teatrali possa trascendere la funzione dello spettacolo, vivere al di fuori di esso e nello stesso tempo costituirne il nucleo, la giustificazione e la memoria.

Si conservano presso il Museo Malatestiano di Fano dodici tele che riproducono gli “apparati scenici” del ’44. Immagini di immagini che sospendono la destinazione scenica e assecondano le traiettorie di pubblicazione eterogenea dell’invenzione torelliana. L’incisore delle tavole degli *Apparati scenici* è Marco Boschini, l’autore della *Carta del navigar pittoresco* già citata, allora trentenne. La raccolta degli apparati è offerta ad Antonio Barberini, il cui mecenatismo ha svolto un ruolo fondamentale nell’opera romana e sarà decisivo nella linea di diffusione dall’Italia alla Francia dell’opera in musica. Oltre questo ulteriore appello alla committenza principesca, i delicati equilibri dell’impresa del Novissimo sembrano predestinare i referti della creazione torelliana alla retorica del consumo, all’idea del teatro come galleria pubblica d’immagini, quando la sua scena non affronti i traslati inattesi dei finali della *Finta pazzia* e del *Bellerofonte*. Le immagini “usate” si moltiplicano per esotismo di ispirazione e per qualità imitative. I giardini degli ozi contemporanei, le meraviglie del mondo antico, un inventario di motivi architettonici consolidati (come il tempio bramantesco della terza scena della *Venere Gelosa*) e aggiornati: un repertorio che non è ancora dotazione del luogo teatrale e segno di una funzione circoscritta, riproduttiva dello scenografo, ma che si condensa in una sorta di iconografia curricolare dell’artefice.

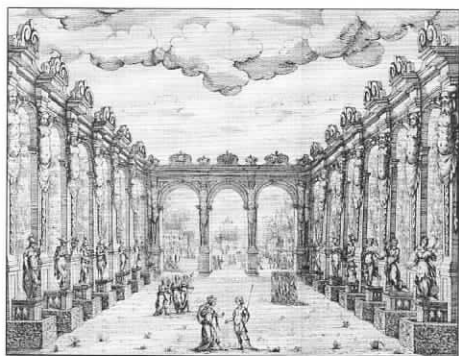
L’invenzione e la riproducibilità dello spettacolo possono essere pensate e realizzate in funzione dell’esibizione dell’icono-



6. *La Venere gelosa*, Venezia 1643
 Frontespizio della edizione in-folio.
 Incisione di Marco Boschini.
 Fano, Biblioteca Federiciana.



7. *La Venere gelosa*, Venezia 1643
Città di Nasso
Atto II, scene 1 e 7.
Incisione di Marco Boschini.
Fano, Biblioteca Federiciana.



8. *La Venere gelosa*, Venezia 1643
Cortile dei Campi Elisi.
Atto III, scena 5.
Incisione di Marco Boschini.
Milano, Museo Teatrale alla Scala.

grafia scenica, del repertorio dell'artefice. Nel 1645, passato al teatro Grimani di S. Giovanni e Paolo, Torelli vi replicherà il *Bellerofonte*; a questo allestimento si riferisce una seconda impressione del libretto. Nello stesso teatro aveva realizzato, l'anno precedente, le apparenze dell'*Ulisse errante* del Badoaro. È un testo che elabora nella discontinuità di diverse "Attioni" le peripezie del poema omerico, secondo un partito di libertà costruttiva argomentato dal Badoaro nella lettera introduttiva all'altro accademico Incognito Michelangelo Torcigliani. L'ossessione del fasto, della novità, del primato percorre ancora la descrizione degli *Apparati* del Bisaccioni. Nel flusso delle immagini, è evidente che la funzionalità della scena torelliana è percepibile solo in rapporto al genere di spettacolo e di relative attese in cui si iscrive, nella corrispondenza tra duttilità della scena e dinamica dei luoghi utili alle peripezie evocate dalla labile unità dei libretti. Quello che resta a definire l'apparato è l'articolazione morfologica, la composizione degli spazi e dei materiali impiegati nell'unità visiva della scena. La funzionalità generica è riassorbita in termini specifici come problema strutturale, come termine del confronto tra spazio agibile, spazio dimensionalmente contraffatto e superficie pittorica del fondale. L'alternanza, la compresenza analitica di dramma e paesaggio, messa alla prova ed estremizzata nella scena finale del *Bellerofonte*, continua a fondare le costanti della *dispositio* del luogo scenico nella *Venere gelosa*, esprimendosi nei motivi consueti della caverna, del paesaggio di "ordine sregolato", del transetto architettonico, che persiste nella mutazione del cortile del re di Nasso (fig. 7) in aureo chiostro dei Campi Elisi (fig. 8). Nella "proporzionata sproporzione" dei "quarantotto telari" della piazza di Nasso. Fino alla conclusiva soffittata di verzura del "giardino reale", con "un gran volto di lauri sostenuto da colonne di legno... continovate siepi di rose; diversi, e bellissimi ripartimenti di fiori, e altre vaghe verdure in faccia". Agire sulle zone di frontiera tra spazi e motivi eterogenei significa per Torelli interrogarsi incessantemente sull'unità dello spazio scenico. Il risultato è una prassi rigorosamente costruttiva, mai ellittica, che può apparire pertanto simmetrica, "anti-barocca". Ma che è in realtà costantemente ambigua per l'esplicita articolazione dei partiti spaziali, per la differenza che incide tra i molti statuti del luogo artificiale.

Questa complessità corrisponde alla resistenza offerta dall'artefice, nel corpo stesso delle sue invenzioni, alle riduzioni del consumo visivo, della funzione teatrale, quali potevano essere intese e materializzate nelle occasioni molteplici di quelle stagioni dell'opera veneziana. La solitudine dell'artefice può anche essere, in tali condizioni, egemonia sugli altri processi di composizione dello spettacolo, preminenza nell'immagine pubblica dell'impresa teatrale. Ma a un livello profondo la figura dello scenografo sfugge alle necessità riproduttive dell'impresa. Le oscillazioni tra dramma, apparato, paesaggio, che abbiamo ripercorso esaminando le invenzioni torelliane, rispecchiano le incertezze di collocazione e

destinazione del ruolo dell'artefice della scena. Scenotecnico, costruttore di luoghi effimeri o deputati allo spettacolo, produttore o riproduttore di immagini, realizzatore di macchine: nessuna di queste attività ne esaurisce il profilo. Nel contesto veneziano Giacomo Torelli sperimenta l'ibrida economia e i divergenti obiettivi del fare teatro intorno alla metà del XVII secolo. Ne risente ancora l'incerta collocazione tra servizio di corte e impresa dei comici che caratterizza la sua attività parigina.

* Questo contributo è una versione ridotta e riveduta del saggio *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, apparso in "Teatro e Storia", VII, (1992), 12, pp. 35-72.

NOTE

¹ F. TAVIANI - M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982, p. 434.

² Cfr. la lettera del Balbi pubblicata in HENRY PRUNIÈRES, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913, p. 375.

³ Cfr. LORENZO BIANCONI - THOMAS WALKER, *Dalla Finta pazzia alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in "Rivista Italiana di Musicologia", X (1975), per documenti e riflessioni fondamentali al proposito.

⁴ Sull'impresa degli Accademici, compagnia di opere in musica attiva al San Cassiano intorno al 1640, cfr. GIOVANNI MORELLI - THOMAS WALKER, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in AA.VV., *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120. Uno spaccato interessante delle relazioni tra musicisti, accademie e aristocrazia è offerto da E. ROSAND, *Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: the composer's voice*, in "Journal of the American Musicological Society", XXXI (1978), pp. 241-281, alle pp. 246-256.

⁵ Oltre al saggio citato di L. BIANCONI-T. WALKER, si vedano i contributi di G. BALDASSARRI, G. AUZZAS, A.L. BELLINA-TH. WALKER in *Storia della cultura veneta*, cit., 1, 1983; e la sintesi di E. ROSAND, *Opera in Seventeenth Century Venice: the creation of a genre*, Berkeley, Univ. of California Press, 1991.

⁶ G. BENZONI, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 194.

⁷ NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 62. La lettera di Torelli è pubblicata alla p. 63 n.

⁸ *Il Cannocchiale per la Finta Pazzia. Dramma dello Strozzi Dilineato da M.B.C. di G.*, Venetia, per Gio. Battista Surian, 1641, p. 7.

⁹ FRANCESCO MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo*, Roma, Monaldini, 1768, p. 350.

¹⁰ A. NICOLI, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, (London 1966), trad. it. Roma, Bulzoni, 1971, pp. 123-124.

¹¹ Sull'importanza delle incisioni delle invenzioni torelliane per la diffusione indiretta della scenografia prospettica cfr. anche le considerazioni di J. DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 268-271 (trad. it. *Le ombre collective. Sociologia del teatro*, Roma, Officina, 1974).

¹² Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, catalogo della mostra a cura di FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, Vicenza, Neri Pozza, 1975, p. 54. E su Torelli come problematico compimento della scena barocca, PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961; CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 164-170; e G. VERARDO TIERI, *Il Teatro Novissimo. Storia di "mutazioni, macchine e musiche"*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", X (1976), pp. 555-595 e XI (1977), pp. 3-25.

¹³ Cfr. la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, 1968, di V. CASTRONOVO.

¹⁴ *Il Cannocchiale*, cit., p. 9.

¹⁵ Cfr. E. POVOLEDO, *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, in AA.VV., *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 119-169.

¹⁶ H. TINTELNOT, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin, Mann, 1939, p. 55.

¹⁷ *Il Cannocchiale*, cit., p. 53.

¹⁸ Citiamo dal libretto del *Bellerofonte*, Venezia, 1642, pp. 3-5.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 6-7.

²⁰ Per l'attentato cfr. F. MILIZIA, *Le vite dei più celebri architetti*, cit., p. 350.

²¹ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961, 108n.

²² G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, libro VI, cap. LXII, cit., in ERNST GOMBRICH, *Norma e forma*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 174-175.

²³ E. GOMBRICH, *Norma e forma*, cit., p. 175.

²⁴ A. INGEGNERI, *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1598, p. 62.

²⁵ H. TINTELNOT, *Barocktheater*, cit., p. 123.

²⁶ *Il Bellerofonte*, Venezia 1642 (citiamo da qui in poi dall'in-folio illustrato), p.9.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ C. MOLINARI, *Le nozze degli dei*, cit., p. 167.

²⁹ Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, cit., p. 59.

³⁰ E. POVOLEDO, *Una rappresentazione accademica*, cit., pp. 144-148.

³¹ *Ibid.*, p. 150.

³² *Il Bellerofonte*, cit., p. 7.

³³ Cfr. MARCO BOSCHINI, *La Carta del navigar pittoresco*, a cura di A. Pallucchini, Firenze, Olschki, 1966, pp. 612-613. E sul BRUNI, pp. 253-254. Sulle collezioni e le gallerie private, reali e immaginarie, S. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova, Cedam, 1965.

³⁴ M. BISACCIONI, *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia*, Venezia, Presso Gio. Veccellio, e Matteo Leni, 1644, p. 42.

³⁵ P. BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli*, cit., pp. 90-94. Dove si ipotizza per la *Deidamia* l'uso congiunto degli apparati del *Bellerofonte* e della *Venere gelosa*.