



Biblioteca di cultura musicale

Contrappunti

Il catalogo completo della Casa editrice può essere consultato sul sito www.edt.it



MERCEDES VIALE FERRERO

L'opera in scena

LUOGO TEATRALE E SPAZIO SCENICO

Publicato per la prima volta da EDT, Torino, 1988
in *Storia dell'opera italiana*, vol. 5

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti non identificate

© 2024 EDT srl
17, via Pianezza - 10149 Torino
edt@edt.it
www.edt.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-5920-430-5



A cura di
Maria Ida Biggi

Indice

- p. VII *Mercedes Viale Ferrero, drammaturgia della ricerca.*
Prefazione di Maria Ida Biggi
XIII *Elenco delle illustrazioni*

PARTE I. GLI SPAZI E GLI INVENTORI

- I 1. *Spazio teatrale e spazio scenico*
2 2. *Spazi e «generi»*
6 3. *Spazi e fruizione*
10 4. *Spazi e privilegi*
16 5. *Spazi e tecniche*
19 6. *Inventori e fruitori*
27 7. *Inventori e critici (pratica e teoria)*
41 8. *Inventori ed esecutori*
48 9. *Invenzione e riproduzione*
51 10. *Iconographia theatralis*

PARTE II. IL PERCORSO DELL'INVENZIONE

- 59 11. *La nascita dell'opera*
60 12. *Una o più scenografie*
63 13. *Le grandi dinastie*
67 14. *Tre messinscene esemplari*
69 15. *Architettura teatrale / scenografia / pittura. Novità e permanenze*
74 16. *Roma e l'Arcadia*
79 17. *Ancora una grande dinastia: i Bibiena. Scene e teatri*
84 18. *Due messinscene*
86 19. *Metastasiana*

92	20. <i>Viaggiatori e residenti. Scenografi e organizzazioni teatrali</i>
95	21. <i>Tre scenari</i>
97	22. <i>I nuovi teatri</i>
100	23. <i>Due appunti non tanto marginali</i>
100	24. <i>Rivoluzione e conservazione</i>
103	25. <i>La permanenza dell'effimero</i>
105	26. <i>La Restaurazione, o dell'immaginario. Le nuove messinscena</i>
108	27. <i>Le didascalie sceniche di Felice Romani</i>
112	28. <i>Qualche riflessione sugli scenari di due libretti di Felice Romani</i>
113	29. <i>Milano e altrove</i>
117	30. <i>Verdi e le prime «disposizioni sceniche»</i>
119	31. <i>Giuseppe Bertoja, scenografo verdiano (e non)</i>
121	32. <i>Ancora su Verdi</i>
125	33. <i>Tra l'uno e l'altro secolo</i>
127	34. <i>Scenografia pucciniana</i>
131	35. <i>Nuove esperienze</i>
133	36. <i>Il Maggio Musicale Fiorentino</i>
139	ICONOGRAFIA
	APPARATI
219	<i>Nota bibliografica</i>
226	<i>Nota alla nota bibliografica</i>
233	<i>Bibliografia degli scritti di Mercedes Viale Ferrero</i>
247	<i>Ringraziamenti</i>
249	<i>Indice dei nomi</i>
255	<i>Indice delle opere</i>

Mercedes Viale Ferrero, drammaturgia della ricerca.

Prefazione di Maria Ida Biggi

Il lascito culturale di Mercedes Viale Ferrero¹, la sua eredità di ricercatrice, è quanto di più attuale vi sia oggi nell'ambito degli studi sulla storia dello spettacolo, l'opera in musica, la storia dell'arte. Definire i contorni dei suoi interessi, delle sue indagini, dei suoi approfondimenti apparirebbe un atto riduttivo, avendo lei trattato la storia dello spettacolo nelle sue molteplici varianti, come una forma d'arte espressione multiforme di varie concezioni artistiche, per la cui ricostruzione storica non si poteva prescindere dal considerare il fattore poetico, i momenti storici, il cambiamento di gusti e sensibilità, dove far emergere questa complessità delle componenti. Ne è un esempio, l'impegno dedicato al teatro musicale dove, con lungimiranza, ha fatto in modo di ampliarne i termini al

¹ Mercedes Viale Ferrero nasce a Torino, il 3 febbraio 1924, da Vittorio Viale (Trino, 1891 - Torino, 1977), archeologo e storico dell'arte, direttore dei Musei Civici di Torino dal 1930 al 1965, e Rosa Neuschüler. Il 30 giugno 1955 sposa Giacinto Ferrero (Torino, 1920 - 2005), da cui ha un figlio, Vittorio (1956). Studia al Liceo Massimo D'Azeglio di Torino, conseguendo la maturità classica nel 1942. In seguito, si iscrive alla facoltà di Lettere, all'Università di Torino dove, allieva di Anna Maria Brizio, si laurea in Storia dell'Arte, il 3 luglio 1947, con una tesi dedicata all'album di disegni dei fratelli Fabrizio e Bernardino Galliani conservato a Palazzo Madama a Torino. Nella seconda metà degli anni Sessanta, Mercedes Viale Ferrero collabora con l'Università di Torino, senza tuttavia intraprendere la carriera universitaria. Muore a Torino il 25 marzo 2019.

fine di ricostruirne più compiutamente i modelli creativi e quindi arricchirne la conoscenza. Una ricercatrice che leggeva il passato pensando sempre a quanto tutto questo poteva servire al presente e al futuro.

Una studiosa di alto livello, come pochi, capace di esercitare con ingegno una pratica ermeneutica molto fine che, partendo dalle fondamenta di una disciplina, la storia dello spazio scenico, di cui era stata una delle fondatrici, ha poi contribuito a sviluppare lo studio della semiologia del Melodramma

Il suo lavoro è stato importante per storici dell'arte, della letteratura, del teatro, musicologi, italianisti e filologi, così come per registi, scenografi, costumisti che avvalendosi delle sue ricerche e pubblicazioni, hanno rinvenuto innumerevoli spunti di riflessione e di invenzione per le loro professioni.

Una larga apertura di vedute ha caratterizzato, fin dagli inizi, la sua lunga carriera di studiosa, che l'ha portata a collegare i fenomeni scenografici o teatrali a una pluralità di prospettive. Infatti, una delle sue abilità è stata quella di riuscire a far dialogare aspetti, che solitamente erano tenuti separati, come la produzione artistica, pittorica, architettonica e la forma letteraria e musicale. Pioniera di una moderna disciplina, ha sviluppato una nuova metodologia che le ha permesso di far confluire le componenti teatrali in un unico discorso. Quella che, in seguito, in un ambito di armonica coesistenza, verrà chiamata sinergia fra le arti, per lei si trattava di un normale modo di produzione e come tale andava studiato analizzato e divulgato.

Disegni e scenografie dei Galliari sono stati, a lungo, oggetto dei suoi studi, con una serie di pubblicazioni, a partire dal volume pubblicato nel 1963, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, per le Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo di Torino. Senza tralasciare lo studio della storia della scenografia, si è dedicata anche alla storia delle feste e dei balletti alla corte sabauda e all'analisi dell'arte dell'arazzo. Nel 1948, ha collaborato con il padre all'allestimento della prestigiosa mostra dedicata agli arazzi e ai tappeti antichi, a Torino a Palazzo Madama, nel cui catalogo, pubblicato quattro anni più tardi, apparirà un suo fondamentale contributo. Nel 1963 lavora alla cura della mostra dedicata al Barocco piemontese, occupandosi di tessuti e ricami. Nel 1965 pubblica un volume di grande interesse dal ti-

tolo *Feste delle Madame Reali di Savoia* con l'Istituto Bancario San Paolo di Torino. Questo tema sarà una costante delle sue ricerche e vi tornerà ripetutamente, come nel 2008 con il bellissimo testo *Madama Cristina e le feste della Città di Torino: incontri e scontri tra due poteri* (in «*In assenza del Re*». *Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)* a cura di Franca Varallo, Olschki, Firenze, 2008). Mercedes Viale Ferrero nello studio delle feste si è occupata anche di quelle civiche, religiose o popolari, come di quelle rivoluzionarie e napoleoniche. Tra i tanti saggi: *Le feste a Torino tra Rivoluzione e Restaurazione. I modelli francesi e le varianti locali* (1979) e per le feste religiose, *Feste sacre: gli spettacoli della devozione in Torino. I percorsi della religiosità*, a cura di Andreina Griseri e Roberto Roccia (1998).

Dagli anni Sessanta inizia ad occuparsi di Filippo Juvarra, insieme al padre Vittorio e a Nino Carboneri, Andreina Griseri, Henry Millon, Oscar Mischiati, Richard Pommer, Paolo Portoghesi. Una rilevante ricerca che la porterà alla pubblicazione nel 1970 della fondamentale monografia *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino. Alle scenografie Juvarriane lavorerà anche negli anni successivi e in particolare nel 1999 parteciperà alla redazione del *Corpus Juvarrianum*, fornendo un prestigioso contributo intitolato *Set Design 1709-1714*, all'interno del volume curato dall'Accademia delle Scienze di Torino, uscito nel 1999.

A partire dagli anni Settanta, si avvicina al mondo dell'allestimento scenico dell'opera in musica, partecipando agli innovativi convegni dedicati alla storia dell'opera in musica, nei suoi più diversi aspetti, tenuti presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, ideati da Gianfranco Folena e organizzati all'Istituto per il Teatro e il Melodramma da Maria Teresa Muraro. Inizia così una collaborazione con alcuni prestigiosi musicologi e studiosi d'opera italiani e stranieri, tra cui Lorenzo Bianconi, Julian Budden, Francesco Degrada, Gilles De Van, Fabrizio Della Seta, Wolfgang Greisenegger, Giovanni Morelli, Wolfgang Osthoff, Giorgio Pestelli, Pierluigi Petrobelli, Elena Povoledo, Nino Pirrotta, Elvidio Surian, Michael Talbot, Thomas Walker, May Hannah Winter, Piero Weiss, tra tanti altri. Questi incontri sono stati «un luogo di formazione consacrato all'interdisciplinarietà, ideale per futuri studiosi di teatro musicale, dove

la dimensione scenica e scenografica grazie e a lei, e pochi altri, aveva finalmente conquistato il giusto posto negli studi di drammaturgia»².

Negli anni Ottanta del Novecento, partecipa all'iniziativa della monumentale *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di Alberto Basso, stendendo il ricchissimo terzo volume, *La scenografia dalle origini al 1936*, basata sullo studio approfondito dei documenti e delle testimonianze storiche. In questo ambito ancora, nel 1990, partecipa, con un rilevante apporto alla mostra e al catalogo *Arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*.

Nel 1988, fornisce la sua preziosa collaborazione alla *Storia dell'opera italiana*, come testimonia il saggio, che qui si ripubblica, *Luogo teatrale e spazio scenico*, esempio straordinario di metodologia di storia dello spettacolo. Mercedes Viale Ferrero, con questo suo contributo, ridefinisce ancora di più una nuova disciplina, la storia della scenografia, da lei ritenuta indispensabile per una visione organica dello spettacolo teatrale e dell'opera in musica, dagli inizi al Novecento. In questo saggio, gli studi sull'aspetto visivo del teatro musicale hanno raggiunto uno sviluppo e una autorevolezza che ancora oggi li caratterizza. La ripubblicazione, fortemente voluta da Lorenzo Bianconi, intende diffondere nuovamente questo testo che ha segnato un punto di svolta negli studi dedicati al teatro musicale, lasciando un segno profondo, anche a livello internazionale.

Dallo scorrere la vasta bibliografia emerge come la creatività e la cultura di Mercedes Viale Ferrero si siano espresse in vari modi e nei versanti anche singolari e originali, studiando le più disparate espressioni dell'arte, dall'architettura, alla pittura, alla scultura, alla scenografia, all'arte della stampa fino ai tessuti, arazzi, ricami, intagli, maioliche, porcellane, argenti, libri, rilegatura, medaglie e monete e altro. L'universo figurativo era per lei un unitario e inseparabile ambito di applicazione delle sue conoscenze e dei legami che riusciva a istituire; considerava ogni elemento come unione di tecnica e cultura, gusto dell'epoca e ideologia.

È stata una specialista negli studi che potremmo definire locali legati alla sua terra d'origine il Piemonte, mentre a livello internazionale, è stata un punto di riferimento mondiale in occasione delle cele-

² Michele Girardi, «Con Puccini rien n'est simple»: drammaturgie pittoriche. In memoria di Mercedes Viale Ferrero (1924-2019) in «Studi pucciniani» 6, 2020, p. 3.

brazioni dei centenari di Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini o nelle ricorrenze legate a tanti altri musicisti, tra cui in particolar modo Giacomo Puccini³. Un'intensa attività dove la sua originale partecipazione si è concretizzata, tra le altre cose, nell'affrontare lo studio delle disposizioni sceniche⁴ delle opere, sfociato nella pubblicazione di edizioni critiche di queste fondamentali testimonianze storiche.

Un'altra peculiarità dei suoi studi è quella di aver fatto convivere la serietà filologica con una grande capacità divulgativa concorrendo alla diffusione delle sue idee e dei suoi scritti. Per lei la condivisione del proprio sapere così particolare, originale e specifico, ma allo stesso tempo così affascinante, era una naturale esperienza di vita.

L'attività di divulgatrice di Mercedes Viale Ferrero si è sviluppata, inoltre, nel prezioso lavoro di ricerca svolto per l'apparato iconografico dei programmi di sala delle Edizioni del Teatro alla Scala, incarico cui si è dedicata per quasi trent'anni. Iniziato nel 1990 su richiesta del musicologo Francesco Degrada che ben ne conosceva le competenze in campo storico artistico, la grande conoscenza del mondo dell'opera, il tutto tenuto insieme dalla passione per accostamenti provocanti e inediti e da un'originale intuizione per il gusto del bello. A volte, le selezioni iconografiche erano accompagnate da piccoli saggi in cui chiariva il proprio metodo, nella scelta per le singole opere; tutto questo, oltre alla precisione storica nella collezione delle immagini, come ha scritto Franco Pulcini, davano al lettore «una viva traduzione visiva dello spirito del tempo»⁵. Questi testi fungono da vere e proprie lezioni di come il materiale figurativo possa essere una chiave di comprensione e una documentazione straordinaria per la storia dello spettacolo. Anche in questo lavoro di approfondimento, all'apparenza minore, Viale Ferrero è riuscita a essere all'avanguardia nell'applicazione pratica di un originalissimo metodo facendo scuola.

³ Mercedes Viale Ferrero faceva parte del Commissione scientifica dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini e, all'interno di questa, del Comitato editoriale dell'Edizione dei *livrets de mise en scène* e delle disposizioni sceniche

⁴ Ha diretto con Francesco Degrada la collana di Disposizioni sceniche pubblicata da Ricordi & C., a partire dal 1990.

⁵ Franco Pulcini, *Mercedes Viale Ferrero e il Teatro alla Scala*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, p. 5.

Ha continuato a fare ricerca e a scrivere con brillante intelligenza fino agli ultimi giorni di vita.

Qualcuno ha parlato di lei come di una studiosa «contro l'approssimazione»⁶, in effetti Mercedes era molto rigorosa, ma anche lontana da un'arida cavillosità. La sua grande passione per una ricerca quasi investigativa, per l'esattezza incontrovertibile aveva il corrispettivo, infatti, in una scrittura chiara, sciolta, resa piacevole proprio grazie alla ricchezza di argomentazioni, di nuove considerazioni e di ragionamenti profondi.

Dopo aver collaborato con lei per anni, posso testimoniare che Mercedes era generosa pur nell'estrema attenzione verso i suoi interlocutori; aveva bisogno di tempo per dare fiducia ed entrare in sintonia, ma, una volta ottenuta la sua amicizia, si poteva essere sicuri della sua schiettezza e generosità e non mancava mai di darne una ardente dimostrazione. Credo che Mercedes manchi molto alla cerchia che si era creata intorno a lei, studiosi, appassionati e semplici ascoltatori e che, come lei, aveva fiducia e credeva nella potenza e ricchezza dell'arte teatrale.

Elenco delle illustrazioni

1. Vincenzo Coronelli, Il Teatro Grimani a S. Giovanni Grisostomo, incisione in *Venezia festeggiante per la creazione del serenissimo doge Giovanni Il Cornaro*, Venezia 1709. Venezia, Fondazione Musei Civici.
2. Veduta del magnifico apparato e illuminazione del Teatro di S. Samuele a Venezia, con la scena di Antonio Codognato per *Il mondo alla roversa* (Goldoni-Galuppi) nel 1753. Incisione. Venezia, Fondazione Musei Civici.
3. Pietro Gonzaga, bozzetto per il sipario del Teatro La Fenice, 1792. Leningrado, Museo dell'Ermitage.
4. Interno del Teatro La Fenice di Venezia nel 1837, dopo il rifacimento degli architetti Giovanni Battista e Tomaso Meduna, con il sipario dipinto da Giovanni Busato. Litografia di Giovanni Pividor. Venezia, Fondazione Musei Civici.
5. Interno del Teatro La Fenice di Venezia, prima dell'incendio del 1996.
6. Giacomo Torelli, La Città di Venezia, prologo del *Bellerofonte* (Nolfi-Sacрати), Venezia, Teatro Novissimo 1642. Incisione di Giovanni Giorgi. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.
7. Pietro Bertoja, disegno per Il Canal Orfano, scena ultima della *Gioconda* (Boito-Ponchielli). Venezia, Fondazione Musei Civici.
8. Gaspare Galliari, disegno per l'Atrio della Locanda detta la Gran Brettagna, nel *Re Teodoro in Venezia* (Casti-Paisiello). Milano, Teatro Re 1817. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
9. Giuseppe Bertoja, disegno per il Terrazzo nel Palagio Grimani in Venezia, in *Lucrezia Borgia* (Romani-Donizetti). Venezia, Fondazione Musei Civici.
10. Giacomo Torelli, Giardini di Flora, prologo della *Finta pazza* (Strozzi-Sacрати), Parigi, sala del Petit Bourbon 1645. Incisione di Nicolas Cochin. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
11. Paolo Landriani, Casino di Campagna, per *La pietra del paragone* (Romanelli-Rossini), Milano, Teatro alla Scala 1812. Incisione nella *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, Stucchi ca. 1826. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

⁶ Daniela Goldin Folena, *Scenografia e cultura: l'insegnamento di Mercedes Viale Ferrero in L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, cit. p. 7.

12. Ferdinando Bibiena, tavola dimostrativa della scena «per angolo», nell'*Architettura civile*, Parma, Monti 1711. Torino, Biblioteca Civica.
13. Pietro Righini, Reggia Magnifica, per *Medo* (Frugoni-Vinci), Parma, Teatro Ducale 1728. Incisione di Martin Engelbrecht. Berlin, Kunstbibliothek.
14. Fabrizio Galliari, disegno per Sala, nel *Demetrio* (Metastasio-Ponzo), Torino, Teatro Regio 1761. Varese, Raccolta Pogliaghi.
15. Giuseppe Bibiena, Veduta archeologica, da *Architetture e prospettive*, Augsburg 1740. Incisione di Johann Andreas Pfeffel. Torino, Biblioteca Nazionale.
16. Ferdinando Bibiena, Campidoglio, per *Didio Giuliano* (Lotti-Sabadini), Piacenza, Teatro Ducale 1687. Incisione. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.
17. Fabrizio Galliari, disegno per il Campidoglio, in *Lucio Silla* (De Gamerra-Mozart), Milano, Regio Ducal Teatro 1772. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
18. Giovan Battista Piranesi, Veduta del Romano Campidoglio. Incisione dalle *Vedute di Roma*, Roma 1757. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
19. Innocente Colomba, disegno per Campidoglio, in *Berenice* (m. Platania), Torino, Teatro Regio 1771. Già a Varese, raccolta Lodovico Pogliaghi.
20. Filippo Juvarra, Torre sul Tevere, disegno per *Il Ricimero* (Zeno-Gasparini), Torino, Teatro del Rondò 1722. Già a Varese, raccolta Lodovico Pogliaghi.
21. Fabrizio Galliari, Rovine alla riva del Tevere, disegno per la prima scena di *Lucio Silla* (De Gamerra-Mozart), Milano, Regio Ducal Teatro 1772. Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera.
22. Giuseppe Bertoja, Fianco del castello ... fontana cinta dai rottami, disegno per la seconda mutazione di *Lucia di Lammermoor* (Cammarano-Donizetti), Bologna, Teatro Comunale 1854. Venezia, Fondazione Musei Civici.
23. Innocente Colomba, Disegno per la Foresta dei Druidi, in *Annibale in Torino* (Durandi-Paisiello), Torino, Teatro Regio 1771. Già a Varese, raccolta Lodovico Pogliaghi.
24. Alessandro Sanquirico, Foresta sacra dei Druidi, per *Norma* (Romani-Bellini), Milano, Teatro alla Scala 1831. *Litografia dalla Nuova raccolta di scene, teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicata da Giovanni Ricordi*. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
25. Felice Casorati, bozzetto per la Foresta sacra dei Druidi, in *Norma*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1935. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.
26. Ludovico Burnacini, Tempesta per *Il pomo d'oro* (Sbarra-Cesti), Vienna 1668. Incisione di Matthäus Küsel. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.
27. Giuseppe Bertoja, Tempesta sul Lago dei Quattro Cantoni, disegno per *Guglielmo Tell* (de Jouy e Bis-Rossini), Torino, Teatro Regio 1839-40. Venezia, Fondazione Musei Civici.
28. Primo Conti, L'esterno del castello ... Lampi, tuono, uragano, bozzetto per la prima mutazione di *Otello* (Boito-Verdi), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1937. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.

29. Ludovico Burnacini, Villa deliziosa di Paride con Giunone e Giove «in gloria», per *Il pomo d'oro* (Sbarra-Cesti), Vienna 1668. Incisione di Matthäus Küsel. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.
30. Vincenzo Re, Deliziosa con «gloria», per *Il sogno di Olimpia* (Calzabigi-De Majo), Napoli, Teatro di S. Carlo 1747. Incisione. Torino, Biblioteca Nazionale.
31. Giacomo Pregliasco, disegno di «macchina» per «volo», nella *Cantata pel faustissimo ingresso in Milano degli augusti sposi* (Eugenio e Augusta Amalia de Beauharnais; Rossi-Minoja, cor. Clerico), Milano, Teatro alla Scala 1806. Torino, Biblioteca Civica.
32. «Volo» e apparizione celeste, scena finale dei *Lituani* (Ghislanzoni-Ponchielli), Milano, Teatro alla Scala 1874. Dalla «Disposizione scenica», Milano, Ricordi 1874.
33. Veduta di Pechino. Antiporta del libretto dell'opera *Taican re della Cina* (Rizzi-Gasparini) rappresentata con scene di Zenone Angelo Rosis a Venezia, Teatro di S. Cassiano 1707. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.
34. Fabrizio Galliari, Piazza di Pekino, disegno per la terza mutazione di *Gengis-Kan* (m. Anfossi), Torino, Teatro Regio 1777. Torino, Musei Civici.
35. Giuseppe Bertoja, Interno di tempio cinese, disegno per il ballo *Gengis-Kan*, coreografo Giuseppe Villa, Torino, Teatro Regio 1841. Venezia, Fondazione Musei Civici.
36. Alessandro Sanquirico, Gabinetto orientale per l'atto I di *Ricciardo e Zoraide* (Berio di Salsa-Rossini), Milano, Teatro alla Scala. Incisione nella *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, Stucchi ca. 1827-28. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
37. Pietro Bertoja, Recinto dell'Harem, disegno per l'atto II dei *Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi), Torino, Teatro Regio 1844. Venezia, Fondazione Musei Civici.
38. Antonio Rovescalli, Paesaggio giapponese, disegno per l'atto I di *Iris* (Illica-Mascagni), Milano, Teatro alla Scala 1923. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
39. Galileo Chini, Piazzale della Reggia, bozzetto (olio su tela) per l'atto II, quadro II di *Turandot* (Adami e Simoni-Puccini), Milano, Teatro alla Scala 1926. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
40. Gaspare Galliari, Laboratorio d'acquaviteria, incisione di Carlo Zucchi (ca. 1803). Reggio Emilia, Museo Civico.
41. Edoardo Marchioro, La stanza della macina, disegno per *Il re* (Forzano-Giordano), Milano, Teatro alla Scala 1929. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
42. Giuseppe Bertoja, Interno di una grotta (Grotta dell'Eremita), disegno per l'atto III, quadro II dei *Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi), Torino, Teatro Regio 1844. Venezia, Fondazione Musei Civici.
43. Mario Sironi, Grotta dell'Eremita, bozzetto per l'atto III, quadro II dei *Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1948. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.

44. Giuseppe Bertoja, Rio Alto («Rialto sulle Lagune Adriatiche»), disegno per il prologo di *Attila*, quadro II (Solera-Verdi), Venezia, Teatro La Fenice 1846. Venezia, Fondazione Musei Civici.
45. Romolo Liverani, Rio Alto, disegno per il prologo di *Attila*, quadro II nei teatri di Fano (1850) e di Cesena (1851). Forlì, Biblioteca Comunale «A. Saffi».
46. Rio Alto, litografia con la veduta e piantazione della scena di Giuseppe Bertoja per il prologo di *Attila*, quadro II nella «prima assoluta» a Venezia, Teatro La Fenice 1846. Pubblicata nell'«Italia musicale», 1847, n. 15. Milano, Archivio Ricordi.
47. Foresta di Fontainebleau, vignetta pubblicata nella «Illustration», 16 marzo 1867, riprodotte la scena di Charles Cambon e Joseph Thierry per l'atto I di *Don Carlos* (Méry e Du Locle-Verdi), Parigi, Opéra (Salle Le Peletier) 1867. Torino, Biblioteca Civica.
48. Pietro Bertoja, Foresta di Fontainebleau, disegno per l'atto I di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), Venezia, Teatro La Fenice 1870-71. Venezia, Fondazione Musei Civici.
49. Carlo Ferrario, Foresta di Fontainebleau, bozzetto per l'atto I di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), datato 1886. Milano, Archivio Ricordi.
50. Mario Sironi, Foresta di Fontainebleau, bozzetto per l'atto I di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1950. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.
51. Una grande piazza davanti alla Cattedrale, vignetta pubblicata nella «Illustration», 16 marzo 1867, riprodotte la scena di Charles Cambon e Joseph Thierry per l'atto III, quadro IV di *Don Carlos* (Méry e Du Locle-Verdi), Parigi, Opéra (Salle Le Peletier) 1867. Torino, Biblioteca Civica.
52. Carlo Ferrario, Una grande piazza davanti alla Cattedrale, bozzetto per l'atto III, quadro IV di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), non datato. Milano, Archivio Ricordi.
53. Pietro Bertoja, Una grande piazza davanti alla Cattedrale, disegno per l'atto III, quadro IV di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), probabilmente per l'edizione di Venezia, Teatro La Fenice 1870-71. Venezia, Fondazione Musei Civici.
54. Carlo Ferrario, Sala terrena, bozzetto per l'atto II di *Otello* (Boito-Verdi), Milano, Teatro alla Scala 1887, riprodotta in *500 bozzetti di Carlo Ferrario*, v, n. 438. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.
55. Primo Conti, Sala terrena, bozzetto per l'atto II di *Otello* (Boito-Verdi), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1937. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.
56. Interno del Teatro Farnese a Parma, architetto Giovanni Battista Aleotti, 1618-19. 57. Fabrizio Carini Motta, progetto, in pianta e sezioni, di un teatro a gradinate, fig. VIII del *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*, Guastalla, Giavazzi 1676. Paris, Bibliothèque Nationale.
57. Fabrizio Carini Motta, progetto, in pianta e sezioni, di un teatro a gradinate, fig. VIII del *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*, Guastalla, Giavazzi 1676. Paris, Bibliothèque Nationale.

58. Enea Arnaldi, progetto in pianta di un teatro a gradinate e palchetti, incisione di Cristoforo Dall'Acqua, tav. I dell'*Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato*, Vicenza, Veronese 1762. Torino, Biblioteca Civica.
59. Francesco Bibiena (o Giuseppe Chamant), disegno dell'interno del Teatro Filarmonico di Verona durante una prova della *Fida ninfa*, ca. 1729. Il dramma, di Scipione Maffei, avrebbe dovuto essere musicato da Giuseppe Orlandini, con scene di Francesco Bibiena, ma l'opera non fu rappresentata se non nel 1732, con musiche di Antonio Vivaldi. Windsor Castle, per graziosa concessione di S. M. Britannica.
60. Giuseppe Piermarini, «Parallelo di alcuni Teatri d'Italia», incisione di Domenico Mercoli, tav. I del *Teatro alla Scala in Milano, architettura del regio professore Giuseppe Piermarini*, Milano 1789. Torino, Biblioteca Civica.
61. Interno del Teatro di S. Carlo in Napoli, ricostruito nel 1817 dall'architetto Antonio Niccolini dopo l'incendio del 1816 che aveva devastato la sala costruita dall'architetto Giovanni Antonio Medrano, 1737. Foto Biggi.
62. Interno del Teatro alla Scala di Milano, architetto Giuseppe Piermarini, 1778.
63. Luca Ristorini, disegno della pianta del «Teatro di Bologna dell'Architetto Bibiena», in *Serie dei principali Teatri dell'Italia, fine XVIII secolo*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.
64. Antonio Bibiena, sezione longitudinale del Nuovo Teatro Pubblico, 1758. Bologna, Fondazione Teatro Comunale.
65. Interno del Teatro Comunale di Bologna, architetto Antonio Bibiena, 1763, dopo i recenti restauri.
66. Luigi Vanvitelli (e suoi collaboratori), disegno in sezione trasversale della sala del Teatrino della Reggia di Caserta col palco reale, 1756. New York, Metropolitan Museum of Art.
67. Interno del Teatro Comunale di Faenza, architetto Giuseppe Pistocchi, 1787.
68. Antonio Trentanove, particolare della decorazione plastica del Teatro Comunale di Faenza.
69. Cosimo Morelli, pianta e sezione trasversale verso il palcoscenico del Teatro dei Cavalieri Associati ad Imola, 1782, in *Pianta e spaccato del nuovo Teatro d'Imola architettura del cavalier Cosimo Morelli*, Roma, Casaletti 1780. Torino, Biblioteca Civica.
70. Interno del Teatro Giuseppe Verdi di Busseto, architetto Pier Luigi Montecchini, 1868.
71. Interno del Teatro alla Scala di Milano con veduta del palcoscenico e scena marittima, ca. 1827, incisione nella *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, Stucchi. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
72. Dipinto di autore anonimo, riprodotte l'interno di un teatro visto dal palcoscenico, sul quale si sta provando una scena marittima. Il teatro non è identificato, anche se la sala ha qualche somiglianza con quella della Fenice.

L'opera in scena

La datazione (dai costumi delle ballerine) non può essere anteriore al 1830.
Roma, Museo del Burcardo.

73. Vincenzo Ferrarese, facciata del teatro ideale di Francesco Milizia, tav. VI, fig. 1, in *Del teatro*, 1772. Torino, Biblioteca Civica.
74. Facciata del Teatro Massimo di Palermo, architetti G. B. Filippo ed Ernesto Basile, 1897.
75. Interno del Teatro Comunale di Firenze, architetto Corinna Bartolini, 1958. Foto Biggi.
76. Interno del Teatro Regio di Torino, architetto Carlo Mollino, 1973.
77. Esterno del Teatro Carlo Felice di Genova, architetti Ignazio Gardella, Fabio Reinhart, Aldo Rossi, Angelo Sibilla, 1983. Foto Biggi.

L'OPERA IN SCENA
LUOGO TEATRALE E SPAZIO SCENICO

I

Gli spazi e gli inventori

I. Spazio teatrale e spazio scenico

Dire che l'opera in musica si rappresenta in un luogo teatrale nel quale è incluso uno spazio scenico è, semplicemente, constatare una situazione *de facto*; ma forse sarebbe meglio parlare di «luoghi» e di «spazi»: che sono plurimi e postulano una pluralità di reciproche interrelazioni. La recitazione avviene in uno spazio reale, cioè (generalmente) su un palco edificato con materiali quantificabili, in un'area delimitata, misurabile geometricamente, definibile in termini matematici, rappresentabile graficamente. Ma questo stesso palcoscenico è anche uno spazio fittizio, il luogo cioè in cui si finge avvengano le vicende rappresentate. Ed è al tempo stesso uno spazio simbolico, quello ove sono tradotte in immagini visibili le invenzioni, le intenzioni e le interpretazioni (non necessariamente collimanti) del poeta, del compositore, degli attori, dello scenografo, del regista e via dicendo.

D'altra parte, un'opera in musica si rappresenta in quanto esiste un pubblico che assiste alla rappresentazione e che deve disporre di un luogo in cui riunirsi, dunque di uno spazio reale: la sala teatrale; e questa è, come il palcoscenico, una struttura architettonica quantificabile, misurabile eccetera. La sala teatrale è tuttavia, a suo modo, uno spazio, se non proprio fittizio, per lo meno legato alla fittizia vicenda drammatica che coinvolge (nel consenso o nel dissenso, nella commozione o nell'indifferenza eccetera) un determinato gruppo di persone ivi adunate. Ed è certamente uno spazio simbolico: recinto destinato ad una società (omogenea o eterogenea) la quale si con-

figura come proiezione (convergente o divergente) della più vasta società che sta *extra theatrum*; dunque, anche della sua organizzazione istituzionale, gerarchica, economica eccetera.

Le due componenti (palcoscenico e sala) sono collegate tra loro, materialmente e idealmente: lo spettatore deve vedere e udire lo spettacolo, ma anche afferrarne il significato; d'altra parte, lo spettacolo mira ad ottenere l'approvazione, quindi anche la comprensione intellettuale e la partecipazione emotiva del pubblico. Ma quanto, di tutto ciò che si è detto, vale per la sola opera in musica? Esistono luoghi teatrali e spazi scenici specificamente ad essa destinati?

Alle domande si potrebbero dare risposte tecniche, peraltro non del tutto soddisfacenti. Ad esempio: nel luogo teatrale destinato a recite di opere in musica deve essere riservato uno spazio per l'orchestra, esigenza non indispensabile per tragedie e commedie; ma la stessa necessità esiste invece per il balletto. Oppure: il luogo teatrale dovrebbe essere strutturato in modo che «mandasse chiaramente da per tutto la voce de' cantanti»¹; ma un'acustica ottimale deve essere prevista anche per gli ambienti destinati a recitazioni non musicali. Una distinzione di tipo concettuale fu proposta con particolare insistenza nel Sei e nel Settecento: le mutazioni di scena (e dunque un luogo teatrale in cui esse fossero realizzabili) caratterizzavano l'opera in musica, differenziandola dalla tragedia che, vincolata dalle unità aristoteliche, non poteva averne. Tuttavia, le mutazioni di scena esistevano prima che esistesse l'opera in musica; e vi erano pure opere in musica con scena fissa, così come tragedie con scene plurime.

2. Spazi e «generi»

La difficoltà (forse meglio: l'impossibilità) di stabilire delle regole fisse per la determinazione di spazi ottimali destinati specificamente alle recite delle opere in musica è verosimilmente dovuta al fatto che, l'opera in musica ha tipologie diverse, perciò esigenze spettacolari diverse, varianti a seconda dei tempi, degli ambienti, dei fruitori, delle organizzazioni teatrali e così via. Uno scenografo

¹ Antonio Planelli, *Dell'opera in musica* (1772), a cura di Francesco Degrada, Fiesole, Discanto 1981, p. 107.

(Pietro Gonzaga) definì la sua arte «*musique des yeux*»: ottica variabile, dunque, col variare delle espressioni musicali². E non si tratta soltanto dell'avvicinarsi, nel tempo, di gusti e stili, di strutture ed immagini. È evidente che ben diversi fossero – come dovevano essere – gli allestimenti per *Il Bellerofonte* di Nolfi-Sacratì al Teatro Novissimo, 1642 (sala – probabilmente – a cavea con gradoni; scene di Giacomo Torelli, con nove mutazioni che diventano tredici se si contano le comparse delle «macchine», azionate «a vista»); per *La clemenza di Tito* di Metastasio-Leo al Teatro S. Giovanni Grisostomo, 1753 (sala a palchetti; scene di Antonio Jolli con sette mutazioni e nessuna «macchina»); per *La traviata* di Piave-Verdi alla Fenice, 1853 (sala a palchetti; scene di Giuseppe Bertoja con quattro mutazioni, nessuna delle quali «a vista»); o per il *Prometeo* di Cacciari-Nono a S. Lorenzo, 1984 (sala attrezzata specificamente per questa rappresentazione). Si è di proposito scelta una serie di esempi che presenta una variante principale (tempo) la quale determina numerose varianti subordinate, ma presenta anche due costanti: stessa città in cui sono avvenuti gli spettacoli: Venezia; stessa formula d'accesso: teatri aperti al pubblico a pagamento.

Eliminiamo la variante «tempo»: troveremo ugualmente fondamentali diversità tra l'allestimento della *Silvia* di Capeci-Scarlatti rappresentata nel Teatro della Regina di Polonia a Roma nel 1710 con scena fissa («nelle campagne d'Argo») e quello di *Tito e Berenice* di Capeci-Caldara al Teatro Capranica, Roma 1714, scene di Filippo Juvarra con dieci mutazioni e una «macchina». In questo caso si potrebbe credere che la variante determinante fosse quella della formula d'accesso: teatro «domestico», ossia privato, riservato ad una *élite* sociale e intellettuale quello della regina di Polonia; teatro pubblico a pagamento il Capranica. Ma non è così, perché nel teatro «domestico» della regina si rappresenta nel 1713 l'*Ifigenia in Tauri* di Capeci-Scarlatti, scene di Filippo Juvarra con dieci mutazioni, seppure nessuna «macchina». A questo punto si deve credere che la diversità degli allestimenti sia da collegare alla tipologia musicale degli spettacoli. *La Silvia* è infatti definita «pastorale», *Tito e Berenice* nonché *Ifigenia in Tauri* sono «drammi per musica». Sintomatico

² Cfr. Maria Teresa Muraro, *Scenografie di Pietro Gonzaga*, catalogo della mostra, Venezia, Pozza 1967, p. 17.

pare il fatto che la puntigliosa distinzione delle tipologie si affermi già nel primissimo Settecento, nel secolo cioè che in anni successivi imporrà una razionale separazione dei «generi» melodrammatici e, contestualmente, stabilirà il concetto di “verisimiglianza” delle mesinscena. Come conseguenza, la strutturazione delle immagini sceniche dovrà essere diversa a seconda della sua applicazione ad opere in musica «serie» oppure «giocose». Valga un esempio: il confronto tra due scenari.

Milano, Teatro Interinale 1777:

Ezio (Metastasio-Mortellari): *Foro Romano / Camere Imperiali / Orti Palatini / *Galleria con gran Balcone ... si scopre Roma / Atrio delle Carceri / *Campidoglio

Le astuzie amorose (Cerlone-Paisiello): Sala terrena / Sala / Giardino / Sala / Giardino delizioso / Sala / Giardino / Cortile

L'*Ezio* richiedeva sei mutazioni, tre delle quali (segnate con un asterisco) con specifiche caratterizzazioni ambientali; *Le astuzie* avevano ben otto mutazioni, che tuttavia corrispondevano a tre soli soggetti (Sala/Giardino/ Cortile) e ad ambienti quotidiani e generici. In altre parole, per la messinscena delle «opere giocose» erano sufficienti apparati modesti come quelli delle scene cosiddette «di dotazione», raffiguranti appunto soggetti generici adattabili a numerose opere e a plurime situazioni spettacolari.

La fiducia dei gestori e direttori teatrali nella flessibilità delle «dotazioni» si perpetuò ed accrebbe nel tempo in modo tale da determinare, tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento, una singolare divaricazione tra teoria e pratica. Mentre, cioè, la letteratura critica propugnava la necessità di un'esatta corrispondenza tra vicenda drammatica e allestimento, l'uso di decorazioni convenzionali introduceva sul palcoscenico un elemento di astratta visualità, anziché di «cosa reale»: e questo indipendentemente dai «generi» delle opere rappresentate. A dimostrazione, ecco tre elenchi di scene di «dotazione»; i primi due da riferire ai teatri di Vercelli e Casale Monferrato (1784, scenografi i fratelli Galliani), il terzo al teatro di Recanati (1838, scenografo Romolo Liverani)³.

³ I primi due elenchi (1784) si trovano su un foglio tra i disegni dei Galliani nel

Vercelli	Casale Monferrato	Recanati
Luogo magnifico che serva per Tempio	Luogo magnifico	Tempio
Camera civile o sia Sala	Camera	Camera
Gabinetto o sia altra Camera	Gabinetto	Gabinetto
Camera rustica	Camera rustica	Camera rustica
Prigione	Prigione	Sotterraneo
Piazza con prigione esterna	Piazza	Luogo sepolcrale
Cortile	Portico	Atrio
Giardino	Giardino	Giardino
Bosco	Bosco	Bosco

Le differenze tra i due elenchi sono più verbali che sostanziali, a parte la scomparsa, a Recanati, del «Luogo magnifico» e l'introduzione di un «Luogo sepolcrale», variante che – applicando abusate ma comode etichette – sembra essere l'unico indizio del passaggio dal gusto barocchetto a quello romantico.

Gli esempi citati si riferivano a teatri provinciali. Tuttavia, anche alla Scala si verificò, quanto meno, una contraddizione singolare tra destinazione teorica e utilizzazione pratica dello spazio scenico. Il palcoscenico, infatti era stato costruito privilegiandone l'estensione in larghezza: struttura specificamente funzionale alla «grandiosità degli spettacoli»⁴. Invece, se si scorre il repertorio scaligero sull'elenco ottocentesco del Cambiasi che ancora riporta i «generi» delle opere⁵, si trovano tra il 3 agosto 1778 e il 9 agosto 1788 soltanto 22 titoli qualificati «seri» (cioè melodrammi di grande impegno anche scenico) contro 41 definiti «buffi». Dal 1804 al 1814 troviamo 30

Museo Civico d'Arte Antica di Torino (cfr. Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliani*, Torino, Pozzo 1963, p. 258). L'elenco per Recanati si rileva dai disegni delle «Scene fatte nel Nuovo Teatro di Recanati» conservati a Faenza, Biblioteca Comunale (elencati nell'*Inventario descrittivo* manoscritto nella biblioteca stessa, p. 38).

⁴ Paolo Landriani, *Osservazioni sulle scene teatrali sì antiche che moderne*, in Giulio Ferrario, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni; corredata di tavole, col Saggio sull'architettura teatrale di M.r Patte, illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani*, Milano, Ferrario 1830, pp. 315-369: 340.

⁵ Cfr. Pompeo Cambiasi, *La Scala 1778-1889. Note storiche e statistiche*, 4^a ed., Milano, Ricordi 1889.

titoli «seri», 3 «sacri», 4 «semiseri» su un totale di 115. Non tutte le altre 78 opere che Cambiasi elenca come «buffe» o «farse» avevano necessariamente allestimenti scenici semplici: per esempio nel 1812 *Le bestie in uomini* di Anelli-Mosca richiedeva almeno una mutazione molto complessa, con «macchine» e trasformazioni a vista; ma si trattava di una eccezione, non della regola⁶. Quando Landriani constatava l'abuso «de' soliti panni rossi, perché sono di tutti i tempi, di tutte le scene e di tutti i caratteri possibili, e di grande disimpegno al pittore per troncane le difficoltà», e deplorava che con questo tipo di incorniciature si restringesse «l'apertura del proscenio» che, «quantunque sia grandissima, viene ad essere così quasi eguale a quella di un teatro piccolo»⁷, non si riferiva esplicitamente alla Scala. Ma certo come avrebbero fatto i «pittori», senza «panni rossi», ad occupare il vastissimo palcoscenico scaligero con la «Parte di giardino in casa di Eurilla» del *Pittore parigino* (1782) o con la «Camera» del *Matrimonio segreto* (1793)?

3. Spazi e fruizione

Se l'influenza dei gusti, delle tradizioni, delle abitudini del pubblico sul repertorio dei teatri ebbe inevitabili ripercussioni nella scelta di determinate tipologie sceniche, d'altra parte le tipologie sceniche ebbero un'influenza condizionante per le fortune di determinati spettacoli. Già verso la fine del Seicento, Claude-François Ménestrier aveva visto nelle «décorations» una delle cause principali di successo per l'opera in musica. Nel trattato *Des représentations en musique* (1681) si legge⁸:

Claude de Monteverde excellent musicien ... étant devenu maître de la musique de Saint-Marc de Venise, il y porta cette manière de représentations qui sont devenues si célèbres par la magnificence des théâtres et des habits la délicatesse des voix, l'harmonie des concerts, et les savantes compositions de ce Monteverde ... et plusieurs autres grands maîtres. Il fallut donner à ces

⁶ Di tali «macchine» per l'opera succitata restano i disegni di Giacomo Pregliasco (Torino, Biblioteca Civica).

⁷ P. Landriani, *Osservazioni sulle scene teatrali* cit., pp. 338 e 340.

⁸ Claude-François Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard 1681, p. 164 sg.

actions dramatiques tous ces ornements pour les faire bien recevoir, car tandis qu'il n'y eut que la beauté de la composition on les regarda comme les autres pièces de musique qui se chantaient à divers chœurs ou par récits, mais dès que l'on y joignit tous les agréments des spectacles, les changements de scène, les machines, les habits, la symphonie, ... ces actions furent reçues avec applaudissement dans toute l'Italie, où les théâtres sont si propres, les décorations si belles et si diversifiées, les voix si agréables, la musique si savante et si bien ajustée aux passions et aux affections de de l'âme.

La lunga citazione ha uno specifico interesse per quanto attiene al rapporto spazio/fruizione. Ménestrier individua Venezia come centro irradiatore dell'opera in musica, e nella formula dell'opera in musica che ancor oggi si definisce «veneziana» individua alcuni elementi caratterizzanti, elencandoli – da esperto retore – in un ordine non casuale: il luogo teatrale specificamente destinato a recite di opere in musica («théâtres si propres»: e dunque, nel caso di Venezia, teatro pubblico); lo spazio scenico strutturato in modo da permettere le mutazioni di scena («décorations diversifiées», «machines»), virtuosismo canoro («voix agréables»). Questi «agréments» percepiti dai sensi degli spettatori erano il fondamento necessario perché fossero – «reçues avec applaudissement» le spirituali delizie della «musique», percepite dall'intelletto («savante») e dall'animo («passions», «affections de l'âme»).

Poco più di mezzo secolo trascorre, e nel 1744 un altro dotto gesuita, Francesco Saverio Quadrio, sarà di parere opposto. «Per essere toccato» dalla «musica», egli sostiene, «è mestieri all'anima di certo squisitissimo sentimento, e di certa tenerezza», ma questa «è affatto ammorzata e distrutta dalle impressioni di quel meraviglioso, che le comparse» (termine con cui il Quadrio indica le mutazioni di scena) «portano seco, altrettanto più pregiudiziali ed opposte al diletto della musica, quanto più sono meravigliose». Ma in pratica non avveniva quanto si sarebbe desiderato in teoria, anzi gli «impresari» curavano di «raccomandare al poeta, che dia ben campo nell'opera di poter vi molte meravigliose comparse e varie introdurre»⁹. Anni prima, Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda* aveva ironizzato su questa pratica: «Ricercherà il poeta moderno, prima di compor l'opera, una

⁹ Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, III, II, Milano, Francesco Agnelli 1744, p. 455 sgg.

distinta dall'impresario della *quantità e qualità delle scene* ch'esso impresario desidera»¹⁰.

Sia Quadrio che Marcello si riferivano a teatri pubblici a gestione impresariale; ma il discorso può valere anche per i teatri di corte. Certo, le posizioni dell'impresario e del principe erano diverse, ma per quanto attiene alle scene, parallele. L'impresario sapeva bene che, per far accorrere il pubblico pagante, doveva offrirgli «maravigliose comparse»; queste costavano e spesso incidevano fortemente in senso negativo su bilanci già pericolanti. Occorreva quindi sfruttare al massimo, ristrutturandolo e ridipingendolo al caso, il materiale scenico ed evitare ogni esborso inutile, ad esempio la riproduzione incisa delle decorazioni. Nociva, questa, oltre che inutile, perché avrebbe potuto denunciare il riutilizzo di una precedente messinscena! Il principe non aveva problemi quanto all'affluenza del pubblico, o caso mai solo quello di selezionare e disporre gerarchicamente gli spettatori; ma anche per lui erano obbligatorie le scene «maravigliose». E non tanto importava la loro effimera realizzazione sul palcoscenico (per fruitori comunque plaudenti) quanto lo stabilirne una duratura memoria per mezzo di riproduzioni dipinte, meglio ancora incise. Mezzo, quest'ultimo, che permetteva di diffonderne le immagini in una più vasta cerchia di fruitori – altri principi e aristocratici – e suscitare l'ammirazione o l'invidia o la competitiva emulazione. Si spiega così perché nel Seicento la documentazione illustrativa riferibile a teatri di corte, o finanziati dalle corti, o di mecenatismo privato, sia tanto più copiosa di quella relativa a teatri pubblici (cfr. il §12). La sproporzione è evidente, e perfino inquietante se si considera che le illustrazioni diffuse non sempre corrispondevano alle decorazioni realmente messe in opera, ma all'immagine che il committente voleva ne restasse memorizzata. Un solo esempio, tipico: nel *Lisimaco* rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1681 non fu mai eseguita la scena della «Piazza del Palazzo Reale di Alessandro» – ma raffigurante la Piazza del Castello a Torino – che si trova illustrata in un codice riprodotto lo spettacolo¹¹.

¹⁰ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* (Venezia 1720), a cura di Giacomo Alessandro Caula, Torino, Caula 1965, p. 6. I corsivi sono nel testo.

¹¹ Per la questione, i documenti relativi e la bibliografia precedente, cfr. Mercedes Viale Ferrero, *Storia del Teatro Regio di Torino*, III: *La scenografia. Dalle origini*

Ad un certo punto, del resto, la distinzione non avrà più senso, per quanto riguarda l'opera in musica. Nell'Ottocento le corti prediligeranno altre forme spettacolari, e l'opera sarà gestita con varie formule organizzative, comunque sempre a base impresariale o di appalto. Ma anche nell'Ottocento le scene saranno sempre un elemento essenziale di richiamo per il pubblico, inserite dunque in un sistema economico in delicato (per non dire instabile) equilibrio. Le condizioni storiche e sociali sono mutate, tuttavia: le opere circolano in un tessuto teatrale a maglie enormemente più fitte, per una cerchia di fruitori grandemente allargata; soprattutto, una stessa opera viene rappresentata contemporaneamente in sale e città diverse, le repliche sono la norma (salvo nei casi di totale insuccesso alla prima esecuzione) e costituiscono il nucleo fondamentale dei repertori. Se si esamina il «Supplemento» al n. 51 del «Pirata» (dicembre 1846) che riporta il «Prospetto generale delle compagnie italiane» per il carnevale 1846-47, ed è largamente incompleto, risulta che in 74 città italiane si ebbe una stagione d'opera. Non per tutte è indicato il repertorio, comunque i risultati possono valere come campionatura. Compiono, ad esempio: *Attila* a Bergamo, Brescia, Genova, Milano (Scala), Parma; *I due Foscari* a Crema, Genova, Jesi, Nizza Marittima, Saluzzo, Teramo, Terni, Vercelli; *Ernani* a Empoli, Parma, Pavia, Perugia, Savona, Vado Ligure; *I Lombardi alla prima crociata* a Como, Crema, Firenze (Teatro Alfieri), Lodi, Novara, Padova, Trieste, Vercelli (e non è citata l'edizione di Faenza). La campionatura potrebbe essere applicata anche alle opere di Donizetti, con risultati analoghi.

La moltiplicazione dei luoghi teatrali è un fenomeno già considerevole nel tardo Settecento. Osservava l'Arteaga:

In ogni piccola città, in ogni villaggio si trova inalzato un teatro. Il solo Stato Pontificio ne conta più di quaranta. Mancherà la sussistenza agli indigenti, i ponti ai fiumi, scoli alle campagne, gli spedali agli infermi, e i provvedimenti alle calamità pubbliche, ma è fuor di dubbio che non mancherà la sua spezie di Coliseo per gli scioperati.

E vedeva in ciò un sintomo patologico di eccessivo «amore del piacere», che «va del paro in una nazione con l'annientamento di

al 1936, Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1980, pp. 34-37 e 474-476.

pressoché tutte le virtù politiche»¹². Circa vent'anni dopo, Giovanni Antonio Antolini¹³ vede invece nei teatri «una santa istituzione», strumento «della massima utilità» per insegnare «ad abborrire il vizio, e seguire la virtù». Sono due posizioni di segno opposto, che hanno tuttavia in comune un moralismo programmatico e, infine, astratto. A giudicare dalle relativamente scarse edificazioni di nuovi teatri nel periodo napoleonico, si dovrebbe dedurre che scarseggiasse la «virtù»; forse, ma certo è che scarseggiavano i mezzi finanziari. La corsa al teatro riprese comunque affollatissima dopo la Restaurazione, spesso ignorando ogni ragionevole calcolo di possibili utenze future (quanti spettatori si potevano radunare a Dronero, o a Vigone?). Ma, se il teatro era «trattenimento quasi esclusivo della maggior parte delle nazioni incivilite», come affermava nel 1840 il Taccani¹⁴, chi avrebbe voluto autoescludersi dalla «civiltà»? Il mito teatrale aveva un necessario legame con un altro mito: quello della fruizione delle scene. Per quanto diverse siano le motivazioni, non v'è artista, critico, relatore, teorizzatore di spettacoli che – soprattutto nel caso dell'opera in musica – non proclami la necessità di far «vedere» l'azione ai fruitori. Necessità lapalissiana: chi potrebbe desiderare di «non vedere» le scene? Il punto sta altrove: quale è la forma del teatro, quale la struttura delle scene che permette agli spettatori una visione ottimale?

4. Spazi e privilegi

Alla radice dei mutamenti verificatisi nella determinazione d'una tecnologia scenica e d'una architettura teatrale preferenziali sta probabilmente il concetto dello spettacolo come privilegio. L'affermazione può sembrare paradossale; eppure, ben si sa che lo spettacolo (in genere, e non solo quello dell'opera in musica) fu a lungo inteso come prerogativa sovrana, da godere nella riservata cerchia di corte

¹² Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (Bologna 1783-88), II, Venezia, Palese 1785, pp. 321-323.

¹³ Per l'Antolini, cfr. l'acuta trattazione di Elena Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni 1984, pp. 23-38.

¹⁴ Anche per il Taccani, cfr. *ibid.*, pp. 95-101.

o da largire ai sudditi in luogo aperto al pubblico (in vario modo selezionato, o non selezionato). Se la rappresentazione avveniva in una dimora regia, comunque in un luogo teatrale riservato, la prospettiva scenica ad unico asse visivo centrale esprimeva questo privilegio anche materialmente: solo il sovrano (con il gruppo delle persone che, per rango gerarchico, gli stavano accanto) poteva godere appieno l'effetto ottico delle decorazioni. Il vantaggio fisico aveva una contropartita metaforica, in quanto la continuità spaziale tra sala e palcoscenico stabiliva una continuità simbolica tra l'azione illusoria e la realtà istituzionale: il Teatro degli Uffizi poteva diventare una forma metamorfica del «Regno d'Amore» (*La liberazione di Tirreno e d'Arnea*, 1617), il cortile di Palazzo Pitti trasformarsi in «Tutto cielo» (*Le nozze degli dèi*, 1637). Quando dalla struttura dei teatri a gradinate, stabili o occasionali che fossero, comunque «per principi e gran signori, nelli quali si fanno operazioni solo per maggiormente ammirare la grandezza di quelli», si passò alla formula dei «teatri – con li palchetti divisi ... chiamati vulgarmente del soldo»¹⁵, cioè a gestione impresariale, la prospettiva scenica rimase ad unico asse centrale. Il privilegio non veniva abolito, ma trasferito a chi sedeva nei palchi centrali, occupati non necessariamente da sovrani, comunque da chi aveva maggiori possibilità economiche o maggiore autorità o maggiore prestigio (condizioni che erano per lo più concomitanti). «L'invenzione dei punti accidentali, ovvero sia, la maniera di veder le scene per angolo», fu, secondo l'Arteaga, «lo stesso che aprire una carriera immensa alla immaginazione industriosa e inquieta di coloro che guardano da lontano le scene»¹⁶. Non si trattava insomma tanto di «vedere» in ugual modo, quanto di potere in ugual modo «immaginare». Del resto, l'«autore» di «siffatto ritrovamento», Ferdinando Bibiena, aveva esplicitamente dichiarato la necessità di stabilire un «punto di veduta» ottimale, che andava posto «dove stanno li personaggi più riguardevoli ad ascoltare e vedere le opere» (cioè «nel primo ordine de' palchetti, nel mezzo»)¹⁷. Anche quando la scena ad

¹⁵ Fabrizio Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene che a' nostri giorni si costumano* (Guastalla, Giavazzi 1676), capitolo XIII, e nella riedizione a cura di Edward Anthony Craig, Milano, Il Polifilo 1972, p. 41 sg.

¹⁶ S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro* cit., p. 332 sg.

¹⁷ Ferdinando Galli Bibiena, *Architettura civile preparata su la geometria e ri-*

impianto pittorico-vedutistico non postulerà più un asse prospettico prevalente sugli altri, la piena godibilità visuale delle scene sarà offerta soprattutto agli spettatori dei palchi, e non a tutti in uguale misura. Ma, stante l'uso dei frequentatori di palchi settecenteschi di andare a teatro come ad un consueto appuntamento serale, scambiandosi visite, chiunque di loro fosse stato interessato avrebbe potuto apprezzare l'effetto delle scene da plurime e differenti posizioni. Nell'inoltrato Ottocento invece gran parte del pubblico va al teatro d'opera «quella» sera per assistere a «quel» determinato spettacolo, e ci si preoccupa allora di assicurare la visibilità del palcoscenico anche a chi occupa i posti meno avvantaggiati. Così Cesare Della Chiesa di Benevello lamenta che al «dotto galantuomo, a cui ... per insegnare la filosofia agli uomini» si danno scarsi emolumenti «ed è perciò costretto di andar modestamente in platea», la zona inferiore del palcoscenico appaia «inesorabilmente occultata da un'enorme serie di lampane che con voce appropriata noi Italiani chiamiamo *ribalta*»¹⁸. Qui il discorso sulla fruibilità delle scene si allaccia a quello sul non-privilegio che puniva l'intellettuale, al quale invece il privilegio sarebbe stato dovuto. Eppure, in qualche occasione, vi fu una programmazione spettacolare che mirava ad ottenere il consenso degli intellettuali.

Il cardinale Pietro Ottoboni, convinto (e non a torto) di promuovere un'azione di riforma culturale nel suo Teatro della Cancelleria, vi riservava una serata per «tous les vertueux dans les sciences et les beaux-arts, peintres, sculpteurs, poètes et architectes» scelti attraverso canali istituzionali (l'Accademia di S. Luca, l'Académie de France à Rome, l'Arcadia eccetera)¹⁹. Un'analogia politica teatrale era contemporaneamente perseguita da Maria Casimira di Polonia nel suo Teatro di Palazzo Zuccari. Condizione necessaria era quella

¹⁸ *dotta alla prospettiva*, Parma, Monti 1711, «operazione» 62, p. 132. Ma per una discussione più ampia dell'argomento, cfr. Franco Mancini - Maria Teresa Muraro - Elena Povoledo, *Illusione e pratica teatrale*, catalogo della mostra, Venezia, Pozza 1975, pp. 79-86.

¹⁹ Cesare Della Chiesa di Benevello, *Azioni coreografiche coll'illustrazione delle principali scene che vi corrispondono precedute dalla proposta d'alcune riforme nei moderni teatri*, Torino, Pomba 1841, p. 5.

²⁰ Lettera di Charles Poerson, direttore dell'Académie de France, al marchese d'Antin, 7 febbraio 1711, cit. in Anatole de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des bâtiments*, III, Paris, Charavay 1889, p. 446.

di disporre, appunto, di teatri «domestici» e di poterli gestire invitandovi «pochi uditori di condizione e confidenza»²⁰. I progetti dello Juarra per il Teatro Ottoboni prevedevano una sala capace di circa 150-200 posti; ancor più ridotto doveva essere lo spazio per il pubblico a Palazzo Zuccari.

In tempi molto più vicini a noi, il successo degli spettacoli (d'opera e non) del Teatro di Torino si fondava sul consenso di un pubblico che univa prevalenti interessi intellettuali ad una buona disponibilità economica (i prezzi erano elevatissimi). Anche in questo caso, comunque, si trattava di un teatro di limitata capienza e sostenuto dal mecenatismo di un privato, Riccardo Gualino. Fu possibile, quindi, sperimentarvi soluzioni sceniche inattuabili nei grandi teatri d'opera italiani coevi²¹. Basti ricordare, in proposito, che i bozzetti di Marussig per *La nave* con musiche di scena di Pizzetti alla Scala nel 1918 suscitarono polemiche destinate a trascinarsi fino al 1955²². Favorevole seguito ebbe invece «la realizzazione di scenografie di pittori (Casorati, Chessa) al posto di scenografi d'ufficio ... provocata dal Teatro di Torino, e di qui ripresa, dopo il 1930, al Maggio Musicale fiorentino, a Venezia e a Roma»²³. Certo, anche il Maggio Musicale ebbe, sia pure con caratteri diversi, intenzioni e destinazioni elitarie. Sarebbe a questo punto necessario definire i connotati scenografici di un teatro «elitario», cioè destinato a privilegiati (del potere, del censo, della cultura eccetera); purtroppo tali connotati sono abbastanza sfuggenti. Nel 1659 per i teatri pubblici di Venezia «il costo del biglietto ammontava a più del salario giornaliero dell'operaio teatrale meglio pagato»²⁴, e non

²⁰ Scipione Maffei, *Elogio di Filippo Juvarra*, in *Osservazioni letterarie*, III, art. 6, Verona, Vallarsi 1738, p. 193 sgg.

²¹ Non esiste ancora uno studio che dia un'immagine complessiva delle multiformi attività del Teatro di Torino. Notizie si trovano (ma non per l'attività musicale) in Paola Alonge Trivero, *L'attività teatrale a Torino tra le due guerre*, Torino, Giappichelli 1971.

²² Inverosimile? Si rimandano gli increduli a Cesare Meneghini, *Scenografi mantovani alla Scala*, Milano, Padania 1956, pp. 33-40.

²³ Giorgio Pestelli, *La musica a Torino, 1919-35*, in *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Torino, Progetto 1976, pp. 207-210: 209.

²⁴ Lorenzo Bianconi - Thomas Walker, *Production, consumption and political function of seventeenth-century opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296: 227.

è dunque ipotizzabile un gran concorso di masse popolari. Ma forse a quella data già vigeva un'usanza documentata, ad apertura di Settecento, dal *Teatro alla moda*²⁵:

Nell'ultima *decorazione* dovrà bensì l'ingegnere o pittor moderno porre ogni studio. Imperciocché, essendo questa per ordinario veduta dalla moltitudine senza spesa, convien egli procurarsi tutto l'applauso. Dovrà tale *decorazione* pertanto esser un epilogo di tutte le scene dell'opera, che perciò s'introdurranno in essa *Spiagge di Mare, Boschi, Prigioni, Sale, Camere, Fontane, Navigli, Cacce d'Orsi, Padiglioni altissimi, Cene, Lampi, Saette* etc., e tanto più se dovesse intitolarsi: *Reggia del Sole, della Luna, del Poeta, dell'Impresario*, etc.

La «moltitudine», dunque, poteva dir la sua, quanto meno sulle scene; e forse non solo a Venezia, se, quando si passa dalla godibile ironia di Marcello alla seria codificazione del Quadrio, si ritrova un accenno deplorativo alle «maravigliose cose» che «si vogliano pur ne' drammi introdurre, per incantare il volgo»²⁶.

Si direbbe dunque che, ad un certo momento del Settecento, vi fosse chi distingueva «nell'opera» componenti diverse e quasi antitetiche: da una parte «dramma» e «musiche», cibo delle «anime» bennate, dotate di «squisitissimi sentimenti»; dall'altra le «decorazioni», pasto grossolano del «volgo». L'idea di una scala di valori diseguali tra gli elementi costitutivi del melodramma fu dura a morire, probabilmente perché rifletteva la pregiudiziale distinzione tra arti concettuali e «meccaniche». Componimento poetico e composizione musicale sono operazioni intellettuali, la scenografia invece non può fare a meno di operazioni manuali; sicché ancora Felice Romani, autore di meditatissime, sensibili didascalie sceniche, per stroncare due scenografi a lui non graditi non esitava a definirli «segatori di legno o tintori di tela»²⁷. Ai tempi del Romani, comunque, la cerchia dei fruitori del teatro d'opera si era assai allargata, e nessuno avrebbe osato più esprimere un aperto disprezzo per il «volgo». Anzi, nel 1830 Giulio Ferrario affermava: «I teatri sogliono al dì d'oggi formare presso tutte le colte nazioni l'intertentimento più gradevole e più

istruttivo di ogni condizione di persone»²⁸. Più realisticamente, Paolo Landriani motivava l'allargamento dell'antico privilegio teatrale ad «ogni condizione di persone», anziché con sollecitudini culturali e educative, con «la ragione imperiosa del lucro che deve ricavarci dal più picciolo spazio teatrale», onde «far fronte alle grandi spese dello spettacolo»²⁹.

Nel 1830 forse il fenomeno dell'espansione dei fruitori d'opere in musica era ancora relativamente limitato. Ben altre proporzioni avrà trent'anni più tardi. Nel 1858 a Torino (città abbastanza marginale dal punto di vista degli spettacoli, anche se in quel momento di particolare rilevanza politica) si diedero, durante il carnevale, 28 opere in musica, in cinque teatri; nel corso dell'intero 1860, si rappresentarono 46 opere in nove teatri. Se si considera che Torino contava circa 200.000 abitanti (erano 218.000 nel 1864), si deve pur dedurre che ai teatri d'opera in musica affluissero spettatori provenienti da plurimi ceti sociali³⁰. Ed ecco, giusto allora, riaffiorare le critiche alle scene che ottengono il consenso di questo pubblico eterogeneo: «Uno scarabocchio qualunque, che faccia a pugni non solo colle regole dell'arte ma anche col senso comune, purché ci presenti dei colori vivi, fossero anche stonati, e ci abbarbagli la vista, ci suscita subito un entusiasmo indescrivibile» eccetera³¹. Non sembra di risentire un'eco di cose già sentite più di un secolo prima? Ma si tratta ancora della irritazione del privilegiato, che ben conosce «le regole dell'arte», di fronte a quanto «abbarbagli la vista» di un pubblico di scarsa cultura? In parte, forse; ma v'è anche un fatto che va messo in conto: il lamento (o ironia) dell'intellettuale si leva più alto in concomitanza di innovazioni o di variazioni delle tecniche sceniche.

²⁵ B. Marcello, *Il teatro alla moda* cit., capitolo *Agl'ingegneri e pittori di scene*, p. 38.

²⁶ F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione* cit., p. 456.

²⁷ «Gazzetta piemontese», n. 1, 1° gennaio 1840, p. 1. Gli scenografi presi di mira erano, si noti bene, Bertoja e Badiali!

²⁸ G. Ferrario, *Storia e descrizione* cit., p. III.

²⁹ P. Landriani, *Osservazioni sulle scene teatrali* cit., p. 332.

³⁰ Gli spettacoli sono stati conteggiati in base alle recensioni o agli annunci comparsi sui giornali. I totali sono quindi approssimati, ma per difetto.

³¹ «Gazzetta di Torino», v, n. 3, 3 gennaio 1864.

5. Spazi e tecniche

Nel momento in cui Benedetto Marcello scriveva *Il teatro alla moda* si stavano affermando (o s'erano appena affermate) nuove forme visuali e nuove tipologie sceniche, in particolare sia la veduta «per angolo», sia le prospettive a fuochi multipli. Si deve tenere presente questo fatto per intendere il malizioso consiglio dato dal Marcello all'«ingegnere o pittor moderno», di procurare «che le scene d'architettura non vadano mai ad uno o due punti, ma bensì ch'ogni *tellaro* n'abbia quattro o sei, situandogli diversamente, perché da tal varietà resti maggiormente appagato l'occhio de' spettatori»³². Quarant'anni dopo la novità non era più tale, e allora Francesco Algarotti loda «le scene vedute per angolo ... e in quelle vedute di faccia i punti accidentali che vi fa nascere il movimento vario della pianta su cui si alzano»; ma rivolge i suoi strali contro «quelle fabbriche che non si possono né reggere, né ridurre in pianta, e in cui le colonne ... si vanno a perdere in un mare di panneggiamenti posti così a mezz'aria»³³: cioè se la prende con la tecnica della scena realizzata con tele pendenti a movimento verticale, che stava allora affermandosi (e che cinquant'anni più tardi apparirà normale, anzi ovvia). Per l'Ottocento, gli echi delle innovazioni tecniche susseguite (e relative soprattutto ai sistemi di illuminazione) si colgono, meglio che negli scritti teorici, nelle testimonianze degli spettatori e soprattutto nelle pagine di recensioni teatrali della stampa periodica (un vero diluvio di giudizi, spesso contrastanti). L'introduzione, da esempi francesi, del grande lampadario centrale che illumina la sala anche durante le rappresentazioni scatenò le polemiche. A Torino la novità comparve già nel 1811 e le polemiche emergono dalla stampa in forme moderate: «L'éclat du lustre, dit-on, n'ayant pu être calculé par les peintres, dépare aujourd'hui leurs décorations ... il ôte un peu de l'effet de la scène». Ma sembra che tutto si accomodi quando gli scenografi riescono a «compenser par la chaleur des teintes ... certe nouvelle masse de lumière»³⁴. Nel 1817 Stendhal, partito da Milano

– dove alla Scala «il n'y a pas une lampe dans la Balle: elle n'est éclairée que par la lumière réfléchiée par les décorations» – e approdato al S. Carlo di Napoli, ammira dapprima il lampadario della sala, «superbe, étincelant de lumières». Ma poi rileva che «le lustre détruit tout l'effet des décorations»³⁵. Le polemiche più accese si ebbero a Milano, dove la «lumiera» fu introdotta alla Scala nel 1821. I fautori dell'innovazione preferivano sorvolare quanto all'effetto sulle scene («Gli scenarj, comunque non dipinti con un sistema corrispondente a questo accrescimento di luce, non erano sensibilmente disgradati; d'altronde questo affare riguarda il Sanquirico»); gli avversari invece insistevano: «L'aver la scena bene illuminata e il teatro posto a un grado di luce più bassa non può non giovare assai all'effetto ottico. Altrimenti, cioè mettendo di molti lumi da per tutto..., si diminuirà d'assai, e in alcuni casi si distruggerà del tutto l'effetto ottico. Né intendiamo già di parlare dell'effetto generale delle decorazioni, che pure da nessuno potrà negarsi che poco o molto non sia per soffrire; ma parliamo della prospettiva aerea, che senza un nuovo miracolo de' nostri pittori, andrà quasi del tutto perduta»; e via di seguito, sempre con nuove «ragioni» contro la luce «sfacciata» («Non si tratta già di gusto ... si tratta d'una scienza esatta»)³⁶. Si noti che allora la «lumiera» era costituita da lampade Argand; più tardi, con l'introduzione delle luci a gas, poi dell'elettricità, le perplessità si rinnovarono. Certo, in altre forme: l'identificazione della luce col «progresso», e del «progresso» con la civiltà umana, non permetteva ai critici di attaccare direttamente le innovazioni tecnologiche. Si attaccavano, dunque, le conseguenze: e soprattutto la vivacità e varietà dei colori, sospetta in quanto disdicevole ad una (non meglio definita) «essenza ideale»: «L'arte dell'effetto è spinta troppo oltre ... L'arte della danza, l'arte della musica sono di natura squisitamente gentile e non deve essere adulterata la loro essenza ideale»³⁷. Più marcati dissensi suscitò tra il pubblico della Scala l'introduzione (approvata da una *élite* di intellettuali, tra cui Gio Ponti) della scena tridimensionale con l'allestimento di Appia

³² B. Marcello, *Il teatro alla moda* cit., p. 37.

³³ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini 1763, nei suoi *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Bari, Laterza 1963, pp. 149-192 (il capitolo *Delle Scene* è a pp. 175-183, i passi cit. a p. 177 sg.).

³⁴ Recensione in «*Courrier de Turin*», n. 8, 16 gennaio 1811, p. 32.

³⁵ Stendhal, *Voyages en Italie*, a cura di Vittorio Del Litto, Paris, Bibliothèque de la Pléiade 1973, pp. 6 e 33 sgg.

³⁶ Cit. in P. Cambiasi, *La Scala* cit., pp. 82-85.

³⁷ Recensione al ballo *Amor* di Manzotti nel «*Teatro illustrato*», VI, 1886, n. 66.

per *Tristano e Isotta* nel 1923³⁸. L'incomprensione fu reciproca: Appia si dolse della «réalisation» scaligera, che «ne correspondait pas à ses vœux». Ma, se si considera la posizione teorica di Appia «contre le théâtre à l'italienne traditionnel, et la disjonction de la salle et de la scène», e la sua proposta di una «réforme radicale de l'architecture théâtrale»³⁹, la Scala era probabilmente la sede meno adatta alle sue sperimentazioni. In seguito, il principio della scena tridimensionale si affermò ed è tuttora affermato per gli allestimenti melodrammatici. Ma ecco risorgere dubbi e critiche e la richiesta di tornare all'antico:

Il nostro ideale scenografico pare essere il *vacuum* assoluto ... Chi ci ha condotti a così miserevole condizione? I seguaci di Craig e Appia ... Dovunque voltiamo lo sguardo, vediamo lo spirito puritano dell'alienazione rampante interferire nella nostra comunicazione diretta col drammaturgo. La scena dipinta è stata messa fuori legge. Piattaforme, impalcature, taglieri, dischi, piattini hanno «emancipato» il regista dalla «tirannia della scenografia». Ci viene ricordato ad ogni piè sospinto che dobbiamo mettere in dubbio la competenza estetica dei nostri genitori e progenitori, i quali provavano un infinito e legittimo piacere contemplando il mondo magico dei grandi pittori teatrali dell'Ottocento, artisti che, colla loro pennellata magistrale, sapevano evocare il castello di Amboise, ... la valle della Wartburg, il Foro romano....⁴⁰

Il quadro è suggestivo ma trascura il fatto che eventuali «evocatori» dei giorni nostri disporrebbero di mezzi tecnici ben diversi da quelli dei loro predecessori, e gli esiti non potrebbero mai essere identici.

Si ha comunque l'impressione che, in ogni tempo, le tecnologie nuove siano state utilizzate in misura maggiore o minore, e accolte con più o meno favore, a seconda che rispondessero o meno ad esigenze specifiche degli spettacoli d'opera in musica: effetto scenico, vantaggio economico, attrazione del pubblico eccetera. Ma è davvero esistito un diretto rapporto tra lo scenografo (ossia l'Inventore, codificatore di tipologie) e il pubblico (ossia il Fruitore, decodificatore dei valori e significati delle immagini)?

³⁸ Cfr. in proposito *Duecento anni alla Scala, 1778-1978*, catalogo della mostra, Milano, Electa 1978, p. 167 sg.

³⁹ Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914. Esthétique générale*, Paris, Éditions du C.N.R.S. 1965, pp. 241 e 262.

⁴⁰ Aloys M. Nagler, *The autonomy of the painted stage*, in *Anatomy of an illusion*, Amsterdam, Skeltema & Holkema 1969, pp. 7-12: 8.

6. Inventori e fruitori

Se si considerano le mutazioni di scena come una tecnica correlata a specifiche esigenze rappresentative del teatro d'opera in musica (e non importa che l'ipotesi sia vera o falsa, dal momento che fu comunque prospettata), sembra logico identificare in Giacomo Torelli il primo «Inventore» consapevole della novità, della qualità intellettuale e del potere d'attrazione delle sue «Invenzioni». Una piccola scelta di citazioni sta a dimostrarlo⁴¹.

Si mutò con la solita prestezza *incomprensibile* di nuovo la scena.... il sudetto sig. Torelli volle far l'ultimo sforzo del suo *impareggiabile talento*.

... che, per molto ch'io dicessi *in lode dell'inventore principalmente, e poi del pittore*, sarebbe sempre il tutto del loro merito molto minore ... Sin qui godè l'occhio alla vista del finto porto e marina, che poi momentaneamente sparì con l'uscita d'altri telari, che ad un medesimo istante mossi e condotti confusero con la velocità et unione fin il pensiero; l'artificio della gran ruota cui ubbidiscono a un tempo i moti d'ogni telaro l'uova del Colombo non senza ragione chiamar si puote, poiché communale, et ad *ogni trivial meccanico* prima ben noto, è restato negletto in tutto, *né prima da altri posto in uso* che dopo praticato l'anno passato al Teatro Novissimo ... Memoranda macchina et azione fu questa stimata, e *di non facile imitazione*, onde n'ebbe allora e *n'averà per sempre l'inventore singular lode*.

il Signor Iacomo Torelli (di cui fu detto l'anno antecedente aver superato se medesimo e posta la meta alle meraviglie dell'arte quando nella rappresentazione del Bellerofonte avea con *magia naturale instupidite le genti*) ha fatto conoscere nell'esser il *primo* a divider lo spazio per lunghezza d'una scena ... per lo più *gl'ingegneri*, intenti all'arte dell'optica et al maneggiare i compassi e le squadre, *non studiano le cose più recondite* della natura. Ma il signor Torelli mostrò qui molto ben di *saper anco questo* ... Il *divino ingegno* del signor Torelli ...

⁴¹ Le citazioni – i corsivi sono nostri – sono tratte da descrizioni di opere rappresentate a Venezia, Teatro Novissimo, con allestimenti scenici di Torelli. Si riferiscono, nell'ordine, a: *Il cannocchiale per la Finta pazzia*, Venezia, Surian 1641, pp. 38 e 52; *Il Bellerofonte drama musicale del Sig. r Vincenzo Nolfi da f. rappresentato nel Teatro Notissimo in Venetia* ... (senza luogo né data di stampa, ma probabilmente Venezia, Surian 1642), pp. 9, 19 e 41; [Maiolino Bisaccioni], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venezia nell'anno 1644*, Venezia, Vecellio e Leni 1644, pp. 8 e 15 sg. (si riferisce a *Venere gelosa*). I tre passi sono riprodotti in appendice a Per Bjurström, *Giacomo Torelli and baroque stage design*, Stockholm, Almqvist & Wiksell 1962, pp. 238-243.

I testi citati hanno indubbi intenti propagandistici e sono redatti nel lessico iperbolico corrente a quel tempo; ma, proprio per questo, rendono chiara l'idea che Torelli aveva, e intendeva diffondere, di sé e della sua arte. L'immagine è quella dell'*inventor*, di colui che «il primo» mette in opera «artifici» di efficacia «incomprensibile» ai profani e di «non facile imitazione» per i concorrenti. Superiore, è evidente, al «trivial meccanico», il quale conosce gli «artifici», ma non ne intende la portata; superiore al «pittore» delle scene, il quale sa «valersi del pennello e de' colori», ma non si libera da un sospetto di manualità. Da anteporre perfino agl'«ingegneri» che, pur versati nella scienza «optica» (*i.e.* prospettiva), hanno bisogno di «maneggiar i compassi e le squadre». Il «saper» dell'Inventore è più alto, nasce dallo «studio» delle «cose più recondite della natura», da una virtù quindi puramente mentale, «divino ingegno». Perciò l'Inventore può affascinare il Fruitore con la sua «magia naturale» e assicurare a sé stesso gloria immortale («n'averà per sempre ... singolar lode»). A questo punto, la scenografia non s'identifica più con la *Pratica di fabricar scene* (il libro con questo titolo del Sabbatini era uscito a Pesaro nel 1637 e a Ravenna l'anno dopo), bensì con l'Invenzione concettuale, teorica, generatrice di Persuasione e dunque stretta parente di Filosofia e di Retorica.

Che Torelli credesse fermamente a questa immagine, lo si può dedurre dall'episodio del suo contrasto – appena giunto alla corte di Francia – con i *comédiens* italiani, ai quali riteneva disdicevole accomunarsi fornendo loro le scene⁴². La conclusione tuttavia – un secco ordine della regina e la forzata obbedienza di Torelli – dimostra anche la distanza esistente tra Immagine e Realtà. Distanza verificata, una seconda volta, sedici anni più tardi (1661), dal brusco congedo che Torelli, casualmente coinvolto nella disgrazia di Fouquet, ricevette da Luigi XIV: l'Inventore era, tal quale come i *comédiens* (e come i ministri), un subalterno al servizio del re. Per sua buona sorte, Torelli apparteneva a famiglia gentilizia, era ricco e poté concludere la sua attività nella natia Fano, onorato e in sicura agiatezza.

Ma gli altri? Una delle dinastie più prestigiose di scenografi fu quella dei veneziani Mauro, e questi l'agiatezza non la raggiunsero

mai. Nel luglio del 1679 Pietro Mauro, non avendo ricevuto dall'impresario il pagamento per le scene dell'*Eliogabalo* allestite a Torino (1678), si rivolge a Madama Reale per il saldo invitandola ad aver «riflessione al nostro stato de poveri Artisti». Nonostante questa disavventura, i Mauro cercano ancora lavoro a Torino nel 1687 e scrivono a Vittorio Amedeo II per «di nuovo dedicarsele infimissimi servi» (lo otterranno, ma solo nel 1689)⁴³. Nel secolo successivo il «diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro» fa intravedere una condizione dello scenografo assai squallida. «Siete partito», scrive Vivaldi, «miserabile a segno che avete dovuto fare il consaputo pegno sopra il manino da voi fatto credere della novella vostra moglie». Il «diverbio» fu la conseguenza della sfortunata stagione d'opera a Ferrara nel 1738-39; nel 1751 Antonio Mauro morì «impotente e povero»⁴⁴.

La scelta (volontaria? casuale? obbligata?) dei Mauro, di lavorare in prevalenza per teatri pubblici, con incarichi occasionali delle corti, fu esattamente opposta a quella della più celebre e fortunata dinastia scenografica, i Bibiena, che furono sempre legati ad una corte, occasionalmente lavorando anche in teatri pubblici. Ed ebbero, da questa impostazione professionale, sostanziali vantaggi, sia economici sia sociali. Ma bisogna aggiungere che Ferdinando Bibiena rinverdi l'immagine dell'Inventore («Restavi l'altra maniera di scene, non mai insegnata né praticata; prima d'ora, quale ho ritrovata, praticata e insegnata io») e della qualità intellettuale della sua arte («Questo è un adattare la prospettiva all'invenzione e non quella alla prospettiva»)⁴⁵. Sicché il Lanzi⁴⁶ poté scrivere: «Erano le loro» (dei Bibiena) «idee pari alla dignità de' sovrani, e sol la potenza de' sovrani potea dar esecuzione alle lor idee»; dove, appunto, è l'«idea» che conta. Questo non mise sempre l'Inventore Ferdinando Bibiena al riparo dall'irritazione di qualche Fruitore insoddisfatto e di più alto

⁴³ Cit. in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., p. 468 sg.

⁴⁴ Cfr. Lino Moretti, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degradà, Firenze, Olschki 1980; pp. 89-99: 94 e 91.

⁴⁵ F. Galli Bibiena, *Architettura civile* cit., «operazione» 66, p. 136 (e cfr. qui la nota 17).

⁴⁶ Luigi Lanzi, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano, Remondini 1789, cit. in Maria Teresa Muraro - Elena Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena*, catalogo della mostra, Venezia, Pozza 1970, p. XIII.

⁴² Cfr. Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion 1913, pp. 66-77 e 371-376.

rango sociale. Il conte Pietro Paolo Landriani scriveva da Milano il 3 marzo 1699: «Non avendo compito il Bibiena ... a quanto dovea nel servizio di questo teatro nell'opera patrocinata dal signor duca di San Pietro, et avendo di più risposto parole improprie allo stesso signor duca di San Pietro, lo irritò di maniera che lo obbligò a darli qualche colpo di canna». Da una successiva lettera si apprende che il San Pietro si scusò – non certo con l'Inventore bastonato bensì col duca di Parma, del quale Bibiena era «servitore» e che s'era risentito dell'«insulto» come di offesa fatta alla sua casata⁴⁷.

Il legame tra l'ingegno dell'Inventore e la gloria del Principe era, d'altra parte, un luogo comune. Per la rappresentazione del *Medo* a Parma, 1728, con scene di Pietro Righini, Carlo Innocenzo Frugoni scrisse due sonetti di lode, uno dei quali, dedicato al principe Antonio, termina così: «... E chi può tanto i coll'arte industrie ond'è sì chiaro Apelle / Il può, Signor, quei che a te serve. Intanto / il commun plauso acclamerà te nato / a ravvivar tra noi l'arti più belle». L'«arte industrie» è dello scenografo, ma il «commun plauso» acclama il principe⁴⁸.

Più avanti nel secolo, particolarmente interessante sembra la presa di posizione di Antonio Bibiena, in un memoriale stilato durante le polemiche per la costruzione del Teatro Comunale di Bologna (1755-1763). Pur dichiarandosi «un pratico», Antonio rivendica «quanto tentarono gli altri di mia famiglia (Ferdinando mio padre e Francesco zio Bibiena) che, non ostante l'antico e ai tempi loro approvato gusto delle scene teatrali, non esitarono di tentar nove maniere e aprir nove strade che conducevano al fine di soddisfare e piacere a quegli stessi spettatori cui sin allora eran piaciute le antiche scene».

⁴⁷ I documenti relativi sono pubblicati in Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti 1966, p. 505.

⁴⁸ Il punto più interessante è che i sonetti furono scritti dal poeta stesso del *Medo*: ravvisandosi dunque in essi uno dei rarissimi casi di soddisfazione esplicitata dall'Inventore letterario nei confronti dell'Inventore scenico. I sonetti sono pubblicati in Carlo Innocenzo Frugoni, *Opere poetiche*, I, Parma, Stamperia Reale 1779, e ripubblicati, in connessione con un esame del Righini scenografo a Torino, in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., p. 107. Per Righini, l'ultimo e nutrito studio, di grande interesse, è quello di Giovanna Botti, *Il "Medo" di Pietro Righini: lo spettacolo fra tradizione bibienese e scena-quadro*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di Susi Davoli, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 223-238.

La figura dell'Inventore si arricchisce qui di un connotato tipicamente settecentesco: la capacità di creare e imporre un «gusto» nuovo che capovolge le abitudini del Fruitore dandogli «soddisfazione» e «piacere»: risolvendo insomma il fine delle scene in sensistico godimento, indipendente da – scrive ancora Antonio – «l'approvazione de' matematici e delle illustri accademie d'Europa» e da «quelle leggi teoriche che pochi dotti conoscono»⁴⁹.

Nel frattempo, del resto, la professione di scenografo si stava avviando sui binari della rispettabilità borghese: è il caso della dinastia dei Galliari, il cui capostipite Bernardino nacque poverissimo e morì ricco (come fa fede il suo testamento ritrovato di recente), onorato (anzi quasi agiograficamente esaltato dai suoi biograf⁵⁰), al termine di una carriera avvedutissima. Che si svolse, cioè, con incarichi fissi in teatri pubblici a Milano e a Torino, sicura fonte di redditi: con alcune eccezionali prestazioni per le corti (ottimamente ricompensate e prestigiose). Si aggiunga a questo, da parte sia di Bernardino sia del fratello Fabrizio, una notevole capacità di destreggiarsi con la burocrazia statale (a Milano come a Torino, a Berlino come a Vienna), un'oculata scelta di investimenti, soprattutto terrieri, una vita di assiduo, incessante lavoro e di austera parsimonia.

Alle diverse immagini dello scenografo – Inventore, Mago, Uomo di Gusto, Professionista di successo – una mancava, quella proprio che ci si sarebbe aspettati di incontrare per prima: l'Artista. In realtà, la parola «arte» è sempre ricorrente, ma in relazione a diverse «arti»: Pittore / Architetto / Ingegnere / Decoratore «delle scene». L'istanza di un'autonoma «arte della scenografia» è avanzata da Pietro Gonzaga, e siamo ormai nel XIX secolo. Gonzaga, ricordando gli anni del suo iniziale apprendistato, osserva che i pittori «se moquaient généralement du métier de décorateur, qu'ils regardaient comme une profession sans art». L'«art» è invece, per Gonzaga, il fine e l'essenza stessa del linguaggio scenico, che non è «un système abstrait et entièrement intellectuel», ma uno stimolo «expressif», tale da «annoncer, préparer,

⁴⁹ Il memoriale di Antonio è ben noto, ed esiste in più copie manoscritte. Mi sono valsa di quella conservata a Torino, Accademia delle Scienze, Carte Vernazza VII, 18.

⁵⁰ In particolare, da Modesto Paroletti, *Vita e ritratti di sessanta illustri Piemontesi*, Torino, Stamperia Reale 1824, e Gustavo Avogadro di Valdengo, *Cenni sulla vita e sulle opere di Bernardino Galliari*, Torino, Stamperia Reale 1847.

seconder et renforcer les passions mises en jeu». E del valore del suo potere «expressif» è ben certo: «A l'aide de mon art, les passions se propageaient dans toute l'extension de la scène; s'imprimaient sur toutes les surfaces des coulisses, et se manifestaient autant que dans le maintien des acteurs, et sur leurs physionomies; ... et plus évidemment que dans les impulsions de la musique»⁵¹. Un passo ancora, e lo scenografo sarà romanticamente trasformato in «homme de génie». L'espressione è di Stendhal, che così qualifica Giovanni Perego⁵²; ed è singolare che la parola ricorra ancora a distanza di anni, usata dal Gironi: «Più che la pratica e la dottrina altrui egli seguì il proprio genio, ed esso solo ebbe veramente a maestro. Questo giovane che al valore pittorico accoppiava amabili ed illibati costumi ci fu negli anni della più bella speranza rapito dalla morte con gravissimo danno dell'arte, di sé lasciando alla patria altissimo desiderio: sommo nella prospettiva, puro, grande, immaginoso nell'architettura, sempre mirava a cose nuove, dagli altri non tentate, e sempre ne usciva vincitore dell'arte e della natura stessa»⁵³. In questo ritratto delineato da Gironi dodici anni dopo la morte di Perego (avvenuta nel 1817), si assommano le immagini dell'Inventore («cose nuove, dagli altri non tentate») e dell'Artista («vincitore dell'arte»): e la correlazione tra Virtù («illibati costumi») e Morte precoce vi aggiunge un'aureola di eroica glorificazione.

Più avanti nel tempo, quando le case editrici musicali diffusero e praticamente imposero i modelli delle scene e dei costumi e stabilirono insomma tipologie esemplari di messinscene, lo scenografo «Inventore» divenne quello che ideava i bozzetti per la «prima assoluta» di un'opera. Nelle repliche il compito dei suoi colleghi era quello di adattare i modelli al palcoscenico e attrezzature relative dei teatri in cui operavano, modificandoli se del caso ma senza

⁵¹ Pietro Gonzaga, *Information à mon chef ou Éclaircissement convenable du décorateur théâtral... sur l'exercice de sa profession*, St-Petersbourg, Pluchart 1807, cit. da M. T. Muraro, *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 25.

⁵² Stendhal, *Voyages en Italie* cit., p. 314.

⁵³ Robustiano Gironi, *Sulle decorazioni sceniche ed in ispezie su quelle dell'Imp. R. Teatro alla Scala in Milano*, in G. Ferrario, *Storia e descrizione de' principali teatri* cit., pp. 292-314: 310 (riproduzione, con varianti, di articolo siglato «B. G.» in «Biblioteca italiana o sia Giornale di letteratura, scienze ed arti», XIV, vol. 54, aprile 1829, pp. 3-23, quale recensione alla *Raccolta di varie decorazioni sceniche* di Alessandro Sanquirico).

apportarvi interventi creativi. Un esempio di queste derivazioni-modificazioni ci è fornito dal confronto tra il bozzetto di Carlo Ferrario per «La valle di Gessen» del *Figliuol prodigo* di Ponchielli alla Scala (1880) e quello di Augusto Ferri per la riedizione torinese dell'opera al Regio nel 1883 (dove occorreva tener conto del minor spazio disponibile sul palcoscenico)⁵⁴. A questo punto è chiaro che lo scenografo era un Inventore dimezzato, e che le sue immagini avrebbero avuto diffusione in proporzione diretta della fortuna dell'opera che gli era toccato di «inventare». Ma intanto il Fruitore era cambiato: si era trasformato nel Pubblico, una sorta di inafferrabile e misteriosa collettività, che incuteva volta a volta diffidenza, irritazione, timore negli addetti ai lavori. Timore grande ne aveva un compositore del valore di Ponchielli: «Temo che la musica corrisponda alla difficoltà del libretto ... E il pubblico?», s'interrogava a proposito della *Gioconda*; «Piacerà il soggetto? ... Questa musica di genere intimo ... non sarà interpretata a rovescio ed accolta con sprezzo?» (a proposito della *Marion Delorme*)⁵⁵. Incomprensibile riusciva il Pubblico perfino ai critici di professione come il Torelli-Viollier: «Guardate questo caso: *I Lituani*, l'anno passato, da principio *fiascheggiarono*: quest'anno sono andati alle stelle. Invece *I Goti* di Gobatti, quest'anno non hanno fatto gola ... a Bologna furono proclamati un capolavoro ... Oggi sono dimenticati ... *Sic transit...*»⁵⁶. E c'era anche chi aveva fiducia nel Pubblico: «Lasciateci il nostro pubblico com'è ... questo pubblico che ha divinazioni istintive, potenti, irresistibili, questo pubblico che si conquistò il diritto di battezzare e cresimare gli artisti»⁵⁷. In questo caso i connotati dell'Inventore e del Profeta erano trasferiti nel Fruitore. Il discorso può sembrare molto lontano dal tema scenico: in realtà non è così. L'individuazione di un potere «conqui-

⁵⁴ Per questo confronto, cfr. Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia italiana ai tempi di Ponchielli e gli allestimenti delle sue opere*, in *Amilcare Ponchielli, 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, Casalmorano, Cassa rurale ed artigiana 1984, pp. 261-361: 286.

⁵⁵ Cit. in Giuseppe De Napoli, *Amilcare Ponchielli* (1834-1886), Cremona, Stab. tip. Cremona Nuova 1936, p. 261.

⁵⁶ «Illustrazione universale», II, n. 25, 14 marzo 1875, p. 195.

⁵⁷ Leone Fortis (Doctor Veritas), «Illustrazione italiana», III, n. 26, 23 aprile 1876, p. 407.

stato» da un pubblico dalle «divinazioni istintive» aveva indotto a programmare molto accuratamente gli allestimenti scenici – quanto meno delle «prime assolute» – che si supponevano particolarmente efficaci per influire favorevolmente sull'esito dello spettacolo. E, a volte, nemmeno queste cure bastavano. «Musica e musicisti» (rivista edita da Ricordi) presentò le fotografie delle due scene di *Madama Butterfly* per la sfortunata «prima» alla Scala, con un commento che merita attenzione⁵⁸:

Poiché la nuova opera del maestro Puccini ebbe l'onore di un'unica rappresentazione al massimo teatro milanese, così poche persone hanno potuto vedere ed ammirare i nuovi scenari dipinti colla solita insuperabile maestria dai pittori del teatro alla Scala, su schizzi di Jusseaume di Parigi. Le due scene di *Madama Butterfly* furono scrupolosamente studiate su documenti fotografici e riprodotte con ogni cura ... Nell'atto primo la rada e la città di Nagasaki furono copiate da una grande fotografia colorata, e così l'interno della casetta di Butterfly, dovendosi solo ingrandirne alquanto le dimensioni per le imprescindibili esigenze della scena. Il vestiario fu eseguito con fedeltà e buon gusto dalla Sartoria Chiappa, sui figurini di L. Palanti ... Ma tutte queste pregevoli particolarità della messa in scena, sfuggirono completamente all'attenzione del pubblico, preoccupato di seguire tutt'altre cose, per scoppiare in irrefrenabile ilarità.

Si ha la sensazione che quel pubblico non fosse proprio dotato di «divinazioni irresistibili». Ma anche che le «pregevoli particolarità della messa in scena» fossero state «studiate» male, seppure «con ogni cura». Jusseaume (che oggi forse è considerato con troppa severità dai critici) era legato ai metodi di Antoine e del Théâtre Libre, e il procedimento della «copia da una grande fotografia» è legato alle teorie naturalistiche di messinscena⁵⁹.

Ma convenivano questi metodi a Puccini e alla patetica storia di Cio-Cio-San? V'è da dubitarne. E, in ogni caso, non procedevano da esperienze artistiche e da tendenze estetiche di un ambiente culturale (Parigi appunto) troppo diverso dall'ambiente milanese? Il che introduce anche un altro problema: in quale misura le dispute teoriche sull'arte scenica tengono conto della specifica pratica teatrale?

⁵⁸ «Musica e musicisti», LIX, vol. I, n.3, 15 marzo 1904, p. 174.

⁵⁹ Per Lucien Jusseaume si rimanda a uno dei critici «severi» cui si accenna nel testo: D. Bablet, *Le décor de théâtre* cit., p. 116 sg. *et passim*.

7. Inventori e critici (pratica e teoria)

Vi sono architetti e scenografi che impersonano un duplice ruolo: di protagonisti nelle attività e realizzazioni teatrali, e nella teorizzazione delle opere proprie e/o normativa di quelle e per quelle altrui. Non necessariamente il campo di attività e il campo di teorizzazione coincidono: la coincidenza è perfetta nei casi di Ferdinando Bibiena, di Pietro Gonzaga, di Paolo Landriani e insomma di tutti quegli architetti, prospettici, scenografi, che trattano negli scritti argomenti attinenti alle loro qualifiche professionali. Ma possiamo trovare un Benedetto Marcello, compositore, che elargisce i suoi graffianti consigli anche agli «ingegneri e pittori di scene», «sarti», «comparse», così come a tutta la fauna che si agita nel microcosmo del *Teatro alla moda*. V'è un architetto e scenografo, come Filippo Juvarra, che nella *Galleria architettonica*⁶⁰ tratta di geometria piana e solida, di calcolo, di arte militare e fortificatoria – e non fa parola di possibili applicazioni teatrali. Incontriamo Francesco Milizia, che per breve tempo riveste una carica di «architetto», ma dedica tutta la sua vita al pensiero teorico; oppure Bernardo Vittone, che nella sua amplissima attività di architetto non si trova mai a costruire un teatro (pur ideando delle decorazioni effimere per occasioni festive) ed include comunque *Istruzioni teatrali* nella sua opera teorica⁶¹. Giuseppe Pistocchi, architetto del mirabile Teatro di Faenza, lo illustra, ma la maggior parte dei suoi scritti riguardano architetture non teatrali. E vi sono gli specializzatissimi, come Leonardo Marini, disegnatore di abiti, che scrive soltanto un *Ragionamento*, appunto sulla foggia degli abiti teatrali⁶².

Tra i teorici, ve ne sono che cercano di verificare nella pratica la validità delle loro teorie. Algarotti progetta «due esempi di dramma» per «dare corpo alle idee» e «vedere se elle sono praticabili o no»⁶³.

⁶⁰ Manoscritto della Biblioteca Reale di Torino.

⁶¹ Queste *Istruzioni*, materialmente scritte da un collaboratore (Giovanni Battista Galletto), si leggono in Bernardo Antonio Vittone, *Aggiunte in proseguimento delle Istruzioni diverse d'architettura*, Lugano, Agnelli 1766, pp. 203-217.

⁶² Leonardo Marini, *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali*, nel suo *Abiti antichi di diverse nazioni*, Torino, Stamperia Reale 1771. Ripubblicato in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., pp. 567-569: 567.

⁶³ I due «esempi» sono in F. Algarotti, *Saggi* cit., pp. 193-223.

E ancora, riferendo a Voltaire il successo di *Ippolito e Aricia* (Frugoni-Traetta) a Parma nel 1759, Algarotti scrive: «... mi piacque vedere che le mie idee sopra l'opera in musica non furono aeree, e che la mia voce non fu *vox clamantis in deserto*»⁶⁴. Altri scrittori non si pongono problemi di verifiche: sia perché navigano nei mari impraticabili dell'Utopia, sia perché la realtà li interessa assai meno delle «idee». Quest'ultima è, probabilmente, la condizione di Francesco Milizia, e il Landriani (teorico agguerrito, ma anche architetto e scenografo operante) lo attacca proprio su questo punto: «Il nostro celebre Aristarco delle Belle Arti», scrive, «finché egli parla di teatro e dà suggerimenti dice benissimo; ma quando viene al fatto, e ne dà esso la pianta e l'alzata di uno tutto suo e di nuova forma, vediamo cadere le penne al creduto pavone e restare tuttavia un corvo»⁶⁵.

Al di là della *querelle* tra ideologi e addetti ai lavori, si riscontra un carattere comune ad entrambe le categorie: il costante ricorso ad una Autorità (beninteso culturale). L'autorità di un autore è perennemente invocata per avvalorare (o per controbattere) quasi ogni affermazione: e non si tratta di un ricorso alla classicità, perché anzi i moderni diventano Autorità non appena diventano Autori, e si stabilisce un repertorio di frasi fatte e di luoghi comuni che si rincorrono senza sosta, e del quale è difficile (e probabilmente inutile) identificare la prima fonte. Dice l'Algarotti nel 1763⁶⁶:

Veggonsi assai volte i personaggi venir dal fondo del teatro ... Quindi è che appaiono come torrioni di giganti quei personaggi che si affacciano dal fondo della scena ... Lo stesso è delle comparse, che non si vorrebbon mai far andare colà dove i capitelli delle colonne giugnessero loro alle spalle o alla cintola ...

Conferma il Planelli nel 1772⁶⁷:

Vedrai talvolta uscire un personaggio da un luogo, dove le statue colossali che vi sono dipinte non gli arrivano al ginocchio, o dove un monte appena gli aggiunge alla spalla, ch'è ti par uno di que' giganti, i quali montagna sopra montagna davano la scalata all'Olimpo ...

⁶⁴ Lettera di Algarotti a Voltaire del 14 novembre 1759, in *Opere inedite del conte Algarotti nuovamente raccolte*, VI, Venezia, Palese 1796, p. 129.

⁶⁵ P. Landriani, *Osservazioni sulle scene teatrali* cit., p. 335.

⁶⁶ F. Algarotti, *Saggi* cit., p. 181 sg.

⁶⁷ A. Planelli, *Dell'opera in musica* cit. alla nota 1, p. 99.

Qui di seguito, infine, si riportano in corsivo tutte le parole che il Milizia, nel 1794, trascrive letteralmente dal *Saggio* dell'Algarotti⁶⁸:

Il far venire gli attori dal fondo del teatro è la più disgustevole inconvenienza che dar si possa ... *Quindi è che que' personaggi che si affacciano dal fondo della scena ci sembrano giganti... Lo stesso è delle comparse, che non si dovrebbero mai fare andare colà dove i capitelli delle colonne giungessero loro alle spalle o alla cintola.*

È, questa, una «consueta raccomandazione, comune a quasi tutti i trattatisti»⁶⁹; tuttavia in Milizia la ripetizione esatta delle fonti è tanto continua da doverla considerare deliberata. Si veda quel che l'Algarotti dice dei seguaci di Ferdinando Bibiena⁷⁰:

Rivolti costoro ad imitare ciò che nelle sue invenzioni vi era di più facile, cioè la bizzarria, e lasciato il fondamento dell'arte che le rendea verisimili, si allontanarono via via da lui ... Le più nuove fantasie, i più gran ghiribizzi del mondo, trabiccoli, centinamenti, tritumi, trafori, ogni cosa è messo da loro in opera, purché abbia dello strano. E per non parlare di una certa loro arbitraria prospettiva che sonosi creati in mente, danno dipoi il nome di gabinetto a ciò che potrebbe a un bisogno chiamarsi un salone, o un atrio, e chiamano prigione ciò che servir potrebbe per un cortile e forse anche per una piazza. ... nelle nostre scene da noi si applaude ... a quelle fabbriche ... in cui le colonne in luogo che si veggano ire a tor suso l'architrave e il soffitto, si vanno a perdere in un mare di panneggiamenti posti così a mezz'aria. E il simile avviene anche talora delle volte, che si rimangon zoppe o monche, posano da una banda e non trovano dove impostarsi dall'altra.

Echeggia il Milizia⁷¹.

Si studi Ferdinando Bibiena ... Ma non si ha da studiarlo, come hanno fatto i suoi seguaci, i quali, abbandonando il *fondamento dell'arte*, si sono dati alla bizzarria, sfoggiando fantasticamente ne' più gran ghiribizzi, trabiccoli, centinamenti, tritumi, trafori e in ogni sorta di *stranezza*; chiamando *gabinetto* quello che potrebbe servire per *vastissima sala*, e *prigione* quello che pare un

⁶⁸ Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Pasquali 1794, p. 71 (la prima edizione, più rara, era apparsa, col titolo *Del teatro*, nel 1772).

⁶⁹ Elena Tamburini Santucci, *Francesco Cocchi protagonista della scenografia bolognese*, «Il Carrobbio», II, 1976, pp. 401-425: 408 (a proposito della ricomparsa della raccomandazione in un manoscritto di Antonio Basoli).

⁷⁰ F. Algarotti, *Saggi* cit., p. 178.

⁷¹ F. Milizia, *Trattato* cit., p. 70.

cortile ... Le colonne, in vece di reggere un architrave ed un soffitto, si vanno a perdere in involuppo di panneggiamenti posti a mezz'aria. Le volte rimangono zoppe e cadenti, poiché da una banda non trovano dove impostarsi.

Si tratta, è verosimile, di un artificio retorico: determinate parole e frasi, ripetute pari pari come divulgati luoghi comuni, servivano a Milizia per riallacciarsi ad una tradizione consolidata e avallare le proposte innovative da lui presentate.

Si è citata fin qui solo una minima parte dei trattatisti che si occuparono, nel corso del Settecento, di argomenti teatrali; altri ne incontreremo in seguito; per altri ancora sarà forza rinviare a testi critici specialistici⁷². Qui importa, piuttosto, aggiungere che accanto ad essi ebbero vasta diffusione in Italia gli autori francesi, altrettanto e forse ancora più prolifici; sicché un architetto che avesse voluto tenere conto di tutti i suggerimenti, i consigli, le prescrizioni, gli assiomi, le imposizioni dei teorici avrebbe probabilmente consumato qualche anno (o lustro) nella consultazione e collazione dei testi prima di accingersi all'opera. Non si vuol dire, con ciò, che l'influenza dei teorici sia stata irrilevante; ma che ebbe un peso solo quando (e in quanto) suffragava le idee dell'architetto e corrispondeva (o non contraddiceva) alle esigenze funzionali proprie dei singoli edifici⁷³.

Il dibattito ideologico ebbe valore ed efficacia soprattutto per la presa di coscienza dei problemi relativi al Teatro sia come edificio architettonico, sia come sede di spettacoli, sia come istituzione ideale e sociale. Si spiega così anche l'insistenza su alcuni particolari accorgimenti che gli stessi scrittori ritenevano impraticabili, ma che si continuavano ad evocare come perdute memorie di strutture ideali. È il caso dei «vasi di risonanza»: «Mettevano gli antichi ne' loro teatri i vasi di bronzo, affine di aumentar la voce degli attori» (Algarotti, con citazione *in extenso* di Vitruvio); «i Greci ne' loro teatri situavano de' gran vasi di rame, ne' quali ripercossa la voce acquistasse

⁷² L'elenco dei trattatisti dato in *Illusione e pratica teatrale* cit. (cfr. qui la nota 17), pp. 169-175, è già sufficiente a dare un quadro efficace dell'attività teorica in Italia relativa ai problemi teatrali.

⁷³ In proposito, cfr. studi recenti come Anna Maria Matteucci - Deanna Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Bologna, University Press 1977; Gianni Mezzanotte, *L'architettura della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo 1982; Luciano Tamburini, *Storia del Teatro Regio di Torino*, IV: *L'architettura. Dalle origini al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1983.

sufficiente forza» (Planelli); «la scalinata formava ne' teatri antichi un massiccio, per cui avevano necessariamente bisogno di vasi sonori» (Milizia); «i greci teatri avevano i vasi sonori di rame o di bronzo od anche di creta» (Ferrario); «i raggi della voce penetravano in queste cavità dove venivano in seguito ribattuti dalla risonanza dei vasi di rame» (Patte)⁷⁴. Più si dilunga l'Arnaldi: «La dottrina di Vitruvio intorno ai vasi, ed alla forma e maniera di collocarli per rendere il teatro armonico, è più sublime di quello che taluno forse poco pratico si persuade». È dir molto, in un secolo che sviluppò la teoria del Sublime come categoria estetico-morale e la consegnò al secolo successivo. Ma, nel caso dei «vasi», perché «sublime»? Per l'idea di un edificio animato da voci interne, quasi come la sede dell'Oracolo? Per la sacralità associata alla risonanza dei «sacri bronzi» delle campane? Arnaldi non divulga ai «poco pratici» l'arcano. Ma non adotta i vasi nel suo teatro ideale, né li adotta il Milizia che ad essi sostituisce – prosaicamente – «alcuni vani corrispondenti a certi pozzi»⁷⁵.

Non ebbe pratica attuazione neppure l'anticipatrice proposta di Milizia per un teatro inserito in un organico programma urbanistico e culturale di «opere pubbliche» (Teatro + Accademie di arti e lettere + Giuochi ginnastici + Pallone + Cavallerizza + Bigliardo eccetera: il Beaubourg è poca cosa al confronto). All'attuazione si oppose una preoccupazione prevista da Milizia e da lui definita «meschina»: «La difficoltà della spesa, la quale ... potrebbe a qualche anima piccola comparire eccessiva»⁷⁶.

Fu invece recepita l'istanza di dare al teatro una facciata connotativa, avanzata sia dall'Arnaldi («Chi mai lo crederebbe? i nostri moderni Teatri mancano per l'ordinario di un aspetto ... sufficiente

⁷⁴ F. Algarotti, *Saggi* cit., p. 184 sg.; A. Planelli, *Dell'opera in musica* cit., p. 104; F. Milizia, *Trattato* cit., p. 90; G. Ferrario, *Storia e descrizione* cit., p. 41; Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale* (Paris, Moutard 1782), trad. it. in G. Ferrario, *Storia e descrizione* cit., pp. 93-256: 132-136.

⁷⁵ Enea Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato*, Vicenza, Veronese 1762, p. 6 sgg.; F. Milizia, *Trattato* cit., p. 92 sgg. (spiegazioni relative all'*Idea di un teatro nuovo* disegnato da Vincenzo Ferrarese). Per la questione dei «vasi sonori», cfr. l'acuta nota di Giovanni Morelli in Franco Mancini - Maria Teresa Muraro - Elena Povoledo, *I teatri del Veneto. Verona, Vicenza, Belluno*, Venezia, Regione Veneto - Corbo e Fiore 1985, p. 77 nota 20.

⁷⁶ F. Milizia, *Trattato* cit., p. 96 sgg.

a denotare una sì nobile Fabbrica»⁷⁷ sia dal Milizia («Se non si scrive fuori *Questo è un teatro*, nemmeno Edipo ne indovinerebbe l'uso cui è destinato»)⁷⁸. Il Piermarini dotò di facciate la Scala e la Canobbiana, e, per quanto Pietro Verri trovasse molto da ridire su quella scaligera, altri architetti lo imitarono. Più complicata la questione dei lumi di ribalta, dal Milizia definiti «barbara invenzione» da sopprimere, e contro i quali tuonava ancora – nel 1841 – il Benevello («empia ribalta», cfr. § 4). Non era, peraltro, operazione praticabile disponendo solo di «lattiere piene di lumi» (Milizia) o di lampade Argand, e forse nemmeno coi lumi a gas, suggeriti dal Benevello.

Oltre tutto, la questione era collegata alla posizione dell'orchestra, la cui collocazione non fu sempre pacifica⁷⁹. Fabrizio Carini Motta (1676)⁸⁰ indica come normale e preferenziale la sua disposizione sotto il palco, sicché «li personaggi che recitano udiranno benissimo gl'accompagnamenti dell'orchestra, e quelli dell'orchestra li recitanti, e si vedranno, cosa molto importante e necessaria». Oltre un secolo dopo, il Patte è sicuro che questa posizione «tra il palco scenico e la platea» sia ottimale perché tiene «lo spettatore lontano dal luogo della scena, e contribuisce ad aumentar l'illusione, la quale ha ognor bisogno di una certa distanza per produrre il suo effetto»⁸¹. Eppure, il Patte, tra i primi sostenitori della messinscena storicistica, avrebbe già potuto individuare in questa collocazione un elemento turbativo della verosimiglianza. Soltanto nel 1840 Francesco Taccani avrebbe proposto una diversa posizione dell'orchestra, da spostare nella zona di proscenio arretrando quest'ultimo⁸². Più radicale la soluzione del Benevello (1841): l'orchestra avrebbe dovuto essere nascosta alla vista degli spettatori, posta «al di sotto del palco scenico», dove non poteva essere veduta nemmeno dagli attori, che a sua volta non poteva vede-

⁷⁷ E. Arnaldi, *Idea di un teatro* cit., p. 72.

⁷⁸ F. Milizia, *Trattato* cit., p. 77.

⁷⁹ Cfr. Nino Pirrotta, *Il luogo dell'orchestra*, in *Illusione e pratica teatrale* cit. (qui alla nota 17), pp. 137-145.

⁸⁰ F. Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri* cit., capitolo III, *Regole generali* (p. 10 sg.).

⁸¹ In G. Ferrario, *Storia e descrizione* cit., p. 230.

⁸² Cfr. E. Tamburini, *Il luogo teatrale* cit., p. 101.

re⁸³. Molti anni dopo, intervenendo in alcune lettere sulla questione, Verdi farà esplicito riferimento a Wagner («... rendere l'*orchestra invisibile*. Quest'idea non è mia, è di Wagner: è buonissima») e a «tanti» altri («È un'idea tanto vecchia che tutti o almeno tanti hanno sognato!»)⁸⁴. Ed elencherà una serie di inconvenienti (veramente usa una parola più forte, «sconcio») della posizione tradizionale, che sono quasi gli stessi deplorati dal Benevello. A questi dispiace «l'orchestra che sì gran parte ingombra della platea, e coi suoi contrabbassi, colle sue trombe e non di rado colle parrucche di chi li suona viene sì sgraziatamente a fraporsi fra lo spettatore e l'attore»; a Verdi disgusta «vedere, inoltre, la massa d'orchestra, *che è parte del mondo fittizio*, quasi nel mezzo della platea ... vedere per aria le teste delle arpe, i manichi dei contrabbassi, ed il molinello del direttore d'orchestra». Come si vede, Verdi insiste su un punto che al Benevello sfugge: la posizione tradizionale è incongrua perché (giusto il contrario di quanto sosteneva Patte!) distrugge l'illusione scenica: «Pare impossibile che al giorno d'oggi si tollerino di vedere il nostro meschino *frack*, e le cravattine bianche, miste per es. ad un costume egizio, assiro, druidico». «Al giorno d'oggi»: cioè nel 1871, nel pieno vigore del sistema di messinscena storicistico.

Perché il punto in cui le prescrizioni dei trattatisti settecenteschi avevano inciso più efficacemente sulla realtà spettacolare era stato proprio quello della verosimiglianza storica negli allestimenti. Nella pratica, certo, il principio non fu accolto d'un tratto: per lunghi anni la messinscena «in stile» non si configurò come un'esigenza inderogabile bensì come un'abbellimento occasionale (così fu in tutta la carriera dei Galliari della prima generazione). Ma ad un certo punto, diciamo a partire dalla fine del Settecento e per quasi tutto il secolo successivo, nessuno ebbe dubbi sulla necessità di una verosimile ricostruzione storica degli ambienti presentati sulla scena. Bisogna, naturalmente, intendersi quanto al valore della parola «verosimile». Leggiamo nel *Ragionamento intorno alla foggia degli abiti teatrali* di Leonardo Marini (1771)⁸⁵:

⁸³ C. Della Chiesa di Benevello, *Azioni coreografiche* cit., p. 7 sg.

⁸⁴ Lettere di Verdi a Giulio Ricordi del 10 luglio 1871 e a Edoardo Mascheroni dell'8 dicembre 1893, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova ed. riveduta da Marcello Conati, Milano, Rizzoli 1981, pp. 474-476.

⁸⁵ L. Marini, *Ragionamento* cit., in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., p. 567.

Dee certamente il vestiario conformarsi rigorosamente alle usanze di quel luogo in cui si suppone passata l'azione, e trasportare per così dire la mente di chi assiste nell'Europa, nell'Asia, nell'Africa, o nell'America.... mi credetti perciò in dovere di contenermi fra i limiti di una ragionata invenzione, e di essere sopra tutto esatissimo osservatore del costume, e dei tempi ... con intenzione sempre di esporre agli occhi di un pubblico illuminato il vero, o almeno il verisimile, qualora sufficiente fondamento me ne somministrassero le storie.

Marini riprende, nel suo scritto teorico, le istanze della critica «illuminata» italiana (Algarotti, in particolare) e francese (*Encyclopédie*); ma come le mette in pratica nei suoi disegni d'abiti teatrali? I suoi Annibale, Giulio Sabino, Tito eccetera ci appaiono, oggi, squisitamente fantasiosi; e tali apparivano già, intorno al 1815, a Francesco Gonin, allora ragazzino, che sfogliava la raccolta incisa dei costumi per *Annibale in Torino* di Paisiello (1771)⁸⁶. Tra il 1818 e il 1824, il vestiario per la Scala fu preparato con straordinario scrupolo di esattezza storica: negli otto album di disegni conservati alla Biblioteca Braidense di Milano vi sono numerose annotazioni di testi eruditi consultati e da consultare, indicati dal dottissimo Robustiano Gironi, bibliotecario di Brera; altre annotazioni sono dovute a Giulio Ferrario. Nonostante «gli sforzi del Sanquirico» che «coordinano una équipe di consulenti» di tal fatta, l'esito fu «una specie di archeologia fantastica»⁸⁷. Nel 1828, al ballo in costume in casa Batthyány a Milano, i partecipanti indossarono abiti eseguiti secondo le «più accurate descrizioni e modelli» che «le pubbliche biblioteche somministrarono»⁸⁸. Si voleva raggiungere «la verità del costume»; ma quando si rappresentò alla Scala, nel 1887, l'*Otello* di Verdi, un recensore rievocò la «Quadriglia d'Otello» del ballo Batthyány solo per osservare che «quanto ad esattezza storica, i costumi lasciavano molto a desiderare»⁸⁹. La «verità», l'«esattezza storica» non sono insomma univoche, immutabili; hanno anzi (per usare una frase del Marini) «sofferte variazioni incredibili a misura delle circostanze» e

⁸⁶ Così testimoniano le *Memorie* manoscritte del Gonin, conservate in una collezione privata a Torino.

⁸⁷ Così la definisce pertinentemente Fernando Mazzocca, *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, Milano, Museo Poldi Pezzoli 1978, p. 221.

⁸⁸ Ibid., p. 222.

⁸⁹ «Illustrazione italiana», [5 febbraio] 1887, numero unico dedicato all'*Otello* di Verdi.

nel percorso del tempo. Il concetto stesso di messinscena storica non ha contorni perfettamente nitidi. Certo, è sostanzialmente collegato alle teorie razionalistiche e illuministiche, alle scoperte archeologiche, al *revival* gotico, a tutta una serie di circostanze che si delinearono intorno al 1760 e si svilupparono negli anni successivi. Ma come si può far rientrare in questo schema un Benedetto Marcello? Che pure denunciava gustosamente anacronismi e assurdità:

[Il poeta] introdurrà nelle *Sale regie* balli di *Giardinieri*, e ne' *Boschi di Cortigiani*; avvertendo che il *Ballo di Piroo* può entrar in *Sala*, in *Cortile*, in *Persia*, in *Egitto*, etc.... [Gl'ingegneri e pittori di scene] rappresentandosi *navi antiche*, dovranno costruirsi sulla *forma* delle presenti; e guarnirannosi le *Sale*, che figurassero *Armerie di Xerse*, *Dario*, *Alessandro*, etc., di *bombe*, *moschetti*, *cannoni*, etc. etc. etc.⁹⁰

Un secolo dopo, archiviata la ragione illuminata e passate le consegne all'irrazionalismo romantico, non per questo si svalutano le istanze storicistiche nelle messinscene. Anzi. Nell'introduzione a *Hernani* (1830), Victor Hugo, in nome della «liberté de l'art», auspicava: «Que les vieilles règles meurent». Certamente, l'uso che egli fece nel dramma di mutazioni sceniche era innovativo rispetto alle «règles» di Aristotele, ma non rispetto a quelle del teatro d'opera, recepite in *toto*, non esclusa quella della verosimiglianza storica. Le didascalie di *Hernani* sono, infatti, zeppe di puntuali riferimenti stilistici: «architecture lombarde», «piliers bas», «pleins cintres», «arcades moresques», «faites gothiques» eccetera. Talmente dotti da parere eccessivi perfino a Verdi, dal momento che nell'*Ernani* furono quasi del tutto espunti dalle didascalie sceniche; eppure, Verdi credeva nella validità della messinscena storica («Tutte le epoche hanno, è risaputo, i loro caratteri particolari», avrebbe scritto nel marzo 1858 a proposito di *Una vendetta in domino*)⁹¹.

Il problema della verosimiglianza storica fu dibattuto ampiamente anche dalla critica teatrale nella stampa periodica che, tuttavia, per esercitare una qualche influenza, doveva avere una sufficiente libertà

⁹⁰ B. Marcello, *Il teatro alla moda* cit., capitolo *A' poeti*, pp. 6-12: 11; capitolo *Agli ingegneri e pittori di scene*, pp. 37-39: 38.

⁹¹ Lettera di Verdi all'avvocato Ferdinando Arpino, in *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere* cit., p. 303.

d'espressione: condizione rarissima nell'*ancien régime*. Chi legga la relazione ufficiale delle feste di Parma nel 1628 (abbandoniamo per un momento il teatro d'opera!) estesa dal Buttigli⁹², e in particolare del *Torneo* che inaugurò il Teatro Farnese, può ricavarne l'idea di un perfettissimo allestimento: «Ne parlò l'Europa tutta, e ne attirò l'attenzione, perché in questi [spettacoli] raccoglievansi tutte le sparse delizie, che tanto efficacemente parlano ai sensi»⁹³. «Fu uno spettacolo caratterizzato da un gusto per il movimento macroscopico e ininterrotto, ma al tempo stesso rigorosamente calcolato ed equilibrato»⁹⁴. Ma non tutto fu proprio perfetto, e ne fa fede il giudizio (rimasto inedito fino al 1983!) di uno spettatore:

[Il corago] deve soprattutto diligentemente osservare che le macchine sieno bene insaponate o unte acciò nello scendere o salire non s'abbino da fermare né meno facciano romore, perché è grande sconvenevolezza il vedere un uomo andare nel mezzo a manovrare una macchina come seguì nelle nozze del serenissimo di Parma⁹⁵.

La *Descrizione* che Giuseppe Parini dà degli spettacoli per le feste milanesi del 1771 dipinge il Regio Ducal Teatro come un'oasi di delizie scenografiche: «La decorazione poi tutta, e la pittura della scena specialmente, molto adattate al soggetto ed al carattere pastorale del dramma, davano ... grazioso risalto alla rappresentazione» (era l'*Ascanio in Alba* di Mozart, con scene dei Galliari)⁹⁶. Tuttavia, al Regio Ducale gli inconvenienti tecnici non mancavano, anzi dovevano essere talmente abituali che Pietro Verri si stupisce quando, per l'inaugurazione della Scala, «le scene sono servite senza che i falegnami

⁹² [Marcello Buttigli], *Descrizione dell'apparato fatto per onorare la prima e solenne entrata in Parma della Serenissima Principessa Margherita di Toscana*, Parma, Viotti 1629.

⁹³ Paolo Donati, *Descrizione del Gran teatro farnesiano di Parma e notizie storiche sul medesimo*, Parma, Stamperia Blanchon 1817, p. 11.

⁹⁴ Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni 1968, p. 81.

⁹⁵ *Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki 1983, p. 125.

⁹⁶ Giuseppe Parini, *Descrizione delle feste celebrate in Milano per le nozze delle LL. Altezze Reali l'Arciduca Ferdinando d'Austria e l'Arciduchessa Maria Beatrice d'Este* (Milano, Bianchi 1771), nell'ed. di *Tutte le opere*, Firenze, Barbèra 1925, pp. 739-757: 748.

sinceramente ti vengano a portare le colonne, e le scatole de' lumi» (ma lo scrive in una lettera al fratello Alessandro)⁹⁷. Nel breve ritorno alle consuetudini dell'*ancien régime* che contrassegnò il regno di Carlo Felice (1821-1831), sappiamo – dai rapporti riservati dei Direttori – che al Regio di Torino succedeva proprio di tutto: teloni che precipitavano sul palcoscenico, diroccate che non diroccavano, parrucche che sfuggivano dalle teste, teste (ovviamente finte) che non cadevano, voli che non volavano eccetera⁹⁸. Ma i resoconti giornalistici lodavano immancabilmente la «pompa» e la «magnificenza» degli allestimenti.

La critica teatrale sui giornali – a quella data – comunque era già stata avviata con criteri moderni nel periodo napoleonico, e continuava a svolgersi, in molte città, anche durante la Restaurazione con articoli, «critici libretti», disamine spesso molto accurate. Più avanti nel tempo, la diffusione della pubblicistica periodica e – quando si ebbe una vera e propria libertà di stampa – la moltiplicazione delle testate determinarono un'eccezionale estensione della critica teatrale. Ma non necessariamente una diversità di metri di giudizio. Se lo scarso spazio in genere riservato al commento degli allestimenti scenici può essere legato alla preparazione soprattutto musicale dei recensori di opere, più singolare è l'uso di un lessico stereotipo, che varia pochissimo col variare dei decenni. Gli scenari sono «belli», i vestuari «splendidi»: è Felice Romani, a proposito di una *Lucia di Lammermoor* del 1838 (eppure Romani, se voleva e se non era alterato da idiosincrasie viscerali, sapeva essere un buon critico!); scene «ottime», vestuari «splendidi»: è Alfredo Soffredini, mezzo secolo dopo, per la *Manon Lescaut* nel 1893. O ancora: «nuove scene ben condotte» (è il pur attento articolista Tommaso Locatelli, per l'allestimento della *Gemma di Vergy* con scene di Bertoja, nel 1839); «scene dello Zuccarelli bellissime, come bellissimi i costumi» (è un anonimo recensore della *Marion Delorme* di Ponchielli, benevolo, ma che non riesce nemmeno a cambiare aggettivo!). A volte questa abitudine di definire le scene con parole codificate diventa quasi comica, come quando il critico del «Secolo XIX» loda l'allestimento della «prima»

⁹⁷ Lettera del 5 agosto 1778, in *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, dal 1° luglio 1778 al 29 dicembre 1779*, a cura di Giovanni Seregini, Milano, Giuffrè 1939, p. 42.

⁹⁸ Una specie di antologia dei disguidi estratta dai rapporti dei Direttori è in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini cit.*, pp. 589-592.

della *Bohème* per la sua messinscena «grandiosa». In perfetta opposizione con un recensore più avveduto che osserva: «Mai videsi ... niente di più fine e di più omogeneo. Eppure, non vi sono né lussi di vestiario, né grandiosità di masse, né straordinarietà di scenari»⁹⁹.

Spesso più delle recensioni benevole interessano quelle negative, perché rispecchiano gli ideali programmatici che i loro estensori avrebbero desiderato vedere realizzati sulla scena. I tasti sui quali più frequentemente si batte sono: le imperfezioni tecniche (e questo è ovvio); la «verità»; i colori e le luci; l'effetto generale di sontuosità eccetera. Sulla «verità» si potrebbe radunare un volume intero di citazioni. Con costanza imperturbata dallo scorrere degli anni, i recensori esigono esattezza storica, geografica, etnografica, perfino faunistica e botanica. Solo in poche occasioni la verità invocata è quella della funzione significativa della scena nell'economia del dramma musicale. Le osservazioni sui colori (troppo vivaci / troppo smorti) e sulle luci (troppo forti / troppo deboli) sono spesso condizionate dal gusto personale del recensore, non da un'indagine sulla corrispondenza espressiva di questi elementi. Per questo aspetto, il periodo più interessante è quello napoleonico e della Restaurazione, perché allora il contemporaneo dibattito teorico sul valore della prospettiva aerea e sulla resa pittorica degli effetti atmosferici si riverbera nella critica teatrale. Il grande mutamento nell'illuminotecnica seguito all'introduzione della luce elettrica non suscita, a tutta prima, reazioni così vivaci, forse perché l'elettricità fu usata inizialmente come un mezzo per «effetti speciali», cioè come elemento accessorio di abbellimento. E tuttavia l'accento, che ogni tanto si incontra, a questi effetti è di notevole interesse perché dimostra che l'uso dell'elettricità fu assai precoce. Già «L'Opinione» dell'8 gennaio 1855, accanto a una stereotipa recensione di «scene egregiamente dipinte dai pittori Moja e Ferri», aggiunge: «Abbiamo la luce elettrica, cioè la seconda edizione (in piccolo formato) del sole del *Profeta*»¹⁰⁰. Vent'anni dopo (1876)

⁹⁹ E. Zorzi, «L'Italia del popolo», 2-3 febbraio 1896 (nostro il corsivo). Le altre recensioni citate: Felice Romani, «Gazzetta piemontese», 31 gennaio 1838; Alfredo Soffredini, «Gazzetta musicale di Milano», 5 febbraio 1893; Tommaso Locatelli, «Gazzetta di Venezia», dicembre 1839; «Gazzetta musicale di Milano», 22 marzo 1885; «Secolo XIX», 3-4 febbraio 1896.

¹⁰⁰ Probabilmente il recensore alludeva alla recita del *Profeta* di Meyerbeer nel 1853 al Teatro Regio di Torino.

potrebbe parere eccessivo l'entusiasmo del critico del «Fanfulla» per le «24 silfidi» che alla «prima» di *Gioconda* «ballavano entro un raggio di luce elettrica». Ma la novità c'era: a Milano si era fatto uso di luci colorate variamente cangianti (lo veniamo a sapere indirettamente da Ponchielli che scrive, da Roma, a Giulio Ricordi: «Nei ballabili delle Ore, siccome mettiamo la luce elettrica, potrebbe dirmi Lei i colori che adoperavano alla Scala a norma delle Ore?»)¹⁰¹. Da queste, e altre, citazioni si ricava l'impressione che l'elettricità, «sole» o «raggio» che fosse, era considerata soprattutto come un contributo a quella sontuosità di messinscena che costituiva la contropartita ottocentesca della «meraviglia» barocca. La ricerca di un «allestimento sfarzoso in tutto degno della Scala» (a Milano, ma «del San Carlo» a Napoli, «della Fenice» a Venezia eccetera) finì per risolversi in una dispendiosa gara che coinvolse con particolare impegno agonistico il vestiario. Se si pensa al sensualismo erotico dei figurini che Edel preparò per un'opera che non fu poi mai rappresentata (*Simeta*, di Cipollini)¹⁰², all'esaltazione degli abiti «ammirevoli per la ricchezza dei ricami e la bellezza delle stoffe» che i milanesi non poterono godere nella sfortunata «prima» di *Butterfly* alla Scala¹⁰³, alla disinvoltura con cui Comelli rivestì gli interpreti del *Nabucco* ripreso alla Scala nel 1913 in puro (e squisito) stile floreale¹⁰⁴, ci si avvede che ad un certo punto la ricerca di eleganze sfarzose si trovò in opposizione con la tanto osannata «verità» storica; che nessuno apertamente rinnegava ma di fatto nessuno rispettava.

Il discorso, fin qui, riguarda l'enorme massa di giudizi sugli allestimenti di opere in musica espressi in giornali e periodici dall'Unità alla Prima guerra mondiale; è dunque un discorso generale, e per ciò stesso generico. In un panorama piuttosto conformistico, non mancarono le eccezioni. Possono dimostrarlo due esempi tratti dagli scritti di un critico musicale che fu anche acuto osservatore

¹⁰¹ Lettera di Ponchielli a Giulio Ricordi del 13 gennaio 1877, in G. De Napoli, *Amilcare Ponchielli* cit., p. 182 sg.

¹⁰² Riprodotti in *Settantaquattro figurini inediti di Alfredo Edel*, con testi di Mercedes Viale Ferrero e Gustavo Marchesi, Parma, Comune di Parma 1984.

¹⁰³ «Musica e musicisti» cit. alla nota 58.

¹⁰⁴ Questi disegni, conservati nel Museo Teatrale alla Scala di Milano, meriterebbero un particolare studio, come del resto tutta l'attività di disegnatore di abiti teatrali del Comelli.

della visualità scenica: Filippo Filippi. Questi, nel 1876, assistette al Teatro Rossini di Venezia alla recita della *Gioconda* con scene di Pietro Bertoja, che lo impressionarono molto favorevolmente: «Non ho elogi poi che bastino per il signor Bertoja che ha fatto delle scene che sono altrettanti quadri»¹⁰⁵. La frase (cui segue una più dettagliata descrizione) potrebbe parere banale e non lo è. I disegni rimastici (sia pure per un'altra edizione veneziana della *Gioconda*) ci accertano che Bertoja aveva mirato proprio a recuperare una memoria del vedutismo pittorico veneto, in particolare utilizzando per «Il Canal Orfano» una prospettiva a fuochi multipli che richiama alla mente un Canaletto rivisitato in termini teatrali. Di estremo interesse sono le corrispondenze di Filippi dal Cairo per la «prima» di *Aida* (1871). Filippi credeva fermamente che le scene dovessero rispecchiare una «verità»: nel caso di *Aida*, archeologica. Si estasiò quindi quando comparve il «Tempio di Vulcano» («È il Ramesseum di Tebe [diciannovesima dinastia] rifatto a nuovo, con le colonne policromiche, gli idoli, tutte le particolarità jeratiche e mitologiche dell'antico Egitto») e dinnanzi ad altri esempi di «Historische Architektur». Ma l'entusiasmo non gli impedì di notare che, nella prima scena, le tinte erano «delicate, forse anche troppo»; che il palcoscenico del Cairo era troppo ristretto per il quadro del trionfo; che le «rive del Nilo» erano «un quadro di paesaggio» scenicamente non risolto; che era errata l'illuminazione della scena finale «equabilmente distribuita», mentre «ci dovrebbe essere il sotterraneo buio come una cantina, e il tempio superiore sfolgorante di luce, magari elettrica»¹⁰⁶. Filippi, dunque, vedeva la «luce elettrica» come una forma di espressione significativa, e non come un abbellimento, ma soprattutto coglieva il necessario contrasto luministico che doveva definire i due piani scenici. Nella *Disposizione scenica* di *Aida*, che riproduce lo spettacolo milanese del 1872, questo contrasto sarebbe poi stato fatto ben risaltare: il «sotterraneo cupo, con tinte fredde, illuminato da una luce grigio verdastra; il tempio risplendente di luce, a tinte calde». Al Cairo,

¹⁰⁵ «La Perseveranza», XVIII, n. 6103, 21 ottobre 1876.

¹⁰⁶ Le corrispondenze di Filippi dal Cairo per la «prima» assoluta di *Aida* furono in seguito riunite e ripubblicate in Filippo Filippi, *Musica e musicisti. Critiche, biografie ed escursioni*, Milano, Brigola 1876. Da questo volume sono tratte le citazioni riportate nel testo, pp. 367-373.

Filippi ammirò debitamente «abiti», «armi», «gioielli»: «Qualunque dama delle più schizzinose sarebbe felice di adoperare, per le sue vesti, le stoffe di lana e di seta che portano le coriste e le infime coriste». Il solito elogio alla «magnificenza»? No: «Questo lusso è talora proprio insensato, perché nessuno dalla platea ha indovinato il *crêpe de Chine* a 60 franchi il metro, e del cotone avrebbe fatto il medesimo effetto». Filippi avvertiva, insomma, che la «verità» teatrale non si risolveva in «verità» materica. Piuttosto, l'elenco delle attrezzature – da lui diligentemente steso – fa riflettere sull'organizzazione economica di tipo industriale che aveva trasformato il teatro d'opera in un sistema produttivo (di lavoro, e di consumi) tale da richiedere la collaborazione di ingenti masse di mano d'opera e l'impiego di grandi quantità di materiali, in particolare per l'allestimento scenico. Quali erano, allora, e quali erano stati, in passato, i rapporti tra l'ideazione degli allestimenti e l'esecuzione?

8. Inventori ed esecutori

Quando si dice: «Piermarini costruì il Teatro alla Scala», nessuno pensa certamente che l'architetto abbia sistemato di sua mano un mattone o un asse di legno. Quando si leggono le *Istruzioni* date da Juvarra ai capimastri, particolareggiate e minuziose, prescrittive il numero e la misura delle travi, la qualità del legno, la mistura della calcina eccetera, si può dedurre che l'architetto aveva una diretta e pratica esperienza di cantiere, non che vi lavorasse materialmente. Le funzioni, insomma, di progettazione ed esecuzione sono, nel caso degli architetti, chiaramente distinte. E non per nulla non fu mai ritenuto disdicevole ad un aristocratico di esercitare la professione di architetto. Altrettanto non si può dire per gli scenografi: un «ingegnere» o un «pittore» delle scene avrebbero dovuto avere qualche parte nella loro esecuzione. Non meraviglia quindi che, in una società che disprezzava le «arti meccaniche», alcuni grandi scenografi si presentassero sempre come «inventore» (Ferdinando Bibiena) o «architetto» (Juvarra) anche quando, anziché edifici, progettavano apparati scenici.

Ma chi eseguiva questi apparati? Una storia della scenografia che seguisse solo il filo conduttore dell'Invenzione si troverebbe dimezza-

ta; ma come seguire i fili più aggrovigliati dell'Esecuzione? La ricerca documentaria è, evidentemente, il primo passo da compiere: ed è già, in parte, stato compiuto. Ma, appena posto il piede nel terreno della messa in opera, lo si scopre disseminato – soprattutto nel Sei e Settecento – di trabocchetti. La divisione politica dell'Italia comportava una diversità di misure, pesi, valute, cui corrispondeva una diversità se non proprio di lingua almeno di lessico: sicché le stesse attività, gli stessi materiali erano denominati in modi differenti a seconda delle regioni, financo delle città di una stessa regione. Come ridurre questi elementi disparati ad unità raffrontabili? Il metodo della campionatura consente davvero di risalire a regole generali? Forse no, ma è al momento l'unico disponibile, sicché si tenta qui di dare qualche esempio documentato e confrontabile.

Un primo esempio: Venezia 1659, Teatro di S. Cassiano, *Antioco* (Minato-Cavalli), unica opera della stagione. Bianconi e Walker¹⁰⁷ rilevano «voci» distinte per il «macchinista», Francesco Santurini (1288 Lire di Venezia), e per il «pittore», Gasparo Revan (= Mauro?, 2666 LV), e osservano che questi pagamenti «dovettero essere soltanto un salario», e così vanno considerati. Tuttavia, in genere gli scenografi, per così dire, titolari provvedevano a compensare eventuali collaboratori. Si può ipotizzare che l'insolito maggior emolumento corrisposto al «pittore» dipendesse dal fatto che questi aveva più collaboratori (prassi lavorativa normale dei Mauro).

Un secondo esempio: Torino 1688, Teatro Regio, *Gli amori delusi da Amore* (Revello-Carisio), unica opera della stagione. Gli allestimenti scenici furono forniti da Ippolito Mazzarino con sei compagni, tutti veneziani, ingaggiati da Vincenzo Grimani. Questi poi si adoperò per risolvere alcune controversie di pagamento, dando minuti rendiconti espressi – per nostra buona sorte – in Lire di Venezia. In essi sono conteggiate a parte le spese di viaggio, vitto, alloggio. Escluse queste, Mazzarino «macchinista e ingegnere» ebbe 1933: 15 LV, cifra sensibilmente superiore a quella data a Santurini a Venezia nel 1659, ma identica (secondo Vincenzo Grimani) a quella percepita da Mazzarino a Reggio Emilia in anni precedenti. Degli altri suoi compagni uno (Giuseppe Sartini, decoratore piuttosto noto) ebbe 910 LV, due 546 LV, tre 364 LV caduno. Il totale (5027 LV)

¹⁰⁷ L. Bianconi - Th. Walker, *Production, consumption* cit., p. 225.

risulta superiore a quello che si ottiene sommando, per Venezia 1659, i compensi a «macchinista» e «pittore» (3954 LV). Si può supporre che l'allestimento a Torino fosse più complesso, dovendosi rifare (come appare da una lettera del Grimani) la piantazione del palco, che invece preesisteva a Venezia¹⁰⁸.

Passiamo ora dalle paghe degli specialisti a quelle della mano d'opera. A Venezia 1659 un operaio riceveva 2 LV (pari a 40 soldi di Venezia) a serata. A Torino 1688, 1:10 Lire Piemontesi (pari a 30 soldi di Piemonte) però a giornata. Per un confronto tra le due valute ci si può riferire alla Doppia d'Italia, che corrispondeva a 28:10 LV (pari a 570 soldi di Venezia), mentre il cambio con la LP era pari a 14:10 (ossia 290 soldi di Piemonte). Di conseguenza, i 40 soldi percepiti dall'operaio di Venezia corrispondevano a poco più di 2/3 dei 30 soldi dell'operaio di Torino. A Torino, secondo questo calcolo puramente valutario, le paghe degli operai sarebbero state più alte che a Venezia. Ma va considerata la possibile differenza tra una «serata» (5 o 6 ore?) e una «giornata» (10 o 12 ore?) di lavoro. Se così stavano le cose (se cioè tra «serata» e «giornata» la differenza non era soltanto lessicale), allora a Torino un operaio era pagato meno che a Venezia.

Il paragone è più complicato per il vestiario e le forniture varie. Sommando a Venezia 1659 le spese per sarto, stoffe, accessori eccetera, si arriva ad un totale di 4588 LV. A Torino 1688, sommando le corrispondenti voci, si arriva a circa 4582 LP: cioè quasi il doppio. Si può giustificare la disparità pensando che a Venezia esisteva probabilmente un fondo di dotazione riutilizzabile, mentre così non era a Torino, dove le stagioni d'opera erano state sospese dal 1682 al 1687. Dalla lista-spesa per Torino 1688 emerge comunque che, per acquistare un paio di calze di seta (13 LP), un operaio avrebbe dovuto impiegare nove giornate di salario. Se poi gli fosse venuta fantasia di acquistare una parrucca (39 LP), avrebbe dovuto sacrificare gli introiti di 26 giornate lavorative (quanto dire, un mese). Ma v'è di più. Sappiamo¹⁰⁹ che a Reggio Emilia nel 1683, per *Il talamo preservato dalla fedeltà d'Eudossa*, l'abito della protagonista costò 392:8 Lire di Modena. Rifacciamoci alla Doppia d'Italia, corrispondente a 33 LM, e riduciamo la cifra in LP: saranno circa 173. Cioè oltre 114

¹⁰⁸ Cit. in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., pp. 479-485.

¹⁰⁹ L. Bianconi - Th. Walker, *Production, consumption* cit., p. 231.

giornate lavorative di un operaio. È difficile fare confronti con prezzi e salari attuali (troppo diversa è la nostra organizzazione economica e sociale); è certo comunque che, nel Seicento, la mano d'opera non poteva permettersi consumi voluttuari.

Per il Settecento può essere interessante esaminare due casi di contestazioni, che ci ragguagliano su diversi tipi di organizzazione di teatri (e anche diversi caratteri di scenografi). A Roma nel 1737¹¹⁰ Giovanni Battista Olivieri, «Pittore, Inventore e Direttore delle Scene» del Teatro Tordinona, fornì le decorazioni per le due opere della stagione: *Ciro riconosciuto* (Metastasio-Rinaldo da Capua) e *Temistocle* (Metastasio-Latilla). Committente era l'impresario, Giuseppe Polvini Faliconi, che non pagò l'artista; il debito era ancora insoluto nel 1741 quando l'impresario morì lasciando una situazione patrimoniale fallimentare. Nel 1744 (!) l'Olivieri decise di inoltrare una «rappresentanza» all'autorità competente; non risulta che il dovuto gli sia stato pagato per intero prima del 1751 (e proprio per intero?). L'importo totale era di 161 Scudi romani per l'esecuzione di quattro scene tutte nuove e di altre otto in parte raccomandate in parte rifatte. Le quattro scene nuove erano state valutate 73 Scudi, 88 le altre.

Una controversia milanese di dieci anni dopo serva da confronto¹¹¹. Nel 1742-43 i Delegati del Collegio delle Vergini Spagnole, impresari del Regio Ducal Teatro di Milano, stipularono regolare contratto per le scene con i fratelli Bernardino, Fabrizio e Giovanni Antonio Galliari. Il contratto fu felicemente rispettato fino al 1747-48, quando – essendosi rappresentate tre opere serie in luogo delle due abituali – i Galliari richiesero per quattro scene nuove dell'*Olimpiade* (Metastasio-Galuppi) un compenso extracontrattuale di 100 Doppie (2500 Lire di Milano). Era morto intanto il Delegato Stoppani; il suo successore respinse la richiesta. Immediatamente i Galliari fecero «ricorso a termini di giustizia». Offesi dal procedimento (inconsueto, probabilmente), i Delegati contestarono la

qualità delle scene fornite, rilevarono «mancanze» contrattuali, rifiutarono il pagamento delle 4000 LM già pattuite, minacciarono di rivalersi per presunti «danni e spese» causati dagli artisti. In data 29 aprile 1748 si addivenne ad un concordato: i Galliari ebbero le 4000 LM stabilite dal precedente contratto, ma solo 400 LM per le quattro mutazioni dell'*Olimpiade*; di «danni e spese» non si parlò più. In conclusione, i Galliari avevano richiesto 260 Doppie (6500 LM) e ne avevano ottenute 176 (4400 LM), pagate subito. A Roma 1737, Olivieri aveva ottenuto solo dopo molti anni un compenso assai più modesto, 161 Scudi, pari a 80 Doppie e mezzo. Anche tenendo conto del minor numero di scene fornito dall'Olivieri, la sproporzione è evidente. Che i Galliari sapessero gestire bene la loro attività, risulta anche da altre fonti documentarie. Negli anni 1756-1758 a Torino ottennero contratti per cifre di poco inferiori a quelle ottenute in precedenza dai veneziani Giovanni Battista Crosato (6000 LP) e Giovan Francesco Costa (5250 LP): cioè per 5000 LP, corrispondenti a 345 Doppie circa, e a 8625 Lire di Milano. Sommando quanto introitavano a Milano e a Torino contemporaneamente, i Galliari non guadagnavano meno di 500 Doppie annue. Se si aggiungono i compensi per altri lavori – scenografici (teatri minori, sipari, occasionalmente feste ecc.) e non (dipinti, decorazioni pittoriche, quadrature ecc.) -, si può ipotizzare un introito lordo annuo di circa 1000 Doppie. Cifra di tutto rispetto, se si considera che un cantante strapagato come Gaetano Guadagni ebbe a Torino, nel 1758-59, 800 Zecchini, pari a 7800 LP e a 538 Doppie. Bisogna tenere presente che, nel Settecento, gli scenografi non erano – in genere – rimborsati per eventuali spese di viaggio e di soggiorno. In qualche caso tali spese potevano essere considerevoli, ma erano minime nel caso dei Galliari, che a Milano avevano stabile dimora e a Torino si adattavano a risiedere in locali del teatro presso le stanze adibite alla pittura delle scene. Gli scenografi, di regola, dovevano retribuire direttamente i «garzoni» che portavano con sé. Questa voce non incideva troppo, comunque, sui guadagni, dal momento che, se un «pittore» (talvolta di buon nome) era retribuito a Torino con «giornaliere» 3 LP, un «garzone» non poteva certo esigere più di 1, massimo 1:10 LP a giornata (e forse anche meno, se le «donne» impiegate «per cucir le tele» erano pagate dieci soldi, mezza lira «giornaliera»!).

¹¹⁰ Cfr. i documenti pubblicati nell'interessante studio di Arnaldo Fabio Ivaldi, *Giovanni Battista Olivieri scenografo nel teatro romano di Tordinona* (1737), «Nuova rivista musicale italiana», XVIII, 1984, pp. 376-405.

¹¹¹ I documenti relativi mi sono stati cortesemente comunicati da Kathleen Hansell, che ringrazio vivamente.

Bisogna tenere conto che i lavori di falegnameria, montaggio, smontaggio e movimento delle scene, di imprimitura delle tele e preparazione dei colori, di cartonatura, doratura e decorazioni plastiche in cartapesta, gesso eccetera, di illuminazione e pulizia eccetera erano svolti da apposite maestranze, stipendiate dall'impresa o comunque dalla gestione del teatro in cui si svolgeva la «stagione» d'opera. Per avere un'idea di quanto potesse incidere sui guadagni dei «pittori» la spesa di viaggio, mantenimento, pagamento di «garzoni» e aiutanti pittori, ci si deve rifare ad un contratto atipico, quello cioè stipulato con Giuseppe Bibiena per la stagione inaugurale del Teatro Regio di Torino, tenendo presente che la *équipe* del grande scenografo era insolitamente numerosa. Per sé, Giuseppe firmò un contratto assai moderato: 225 Luigi d'oro, pari a 3740 LP e a circa 258 Doppie, per due opere con scene tutte nuove (le opere erano *Arsace* e *Artaserse*, la stagione quella 1740-41). Ebbe poi un compenso extracontrattuale di 2470 LP, circa 170 Doppie, sicché il complessivo guadagno fu di circa 428 Doppie. Per un confronto si può considerare che a Milano, nel 1745, i Galliari, scenografi ancora non affermatissimi, ebbero 200 Doppie. Ma Bibiena a Torino pretese che i garzoni, pittori, aiutanti fossero pagati a parte, e che fossero rimborsate a lui e a tutti gli altri le spese di vitto, alloggio, riscaldamento, viaggi. Il totale delle somme pagate ai e per i «pittori» salì così alla cifra, per quei tempi astronomica, di 10.493 LP, circa 723 Doppie! Molto interessanti, per un raffronto dei costi, le varie «voci» che concorsero a formarla. L'affitto della casa per Giuseppe Bibiena ammontò a 185 LP (12 Doppie). I «pittori» al seguito si accontentarono di dormire su «pagliazze», probabilmente all'interno del teatro perché non è registrato alcun affitto di locali. I pasti consumati da Giuseppe (per sei mesi, somministrati dal padrone di casa), 309 LP (21 Doppie e mezzo o poco più). Il riscaldamento (legna di rovere) costò soltanto 10:10 LP. Furono forniti da «osti» i pasti ai «pittori». Il numero di questi ultimi non è specificato, ma si può ipotizzarlo in base alla retribuzione pagata a parte a Carlo Novati, un anziano scenografo piacentino, attivo a lungo a Milano con buona fama (è ricordato con lode dal Quadrio), che ebbe 365:10 LP comprese le spese di viaggio. Poiché la complessiva retribuzione dei «pittori» fu di 3200 LP, e poiché è verosimile che essi fossero pagati meno del Novati, il loro numero può essere calcolato in una decina. E non bastarono:

ad un certo punto furono fatti venire da Bologna quattro «pittori d'aggiunta», pagati a parte. In conclusione, furono spese 3774:10 LP (circa 260 Doppie) per le almeno quindici persone che lavorarono agli ordini dello scenografo titolare: gruppo, già si è detto, esorbitante rispetto alle consuetudini. Infatti, sia il parmigiano Pietro Righini che il reggiano Giovanni Antonio Paglia avevano al loro seguito solo «tre giovani». Il veronese Innocente Bellavite condusse con sé nove «pittori»: molti, tuttavia sempre numericamente inferiori a quelli della «squadra Bibiena»¹¹².

Per l'Ottocento purtroppo non si possiedono ruolini altrettanto dettagliati, ma vi fu certamente una notevole differenza tra metodi di lavoro, soprattutto nella prima metà del secolo. Quando Stendhal ammira la «terribile imagination» di Sanquirico, capace di «enfanter une décoration tous les trois jours», non si sofferma sul fatto – ovvio, del resto – che occorreva anche un'organizzazione superefficiente per mettere in opera i copiosi parti della fantasia dell'artista¹¹³.

Per converso, si deve pensare che Romolo Liverani si sobbarcasse buona parte dell'esecuzione materiale delle decorazioni da lui inventate: lo si deduce da un appunto relativo alla «Scena delle Tombe» dell'*Ernani* («lavevo quasi finita che lo cancelai per farvi la Grotta della Medea opera che venne sostituita al Ernani», dice testualmente l'annotazione: accadeva a Pesaro, e si era già nel 1852)¹¹⁴. Procedendo nel secolo, tuttavia, vediamo che i più celebri scenografi (i Ferri, Gerolamo Magnani, Carlo Ferrario) sostengono un'attività così intensa e così dilatata nello spazio – in diversi teatri, città, nazioni – da non poter essere condotta senza il sostegno di una organizzazione di tipo quasi industriale (e «l'industria dello spettacolo», del resto, esisteva allora forse anche più d'oggi) e da non poter fare a meno di nutriti gruppi di collaboratori stabilmente addetti, nei vari luoghi, alla materiale esecuzione dei lavori. A questo si aggiungeva la invalsa consuetudine di riprodurre, nelle messinscene, modelli tipologici prestabiliti, ai quali si attenevano quasi tutti gli scenografi.

¹¹² Cfr. i documenti cit. in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., pp. 515-518.

¹¹³ Stendhal, *Voyages en Italie* cit., p. 193.

¹¹⁴ Disegno conservato a Milano, Museo Teatrale alla Scala. Cfr. *Liverani e Verdi*, catalogo della mostra, Modena, Teatro Comunale 1984, n. 20, pp. 33 e 35.

9. Invenzione e riproduzione

L'idea della messinscena stabilita come tipo canonico – dunque vincolante e ripetitivo – di rappresentazione di un'opera, di interpretazione della sua vicenda drammatica, di espressione del suo significato non è rintracciabile, in forma esplicita, prima dell'Ottocento. Nei secoli precedenti, esisteva l'uso ripetitivo di determinate forme di rappresentazione prospettica dello spazio; esisteva il collegamento di determinati soggetti scenici con specifiche situazioni drammatiche; esisteva un codice di significati esprimibili per mezzo di determinate immagini: ma tutte queste convenzioni rientrano piuttosto, da una parte, in un disegno concettuale che si può definire, in senso lato, «iconografia teatrale», d'altra parte in un sistema tecnico di visualità spettacolare. Esistevano, è vero, formule di recitazione fisse (per esempio, il personaggio più importante al centro, quello a lui più vicino per dignità a destra eccetera); ma anche in queste che si possono definire convenienze teatrali v'era un sostrato simbolico e significativo; o, per altre consuetudini (come la localizzazione della recitazione nella zona di proscenio), v'erano motivazioni tecniche, in parte legate ai metodi di rappresentazione prospettica dello spazio illusorio della scena.

Una codificazione delle messinscene destinata specificamente ad una, e a quella sola, opera in musica, non poteva del resto esistere proprio in forza di altre convenzioni vigenti. Se i «drammi per musica» (i libretti, insomma) circolavano largamente – basti pensare alla fortuna che ebbero, nel Seicento, *La finta pazza* o *L'Orondea* e, nel Settecento, la *Merope*, l'*Artaserse* o *L'olimpiade* -, raramente uno spettacolo veniva ripresentato in forma identica, nemmeno tendenzialmente. Anzi, il fine era proprio di presentare spettacoli «nuovi»: la varianza, non la costanza, era privilegiata. I libretti venivano modificati secondo le esigenze del pubblico, almeno in qualche tratto; le mutazioni di scena erano a volte diverse (spesso per ragioni economiche) da quelle originariamente prescritte; lo stesso dramma era musicato da più compositori, e magari tutte queste cose si verificavano insieme. Nessuno se ne scandalizzava, e soltanto nel 1783 l'Arteaga se ne doleva¹¹⁵:

¹¹⁵ S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro* cit., pp. 322.

Ogni anno s'eseguiscono di qua dai monti [*i.e.* in Italia] più d'un mezzo centinaio di rappresentazioni musicali diverse. Quella ch'è piaciuta all'estremo nel carnevale scorso s'ascolta con isvogliatezza e fastidio nel carnevale presente. I capi d'opera del Jumella e del Sassone giacciono polverosi e negletti, perché il popolo avido di novità gli pospone, dopo averli più volte sentiti, alle bambocciate e alle caricature de' compositori moderni.

In questo modo l'Arteaga introduceva il problema della costituzione di un repertorio, per così dire, storico da affiancare alle «novità» di cui era «avido» il «popolo». In realtà un repertorio del genere già esisteva, ma per le opere comiche (quelle che gli parevano «bambocciate» e «caricature»). Tali opere avevano, in ogni caso, esigenze di messinscena limitate, sia perché le decorazioni potevano essere approntate con scene di dotazione, sia perché erano per lo più rappresentate da compagnie specializzate e già affiatate (come quella dei Paganini). Scrivendo nel 1783, l'Arteaga non aveva fatto a tempo ad accorgersi che una «novità» drammatica, data a Venezia nel 1781, il *Giulio Sabino* di Giovannini-Sarti, stava avviandosi a diventare uno dei primi esempi di opera, appunto, di repertorio, replicata fino al termine del secolo in tutta Italia (da Napoli a Bologna a Milano a centri minori come Crema, Faenza, Ferrara, Perugia, Imola, ecc.), e fuori d'Italia.

Una propagazione sistematica delle repliche (sia per le opere serie sia per quelle comiche) si afferma, con forza irresistibile, al tempo di Rossini, e continua in seguito¹¹⁶. Ad un certo punto il vantaggio di presentare un'opera «nuova» è controbilanciato dal rischio di non incontrare il gradimento del pubblico e dagli oneri economici (in particolare, tra questi, l'elaborazione di nuovi scenari e vestuari): rischi e oneri che non tutti i teatri sono in grado di sostenere. D'altra parte, la proliferazione di nuovi teatri è tale che «mezzo centinaio» di opere all'anno non basterebbero più ad offrire una «prima assoluta» in ciascuno di essi in ogni stagione – e forse nemmeno nella sola stagione di carnevale. La formazione di un repertorio di giro diventa quindi necessaria, e vi corrisponde l'esigenza di stabilire messinscene – come si è detto – canoniche. Il problema era già sorto in Francia,

¹¹⁶ In proposito, cfr. l'importante studio di Elvidio Surian, *Organizzazione, gestione, politica teatrale e repertori operistici a Napoli e in Italia, 1800-1820*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki 1983, pp. 317-367 (con i relativi repertori a confronto).

e già era stato risolto con la circolazione dei *livrets de mise en scène* (sia manoscritti sia pubblicati a stampa) che dal 1829-30 in poi si affermò come pratica consuetudine¹¹⁷.

Una sostanziale caratteristica del modello francese era che le istruzioni registiche vincolanti dei *livrets de mise en scène* tendevano (come scriverà Eugène Scribe) a rendere «*claire et évidente la pensée de l'auteur*»: quella cioè dell'autore drammatico, non già del compositore. L'organizzazione teatrale italiana era ben diversa da quella francese, e non si vede come Cammarano, Piave, Solera potessero esigere da impresari e direzioni teatrali (per non parlare dei censori) messinscene che fedelmente rispecchiassero il loro «pensiero». Se v'era qualcuno in Italia che aveva sufficiente autorità per imporre una regolamentazione normativa delle messinscene era, caso mai, un compositore; e dotato anche di un carattere grintoso: come Giuseppe Verdi.

In effetti, Verdi ebbe un ruolo protagonista nell'adozione in Italia di un sistema di documentazione esemplare per le rappresentazioni delle sue opere: le «disposizioni sceniche». Sulle disposizioni sceniche verdiane, sui tentativi precedenti e sugli sviluppi successivi, si avrà modo di tornare (§ 30). Qui importa anticipare che, da inizi schematici, si giunse a copiose indicazioni tecniche e strutturali relative non solo alla piantazione e all'aspetto delle scene ma anche al modo di realizzarle nei minimi particolari. Vale la pena, credo, di riportare quasi in extenso le *Avvertenze pel pittore e pel macchinista* nella disposizione scenica dei *Lituani* di Ponchielli, avvertenze relative alla sola «apparizione» finale:

Quest'ultima, scena che deve prepararsi a vista, è assai complicata ... I pezzi *a*, *c* ed *e* devono scendere contemporaneamente: appena scesi, dalla quinta 3 di sinistra, verrà portata fuori la gran quinta-parapetto *d* ... Durante il pezzo di musica seguente ... si calerà il gran fondale *f*, si collocheranno i due spezzati *g* e *h*, che saranno illuminati secondo le indicazioni del pittore: e si prepareranno i *carri* mobili per l'apparizione finale. Tutti questi preparativi devono essere fatti *rapidamente, senza confusione, nel massimo silenzio, senza picchiar chiodi e dar colpi di martello*, perché la musica dura poco tempo, e non è rumorosa ... La gran porta *b* deve aprirsi subito appena pronta la scena ... ma sulla fine deve

¹¹⁷ H. Robert Cohen - Marie-Odile Gigou, *La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle: les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale*, «Revue de musicologie», LXIV, 1978, pp. 253-267.

essere preparata in modo da fingere d'essere abbattuta dal di fuori e quindi deve cadere rumorosamente in pezzi. Sui carri 3 e 4 e sulla macchina 5 saranno pronte le ballerine (o meglio delle ragazzine) per l'apparizione finale: i carri 3 e 4 si avvanzeranno lentamente: il numero 5 invece s'innalzerà, in modo che l'effetto sia di un volo di creature soprannaturali: il coreografo sarà incaricato della composizione di questo gruppo formato di 10 o 12 figure, messe in varie pose eleganti, come se si avanzassero volando sul corpo di Corrado. Alcune porteranno delle corone, altre delle frondi di rose. L'apparizione sarà illuminata da 4 fuochi di bengala azzurro. Nella quinta 2 vi sarà in alto una macchina elettrica, i cui raggi andranno a colpire il corpo di Corrado ...

Prescrizioni come questa segnavano in sostanza il trapasso dal «segreto» (prerogativa di un artista, anche se divulgabile e divulgato: la «gran ruota» di Giacomo Torelli, il «modo di vedere per angolo» di Ferdinando Bibiena, la «facilitazione di disegnare sulle diagonali» di Fabrizio Gallari, la pittura «col bianco schietto» e «col nero-fumo» di Pietro Gonzaga eccetera) alla divulgazione programmatica e didattica della scenotecnica e della illuminotecnica. Punto apparentemente di forza, in realtà di debolezza delle disposizioni sceniche, che diverranno, per la parte tecnica, rapidamente obsolete. A cosa potrà servire un «fuoco di bengala»? O «una macchina elettrica»? Basterà premere un pulsante, e i «raggi» – del colore desiderato – saranno diretti dove l'operatore deve farli cadere. Ma, proprio perché le tecnologie sono, nel giro di un secolo, radicalmente cambiate, le disposizioni rimangono un preziosissimo archivio che ci permette di conoscere un aspetto del «mestiere» di scenografo (senza contare che, ancor oggi, esse ci fanno memoria di qualcosa di più importante della manovra di un «carro»: «*la pensée des auteurs*»).

10. *Iconographia theatralis*

«La vita nostra è somigliante a la comedia o pur a la tragedia», dice un dialogo del Tasso; «la città dove si rappresenta / quest'opra è 'l gran teatro / del mondo», avverte il prologo dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi; «Tra verdi colli in guisa di teatro / siede rustica valle», nell'*Adone* del Marino: la vita umana, il «mondo», la natura possono essere «teatro»¹¹⁸ – e forse anche l'Aldilà, se Chiabrera (Canzoni eroiche)

¹¹⁸ Molte altre metafore «teatrali» sono raccolte in Mario Costanzo, *Il «Gran Teatro del Mondo»*, Milano, Scheiwiller 1964, con ricchissima bibliografia.

assicura: «Gran Ferdinando, colassù t'aspetta / seggio ben scelto infra le sedie prime» (come per gli spettacoli a Palazzo Pitti, insomma)¹¹⁹. La metafora universo = teatro può (deve?) sottolineare una metafora speculare: teatro (in qualunque forma, quindi anche opera in musica) = universo. Gli intermedi fiorentini del 1586: «Nelle intenzioni del Buontalenti, e forse più ancora del Bardi, gli intermezzi nel loro insieme non dovevano rappresentare tanto gli elementi, quanto piuttosto l'intero universo, diviso nei quattro regni». I più celebri e ampiamente documentati intermedi del 1589: il «tema» era «un'affermazione di fede filosofica, e, al contempo, un approfondimento di motivi speculativi pitagorici e neo-platonici: gli effetti dell'armonia e della musica nell'universo»¹²⁰. Ma in che modo il «teatro» (luogo teatrale + apparati + spettacolo + spettatori ecc.) poteva tradurre in immagini un concetto? Non si tratta qui, naturalmente, di riprendere le autorevoli e numerose e ben note trattazioni sul valore simbolico della prospettiva, sui rapporti tra immagine letteraria (scritta) e immagine artistica (disegnata, dipinta, tradotta in forme plastiche o architettoniche), sulle teorizzazioni dei vari «generi» teatrali e le loro implicazioni significative. Si tratta, molto più semplicemente, di vedere se esistesse un lessico figurato, che per mezzo di determinate immagini visuali permetteva di richiamare determinate situazioni e particolari concetti (o sentimenti, o stati d'animo). Il problema della possibilità di un rimando diretto tra immagine e idea esiste, si intende, per tutta la grande famiglia dell'Effimero: apparati per feste sacre, per feste auliche, per giostre e tornei, per funerali e balletti, per abbattimenti e mascherate, che «altra cosa non sono che imprese vive e metafore animate», tutte «tacitamente alludenti a qualche eroico ed onorato pensiero»¹²¹. Ma vale, per l'opera in musica, un rapporto dello stesso genere? Dello stesso genere forse no, perché leggendo le innumerevoli *Relattioni, Descrittioni e Notitie* di apparati per feste eccetera ci si rende subito conto che il «pensiero» ispiratore non era comprensibile – se non da pochi – per mezzo delle immagini visuali, e senza una decodificazione, un adeguato «ragguaglio» scritto.

¹¹⁹ *Sopra alcune vittorie delle galere di Toscana*, canz. v, «Sen riede a noi dalle remote sponde», in Gabriello Chiabrera, *Poesie scelte*, Milano, Bettoni 1834, p. 95.

¹²⁰ C. Molinari, *Le nozze degli dèi* cit., pp. 23 e 30.

¹²¹ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta 1670, p. 56.

Vi sono, bensì, opere in musica «a chiave», comprensibili solo agli iniziati (di una corte, in genere) e non ad altri: come *La lanterna di Diogene* a Vienna, 1674; tuttavia questi rimangono casi isolati in uno spettacolo come l'opera in musica che tende piuttosto all'accessibilità e non all'espressione criptica. L'opera in musica recepisce quindi solo una parte del bagaglio allusivo-metaforico-emblematico della Festa: ma quella parte – per quanto riguarda gli apparati – si consolida in un essenziale *basic*, che subirà trasformazioni nel tempo, ma non verrà mai del tutto dimenticato.

Come punto di arrivo di esperienze pregresse e punto di partenza di seguiti futuri si può prendere l'allestimento di Ludovico Burnacini per *Il pomo d'oro* (Sbarra-Cesti) a Vienna, 1668. Come nella «composizione della musica ... tutti i *loci communes* dell'opera italiana ... sono passati in rassegna»¹²², così nelle immagini visuali (che conosciamo dalle incisioni di Matthäus Küsel) troviamo un'impressionante serie di forme tipologiche e corrispondenze significative convenute. Nell'insieme, le 23 mutazioni riprendono il concetto metaforico teatro = universo, configurando un viaggio cosmico dal cielo alla terra agli inferi, concluso da un ritorno in cielo dove si compie la saldatura tra Naturale e Sovrannaturale col celebrativo «Trionfo della Casa d'Austria» nelle «Stanze del Fato». Ed è questa, forse, la parte degli allestimenti che – legata ad una specifica situazione dinastica e istituzionale – avrà meno duraturo seguito. Mentre gran parte delle singole tappe del percorso avranno, in avvenire, plurime riproposte. La «gloria» di nubi, che contraddistingue le apparizioni e dunque le manifestazioni visibili del Sovrannaturale, si manterrà come schema tecnico fisso, superando ironie e anatemi razionalistici, ottenendo anzi, con le scene del Sanquirico e le «macchine» del Pregliasco, imprevedibili successi nel periodo napoleonico e neoclassico, alla Scala. Una carriera di tutto rispetto, per una tipologia così strettamente legata al gusto barocco. Ancor più lunga vita avrà il «volo» che, in confronto alla «gloria», indica con maggior specificazione una connessione tra cielo e terra: un «volo di creature soprannaturali» circonda il defunto eroe Wallenrod nei *Lituani* di Ponchielli (lo si è appena ricordato al § 9). Congiunzione tra potenze invisibili, ma di segno negativo, e con esiti visibili disastrosi, è la

¹²² Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT 1982, p. 227.

«diroccata»: il crollo (di una statua, di un edificio, di una città) può essere la conseguenza di un turbamento nell'ordine della Natura (*L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini lo utilizzerà ancora, con le scene di Sanquirico) o di una trasgressione umana punita dal Cielo (come avverrà nel *Nabucco* di Verdi). Di connotazione positiva è invece il «trionfo», affermazione (temporanea o definitiva) di un personaggio (divinità, eroe, principe eccetera); *topos* che avrà innumerevoli riusi, anche se oggi l'esempio più immediatamente presente a tutti è quello del trionfo di Radamès nell'*Aida*.

Il rapporto ambiente scenico / situazione drammatica appare nel *Pomo d'oro* già definito (sulla base di autorevoli precedenti) in immagini che diverranno a loro volta canoniche: il «Mare in tempesta» è certamente una di queste. Immagine ambivalente, perché, pur inquietante e tragica, lascia intravedere un «lieto fine» rassicurante (l'arcobaleno, la «quiete dopo la tempesta»). Così sarà usata nella *Nitteti* del Metastasio. Così la scena della tempesta avrà, nell'*Iphigénie en Tauride* di Gluck, risonanza nell'animo della protagonista («Le calme reparait, mais au fond de mon coeur / l'orage habite encore»). Così sul lago (necessaria variante geografica) in tempesta, Guglielmo Tell abatterà la tirannia di Gessler. Ed è abbastanza significativo che, nella versione italiana, espunta la conclusione «in chiaro» del libretto originale («Liberté, redescends des cieux»), il traduttore riprenda la collaudata metafora meteorologica: «Il ciel s'abbeilla». Più ambigua la tempesta di mare ad apertura dell'*Otello* di Verdi, che, se da un lato prelude all'acclamazione del protagonista, d'altro lato è oscuro presagio della catastrofe finale.

Ambienti affini possono avere sfumature significative diverse: ad esempio la «Selva», il «Boschetto», il «Giardino». «Selva» è luogo misterioso, che produce smarrimento (in senso proprio e figurato) e incute timore. Tale rimarrà, e la ritroveremo come «Foresta» nella *Norma* (anche se qui si tratterà del mistero sacrale della Natura). Il «Boschetto» (nel *Pomo d'oro* presentato col titolo di «Cedrara») è luogo solitario, adatto a confidenze, soliloqui, sogni. Il «Giardino» presuppone un artificio umano, dunque è e sarà appendice di regge e di ville, sede ideale di intrattenimenti sociali senza formalità ufficiali (non manca mai un «Giardino» nelle opere «giocose»). L'ufficialità è propria di altri luoghi, deputati alle manifestazioni del Potere istituzionale e laico: i «Palazzi», i «Cortili regi». Che il «Tempio» rappre-

sentì invece la manifestazione del potere religioso, è evidente. Altri luoghi scenici rappresentano solo se stessi, e tuttavia suggeriscono azioni drammatiche differenziate: così un «Accampamento» si collega necessariamente ad una azione di guerra (in atto, da fare, avvenuta); mentre l'«Arsenale» ne indica una fase preparatoria (a cui l'azione bellica potrà seguire, o non seguire). In fondo, anche la celebratissima «Bocca d'Inferno» del *Pomo d'oro* rappresenta solo sé stessa: la metafora è più ottica che concettuale (dal momento che l'Inferno è – si sa – la sede del Demonio). Può meravigliare piuttosto che la rappresentazione avesse fortuna così a lungo, tanto da ricomparire (quanto meno come memoria evocativa) in una scena di Giuseppe Bertoja per il ballo *Oscar d'Alva* (nel 1842), e da suscitare a quella data entusiasmo nel pubblico («un inferno a cui fecero plauso perfino dal paradiso», dove per «paradiso» si intende il loggione)¹²³.

Nel *Pomo d'oro* si trova insomma codificata tutta, o quasi, la iconografia scenica del tempo. Le eccezioni riguardano principalmente due soggetti già allora frequentati: «Carcere» e «Sepolcri». Destinati comunque ad avere una carriera fortunata soprattutto nel Sette e Ottocento. Non si trovano neppure, nel *Pomo d'oro*, le «Rovine», rare nel Seicento, frequentatissime dal Settecento in poi, e cosa affatto diversa dalla «diroccata» in quanto non mostrate in atto ma come pregressa immagine dell'inesorabile azione del Tempo; con intenti, più che metaforici, pittoreschi e archeologici (finché nella *Lucia di Lammermoor* i tre valori, metaforico/pittoresco/archeologico, si troveranno insieme nella «fontana altra volta coperta da un bell'edifizio ornato di tutti i fregi della gottica architettura, al presente cinta dai rottami di quest'edifizio»; mentre nelle «Rovine di un chiostro» per *I Lituani* si riconoscono i valori: pittoresco + simbolico).

Quanto si è detto basta, credo, a provare che nell'Ottocento permangono le iconografie sceniche preesistenti, le quali registrano, caso mai, minori o maggiori frequenze a seconda della loro adattabilità alle mutate situazioni drammatico-musicali. Ad esse si aggiungono nuove tipologie; nuove, tuttavia, fino ad un certo punto. Il microcosmo teatrale tende a riproporsi come specchio del «gran teatro del mondo» in un'accezione diversa e più modesta: di atlante storico-geografico

¹²³ Recensione di Aristide Jano-Dejordanis, «Il Messaggiere torinese», x, 4 maggio 1842.

figurato (o, se si preferisce, di lanterna magica). La riproduzione sulla scena di città, qualificate da monumenti architettonici peculiari e inconfondibili, non era proprio una novità: riscontrandosene esempi fin dal Seicento, talvolta in teatri pubblici (la memorabile Venezia del *Bellerofonte*), più spesso in spettacoli di corte (Torino in plurime edizioni dai *ballets de cour* all'opera *Lisimaco*; Parigi nella *Finta pazza*; Parma nell'*Età dell'oro*). Nel Settecento si era affermata la «veduta» come forma (più o meno puntuale) di «Historische Architektur» alla Fischer von Erlach, o viceversa di disinibita fantasia panoramica. Nell'Ottocento si afferma invece la caratterizzazione di un tempo storico e di un luogo geografico per mezzo di riproduzioni di edifici realmente esistenti con immagini (come scriveva Hayez) «fidate ai monumenti». Lo spettatore può compiere così un viaggio immaginario nel tempo e nello spazio autenticato da prove di «verità» e di «color locale». Il viaggio potrà essere breve, tra la Venezia dell'Arsenale, di SS. Giovanni e Paolo (*Marin Faliero*) e della Piazzetta (*I due Foscari*) e la Milano di S. Ambrogio (*I Lombardi*), potrà spingersi più lontano (il castello di Windsor di *Anna Bolena*, il Louvre di *Caterina di Guisa*) – terminerà comunque a Roma, tra S. Andrea della Valle e Castel S. Angelo nella *Tosca*. Terminerà davvero: perché nonostante gli sforzi di scenografi e fotografi di supporto (cfr. il § 6), le opere di Puccini si riveleranno quanto mai refrattarie a precisi ancoraggi storico-monumentali.

Il viaggio, caso mai, continuerà in altre direzioni: esplorando villaggi e piazze più o meno rusticane (nulla di nuovo, neanche qui, se non l'immissione di *dénouements* tragici in ambienti scenici tradizionalmente riservati ai «lieti fini» delle opere comiche). Oppure si potrà ripartire per le regioni della metafora: e questo era stato fatto da tempo, almeno da quando Boito aveva scritto per *La Gioconda* e per *Mefistofele* scenari tutti tramati di allusioni simboliche. Ma il destino di Mefistofele non fu lieto. Quanto alla *Gioconda*, Boito, diffidando (a ragione) della ricettività del pubblico; aveva inserito nel libretto una rete di rimandi, glosse, commenti che esplicitava le connessioni tra immagini letterarie e immagini sceniche. Non bastò; vi fu chi non capì e accusò «il maestro» (l'incolpevole Ponchielli) «e il poeta» di avere «sagrificato» una non ricercata «verità storica»¹²⁴.

¹²⁴ Leone Fortis (Doctor Veritas), «Il Pungolo», XVIII, 9-10 aprile 1876.

V'era (e forse v'è ancora?) di che rimpiangere i tempi in cui i poeti e gli scenografi potevano trovare fondamento per le loro invenzioni, gli spettatori spiegazioni per i loro dubbi, nelle auree pagine della *Iconologia* del Cavalier Ripa.

Una lettura simbolica sarebbe possibile anche per le sale teatrali, sia per certe particolarità strutturali (cfr. al § 7 l'accento ai «vasi sonori») sia per la loro forma: in quella «a campana» riscontrandosi un rapporto ideale con la risonanza acustica; in quella ellittica un ideale riferimento alle orbite planetarie e dunque alla metafora teatro = universo; in quella ad anfiteatro un richiamo evidente alla *auctoritas* dei classici. Ma sembra più appropriato rilevare queste motivazioni e questi parallelismi a loro luogo, nel contesto storico loro proprio.

II

Il percorso dell'invenzione

11. *La nascita dell'opera*

«O si dirà che l'opera in musica nasce a Firenze nel 1600; o si dirà che il teatro d'opera nasce a Venezia nel 1637». L'alternativa proposta – in campo musicale – da Lorenzo Bianconi¹²⁵ si può riprodurre, per quanto attiene al luogo teatrale e allo spazio scenico, con qualche variante cronologica ma sempre con le stesse localizzazioni. Si deve, cioè, partire da Firenze 1589 (gli apparati di Buontalenti per gli intermedi della *Pellegrina*)? O da Venezia 1641-42 (le scene di Torelli per *La finta pazza* e *Il Bellerofonte* al Teatro Novissimo)? La scelta avrà, anche per questo settore, «conseguenze critiche» non indifferenti. Perché, se si vede la radice della visualità spettacolare del teatro d'opera negli intermedi fiorentini, bisognerà ammettere che l'opera in musica ha recuperato forme e tecniche tradizionali, appropriandosene ai suoi fini. Se invece si ritiene che l'opera in musica abbia stimolato la creazione di nuove forme di luoghi teatrali e di immagini sceniche, da riscontrare per la prima volta codificate nell'esperienza veneziana di Torelli, si rischia di svalutare quanto (molto) questa esperienza dovette, soprattutto dal punto di vista tipologico e figurativo, a fonti precedenti.

Come per la musica, anche per le componenti architettonico-scenografiche dell'opera vale un'altra osservazione di Bianconi¹²⁶:

¹²⁵ L. Bianconi, *Il Seicento* cit., p. 164.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 171.

«Il percorso che va da “Firenze 1600” a “Venezia 1637” non è un percorso rettilineo». Varianti di date a parte, si può anzi dire che è un percorso ancora più intricato di quello musicale, per la compresenza di svolgimenti paralleli, sovrapposti, che, dal punto di vista delle destinazioni, possono essere diversissimi, ma, quanto a tecniche esecutive e strutturali, sono invece strettamente collegati. E tanto più strettamente in quanto gli stessi artisti (architetti, «inventori», pittori, «ingegneri», «macchinisti») passano da un tipo all'altro di lavoro, da un genere all'altro di committenza, e la loro produzione (effimera, ma anche non effimera) non può essere smembrata a seconda dei «generi» di appartenenza.

12. Una o più scenografie

Se si scorrono le pagine del volume di Cesare Molinari *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento* (1968) – a tutt'oggi il più nutrito repertorio di indagini e immagini in argomento –, ci si avvede che la maggioranza delle immagini suddette si riferisce a spettacoli di corte: Intermedi, Tornei, Balletti, Opere-Tornei eccetera. Di alcuni di questi spettacoli è perfino difficile precisare il «genere», in quanto i committenti tendevano all'accumulazione delle forme spettacolari, sia per accrescere la «magnificenza» e la «meraviglia» degli apparati, sia per introdurre nel contesto/pretesto drammatico il maggior numero possibile di glorificanti e gratificanti metafore allusive alla loro persona e al loro casato (cfr. in proposito il § 3). Vien fatto di chiedersi per quali ragioni l'opera in musica – pur nata in ambiente di corte – non sia per lungo tempo documentata da testimonianze figurative: forse perché si prestava assai meno di altri spettacoli ad essere manovrata per esprimere una «allégorie de l'état des temps»¹²⁷? Il caso di Firenze è esemplare: fino al 1637 tutta la ricchissima documentazione degli allestimenti per la corte riguarda forme spettacolari diverse, dai più volte citati intermedi del 1589 (apparati di Bernardo Buontalenti) al *Giudizio di Paride*, 1608, alla *Guerra di Bellezza*, 1616, e dalla *Liberazione di Tirreno*

e *d'Arnea*, 1617, alla *Regina sant'Orsola*, 1624, alla *Liberazione di Ruggiero*, 1625 (scene sempre di Giulio Parigi), alle *Nozze degli dèi*, 1637 (scene di Alfonso Parigi). Unica opera in musica, *La Flora* del 1628 con musiche di Marco da Gagliano e scene di Alfonso Parigi: opera per altro *sui generis*, tutta costruita in vista del finale celebrativo ove «Clori, mutato il suo nome in quello di Flora, augura le future grandezze di Fiorenza».

Si può dire che, dove esiste una corte che considera lo spettacolo come un privilegio del principe, si verificano «casi» di scelte spettacolari (e relativa documentazione degli allestimenti) specifiche. A Parma, 1690, vengono incisi sia gli apparati scenici per un'opera in musica (*Il favore degli dèi*) sia quelli per due spettacolini vicini piuttosto al *ballet de cour* (*Letà dell'oro*, *L'idea di tutte le perfezioni*): tutti parte di uno stesso programma festivo e celebrativo. A Torino si accumula una ricchissima documentazione in codici calligrafati e miniati degli allestimenti per rappresentazioni di corte, tra il 1640 e il 1681; solo l'ultimo riguarda un'opera in musica (*Lisimaco*), per di più travestita da *opéra-ballet*. Le uniche testimonianze illustrative riguardanti lo scenografo veneziano Tommaso Bezzi che operò a Modena e Reggio dal 1688 sono quelle per le feste modenesi del 1700, comprendenti un Armeggiamento, un Balletto e un Ballo (eppure a Modena e Reggio si svolse una vivace attività melodrammatica!).

Abbastanza rare sono anche le documentazioni relative a spettacoli d'opera in musica promossi da privati mecenati: per Roma, la scena di Guitti per *Erminia sul Giordano* (Rospigliosi-Rossi, 1633) è ben nota; meno lo sono le vignette con scene (inventate nientemeno dal Gaulli!) per lo sfortunato *Colombo* del Cardinale Ottoboni, rappresentato nel 1691 al Teatro Tordinona (teatro pubblico, quindi, ma Ottoboni aveva finanziato la rappresentazione). Vero *monumentum* in questo campo resta comunque sempre la scenografia della *Berenice vendicativa* nel teatro di Marco Contarini a Piazzola sul Brenta (1680): le invenzioni di Francesco Santurini sono trasposte in una serie di incisioni che fece testo quale tipo esemplare degli allestimenti veneziani (come tale l'intese ad esempio il Quadrio).

In realtà, tipo esemplare proprio non era, perché la circostanza della *rappresentazione* in un teatro privato costituiva a quella data e in ambiente veneziano un'anomalia. Da questo punto di vista le incisioni delle scene di Torelli per il Teatro Novissimo, a partire da

¹²⁷ Claude-François Méneestrier, *Traité des tournois; joustes, carrousels*, Lyon, Muguet 1669, p. 75.

quelle per il *Bellerofonte* (1642), sono un evento di portata storica enorme, anche perché legato a una tecnologia che appare specifica del melodramma.

Le mutazioni di scena, anche prima di Torelli, si ottenevano manovrando, dal sottopalco, le coppie di «carretti» che portavano le decorazioni e che scorrevano per mezzo di pulegge su «guide» cui corrispondevano, nel palcoscenico, appositi «tagli» (o «strade» o «canali»). Le coppie di «carretti» venivano secondo le necessità fatte avanzare o ritirate, ma – non essendo collegate tra loro – il movimento comportava un'abbondante mano d'opera, e si tendeva quindi a limitarne il numero. Il sistema di collegamento, ideato da Torelli, di tutte le coppie di carretti ad un unico asse rotante permise un loro movimento simultaneo: mentre una serie di coppie veniva portata ai lati, fuori della vista del pubblico, un'altra serie di coppie con una diversa decorazione compariva sul palco. Naturalmente questo permetteva (e anzi richiedeva) una più fitta serie di «tagli» sul palcoscenico. Ciò non comportava alcun problema per il melodramma, dal momento che gli attori occupavano preferibilmente la fascia di proscenio; ben diversa era la situazione per i balletti, in cui le figurazioni coreografiche occupavano una porzione del palcoscenico più estesa. In particolare, nel *ballet de cour* era importante che la superficie in cui si svolgeva l'azione fosse liscia e senza irregolarità che potessero compromettere le gambe dei preziosi ballerini (figurarsi, il principe e i suoi cortigiani!): troppi «tagli» avrebbero costituito un elemento di rischio. È pur vero che, nel melodramma, si continuarono ad inserire balli: è pur vero che i ballerini professionisti che in essi agivano, insignificanti da un punto di vista dinastico, avevano tuttavia gambe preziose da un punto di vista economico. Ma la struttura stessa del melodramma forniva rimedio: i balli erano inseriti tra un atto e l'altro, ed era quindi possibile bonificare gli insidiosi «tagli» con appositi regoli di legno in essi incastrati (i «coperchini ben sigillati» di cui parla, nel primo Settecento, una «istruzione» di Juvarra).

In conclusione, il sistema di piantazione e di movimento delle scene elaborato da Torelli era specificamente adatto al teatro d'opera in musica; sicché alla domanda: dove incomincia la storia della scenografia melodrammatica? si dovrebbe rispondere: da Venezia, 1641-1642. Più arduo pare delineare un seguito, appunto, veneziano dopo Torelli: restano infatti soltanto i disegni di scene di uno dei

Mauro per *La divisione del mondo* (1675) e quelli, forse del Santurini forse del Lambranzi, per *Adone in Cipro* e *Germanico sul Reno*, del 1676 (a parte la già ricordata serie di incisioni per *Berenice vendicativa* con scene del Santurini a Piazzola sul Brenta)¹²⁸. Informazioni importantissime fornisce la descrizione dei teatri e degli allestimenti scenici veneziani nel diario di Nicodemus Tessin jr, che corredò i suoi appunti di viaggio con disegni esplicativi di notevole interesse tecnico¹²⁹. Forse occorrerebbe riconsiderare con più attenzione una fonte illustrativa un po' trascurata: le vignette di frontespizio dei libretti. Certo, immagini approssimative e imprecise quanto a valore documentario; ma estremamente suggestive quali indicazioni di tendenze del gusto, e che potrebbero rendere l'idea di quanto venisse giudicato, allora, allettante ed attraente per gli spettatori.

13. Le grandi dinastie

Parallelamente alla diffusione dell'opera in musica in teatri aperti al pubblico a pagamento con gestione impresariale si stabilì una circolazione di «inventori», «macchinisti», «pittori delle scene», e di «inventori» e «disegnatori» (e spesso noleggiatori) «degli abiti». I nomi citati nei libretti o ricordati in documenti sono numerosissimi.

¹²⁸ Prezioso per lo studio della vita teatrale veneziana nel Seicento è il catalogo della mostra *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, Venezia, La Biennale 1971. Molte notizie e precisazioni documentarie sono fornite da Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia 1974. Per l'immagine del melodramma veneziano delineata da un contemporaneo, cfr. Cristoforo Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia*, nella sua *Minerva al tavolino*, Venezia, Pezzana 1681 (e 2ª ed., id., 1688), pp. 361-453 (riprodotte per stralci in L. Bianconi, *Il Seicento* cit., pp. 298-306; si tenga peraltro presente lo studio di Thomas Walker, *Gli errori di "Minerva al tavolino"*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1976, pp. 7-20).

¹²⁹ Nicodemus Tessin il Giovane, architetto di corte svedese, fu a Venezia nel 1688. La parte del suo diario relativa appunto a questo soggiorno veneziano è stata pubblicata da Per Bjurström, *Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d.J. Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola*, «Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte», quaderno 21, Berlin 1966, pp. 14-41, e, parzialmente, in versione italiana a cura di Lorenzo Bianconi e Maria Teresa Muraro, in *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell'anno europeo della musica*, catalogo della mostra, Ascona, Centro Culturale Beato P. Berno 1985, pp. 140-149 (nello stesso volume, cfr. Maria Teresa Muraro, *Il Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, pp. 121-139, con ampia documentazione).

mi, ma a molti di essi non corrispondono adeguate testimonianze figurative. Se si pensa che il Quadrio, scrivendo a meno di un secolo di distanza (cioè nel 1744) ricorda Torelli soltanto tra i «macchinisti» e soltanto per le scene del *Trionfo della Continenza* a Fano (1677), mentre cita con qualche risalto Gioachino Pizzoli, Felice Boselli, Ippolito Mazzarino, Carlo Lodovico del Basso, Giacomo Cipriotti, Giovan Antonio Fumiani, Maggio Rossi, Giuseppe Sartini, Giambattista Balbi, Carlo Pasetti, Ercole Rivani, Carlo Draghi, Pietro de Zorzi ecc. ecc., bisogna pur ammettere che una storia della scenografia melodrammatica, oggi, sarà certamente diversa da quella che avrebbe potuto delineare, nel Seicento, un testimone oculare (e diversa anche da quella delineata nel Settecento da un erudito come appunto il Quadrio)¹³⁰. Oggi, se non ci si vuole limitare ad un elenco di nomi e di date, si deve seguire la traccia di quegli artisti che – o per loro iniziativa, o perché avvantaggiati da importanti committenze – hanno lasciato qualche documento illustrativo della loro attività: come Torelli, i Vigarani, i Burnacini, i Mauro, il Santurini, il Chiarini, i Bibiena. Il tipo di organizzazione prevalente è quello delle squadre familiari o – se si preferisce mutare un termine aulico – quello delle dinastie, che si tramandano spesso, insieme, i segreti del mestiere e le committenze, trasformabili a volte in impieghi stabili presso un teatro o una corte. Per lo *status* sociale ed economico degli scenografi si rimanda ai §§ 6 e 8. Qui si vorrebbe piuttosto cercare di delineare una mappa di interventi che possa essere messa a confronto con la mappa della diffusione dell'«opera in musica» (lasciando ad altri di tirare le somme, di vedere cioè se gli esiti possono essere coincidenti, e fino a che punto).

Giacomo Torelli (Fano 1608-1678) ebbe una carriera nel complesso lineare: da Venezia, Teatro Novissimo (*La finta pazza*, 1641; *Il Bellerofonte*, 1642; *La Venere gelosa*, 1643, tutte con musiche di Francesco Saccati; *La Deidamia*, 1644), passò nel 1645 a Parigi. Qui in un lungo numero d'anni ideò le scene per due soli spettacoli che possono essere definiti «opere in musica»: *La finta pazza*, 1645, e *L'Orfeo*, musica di Luigi Rossi, 1647. Tornato (non di sua volontà) a Fano nel 1661, progettò il Teatro della Fortuna inaugurato con *Il trionfo della Continenza*, di cui ideò le scene. Non

¹³⁰ Cfr. F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione* cit., pp. 541-550.

sono documentati altri contatti con imprese teatrali o corti, salvo che per un «piccolo disegno» inviato nel 1656 da Parigi a Carlo Emanuele II di Savoia.

I Mauro ebbero così complessa attività, e furono così numerosi, che, per sbrogliare l'intricata matassa dei loro nomi, date di nascita, luoghi di attività, si rimanda alla «voce» di Elena Povoledo nella *Enciclopedia dello spettacolo*, con copiosa bibliografia, numerosissime notizie di spettacoli e relativa documentazione. Qui non tanto interessano le prestazioni per i teatri pubblici di Venezia quanto le attività fuori della loro città: a Monaco di Baviera, nel 1662, compare Francesco come aiuto del Santurini; a Torino, nel 1673 troviamo Francesco e Gaspare, nel 1678 Pietro e Domenico, nel 1688-89 Domenico e Gaspare. Nel 1679 Pietro e Domenico risultano attivi a Pesaro, nel 1686-87 gli stessi sono a Crema e a Milano. In precedenza, Domenico Mauro era stato attivo a Piacenza (1669); in seguito lo troviamo (con Gaspare e Pietro) a Parma per le feste del 1690. A Milano sono invece sul finire del secolo (1692) Gerolamo e poi (1698) Romualdo. A Monaco di Baviera ritroviamo i Mauro: sono Domenico e Gaspare, i cui nomi compaiono nelle incisioni del *Servio Tullio*, 1686. Nel Settecento, con Alessandro, si allargherà ancora il raggio di attività familiare, fino a Dresda e a Roma.

Assai meno complicati da seguire sono i Burnacini. Troviamo il padre, Giovanni, a Venezia quale impresario o proprietario del modesto Teatro di SS. Apostoli a Ca' Bellegno. Nel 1651 si trasferisce a Vienna, dove allestisce nel 1652 *La gara*, un'opera-torneo. Sue sono anche le scene per *L'inganno d'amore*, Ratisbona 1653. Muore, ancor giovane (era del 1610), nel 1655, e gli succede il figlio Ludovico Ottavio (1636-1707), che a Vienna svolge un'attività ininterrotta al servizio degli imperatori Leopoldo I e Giuseppe I, fino alla morte. Definito dal Tessin come «colui che oggidì possiede i maggior lumi in fatto di teatri e di feste»¹³¹, Ludovico Burnacini si conquistò questa fama superlativa con allestimenti elaboratissimi, tra cui quelli – documentati da incisioni – per *La Zenobia* (1662), per il celeberrimo *Pomo d'oro* (1668), per *Gli amori di Clodio* (1669) e *Il fuoco eterno* (1674). Fu un momento certamente felicissimo quanto ad effetti spettacolari;

¹³¹ Cit. in Osvald Sirén, *Nicodemus Tessin d. y:s studieresor i Danmark, Tyskland, Holland Frankrike, och Italien*, Stockholm, Norstedt 1914, p. 222.

ma altrettanto certamente peculiare per la stretta connessione con le esigenze dinastiche e le strutture gerarchiche della corte asburgica.

Così come legati allo specifico ambiente della Parigi del Re Sole sono i Vigarani. Non tanto forse il padre, Gaspare, che, prima di trasferirsi a Parigi nel 1659, aveva avuto un'intensa attività per apparati e feste di corte tra Reggio Emilia (dove era nato nel 1588), Modena (dove morirà nel 1663), Mantova e Carpi. A Parigi, il suo più importante lavoro sarà la costruzione dell'immenso Teatro delle Tuileries dove si rappresenterà nel 1662 l'*Ercole amante* di Cavalli, metà tragedia in musica e metà *opéra-ballet*. Il figlio, Carlo, si inserisce più a fondo nel mondo francese, legando il suo nome di scenografo a *comédies-ballets* di Molière-Lully come *Les plaisirs de l'île enchantée* (1664) e *Georges Dandin* (1668), a *tragédies en musique* di Quinault-Lully (*Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 1672; *Cadmus et Hermione*, 1673; *Alceste*, 1674; *Atys*, 1676; *Isis*, 1677), alla *Iphigénie* di Racine (1674), per rappresentazioni nelle residenze regali (Versailles, Saint-Germain, Fontainebleau). Con Lully si associa (1672) per gestire l'Académie Royale de Musique e di lui si potrebbe dire, sul versante spettacolare, quello che di Lully è stato detto sul versante musicale: le sue produzioni «sono ingredienti costitutivi e documenti autorevoli di un gusto, di uno stile» (anziché «musicale», scenografico) «che assurge a codice estetico normativo» valido per molte generazioni a venire, in Francia¹³².

Burnacini e Vigarani dimostrano come una diversità ambientale (non tanto geografica quanto culturale e storica) potesse determinare diverse risposte (non tanto quanto alle tecniche, ma quanto allo stile). Dinamico, fantasioso, «barocco» è il linguaggio di Ludovico Burnacini; sorvegliato, elegante, cerimoniale quello di Carlo Vigarani. In ogni caso, né Burnacini né Vigarani possono ritenersi rappresentanti fedeli della tipologia di messinscena in uso nei teatri pubblici italiani.

Forse, tale qualifica potrebbe spettare a Francesco Santurini: se sono suoi i disegni delle scene per *Adone in Cipro* e *Germanico sul Reno* (Venezia, Teatro Vendramin di S. Salvador 1676), «tipici della scenografia veneziana tardo barocca»¹³³. E che comunque, autografi

o meno, si inseriscono benissimo nel suo percorso, tra gli spettacoli di Monaco di Baviera del 1662 (un melodramma, *Fedra incoronata*; un'opera-torneo, *Antiopa giustificata*; uno spettacolo misto con naumachia e fuochi d'artificio, *Medea vendicativa*) e quelli di Piazzola sul Brenta del 1680 (con la *Berenice vendicativa*). Ma in realtà, quali erano le differenze (in Italia) tra messinscene di teatri pubblici, di teatri privati, di teatri di corte nelle rappresentazioni d'opere in musica?

14. Tre messinscene esemplari

Si dà, qui di seguito, la campionatura delle mutazioni di scena previste per tre spettacoli di diversa destinazione: *Il Bellerofonte* (Nolfi-Sacratì, scene di Giacomo Torelli, Venezia 1642) per i teatri pubblici; *Berenice vendicativa* (Rapparini-Freschi, scene di Francesco Santurini, Piazzola sul Brenta 1680) per i teatri di mecenatismo privato; *Il favore degli dèi* (Aureli-Sabadini, scene di Domenico Mauro e Ferdinando Bibiena, Parma 1690) per i teatri e spettacoli di corte.

Il Bellerofonte:

(1-2) Prologo: Porto della città di Patera / Porto con apparizione della città di Venezia («macchine» in entrambe le scene)

(3-4) Atto I: Regio cortile / Grotta dei venti

(5-8) Atto II: Isola disabitata (con «volo») / Isola disabitata (con «macchina») / Diletto giardino (con «volo») / Tempio di Giove

(9-10) Atto III: Boschetto del giardino reale (con «voli») / Sala regia

Berenice vendicativa:

(1-4) Atto I: Pianura con archi trionfali / Campagna (con tenda) / Trionfo di Berenice / [Bosco con] Caccia

(5-7) Atto II: Stanze di Berenice / Tempio della Vendetta / Corso delle carrozze

(8-10) Atto III: Appartamenti di Berenice / Sala / «Macchine» finali

Il favore degli dèi:

(1-5) Atto I: Il palazzo di Giunone («macchina») / Campagna deliziosa col tempio di Berecinzia (con «volo») / Reggia di Marte / Terme reali (scena di F. Bibiena) / Riva dell'Alfeo (con «macchina»)

(6-9) Atto II: Miniera d'oro (con carro) / Selva d'Arcadia (con «volo») / Tempio di Diana (con «macchine») / Scoglio (con «volo» e «macchina»)

(10-12) Atto III: Luogo selvaggio (con trasformazione a vista di Apollo e Dafne) / Gabinetto di Venere / La reggia di Giove («macchina» e «volo»).

¹³² L. Bianconi, *Il Seicento* cit., p. 248.

¹³³ M. T. Muraro in *I teatri pubblici di Venezia* cit., n. 142 sg., p. 99.

L'esame comparato dei tre spettacoli dimostra un certo numero di costanti tipologiche. Scene «naturali» (Porto / Isola / Giardino / Boschetto, oppure Pianura / Campagna / Bosco, oppure Campagna / Riva / Selva / Scoglio / Luogo selvaggio) si alternano con scene architettoniche (Cortile / Tempio / Sala, oppure Stanze / Appartamenti / Sala, oppure Reggia / Terme / Tempio / Gabinetto). In ogni opera compare un soggetto che si può definire «orroroso» (Grotta, oppure Tempio della Vendetta, oppure Miniera) e in ognuna compaiono macchine (fittissime soprattutto nell'esempio di teatro di corte).

Il punto più interessante è forse quello del programma affidato ad immagini celebrative. Il *Bellerofonte* lo concentra nel prologo (in genere questo era il metodo seguito nei teatri pubblici e che rendeva rappresentabile un'opera anche fuori dal luogo in cui era stata creata, col semplice espediente di espungere o mutare il prologo stesso); *Berenice* lo distribuisce tra scena d'apertura e finale; nel *Favore degli dèi* esso permea, si può dire, tutta la trama visuale, anche se è esplicitato maggiormente nelle due prime e nelle due ultime mutazioni. Bisogna riconoscere che, per «arguta elocuzione», il *Bellerofonte* sorpassa di gran lunga le successive «metafore» celebrative. Nel prologo, mentre la Giustizia «con un leone a lato» canta le lodi di Venezia, compare Nettuno e

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

L'elogio della città e della repubblica di Venezia diventa quasi marginale (del resto, dirà l'Ivanovich, essa «da se stessa si loda») rispetto all'elogio dell'invenzione scenografica, «sforzo dell'arte» capace non solo d'imitare la realtà con «inganno» davvero «esquisito», ma di superarla, eccitando i sensi («l'occhio») dello spettatore e ammalian-dolo al punto da non distinguere tra essere e parere («scordandosi quasi per quella finta della vera»). Nessuno, a Piazzola o a Parma, avrebbe potuto dire altrettanto: tutto era precisato, circostanziato, e l'intreccio verità/finzione facilmente dipanabile.

15. Architettura teatrale / scenografia / pittura. Novità e permanenze

L'anonimo autore del *Corago*, che scriveva (verosimilmente) prima del 1637, riteneva più vantaggiosa, rispetto a quella di teatri stabili, l'erezione di «palchi» provvisori: «Oltre la comodità della spesa e facilità dell'opera vi è anche l'uso multiplice della sala o stanza dove si recita, imperoché disfacendosi il palco facilmente la stanza serve ai soliti usi domestici»¹³⁴. Forse aveva in mente il sontuoso, costosissimo Teatro Farnese eretto dall'Aleotti a Parma e rimasto inutilizzato per anni, sottoutilizzato poi? Certo, i teatri provvisori costavano meno. Ma economici proprio non erano. Nel 1680, a furia di farli e disfarli, si spese nel giro di due mesi a Torino una somma corrispondente ad un quarto di quella che occorre, l'anno successivo, per costruire un teatro a palchetti, completo di macchine e scene, stabile e aperto al pubblico (e che, sia pure mediante ristrutturazioni, rimase agibile fino al 1739)¹³⁵. Il discorso sulla preferibilità dell'uno o dell'altro sistema divenne comunque futile dal momento che la progressiva diffusione dell'opera in musica come spettacolo a gestione impresariale determinò la necessità di disporre di ambienti attrezzati allo scopo ed accessibili agli spettatori paganti: insomma, di teatri stabili. Ma di che genere e forma? Dopo un percorso che non fu, al solito, rettilineo, la conclusione fu il trionfo del teatro a palchetti divisi: come tutti sanno.

Tuttavia la fatidica *Andromeda* di Ferrari-Manelli fu, nel 1637, rappresentata a Venezia al Teatro di S. Cassiano che conservava una struttura «con assise a cavea o con panche e qualche galleria sopraelevata». Ma sembra che, nel 1639, il Teatro di SS. Giovanni e Paolo avesse già struttura a palchetti, così come l'ebbero i Teatri di S. Salvador e di S. Moisè. Più probabile, forse, un «assetto» non «a palchi, ma a cavea con gradoni» per il Teatro Novissimo (che comunque non visse oltre il 1647). A palchetti furono i teatri veneziani eretti in seguito, ed anche quello «grande» di Marco Contarini a Piazzola sul Brenta¹³⁶.

¹³⁴ *Il corago* cit. qui alla nota 95, p. 32.

¹³⁵ Cfr. i documenti relativi in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., pp. 32 sgg. e 470-473.

¹³⁶ Cfr. *I teatri pubblici di Venezia* cit., pp. 75, 85 sg., 89, 102, 124 sg. et passim.

Si sarebbe tentati, a questo punto, di stabilire una correlazione di causa/effetto tra diffusione dell'opera in musica di tipo «veneziano» e costruzione di teatri. E, fino ad un certo punto, la correlazione esiste. Sennonché la mappa dei teatri stabili eretti in Italia nel corso del Seicento non coincide esattamente con la mappa delle città in cui si rappresentarono opere in musica. O, meglio: i teatri citati nelle storie dell'architettura teatrale non furono sempre e soltanto adibiti a recite d'opera in musica; viceversa si rappresentarono melodrammi anche in luoghi teatrali che non hanno lasciato una traccia significativa nella storia architettonica. Meglio, a questo punto, esemplificare. Il Teatro Farnese e il Teatro della Fortuna a Fano (rispettivamente costruiti da progetti dell'Aleotti e del Torelli) sono regolarmente citati in tutte le storie dei teatri antiche e moderne. Ma prendiamo gli elenchi ricavabili da due recenti studi, che interessano per motivi diversi: uno (quello di Antonio Pinelli, citato qui alla nota 137) vuole essere un compendio essenziale e come tale presenta edifici ritenuti esemplari; l'altro (l'introduzione, le note e le piante di teatri che Edward Anthony Craig dà a commento del *Trattato* del Carini Motta, citato alla nota 15) mira specificamente a chiarire i problemi strutturali del teatro seicentesco, studiati nelle piante. Ecco i nomi e i luoghi considerati dall'uno o dall'altro o da entrambi gli autori (oltre ai teatri dell'Aleotti a Parma e di Torelli a Fano, ed escludendo Venezia):

<i>Bologna</i>	Teatro della Sala, architetto Chenda Teatro Formagliari, arch. Seghezzi
<i>Ferrara</i>	Teatro degli Intrepidi, arch. Aleotti Teatro degli Obizzi, arch. Pasetti
<i>Firenze</i>	Teatro degli Immobili (della Pergola), arch. Tacca
<i>Genova</i>	Teatro Falcone, arch. Falcone
<i>Guastalla</i>	Teatro della Rocca, arch. A. Vasconi
<i>Mantova</i>	Teatro Fedeli, arch. Carini Motta (1669) ricostruito come Teatro dei Comici, arch. Carini Motta (1688)
<i>Modena</i>	Teatro di corte (Ducale), arch. G. Vigarani
<i>Parma</i>	Teatro della Racchetta
<i>Piacenza</i>	Teatro della Cittadella Teatro delle Saline
<i>Roma</i>	Teatro Tordinona
<i>Siena</i>	Teatro degli Intronati

Facciamo una controprova: prendiamo cioè un modesto, incompleto schedario di libretti d'opera e vediamo in quali città (a parte Venezia) si rappresentarono nel Seicento opere in musica. Alcuni nomi (non tutti) del precedente elenco si ritrovano, ma con essi molti altri: Bologna (Teatro Malvezzi), Brescia, Crema, Fano, Ferrara, Firenze, Livorno, Lodi, Lucca, Macerata, Mantova, Messina, Milano (Ducal Teatro), Modena (Teatro Fontanelli), Napoli (Teatro S. Bartolomeo), Padova, Palermo, Parma, Piacenza, Pisa, Reggio Emilia, Roma (Teatri Capranica, della Pace), Rovigo, Siena (Teatro dei Rozzi), Torino (Regio Teatro), Udine, Verona, Vicenza, Viterbo. E si tratta, come s'è detto, di un elenco incompletissimo, dal quale sono per di più esclusi i teatri «domestici» e quelli di corte nel senso stretto del termine (cioè non accessibili a spettatori paganti). Non tutte le sedi teatrali delle città succitate saranno state architettonicamente pregevoli; ma, dal punto di vista di una storia dell'opera in musica, più interessa una recita avvenuta in un luogo teatrale mediocre e meno l'esistenza di un edificio architettonico mirabile ma non adibito a spettacoli di melodramma.

Il privilegio accordato dai critici alla dignità estetica o alla tipicità architettonica di un luogo teatrale tende anche ad esaltare quelle strutture cui si può assegnare una paternità progettuale definita, meglio se illustre (come nel caso di Torelli, di Gaspare Vigarani, del Tacca, per mantenersi nei limiti del Seicento). Si può aggiungere che i tre artisti citati furono, oltre che architetti, anche scenografi e «inventori»: incarnarono cioè nelle loro persone fisiche e nelle loro attività il concetto ideale dell'unità delle arti; concetto di ascendenza manieristica, ma che in forme metamorfiche proseguì il suo cammino nei secoli.

Relativamente minore attenzione è stata dedicata ad un problema pratico. Gli architetti-scenografi-inventori-pittori teatrali operarono abbastanza raramente in un'unica sede. Più spesso si spostarono, accompagnati da aiutanti, maestranze eccetera, da luogo a luogo, ovunque le loro prestazioni fossero richieste. Fino a che punto la necessità, o quanto meno l'opportunità, di trovare in ogni sede strutture e attrezzature più o meno equivalenti determinò l'adozione di tipologie uniformi o analoghe di sale teatrali e di palcoscenici? Una risposta generalizzata non può darsi: ad esempio, la misura e capacità di un teatro (e quindi del palcoscenico e delle attrezzature) dipen-

deva da fattori variabili (grandezza, importanza della città, numero presumibile di spettatori, affluenza maggiore o minore di forestieri eccetera). Tuttavia è certo che, dopo un periodo di varie sperimentazioni, chi progettava un teatro o una piantazione di palcoscenico doveva tener conto di alcune esigenze tecnologiche costanti, e come tali standardizzabili. Il trionfo della formula a palchetti ebbe, come non ultimo motivo di fortuna, quello di attenuare le grandi differenze strutturali (e quindi di visualità e di effetti spettacolari possibili) che esistevano nelle cosiddette «soluzioni miste», che fondevano «cavea a gradoni, logge e palchetti»¹³⁷. Il tipo della sala a palchetti diventa assolutamente canonico soltanto negli anni successivi al 1670, e con esso un tipo di piantazione scenica uniforme (a parte le più o meno ampie proporzioni) che esclude soluzioni anomale, come i «tagli» obliqui del palcoscenico nel Teatro di SS. Giovanni e Paolo a Venezia.

L'edificio che meglio rappresentò questa tipologia fu il Teatro dei Grimani a S. Giovanni Grisostomo (inaugurato nel carnevale 1678). Quel grande uomo di teatro che fu il conte D'Alibert assistette a una o più recite dell'opera inaugurale (il *Vespesiano* di Corradi-Pallavicino) e proclamò i «2 pintres avec l'arquitetto et le maquiniste» (erano Gaspare e, probabilmente, Pietro e Domenico Mauro) «les plus esquis de Venise et ceux qui ont eu durant ce carnaval le plus d'aplaudissement»¹³⁸. La fama del Teatro di S. Giovanni Grisostomo non cessò di crescere negli anni successivi: esaltato come «stellato firmamento sul liquido elemento», descritto nel «Mercurie galant» (marzo-aprile 1683), accuratamente memorizzato (con particolare riguardo alla scenotecnica) da Nicodemus Tessin jr nei suoi appunti di viaggio del 1688, indicato dall'Ivanovich come quello «dove si vede impiegata tutta la magnificenza maggiore» da parte dei Grimani, e ancora dal Bonlini ritenuto capace di «contrastare col fasto di Roma Antica» per «la vastità della sua mole superba»¹³⁹. Si può concordare,

¹³⁷ Antonio Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze, Sansoni 1973, p. 28.

¹³⁸ Lettera del D'Alibert al marchese di San Tommaso, 5 febbraio 1678, cit. in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., p. 466.

¹³⁹ Per Tessin, cfr. le note 129 e 131; per Ivanovich, cfr. *Memorie teatrali di Venezia* cit., p. 412; Giovanni Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, Bonarigo 1730 (recte 1731), p. 27.

dunque, con Nicola Mangini che, a proposito appunto del Teatro di S. Giovanni Grisostomo, osserva: «Venezia ribadiva il suo primato artistico nel momento in cui si accentuava la sua funzione di centro propulsore della vita teatrale europea»¹⁴⁰.

D'altra parte, proprio la diffusione del «modello veneziano» (nelle strutture teatrali, negli allestimenti e nelle pitture di scene) diminuiva l'egemonia di Venezia; ed è abbastanza significativo che la carriera di Ferdinando Bibiena cominci proprio nell'ultimo ventennio del secolo: una carriera di quadraturista parallela all'attività di scenografo (documentata dal 1687 con l'allestimento del *Didio Giuliano*, Lotti-Sabadini, nel rinnovato Teatro Ducale di Piacenza)¹⁴¹. È stato giustamente affermato che «a Bologna ed in Emilia, l'educazione dello scenografo coincideva con quella del quadraturista; si trattava di studiare la prospettiva e le sue possibili applicazioni civili e teatrali secondo le regole dei trattatisti, soprattutto di Giulio Troili detto il Paradosso. Da qui l'ampio numero di esercitazioni architettoniche e prospettico-scenografiche che saranno proprie della tradizione bolognese»¹⁴². Le «reciproche influenze in sistemi affini», così bene individuate da Anna Maria Matteucci¹⁴³, si verificano inizialmente in età seicentesca, quando cioè potevano inserirsi nello speculare rapporto Teatro/Universo e Universo/Teatro (di cui s'è detto al § 10) come un ulteriore termine di riferimento. La pittura illusoria di quadratura e prospettiva poteva trasformare una stanza, una sala, una parete, un soffitto in «Theatrum», visione compendiaria del «gran teatro del mondo», ad un tempo stesso parte della vita reale e rappresentazione fittizia di essa. E poteva anche fornire una riprova del concetto di unità delle arti: riunendo architettura, pittura, scenografia con vincoli strettissimi, e financo collegando le arti alle scienze (della prospettiva, della geometria e dell'ottica). Nel Settecento questi vincoli risulteranno alquanto attenuati: in due dipinti d'architettura illusoria del Maurino (Mauro Tesi),

¹⁴⁰ N. Mangini, *I teatri di Venezia* cit., p. 77.

¹⁴¹ Cfr. C. Molinari, *Le nozze degli dèi* cit., p. 205 e tavv. 212-219.

¹⁴² Anna Maria Matteucci, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini*, in *L'arte del Settecento emiliano: architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna 1979), Bologna, Alfa 1980, pp. 3-92: 20.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 3 sgg.

l'Algarotti ammirerà soltanto i «contrasti veramente pittoreschi»; ma si era ormai nel 1760, la «retorica» e l'emblematica barocche stavano declinando all'orizzonte culturale¹⁴⁴.

16. Roma e l'Arcadia

Non sarà mai messa abbastanza in risalto l'importanza che l'istituzione Arcadia ebbe nel determinare un nuovo gusto teatrale, e per ciò stesso scenografico. Non fu certo casuale che un'istituzione siffatta nascesse a Roma, in un ambiente cioè che aveva avuto lungo tutto il Seicento caratteri culturali specifici e distintivi. «Nella quotidianità, le dimensioni necessariamente minuscole delle corti private cardinalizie e principesche di Roma favoriscono il commercio – fattosi altrimenti raro nel Seicento – dei musicisti con i letterati e gli intellettuali»¹⁴⁵. Si potrebbe aggiungere: e con gli artisti. Senza soffermarsi su casi che non riguardano propriamente il campo della scenografia (come quello di Corelli, appassionato collezionista d'opere d'arte e in rapporti di amichevole frequentazione con numerosi pittori, scultori, architetti)¹⁴⁶ o che sono – se non proprio rari – per lo meno non frequentissimi (come quello di Carlo Rainaldi, architetto, inventore di apparati, compositore)¹⁴⁷, la vita spettacolare romana del Seicento era tale da favorire il rapporto strettissimo tra le arti, sul terreno pratico prima ancora che teorico. Si pensi soltanto alla personalità di Gianlorenzo Bernini: sommo architetto e scultore che fu parallelamente creatore di strutture festive – comprese tra queste quelle sacre e quelle funebri -, autore di commedie, progettatore di intermedi (e dunque in necessario contatto con i maggiori

¹⁴⁴ Più esattamente: si stabilirà un nuovo rapporto di valori concettuali; le pagine dedicate dall'Algarotti ai giardini cinesi e inglesi e al rapporto arte/natura (trasferibile nelle scene) sono in proposito indicative (cfr. il suo *Saggio* cit., pp. 179-181).

¹⁴⁵ L. Bianconi, *Il Seicento* cit., p. 88.

¹⁴⁶ Cfr. in proposito Oscar Mischiati, *Una memoria sepolcrale di Filippo Juvarra per Arcangelo Corelli*, in *Nuovi studi corelliani*, a cura di Giulia Giachin, Firenze, Olschki 1978, pp. 105-111; Mercedes Viale Ferrero, *Arcangelo Corelli collezionista*, in *Nuovissimi studi corelliani*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki 1982, pp. 225-240.

¹⁴⁷ Cfr. Hans Joachim Marx, *Carlo Rainaldi «architetto del popolo romano» come compositore*, «Rivista italiana di musicologia», IV, 1969, pp. 48-76.

compositori e musicisti fiorenti a Roma al tempo suo). D'altra parte la coesistente presenza, a Roma, della corte papale (ad un tempo espressione di potere religioso e di dominio temporale) e di sia pur «minuscole» ma numerosissime «corti private», di rappresentanze diplomatiche, di visitatori illustri, di ordini religiosi influentissimi – di un accumulo cioè di interessi istituzionali e politici diversificati non riscontrabile altrove – condusse ad un'attività nel campo dell'effimero anch'essa, per vastità e magnificenza, non riscontrabile altrove¹⁴⁸. In un panorama di visualità spettacolare così dilatato, gli allestimenti scenici per recite d'opere restano forzatamente un po' in ombra, sebbene non manchino esempi significativi: come la scena di Giovan Francesco Grimaldi per la «favola boscareccia» *La sincerità trionfante* (Castelli-Cecchini) del 1639, con la veduta del Pont-Neuf e dell'Île de la Cité, che Torelli riprese e ripropose nella «Porta della città di Sciro» della *Finta pazza* di Parigi, 1645. O come le scene, sempre del Grimaldi, per *La vita umana* (Rospigliosi-Marazzoli) del 1656, note da incisioni del Galestruzzi (1658) e da disegni. O quelle della «festa teatrale» *La caduta del regno delle Amazzoni* (De Totis-Pasquini) ideate da Gerolamo Fontana nel 1690 – l'anno della fondazione dell'Arcadia – e riprodotte in una serie di incisioni che interesserà Juvarra (se, come credo, ne utilizzò alcuni spunti per i «pensieri scenichi» del 1705 dedicati a Törnquist). Tutti gli spettacoli succitati furono promossi da «corti» private: e questo lascia intendere come a Roma vi fosse spazio, più che altrove, per tentare – volendolo – sperimentazioni teatrali innovative senza sottostare alla logica impresariale dei teatri pubblici.

A questa logica si sottrasse, pur se rappresentato al Tordinona, anche *Il Colombo* scritto dal cardinale Pietro Ottoboni (e musicato dal futuro pastore arcade Bernardo Pasquini) ancora nel corso del fatidico «anno arcadico» 1690. La recita pubblica (carnevale 1691), sebbene fosse sostenuta dall'influenza e dal mecenatismo del giovane nipote del pontefice regnante Alessandro VIII, si risolse in un memorabile fiasco. Pietro Ottoboni, sottoscrivendo la dedica del libretto con lo pseudonimo anagrammatico di «Crateo Pradelini»,

¹⁴⁸ Una preziosa documentazione sull'argomento è contenuta in Maurizio Fagiolo Dell'Arco - Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll., Roma, Bulzoni 1977-78.

aveva affermato: «Tocca a me adesso la fortuna di scoprire sopra queste carte un nuovo mondo». Propositi riformatori? Certo, anche se ad essi non corrispondeva alcuna novità strutturale (lo schema è quello del melodramma veneziano), e caso mai nuovo era un certo moralismo (il tema dell'amor coniugale si affermerà solo in età post-metastasiana; nel 1691 parve stranissimo un personaggio come quello dell'eroe eponimo che «devient de sa femme amoureux forcené»¹⁴⁹). Dal naufragio teatrale di *Colombo* si salvarono le scene inventate dal Gaulli, «di gran meraviglia», in cui l'intento riformatore si risolveva in (forse troppo) anticipato archeologismo. Il desiderio di «ripigliare le antiche regole» (che, per altra opera, il Crescimbeni attribuì all'Ottoboni)¹⁵⁰ giunse al punto di far viaggiare Colombo (loricato) su una galea romana; di introdurre un «Tempio» classico nelle «Indie Occidentali»; di immaginare uno «Steccato di battaglia» desunto da reperti di età imperiale (magari rivisitati tramite il Pietro da Cortona degli arazzi barberiniani della *Storia di Costantino*). Un simile bagaglio antiquario tendeva a caratterizzare anche l'effimero scenico come prodotto di dignità culturale; e concordava col programma arcadico che tendeva a qualificare l'artista (fosse esso poeta, letterato, musicista, pittore, architetto eccetera) in primo luogo come «intellettuale». Qualifica che ne rendeva possibile l'aggregazione in una sorta di oasi protetta (l'Arcadia appunto) che, superando le formule corporative professionali, ipotizzava una società di *pares*; parità beninteso fittizia, perché valida solo entro i confini accademici, ma per ciò stesso tanto innocua e compatibile con le strutture gerarchiche reali quanto gratificante.

L'infelice *Colombo* non ebbe un seguito immediato. La morte di Alessandro VIII, la fobia teatrale del successore Innocenzo XII, infi-

¹⁴⁹ Satira del duca di Nevers, riportata in Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci 1888, p. 182.

¹⁵⁰ Giovanni Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Buagni 1700 e De Rossi 1712, qui citata dalla 3ª ed., Venezia, Baseggio 1730, Dialogo VI, pp. 86-108: 107, dove si loda l'Ottoboni per la sua favola pastorale per musica, dedicata agli Accademici dell'Arcadia nel 1696, *Eurilla*. Crescimbeni ritorna sull'argomento nei suoi *Comentari intorno all'istoria della volgar poesia* (1708) encomiando l'«inclito Pastor d'Arcadia Crateo Ericinio» (Pietro Ottoboni) «il quale nella sua *Eurilla*, altramente detta *L'Amore Eroico fra i Pastori* ... ritornò i cori, e varie altre delle antiche ragioni con somma sua lode e contentezza degl'intendenti» (qui citato dalla 3ª ed., Venezia, Baseggio 1731, I, p. 288).

ne, dopo l'elezione di Clemente XI Albani, il «voto» per lo scampato pericolo del terremoto nel 1703, limitarono e financo impedirono gli spettacoli pubblici d'opera in musica a Roma per una buona dozzina d'anni (1697-1710) e condizionarono l'attività dei teatri «domestici», escludendone i melodrammi. Vittima principale del *blackout* fu il Teatro di Tordinona, che era stato protagonista delle stagioni d'opera (pubbliche) romane. Nel 1671 circa era stato ristrutturato da Carlo Fontana in forme considerate un «tentativo di sintesi fra le varie ipotesi architettoniche avanzate in età barocca»¹⁵¹. Più volte restaurato, la pianta ne fu apprezzata ancora nel Settecento avanzato (ma quanto, della sala del Fontana, era allora rimasto?).

Quando l'attività melodrammatica riprese a Roma, dal 1710 in avanti, Pietro Ottoboni ebbe un ruolo determinante di mecenate e di promotore di un gusto nuovo. Certo, l'esistenza di un ricco materiale conservato (incisioni e disegni) favorisce la conoscenza della spettacolarità «ottoboniana» (intesa la parola in senso lato) rispetto ad altre manifestazioni non documentabili figurativamente. Tuttavia, della qualità riformatrice degli allestimenti da lui (direttamente o indirettamente) patrocinati e del loro carattere di operazioni culturali di stampo arcadico non è possibile dubitare. Per il cardinale Ottoboni, Filippo Juvarra ricostruì il teatro domestico nella Cancelleria e progettò le scene di almeno tre opere ivi rappresentate: *Il Costantino Pio* (Ottoboni-Pollarolo, 1710), *Teodosio il giovane* (Ottoboni-Amadei, 1711), *Il Ciro* (Ottoboni-Alessandro Scarlatti, 1712). Ideò le scene per alcune opere di Domenico Scarlatti rappresentate nel Teatro della regina di Polonia (arcade anch'ella, e in strette relazioni culturali e sociali con Ottoboni): *L'Orlando* (1711), *Tetide in Sciro* (1712), *Ifigenia in Aulide* e *Ifigenia in Tauri* (1713), tutte su testi poetici dell'arcade Carlo Sigismondo Capeci. Ancora di Juvarra furono le invenzioni sceniche per le opere che si rappresentarono al Teatro Capranica nella stagione 1713-14, particolarmente «protetta» dal cardinale Ottoboni e in cui si eseguirono *Tito e Berenice* di Capeci-Caldara e *Lucio Papirio* di Salvi-Gasparini. Innovatori erano, per la massima parte, i libretti, che rifiutavano il modello veneziano secentesco, la mescolanza di personaggi «eroici» e «comici», le vicende avventu-

¹⁵¹ Manfredo Tafuri, *Teatri e scenografie*, Milano, Touring Club Italiano 1976, p. 32.

rose e moralmente disinibite, e si richiamavano forse non tanto ai classici dell'antichità quanto alla tragedia francese del *grand siècle* (Antonio Ottoboni, padre di Pietro e autorevolissimo arcade, derivò dal *Pompée* di Corneille un libretto, *Giulio Cesare nell'Egitto*, musicato da Pollaroli e per il quale ideò le scene Juvarra). Innovatori sono anche gli scenari, che sono ragionevolmente connessi alla trama drammatica, limitano l'uso delle «macchine» (comunque non interferenti con l'azione) e in genere evitano le tentazioni del «maraviglioso». Innovatori sono, del pari e forse più ancora, i «pensieri» e progetti di Juvarra, e non tanto nei mezzi tecnici (Juvarra utilizza sia la veduta tradizionale ad asse centrale, sia la maniera «per angolo» del Bibiena, sia un'estensione della veduta panoramica che crea *ante litteram* effetti di scena-quadro) quanto negli esiti significativi. Non solo egli conferisce alle immagini una grande distinzione culturale (con inserti – spesso – di «Historische Architektur», di citazioni illustri, di ricostruzioni ideali, di reperti archeologici), ma soprattutto ricerca una coincidenza tra situazioni drammatiche e immagini sceniche. Valendosi anche di un uso, più largo che per l'innanzi, di elementi a movimento verticale, ottiene scorci di architetture e paesaggi fortemente evocativi, che riescono a comunicare visualmente il significato, appunto, dei caratteri e dei personaggi che interagiscono sul palcoscenico. Che questi esiti fossero intenzionalmente cercati, e che esistesse una concordanza di intenti e comunanza di lavoro tra poeta, compositore e scenografo, è provato nel caso del *Tito e Berenice* (lo afferma nel libretto lo stesso Capeci). Che la stessa situazione si fosse verificata già per l'innanzi, è più che verosimile: ed è comunque evidente che tramite necessario e connettivo era il «delicato e purgato intendimento»¹⁵² del cardinale Ottoboni (per l'esame di una messinscena specifica cfr. il § 18). In sostanza, quel «commercio» tra letterati, musicisti e artisti che è stato osservato nella Roma secentesca continuava ma era ora impostato in funzione di un programma riformatore, e con un valore teorico.

¹⁵² Anonimo messinese [Francesco Juvarra], *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo architetto di S. M. di Sardegna*, ms. nella Biblioteca Comunale di Perugia (tra le carte di Lione Pascoli). Più volte pubblicata (mai in trascrizione diplomatica) da studiosi moderni, la *Vita* si legge p. es. in *Filippo Juvarra architetto e scenografo*, Messina, Università di Messina 1966, pp. 22-30: 24.

Ci si può chiedere se un programma così specificamente mirato a fare del melodramma non solo un «diletto» («della musica» e «delle mutazioni di scena», per usare parole di Capeci), ma anche un'opera d'arte e un modello culturale poteva essere trasferito nella pratica corrente delle recite in teatri pubblici non protetti da un autorevole patrono. La risposta non è univoca. Per mille ragioni, soprattutto gestionali, i rapporti – anche fisici e di domestica frequentazione – che legavano, nel circolo ottoboniano, gli autori delle varie componenti di uno spettacolo erano impraticabili nella maggior parte dei casi altrove. Alcuni temi, propri dell'Arcadia romana (quello ad esempio dell'innocenza e della rigenerazione virtuosa da essa operata, espresso tanto nel testo poetico quanto nella messinscena del *Ciro*), erano presentati, nella cerchia ottoboniana, in forma così scoperta e, si vorrebbe quasi dire, ingenua da non potere essere ripresi tali e quali fuori di quell'ambiente. Tuttavia ebbero uno straordinario (e ben più scaltrito) riutilizzo nel Metastasio e, sulla sua scia, in altri autori. I propositi di dare ai drammi per musica una qualità culturale non erano localizzati a Roma soltanto: si pensi all'*Astianatte* di Antonio Salvi, modellato sulla *Andromaque* di Racine, o alla *Griselda* di Apostolo Zeno derivata dal Boccaccio. Ma l'Arcadia romana e i suoi ideali di impegno intellettuale ebbero grandissima influenza nella rivalutazione del ruolo del «poeta» in quanto autore di libretti d'opera e, per ciò stesso, della validità e importanza degli scenari da lui dettati. Soprattutto, l'idea – affiorata nell'ambiente dell'Arcadia romana – che la visualità spettacolare dovesse essere in primo luogo espressiva delle (e conveniente alle) situazioni drammatiche ebbe un seguito fortunatissimo. Questo concetto sta, infatti, alla radice delle esemplari didascalie sceniche del Metastasio che (come già avvertì l'Arteaga) contribuirono in modo determinante alla formazione del gusto pittoricistico della scenografia settecentesca (cfr. il § 19).

17. Ancora una grande dinastia: i Bibiena. Scene e teatri

Nel 1687 si rappresenta a Piacenza il *Didio Giuliano* con scene dell'allora trentenne Ferdinando Galli Bibiena. «L'importanza di questo spettacolo si concentra nella scenografia: non per nulla essa

sola è documentata dalle incisioni, in cui non si vede alcun personaggio», e si registra un'evidente «diminuzione dell'interesse per il meraviglioso meccanico»¹⁵³. V'è di più: «Nessuna di queste scene è a fuoco unico centrale all'infinito, secondo il tradizionale schema secentesco; a scene per angolo si susseguono scene a fuochi multipli e incrociati, oppure ambienti dagli inediti ritmi avvolgenti»¹⁵⁴. E ancora: nella prospettiva di sfondo alla mutazione del «Campidoglio» compaiono le statue dei Dioscuri e una statua equestre arieggiante quella di Marco Aurelio, collocata sul Campidoglio nella sistemazione michelangiolesca. Non si può propriamente parlare di una ricostruzione archeologica del mondo classico, ma si può già ravvisare il proposito di definire un'immagine dell'antichità almeno parzialmente verificata sui monumenti. Il Settecento appare, in queste scene, imminente; certo assai più vicino che nelle successive messinscena di Ferdinando e del fratello Francesco per le feste di corte a Parma nel 1690. Ed imminente è – non solo per ragioni cronologiche – nella serie di incisioni che documenta gli allestimenti per *Esione* (d'Averara-Ballarotti) e *Endimione* (de Lemene-Magni e Griffini) al Regio di Torino nel 1699. L'esecuzione delle scene suddette fu curata da Pietro Abati; Ferdinando diede i progetti, ma non venne a Torino perché impegnato a Napoli. Si vede da ciò che, nel giro di una decina d'anni, Ferdinando era diventato un astro di prima grandezza nel firmamento teatrale italiano: ricercato a Carpi, Modena, Reggio Emilia, Bologna (ancora nell'orbita emiliana), ma anche a Milano, Lodi, Mantova, Torino, Venezia, Genova, Roma, fino appunto a Napoli¹⁵⁵.

Nel 1708 – cioè nel pieno della guerra di successione di Spagna, che coinvolse anche molti stati italiani e vi rese difficile l'attività teatrale – Ferdinando ebbe l'incarico delle decorazioni e degli apparati allestiti a Barcellona per le feste nuziali di Carlo III, allora re di Spagna. Divenuto questi, col nome di Carlo VI, imperatore d'Austria nel 1711, Ferdinando si trasferì a Vienna al suo stabile

servizio. Da quel momento la sua attività e la sua fama acquistarono una dimensione europea, ancora estesa dalla numerosa discendenza: sicché si può dire che le successive vicende della «dinastia Bibiena» si intrecciarono a quelle delle «dinastie» regnanti vere e proprie. Più che fornire un elenco di date e spettacoli, si crede utile indicare le localizzazioni di questa mappa teatral-scenografica che si diramò a raggiera e in cui figurano (ad esclusione di quella di Francia, dove si insediò il fiorentino Servandoni, comunque seguace della visione «per angolo») le più importanti corti europee. Quella di Vienna, in primo luogo (dove troviamo Francesco e Ferdinando con i figli Giuseppe, Alessandro, Antonio); e poi quelle di Bayreuth (Giuseppe e il figlio Carlo Ignazio), Braunschweig (Carlo Ignazio), Dresda (Giuseppe e il figlio Ferdinando Antonio), Mannheim (Alessandro e il fratello Giovanni Maria), Berlino (Giuseppe e Carlo Ignazio). Per le corti di Lorena, Spagna, Svezia e Russia lavorerà Carlo Ignazio; per quella di Portogallo, Giovanni Carlo (figlio di Francesco); per i Borboni di Napoli, prima Giovanni Maria poi Carlo Ignazio. Una siffatta; aulica attività non impedì il lavoro di vari membri della famiglia anche in teatri pubblici: circoscritto fu quello di Giuseppe (Torino, Bologna, Venezia), più intenso quello di Francesco e, poi, di Antonio. I quali ultimi legarono il loro nome anche ad alcuni tra i più importanti edifici teatrali del Settecento italiano: il Teatro Filarmonico di Verona (1715-1732), di Francesco; il Comunale di Bologna (1755-1763), il Teatro Scientifico di Mantova (1767-1769), il Teatro dei Cavalieri di Pavia (1771-1773), tutti progettati da Antonio.

Ai Bibiena (particolarmente a Ferdinando, Giuseppe, Antonio) si è fatto riferimento più volte nei §§ 6, 7 e 8; resta tuttavia da elucidare un punto essenziale: quali furono le motivazioni del loro successo e in che modo esso si collega – in Italia – sia alle «rivoluzioni del teatro musicale» sia al gusto culturale e figurativo degli spettacoli e allestimenti in teatri pubblici. Per Ferdinando il collegamento è evidente: la sua formula visuale corrispondeva all'esigenza di distinguere gli spazi teatrali (sala e palcoscenico) come ambienti correlati ma non unificati, e questa distinzione tra immaginario e reale soddisfaceva ad un tempo il sensismo e il razionalismo settecenteschi. Naturalmente, imboccata questa strada, si poteva andare assai oltre; come fecero Pietro Righini, Antonio Jolli, Vincenzo Dal Re e gli stessi Bibiena della seconda generazione, a dispetto delle prediche di Algarotti. Per

¹⁵³ C. Molinari, *Le nozze degli dèi* cit., commento alla tav. 212.

¹⁵⁴ Deanna Lenzi, *La scenografia*, in *L'arte del Settecento emiliano* cit. (qui alla nota 142), pp. 157-208: 157.

¹⁵⁵ Per una cronologia precisa e per la collaborazione con Francesco, cfr. *ibid.*, pp. 263-266.

Giuseppe, che così poco fu attivo in Italia (e nemmeno vi ebbe esaltanti consensi), la definizione di «immortal Bibiena»¹⁵⁶ dipendette forse in parte dal prestigio della sua attività aulica, ma soprattutto dalla coincidenza di alcune motivazioni intellettuali. Tipico, in proposito, l'atteggiamento del Quadrio. Questi, dopo avere brevemente descritto la carriera di Giuseppe mettendo in risalto quanto egli dovesse a Ferdinando – «presso l'Imperatore ebbe alla partenza di detto suo padre l'impiego di lui ... quando appena compiuti aveva i diciannove anni d'età» (in realtà nel 1716 ne aveva ventuno) -, dà una sintetica definizione del suo stile – «scene con magnificenza e grandezza dipinte» – e si dilunga infine sul punto che ritiene fondamentale: «Le sue opere di prospettive e di teatro stanno uscendo in Augusta sotto la direzione di Andrea Pfeffel: e già quest'anno 1744 ... è uscito il quinto tomo alla luce, rimanendone altri nove da uscire»¹⁵⁷. La pubblicazione delle *Architetture e prospettive* terminò di fatto col tomo VI; ma l'evidente compiacimento del Quadrio per un'opera di così monumentale disegno è sintomatico del valore che i contemporanei – e in particolar modo gli intellettuali – attribuivano alle documentazioni sistematiche di larga diffusione. In letteratura, Quadrio stesso aveva in corso di stampa la sua *Storia e ragione d'ogni poesia*; in campo artistico, Piranesi aveva iniziato nel 1743 la pubblicazione della *Prima parte di architetture e prospettive*. (Esempio massimo della tendenza ad un'organizzazione sistematica delle documentazioni sarà, inutile dirlo, l'*Encyclopédie*.) La *summa* incisa delle invenzioni di Giuseppe ebbe un'enorme fortuna anche perché, riunendo vari temi ideativi, interessò sia gli architetti (come Vittone) sia gli scenografi; e questi ultimi non tanto forse per le decorazioni di spettacoli avvenuti quanto per le proposte di architetture ideali inserite in vedute fantastiche: repertorio di immagini tra l'anticheggiante e il visionario, che non sarebbe stato possibile trasferire tali e quali sul palcoscenico ma che reinventavano tipologie ricorrenti (il Porto, la Piazza, il Tempio, la Reggia, l'Arco trionfale, il Campo Marzio) in assemblaggi e contesti inediti, e perciò stesso suggerivano spunti di ricerca in plurime direzioni.

Rispetto a Giuseppe, Antonio ebbe certo meno facile carriera, e

¹⁵⁶ In calce ad un'incisione figurante un *Arco antico* (incisore Ambrogio Orio).

¹⁵⁷ F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione* cit., p. 545 sg.

soprattutto, la sua attività di architetto di teatri incontrò ostilità e suscitò polemiche vivacissime. Le contrastate vicende edificatorie del Comunale di Bologna sono ben note, così come l'ostilità di Algarotti, il quale estese poi nel *Saggio sopra l'opera in musica* la sua critica alla struttura stessa dei teatri progettati dai Bibiena (senza per altro nominarli, in quella sede): cioè alla pianta cosiddetta «a campana». «Hanno finalmente prescelto», scrive l'Algarotti,

fra tutte le figure quella della campana, che piace loro di chiamar fonica ... Quale sia il fondamento di così raffinata invenzione, è facile a vedersi: la similitudine cioè, o l'analogia, che immaginarono doversi trovare tra il suono reso dalla campana e la figura della campana che il rende. Ma ... ciò potrebbe per avventura trovar fede presso a coloro che credevano dover correre di gran pericoli in acqua chi era nato sotto il segno dell'Acquario¹⁵⁸.

A rigor di logica forse è proprio così; eppure, l'idea simbolica di un teatro in forma di strumento musicale, produttore di suono, e per ciò stesso veramente «teatro d'opera in musica», ha un fascino innegabile. Peraltro, Antonio, difendendo il suo primo progetto, non ricorse né a teorie né a simboli ma soltanto alla validità della sua «longa esperienza»:

Tutti gli oppositori miei confesseranno non esservi regole fisse e sicure per rendere sonoro un teatro ... Io, antico e pratico architetto teatrale, asserisco per esempio che la forma a campana è riuscita in altre note e riguardevoli città di totale gradimento a' musici e agli spettatori¹⁵⁹.

Forse, nel caso del teatro bolognese, le controversie erano comunque inevitabili: edificato in anni di grandi mutamenti del gusto, di rivolgimenti estetici che mettevano in discussione tutte o quasi le *idées reçues*, divenne il terreno di lotta sul quale si affrontavano i diversi schieramenti. Altri teatri importanti, costruiti da anni, non avevano praticamente suscitato polemiche; eppure, ve ne sarebbe stato qualche motivo. Il S. Carlo di Napoli (architetto Giovanni Antonio Medrano, 1737) aveva una pianta non insolita, del tipo cosiddetto «a racchetta»; insolita era la sua vastità eccezionale, e soprattutto la sua estensione in larghezza che determinava una allora inusitata ampiezza

¹⁵⁸ F. Algarotti, *Saggi* cit., p. 186 sg.

¹⁵⁹ *Memoriale* di Antonio Bibiena cit. alla nota 49

(in senso orizzontale) di imboccatura del palcoscenico (tendenza che sarà poi ripresa nel Teatro alla Scala). Il Regio di Torino (architetto Benedetto Alfieri, 1740) aveva una «figura della sala» che incontrò la «stima particolare» delle «persone dell'arte»¹⁶⁰, in quanto anticipava le istanze illuministiche per una forma ellittica dell'ambiente teatrale. In realtà ellittico non era il disegno del Regio, ricavato da due cerchi intersecantisi; la soluzione sembrò tuttavia ottimale, e l'*Encyclopédie* ne riprodusse i disegni progettuali, pubblicati nel 1760 dall'Alfieri. Volendo, anche alla pianta ellittica che fu, per un certo periodo, prediletta dai *philosophes* si potrebbe attribuire un significato simbolico: il riferimento cioè ad un'orbita planetaria che riprodurrebbe nel microcosmo teatrale l'armonia universale dei corpi celesti. Un sottinteso del genere non fu peraltro mai davvero esplicitato: il Patte, proponendo per il suo teatro ideale la figura ellittica, si richiamò soltanto ai «principii» scientifici «dell'ottica e dell'acustica». Ma si era ormai nel 1782.

18. *Due messinscene*

Prima di riprendere il discorso al conveniente punto cronologico sembra utile confrontare gli scenari di due opere che trattano lo stesso soggetto: il riconoscimento di Ciro, erede al trono persiano usurpato da Astiage, in un fanciullo, creduto un povero pastore, e la sua conseguente assunzione del potere regio. Le opere sono *Il Ciro* (Ottoboni-Scarlatti, scene di Filippo Juvarra), dato a Roma alla Cancelleria nel 1712, e *Il Ciro riconosciuto* (Metastasio-Caldara), recitato nel 1736 a Vienna «nel giardino dell'Imperial Favorita». Ossia in uno di quei teatri occasionali che Antonio Bibiena ci descrive: «I miei teatri, che per termine al piacere e all'ottimo discernimento d'un gran monarca ... si praticavano nelle sue regie villeggiature», erano «aperti di sopra e con adattati legni» e cadenti «tele dipinte nel rimanente che sodisfacevano a meraviglia al sonoro», sicché «le voci de' cantori» non si perdevano «nel libero spazio verso l'aperto cielo, ... che anzi unite graditissime e naturali rendeansi»¹⁶¹.

¹⁶⁰ P. Patte, trad. it. dell'*Essai* cit. alla nota 74, p. 154.

¹⁶¹ Nel memoriale cit. alla nota 49.

Il Ciro:

(1-3) Atto I: Vasta pianura / Prospetto di palazzo / Bosco sacro ad Apollo con tempio

(4-6) Atto II: Luogo ingombro da alberi altissimi [che Juvarra figura come un paesaggio montuoso] / Casa di Sandane ... Orticello circondato da vigne / Campo preparato con tende

(7-10) Atto III: Pianura con torre [rovinosa, nella scena di Juvarra] / Giardino / Archi sotterranei / Gran tempio dedicato al Sole («macchina»)

Il Ciro riconosciuto:

(1-2) Atto I: Campagna [con] numerose tende (cfr. *Ciro*, II, 6) / Parte interna della capanna di Mitridate (cfr. *Ciro*, II, 5)

(3) Atto II: Vasta pianura ingombra di ruine (cfr. *Ciro*, III, 7)

(4-5) Atto III: Montuosa (cfr. *Ciro*, II, 4) / Aspetto esteriore di tempio (cfr. *Ciro*, I, 3)

Le dieci mutazioni del *Ciro* ottoboniano rispecchiano le usanze spettacolari del tempo; le cinque metastasiane sono (probabilmente per la circostanza della recita all'aperto) inferiori alla media solitamente preferita dal poeta (sei-sette). In ogni modo, in entrambi gli scenari, si trovano gli stessi *topoi* arcadici (Campagna / Pianura / Montuosa [o Bosco] / Capanna [o Casa rustica] / Tende / Tempio sito in luogo solingo). Ottoboni, volendo rendere esplicito anche visualmente il contrasto tra la «Reggia» che «inganna allor che piace» e la «Selva» in cui non «alberga che innocenza e pace»¹⁶², introdusse nello scenario entrambe le localizzazioni, privilegiando per ciò stesso l'attraenza e la varietà ottica delle scene. Il Metastasio preferì un discorso anche visualmente unitario e coerente, quasi a dimostrare che «il nostro melodramma e la ragione non sono enti incompatibili»¹⁶³. *Il Ciro riconosciuto* non fu né tra i più né tra i meno fortunati componimenti del Metastasio. Nelle repliche, le varianti apportate allo scenario originale non furono cospicue; vale la pena di segnalare quella di Milano, Regio Ducal Teatro 1746 (musiche di Galuppi, scene dei Galliari), dove alla «Montuosa» fu sostituito un «Atrio».

¹⁶² Atto I, scena XIII (p. 29 del libretto).

¹⁶³ Lettera del 7 dicembre 1767 ad Angelo Fabroni, in Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, IV, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1954, p. 585. (Per le differenze di impostazione tra *Il Ciro* di Ottoboni e *Il Ciro riconosciuto* del Metastasio, cfr. il §.19.)

Nel quale difficilmente si sarebbe trovato il «precipizio» invocato da Mandane o un «tronco» a cui «annodare» Cambise: ma forse un «Atrio» già c'era da riutilizzare, e una «Montuosa» no.

19. *Metastasio*

Quando il Metastasio, giovanissimo, cominciò a scrivere i suoi drammi per musica, la riforma arcadica aveva già modificato sia il panorama letterario italiano, sia più specificamente il gusto teatrale. Nelle opere in musica si era già affermata l'esigenza di una verosimiglianza, storica e psicologica, così come la necessità di coordinare poesia, musica e scene, e si era anzi già affacciata l'istanza di un'auspicata supremazia del testo poetico. Al meccanismo drammatico del melodramma secentesco già gli intellettuali imputavano le stesse «inconvenienze» che gli avrebbero imputato, più tardi, un Gaspare Gozzi (gli «stranissimi accidenti, gran pasto del popolo») e lo stesso Metastasio («comica scurrilità del socco», con cui «il coturno» era «miseramente confuso»)¹⁶⁴. La riforma del teatro d'opera, per quanto attiene ai testi poetici, è generalmente legata ai drammi di Apostolo Zeno: in realtà i primi tra questi sono ancora tramati da un «avviluppamento intrigatissimo d'azioni», e non vi mancano i «personaggi da far ridere, mescolati co' gravi» (basti a convincersene la lettura degli *Inganni felici*). Ma è vero che fin dall'inizio si avverte in essi «la buona volontà di pascere gli animi di ciò ch'apporti loro sanità e robustezza» (Gozzi). La riforma dello Zeno nasce insomma da un desiderio di rinnovamento morale, prima ancora che strutturale. Zeno non trascurava comunque gli esiti spettacolari: «Circa i drammi», scrisse al Muratori nel 1701, «la lunga esperienza m'ha fatto conoscere che, dove non si dà in molti abusi, perdesi il primo fine di tali componimenti, ch'è il diletto ... e se il libretto ha qualche lodatore, la scena ha poco concorso»¹⁶⁵. In questa ricerca del «diletto» e del «concorso» – cioè del successo – Zeno puntò

¹⁶⁴ *Ibid.* Le citazioni di Gaspare Gozzi sono estratte dall'avviso *A' lettori* anteposto ad Apostolo Zeno, *Poesie drammatiche*, IV, Venezia, Pasquali 1744, pp. III-XIV: IV-VI.

¹⁶⁵ Lettera cit. in Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, II, Modena, Solini 1706, p. 46; ripubblicata dal Gozzi nell'avviso cit. alla nota precedente.

molto sull'aspetto visuale delle rappresentazioni, e curò dunque particolarmente le didascalie sceniche. Con un fiuto incredibile indicò e privilegiò alcuni filoni di gusto che avrebbero poi avuto lungo tutto il secolo eccezionale fortuna: l'esotismo (sin dal *Teuzzone*, ambientato in Cina) e l'orientalismo (*Gianguir*, fondato sulla storia dei Moghul, e lo straordinario *Ormisda*, vero repertorio di archeologie orientali). L'idea di applicare i metodi dell'«architettura storica» anche a civiltà diverse da quelle greca e romana è costante nei drammi dello Zeno: in questa geografia ricreatrice del passato troviamo l'Egitto di *Sesostri* e *Nitocri*, il momento critico del passaggio tra classicismo e medioevo (*Flavio Anicio Olibrio*), infine il mondo medievale e nordico che anticipa a teatro le fortune letterarie e architettoniche del neogotico (*La Svanvita*, *L'amor generoso*, *Sirita*, *Faramondo*, *Engelberta*). Una serie di tipologie sceniche anticipa perfino la sensibilità preromantica e romantica: i vari Sepolcri, Sotterranei, Templi della Vendetta, Campagna orrida, Recinto di cipressi eccetera, che punteggiano i suoi scenari e si collegano alla teorizzazione dell'Orrido come espressione del Sublime.

Altre furono, fin dall'inizio e costantemente nella lunga carriera, le scelte visuali del Metastasio. L'esotico lo interessò solo marginalmente (a parte l'eccezionale apparato scenico prescritto per *L'eroe cinese*). Non fu estimatore della civiltà egizia (anzi, a proposito della *Nitteti*, vi avrebbe voluto vedere espresso un «fasto barbaro»)¹⁶⁶. Il neogotico non entrò nel suo repertorio. Le immagini suggeritegli dall'antichità greco-romana non sono se non rarissimamente caratterizzate da reperti archeologici. Quello che veramente interessa il Metastasio è il complesso rapporto delle azioni e dei sentimenti con le immagini. La scena è sempre appropriata alle azioni: non si fanno e non si dicono le stesse cose in una Sala delle Udienze e in un Gabinetto. La successione degli ambienti è studiata in modo da rispecchiare lo sviluppo della vicenda e le situazioni psicologiche dei personaggi. Sono norme costanti, queste, anche se i diversi soggetti suggeriscono scenari specificamente differenziati. Tra i drammi giovanili del Metastasio, *l'Ezio* (Venezia 1728, musica di Nicola Porpora, scene di Giuseppe e Domenico Valeriani) è forse il più legato alle

¹⁶⁶ Lettera del 5 dicembre 1755 al Farinello, in P. Metastasio, *Tutte le opere cit.*, III, 1951, p. 1076.

motivazioni dell'Arcadia romana, espresse nella conclusione a guisa di «morale»: «Della vita, nel dubbio cammino / si smarrisce l'umano pensier. / L'innocenza è quell'astro divino, / che rischiarà fra l'ombre il sentier». Ma qui l'«innocente» non è più un ingenuo pastorello o una candida fanciulla: è un generale carico di vittorie e di glorie, esperto del mondo e delle sue «ombre». In altre parole, il Metastasio evita la regressione mitica ad un'età dell'oro della vita che era stata prediletta dai drammi «arcadici» precedenti (*Il Ciro* di Ottoboni, le due *Ifigene* di Capeci). Ne mantiene, tuttavia, nello scenario alcune formule: due didascalie (Foro e Campidoglio) propongono luoghi storici, in termini non tanto di erudizione archeologica quanto di evocazione vedutistica; altre – Orti (con viali, fontane e fiori), Galleria (con statue e specchi), Camere (con pitture) – sono ritratti non già della Roma imperiale bensì di quella settecentesca: quanto dire che le immagini accrescono l'efficacia della «morale» del *dramma* e la sua applicabilità alla società contemporanea.

Il processo di derivazione e al tempo stesso di scostamento rispetto agli ideali arcadici risulta ancor più evidente nell'*Olimpiade* (Vienna 1733, musica di Antonio Caldara). L'ambientazione è all'inizio tutta conforme ai modelli pastorali («Fondo selvoso» ecc.; «Vasta campagna» ecc.). Ma poi lo scenario mostra luoghi altrimenti emblematici, specularmente contrapposti: immagini di gloria e di sacralità («Atrio» con i «ritratti» dei vincitori dei Giuochi; «Tempio di Giove Olimpico»), immagini di decadimento e di corruzione («Fabbriche antiche rovinate»; «Ruine» già avvilluppate di «piante selvagge»). Questo ritmo alterno è l'esatto corrispettivo visuale di una vicenda in cui la vita pastorale è presentata dapprima come pacifica e virtuosa («Oh care selve! oh cara / felice libertà...»). Ma ben presto giunge l'amara scoperta: anche i pastori sono infelici, agitati dalle stesse passioni dei cortigiani («Son le follie diverse, / ma folle è ognuno; e a suo piacer ne aggira / l'odio o l'amor, la cupidigia o l'ira»). L'illusione arcadica si dissolve, ma v'è ancora una speranza: «Ben, qual nocchiero, in noi / veglia ragion». Il dramma si conclude infatti non già con il trionfo dell'Innocenza ma con quello della Ragione: Licida, pur colpevole, non sarà condannato, perché non «disturbi il sacro rito / un'idea di tanto orror» (per una «ragione», insomma, di civile convivenza sociale). *L'olimpiade* è – anche quanto alle scene – un dramma in gran parte astratto e simbolico:

probabilmente non lo intesero così gli scenografi, per lo meno non i Galliari che per l'edizione di Milano del 1747 (musica di Galuppi) diedero decorazioni «che più tosto meritano chiamarsi bambocciate da presepio, che scene da comparire in opera» (secondo il Delegato del Collegio delle Vergini Spagnole, che voleva tirare sul prezzo)¹⁶⁷. E per l'edizione di Torino del 1764 (musica di Hasse) ancora i Galliari riempirono il palcoscenico di ceste, cestini, secchielli, zangole, falci, rastrelli, gabbie, forbici da tondere e un agnellino (di cartapesta, come specifica l'inventario)¹⁶⁸. I «pastori» metastasiani erano i prodotti di una cultura elitaria, che si era rivelata inadeguata a risolvere i problemi esistenziali; d'altra parte, era altrettanto utopico credere di trovare una via d'uscita nel lavoro dei campi!

«Pastore» è anche, in apparenza, il protagonista del *Ciro riconosciuto*: lo scenario è già stato messo a confronto con quello del *Ciro* ottoboniano (cfr. il § 18). Si può aggiungere che non è solo per rispetto della coerenza stilistica che il Metastasio non riprende la conclusione anche visualmente trionfalistica del precedente romano; in realtà egli rifiuta l'ottimistica convinzione della conversione «virtuosa» del mondo per mezzo del modello pastorale. *Ciro* ottiene il trono, ma questo non è che un punto di partenza: che avverrà dopo? Terrà *Ciro* fede al suo buon proponimento («Rispetterò, regnante, / quel venerato impero, / che rispettai pastor»)? Meglio, forse, non saperlo; e dunque non seguire il suo successivo itinerario nei luoghi riservati al Potere.

Al «difficile dover» di «chi regna» il Metastasio dedicherà *Il re pastore* (Vienna 1751, musica di Giuseppe Bonno) e già aveva dedicato *La clemenza di Tito* (Vienna 1734, musica del Caldara). *Dramma*, quest'ultimo, ambiguo pur nell'apparente significato di lode dell'istituzione monarchica. Il «lieto fine» giunge per tutti, ma non per *Tito*, che dopo amarezze, inquietudini, delusioni godrà infine della felicità altrui, rinunciando alla propria. Forse non senza ragione il Metastasio, rivolgendosi all'imperatore nella *Licenza* conclusiva affermava: «Non crederlo, signor; te non pretesi / ritrarre in *Tito*». Forse con avvedutezza aveva stabilito, per *La clemenza*, uno scenario

¹⁶⁷ Documento cortesemente comunicatomi da Kathleen Hansell (cfr. sopra al § 8 i termini della controversia).

¹⁶⁸ Cit. in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., pp. 545-551: 550.

abbastanza insolito, con due mutazioni («Tempio di Giove» con veduta di Roma antica, e «Anfiteatro») che integrano le suggestioni archeologiche con note registiche tali da stabilire ambienti, usanze, istituzioni ben definiti storicamente e senza alcun rapporto col mondo settecentesco. In queste due mutazioni caratterizzate temporalmente, il Metastasio riesce a delineare veri e propri «quadri» evocativi; e così pure avviene in altri drammi, con didascalie sceniche che propongono talvolta immagini statiche di tipo vedutistico, altre volte immagini dinamiche. Il «quadro» potrà essere mitologico come nel *Demofonte* (il «Tempio» con «i sacerdoti in fuga ... e per tutto confusione e tumulto»). Oppure potrà essere un «quadro» storico, come nel *Catone* (l'attacco alla «Gran piazza d'armi dentro le mura di Utica»). E si potrebbe seguire colla «Vastissima campagna» di *Zenobia*, «quadro» di paesaggio in cui il «fiume Arasse» separa, anche visualmente, due serie di emblematiche immagini vedutistiche; e con altri «quadri» di marine e di fantasie rovinistiche, con scene di banchetti e di incoronazioni.

Inutile, oltre che impossibile, descrivere tali quadri: già Artega aveva riconosciuto al Metastasio «lampi di genio pittorico» espressi «ora nei cangiamenti di scena, or nelle pitture vaghissime, che scorgonsi ad ogni tratto ne' suoi componimenti»¹⁶⁹. Piuttosto, ci si può chiedere: quei paesaggi che fanno pensare a Marco Ricci e alle incisioni di fantasia del Canaletto; quelle scene storico-mitologiche, che potrebbero essere state dipinte da Sebastiano Ricci o da Trevisani; quegli interni grandiosi che ci ricordano il Bigari; quelle rovine e vedute romane alla Pannini, furono forse pensate avendo in mente qualche preciso modello pittorico? O viceversa, da simili idee e situazioni sceniche alcuni pittori poterono trarre spunti? Forse più verosimilmente e semplicemente, poeta e pittori dividevano lo stesso gusto figurativo, le stesse sollecitazioni sensoriali ed emotive. E va aggiunto che, nelle didascalie metastasiane, non v'è soltanto un generico «genio pittorico», bensì anche riferimenti specifici a tecniche scenografiche che testimoniano la sua competenza professionale di grande uomo di teatro. Il metodo della scena «per angolo» si riscontra (per fare un solo esempio) nella «Bipartita, che si forma dalle rovine di un antico ippodromo» dell'*Olimpiade*. Il metodo della

«scena-quadro» – tipico dei Galliari, ma che esisteva prima di loro e perdurò dopo di loro – è esemplificato in vedute sia di paesaggi sia d'architetture: «Fondo selvoso di cupa ed angusta valle, adombrata dall'alto da grandi alberi, che giungono ad intrecciare i rami dall'uno all'altro colle, fra' quali è chiusa» (*L'olimpiade*); «Spaziose logge reali, donde si scoprono la vasta campagna ed il porto di Tessalonica» (*Antigono*). Il sistema di scansioni multiple dello spazio, frequentemente utilizzato da Pietro Righini, si trova nella prima mutazione dell'*Achille in Sciro*, interessante anche per la sovrapposizione di una visione centrale e simmetrica (Tempio e colonne dei portici) ad una asimmetrica (Bosco da una parte, Marina dall'altra). In qualche caso, dalla didascalia metastasiana è possibile desumere l'intera piantazione della scena; così nel «Gran portico» della *Semiramide*, che permette di individuare: un principale d'inquadratura («portico»), un praticabile retrostante («gran ponte praticabile»), alcuni «spezzati» («ara», «navi sul fiume»), un fondale dipinto con veduta panoramica («vista di tende e soldati»).

La professionalità e la concretezza delle didascalie sceniche metastasiane furono tali che esse vennero, nella maggior parte delle repliche, modificate solo in minima misura. Varianti erano possibili, ma non sostanziali alterazioni, che avrebbero alterato anche la stretta corrispondenza tra immagini e azioni. Così, nella *Nitteti*, sarebbe stato impossibile sopprimere la scena della tempesta che si scatena con lo scatenarsi della passione furiosa e della ribellione di Sammete, e si placa col placarsi degli animi lasciando presagire l'imminente lieto fine (e proprio questa scena è citata *in extenso* dall'Artega per esemplificare «il segreto ma costante rapporto che dee metter l'arte fra la musica e la prospettiva»)¹⁷⁰. L'editore Bettinelli definì i drammi metastasiani «giuste e severe tragedie nelle quali, prescindendo affatto dall'eccellenza o dalla mediocrità delle voci e degli attori», si dovevano «alla sola arte dell'insigne nostro poeta tutti quegli affetti che egli ha voluto cavarci dal cuore»¹⁷¹. In certo modo questa frase spiega perché, pur nate nella massima parte in ambiente di corte, le opere metastasiane abbiano avuto così straordinaria fortuna nei teatri

¹⁶⁹ S. Artega, *Le rivoluzioni del teatro* cit., p. 97 sgg.

¹⁷⁰ *Ibid.*; p. 98

¹⁷¹ *L'editore a chi legge*, in Pietro Metastasio, *Opere drammatiche*, I, Venezia, Bettinelli 1733.

pubblici. La loro flessibilità e adattabilità a luoghi, situazioni, teatri e spettatori diversi erano legate ad un'«eloquenza ... applicata al cuore» (Arteaga), che ebbe come corollario un'eloquenza visuale altrettanto suadente. È probabile che il pittoricismo teatrale settecentesco debba più alle didascalie sceniche del Metastasio che non alle esortazioni ripetute di Algarotti, Planelli e altri trattatisti.

20. Viaggiatori e residenti. Scenografi e organizzazioni teatrali

Nei primi decenni del Settecento l'organizzazione impresariale dei teatri pubblici non registrò importanti novità. Gli scenografi venivano, in genere, assunti per una determinata «stagione» e circolavano nelle varie città (e nazioni) a seconda delle offerte e occasioni di lavoro. Troviamo così Giovan Domenico Barbieri a Bologna, Milano, Parma, Torino; Innocente Bellavite a Milano, Torino, Venezia, Copenaghen e Berlino; Carlo Antonio Buffagnotti a Bologna e Genova; Antonio Jolli a Modena, Napoli, Venezia, Madrid; Alessandro e Romualdo Mauro a Roma, Torino, Venezia, Dresda; la coppia Giuseppe Orsoni-Stefano Orlandi a Bologna, Lucca, Roma, Torino; Pietro Righini a Firenze, Genova, Milano, Napoli, Parma, Reggio, Torino, Vienna: per indicare solo le principali tappe di movimentate carriere (e senza comprendere nell'elenco i cosmopoliti Bibiena, per i quali si rimanda al § 17). Ma ad un certo momento molti scenografi (tra cui alcuni di quelli sopra citati) si legano stabilmente ad una città e ad un teatro, con contratti pluriennali che, in certi casi, si trasformano in attività prolungate, a vita o quasi: Righini a Napoli, Bellavite a Berlino, i Galliari a Milano e poi anche a Torino, Francesco Grassi a Parma e via dicendo. La, per così dire, stabilizzazione degli scenografi è più o meno contemporanea all'assunzione delle gestioni teatrali da parte non di impresari di mestiere, bensì di gruppi che, in genere, rappresentano o un ceto (le Società di nobili Cavalieri a Torino, a Parma, poi anche a Milano e altrove) o un'istituzione (i Delegati del Collegio delle Vergini Spagnole e, consecutivamente, i Fermieri generali a Milano). Nello stesso periodo, sempre parlando in termini generali, si stabilizza il repertorio librettistico.

Tra la stagione 1741-42 e la stagione 1751, delle 22 opere «serie» date al Regio Ducal Teatro di Milano ben 15 sono musicate su

drammi del Metastasio (e più ancora nel decennio seguente). Si può aggiungere che le opere comiche, a metà secolo, sono quasi al cento per cento musicate su drammi giocosi di Goldoni.

La concomitanza (non oserei dire interdipendenza) di questi fatti ebbe indubbie conseguenze sulle decorazioni sceniche. Gli imprenditori non professionisti tendevano a legare al teatro che gestivano scenografi di provata affidabilità professionale. Gli scenografi trovavano nel repertorio (e dunque negli scenari) dei libretti omogeneità di indirizzi tipologici. In questo clima di stabilità iniziò l'attività dei Galliari a Milano e a Torino, e se si confrontano gli allestimenti eseguiti a distanza di molti anni, ad esempio per *La Nitteti* (1757/1783), non si può non avvertire una codificazione delle immagini, riproposte con poche varianti.

A partire dal 1760-1765 circa, si nota una diversificazione stilistica che – almeno in parte – corrisponde non solo al generale mutare del gusto artistico europeo ma anche ad una serie di nuove proposte nei libretti. Soltanto più tardi queste, tuttavia, si preciseranno in filoni tematici nuovi, che richiederanno anche (per le istanze di verosimiglianza storico-etnografica nel frattempo insorte) nuove immagini sceniche: la ricomparsa del mondo nordico o medievale (l'*Elfrida* di Calzabigi, la *Teodelinda* di Boggio), la considerazione del mondo classico visto dalla parte dei popoli autoctoni e non dei conquistatori greci e romani (*Annibale in Torino*, *Troia distrutta*, *Giulio Sabino*), l'annessione operistica delle civiltà precolombiane (*Montezuma*, *Idalide o La vergine del Sole*). È possibile che, in scelte siffatte, si rispecchiassero anche i gusti degli imprenditori non professionisti, dotati in genere di una certa cultura, e che vedevano di buon occhio ricomparire nei melodrammi temi che essi già conoscevano da altre fonti letterarie, o quanto meno libresche. In genere, si trattava di letture che esulavano (quando non vi ripugnavano) dall'orizzonte metastasiano. L'*Idalide o La vergine del Sole* di Ferdinando Moretti segue quasi immediatamente *Les Incas*, romanzo di Marmontel (non risulta che il *Saggio sopra l'impero degli Incas* di Algarotti avesse avuto così rapido effetto). Il libretto del *Montezuma*, di Vittorio Amedeo Cigna, precede di pochissimo la «voce» *Méxique* nella *Encyclopédie* ma è fondato sugli stessi materiali storici utilizzati per essa dallo Chevalier de Jaucourt. Il libretto del *Tancredi* di Balbis deriva (salvo il lieto fine) dal *Tancredi* di Voltaire, sebbene in anni precedenti il

suo autore fosse stato un fervente ammiratore e corrispondente del Metastasio. Per rimanere alle opere in musica, e dunque tralasciando i balli «voltairiani» di Gaspare Angiolini (*Sémiramis*, *L'orphelin de la Chine*, *Attila*), da Voltaire un anonimo librettista derivò *L'orfano cinese* musicato da Francesco Bianchi. Citazioni versificate dal *Contrat social* spuntano nell'*Annibale in Torino* di Jacopo Durandi. Il *Giulio Sabino* di Pietro Giovannini dipende, assai più che da Tacito e Plutarco, dalla *Appendix* a Tacito di Gabriel Brotier, un gesuita *philosophe*. Insomma, ancorché il «secolo illuminato» e i *philosophes* paressero al Metastasio «materia troppo stomachevole»¹⁷², le idee degli enciclopedisti avanzavano nel teatro d'opera, per via dei libretti. Via importante, dal punto di vista delle scene, perché infine il rapporto poeta/scenografo era assai più stretto di quello scenografo/compositore, per un'evidente ragione di organizzazione spettacolare. Nella prassi abituale, lo scenografo iniziava l'allestimento di un'opera prima che il musicista ne avesse scritto una nota. Ove la stagione si aprisse (come d'uso) il 26 dicembre, lo scenografo doveva presentare tra maggio e luglio i «pensieri» ideativi delle scene alla direzione (o a uno specifico direttore) teatrale, per la scelta e l'approvazione. Queste avvenute, iniziava il lavoro di rifornimento e preparazione dei materiali, cucitura delle tele, taglio e montaggio degli elementi di falegnameria eccetera. In autunno (tra settembre e la fine d'ottobre) si cominciava la pittura e decorazione vera e propria (a Milano vi sono date varianti, in genere fine ottobre, primissimi giorni di novembre). Si giungeva così alla «prova delle scene», stabilita sempre con notevole anticipo (a Torino era invariabilmente fissata al 26 novembre). Il calendario del compositore era diverso: la parte dei recitativi avrebbe dovuto essere completata entro ottobre, le arie venivano composte in seguito, dopo avere sentite le voci dei cantanti. Ad esempio, Mozart si era impegnato per il *Lucio Silla* a «trasmettere tutti li recitativi posti in musica entro il mese di ottobre» 1772, ma quanto alle arie aveva ancora «14 pezzi da comporre» il 5 dicembre¹⁷³. Soltanto in occasione della prova generale – che

¹⁷² Lettera del 7 luglio 1766 al fratello Leopoldo, in P. Metastasio, *Tutte le opere* cit., IV, p. 477.

¹⁷³ Otto Erich Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, Bärenreiter 1961, p. 119 (contratto per il *Lucio Silla*). Lettera di Wolfgang alla sorella, in calce alla lettera di Leopold alla moglie, 5 dicembre 1772, in Wilhelm A. Bauer - Otto E. Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, I, Kassel, Bärenreiter 1962, p. 465.

avveniva due-tre giorni prima della data d'inizio dello spettacolo – le due componenti melodrammatiche musica/scene erano presentate insieme. V'era comunque sempre, tra compositore e scenografo, un legame: il libretto. L'elenco delle mutazioni di scena veniva consegnato allo scenografo prima che questi preparasse i disegni ideativi, ma in seguito il decoratore avrebbe dovuto familiarizzarsi con l'intero testo poetico, se non altro per poter fornire l'attrezzatura e gli accessori necessari alla recita. Nel caso dei drammi metastasiani, non c'erano problemi data la loro divulgazione e le frequentissime repliche. Altro discorso per drammi di autori meno conosciuti, e che spesso proponevano problemi di allestimento e quasi di regia non indifferenti: come il *Sismano nel Mogol* del De Gamerra che, con le musiche di Paisiello, andò in scena a Milano subito dopo il *Lucio Silla* con un fasto spettacolare eccezionale («24 cavalli e un mondo di gente», scrisse Mozart, che assisté alla recita)¹⁷⁴. O come l'*Idalide* con la sua inusitata ambientazione «incaica», l'eruzione del vulcano, il terremoto eccetera.

In certo modo, per quanto attiene alle scene, i libretti dei «nuovi poeti» (Verazi, De Gamerra, Moretti, Giovannini eccetera) ebbero effetti più notevoli di quelli prodotti sia dalla «riforma» di Parma sia dalla rinnovazione «espressiva» di Calzabigi-Gluck: che infine proponevano luoghi scenici collaudati. Con la sola eccezione di *Orfeo ed Euridice*, che in effetti ebbe (soprattutto nella versione scenica di Grassi-Galliari a Parma 1769, più che in quella originale di Quaglio a Vienna 1762) una certa influenza esemplare.

21. Tre scenari

Sono, questi, scenari in apparenza diversissimi, che hanno tuttavia molti punti comuni e che tutti, pur essendo stati stabiliti mentre il Metastasio era in vita, si distaccano dalle sue formule di visualizzazione spettacolare. Si è scelto, per l'*Orfeo*, lo scenario di Parma 1769 (diverso solo in lievi modificazioni verbali da quello originale), perché della recita rimane qualche documento figurativo (in particolare la prima mutazione, nota da disegni di Fabrizio Galliari).

¹⁷⁴ Lettera di Wolfgang alla sorella, in calce alla lettera di Leopold alla moglie, 23 gennaio 1773, in W. A. Bauer - O. E. Deutsch, *Mozart. Briefe* cit., p. 477.

Atto d'Orfeo (Orfeo ed Euridice) nelle *Feste d'Apollo* (Calzabigi-Gluck), Parma, Teatro di Corte 1769:

(1-5) Ameno boschetto di cipressi e d'allori ... sepolcro d'Euridice / Orrida caverna / Campi Elisi ... / Oscura spelonca ... tortuoso labirinto / Tempio d'Amore

Europa riconosciuta (Verazi-Salieri), Milano, Teatro alla Scala (opera inaugurale) 1778:

(1-4) Atto I: Deserta spiaggia ... selva ... rupi ... sterpi, cespugli ... profonda caverna (+ burrasca di mare, naufragio) / Chiuso padiglione / Festoso campo (+ cavalleria sul palco, evoluzioni) / Sala regia

(5-9) Atto II: Carcere oscuro / Gabinetto / Tempio della Vendetta / Vasto cortile / Reggia

Giulio Sabino (Giovannini-Sarti), Venezia, Teatro S. Benedetto 1781:

(1-2) Atto I: Castello di Lingona ... cipressi ... muraglie e torri diroccate ... avanzi d'incendio e di rovina ... Tempio ... sotterraneo ... Mausoleo / Castello di Lingona (veduta esteriore)

(3-5) Atto II: Castello di Lingona (porta ascosa fra i sassi) / Volti sotterranei ... colonnato mezzo devastato dal tempo / Parte solitaria d'un giardino

(6-8) Atto III: Padiglione / Stanza lugubre / Sala reale

L'*Orfeo* ha solo cinque mutazioni, due delle quali «orrorose», una in luogo ameno ma sepolcrale, due vedute «dilette». La prima può dirsi riassuntiva dei significati visivi delle successive, alternate (secondo l'aggettivazione del libretto: «ameno»/«orrido»/«delizioso»/«oscuro»/«magnifico») in modo che corrisponde alla precettistica del Marmontel nella «voce» *Décoration/Opéra* della *Encyclopédie*. L'*Europa* ha una struttura finalizzata a produrre effetti spettacolari, stupefacenti e grandiosi, senza troppe preoccupazioni significative (secondo la testimonianza di Pietro Verri vi si vedevano, dopo la burrasca e il naufragio, «trionfi, armate schierate, 36 cavalli in ordine, combattimenti, incendi, lotte, anfiteatri con fiere, Fetonte che cade fulminato», insomma «una lanterna magica di oggetti mal connessi, ma che obbligano a stare attento») ¹⁷⁵. Le scene «orrorose» sono tre su nove, percentualmente meno che nell'*Orfeo*, ma sempre più numerose che nei drammi metastasiani, dove erano rarissime. *Giulio Sabino* aveva otto mutazioni, ben cinque delle quali «orrorose».

¹⁷⁵ Lettera di Pietro Verri del 5 agosto 1778 al fratello Alessandro, in *Carteggio* cit. (qui alla nota 97), p. 43.

Le tre prime sono risolvibili con una sola piantazione, variando solo gli «spezzati» e i «telarini». Nella prima scena, il «Mausoleo» eretto da Epponina alla memoria di Sabino richiama alla mente la scena iniziale di *Orfeo*, ma in un contesto lugubre anziché «ameno». L'opera richiede un certo numero di comparse, tuttavia limitato rispetto a quello dell'*Europa*. Non vi sono (a differenza tanto dall'*Orfeo* quanto dall'*Europa*) azioni coreografiche nella vicenda.

In sostanza, si può individuare una tendenza comune verso l'introduzione di ambienti cupi e tragicamente suggestivi, e tendenze divergenti verso le immagini significanti (*Orfeo*), la spettacolarità fine a se stessa (*Europa*) e la storia romanzesca (*Giulio Sabino*). Tutte avranno un seguito.

22. I nuovi teatri

L'*Europa riconosciuta*, grandiosa «lanterna magica», esalta quello tra i caratteri della Scala che, al momento dell'inaugurazione, parve più rilevante: la vastità. Ampia la sala, esteso il palcoscenico, «dappertutto grandezza di eleganza»; «in ogni parte che ti affacci sembra d'essere come al centro per ben rimirare il tutto insieme» (è sempre Pietro Verri). Il Piermarini aveva trovato la formula ideale di spazio teatrale, capace di ottenere il consenso del pubblico e l'approvazione degli intellettuali? Forse sì, se Verri scriveva: «Appoggiando le spalle all'orchestra mi pare di essere in una rotonda per l'illusione che mi fa comparire le logge non sovrimposte perpendicolarmente» ¹⁷⁶. «Rotonda»: parola-chiave che richiama la formula del teatro a sala semicircolare sul modello degli antichi, indicata come ideale ma non praticabile già dall'Algarotti, sostenuta come realizzabile dal Milizia. Alla Scala l'idea era filtrata, non tanto come struttura («la sua forma è quella di un semicerchio coi lati prolungati in curva restrigentisi») quanto come immagine allusiva e illusiva: ciò che basta a chiarire la cauta natura del classicismo di Piermarini. La vera innovazione, forse, non stava nell'architettura bensì nel concetto di un teatro di proporzioni e attrezzature tali da corrispondere alla vita spettacolare e sociale di un grande centro urbano, in esso e da esso organizzata

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

e raccolta. «Il nostro Teatro della Scala è uno dei più grandi e dei più ben intesi che si trovino sì per la forma come per gli usi a cui è destinato, ed ha tutti que' comodi che più o meno si desiderano ancora negli altri moderni, così che in questa parte può dirsi che non abbia pari ... è un teatro in tutte le sue parti il più completo», dirà, riassumendo, il Landriani¹⁷⁷.

Poco dopo la Scala furono costruiti altri due teatri che rappresentarono, ciascuno a modo suo, delle formulazioni innovative. Il Teatro di Faenza fu eretto da Giuseppe Pistocchi tra il 1780 e il 1787; non insolita la pianta della sala, ma questa è strutturata, genialmente, come un *continuum* in cui la decorazione plastica (di Antonio Trentanove) si integra con l'architettura, secondo un programma iconografico che ne fa un vero e proprio *theatrum* di «storici emblemi di virtù»¹⁷⁸, specularmente rispetto al palcoscenico, con un inedito rapporto e gioco di rimandi tra realtà e finzione scenica. Si sono trovate le radici di questo linguaggio nel precedente del Teatrino della Reggia di Caserta, del Vanvitelli (circa 1771), nel neopalladianesimo inglese e italiano, nella cultura francese: tutti riferimenti incontestabili. Dei quali il Pistocchi, comunque, si valse per un esito che radicava profondamente il teatro nella cultura di una società, quella di Faenza in quegli anni, in rapida ascesa economica e altrettanto rapida apertura ad interessi intellettuali vivacissimi: operazione che avrà un seguito nel Palazzo Milzetti, nei cui lavori Pistocchi sarà impegnato fino al 1796 e che nel 1802-1805 Felice Giani decorerà con un ciclo d'affreschi dal dottissimo (e probabilmente esoterico) programma iconologico¹⁷⁹.

Nel perduto Teatro de' Cavalieri Associati di Imola (1775-1782), Cosimo Morelli tentò una più radicale trasformazione del luogo teatrale: «Singolare teatro» incluso in «un'elisse in tutto compita ... Il proscenio fa parte anch'esso dell'elisse girando in curva ... ed è diviso in tre aperture». Inoltre «l'autore, per secondare la forma circolare di questo suo nuovo proscenio, ... pone nel palco scenico i tagli delle

¹⁷⁷ Paolo Landriani, *Osservazioni su l'Imp. R. Teatro alla Scala*, in G. Ferrario, *Storia e descrizione* cit., pp. 257-291: 257 sg.

¹⁷⁸ Giuseppe Maria Pasolini (1786), cit. in Bice Montuschi Simboli, *L'apparato decorativo*, in *Il Teatro Comunale di Faenza*, Faenza, Ricci 1980, pp. 47-94: 50 (cfr. *Bibliografia*, p. 95 nota 16).

¹⁷⁹ Per queste opere, cfr. *Letà neoclassica a Faenza 1780-1820*, catalogo della mostra, Bologna, Alfa 1979, pp. 172.180, 522-529 *et passim*.

quinte in sbieco ed in isquadra quelli situati nell'apertura di mezzo dividendo la scena in tre strade ... per il che o deve la scena sempre prendere la figura della posizione obbligata delle quinte, o esser divisa in tre parti separate»¹⁸⁰. Landriani, qui citato, implicitamente riconosce che Morelli, coerente e audace, aveva esteso il rinnovamento della tipologia della sala teatrale anche alla piantazione scenica. Cosa che non era stata tentata neppure dai teorici, come Arnaldi o Milizia. Il Landriani nutriva dubbi sulla validità della soluzione sperimentata («viene a stringere il palco, ed a renderlo meno capace di grandioso spettacolo»), ma è significativo che la *Pianta e spaccato del Nuovo Teatro d'Imola* pubblicata dal Morelli (Roma 1780) gli acquistasse il plauso degli intellettuali e una fama europea.

Sia Morelli sia Pistocchi parteciparono al concorso per la costruzione della Fenice di Venezia, vinto da Antonio Selva. Il teatro fu inaugurato nel 1792 con pianta a ferro di cavallo e strutture tecnicamente aggiornate ma non innovative. Nonostante le polemiche che accompagnarono e seguirono la sua costruzione, nonostante successive modifiche, la Fenice resta ancora tra i più felici esempi dei teatri che, nel tardo Settecento, si moltiplicarono in Italia e impegnarono un numero veramente cospicuo di valenti architetti: la disputa ideologica non impediva, anzi forse eccitava, le realizzazioni verificative. Impossibile seguire questa rete edificatoria, che può solo essere esemplificata seguendo la carriera di un architetto teatrale, appunto Cosimo Morelli. Ecco le tappe: 1769-1771, intervento al Teatro di Macerata; 1773-1775, Teatro della Fenice ad Osimo; 1773-1774, Teatro di Forlì; 1779-1782, Teatro di Imola; circa 1775, progetto per un Teatro (a Bologna?); 1777, progetti per il Teatro di Novara; 1780, disegni per il Teatro dell'Aquila a Fermo; 1785, consulenza per il Teatro di Vercelli; 1790, progetto per la Fenice di Venezia (non eseguito), parere e correzione della «curva» del Teatro Tordinona a Roma, collaborazione con Antonio Foschini per il Teatro Comunale di Ferrara; 1792 con Francesco Maria Ciaraffoni per il Teatro della Concordia di Jesi; 1793, con Felice Giorgi, progetto per facciata del Tordinona (non eseguito)¹⁸¹. L'ancien régime stava per tramontare, ma in attesa della fine godeva e languiva dolcemente, a teatro.

¹⁸⁰ P. Landriani, *Osservazioni su l'Imp. R. Teatro alla Scala* cit., p. 278 sg.

¹⁸¹ Elenco desunto da A. M. Matteucci - D. Lenzi, *Cosimo Morelli* cit.

23. Due appunti non tanto marginali

Prima di lasciare l'ancien régime, due appunti brevissimi su tendenze di fine secolo. Il numero delle mutazioni, si dice, diminuisce coll'andar del tempo: dalle 13 normali per un'opera secentesca alle 6-7 dei drammi metastasiani. Ma proviamo a fare un conto totale delle mutazioni di un melodramma tardo-settecentesco, il *Giulio Sabino*, accoppiato a due balli di Angiolini (*L'orfano della China*, *Il re alla caccia*) nel 1790¹⁸²: le mutazioni sono rispettivamente 8 + 5 + 3 = 16. A questo punto, una distinzione in base a parametri «mutazionistici» tra gusto barocco e gusto neoclassico pare assurda. Il «pubblico illuminato» non era diverso dal «volgo» avido di «meraviglie».

Caso mai, ora è il «volgo» a poter fare a meno dell'«incantesimo delle macchine, la sorpresa, la pompa, il romanzesco»¹⁸³: l'opera comica riesce, senza nessuno dei suddetti allettamenti, a battere l'opera seria quanto ad affluenza di pubblico, certo non tutto «popolare» ma comunque abbastanza eterogeneo, non fosse altro che per i più accessibili prezzi degli spettacoli. I costi, anche, erano minori per il frequente uso di scene di dotazione (cfr. il § 2): fatto che purtroppo, per noi, si risolve nella difficoltà di rinvenire disegni di allestimenti che non siano generici, almeno nel Settecento.

24. Rivoluzione e conservazione

Il passaggio dall'ancien régime all'età napoleonica non sembra avvenisse in modo particolarmente traumatico, se si guardano i repertori dei teatri italiani del tempo: salvo per (ove vi furono) le brevi parentesi giacobine, inzeppate non tanto di opere «patriottiche» (c'è comunque un *Amante democratico*) quanto di balli dai titoli indicativi (*Il generale Colli in Roma* – il famoso «Ballo del Papa» -, *I patrioti repubblicani*, *La vera giustizia nei patrioti*, *L'Italia rigenerata*, *I francesi in Egitto*, tutti dati alla Scala tra il 1797 e il 1798, ma ritrovabili anche altrove). Il mutamento vi fu, ma non nel senso dell'introduzione di

nuove tipologie, né per il recupero di opere come *Tarare* (ribattezzata *Axur re d'Ormus*), alle quali si attribuivano significati diversi da quelli ideativi; e forse nemmeno nuovo era il rifarsi ad «eroi» che potevano essere utilizzati in raffronti celebrativi (*Cesare in Egitto*, *La morte di Cleopatra*). La novità sta nell'intensificazione della circolazione delle opere, o per lo meno di un certo gruppo di opere di successo riproposte praticamente in tutta Italia. Consultando il prezioso prospetto cronologico di Elvidio Surian¹⁸⁴, che prende in considerazione i teatri di nove città italiane tra il 1800 e il 1820, si trovano, dal 1800 al 1814, 12 volte *Gli Orazi e i Curiazi*, 9 la *Griselda*, 7 la *Lodoiska*, 11 la *Ginevra di Scozia* (sotto titoli a volte variati). Il ritmo si accentua non appena Rossini entra in lizza: tra il 1813 e il 1819, non meno di 16 *Tancredi* (e in sole nove città!).

È possibile che già allora circolassero disegni o immagini di scene che guidassero i decoratori negli allestimenti di una stessa opera? Per rispondere, quanto ai disegni, occorrerebbe una documentazione più completa di quella che possediamo, e che ha focalizzato gli studi intorno ai grandi nomi. Dal periodo (cronologicamente ancora nell'ancien régime) in cui iniziò la circolazione di un repertorio d'opere e fino all'avanzata Restaurazione, quando si precisò un'organizzazione sistematica di modelli scenografici, esistono materiali (e relativi studi) per i veneziani Pietro Gonzaga, Giuseppe Borsato, Francesco Bagnara, il torinese Luigi Vacca, gli emiliani Francesco Fontanesi, Francesco Cocchi, Antonio Basoli, il toscano (attivo a Napoli) Antonio Niccolini, e per tutti quelli che (fossero o no milanesi) lavorarono a Milano: Paolo Landriani, Giovanni Perego, Pasquale Canna, Giorgio Fuentes, Alessandro Sanquirico, Gaspare Galliari, Giacomo Pregliasco, Filippo Pistrucci, e per altri ancora, numerosi, ma sempre meno numerosi della pleora di artisti i cui nomi risultano in documenti e libretti. Che sarà avvenuto dei disegni di questi ultimi? Giacceranno dimenticati in qualche biblioteca? Varrà la pena di cercarli? Perché le ragioni della fortuna di alcuni artisti, rispetto ad altri, non sono casuali. Gonzaga, ad esempio, ha legato il suo nome alla scenografia atmosferica e di prospettiva aerea, strettamente correlata al fervore di ricerche coeve sul problema della fedele riproduzione degli effetti e dei fenomeni naturali nella pittura

¹⁸² Questo accoppiamento si verificò al Teatro Regio di Torino.

¹⁸³ Lettera di Pietro Verri del 19 agosto 1778 al fratello Alessandro, in *Carteggio* cit. (qui alla nota 97), p. 55.

¹⁸⁴ E. Surian, *Organizzazione, gestione* cit.

di paesaggio, e sulle tecniche atte a raggiungere lo scopo. È abbastanza significativo che Alexander Cozens¹⁸⁵ raccomandasse l'uso nei disegni di «drawing ink, almost black» per «make out and improve the light and dark masses»: che è poi (salvo l'uso di «nerofumo» in luogo d'inchiostro) il «segreto» tecnico del luminismo di Gonzaga (cfr. il § 6). Nella *Information à mon chef* scritta a Pietroburgo (dove s'era trasferito nel 1792) Gonzaga afferma che le teorie ottiche non sono «des théories abstraites» ma corrispondono a «choses qu'on voit très bien, quand on y regarde avec un certain degré d'attention»¹⁸⁶: punto importante, perché il mondo naturale – tanto spesso trasposto sulla scena secondo codificate tipologie concettuali (cfr. il § 10) – si prospetta come realtà da cogliere con «attention», nella sua mutevolezza fenomenica.

È abbastanza singolare che, più o meno nello stesso periodo o poco più tardi, altri scenografi intendessero l'immagine scenica come visione, anziché come realtà: sono soprattutto artisti, questi, di formazione classicista come Landriani e Perego, che sublimano la rivisitazione del mondo antico in forme di estrema purezza e intensità visionaria. Anche queste non senza riscontro con tendenze europee: se per Landriani si può, talvolta, pensare a Füssli, per Perego è stato osservato che i suoi disegni «evocano un'atmosfera poetica che ricorda William Blake»¹⁸⁷. E vi può essere chi media le due tendenze in un linguaggio che, spesso, usa gli effetti atmosferici per una sorta di intensità onirica (certi disegni di Luigi Vacca, del periodo napoleonico) o riesce a mantenere le seduzioni del pittoresco anche in evocazioni di ambiente storico-archeologico: Niccolini, ad esempio, che rivendica allo «scenografo» rispetto all'«architetto che espone la storia dell'arte» la stessa libertà che il «poeta» ha rispetto allo «storico»¹⁸⁸. O ancora Bagnara, al quale non è tuttavia estraneo un

certo umore visionario, ma più nel solco della fantasia romantica che del nitore classicista (predominante, questo, invece nel Borsato)¹⁸⁹. In sostanza, coesistono negli anni dal 1800 al 1825 – e forse anche per questo sono anni fascinosi per la scenografia – rinnovamento e conservazione, in una misura forse mai prima riscontrata. Ed è proprio in questo momento che si cerca di fissare in immagini durevoli l'effimera apparenza degli spettacoli, e conservarne «almeno i concepimenti e i disegni»¹⁹⁰. L'idea non era davvero nuova: senza riandare a Torelli o alle documentazioni di spettacoli di corte, Giuseppe Bibiena aveva pensato ad un monumentale *corpus* che tramandasse i suoi «concepimenti». Ma nuovo è il modo, anzi i modi, in cui ora si affronta il problema.

25. La permanenza dell'effimero

Tra il 1803 e il 1821 Gaspare Galliari pubblicò a Milano tre raccolte di «invenzioni» e «decorazioni» teatrali sue, degli zii e di Pietro Gonzaga, riprodotte in incisioni. Nel 1812, a Reggio, Giovanni Rocca incise una serie di invenzioni sceniche di Francesco Fontanesi, e qualche anno dopo Vincenzo Carnevali e Carlo Zucchi si unirono per «pubblicare una serie di scenografie» destinate ad essere diffuse ad «associati» che avrebbero ricevuto le stampe «quinternello per quinternello»¹⁹¹. Nessuna delle iniziative succitate prevedeva un costante riferimento agli spettacoli per i quali le «decorazioni» erano state ideate: si trattava insomma di una documentazione artistica, non storica. Tutt'altro carattere ebbe l'iniziativa degli editori Sonzogno di Milano, che nel 1816 pubblicarono i *Fasti del Regio Teatro alla Scala di Milano*, sempre a fascicoli. Ognuno di essi constava di un

¹⁸⁵ Alexander Cozens, *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*, London, Dixwell 1785 (trad. it. Treviso, Canova 1981).

¹⁸⁶ Un commento efficace alle teorie del Gonzaga si legge in M. T. Muraro, *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit., p. 19 sgg.; E. Tamburini, *Il luogo teatrale* cit., dedica al Gonzaga un capitolo dal titolo, assai pertinente, *La scena come espressione* (pp. 39-49).

¹⁸⁷ Donald Oenslager, *Four centuries of scenic invention*, catalogo della mostra, Washington, The International Exhibitions Foundation 1974-75, p. 108 nota 66.

¹⁸⁸ La posizione del Niccolini è chiaramente delineata in Franco Mancini,

Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico, Napoli, Banca Sannitica 1980.

¹⁸⁹ Un'analisi molto acuta della situazione scenografica italiana del tempo si trova in Elena Povoledo, *Les premières représentations des opéras de Rossini et la tradition scénographique italienne de l'époque*, in *Anatomy of an illusion* cit. (qui alla nota 40), pp. 31-34.

¹⁹⁰ R. Gironi, *Sulle decorazioni sceniche* cit., p. 313.

¹⁹¹ Cit. in Zeno Davoli, *Le raccolte di stampe dei civici musei, 1: Stampe di autore e di interesse reggiano*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia 1983, pp. 24-27.

breve testo, un certo numero di costumi e scene per uno spettacolo (opera o ballo) rappresentato alla Scala. La documentazione non era integrale, ma fedele. Ogni tavola era colorata a mano, lumeggiata in oro e argento; probabilmente troppo costosi, i *Fasti* non andarono oltre il sesto numero.

Intorno al 1820 circa un altro milanese, l'incisore Stanislao Stucchi, ritentò la prova con diversa formula, associativa e a fascicoli ma diffusa a prezzi «tenui», differenziati a seconda della tiratura «in nero» o «a colori». La *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano* continuò le pubblicazioni fino al compimento del programma (1829 o 1830): trecento tavole quasi tutte riferite a specifici spettacoli, del presente o dell'immediato passato. Era una scelta, non una documentazione integrale, e senza un ordinamento cronologico; ebbe comunque immensa fortuna. Nel frattempo (1827 circa), Alessandro Sanquirico pubblicò la sua *Raccolta di varie decorazioni sceniche*, edizione lussuosa, questa, con tavole in grande formato colorate; era ancora una scelta, ma autorevolmente stabilita dall'«inventore». Il 15 aprile del 1827 Giovanni Ricordi lanciò la *Nuova raccolta di scene* del «celebre Sanquirico, di «quante opere e balli verranno prodotti» alla Scala (e in altri teatri milanesi). Le scene erano stampate in litografia (in nero o a colori) e fu quindi possibile a Ricordi diffonderle a prezzi concorrenziali per associazione o anche a fascicoli sciolti, ognuno dedicato ad uno specifico spettacolo, del quale erano integralmente riprodotte tutte le mutazioni. A questo punto, non si trattava più di assicurare soltanto la permanenza dell'effimero fissandone una memoria e un'immagine, ma di costituire un repertorio di «modelli» da consultare come «sicura guida». Dal «diletto» si era passati all'«utilità».

Iniziative consimili fiorirono anche fuori Milano: a Reggio, come si è detto, a Napoli, a Bologna, a Roma, a Torino (e naturalmente anche fuori d'Italia, da Parigi a Berlino a Vienna eccetera). Ma in nessun luogo si può rintracciare il decorso esemplare che l'editoria teatrale ebbe a Milano, e che contribuì non poco a diffondere il prestigio, la fama, infine il ruolo privilegiato e trainante della «scuola» scenografica milanese e, in particolare, di Alessandro Sanquirico. La *Nuova raccolta* di Ricordi non andò oltre il 1832 (anno in cui Sanquirico abbandonò l'attività scenografica): tuttavia, grazie ad essa (e alle precedenti raccolte dei *Fasti*, dello Stucchi e dello stesso

Sanquirico), si può ancor oggi tracciare una storia degli allestimenti scaligeri assai documentata, cosa ben più difficile per altre città, come Napoli o Venezia, che pure ebbero attività scenografiche non meno vivaci e, probabilmente, non meno valide. Le scene ebbero dunque la loro parte nello stabilire quel primato teatrale e musicale di Milano che si affermò durante la Restaurazione¹⁹².

26. La Restaurazione, o dell'immaginario. Le nuove messinscena

Se vi fu, per le scene, un momento innovativo, questo si deve localizzare in un periodo storico che segnò invece, politicamente, un ritorno al passato: la Restaurazione, appunto. La novità non riguarda tanto le tecniche, gli stili, le tipologie, quanto qualcosa di più sfuggente eppure avvertibile: un modo nuovo di sentire le scene come visualizzazione di eventi storici o di storie letterarie, capace di coinvolgere gli spettatori in vicende e interessarli a personaggi (non importa se realmente esistiti o fittizi) che ne eccitano la fantasia, la commozione, la pietà. In questo mondo immaginario (e non più «meraviglioso») gli spettatori compiono un altrettanto immaginario viaggio nel tempo e nello spazio, che la messinscena storicistica ormai affermata aiuta a rendere credibile. Chi, in un recentissimo passato, aveva sperimentato sconvolgimenti e guerre, illusioni e delusioni, e si trovava nel presente reimmesso in un rigido ordine istituzionale, poteva ancora – almeno a teatro – assaporare il gusto esaltante dell'avventura, inseguire il miraggio di gesta gloriose, di eroismi cavallereschi, trasportato per incanto nei luoghi delle sue letture predilette: la Scozia di Ossian e Walter Scott, l'Oriente di Byron, la Gallia di Chateaubriand. E poiché v'erano anche lettori dei mediocri romanzi di Sophie Ristout o di Charles d'Arlincourt, essi pure avrebbero potuto rivisitare i campi di battaglia dei Crociati, o le foreste della selvaggia Bretagna feudale. In panorami così vasti, e così frequentemente rinnovabili nel passaggio dalle parole scritte sui libri alle figure coreografiche dei balli, alle arie d'opera, e poi magari viceversa, da opera a ballo, e ancora, in forma di vignetta magari,

¹⁹² Cfr. il capitolo dedicato all'argomento in Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo 1983, pp. 91-95.

sui libri, l'immaginario acquistava una sua realtà: si poteva assistere alla rovina di Pompei, o alla distruzione dell'esercito del Faraone nel passaggio del Mar Rosso, o all'incendio di Corinto. Da un punto di vista tecnico, certo, sempre «meraviglie»: ma tali esse non sono da un punto di vista significativo, perché funzionali e indispensabili alla vicenda drammatica.

Delle messinscene del tempo si dà qui di seguito un'idea sulla base degli scenari di due opere non particolarmente importanti ma visivamente caratteristiche. Sono state preferite a quelle derivate da Walter Scott (già molto studiate)¹⁹³ e a quelle con musiche di Rossini (si vedrà poi il motivo), anche perché correlate all'esaltazione dei valori cristiani (nello spirito, dunque, della Restaurazione) e diversificate nell'ambientazione: svolgendosi una nell'Egitto orientalizzato delle Crociate, l'altra nella Francia altomedievale invasa dagli Arabi.

Il crociato in Egitto (Rossi-Meyerbeer), Venezia, Fenice 1824:

(1-4) Atto I: Vasto recinto ... palazzo del Soldano ... porto ... torri ... fabbricato per gli schiavi europei / Parte remota nei giardini / Porto di Damietta / Luogo magnifico ... Reggia ... Moschea

(5-6) Atto II: Spiaggia remota. Il Nilo ... vascello ... Ospizio dei Cavalieri / Gran Piazza (queste sono le mutazioni che compaiono in tutte le edizioni anche successive; tra l'una e l'altra edizione vi sono varianti, per esempio un «Luogo d'arresto» o un «Giardino» in più)

Gli Arabi nelle Gallie (Romanelli-Pacini), Milano, Scala 1827:

(1-3) Atto I: Esterno di castello / Volte sotterranee / Esterno d'un solitario edificio

(4-6) Atto II: Interno del solitario edificio ... statua dell'ultimo re / Luogo remoto / Vasta pianura con antico mausoleo

A voler paragonare questi scenari ad altri antecedenti, si potrebbe dire che *Il crociato* segue la linea di grandiosità spettacolare già presente in molte opere tardosettecentesche, mentre *Gli Arabi* continuano la tendenza orrorosa di, poniamo, un *Giulio Sabino*.

¹⁹³ Cfr. Jerome Mitchell, *The Walter Scott operas. An analysis of operas based on the works of Sir Walter Scott*, Birmingham, Al., University of Alabama Press 1977; Mary Ambrose, *Walter Scott, Italian opera and romantic stage-setting*, «Italian Studies», xxxvi, 1981, pp. 58-78; Giovanni Morelli, *La scena di follia nella "Lucia di Lammermoor": sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 411-432.

Ma la scelta dell'una o dell'altra intonazione è dettata da un'attenta valutazione della situazione ambientale: i fasti e gli splendori dell'Egitto ottomano richiedono un impianto spettacolare diverso da quello della Francia devastata dagli infedeli. Gli scenari non danno comunque sufficiente idea del valore di *tableaux d'histoire* delle messinscene. Per intenderlo, si dovrebbe leggere tutto l'apparato delle didascalie: ad esempio, per *Il crociato*, almeno quella iniziale. Gli «schiavi europei» escono dal «recinto», subito «respirano, alzano gli occhi al cielo», «s'abbracciano, ed a' propri lavori s'accingono», alcuni «rotolano enormi massi, altri scalpellano» o «alzano colonne» eccetera. «Tutto è azione. Un giovinetto sostiene le catene del vecchio suo padre», «uno schiavo cava dal seno un ritratto, lo contempla, lo bacia e ripone, tremante d'esser scoperto. Un altro legge, e bacia una lettera, che porta al suo cuore piangendo». Finché, «allontanatisi per un istante i custodi, gli schiavi si riuniscono» ed «esclamano» (coro): «Patria amata! oh, tu il primiero / de' miei fervidi desiri» eccetera. L'immagine scenica è predisposta per consentire un'azione gestuale, l'azione introduce e prepara l'espressione musicale. Vedere nelle scene di Sanquirico (le più note tra quelle allestite per *Il crociato*) soltanto una fantasia esotizzante sarebbe sottovalutarne la funzionalità strutturale.

Una postilla rossiniana. Le opere di Rossini ebbero una circolazione estremamente estesa e lunga; talvolta (nel caso del *Mosè* e del *Maometto II*) in versioni successivamente rielaborate. Nelle repliche gli scenari subirono modifiche di ogni genere (mutazioni aggiunte, tolte, scambiate eccetera), ed è quindi difficile stabilire tipologie costanti: per questo motivo non si è esaminato qui un allestimento rossiniano «tipico». Anche negli scenari di opere di altri compositori si riscontrano varianti, ma in numero inferiore, per la loro minore o meno durevole diffusione. Rarissime, invece, le varianti negli scenari dettati, nei libretti, da Felice Romani.

27. *Le didascalie sceniche di Felice Romani*

Nella duplice veste di poeta drammatico autore di libretti d'opera in musica e di critico teatrale, Romani sembra avere avuto con la scenografia un rapporto contraddittorio. Negli articoli e recensioni, Romani esprime giudizi spesso sussiegosi e, nel complesso, stereotipi: gli scenografi non avrebbero, sembra, da inventare nulla, il loro compito sarebbe quello di riprodurre con fedeltà e «verità storica» il luogo, il tempo, l'ambiente dell'azione drammatica seguendo «le regole dell'architettura e della prospettiva». Ma come autore di libretti, e quindi di scenari, Romani dimostra una sensibilità acuta per la qualità e il valore significativo dell'immagine scenica. L'apparente contraddizione tra il Romani poeta e il Romani critico si può dunque risolvere nel senso che ogni scostamento, nella realizzazione pratica, dalle immagini programmatiche stabilite dal poeta pareva al critico tradimento, «mancanza di verità», «errore»¹⁹⁴.

Non è casuale, credo, il fatto che il periodo più fortunato della carriera di Romani poeta – quando cioè scrive i libretti per Bellini e quelli di maggior successo per Donizetti – sia compreso in limiti di tempo ristretti, dal 1827 al 1833, ossia negli stessi anni in cui Ricordi pubblicava a Milano la *Nuova raccolta* di scene del Sanquirico. Tra i due fatti v'è probabilmente una corrispondenza di orientamenti e di criteri organizzativi: tanto le didascalie sceniche di Romani quanto le immagini sceniche di Sanquirico si proponevano di fornire una «sicura guida» per la formazione di modelli visivi esemplari, replicabili, durevolmente validi.

Nella sua attività precedente (iniziata ancora in età napoleonica), Romani aveva già elaborato delle messinscena che, se da una parte si collegavano a quel gusto dell'immaginario di cui si è detto (§ 26), d'altra parte tendevano a indirizzarlo e incanalarlo in metodiche formule tipologiche. Dal 1825-1827 in poi, il processo si precisa, tanto da poter essere espresso da alcune «regole» fondamentali, alle quali Romani sempre si attiene. La prima di esse si potrebbe definire così: ogni opera richiede una messinscena specifica, studiata in modo da fornire una traccia visiva della vicenda parallela alla trama drammatica,

¹⁹⁴ Si potrebbero fare innumerevoli citazioni, estraendole dagli articoli di critica teatrale pubblicati da Romani, soprattutto nella «Gazzetta piemontese».

della quale costituisce l'immagine illustrativa (con la stessa funzione delle vignette in un romanzo illustrato). Il capolavoro, forse, di questo tipo di visualità è l'*Anna Bolena*. Contro ogni tradizione scenografica di varietà ottica, e dunque di equilibrato dosaggio tra interni ed esterni, Romani immaginò per *Anna* un'ambientazione tutta in interni, a volte inclusi in altri interni (cfr. il § 28): un percorso labirintico che risucchia la protagonista, travolta dagli ingranaggi di quel potere che ha tanto desiderato. V'è un solo esterno: il «Parco nel castello di Windsor», l'unico luogo in cui ad Anna e Percy appare un raggio di speranza. Con straordinaria intuizione, Sanquirico chiude il «Parco» con una cancellata, prefigurante le sbarre del carcere; anche uno spettatore del tutto ignaro della vicenda storica capirebbe visivamente ciò che il libretto e la musica esprimono mediante altri codici: «Anna, addio!».

Era necessario, per Romani, introdurre la veduta del castello di Windsor anche per rispettare una seconda «regola»: i drammi di argomento storico devono essere «autenticati» da vedute monumentali storicamente documentate. Nella *Lucrezia Borgia* (dramma derivato da Victor Hugo, in parte anche per gli scenari), Venezia – memoria di un passato colpevole e dissipato – è autenticata da un'oleografica veduta della Giudecca; non così Ferrara, in cui si consuma un presente infelice. Ferrara ritorna come cornice scenica di *Parisina*, derivata dal poema di Byron e da una novella del Bandello: e la vicenda di quella che Gibbon definì una «tragedia domestica» si snoda tutta nel cerchio della corte, tra delizie estensi (il Belvedere sul Po) e monumenti del potere estense (le torri del castello) fino alla cappella, appunto, «domestica» dell'epilogo luttuoso. Il viaggio romanzesco porta lo spettatore più lontano, a Parigi, nella *Caterina di Guisa*: e questa volta è il Louvre a dare alla tumultuosa e avventurosa vicenda un'autenticazione storica. Nelle didascalie di Romani si può individuare ancora una terza «regola»: quando il soggetto non è propriamente storico, la messinscena deve indicare il tempo ma non identificare con precisione il luogo per mezzo di monumenti specifici. *I Capuleti e i Montecchi* sono ambientati in una Verona d'invenzione, che corrisponde al carattere idealizzato e quasi astratto attribuito da Romani a questa sua «tragedia lirica» in cui «la mente dello spettatore» doveva supplire «a quello che non appare»¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Nell'*Avvertimento dell'Autore* premesso al libretto.

Fondamentale, nel concetto di Romani, è il rapporto tra testo poetico e didascalie sceniche. Verificabile particolarmente nella *Straniera*, in cui protagonista, visivamente, è il paesaggio: rasserenante nella «Foresta» ove Alaide incontra Valdeburgo, momento di agnizione e di gioia; cupo, violento nel «Luogo remoto» presso il lago, sconvolto dalla tempesta, ove si scatena la gelosia di Arturo. «Comincia a poco a poco ad oscurarsi il cielo e a minacciare tempesta», recita la didascalia, riecheggiata nel canto di Arturo: «Il ciel si oscura. / Trista e squallida è natura... / Ogni oggetto il lutto veste / di un tradito e morto amor». La tradizionale corrispondenza scenografica tra fenomeni naturali e passioni umane è qui rinnovata dal sentimento romantico di una natura animata, partecipe testimone ed interprete degli affanni e delle sventure dei viventi. Fino ad un certo punto, anche in *Norma* la natura ha una funzione di partecipe inquadratura della vicenda drammatica: ma, per altro verso, la sua sacralità misterica impedisce una scoperta corrispondenza. *Norma* è del resto, quanto alle scene, il dramma di Romani di più ardua interpretazione, condizionato com'è da fonti letterarie diverse e perfino contrastanti¹⁹⁶. Da Chateaubriand e dall'episodio di Velleda nei *Martyrs* derivano la «Foresta sacra dei druidi» e il «Luogo solitario cinto da burroni e caverne». Ma Romani si ispirò anche sia all'omonima tragedia di Soumet sia ad una tradizione melodrammatica di stampo classicistico sul tema della fanciulla consacrata alla divinità e tuttavia innamorata (*La vestale*, e i molti altri soggetti consimili), e trasportò in *Norma* alcuni dei suoi *topoi* come il «Tempio» e l'«Interno dell'abitazione» con «letto» e «tavola». Il compito degli scenografi, che avrebbero dovuto comporre in unità ambientale ed espressiva le due serie di immagini, non era facile. Sanquirico ideò – ad esempio – una mirabile «Foresta», animata dai «lontani fuochi» che «trapelano dai boschi» (elegante traduzione del «dans la profondeur du bois mille lumières» di Chateaubriand), ma il «Tempio» (che avrebbe potuto convenire a una *Vestale* o a una *Virginia*) risultò del tutto estraneo al mondo

¹⁹⁶ Si rimanda alla penetrante analisi di Jacques Joly, «Oltre ogni umana idea: le mythe, la tragédie, l'opéra dans la "Norma" de Bellini», in *Nos ancêtres les Gaulois. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, a cura di Paul Viallaneix e Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont 2, 1982, pp. 165-176.

spirituale e drammatico di *Norma*. Incongruenza che dovette essere subito avvertita tant'è che le successive interpretazioni sceniche (di Domenico Ferri, Bertoja, Liverani e altri) si discostarono dal modello proposto da Sanquirico (cfr. anche il § 28).

Nelle didascalie sceniche di Romani si potrebbe individuare ancora una «regola»: nelle opere a lieto fine e di argomento non eroico, la «verità» storico-sociale va privilegiata rispetto a quella storico-geografica. Al viaggio immaginario nello spazio e nel tempo si sostituisce un «voyage», se non proprio «autour de ma chambre», quanto meno «autour de mon village». Gli esiti più noti di questa perlustrazione attenta entro un'area ristretta sono gli scenari della *Sonnambula* e dell'*Elisir d'amore*, opere entrambe derivate da soggetti di Scribe: *La sonnambule* (1827), ballo pantomimico di tono fiabesco, e *Le philtre* (1831, musica di Auber), ritratto graffiante di un microcosmo sociale. Romani riprese le trame, ma vi apportò varie correzioni nei significati. *La sonnambula* accentua, in senso realistico, le differenziate condizioni morali e sociali dei personaggi, ma nel contempo vi sovrappone un intreccio patetico di affanni e di affetti, molto complesso e psicologicamente approfondito. Allo stesso modo, mentre le didascalie sceniche sono semplici e lineari, i luoghi e le immagini sono, nel testo poetico, nuovamente descritti in connessione alle emozioni e alle memorie sentimentali che suscitano nei personaggi. Seguendo queste tracce, Sanquirico riuscì a delineare un panorama scenico sufficientemente realistico ma anche sufficientemente poetico, adeguata illustrazione di un'opera fondata – come dichiarò Romani – sulla «unione dell'ideale col vero»¹⁹⁷.

Nell'*Elisir*, invece, Romani cercò di dare una connotazione sentimentale ad una trama impervia ai sentimenti, senza peraltro sostanzialmente modificarla. L'ambiente di una piccola borghesia rurale avida e calcolatrice è tracciato con segno incisivo, ma con qualche indulgenza per le sue (molte) debolezze e non poca partecipazione per i suoi (rari, e perciò tanto più preziosi) slanci affettivi. Non era facile rappresentare questo ambiente senza cedere né alle memorie arcadiche né alle tentazioni della rusticità pittoresca. Sanquirico vi riuscì: il suo villaggio con la Fattoria, la Piazza, il Cortile è un luogo ben definito, sede verosimile di un gruppo sociale che riproduce, sia

¹⁹⁷ Articolo di Felice Romani in «Gazzetta piemontese», n. 3, 3 gennaio 1857

pure come una campionatura miniaturizzata, l'immagine del mondo provinciale coevo. La durevole fortuna che ebbero le sue scene come modelli esemplari non appare, insomma, ingiustificata.

28. Qualche riflessione sugli scenari di due libretti di Felice Romani

Anna Bolena (Donizetti), Milano, Teatro Carcano 1831, scene di Alessandro Sanquirico:

(1-3) Atto I: Sala nel castello ... negli appartamenti / Parco del castello di Windsor / Gabinetto nel castello che mette all'interno delle stanze

(4-6) Atto II: Gabinetto che mette alle stanze ov'è custodita Anna / Vestibolo che mette alla sala ... le porte son chiuse / Prigioni nella torre ... il fondo e le porte occupate da guardie

Questa progressione in luoghi sempre più chiusi, sempre più vigilati, unita all'assoluta prevalenza di interni (cfr. il § 27) – rarissima all'epoca, e anche dopo – fu certamente intesa da Romani con valore significativo: ad Anna resta una sola via di salvezza, ma è «nel sepolcro che aperto mi aspetta». Il rimando tra testo poetico e didascalie sceniche è evidentissimo.

Norma (Bellini), Milano, Scala 1831:

(1-2) Atto I: Foresta sacra de' druidi ... quercia d'Irminsul ... pietra druidica che serve d'altare. Colli ... sparsi di selve. È notte; lontani fuochi trapelano dai boschi / Abitazione di Norma

(3-5) Atto II: Interno dell'abitazione di Norma ... letto romano ... tavola / Luogo solitario presso il bosco dei druidi cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra / Tempio d'Irminsul

Norma ha, come si può desumere dallo scenario, un andamento regolarissimo per l'alternanza di interni/esterni, cui Sanquirico accoppiò una altrettanto regolare alternanza tra scene «corte» e «lunghe» (del resto in parte dettata dallo scenario stesso: Esterno, lunga / Esterno architettonico, corta / Interno, cortissima / Esterno, lunga / Interno, lunghissima. Ma se si guarda l'allestimento scaligero del centenario (1931) con scene di Marchioro si trova: Esterno, lunga / Esterno d'architettura, cortissima / Interno, mezzo teatro / Esterno, lunga / Esterno, mezzo teatro. Una versione, cioè, assai meno contrastata spazialmente (oltre che senza discontinuità stilistica). *Norma* del resto ha, già si è detto (§ 27), uno scenario di interpretazione

particolarmente difficile; e probabilmente ha ragione chi (come Luca Ronconi) pensa che il «sentimento» vi sia «più importante del fatto che la scena si svolga al chiuso o all'aperto»¹⁹⁸ (cfr. il § 36).

29. Milano e altrove

L'organizzazione teatrale milanese in generale e quella del Teatro alla Scala in particolare ebbero in Italia una posizione di assoluto primato più o meno nello stesso periodo in cui si svolse l'attività scenografica di Sanquirico. Il *privilegio* milanese riverberava automaticamente fama e successo sugli artisti che curavano – alla Scala o in altri teatri cittadini – gli allestimenti teatrali, ma ostacolava anche la circolazione e il ricambio degli artisti stessi, a Milano saldamente arroccati. A Milano non giunsero mai né Bagnara, né più tardi Bertoja, né Basoli, né Liverani; mentre, allontanatosi da Milano, Canna non trovò a Napoli la fortuna sperata. Dopo l'abbandono, da parte di Sanquirico, dell'attività teatrale, pare accertato che gli allestimenti scaligeri decadessero: le testimonianze in proposito sono numerose, da quella dell'editore Luigi Zuccoli («non fu più possibile tentare trasformazioni a vista», «non più grandi effetti di macchinismo» eccetera)¹⁹⁹ a quelle di Giuseppe Verdi. In realtà ben poco si conosce dei successori di Sanquirico (a parte il reggiano Domenico Menozzi, pressappoco suo coetaneo e deceduto nel 1841). Gli altri, Cavallotti, Ferrari, Merlo, Fontana, hanno contorni ancora non esattamente precisati, e scarsissima è la documentazione delle loro invenzioni sceniche. Per gli anni tra il 1832 e il 1860, la scenografia italiana ha i suoi punti d'interesse altrove: a Venezia, con Bagnara e soprattutto con Giuseppe Bertoja; a Torino, dove compare lo stesso Bertoja e poi Augusto Ferri; in tutta l'area emiliana, con Badiali, con Liverani, Alessandro Prampolini, e tanti altri; a Napoli, dove operò il veneziano Pietro Venier, ammiratissimo dai suoi contemporanei e che oggi la critica ha riscoperto.

¹⁹⁸ In *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, catalogo della mostra (Firenze 1979), Roma, De Luca 1979, p. 243.

¹⁹⁹ Si tratta di un articolo del 1849, cit. in A. Baudi di Vesme, *Schede* cit., III, 1968, pp. 961-963.

Il lavoro non mancava: i teatri si moltiplicavano, sia nelle grandi città, dove alle sale principali e storiche si aggiungevano sempre nuove sedi, sia nelle piccole e piccolissime, dove le maglie della rete spettacolare si infittivano con un crescendo impressionante. Tentare un censimento di questi teatri sarebbe impresa titanica²⁰⁰. I più noti, molti tuttora agibili, sono quelli situati in città importanti; e sono peraltro i meno indicativi della continua annessione al fenomeno "teatro" di nuovi territori, collegabile sia all'organizzazione industriale degli spettacoli sia all'afflusso crescente del pubblico (cfr. il § 3). Non mancano, in questa guerra di conquista, le vittime.

In realtà, la storia dei teatri d'opera fu sempre, fin dagli inizi, una storia di vittime illustri offerte in olocausto a mutevoli deità; la «comodità», la «novità», la «purezza» (dello stile, s'intende), la «vastità» (ossia capienza di pubblico). Nell'Ottocento, comunque, i sacrifici si infittiscono. Ad apertura di secolo (1808), il Teatro Santa Lucia di Palermo (1726) viene demolito per ricostruirlo, dedicando la nuova sala alla regina Maria Carolina: e sarà il Teatro Carolino (poi Bellini). Qui non si tratta ancora di un fenomeno speculativo, bensì di un fatto legato alla presenza, a Palermo, della corte borbonica esule da Napoli. Motivazioni di prestigio dinastico entrarono (in parte) anche in quel che avvenne a Torino nel 1837, quando il Regio alfieriano perse il suo volto settecentesco nel rifacimento del Palagi, auspice e complice Carlo Alberto. Ma non bastò: occorre più posti, sempre più posti, sicché dopo nemmeno vent'anni il Regio venne di nuovo restaurato e perse così anche la seconda veste che, sebbene abusiva, era almeno artisticamente apprezzabile. Si affacciò l'idea di costruire un altro teatro *ex novo* (e ne restano i progetti, di Domenico Ferri); non se ne fece nulla, sicché il Regio subì nel 1901-1905 un ultimo e devastante «restauro». L'idea di un nuovo teatro d'opera attecchì, invece, a Palermo, e ad essa dobbiamo la costruzione del Teatro

²⁰⁰ Nel 1868 fu compilato un *Censimento dei teatri esistenti nel Regno d'Italia ordinato dal Ministero dell'interno con circolare del 22 dicembre 1868*, Roma, Archivio di Stato (ms. Inv. M.I.P. - A.B.A.: Busta 13, fasc. v, III parte). Per il periodo successivo, cfr. Cesare Dalmas, *Dizionario dei teatri d'Italia. Vademecum dei capocomici, artisti lirici ...*, Como, Ostinelli 1899 (2ª ed., *ibid.* 1907), e Luigi Grabinski Broglio, *I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere*, Milano, Società Teatrale 1907. È evidente che, mentre il *Censimento* del 1868 aveva finalità conoscitive, i volumi citati avevano invece scopi pratici, e vedevano nei teatri soprattutto delle «piazze» di lavoro: pur risultando utili fonti anche di notizie storiche.

Massimo, vero e proprio «Tempio dell'Arte»; carattere dichiarato già dalla solenne facciata, con pronao e frontone, in cui campeggia un'iscrizione che ben si potrebbe definire dedicatoria: «L'arte rinnova i popoli e ne rivela la vita» eccetera. Dalla data del concorso (1864), vinto dall'architetto Basile, a quella dell'apertura (1897) passarono oltre trent'anni: sintomo evidentissimo di una situazione che ai giorni nostri si è ancora aggravata (si pensi alle vicende ricostruttive del Teatro Regio di Torino, o a quella – non ancora conclusa – del Carlo Felice di Genova!)²⁰¹.

Tanto più v'è da restare meravigliati per il tumultuoso sviluppo dell'edilizia teatrale nella prima metà dell'Ottocento. Quando anche un altro fatto colpisce: nei teatri costruiti in tale periodo non v'è più traccia dei dibattiti teorici settecenteschi sulle tipologie ottimali. Si ricerca, invece, soprattutto una funzionalità integrata nella vita urbana; si mira a riconoscere al luogo teatrale il carattere di «superba sede / all'onore delle muse», di «giocondo tetto». L'inaugurazione di una nuova sala (i versi citati si riferiscono a Modena) suscita «quel diletto / che a mirarla compita ognun possiede / e il popolare tripudio»²⁰². Le «forme», seppur non innovative, sono sempre «vaghe»: così nel caso del Comunale di Modena (1838-1841, architetto Vandelli), come era stato per il Carlo Felice di Genova (1828, architetti Canonica-Barabino) e come sarà per il Comunale di Reggio (1851-1857, architetto Costa). Le nuove sedi non avevano sempre destinazione esclusiva all'opera in musica; ma sempre questa aveva un ruolo preminente tra gli spettacoli. Anche perché, in un'Italia ancora politicamente (e ideologicamente) divisa, l'opera in musica costituiva una forma d'espressione capace di superare le barriere regionali e di configurare un'identità nazionale in cui tutti potevano riconoscersi. Anche visualmente: perché le scene si proponevano spesso come quadri viventi, o meglio risuscitati, della storia italiana; e come album di una storia dell'arte italiana. Ogni regione, o quasi, figura nel repertorio (e il fatto che gran parte di questo sia oggi disusato non significa che non circolasse allora): *Anelda da Messina, Gli Aragonesi in Napoli, Beatrice di Tenda, Berengario*

²⁰¹ Il teatro venne poi inaugurato il 18 ottobre 1991 (N.d.C.)

²⁰² Sonetto di Filippo Palmieri, in *Cenni descrittivi del nuovo Teatro dell'Illustrissima Comunità di Modena*, Modena, Vincenzi e Rossi 1841, p. 39.

d'Ivrea, Belisario, Bianca di Messina, Buondelmonte, Bianca Contarini, Cornelio Bentivoglio, Corrado d'Altamura, Elena da Feltre, Eustorgia da Romano, Ermengarda, Giovanna Prima di Napoli, Giovanni da Procida, Iginia d'Asti, Luisa Strozzi, Marin Faliero, Marco Visconti, Pia de' Tolomei, Piero de' Medici, Petrarca, La regina di Cipro (ossia Caterina Cornaro), *Salvator Rosa* (quello musicato dal Bazzoni), *Torquato Tasso*, e via di seguito. Verdi stesso inizia in questo italico filone del romanzesco storico con *Oberto, conte di San Bonifacio* (e ad esso si potrebbero, quanto al tema storico, collegare *I Lombardi, I due Foscari, Attila, Simon Boccanegra, La battaglia di Legnano, I vespri*: senonché sono invece tutt'altra cosa).

Sulle scene italiane sfilano quindi l'Arsenale di Venezia, la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, S. Ambrogio, innumeri castelli (preferibilmente gotici), palazzi, ville, corti (estensi, medicee, aragonesi, longobarde): vera e propria antologia storico-geografica del «bel paese». Anche l'*Oberto* si apre con la veduta del castello di Ezzelino e della città di Bassano. L'unica documentazione che ne resta non si riferisce tuttavia alla «prima» scaligera ma alla replica torinese, di qualche mese successiva; il disegno della scena è di Giuseppe Bertoja. Degli allestimenti per le «prime assolute» di opere del giovane Verdi alla Scala (*Oberto, Un giorno di regno, Nabucco, I Lombardi*) non si è trovata finora alcuna testimonianza figurativa. Si deve sempre ricorrere a Bertoja (per *I Lombardi*) o a Liverani (per *Nabucco*) come alle fonti più antiche della nascente scenografia «verdiana». Sappiamo del resto, e da Verdi stesso, che *Nabucco* andò in scena a Milano con decorazioni «vecchie, riaccomodate». Il punto di vista di Verdi era, comunque, diverso da quello corrente ai tempi della sua attività giovanile: la messinscena (dunque scene, costumi, attrezzature eccetera) non aveva una funzione illustrativa e vignettistica, ma si collegava strettamente ai significati drammatici e musicali della vicenda. Una codificazione esemplare delle messinscene non avrebbe, perciò, dovuto limitarsi alla presentazione di immagini (quale era stata la *Nuova raccolta* pubblicata da Ricordi), ma estendersi ad una vera e propria «regolazione» normativa, che avesse come obiettivo la globalità dei fattori visivi e spettacolari.

30. Verdi e le prime «disposizioni sceniche»

Si è già accennato (§ 9) al modo in cui l'esigenza di una regolazione delle messinscene era stata risolta in Francia, coi *livrets de mise en scène*. È assai probabile che il sistema francese fosse noto in Italia a partire, almeno, dal 1831, ossia dall'epoca della trasmutazione toscana del *Guillaume Tell*. Che venisse adottato è, invece, controverso. Qualche anno fa Arrigo Gazzaniga ha segnalato che «al termine del copione autografo (Cammarano) del *Poliuto* si trovano alcuni schizzi che sono riferibili non soltanto alla scenografia desiderata ma anche alla *mise en scène*». Così è infatti: ma per quale rappresentazione? Quella, poi non avvenuta, prevista nel 1838, o quella postuma del 1848? Perché, se schizzi e indicazioni furono aggiunti nel 1848 (si trovano infatti «al termine del copione autografo»), avrebbero come precedente la *mise en scène* francese dei *Martyrs*. Se sono invece del 1838 (come pensa l'autore citato), sarebbero un primo tentativo di «disposizione scenica» in Italia, collegabile – anziché a Verdi – a Donizetti. Ma l'efficacia di una «disposizione scenica» sta nella sua circolazione; da escludersi per il *Poliuto* del 1838, non essendosi l'opera, allora, rappresentata²⁰³.

Si torna dunque a Verdi, con un episodio che pare indicativo. Nel 1847 l'editore Lucca pubblicò una riproduzione litografica della scena di Bertoja con «Rio-Alto» per *l'Attila* di Verdi alla Fenice²⁰⁴. L'inserzione di figurini e scene d'opere in periodici non era, a quella data, cosa nuova; la novità sta nel fatto che all'immagine qui è unita la piantazione della scena, con le indicazioni tecniche necessarie per riprodurla esattamente. Può essere avvenuto questo senza il consenso di Verdi? Difficile accertarlo, tanto più che i rapporti tra Verdi e Lucca si erano deteriorati nel corso del 1847. Tuttavia, pare significativa la scelta – come esempio proposto per la ripetizione – proprio di questo

²⁰³ Cfr. Arrigo Gazzaniga, *Donizetti alla Biblioteca di «S. Pietro a Majella»*, «Studi donizettiani», II, 1972, pp. 54-69; John Black, *The Italian romantic libretto. A study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, The University Press 1984, pp. 279.282, riferisce gli schizzi di Cammarano alla recita del 1848.

²⁰⁴ Nella rivista «L'Italia musicale», I, 1847, n. 15, tavola fuori testo; riprodotta in Mercedes Viale Ferrero, *Le prime scene per «Ernani»*. *Appunti di scenografia verdiana*, in *Ernani ieri e oggi*, Parma, Istituto di studi verdiani 1987, pp. 195-206: tav. 5 (alla tav. 4 il disegno del Bertoja).

soggetto, che a Verdi stava a cuore in modo particolare («quella [tra le scene] che desidererei sublime è la seconda alla scena VI che è il principio della Città di Venezia: sia ben fatto l'alzare del sole, che io voglio esprimere colla musica»)²⁰⁵. Sull'efficacia esemplare della litografia non vi sono dubbi: ne esiste almeno una fedele riproduzione, in un disegno di Romolo Liverani per l'*Attila* a Fano, 1850, e a Cesena, 1851, a proposito del quale è stato osservato: «In questo foglio non compare l'abituale fusione degli elementi compositivi tipica del Liverani»²⁰⁶; giudizio quanto mai pertinente, dal momento che appunto l'ideazione compositiva spetta al Bertoja.

Era, questo di Lucca, un esperimento parziale che non ebbe immediato seguito. Sufficiente tuttavia a dimostrare che veicolo essenziale per diffondere modelli esemplari era l'editoria musicale. Senza l'editoria di Ricordi (e la sua rete distributiva), le «disposizioni sceniche» verdiane avrebbero ben difficilmente avuto un'adeguata diffusione (e tanto più quelle per opere di altri compositori).

La prima disposizione scenica, per *Giovanna de Guzman* (1856), era fondata sulla *mise en scène* di Paliani per *Les vèpres siciliennes* a Parigi (1855). La prima elaborata in Italia fu dunque quella di *Un ballo in maschera* nel 1859: 38 pagine di testo con indicazioni abbastanza sommarie, accompagnate tuttavia dalle piantazioni di tutte le scene; importantissime perché, con un semplice calcolo di proporzioni, era possibile trasferirle su qualsiasi palcoscenico. Nel seguito le disposizioni crebbero su se stesse e nel 1872 avevano già raggiunto con *Aida* le 68 pagine, formato 26 x 20 cm, fitte di prescrizioni sceniche, coreografiche ed interpretative con piante, schemi, modelli. Gli allestimenti verdiani, comunque, prima di *Un ballo in maschera* (e seppure Verdi avesse pensato ad una regolazione delle messinscene fin dai tempi dell'*Attila*), non ebbero (salvo per i figurini dei costumi) una codificazione tipologica. Si possono trovare alcune scene-tipo risolte in forme affini: i modi della loro circolazione andrebbero indagati con un'ampia collazione dei materiali rimastici.

²⁰⁵ Parole di Verdi riportate in una lettera di Alessandro Lanari del 29 settembre 1845 alla Presidenza della Fenice, cit. in Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore 1983, p. 159.

²⁰⁶ *Liverani e Verdi* cit. alla nota 114, p. 39. Il disegno è riprodotto in M. Viale Ferrero, *Le prime scene per "Ernani"* cit., tav. 6.

31. Giuseppe Bertoja, scenografo verdiano (e non)

Bertoja è stato abbastanza recentemente riscoperto dalla critica soprattutto in qualità di scenografo «verdiano»²⁰⁷. Qualifica non ingiustificata, se si considera che Bertoja allestì (o partecipò all'allestimento di) almeno venti opere di Verdi (tra cui sei «prime assolute» segnate qui con un asterisco): *Aroldo*, *Attila**, *Un ballo in maschera*, *Don Carlo*, *I due Foscari*, *Ernani**, *La forza del destino*, *Gerusalemme*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Luisa Miller*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Nabucco*, *Oberto*, *Rigoletto**, *Simon Boccanegra**, *Stiffelio**, *La traviata**, *Il trovatore*, *I vespri siciliani*. Il riferimento verdiano, pur nobilitante, lascia in ombra le interpretazioni sceniche fornite da Bertoja per altri compositori (Bellini, Donizetti, Mercadante, Nicolai), testimoniate da disegni di intelligente sensibilità. Bertoja, anche quando si valse di modelli preesistenti, seppe rielaborarli in immagini di evidenza drammatica straordinaria (e spesso superiore al modello): è il caso della «Sala d'armi» nei *Puritani*, che ha come fonte la scena dell'allestimento parigino, pubblicata nel *Choix de décorations du Théâtre Royal Italien* di Domenico Ferri²⁰⁸. Molto modesta appare, al confronto, l'interpretazione dello stesso soggetto data da Metrodoro Conti per Arezzo (1843-44), che fu comunque ricevuta «con applauso». Bertoja si trovò molte volte responsabile dell'allestimento scenico di «prime assolute», e seppe allora individuare con estrema lucidità una linea visiva coerente e significativa: così per *Il templario* di Nicolai (1840) derivato dall'*Ivanhoe* di Scott, ambientato in un medioevo per nulla convenzionale, di spoglio squallore e misteriosa sacralità; così per *Il reggente* di Mercadante (1843), derivato dal *Gustave III* di Scribe ma con azione trasferita dalla Svezia in Scozia, risolto con toni romanzeschi e forme architettoniche d'attardato goticismo.

Quanto alle opere verdiane, Bertoja non solo creò i prototipi

²⁰⁷ Fondamentale, in proposito, Maria Teresa Muraro, *Le scenografie delle cinque prime assolute di Verdi alla Fenice di Venezia*, in *Atti del 1 congresso internazionale di studi verdiani* (Venezia 1966), Parma, Istituto di studi verdiani 1969, pp. 328-334. Per una visione generale dell'attività di Bertoja, cfr. Gino Damerini, *Scenografi veneziani dell'Ottocento. Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, catalogo della mostra, Venezia, Pozza 1962.

²⁰⁸ Cfr. M. Ambrose, *Walter Scott, Italian opera* cit., p. 75 sg.

scenici per alcune «prime assolute», ma fu anche autore di disegni che sono tra le prime (e a volte uniche) testimonianze degli allestimenti immediatamente successivi. Si dà un esame di questi disegni messi a confronto (ove possibile) con quelli di altri scenografi. Beninteso, se si avrà modo di esplorare compiutamente il fondo di disegni (recentissimamente riscoperto) lasciato da Filippo Peroni (Perrone), che fu attivo alla Scala tra il 1842 e il 1868, occorrerà rivedere tutta la storia della scenografia «verdiana» per il periodo suddetto.

Oberto: un disegno per la prima mutazione («Deliziosa campagna» ecc.). Non si conoscono disegni coevi a questo (Torino, Teatro Regio 1840).

Nabucco: un disegno di Bertoja, non datato, e uno di Romolo Liverani (1851?) per «Sale nella reggia» ecc. sono così simili da postulare la derivazione da una stessa fonte. Ma quale?

I Lombardi alla prima crociata: due disegni di Liverani per Faenza, 1847 («Prominenze di un monte» ecc., «Tenda d'Arvino»), hanno come precedente due disegni di Bertoja per l'edizione di Torino, 1843-44. Vi fu una fonte comune? O un qualche rapporto diretto tra gli artisti? I disegni per le altre mutazioni sono invece diversi. Un disegno di Michele Canzio per la «Piazza di Sant'Ambrogio» nell'edizione di Genova, 1843-44, non ha particolari concordanze con quello, per lo stesso soggetto, di Bertoja: si intende che l'edificio della chiesa è, in entrambi, ripreso dal vero, ma differisce l'impostazione spaziale delle due immagini sceniche.

Ernani: scenografo della «prima assoluta» alla Fenice di Venezia fu Pietro Venier, del quale Bertoja era collaboratore. Di Bertoja restano due disegni per i «Sotterranei sepolcrali» nelle edizioni di Vicenza e Venezia 1846; successivi quindi all'allestimento di Faenza, giugno 1844, scenografo Romolo Liverani. Non si riscontrano analogie. Andrebbero approfonditi i confronti con i disegni scenici di Lodovico Gavotti per la rappresentazione del 1844 a Genova.

Giovanna d'Arco: il disegno per «Interno d'una rocca» ecc. eseguito da Bertoja per la Fenice, 1845 è probabilmente il più antico noto.

Attila: si conoscono i disegni di Bertoja per la «prima» alla Fenice e la replica al Teatro Apollo, Venezia 1847-48. Per Fano 1850 e Cesena 1851 Romolo Liverani riprese la scena di «Rio-Alto» da quella ideata da Bertoja per la Fenice. Tramite fu certamente la riproduzione litografica pubblicata nell'«Italia musicale» (cfr. il § 30). Le altre mutazioni di Liverani non corrispondono ai prototipi di Bertoja. Una certa affinità si può riscontrare (specie per lo sfondo) tra la «Tenda d'Attila» nella versione di Luigi Vacca a Torino, 1848-49, e quella ideata da Liverani per Fano 1850 (ma la tipologia degli Accampamenti è spesso ripetitiva). Nessuno dei due esempi rispetta l'idea di Verdi, che avrebbe

voluto «la tenda d'Attila ... fatta in modo da potersi aprire spaccatamente»²⁰⁹; a giudicare dai disegni, il movimento d'apertura era verticale, non orizzontale.

Macbeth: i disegni di Bertoja per l'edizione del 1847-48 alla Fenice sono probabilmente i più antichi pervenuti.

Stiffelio: il disegno di Bertoja per «Antico cimitero» eccetera relativo alla «prima» di Trieste fu riprodotto con qualche variante nella vignetta di frontespizio della partitura musicale.

Rigoletto: l'ultima mutazione («Lustica osteria» eccetera) ideata da Bertoja per la «prima» alla Fenice è riproposta quasi identica da Liverani per un *Viscardello* del quale non è indicata la data. L'osteria di Bertoja si riconosce (seppur tagliata nella parte superiore) nella vignetta di frontespizio della prima edizione musicale di *Rigoletto* (1851). La vignetta è ripresa, con poche modifiche ma in controparte, dalla «Illustration» in relazione al *Rigoletto* dato a Parigi, 1857²¹⁰.

In conclusione, fino ad un certo momento coesistettero diverse tipologie interpretative delle opere verdiane. Tuttavia, è certo che, nella formazione di modelli esemplari, le proposte di Bertoja ebbero notevole peso.

32. Ancora su Verdi

A differenza da altri compositori (Rossini prima di lui, Ponchielli poi), Verdi portò alle decorazioni sceniche un interesse vivissimo e le considerò sempre come parte integrante del melodramma. A distanza di anni, registrò ancora l'«effetto così grande» che aveva avuto «la prima scena del tempio» nel *Nabucco*, che pure era stata «riacomodata» su una vecchia dal Peroni²¹¹. Per *Ernani*, le preoccupazioni per l'allestimento (che in effetti andò in scena con due decorazioni «di ripiego») furono tali che Verdi e Piave inviarono alla Fenice una sorta di diffida scritta («non essere affatto conveniente di andare in iscena coll'opera *Ernani*,

²⁰⁹ Lettera cit. qui alla nota 205.

²¹⁰ «L'illustration», xxix, 14 febbraio 1857. Per la conoscenza di questa fonte periodica è fondamentale H. Robert Cohen, *Les gravures musicales dans "L'illustration" 1843-1899*, Québec, Les Presses de l'Université Laval 1982 (la vignetta relativa al *Rigoletto* è nel vol. 1, n. 729, p. 383).

²¹¹ Cit. in Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, Milano, Ricordi 1881, pp. 66-68.

prima che le scene ed il vestiario sieno interamente compiuti, e ciò a scampo di scandali nocivi tanto all'interesse dell'impresa, quanto all'effetto dello spettacolo»²¹². Per *Attila* si è già visto (§§ 30-31) che Verdi diede indicazioni precise per le due scene a cui più teneva («Rio-Alto», «Tenda di Attila»). Nel 1872 Verdi lamentava ancora (retrospettivamente) d'aver avuto col *Trovatore* a Roma «scenarj e vestiarj meschinissimi» (eppure scenografo era stato il valente Alessandro Prampolini) e d'aver ritrovato la stessa situazione per *Un ballo in maschera* (eppure gli abiti erano stati disegnati da Peroni)²¹³. Le tracce della (quasi) perenne insoddisfazione verdiana si possono seguire lungo tutto il percorso della sua attività, fino alle «decorazioni mal intese» e agli effetti «meschini assai assai» del pur celebrato allestimento di Ferrario per *Otello*²¹⁴.

Alla radice dell'atteggiamento di Verdi sta forse il fatto che componendo le musiche egli visualizzava mentalmente l'immagine scenica. Di Verdi infatti fu la geniale idea della scena su due piani per il finale di *Aida*²¹⁵; suo il pensiero, per il secondo *Boccanegra*, di una «tela» che, alzata, avrebbe lasciato apparire improvvisa la luminaria²¹⁶; o, per *Otello*, quello di ridurre ad una grande «vetrata» la «Sala terrena»²¹⁷. Gli scenografi ben raramente potevano intuire l'immagine che Verdi si era formata, e in ogni caso difficilmente riuscivano a realizzarla. Si potrebbero riempire pagine e pagine col dialogo a distanza (tramite, di solito, Giulio Ricordi) intrecciato tra Verdi e i suoi interpreti scenici. Ma lo schema sarebbe sempre lo

²¹² Lettera del 1° marzo 1844, in M. Conati, *La bottega della musica* cit., p. 126.

²¹³ Lettera del 13 settembre 1872 a Vincenzo Torelli, cit. in Marcello Conati, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il Formichiere 1980, p. 35.

²¹⁴ Lettera del 29 aprile 1887 a Giulio Ricordi, cit. in *Giuseppe Verdi, Giulio Ricordi. Corrispondenza e immagini 1881/1890*, catalogo della mostra, a cura di Franca Cella e Pierluigi Petrobelli, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala 1981, p. 60.

²¹⁵ La corrispondenza con l'archeologo francese Mariette e le angosce di quest'ultimo per «ce grand diable de souterrain imaginé par Verdi» non lasciano dubbi in proposito. Cfr. il carteggio pubblicato in *Genesi dell'Aida*, a cura di Saleh Abdoun («Quaderni dell'Istituto di studi verdiani», n. 4), Parma, Istituto di studi verdiani 1971, p. 77.

²¹⁶ Lettera del 18 febbraio 1881 a Giulio Ricordi, cit. in *Giuseppe Verdi, Giulio Ricordi* cit. (qui alla nota 214), p. 31.

²¹⁷ Lettera del 14 marzo 1887 a Giulio Ricordi, Milano, Archivio Ricordi.

stesso: Verdi propone, suggerisce, a volte ingiunge, mentre un'opera è in fase di allestimento; si arriva alla rappresentazione; e allora Verdi disapprova, deplora, avanza nuove idee; e il ciclo ricomincia. Qualche eccezione c'è: a Verdi piacciono le scene di Magnani per *Aida* a Parma; piacciono alcune messinscena parigine: «Quell'effetto di *lontano lontano lontano* (che si fa così bene all'Opéra)»²¹⁸. Le raccomandazioni, preoccupazioni, spiegazioni di Verdi per le messinscena si infittiscono con il trascorrere degli anni: ed è logico, perché ad un certo momento la struttura scenica delle «prime» determina quelle di tutte le repliche successive. In corrispondenza, si può proporre una nuova serie di confronti, quantomeno per *Don Carlo*, *Aida*, e *Otello*.

Tutte le scene del *Don Carlos* dato in «prima assoluta» a Parigi furono riprodotte in una tavola dell'«Illustration»²¹⁹. Il più prossimo riscontro italiano dovrebbe essere l'allestimento di Carlo Ferrario per il *Don Carlo* alla Scala, 1868. Ma il materiale che resta è riferibile a date successive. Sicché il confronto si trasferisce a Venezia, e ai disegni di Giuseppe e Pietro Bertoja per l'edizione della Fenice, 1870-71. Rispetto alla «prima» francese, le modifiche sono minime (ma non insignificanti, anche se la discussione allungherebbe troppo il discorso) per «Il chiostro» ecc., «Un sito ridente» ecc., «Una gran piazza» eccetera. Completamente diversa è la «Foresta di Fontainebleau», che corrisponde tipologicamente alla scena disegnata da Ferrario per la disposizione scenica del 1886. È forse da ritenere che il disegno, certamente di Pietro Bertoja, per questa mutazione vada riferito ad edizione diversa da quella veneziana del 1870-71. Nel 1883, in vista della revisione dell'opera, vennero sottoposti a Verdi i bozzetti preparati, in due serie diverse e concorrenziali, da Ferrario e da Zuccarelli. Fu prescelta la seconda; Verdi comunque osservò che nei bozzetti v'era «troppa roba». E aveva ragione, eccome, anche se aggiungeva: «Intendo dire al vento queste parole ... Io ... non c'entro in nulla e per nulla»²²⁰.

²¹⁸ Lettera del 21 ottobre 1883 a Giulio Ricordi, in *Giuseppe Verdi, Giulio Ricordi* cit. (qui alla nota 214), p. 47.

²¹⁹ «L'Illustration», XLIX, 16 marzo 1867, riprodotta in H. R. Cohen, *Les gravures musicales* cit., II, n. 1255, pp. 594-597.

²²⁰ Lettera di Verdi del 21 ottobre 1883, cit. qui alla nota 218.

Tra lo scenario della prima assoluta di *Aida* al Cairo e quello della prima italiana alla Scala le differenze sono sostanziali. La messinscena milanese rimase canonica in Italia, quella del Cairo in Francia. Più che i bozzetti per la Scala, non autografi di Gerolamo Magnani che era lo scenografo incaricato dell'allestimento, interessano le riproduzioni di scene eseguite nelle successive repliche: esse dimostrano una notevole uniformità tipologica, riscontrabile soprattutto nell'ultima mutazione, sempre riprodotta a preferenza di altre. E che divenne addirittura un «luogo comune», nel senso che venne utilizzata per situarvi i più svariati contenuti: una vignetta satirica del «Pasquino», 1875, mostrava nel «sotterraneo», in luogo di Aida e Radamès, la «Finanza» e il «Pareggio» spiranti, mentre nel Tempio (ribattezzato «Camera dei Deputati») danzavano le «Interpellanze» e i Ministri adoravano il Nume del «Pettegolezzo».

Probabilmente in seguito al disappunto di Verdi per le scene della «prima assoluta» scaligera di *Otello*, ideate da Ferrario (e sulle quali sono fondate le piantazioni della disposizione scenica), per la replica di Roma, immediatamente successiva, Giovanni Zuccarelli ridisegnò diverse scene, tra cui l'«Esterno del castello» ecc. la «Sala terrena» (giudicata da Verdi così: «Sarà anche bella, se volete, ma è ancora sbagliata»). Furono comunque le scene di Ferrario ad essere riprodotte nella stampa periodica, sia italiana («Il teatro illustrato», «L'illustrazione italiana») sia straniera («Leipziger Illustrierte Zeitung»)²²¹. Rappresentato a Parigi, l'*Otello* fu allestito in modo sostanzialmente conforme al modello Ferrario; nelle vignette dell'«Illustration» che riproducono lo spettacolo si riscontrano soltanto alcune varianti di particolari architettonici²²².

Come s'è detto, Verdi si occupò sempre più – e con sempre maggiore insofferenza – delle scene negli anni della tarda maturità e della vecchiaia. Quando, cioè, l'insofferenza era collegata anche ad un mutamento del gusto artistico coevo: avendo iniziato la carriera nella Milano di Hayez, Verdi la terminava mentre si affacciavano

²²¹ Per quest'ultimo periodico, cfr. la scena di *Otello* riprodotta in Hellmuth Christian Wolff, *Oper* («Musikgeschichte in Bildern», IV), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1968, p.181.

²²² «L'illustration», CIV, 13 settembre 1894, riprodotta in H. R. Cohen, *Les gravures musicales* cit., II, n. 2694, p. 1035.

all'orizzonte nuovi idoli pittorici, da Giulio Aristide Sartorio (del 1886 le sue illustrazioni per *l'Isaotta Guttadauro* di D'Annunzio) a Ettore Tito (del 1887 la sua «rivelazione» con *La pescheria vecchia*). Il divario era notevole.

33. Tra l'uno e l'altro secolo

Se si sfogliano le pagine dell'«Illustration» si può confrontare una scena di Despléchin per lo sfortunatissimo *Tannhäuser* parigino del 1861 (una radura romanticamente delimitata da selve con la visione lontana di un castello) con un'immagine della *mise en scène* dell'applaudita riedizione, nel 1895, della stessa opera (un bardo lascivetto tra occhieggianti fanciulle perfino troppo in fiore)²²³. Si ha la netta sensazione che i due documenti siano separati non da poco più di trent'anni ma da una distanza astrale. La stessa sensazione si potrebbe avere confrontando le scene di Ferrario per *Norma* con quelle (non si parli neppure del Sanquirico) di Bertoja o di Domenico Ferri o del Liverani. Infatti, a fine secolo, le scene diventano ipertrofiche: guglie, ghimberghe, merli, pinnacoli si moltiplicano su castelli e mura, torri e cattedrali; i tappeti debordano dai pavimenti e ricoprono le pareti, dove si infiltrano tra fitti drappi e tendaggi; i soffitti, se fossero veri, crollerebbero per il peso di stucchi, intagli, fregi, cassettoni che li adornano; le statue (di sovrani, di eroi, di santi, di idoli) sono innumerevoli; i trofei di caccia dilagano; i giardini sono tendenziali giungle. I sintomi dell'*horror vacui*, già patologici in Ferrario, continuano a manifestarsi in Parravicini, Songa e altri e trovano il loro epilogo tardivo in un'operazione, peraltro, di estrema dignità culturale e di fascinosa simbolismo: le scene di Lodovico Pogliaghi per il *Nerone* di Boito (1924)²²⁴.

Tra i contemporanei di Ferrario, non tutti sono travolti dal «troppo»: resiste bene Augusto Ferri, che persegue un rapporto ambienti/luci codificato ma non privo di effetto. Di lui, tuttavia, restano (abbastanza numerosi) i bozzetti, che ci ragguagliano solo in parte

²²³ Riprodotte *ibid.*, I, n. 942, p. 471; II, n. 2725, p. 1055.

²²⁴ Cfr. Giorgio Lise, *Le scene di Lodovico Pogliaghi per il "Nerone" di Boito*, «Rassegna di studi e notizie - Castello Sforzesco», II, vol. 3, 1975, pp. 243-284.

sull'esito finale delle scene, messe in opera da suoi collaboratori, per lo più. Resiste Gerolamo Magnani, del quale si conservano tuttavia ben pochi bozzetti autografi, sicché per conoscere i suoi allestimenti dobbiamo ricorrere a trasposizioni eseguite da altri; ignoto il trascrittore, nel caso di *Aida*; riconducibili a Luigi Bartezaghi (abile decoratore e figurinista) i bozzetti dei *Lituani* di Ponchielli. E a proposito di Ponchielli, la sobrietà della medievalistica messinscena dei *Lituani* è certamente relativa, avvertibile comunque a paragone del successivo allestimento del *Figliuol prodigo*, in cui Carlo Ferrario sfruttò la localizzazione orientale, e in particolare (per tre scene) a Ninive, per introdurre un'orgiastica accumulazione monumentale. Abituamente più parco, Giovanni Zuccarelli, quando fu messo in concorrenza con Ferrario per la rinnovazione dei bozzetti scenici di *Don Carlo* (1883), calcò anche lui sul pedale della sonorità esornativa. Abitudine diffusa, del resto, in tutta Europa: per la Francia si rimanda alle scene approntate, all'Opéra, in occasione della «prima» di *Salammbô* (musica di Ernest Reyer) nel 1892. A Vienna il famoso atelier di Brioschi-Kautsky-Burghart operava secondo linee di gusto parallele a quella di Ferrario (e sarebbero da verificare eventuali più definiti rapporti). Spettò tuttavia a Franz Rottonara, dal 1890 in poi, portare questo linguaggio scenico pomposo alle estreme conseguenze, ad esempio al vertiginoso neorococò delle *Nozze di Figaro* di Mozart nei teatri di Lipsia, Monaco di Baviera e Hannover, tra fine Otto e inizio Novecento²²⁵, chiaramente dissociativo del rapporto musica/scena. La tentazione di correlare queste immagini supernutrite alle esigenze di un pubblico benestante, benpensante, avido di lussi e di sensazioni c'è: ma se la correlazione forse può valere per il Wiener Raimundtheater, difficile sarebbe riconoscerla in altri casi. Poniamo, nei teatrini di marionette che riproponevano ad un pubblico di modeste condizioni sociali i soggetti di opere in musica, spesso convertendone le conclusioni in «lieti fini» consolatorii (il bandito Ernani sposa la sua Elvira, Radamès trova qualche mina dimenticata e fa saltare le pareti del sotterraneo, fuggendo con Aida). Eppure, sul finire del secolo, anche le scene per questi teatrini si inturgidiscono in affollate aggregazioni architettoniche e decorative: in un «Palazzo

del diavolo» per il Teatrino di S. Martiniano a Torino sarebbe difficile sistemare ancora un diavoletto in più; e l'autore del fondale suddetto non fu un ingenuo dilettante, ma Nicola Maghetti, attivo come scenografo e coreografo in diversi teatri di una certa importanza.

Alcune volte, va detto, il processo di sontuoso arricchimento visuale corrisponde a precise necessità significative. Più ancora che nelle scene di Ferrario o di Ferri per il *Mefistofele* di Boito, la corrispondenza si legge nella «Suntuosissima sala» di Ferrario per *La Gioconda* in «prima assoluta» alla Scala nel 1876: quadro adatto alla trasmutazione dei «leggiadri gaudi» in «nuova scena di terror» (e che importa se stilisticamente incongruo?). È vero, d'altra parte, che Pietro Bertoja, per *La Gioconda*, riuscì ad esprimere le complesse metafore ottiche proposte dallo scenario boitiano in forme assai semplici ed essenziali: anche, forse, perché attinse alla tradizione del grande vedutismo veneziano (cfr. il § 7). E, forse, alla permanenza dell'impostazione prospettico-architettonica della scuola scenografica bolognese si deve quello stringente rapporto che Ugo Gheduzzi mantenne, nelle sue immagini teatrali, tra strutture e decorazioni (si vedano i disegni e bozzetti per una *Aida* del 1879 a Torino, per altro rispettosissimi delle disposizioni sceniche relative)²²⁶.

34. Scenografia pucciniana

Ugo Gheduzzi fu scenografo, con Alfonso Goldini, di due decisive «prime assolute» di opere di Puccini al Regio di Torino: *Manon Lescaut* (1893) e *La bohème* (1896). E subito si propone un problema, per così dire, filologico. All'epoca le regole del gioco erano: (a) gli scenografi dei teatri in cui si rappresentava una «prima assoluta» ne ideavano l'allestimento; (b) i bozzetti restavano proprietà della casa editrice musicale (nel caso di Puccini, Ricordi); (c) questa provvedeva a distribuire i modelli degli allestimenti per le repliche successive; (d) i modelli dei costumi venivano disegnati da un artista di fiducia della casa musicale, mentre all'esecuzione materiale degli abiti provvedevano le sartorie specializzate a cui si rivolgevano i teatri. Nel caso di

²²⁵ Cfr. Margret Dietrich, *Rottonara, un scénographe autrichien d'influence mondiale*, in *Anatomy of an illusion* cit. (qui alla nota 40), pp. 19-25.

²²⁶ Collezione privata. In parte pubblicati in M. Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini* cit., tavv. LXXII, LXXIII.

Puccini, tuttavia, le regole del gioco non appaiono sempre rispettate. I costumi della *Bohème* vennero disegnati da Adolfo Hohenstein, riprodotti in vignette nella «Gazzetta musicale», e si ritrovano sempre uguali nelle testimonianze figurative coeve di recite dell'opera. Tutto regolare, insomma. Ma per le scene non è così: per l'ultima di *Manon* esiste un disegno di Pietro Bertoja, controfirmato da Puccini, con espresso riferimento alla «prima» del Regio. Tuttavia non risulta da altra fonte la partecipazione del Bertoja all'allestimento. Ancora: un bozzetto per la scena del Café Momus nella *Bohème* conservato presso Ricordi è di Riccardo Salvadori, che sembra, essere stato estraneo alla messa in scena della «prima». Terzo caso: i bozzetti per *Tosca* sono di Hohenstein. Ma la veduta dell'interno di S. Andrea della Valle si trova in un bozzetto di Gheduzzi, pressoché identica: una copia? O l'esito di una collaborazione? La data (1900) non aiuta perché alla «prima» romana seguì pochi giorni dopo la replica torinese.

A questo punto non vi sarebbe altro da fare se non un riesame totale e globale delle messinscena pucciniane e una collazione delle fonti illustrative. Programma complesso, perché negli allestimenti delle «prime» (sia assolute sia italiane) si trovarono coinvolti numerosi noti scenografi e disegnatori teatrali del tempo, tra i quali Pietro Bertoja, Ugo Gheduzzi, Alfonso Goldini, Adolfo Hohenstein, Lucien Jusseaume, Giuseppe Palanti, Camillo Parravicini, Giovanni Battista Santoni, Vittorio Rota, Luigi Sapelli (Caramba), Antonio Rovescalli, Carlo Songa, Pietro Stroppa, Galileo Chini, Giovanni Magnoni (per non parlare di quelli che ebbero parte nelle repliche successive, e che occorrerebbe tenere in qualche conto). Con giustificato sospetto, sia pure (cfr. il § 7), andrebbero riviste le recensioni nella stampa periodica. E, naturalmente, si dovrebbe cercare di sentire la voce (sommessa ma non inudibile) dello stesso Puccini. Indirettamente, questa voce filtra nelle didascalie sceniche dei suoi vari e tiranneggiati librettisti. Già lo scenario di *Manon Lescaut* è abbastanza insolito: un'ambientazione quasi tutta in esterni, apparentemente banali (un'osteria, un porto, una landa), e un solo interno, il «Salotto» con relativa alcova che, appunto perché unico, diventa il perno scenografico (ma infine anche musicale) della vicenda, la controparte emblematica della conclusiva «Landa perduta»; due poli di una situazione psicologica, prima ancora che drammatica (da una parte la «luminosa giovinezza», dall'altra il travolgente sopraggiun-

gere dell'«oblio», il lacerante abbandono della vita). Nei bozzetti per *Manon* è stato visto un «pittoricismo moderatamente verista»²²⁷; in effetti di veristico non hanno che una sottile vernice; e se poi si guarda il disegno di Bertoja, vi si vede ben distillato il succo amaro della metafora di *Manon*. Lo scenario della *Bohème* è anche più allusivo ed elusivo; quadri e quadretti di genere in una disgregazione che corrisponde visualmente alla disgregazione dei sentimenti, alla dissoluzione – in una nebbia di matrice impressionistica – della felicità, casualmente nata e casualmente svanita. Nemmeno *Tosca* riesce ad essere quello che forse qualcuno desiderava che fosse, un dramma storico. La scena di S. Andrea della Valle in entrambe le versioni (Hohenstein/Gheduzzi) è quanto di più antistorico si possa immaginare, con colori attualizzati sulla scala cromatica dell'*art nouveau* e le volute floreali di una cancellata che dovrebbe (ma non vuole) essere barocca.

Come, da queste posizioni iniziali, si giungesse, per gli allestimenti di *Butterfly* e della *Fanciulla del West*, ad usare fotografie («documenti fotografici», anzi) per autenticare la «verità» delle scene, resta abbastanza misterioso. È verosimile un'influenza della messinscena naturalistica francese del Théâtre Libre (cfr. il § 6). Ma ebbe Puccini qualche parte nel procedimento? Occorrerebbe, per affermarlo, riesaminare i suoi rapporti con David Belasco, impresario e régisseur oltre che drammaturgo. Forse proprio a Belasco pensava Puccini quando, in un'intervista rilasciata a Torino, alla vigilia della rappresentazione della *Fanciulla*, lodava i régisseurs degli Stati Uniti e dell'Inghilterra capaci di creare con «innumerevoli lenocinii illusioni miracolose»; o quando esaltava il «buon gusto» e la «gelosa cura con cui le rappresentazioni vengono organizzate, preparate, condotte in porto. Di simili cose», aggiungeva, «non si ha in Italia la più lontana idea». E ancora: «Di *Butterfly* mi dispiace non si possa avere nella mia dolcissima patria un'edizione quale io gustai altrove, sempre per quella deficienza della *mise* che in essa è elemento essenziale, complemento indispensabile della musica». Non sembra che Puccini quasi attribuisca la responsabilità di quella che definisce «minore fortuna» di *Butterfly* in Italia proprio alla messinscena? E, quanto alla *Fanciulla*, a proposito

²²⁷ Carlo Enrico Rava, *L'equivoco del verismo in scenografia*, «L'Opera», gennaio-marzo 1966, pp. 85-92: 90.

dei costumi: «Il più difficile è renderli tali quali minatori e donne del popolo possono ridurli vestendoli a lungo. In America per conferire l'apparenza del logoro ... si adoprano speciali acidi». A Torino «ho personalmente insistito, affinché con creta e tinte varie si raggiungesse lo stesso scopo ... in amore alla realtà ambientale». Sembra una presa di posizione veristica, se non si leggesse a distanza di qualche riga (a proposito della *Fanciulla*): «Anche nella trattazione di una materia così violenta, ho portato il contributo di un'idealità ... affine di circondare» quegli «episodi di un'atmosfera di sogno». E a proposito degli scopi della musica contemporanea: «Rappresentare il febbrile avvicinarsi di cose di sogni di vita che caratterizza l'epoca nostra». «Idealità» e «sogno» – ma «vita» e «cose»: qual è allora la «realtà»²²⁸? Quella sognata o quella vissuta (e comunque vissuta sul palcoscenico)? C'è un'ulteriore indicazione²²⁹: per *Suor Angelica*, Puccini aggiunge in calce ad una lettera di Giovacchino Forzano allo scenografo Rovescalli: «Si può *annebbiare* la scena cioè renderla come *sfuocata* (termine fotografico) durante l'intermezzo e questo perché tutto quello che segue dopo l'intermezzo sia meno palese e come involto in un'atmosfera quasi irrealista?». Puccini rimescola le carte: la «realtà ambientale» è ottenuta (per la *Fanciulla*) con procedimenti illusori; l'«atmosfera irrealista» (per *Suor Angelica*) si dovrebbe ottenere con un procedimento «fotografico», volto, anziché a riprodurre oggettivamente le «cose», a renderle «meno palesi».

Come, dopo tutto questo, far rientrare Puccini – dal punto di vista scenografico e visuale, s'intende – nel solco del verismo? Che, per contro, imperversava all'epoca sulle scene italiane, dal momento che i successi di *Cavalleria rusticana* e dei *Pagliacci* avevano dato la stura ad un profluvio di titoli come *Mala Pasqua!*, *Mala vita*, *Festa a marina*, *A basso porto*, *Un mafioso*, *Vendetta sarda*, *Giovanni Gallurese*, *Cuore sardo* eccetera. Queste opere non rimangono a lungo in repertorio, impegnano comunque gli scenografi in ambientazioni tipiche, autentiche non più – come nel primo «giro d'Italia» risorgimentale

– da monumenti illustri bensì da bassi, vicoli, sottoportici, pievi, tabernacoli, panni sciorinati, macchioni di lentisco, siepi di fichidindia, il tutto condito con gli inevitabili costumi regionali. Una «realtà», diciamo pure, piuttosto evasiva e convenzionale. Mentre non si esauriva il filone storico e vigoreggiava quello esotico, corrispondente a una visualità, spesso, estetizzante e floreale. (Ma attenzione: le celebri, a giusto titolo, scene di Rovescalli per *Iris* non si collegano alle prime rappresentazioni bensì alla ripresa scaligera del 1923, e si spiega così il loro squisito profumo di *art nouveau*²³⁰ .

35. Nuove esperienze

Se si considera tutto lo sviluppo della scenografia tra il 1900 e il 1920 in un quadro europeo, e lo si confronta con la visualità dominante nei teatri d'opera italiani, si è tentati di concludere che questi rimasero fermi in un mondo che cambiava. In realtà non è così, e lo stesso confronto è improponibile, per più ragioni. I movimenti di rinnovazione dello spazio scenico, di rifiuto delle convenzioni illusorie, di creazione di strutture tridimensionali, insomma i vari esperimenti di ideologie e scenotecniche d'avanguardia²³¹, furono raramente legati al teatro d'opera e, quando lo furono, avvennero in particolari, favorevoli circostanze. Non è solo una questione di «generi», anche se certo non si possono paragonare le scene di Léon Bakst e Alessandro Benois per i Ballets Russes con quelle, poniamo, di *Parisina* alla Scala negli stessi anni (caso mai si potrebbe ravvisare un -casuale- parallelismo di simbolismi decorativi nei disegni di costumi, cronologicamente antecedenti, di De Carolis per *La figlia di Jorio* musicata da Franchetti alla Scala nel 1906). Il fatto è che gli allestimenti della Scala o del Costanzi non possono essere paragonati a quelli del Teatro d'Arte di Mosca o del Künstlertheater di Monaco, bensì a quelli dell'Opéra di Parigi o del Covent Garden di Londra.

²²⁸ «La Stampa», 11 novembre 1911.

²²⁹ Cfr. Franca Cella, *Realismo e socialismo nell'opera in musica*, in *Realismo e società*, catalogo della mostra, Milano, La Permanente 1979, pp. 545-591: 573; Cinzia Giambertoni, *Antonio Rovescalli pittore di scene*, Milano, Studio Erre 1986, p. 100 sg.

²³⁰ Cfr. *ibid.*, p. 39, tavv. 21, 22.

²³¹ Per un'approfondita trattazione dell'argomento, cfr. D. Bablet, *Le décor de théâtre* cit., e Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo 1975.

Nel 1900 Edward Gordon Craig aveva ideato una («at that time quite unusual») messinscena per un'opera in musica, *Dido and Aeneas* di Purcell, in cui non utilizzava né quinte, né arie, né luci di ribalta. «It never occurred to me that I had to put in wings and borders and footlights and so on, to oblige the "Trade"», scrisse nelle sue memorie²³². Poiché la rappresentazione si svolse in un'istituzione culturale privata (Hampstead Conservatoire), Craig poteva benissimo ignorare le esigenze e le convenzioni del teatro «commerciale». In seguito (anche nel suo rapporto con la Duse tra il 1905 e il 1908) Craig si rese conto di queste esigenze, ma la sua posizione indipendente gli permise sempre di lavorare con la massima libertà creativa. Le sue idee ebbero comunque una notevole influenza anche sugli allestimenti dei teatri «commerciali» (e del resto l'uso dei riflettori in sala e l'abolizione delle luci di ribalta erano ormai resi possibili da nuove tecnologie). Nel 1913 Craig pubblicò e dedicò «agli Italiani» *Towards a New Theatre*, in cui individuava nel teatro all'aperto una funzione vitale, raccordante *drama* ed *architecture*. Non pensava probabilmente all'opera in musica. Ma, per singolare coincidenza, nello stesso 1913 si inaugurarono le «stagioni» liriche all'Arena di Verona. Certo, non si rappresentò un dramma greco ma *l'Aida* di Verdi; l'*architecture* non era il solo scenario (v'era un apparato scenico di Ettore Fagiuoli); la rappresentazione non avvenne alla luce del sole, ma a quella «delle fotoelettriche dell'esercito»²³³; alla serata inaugurale assisté non già il popolo ma una nutrita rappresentanza dell'aristocrazia e degli intellettuali di mezza Europa; infine l'impresa aveva scopi dichiarati di lucro. Era tuttavia una novità, e non di poco conto. La guerra mondiale interruppe gli spettacoli, all'Arena come nei teatri lirici tradizionali. A pace conclusa, il panorama della scenografia italiana si presentava alquanto confuso.

²³² Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press 1957, p. 228 sg. Cfr. anche Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche 1962; Donald Oenslager - Arnold Rood, *Edward Gordon Craig artist of the theatre*, New York, The New York Public Library 1967; Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, raccolta di scritti a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli 1971.

²³³ *Arena di Verona dal 1913 al 1980 tra musica e cronaca*, Verona, Ente Lirico Arena di Verona 1980, p. 4.

36. Il Maggio Musicale Fiorentino

Se si esaminano i cartelloni della Scala nel primo dopoguerra, si osserva una commistione e coesistenza di espressioni abbastanza singolare. Si rappresentano Debussy, Ravel, de Falla, Kodály, Stravinskij; si affacciano nuovi compositori italiani (Pizzetti, Respighi, Ghedini); si recuperano nel passato il *Fidelio* di Beethoven, l'*Iphigénie en Tauride* di Gluck, l'*Orfeo* di Monteverdi; e restano saldamente sulla breccia le opere del repertorio collaudato, da Rossini a Verdi passando per Wagner, nonché quelle della Giovane scuola. L'informazione è assicurata, non si ravvisano invece una programmazione o un metodo di scelta. Allo stesso modo la visualità spettacolare oscilla tra desiderio di sperimentazione (Appia) e tradizionalismo (Santoni, Pogliaghi) con qualche soluzione di compromesso (Marchioro). Almeno, fino a quando Nicola Benois (figlio di Alessandro), dopo l'esordio scaligero nel 1926 e un periodo di attività per l'Opera di Roma, viene (1937) nominato Direttore dell'allestimento scenico della Scala, carica che manterrà autorevolmente e con successo fino al 1970. Una programmazione precisa si trova invece a Torino, nell'attività del Teatro di Torino: ma è un'iniziativa di mecenatismo privato (cfr. il § 3). In anni corrispondenti, al Regio, si registrano soltanto il passaggio del prestigioso Korovin (*Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov, 1925) e le scene per la *Tetralogia* del 1933, ispirate ai modelli di Appia.

Inutile continuare una ricerca per singoli teatri: e non perché nel periodo in esame mancassero in Italia gli scenografi di talento e di volontà innovativa, ma perché questi avevano solo rari contatti col mondo dell'opera in musica. I creatori e i rappresentanti della scenografia futurista (Enrico Prampolini, Giacomo Balla, Anton Giulio Bragaglia, Fortunato Depero, Luciano Baldessari) si dedicarono ad altri generi spettacolari (balletto, dramma, cinema) e non giunsero ai grandi teatri tradizionali sia per deliberata scelta, sia perché le loro prestazioni non furono richieste, sia perché anzi furono rifiutate (la Scala respinse i bozzetti di Baldessari per *Giuliano* di Zandonai, Prampolini ideò le scene per *Norma* al S. Carlo di Napoli, ma solo nel 1949, quando il futurismo era ormai un evento storicamente concluso). D'altra parte, la posizione dei futuristi nei confronti dell'opera in musica tendeva a respingere ai margini la tradizione, e a schematizzare le forme di visualità spettacolare secondo

tipologie concettuali. Prampolini nei suoi *Lineamenti di scenografia* (1950) divide gli scenografi attivi tra le due guerre (e naturalmente qualcuno anche prima, molti anche dopo) in quattro categorie, organizzate come i gradini di una scala di valori ascendenti (chissà perché, viene alla mente la categorizzazione settecentesca delle forme di ballo delineata da Gaspare Angiolini, culminante naturalmente nel ballo-pantomimo di sua creazione!). Il primo livello è quello definito «Naturalismo verista»: in cui Prampolini colloca Santoni e Parravicini – decisione inoppugnabile – ma anche Giovanni Grandi e Mario Zampini, che oggi ci sembrano (a giudicare dai bozzetti, quelli per esempio di Zampini per il *Nabucco* alla Scala) aver avuto un linguaggio più vario e sottile. Il secondo gradino, definito del «Neorealismo pittorico», accomuna Adolfo Furiga, Cipriano Efisio Oppo, Cesare Maria Cristini, Mario Vellani Marchi, ma aggiunge anche Gianni Vagnetti e Nicola Benois, artisti diversissimi tra loro così come dagli altri prima nominati. Salendo un gradino, ecco la categoria del «Neorealismo plastico», derivato da Craig e Appia, con Pietro Aschieri, Duilio Cambellotti, Ettore Fagiuoli e (non poi tanto accostabile ad essi) Guido Marussig. Ed infine al sommo della scala giunge la «Astrazione spaziale plastico-cromatica», che è naturalmente il gruppo più omogeneo perché raccoglie lo stesso Prampolini, Balla, Depero, Baldessari, Severini, Kaneclin, Coltellacci: ma sono proprio questi i nomi che – ad eccezione di Kaneclin e Coltellacci – difficilmente si trovano negli allestimenti d'opere in musica. E c'è poi tutta una serie di omissioni piuttosto significative²³⁴.

Quando nel 1933 e negli anni successivi il Maggio Musicale Fiorentino propose una programmazione culturale dell'evento musicale – e in primo luogo dell'opera in musica – la visualità non fu trascurata, costituì anzi uno dei punti più qualificanti. Per la prima stagione le scene del *Nabucco* furono di Aschieri, quelle della *Vestale* spontiniana di Felice Casorati.

Il debutto di Aschieri al Maggio ricerca una equazione tra l'idealismo appiesco e la monumentalità cambellottiana, non ignorando ... anche l'esperienza (svoltasi in parte proprio a Firenze in anni non poi così lontani)

²³⁴ Enrico Prampolini, *Lineamenti di scenografia italiana dal Rinascimento ad oggi*, Roma, Bestetti 1950, p. 13 sg. E in proposito, cfr. F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico* cit., p. 102 sg.

di Gordon Craig. Queste scene del *Nabucco*, con quelle eseguite allo stesso Maggio della *Vestale* di Casorati, segnano il punto massimo, e forse tardivo (infatti da Casorati immediatamente «risolto»), di questa problematica del teatro italiano²³⁵.

La citazione richiede un commento: anche le scene per *La vestale* si collegavano alle «teorie di Appia», addirittura «al limite di un quasi impudente citazionismo»²³⁶. Il punto «risolto» da Casorati fu proprio questa dipendenza, già attenuata nei bozzetti per l'*Orfeo* di Monteverdi all'Opera di Roma (1934-35) e superata nelle scene per *Norma* del Maggio 1935, allestimento a proposito del quale l'artista stesso affermava di tendere ad una «illusione visiva ... finora troppo trascurata»²³⁷. Tra le due date s'inserì la contestazione di Bragaglia alle scene casoratiane, a cui seguì quella che Marco Rosci definisce la «congiura del silenzio nei successivi saggi di Bragaglia stesso e di Prampolini» (esatto per Prampolini, non per Bragaglia)²³⁸. L'episodio vale non tanto in sé, quanto come esempio rappresentativo della *querelle* scenografica che oppose architetti e pittori e fu determinata in gran parte proprio dalle scelte del Maggio. Che, per la prima stagione, aveva richiesto bozzetti non solo a Casorati, ma anche a Sironi e De Chirico, privilegiando dunque la pittura rispetto all'architettura, rappresentata da Aschieri; situazione rinnovata nel 1935 quando, a riscontro delle scene di Aschieri per il *Mosè* di Rossini e per l'*Alceste* di Gluck a Boboli, si ebbero quelle di Casorati per *Norma* e di Primo Conti per *Un ballo in maschera*. La *querelle* era ulteriormente fomentata dalla frustrazione dei «pittori teatrali» possessori di una «tecnica che si guadagna soltanto in trent'anni di pratica» rispetto ai «pittori di cavalletto». Anton Giulio Bragaglia, qui citato, riassunse a distanza di anni, ma non spenta ogni passione, il dibattito:

²³⁵ *Visualità del Maggio* cit. alla nota 198, p. 27.

²³⁶ Marco Rosci, *Lo scenografo rivisitato*, in *Felice Casorati: incisioni, sculture e disegni, scenografie*, catalogo della mostra (Torino 1985), Padova, Muzzio 1985, pp. 79-116: 90.

²³⁷ «La Nazione», 12 marzo 1935

²³⁸ La contestazione di Bragaglia (in «Emporium», maggio 1934) è cit. in M. Rosci, *Lo scenografo rivisitato* cit., p. 79. Anton Giulio Bragaglia, *Scenografia del Novecento*, in Alpheus Hyatt Mayor - Mercedes Viale Ferrero - Andrea Della Corte - Anton Giulio Bragaglia, *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino, ERI 1954, pp. 175-230: 216 e 218.

«L'esperimento dei pittori da cavalletto» al Maggio ebbe «risultati in parte ancora negativi, in parte positivi. Le buone riuscite sortirono quando i pittori, introdotti a teatro, ebbero imparato il mestiere». Alle prime prove, afferma ancora Bragaglia, i loro «bozzetti, dilatati da trenta centimetri a trenta metri» dagli «scenografi esecutori, tenuti ad ingrandirli senza intervento, come meccanici pantografi ... esaltarono i propri difetti». Tuttavia

L'esperimento risultò prezioso. I Maggi Musicali Fiorentini furono un vero campo di battaglia per molti pittori come De Chirico, Primo Conti, Felice Carena ed altri. Qui ... divennero buoni scenografi i pittori Casorati e Sironi. Primo Conti, lavorando per le scene del Maggio, si vantava di non «fabbricar il teatro» ma di restare nel suo studio di pittura. Quando i fiorentini, come il Brunellesco, non sdegnarono di fare gli artigiani, furono più fortunati²³⁹.

Bragaglia riprende i fili di un dilemma antico: la scenografia è arte o mestiere? Invenzione o tecnica? I francesi distinguevano, anche verbalmente, tra *peintre* e *décorateur*; gli italiani avevano sempre usato senza scrupoli filologici il termine “pittore” per gli scenografi, la distinzione era caso mai tra “inventore” e “pittore” (cfr. il § 6). Vedere riproposta la questione nel 1954 fa un certo effetto, anche perché, se ci si riaggancia ad un esempio portato da Bragaglia, poco importa che Conti non volesse «fabbricar il teatro», dal momento che oggi gli si riconosce una specifica «intelligenza della spazialità scenica»²⁴⁰, carattere che collega i suoi allestimenti al Maggio dal *Ballo in maschera* (1935) a *Pelléas et Mélisande* (1966). Con intuizioni teatrali sorprendenti, come la scena del secondo atto dell'*Otello* verdiano (1937), risolta con quella grande vetrata che Verdi voleva e non riuscì ad ottenere dai suoi contemporanei Ferrario e Zuccarelli.

Le scelte del Maggio furono importanti anche per altre ragioni, entrambe collegabili alla situazione polemica che aveva coinvolto scenografi, pittori, critici in un dibattito a volte sviante. Se si pensa che Prampolini aveva accomunato scenografi assai diversi nella categoria del «Neorealismo pittorico» in base a metodologie tecniche («Nelle opere di questa corrente i fondali sono costituiti dai *panorami* e i

²³⁹ Enrico Crispolti in *Visualità del Maggio* cit., p. 109.

²⁴⁰ Enrico Crispolti in *Visualità del Maggio* cit., p. 109.

principali dagli *spezzati* e dai *praticabili*)²⁴¹ e che Bragaglia del pari riteneva che l'uso «di principali, di fondali, di parative e di quinte» denunciassero comunque posizioni «antiquate» e atteggiamenti «ottocenteschi», si capisce come il Maggio, dove non si fece distinzione tra tecniche «buone» e «cattive», rappresentasse il superamento di categorizzazioni rigide e, tutto sommato, infruttuose. E proprio in un campo, come quello dell'opera in musica, che negli anni '30 sembrava consegnato a «scenografi lirici che oggi lavorano più o meno come nel 1890». Non importa che questa accusa di Bragaglia fosse vera o falsa: importava che fosse, come era, condivisa da parecchi, e che perciò stesso l'opera in musica fosse relegata (visualmente, s'intende) tra gli spettacoli vitandi per qualsiasi intellettuale aggiornato. Quasi restaurando – in altra situazione storica, certo – la distinzione tra le componenti melodrammatiche teorizzata dal Quadrio due secoli prima, e in cui le scene avevano come destinatario il «volgo» (cfr. il § 3). Il Maggio ripropose lo spettacolo d'opera in musica come unitaria forma artistica e drammatica e musicale e concettuale, ricomponendone i *disjecta membra* in un'organica sostanza spettacolare. Merito non piccolo, indipendentemente dalla maggiore o minore efficacia degli esiti di singoli allestimenti.

Al momento, le diatribe scenografiche lasciarono un po' in ombra una novità che proprio al Maggio si stava affermando in modo perspicuo: l'importanza assunta dalla regia. Nel suo *First dialogue* (1905)²⁴² Craig aveva già delineato la figura del Regista, a beneficio di uno Spettatore sprovveduto, paragonandola a quella del capitano di una nave con poteri assoluti. Al suo interlocutore, che chiedeva perché la direzione dell'allestimento scenico non potesse essere affidata allo scenografo, aveva risposto ribadendo la posizione subordinata di questo e affermando che può dirigere e disporre solo chi «knows the ropes», chi conosce le funi ma non le manovra. In pratica il Regista prendeva il posto dell'Inventore di torelliana memoria. Certo, Craig non si riferiva all'opera lirica; ma quando anche nell'opera in musica il Regista – Capitano di nave – Sovrano assoluto del quale Craig aveva tracciato i lineamenti si affermerà, lo scenografo sarà destinato ad

²⁴¹ F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico* cit., p. 102.

²⁴² Ripubblicato in Edward Gordon Craig, *On the art of the theatre*, London, Heinemann 1911. In versione italiana: E.G. Craig, *Il mio teatro* cit., pp. 83-103: 100.

occupare una posizione, se non proprio subordinata, quanto meno di limitata autonomia. Un regista che fu assiduo collaboratore dei Maggi tra il 1933 e il 1950, Guido Salvini, intenderà così *La regìa moderna del melodramma*: «Traditore o peggio opportunista è il regista che» accetta «una scenografia, anche superbamente bella in sé, ma di cui egli, regista, non ha suggerito l'allestimento scenico, creato lo scheletro della scena e quindi il rapporto con la qualità «cromatica dei costumi, se infine egli non ha, in pieno accordo col direttore d'orchestra, preparato al pittore o all'architetto il piano interpretativo dell'opera, al quale il pittore o l'architetto porteranno il contributo di una fantasia concreta e non arbitraria»²⁴³. «Contributo» che, date le premesse, sembra davvero minimo.

In anni più recenti Luca Ronconi ha espresso idee molto sensate sulla regìa – per esempio – di *Norma*:

Nella *Norma*, che si compone di quattro scene fondamentali, ho cercato di capire soprattutto la volontà dell'autore nel momento in cui tenta di dare un valore all'ambientazione scenografica. I «rovesciamenti», le scene al chiuso o all'aperto non necessariamente corrispondono alle indicazioni degli interni o degli esterni; è il «sentimento», l'atmosfera del luogo, il rapporto del protagonista o dei personaggi con esso, nel testo, ad essere più importante del fatto che la scena si svolga al chiuso o all'aperto²⁴⁴.

Giustissimo, perché l'ambiguità dello scenario di *Norma* è evidente (cfr. i §§ 27-28): ma che una siffatta riflessione sia espressa dal regista, non dallo scenografo, pare significativo. Tentare, una volta acquisita al regista l'invenzione della visualità spettacolare, una storia della scenografia indipendente da quella della regìa, pare assurdo. Si può rimpiangere qualcosa? Desiderare qualcosa? Forse soltanto ricordare e parafrasare Voltaire: anche nelle messinscène melodrammatiche, «tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux».

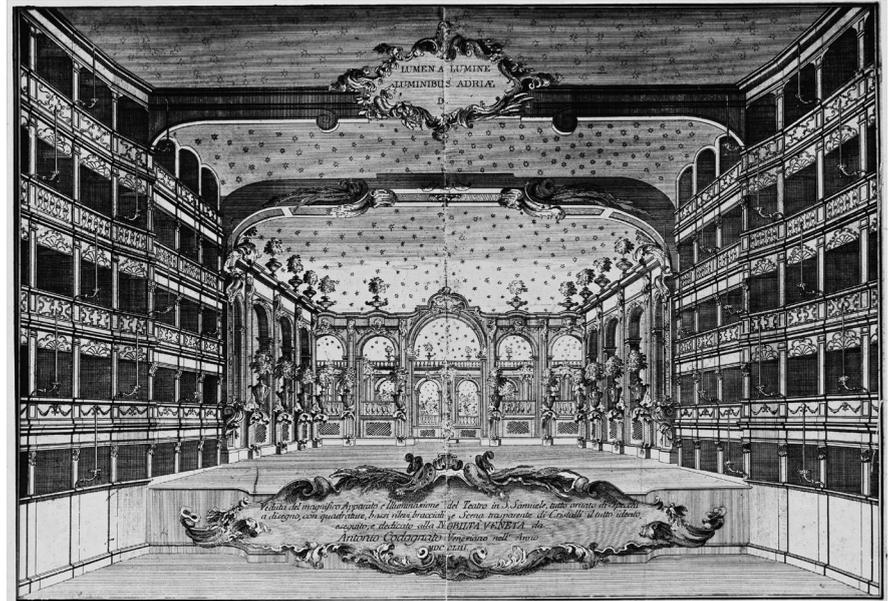
²⁴³ Intervento riportato in *Visualità del Maggio* cit., p. 246

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

ICONOGRAFIA



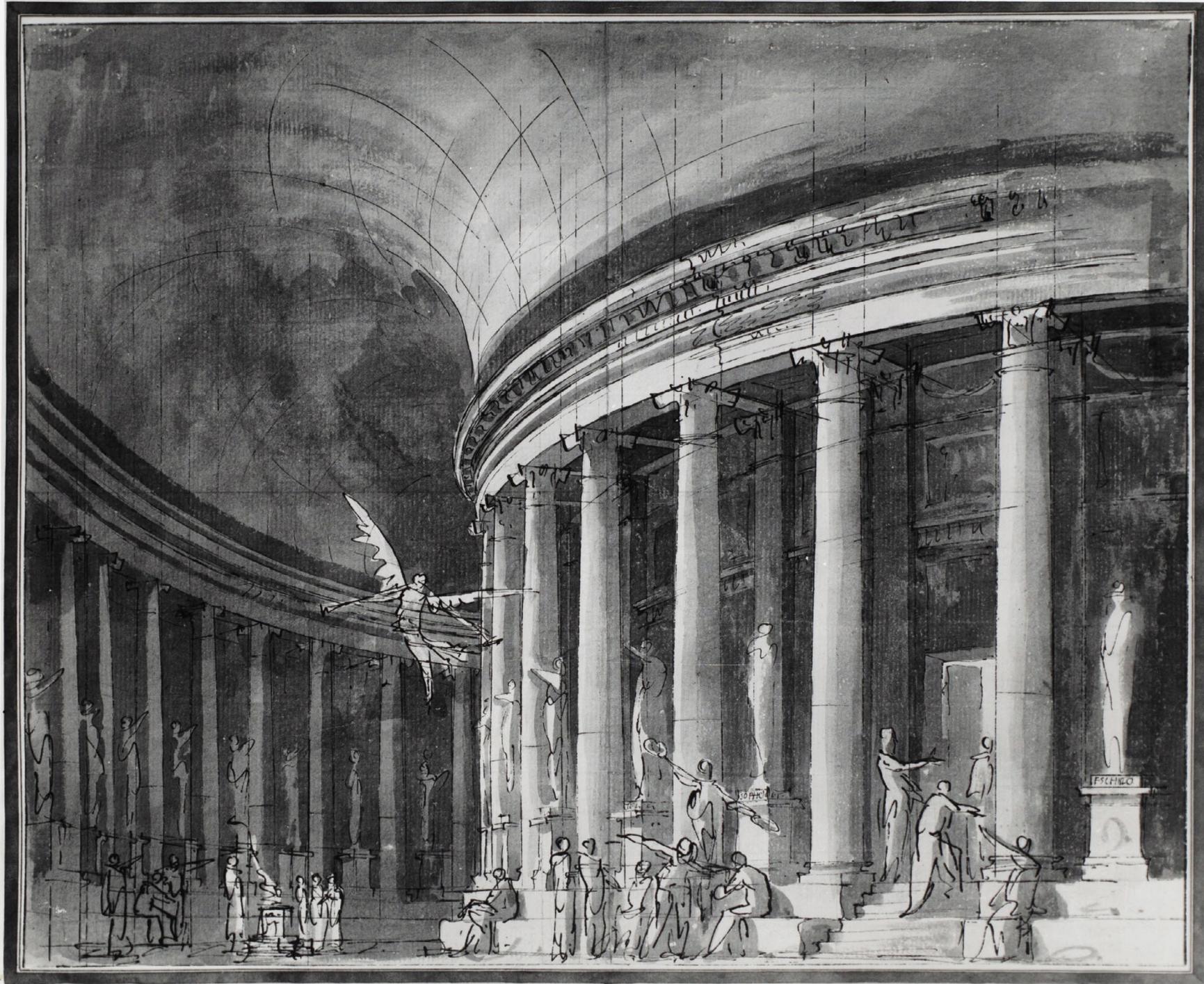
1



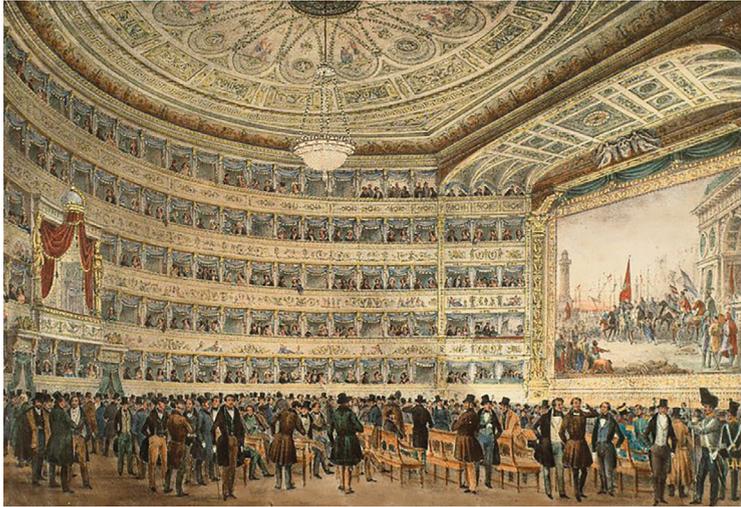
2

1. Vincenzo Coronelli, Il Teatro Grimani a S. Giovanni Grisostomo, incisione in *Venezia festeggiante per la creazione del serenissimo doge Giovanni II Cornaro*, Venezia 1709. Venezia, Fondazione Musei Civici.

2. Veduta del magnifico apparato e illuminazione del Teatro di S. Samuele a Venezia, con la scena di Antonio Codognato per *Il mondo alla roversa* (Goldoni-Galuppi) nel 1753. Incisione. Venezia, Fondazione Musei Civici.



3. Pietro Gonzaga, bozzetto
per il sipario del Teatro
La Fenice, 1792. Leningrado,
Museo dell'Ermitage.



4

4. Interno del Teatro La Fenice di Venezia nel 1837, dopo il rifacimento degli architetti Giovanni Battista e Tomaso Meduna, con il sipario dipinto da Giovanni Busato. Litografia di Giovanni Pividori. Venezia, Fondazione Musei Civici.

5. Interno del Teatro La Fenice di Venezia, prima dell'incendio del 1996.

6. Giacomo Torelli, La Città di Venezia, prologo del *Bellerofonte* (Nolli-Sacriati), Venezia, Teatro Novissimo 1642. Incisione di Giovanni Giorgi. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

Nella doppia pagina successiva:

7. Pietro Bertoja, disegno per Il Canal Orfano, scena ultima della *Gioconda* (Boito-Ponchielli). Venezia, Fondazione Musei Civici.

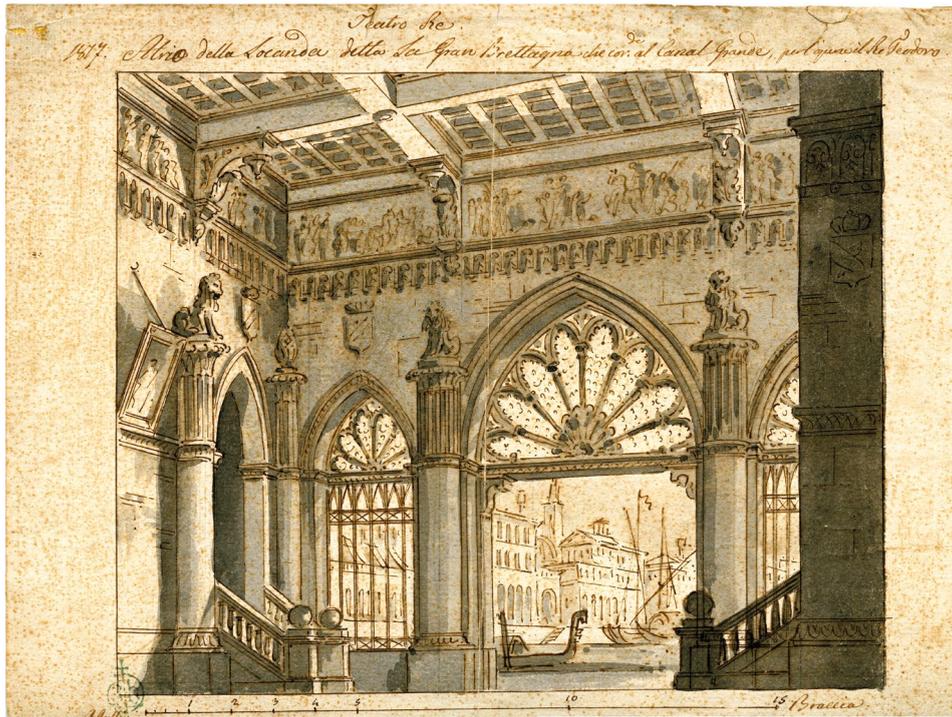


5



6

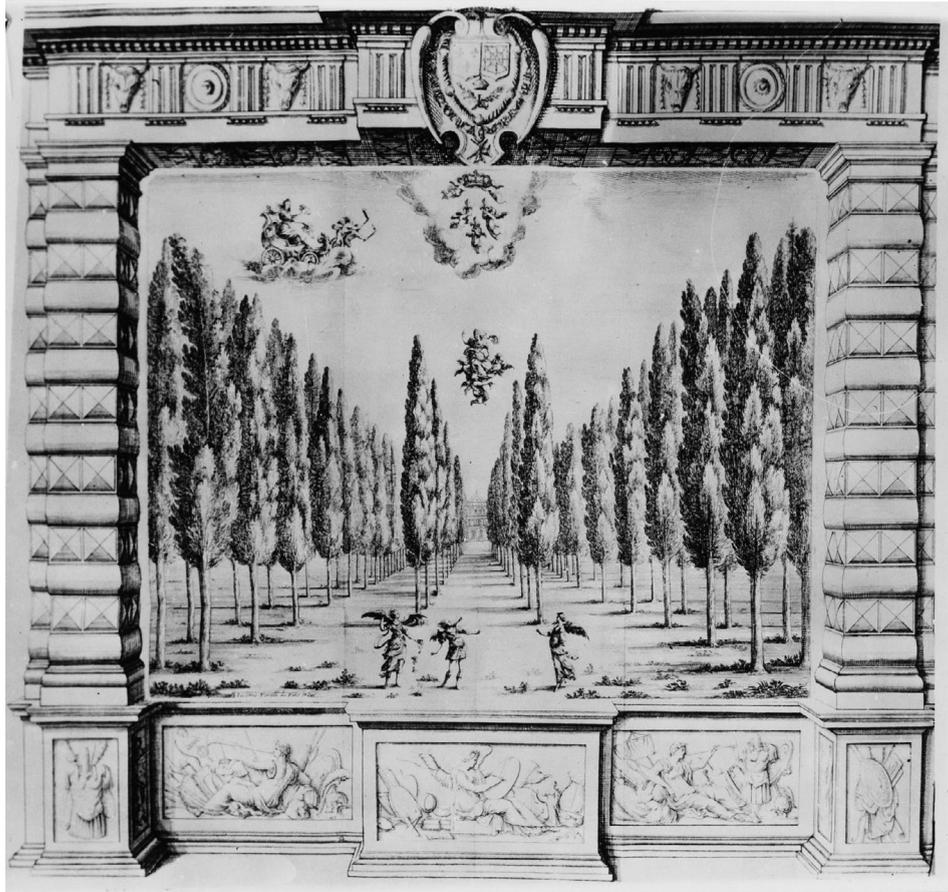




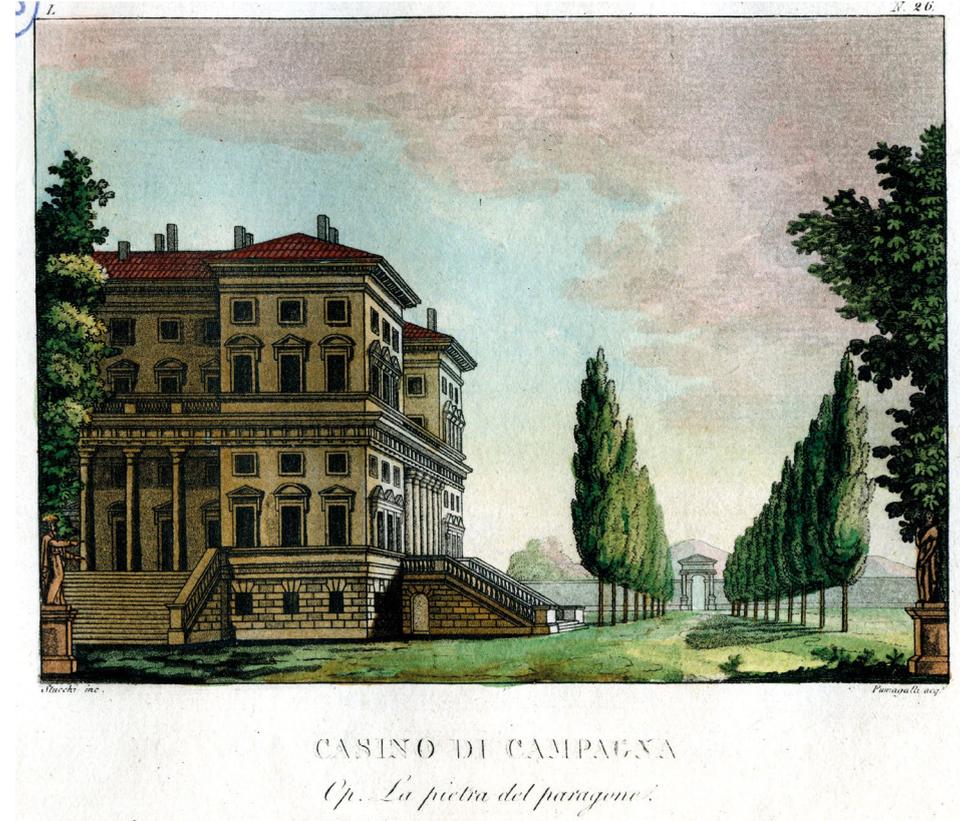
8. Gaspare Galliari, disegno per l'Atrio della Locanda detta la Gran Bretagna, nel *Re Teodoro in Venezia* (Casti-Paisiello). Milano, Teatro Re 1817. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



9. Giuseppe Bertola, disegno per il Terrazzo nel Palazzo Grimani in Venezia, in *Lucrezia Borgia* (Romani-Donizetti). Venezia, Fondazione Musei Civici.

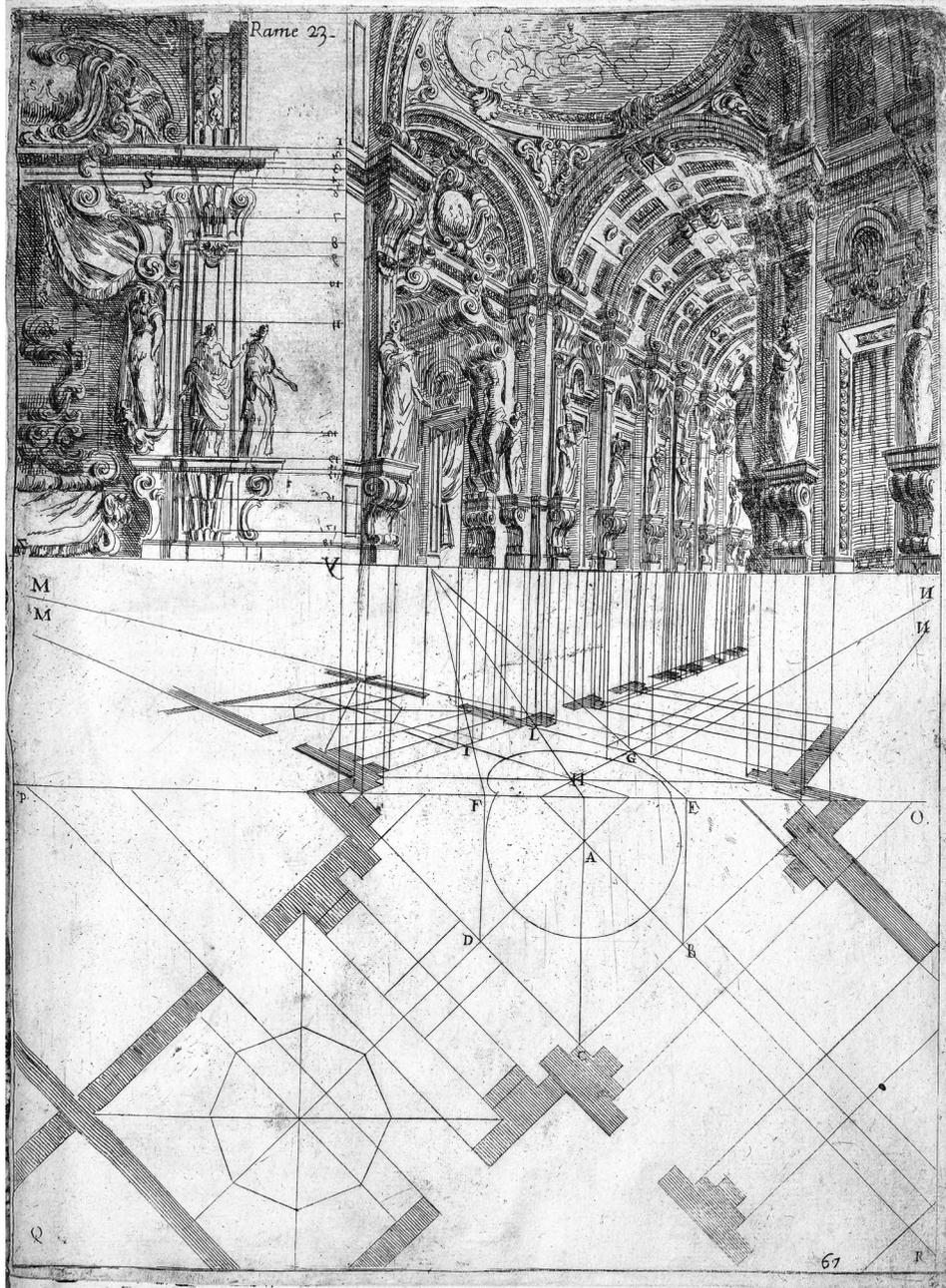


10. Giacomo Torelli, Giardini di Flora, prologo della *Finta pazza* (Strozzi-Sacratì), Parigi, sala del Petit Bourbon 1645. Incisione di Nicolas Cochin. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

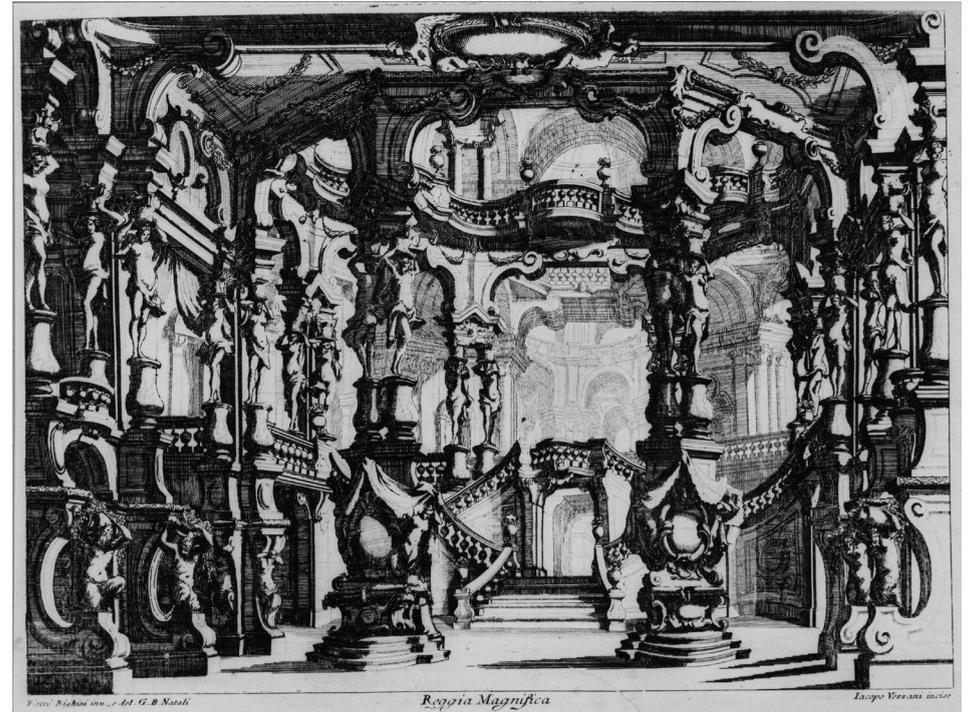


CASINO DI CAMPAGNA
Cp. La pietra del paragone.

11. Paolo Landriani, Casino di Campagna, per *La pietra del paragone* (Romanelli-Rossini), Milano, Teatro alla Scala 1812. Incisione nella *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, Stucchi ca. 1826. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



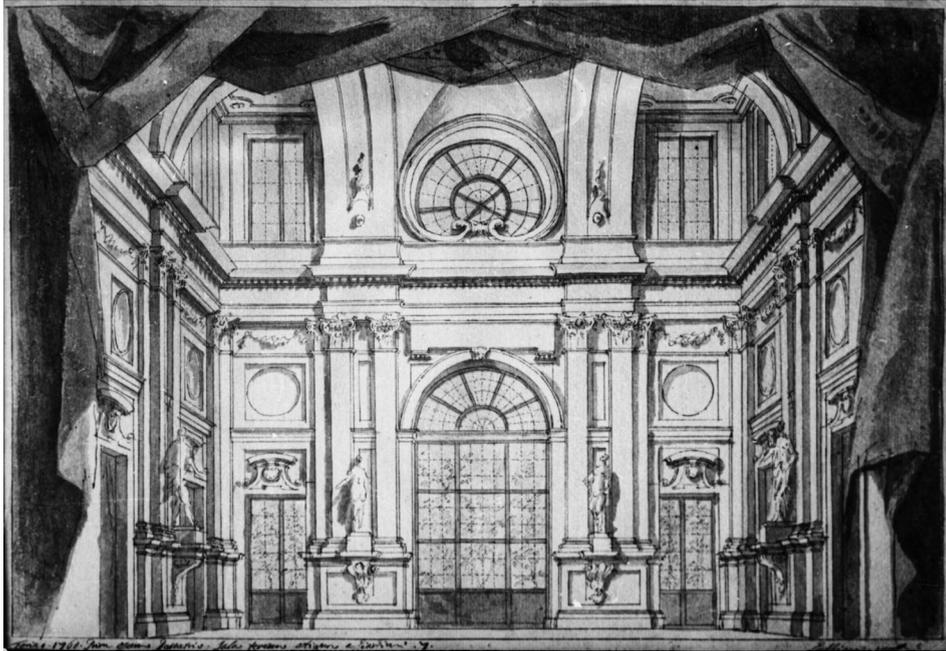
12



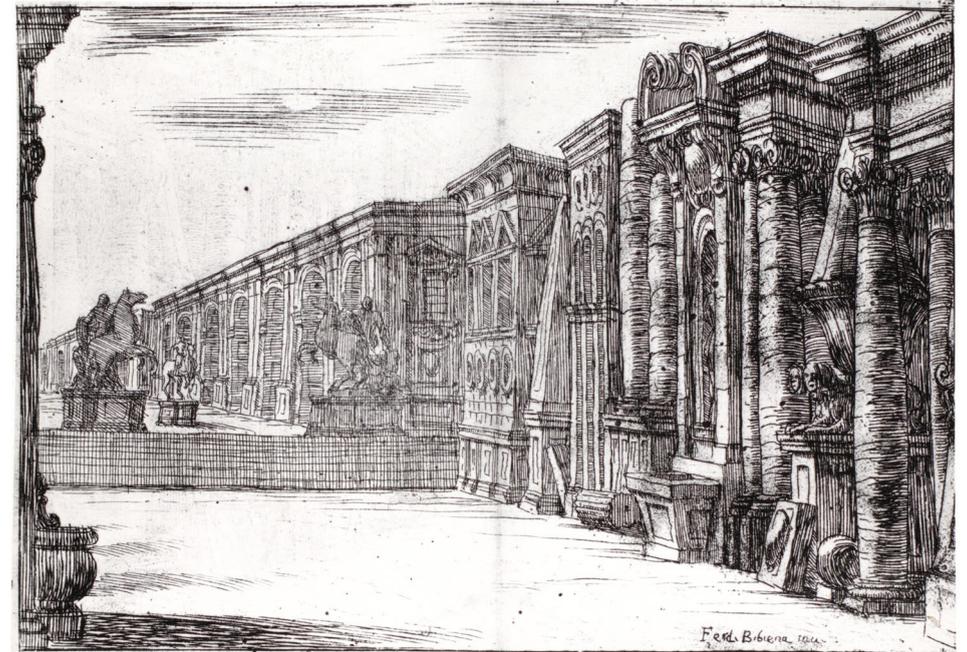
13

12. Ferdinando Bibiena, tavola dimostrativa della scena «per angolo», nell'*Architettura civile*, Parma, Monti 1711. Torino, Biblioteca Civica.

13. Pietro Righini, Reggia Magnifica, per *Medo* (Frugoni-Vinci), Parma, Teatro Ducale 1728. Incisione di Martin Engelbrecht. Berlin, Kunstbibliothek.



14



16



15

14. Fabrizio Galliari, disegno per Sala, nel *Demetrio* (Metastasio-Ponzo), Torino, Teatro Regio 1761. Varese, Raccolta Pogliaghi.

15. Giuseppe Bibiena, Veduta archeologica, da *Architettura e prospettive*, Augsburg 1740. Incisione di Johann Andreas Pfeffel. Torino, Biblioteca Nazionale.

16. Ferdinando Bibiena, Campidoglio, per *Didio Giuliano* (Lotti-Sabadini), Piacenza, Teatro Ducale 1687. Incisione. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.



17

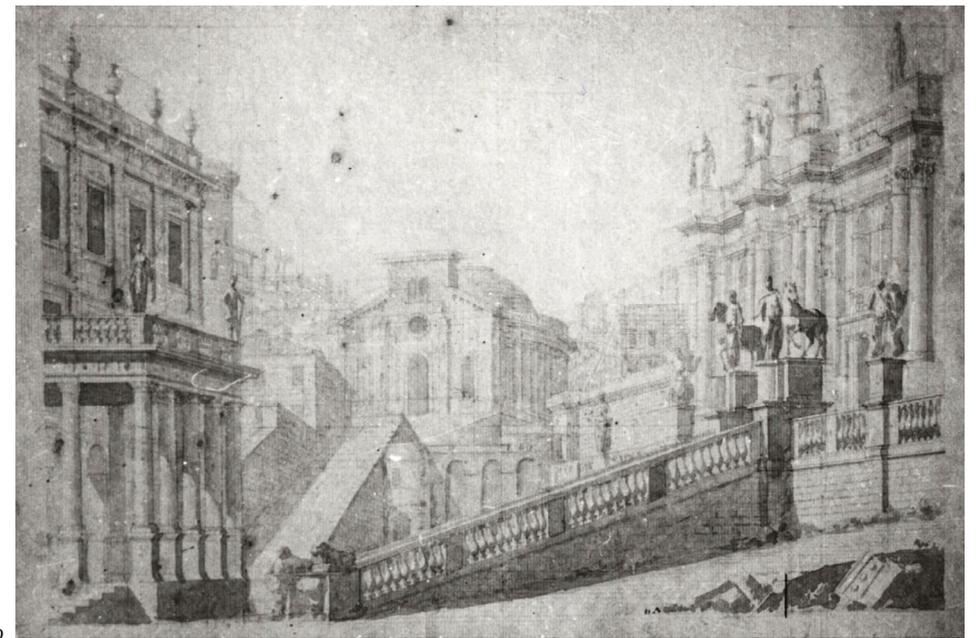
17. Fabrizio Galliari, disegno per il Campidoglio, in *Lucio Silla* (De Gamerra-Mozart), Milano, Regio Ducal Teatro 1772. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

18. Giovan Battista Piranesi, Veduta del Romano Campidoglio. Incisione dalle *Vedute di Roma*, Roma 1757. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

19. Innocente Colomba, disegno per Campidoglio, in *Berenice* (m. Platania), Torino, Teatro Regio 1771. Già a Varese, raccolta Lodovico Pogliaghi.



18



19



20

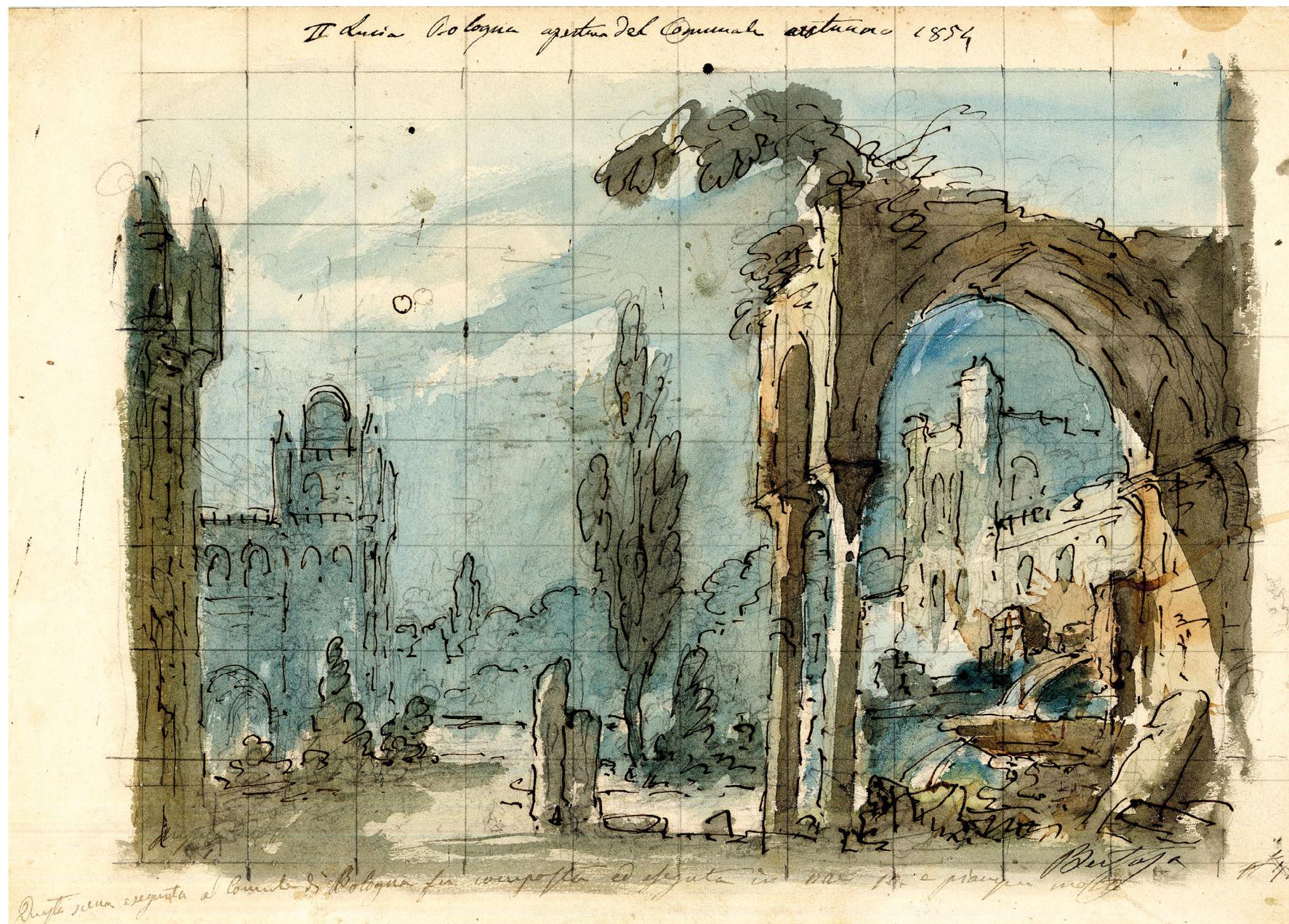


21

20. Filippo Juvarra, Torre sul Tevere, disegno per *Il Ricimero* (Zeno-Gasparini), Torino, Teatro del Rondò 1722. Già a Varese, raccolta Lodovico Pogliaghi.

21. Fabrizio Galliari, Rovine alla riva del Tevere, disegno per la prima scena di *Lucio Silla* (De Gamera-Mozart), Milano, Regio Ducal Teatro 1772. Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera.

22. Giuseppe Bertoja, Fianco del castello ... fontana cinta dai rottami, disegno per la seconda mutazione di *Lucia di Lammermoor* (Cammarano-Donizetti), Bologna, Teatro Comunale 1854. Venezia, Fondazione Musei Civici.





23

23. Innocente Colomba, Disegno per la Foresta dei Druidi, in *Annibale in Torino* (Durandi-Paisiello), Torino, Teatro Regio 1771. Già a Varese, raccolta Lodovico Pogliaghi.

24. Alessandro Sanquirico, Foresta sacra dei Druidi, per *Norma* (Romani-Bellini), Milano, Teatro alla Scala 1831. Litografia dalla Nuova raccolta di scene, teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicata da Giovanni Ricordi. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



24

25. Felice Casorati, bozzetto per la Foresta sacra dei Druidi, in *Norma*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1935. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.





26

26. Ludovico Burnacini, Tempesta per *Il pomo d'oro* (Sbarra-Cesti), Vienna 1668. Incisione di Matthäus Küsel. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

27. Giuseppe Bertoja, Tempesta sul Lago dei Quattro Cantoni, disegno per *Guglielmo Tell* (de Jouy e Bis-Rossini), Torino, Teatro Regio 1839-40. Venezia, Fondazione Musei Civici.

28. Primo Conti, L'esterno del castello ... Lampi, tuono, uragano, bozzetto per la prima mutazione di *Otello* (Boito-Verdi), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1937. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.



27



28



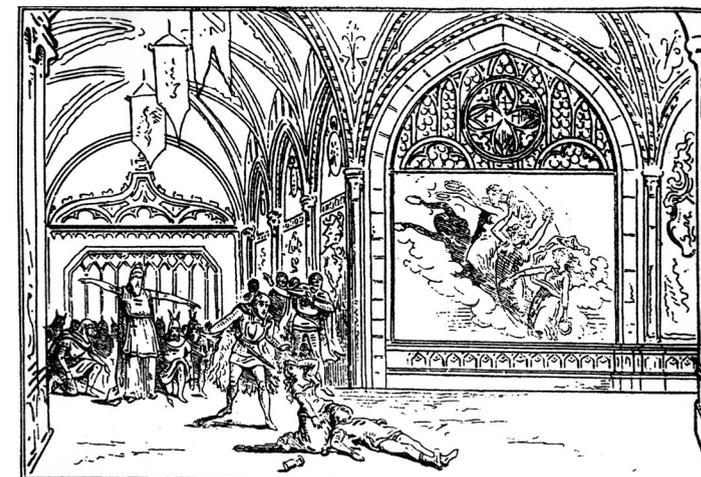
29. Ludovico Burnacini, Villa deliziosa di Paride con Giunone e Giove «in gloria», per *Il pomo d'oro* (Sbarra-Cesti), Vienna 1668. Incisione di Matthäus Küsel. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.



30. Vincenzo Re, Deliziosa con «gloria», per *Il sogno di Olimpia* (Calzabigi-De Majo), Napoli, Teatro di S. Carlo 1747. Incisione. Torino, Biblioteca Nazionale.



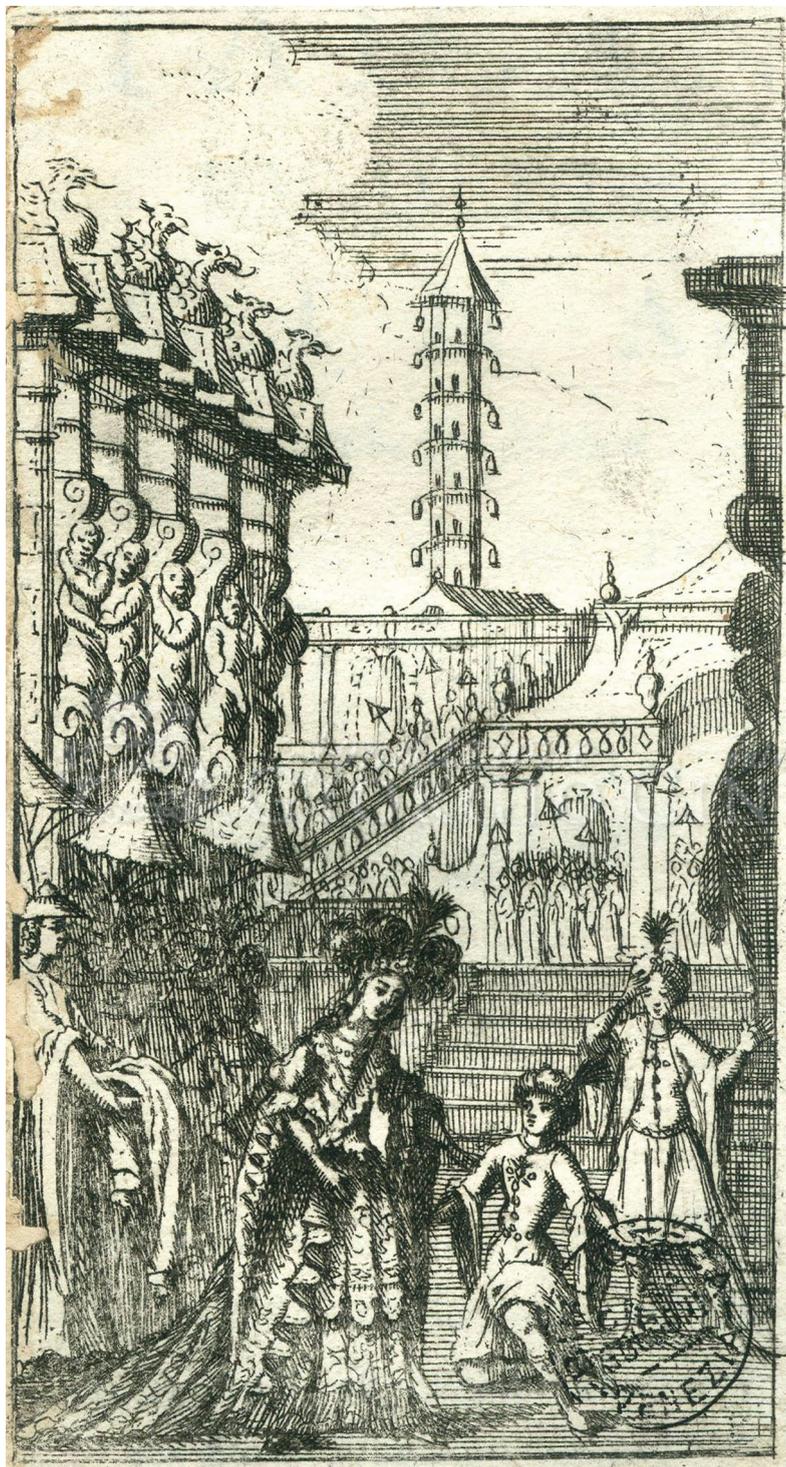
31



32

31. Giacomo Pregliasco, disegno di «macchina» per «volo», nella *Cantata pel faustissimo ingresso in Milano degli augusti sposi* (Eugenio e Augusta Amalia de Beauharnais; Rossi-Minoja, cor. Clerico), Milano, Teatro alla Scala 1806. Torino, Biblioteca Civica.

32. «Volo» e apparizione celeste, scena finale dei *Lituanii* (Ghislanzoni-Ponchielli), Milano, Teatro alla Scala 1874. Dalla «Disposizione scenica», Milano, Ricordi 1874.



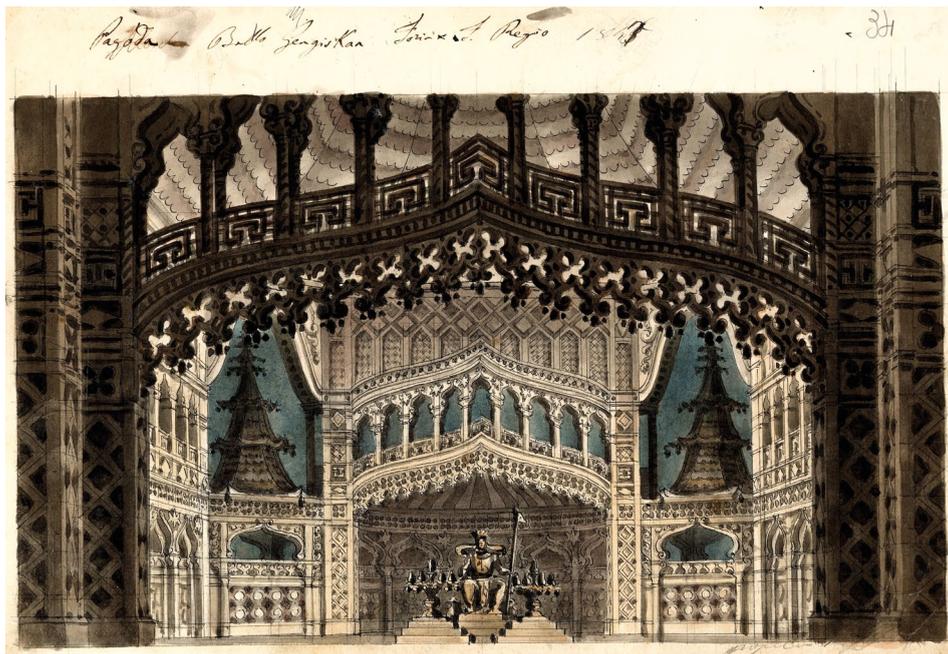
33



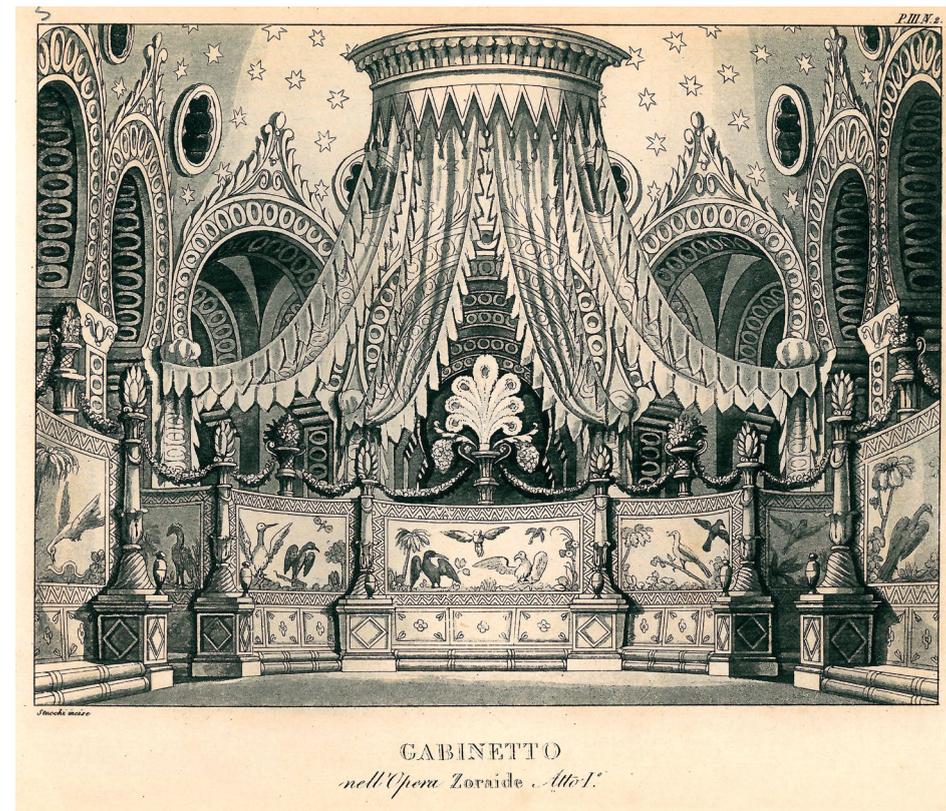
34

33. Veduta di Pechino. Antiporta del libretto dell'opera *Taican re della Cina* (Rizzi-Gasparini) rappresentata con scene di Zenone Angelo Rosis a Venezia, Teatro di S. Cassiano 1707. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

34. Fabrizio Galliari, Piazza di Pekino, disegno per la terza mutazione di *Gengis-Kan* (m. Anfossi), Torino, Teatro Regio 1777. Torino, Musei Civici.



35. Giuseppe Bertoja, Interno di tempio cinese, disegno per il ballo *Gengis-Kan*, coreografo Giuseppe Villa, Torino, Teatro Regio 1841. Venezia, Fondazione Musei Civici.



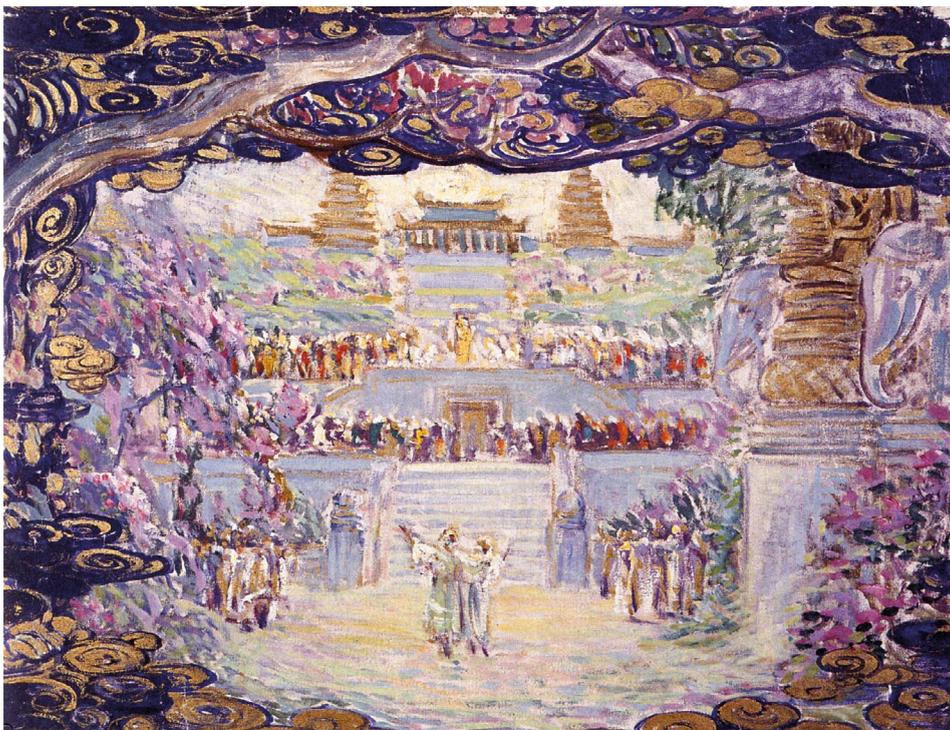
36. Alessandro Sanquirico, Gabinetto orientale per l'atto I di *Ricciardo e Zoraide* (Berio di Salsa-Rossini), Milano, Teatro alla Scala. Incisione nella *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, Stucchi ca. 1827-28. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



37. Pietro Bertoja, Recinto dell'Harem, disegno per l'atto II dei *Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi), Torino, Teatro Regio 1844. Venezia, Fondazione Musei Civici.



38. Antonio Rovescalli, Paesaggio giapponese, disegno per l'atto I di *Iris* (Illica-Mascagni), Milano, Teatro alla Scala 1923. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



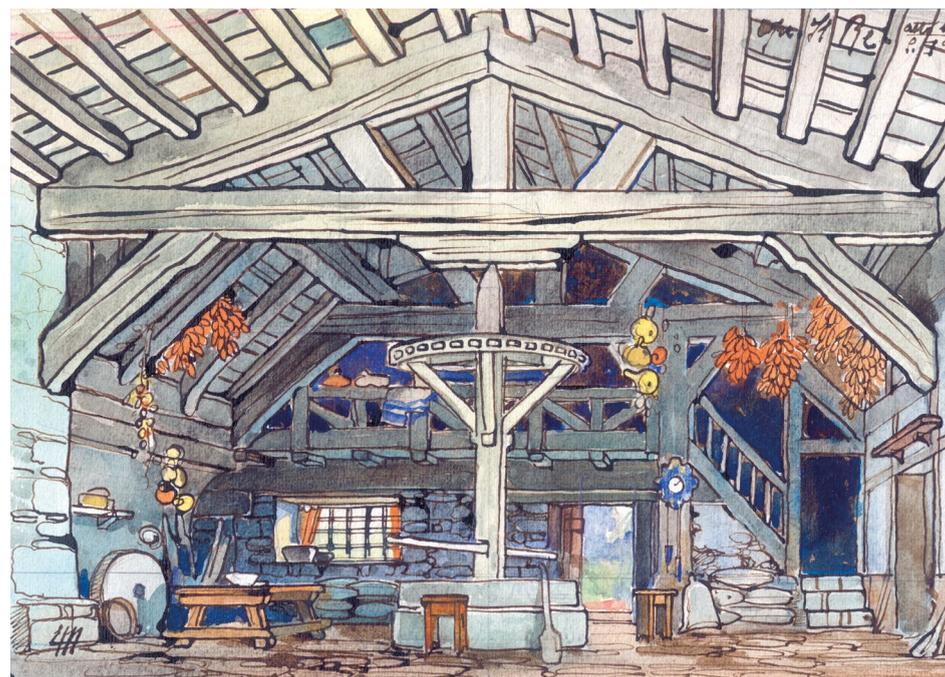
39. Galileo Chini, Piazzale della Reggia, bozzetto (olio su tela) per l'atto II, quadro II di *Turandot* (Adami e Simoni-Puccini), Milano, Teatro alla Scala 1926. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

40. Gaspare Galliari, Laboratorio d'acquaviteria, incisione di Carlo Zucchi (ca. 1803). Reggio Emilia, Museo Civico.

41. Edoardo Marchioro, La stanza della macina, disegno per *Il re* (Forzano-Giordano), Milano, Teatro alla Scala 1929. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



40



41

42. Giuseppe Bertoja, Interno di una grotta (Grotta dell'Eremita), disegno per l'atto III, quadro II dei *Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi), Torino, Teatro Regio 1844. Venezia, Fondazione Musei Civici.

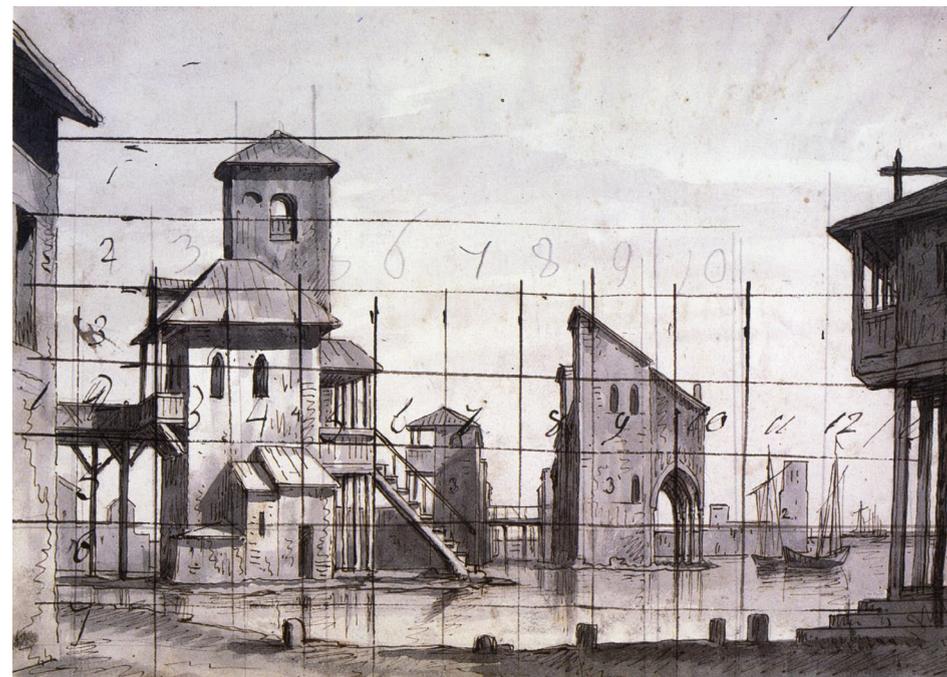




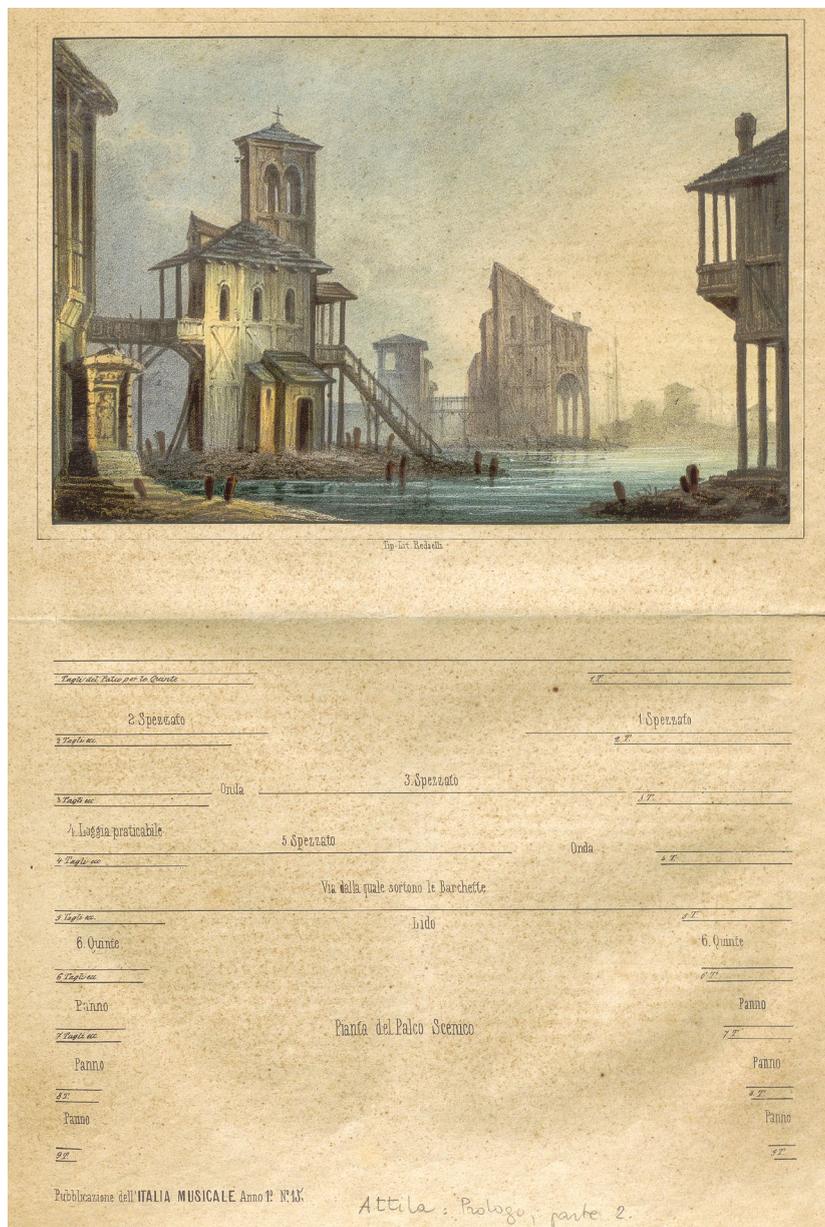
43. Mario Sironi, Grotta dell'Eremita, bozzetto per l'atto III, quadro II dei *Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1948. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.



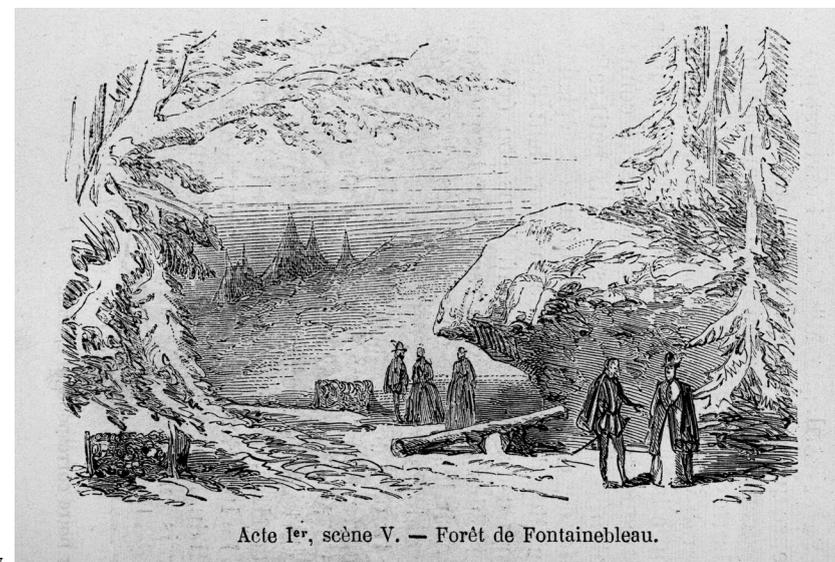
44. Giuseppe Bertoja, Rio Alto («Rialto sulle Lagune Adriatiche»), disegno per il prologo di *Attila*, quadro II (Solera-Verdi), Venezia, Teatro La Fenice 1846. Venezia, Fondazione Musei Civici.



45. Romolo Liverani, Rio Alto, disegno per il prologo di *Attila*, quadro II nei teatri di Fano (1850) e di Cesena (1851). Forlì, Biblioteca Comunale «A. Saffi».



46. Rio Alto, litografia con la veduta e piantazione della scena di Giuseppe Bertoja per il prologo di *Attila*, quadro II nella «prima assoluta» a Venezia, Teatro La Fenice 1846. Pubblicata nell'«Italia musicale», 1847, n. 15. Milano, Archivio Ricordi.



47



48

47. Foresta di Fontainebleau, vignetta pubblicata nella «Illustration», 16 marzo 1867, riproducente la scena di Charles Cambon e Joseph Thierry per l'atto I di *Don Carlos* (Méry e Du Locle-Verdi), Parigi, Opéra (Salle Le Peletier) 1867. Torino, Biblioteca Civica.

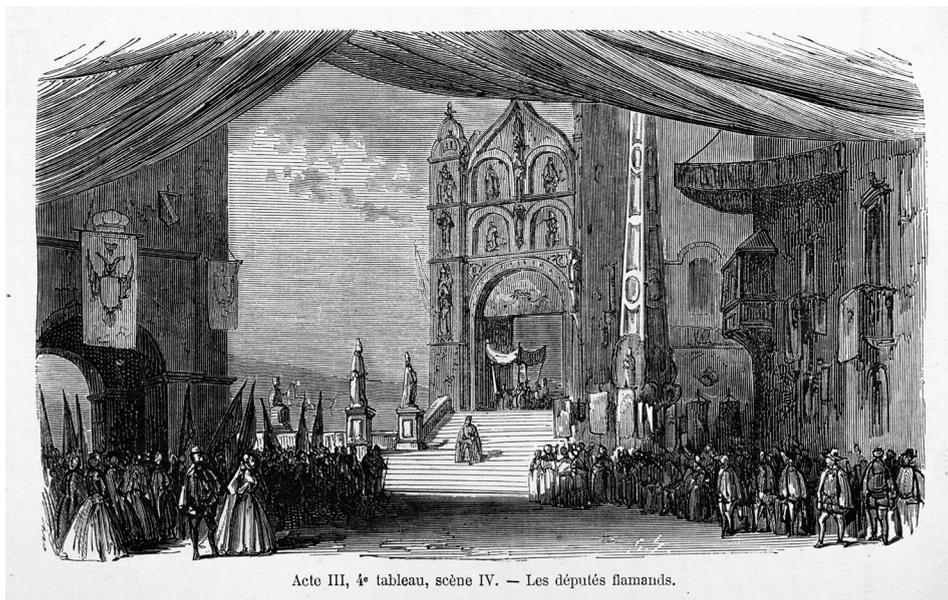
48. Pietro Bertoja, Foresta di Fontainebleau, disegno per l'atto I di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), Venezia, Teatro La Fenice 1870-71. Venezia, Fondazione Musei Civici.

49. Carlo Ferrario, Foresta di Fontainebleau, bozzetto per l'atto I di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), datato 1886. Milano, Archivio Ricordi.





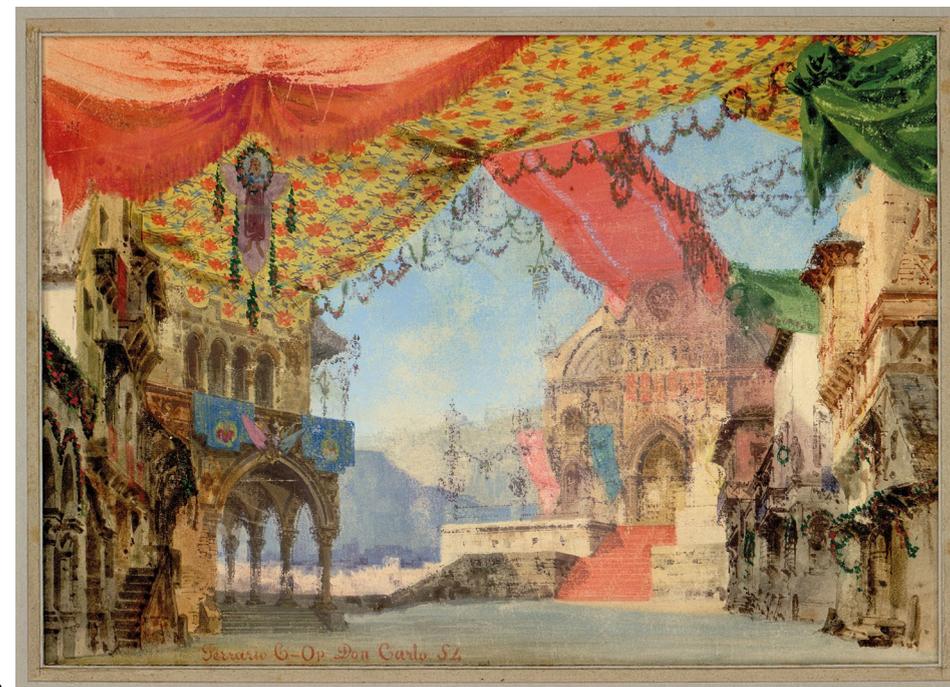
50. Mario Sironi, Foresta di Fontainebleau, bozzetto per l'atto 1 di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1950. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.



51. Una grande piazza davanti alla Cattedrale, vignetta pubblicata nella «Illustration», 16 marzo 1867, riproducente la scena di Charles Cambon e Joseph Thierry per l'atto III, quadro IV di *Don Carlos* (Méry e Du Locle-Verdi), Parigi, Opéra (Salle Le Peletier) 1867. Torino, Biblioteca Civica.

52. Carlo Ferrario, Una grande piazza davanti alla Cattedrale, bozzetto per l'atto III, quadro IV di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), non datato. Milano, Archivio Ricordi.

53. Pietro Bertoja, Una grande piazza davanti alla Cattedrale, disegno per l'atto III, quadro IV di *Don Carlo* (versione italiana in cinque atti), probabilmente per l'edizione di Venezia, Teatro La Fenice 1870-71. Venezia, Fondazione Musei Civici



52



53

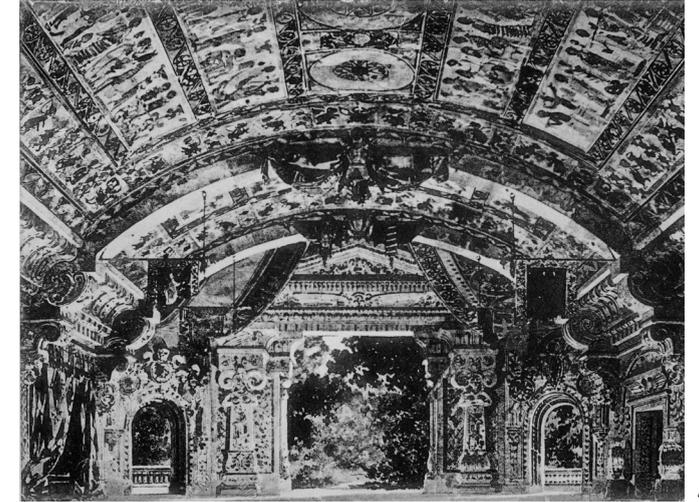


55

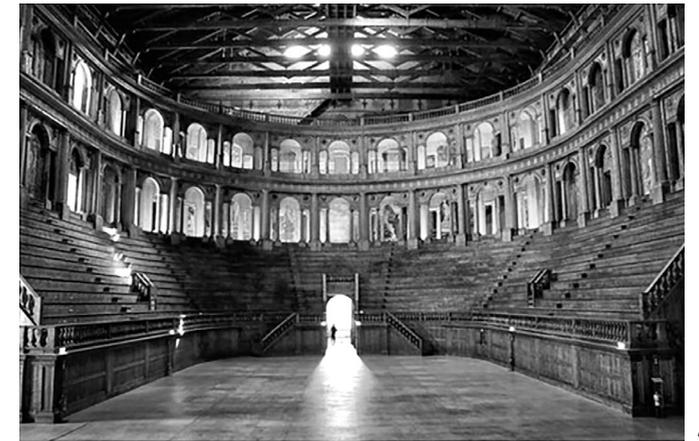
54. Carlo Ferrario, Sala terrena, bozzetto per l'atto II di *Otello* (Boito-Verdi), Milano, Teatro alla Scala 1887, riprodotta in *500 bozzetti di Carlo Ferrario*, v. n. 438. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

55. Primo Conti, Sala terrena, bozzetto per l'atto II di *Otello* (Boito-Verdi), Firenze, Maggio Musicale Fiorentino 1937. Firenze, Archivio del Maggio Musicale.

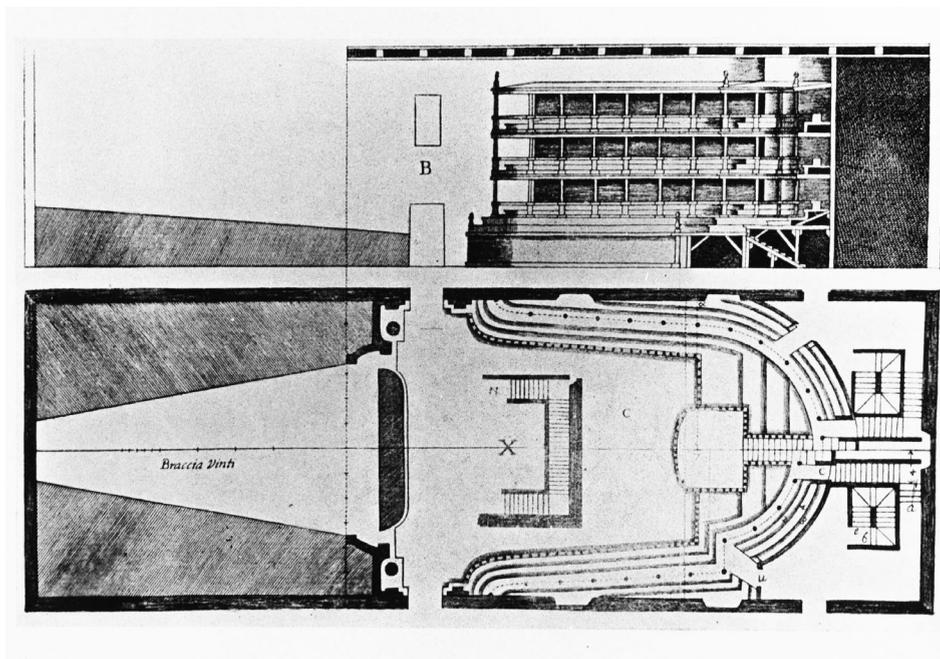
56. Interno del Teatro Farnese a Parma, architetto Giovanni Battista Aleotti, 1618-19.



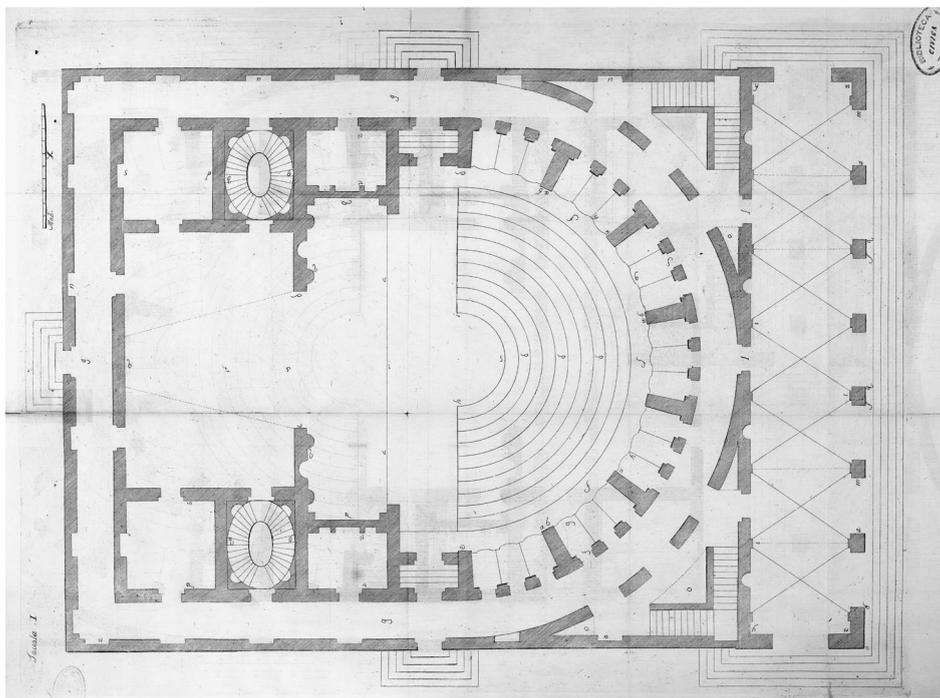
54



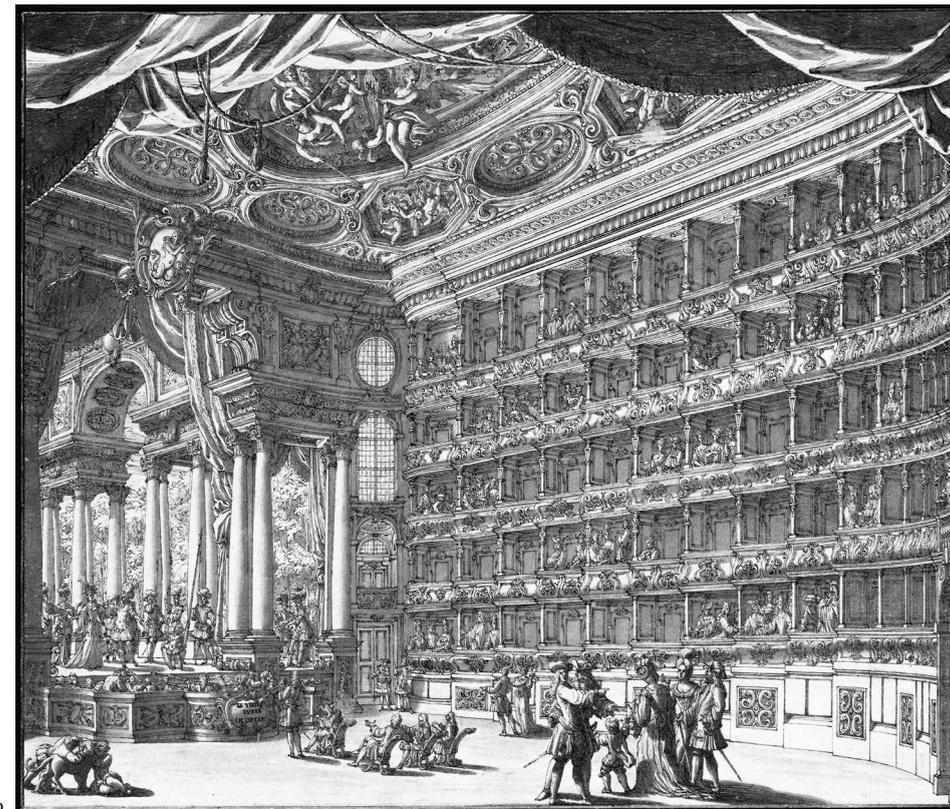
56



57



58

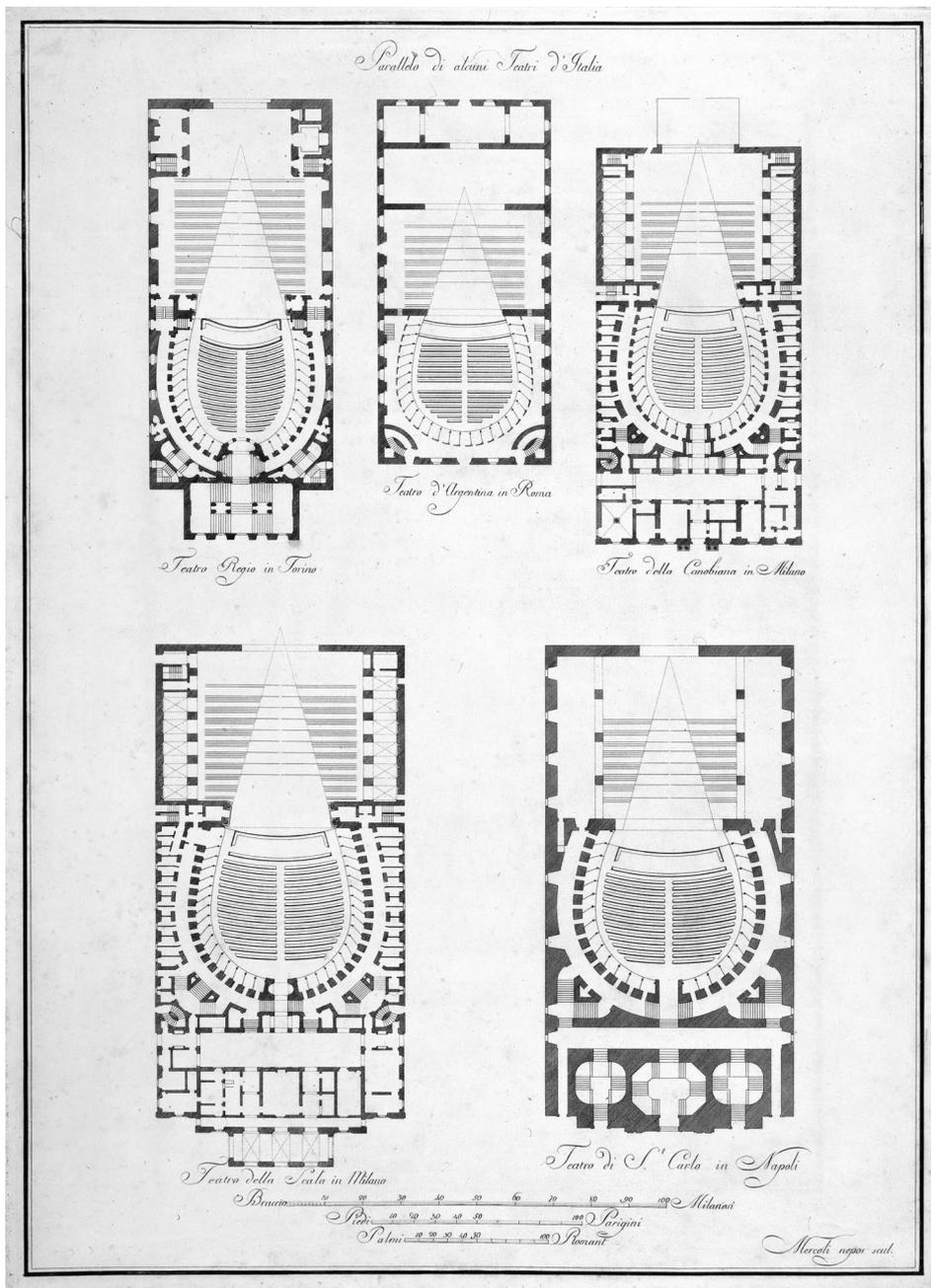


59

57. Fabrizio Carini Motta, progetto, in pianta e sezioni, di un teatro a gradinate, fig. VIII del *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*, Guastalla, Giavazzi 1676. Paris, Bibliothèque Nationale.

58. Enea Arnaldi, progetto in pianta di un teatro a gradinate e palchetti, incisione di Cristoforo Dall'Acqua, tav. 1 dell' *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all' uso moderno accomodato*, Vicenza, Veronese 1762. Torino, Biblioteca Civica.

59. Francesco Bibiena (o Giuseppe Chamant), disegno dell'interno del Teatro Filarmonico di Verona durante una prova della *Fida ninfa*, ca. 1729. Il dramma, di Scipione Maffei, avrebbe dovuto essere musicato da Giuseppe Orlandini, con scene di Francesco Bibiena, ma l'opera non fu rappresentata se non nel 1732, con musiche di Antonio Vivaldi. Windsor Castle, per graziosa concessione di S. M. Britannica.



60



61

60. Giuseppe Piermarini, «Parallelo di alcuni Teatri d'Italia», incisione di Domenico Mercoli, tav. I del *Teatro alla Scala in Milano*, architettura del regio professore Giuseppe Piermarini, Milano 1789. Torino, Biblioteca Civica.

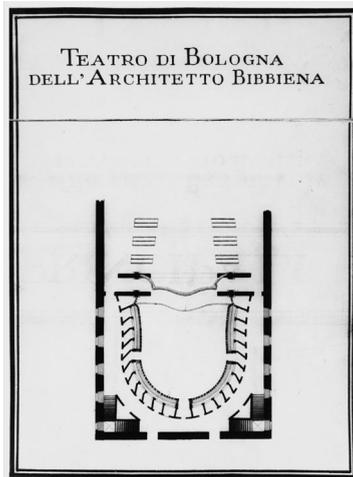
61. Interno del Teatro di S. Carlo in Napoli, ricostruito nel 1817 dall'architetto Antonio Niccolini dopo l'incendio del 1816 che aveva devastato la sala costruita dall'architetto Giovanni Antonio Medrano, 1737. Foto Biggi.



62. Interno del Teatro alla Scala di Milano, architetto Giuseppe Piermarini, 1778.



64



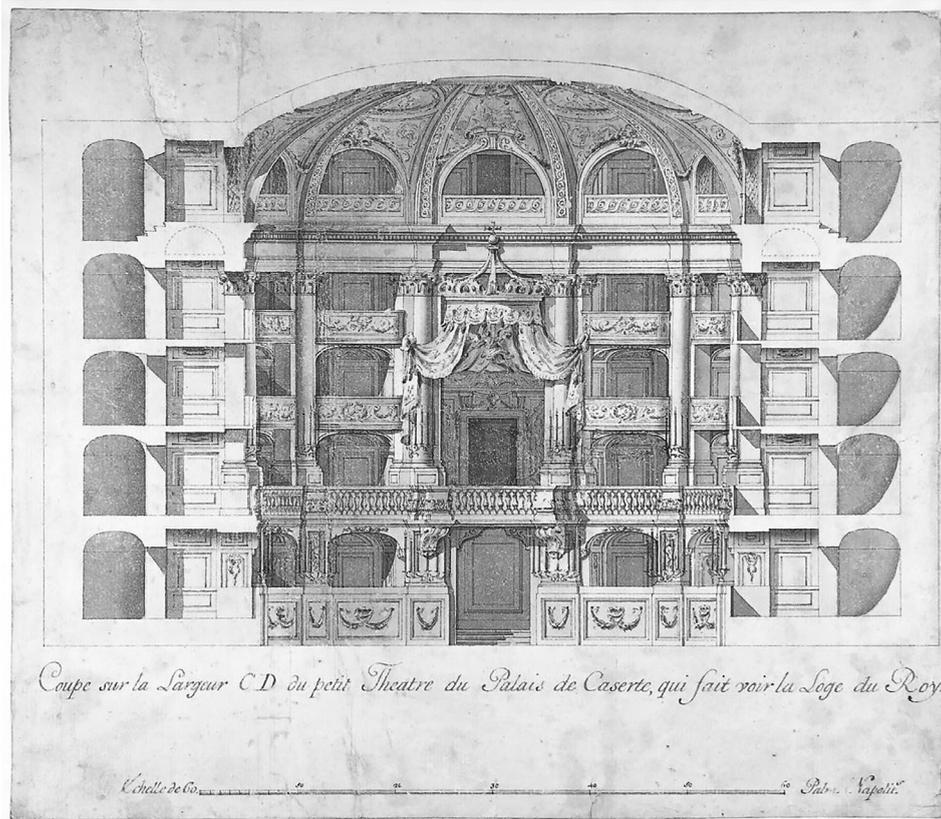
63

63. Luca Ristorini, disegno della pianta del «Teatro di Bologna dell'Architetto Bibbiena», in *Serie dei principali Teatri dell'Italia, fine XVIII secolo*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

64. Antonio Bibiena, sezione longitudinale del Nuovo Teatro Pubblico, 1758. Bologna, Fondazione Teatro Comunale.

65. Interno del Teatro Comunale di Bologna, architetto Antonio Bibiena, 1763, dopo i recenti restauri.





66

66. Luigi Vanvitelli (e suoi collaboratori), disegno in sezione trasversale della sala del Teatrino della Reggia di Caserta col palco reale, 1756. New York, Metropolitan Museum of Art.

67. Interno del Teatro Comunale di Faenza, architetto Giuseppe Pistocchi, 1787.

68. Antonio Trentanove, particolare della decorazione plastica del Teatro Comunale di Faenza.

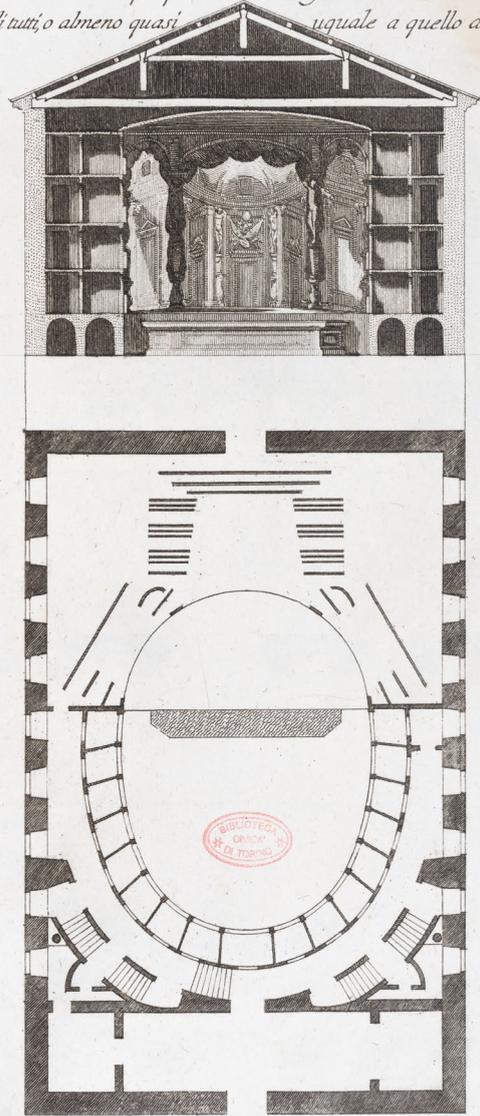


67



68

Teatro d' Imola notabilmente più piccolo di tutti gl' altri, ma la sua vista maggiore nell'imboccatura di tutti, o almeno quasi uguale a quello di Napoli



Scala di palmi Romani
5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100

69



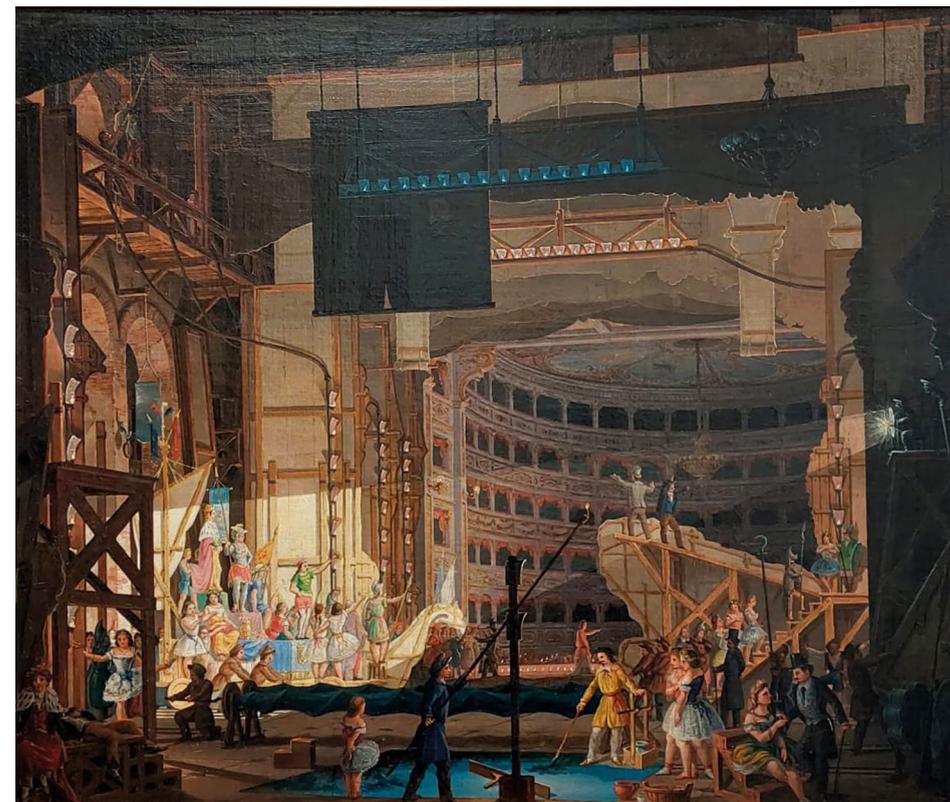
70

69. Cosimo Morelli, pianta e sezione trasversale verso il palcoscenico del Teatro dei Cavalieri Associati ad Imola, 1782, in *Pianta e spaccato del nuovo Teatro d'Imola architettura del cavalier Cosimo Morelli*, Roma, Casaletti 1780. Torino, Biblioteca Civica.

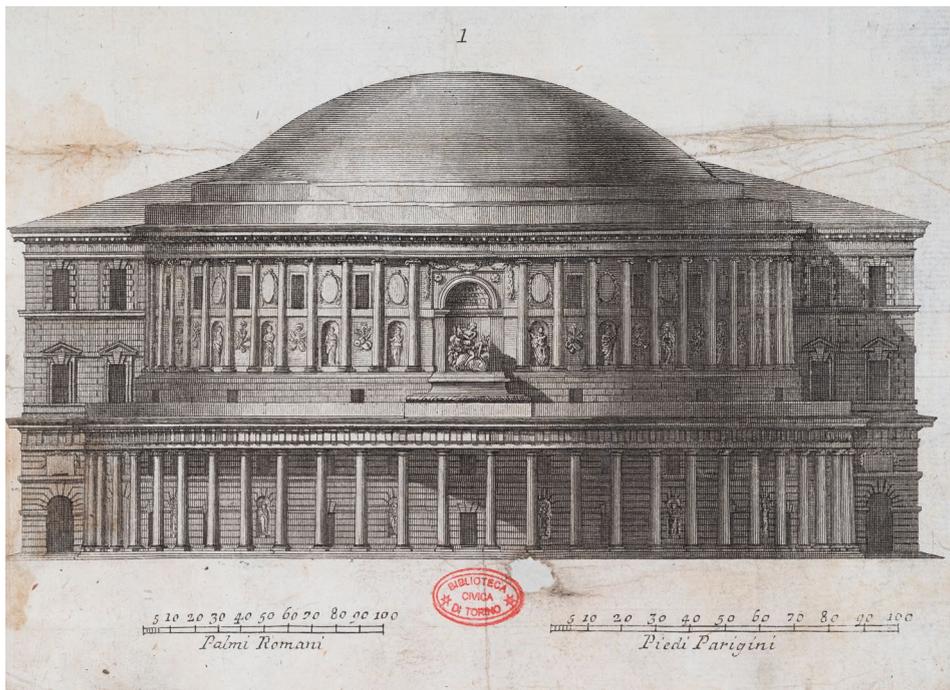
70. Interno del Teatro Giuseppe Verdi di Busseto, architetto Pier Luigi Montecchini, 1868.



71. Interno del Teatro alla Scala di Milano con veduta del palcoscenico e scena marittima, ca. 1827, incisione nella *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, Milano, Stucchi. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



72. Dipinto di autore anonimo, riprodotto l'interno di un teatro visto dal palcoscenico, sul quale si sta provando una scena marittima. Il teatro non è identificato, anche se la sala ha qualche somiglianza con quella della Fenice. La datazione (dai costumi delle ballerine) non può essere anteriore al 1830. Roma, Museo del Burcardo.



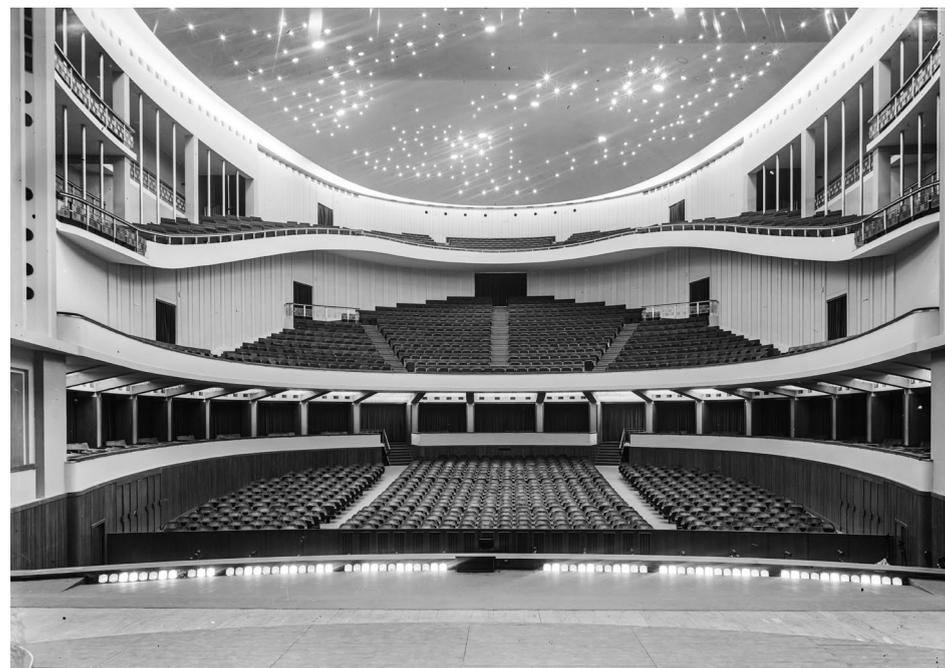
73. Vincenzo Ferrarese, facciata del teatro ideale di Francesco Milizia, tav. vi, fig. 1, in *Del teatro*, 1772. Torino, Biblioteca Civica.

74. Facciata del Teatro Massimo di Palermo, architetti G. B. Filippo ed Ernesto Basile, 1897.

75. Interno del Teatro Comunale di Firenze, architetto Corinna Bartolini, 1958. Foto Biggi.



74



75



76



77

76. Interno del Teatro Regio di Torino, architetto Carlo Mollino, 1973.

77. Esterno del Teatro Carlo Felice di Genova, architetti Ignazio Gardella, Fabio Reinhart, Aldo Rossi, Angelo Sibilla, 1983. Foto Biggi.

APPARATI

Nota bibliografica

Nelle note a piè di pagina sono stati citati numerosi testi, alcuni di carattere generale, altri relativi ad argomenti specifici. Questa nota bibliografica non mira alla completezza, bensì a dare alcuni spunti utili dai quali partire per ulteriori approfondimenti.

Tra le opere enciclopediche, il riferimento essenziale è quello all'*Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, 9 voll. (più 2 voll. di supplemento), Roma, Le Maschere 1954-68. Interessano sia le «voci» generali (*Scenografia*), sia quelle relative a singole città (p. es. *Venezia, Roma* ecc.), sia quelle per artisti (p. es. *Torelli, Mauro* ecc.). È pure utile il *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, 6 voll., a cura di Paolo Portoghesi, Roma, Istituto Editoriale Romano 1968-69. Per specifiche «voci» si vedano inoltre: *Architettura pratica*, III, Torino, UTET 1958 (LEONARDO BENEVOLO, *Gli edifici teatrali*); *Enciclopedia universale dell'arte*, XII, Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1964 (ELENA POVOLEDO, *Scenografia*).

Una rassegna, peraltro sommaria, della trattatistica può ignorare i testi anteriori al Seicento, giacché ci si riferisce qui al teatro d'opera in musica (un elenco più ampio, dal 1464 ai primi dell'Ottocento, lo dà il catalogo della mostra *Illusione e pratica teatrale* cit. alla nota 17): *Il corago* cit. alla nota 95; NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Pesaro, Concordia 1637 e (coll'aggiunta del Libro II) Ravenna, De' Paoli – Giovannelli 1638 (ed. moderna a cura di Elena Povoledo, Roma, Bestetti 1955); F. CARINI MOTTA, *Trattato* cit. alla nota 15; C.-F. MÉNESTRIER, *Des représentations* cit. alla nota 8; ANDREA POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 voll., Roma, Komarek 1693-1700; F. GALLI BIBIENA, *Architettura civile* cit. alla nota 17; B. MARCELLO, *Il teatro alla moda* cit. alla nota 10; FERDINANDO GALLI BIBIENA, *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile nell'Accademia Clementina e Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura*, Bologna, Della Volpe 1731 e 1732; F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia* cit. alla nota 9; SCIPIONE MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni*, Verona, Garattoni 1753; GIAN MARIA ORTES, *Riflessioni sopra i drammi per musica ...*, Venezia, Pasquali 1757 (ed. moderna nel suo *Calcolo sopra la verità dell'istoria e altri scritti*, a cura di Bartolo Anglani, Genova, Costa & Nolan 1984, p. 149-164); E. ARNALDI, *Idea di un teatro* cit. alla nota 75; F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica* cit. alla nota 33; BERNARDO ANTONIO VITTONI, *Aggiunte in proseguimento*

delle Istruzioni diverse d'architettura: 1 aggiunta: Istruzioni teatrali, ossia sopra la forma dei teatri moderni, Lugano, Agnelli 1766; BALDASSARRE ORSINI, *Della geometria e prospettiva pratica*, Roma, Franzese 1771-72; A. PLANELLI, *Dell'opera in musica* cit. alla nota 1; F. MILIZIA, *Trattato* cit. alla nota 68; PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Simoni 1777; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro* cit. alla nota 12; FRANCESCO RICCATI, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia, vale a dire divisi in piccole logge*, Bassano, Remondini 1790; PIETRO GONZAGA, *La musique des yeux et l'optique théâtrale*, St-Petersbourg, Imprimerie Impériale 1800; PIETRO GONZAGA, *Information à mon chef* cit. alla nota 51; PAOLO LANDRIANI, *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico e su alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni*, Milano, Cesarea Regia Tipografia 1815; PIETRO GONZAGA, *Remarques sur la construction des théâtres par un décorateur théâtral*, St-Petersbourg, s.n.t. 1817; TOMMASO CARLO BECEGA, *Saggio sull'architettura greco-romana applicata alla costruzione del teatro moderno e sulle macchine teatrali*, Venezia, Alvisopoli 1817; FRANCESCO TACCANI, *Della prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali*, Milano, Giusti 1825; G. FERRARIO, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni* cit. alla nota 4 (nel volume sono compresi anche i saggi di R. GIRONI, *Osservazioni sulle decorazioni* cit. alla nota 53, e di P. LANDRIANI, *Osservazioni sulle scene* cit. alla nota 4); FRANCESCO TACCANI, *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro più propria alla propagazione del suono*, Milano, Monti 1840; FRANCESCO COCCHI, *Lezioni di prospettiva pratica, nonché regole abbreviatrici per disegnare le scene*, Bologna, s.n.t. 1851; ERNESTO BASILE, *Sulla costruzione dei teatri. Le dimensioni e l'ordinamento dei palchi in rispondenza al costume italiano*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia 1883.

Le trattazioni generali e compendiose di storia e tecnica della scenografia o dell'architettura teatrale non si occupano esclusivamente dei problemi del teatro d'opera in musica, tuttavia ad essi riservano almeno una parte – spesso cospicua – del discorso. Nonostante gli anni trascorsi sono sempre di notevole utilità: VALERIO MARIANI, *Storia della scenografia italiana*, Firenze, Rinascimento del libro 1930, e CORRADO RICCI, *La scenografia italiana*, Milano, Treves 1930. Il classico ALLARDYCE NICOLL, *The development of the theatre. A study of theatrical art from the beginnings to the present day*, London, Harrap 1927 è stato pubblicato in italiano con aggiornamenti (*Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni 1971). Inoltre si vedano: FRANCO MANCINI, *Scenografia italiana dal rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri 1966; GIULIANA RICCI, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano, Bramante 1971; HEINZ KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, 10 voll., Salzburg, Müller 1957-74; MAURIZIO FAGIOLO, *La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, Sansoni 1973; A. PINELLI, *I teatri* cit. alla nota 137; M. TAFURI, *Teatri e scenografie* cit. alla nota 151; MICHAEL FORSYTH, *Buildings for music. The architect, the musician and the listener from the seventeenth century to the present day*, Cambridge, Cambridge University Press 1985 (trad. it. *Edifici per la musica. L'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Bologna, Zanichelli 1987), il cui capitolo III è specificamente dedicato a *The development of the opera house*. Non storia sistematica, ma silloge di studi su successivi periodi è il volume collettaneo *Tempi e aspetti della scenografia* cit. alla nota 238. Specificamente dedicata alla spettacolarità del teatro d'opera è la rassegna di H. C. WOLFF, *Oper* cit. alla nota 220. Per la funzione dei teatri nella struttura sociale urbana: LUDOVICO ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi 1977 (in particolare il terzo capitolo, dedicato ai teatri veneziani).

Tra le opere generali dedicate al Sei-Settecento resta fondamentale come approccio sistematico all'argomento HANS TINTELNOT, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin, Mann 1939. Pubblicazioni più recenti sono, per il Seicento, C. MOLINARI, *Le nozze degli dèi* cit. alla nota 94; per l'intero periodo *Illusione e pratica teatrale* cit. alla nota 17. Di grande importanza i volumi di Atti dei convegni della Fondazione Cini a Venezia sui temi *Venezia e il melodramma nel Seicento* e *Venezia e il melodramma nel Settecento* (2 voll.), a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1976, 1978 e 1981. Di impostazione interdisciplinare, queste raccolte di studi – seppur con costante riferimento a Venezia – abbracciano un panorama europeo. Per un'ampia rassegna di materiale scenografico in collezioni statunitensi si veda ALPHEUS HYATT MAYOR - JANOS SCHOLZ, *Baroque and romantic stage design*, New York, Bittner 1950; 2ª ed., New York, Dutton 1962.

All'abbondanza di studi su temi ottocenteschi specifici non fa riscontro alcun lavoro che delinea un panorama complessivo. Per la prima metà del secolo, un disegno accurato dell'attività scenografica è delineato da FRANCO MANCINI, *La scenografia romantica*, «Critica d'arte», xv (xxxiii), nuova serie, n. 96, giugno 1968, pp. 45-60, e n. 98, ottobre 1968, pp. 65-80; xvi (xxxiv), nuova serie, n. 104, giugno 1969, pp. 53-66. Per la storia degli spazi teatrali e scenici è prezioso il saggio di E. TAMBURINI, *Il luogo teatrale* cit. alla nota 13.

Infine, numerosi testi relativi al nostro secolo dedicano di solito scarsa considerazione al teatro d'opera in musica. Questo aspetto peraltro è studiato con attenzione da D. BABLET, *Le décor de théâtre* cit. alla nota 39, e da F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico* cit. alla nota 230. Per quanto dedicato ad uno scenografo non italiano (Josef Svoboda), è ricco di considerazioni più generali il testo di DENIS BABLET, *La scena e l'immagine*, Torino, Einaudi 1970.

Molta parte degli studi su teatri e scene è dedicata a regioni, a città o ad artisti determinati. Tale impostazione non significa che si tratti di pubblicazioni dall'orizzonte limitato, tuttavia alcune sono difficilmente reperibili fuori dell'ambito locale. Non potendo qui dar conto di tutto, l'elenco dei titoli (organizzato per regioni, centri e teatri principali, indi per artisti) è limitato agli studi più recenti, dal cui corredo bibliografico si potrà risalire alle precedenti pubblicazioni (un utile sussidio: ALFREDO GIOVINE, *Bibliografia di teatri musicali italiani*, Bari, Fratelli Laterza 1982).

Per **Venezia** e il **Veneto** si vedano: *I teatri pubblici di Venezia* cit. alla nota 128; N. MANCINI, *I teatri di Venezia* cit. *ibid.*; MARIA TERESA MURARO, *Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa 1978, pp. 50-65; PAOLO RIGOLI, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica 1982, pp. 129-206; F. MANCINI – M. T. MURARO – E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto* cit. alla nota 75; MANLIO BRUSATIN – GIUSEPPE PAVANELLO, *Il Teatro La Fenice*, Venezia, Marsilio – Albrizzi 1987.

Per **Milano** e la **Lombardia**, dato il prestigio della Scala, l'interesse degli studiosi si è concentrato su questo teatro, assai meno sugli altri. Per il Regio Ducale Teatro milanese è ancora necessario ricorrere a ANTONIO PAGLICCI BROZZI, *Il Regio Ducale Teatro di Milano nel secolo XVIII*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII, 1893, pp. 808-812, 824-828, 845-847, 860-862; XLIX, 1894, pp. 25-27, 33-36, 49-50, 65-66, 81-82, 97-100, 113-115, 129-130, 145-146. Nella sterminata bibliografia scaligera è ancora consultabile con profitto P. CAMBIASI, *La Scala* cit. alla nota 5. Inoltre CARLO

GATTI, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte* (1778-1963), 2 voll. (il secondo è la *Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti* a cura di Giampiero Tintori), Milano, Ricordi 1964; *Duecento anni alla Scala* cit. alla nota 38; GIAMPIERO TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, Gorle, Grafica Gutenberg 1979. Per la scenografia: GIUSEPPE ADAMI, *Un secolo di scenografia alla Scala*, Milano, Bestetti 1945. Per il Museo Teatrale alla Scala: MARIO MONTEVERDI, *Scenografia e costumi*, in *Musei e gallerie di Milano. Museo Teatrale alla Scala*, III, Milano, Electa 1975, pp. 571-864. Due studi storici recenti vertono sul periodo 1778-1830: G. MEZZANOTTE, *L'architettura della Scala nell'età neoclassica* cit. alla nota 73; M. VIALE FERRERO, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica* cit. alla nota 192. Un monumentale studio è stato dedicato al Teatro Grande di Brescia da VASCO FRATI e AA. VV., *Il Teatro Grande di Brescia. Spazio urbano, forme, istituzioni nella storia di una struttura culturale*, 2 voll., Brescia, Teatro Grande – Editoriale Grafo 1985-86.

Per **Torino**, nonostante la pubblicazione di studi recenti, resta sempre consigliabile una lettura di GIUSEPPE DEPANIS, *I Concerti Popolari e il Teatro Regio di Torino. Quindici anni di vita musicale*, 2 voll., Torino, Società tipografico-editrice nazionale 1914-15. Si vedano poi i voll. III e IV della *Storia del Teatro Regio di Torino*: M. VIALE FERRERO, *La scenografia. Dalle origini al 1936* cit. alla nota II, e L. TAMBURINI, *L'architettura. Dalle origini al 1936* cit. alla nota 73. Inoltre: LUCIANO TAMBURINI, *I teatri di Torino. Storia e cronache*, Torino, Edizioni dell'Albero 1966. Per il **Piemonte**, cfr. *Il Teatro Municipale di Casale Monferrato. Questioni storiche e problemi di restauro*, Casale Monferrato, Comune di Casale Monferrato 1979; LAURA PALMUCCI QUAGLINO, *Itinerario attraverso i teatri ottocenteschi dell'Alessandrino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1985, e ANNA DONDI, *Il Teatro Comunale di Alessandria (1775-1853). Profili storico-giuridici dell'attività teatrale dall'inaugurazione alle soglie dell'unificazione italiana*, Alessandria, Società di storia arte e archeologia – Accademia degli Immobili 1987 (con notizie sull'edificazione del teatro). Una sezione dedicata ai problemi teatrali (architettonici, scenografici, di repertorio) negli Stati sabaudi si trova nel catalogo della mostra *Bâtir une ville au siècle des lumières. Carouge: modèles et réalités*, Torino, Archivio di Stato di Torino 1986 (MERCEDES VIALE FERRERO, *Le théâtre de Carouge*, pp. 422-449).

Per **Genova** e la **Liguria** il catalogo della mostra *Il Teatro Carlo Felice di Genova. Storia e progetti*, a cura di Ida Maria Botto, Genova, SAGEP 1985, tratta problemi assai più vasti di quanto non lasci immaginare il titolo: le vicende costruttive, storiche, scenografiche dei teatri di Genova, ma anche di tutta la regione dal XVII al XX secolo, con ricchissima bibliografia. Più delimitato è il campo d'indagine in EDILIO FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia 1980.

Per l'**Emilia** e la **Romagna**, regioni ricchissime di tradizioni teatrali, operistiche e scenografiche, ricchissima è pure la fioritura di studi, di anni passati, recenti e recentissimi. Sono dunque inevitabili, in una bibliografia, omissioni di testi anche importanti, la cui elencazione richiederebbe troppo spazio. Per **Bologna** si rimanda a: CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Monti 1888; *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini, Bologna, Alfa 1966, 2ª ed. aggiornata, 1987; *Il restauro del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Comune di Bologna s.d. (1982). Per **Faenza**: *Il Teatro Comunale di Faenza* cit. alla nota 178. Per **Modena**, in *Alessandro Stradella e Modena*, a cura di Carolyn Gianturco, Modena, Teatro Comunale 1985, si segnalano: GRAZIELLA MARTINELLI BRAGLIA, *Il Teatro Fontanelli: note su impresari e artisti nella*

Modena di Francesco II e Rinaldo I, pp. 139-159, e PAOLO FABBRI, *Il municipio e la corte: il teatro per musica tra Reggio e Modena nel secondo Seicento*, pp. 160-186. Per **Parma**: PAOLO EMILIO FERRARI, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Battei 1884. Per la vastissima bibliografia sul Teatro Farnese si rimanda al più recente testo: ADRIANO CAVICCHI – MARZIO DALL'ACQUA, *Il Teatro Farnese di Parma*, Parma, Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna «Arturo Toscanini» 1986. Per **Reggio Emilia**: *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di Sergio Romagnoli ed Elvira Garbero, Firenze, Sansoni 1980; PAOLO FABBRI – ROBERTO VERTI, *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronologico delle opere e dei balli 1645-1857*, Reggio Emilia, Teatro Municipale «Romolo Valli» 1987. Di uno specifico «caso» di allestimento tratta MARCELLO CONATI, *Il «Simon Boccanegra» di Verdi a Reggio Emilia (1857). Storia documentata. Alcune varianti alla prima edizione dell'opera*, Reggio Emilia, Teatro Municipale «Romolo Valli» 1984. In genere sui teatri della regione: *Teatri storici in Emilia Romagna*, catalogo della mostra, a cura di Simonetta M. Bondoni, Bologna, Regione Emilia Romagna 1982. Per la scenografia e l'architettura teatrale, una visione complessiva e organica, con ricchissima bibliografia, sta in *L'arte del Settecento emiliano* cit. alla nota 142 relativamente al contributo di A. M. MATTEUCCI, *Architettura e grande decorazione*, pp. 3-15: ma nello stesso volume sono di fondamentale importanza i saggi di DEANNA LENZI, *La tradizione emiliana e bibienesca nell'architettura dei teatri e La «veduta per angolo» nella scenografia*, pp. 93-208. Di notevole interesse le schede relative ai materiali scenografici in Z. DAVOLI, *Le raccolte di stampe* cit. alla nota 191, così come MARINELLA PIGOZZI, *Disegni di decorazione e di scenografia nelle collezioni pubbliche reggiane*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia 1984. Problemi teatrali, architettonici e scenografici sono trattati in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano* cit. alla nota 48.

Per **Firenze**, è stata ampiamente studiata l'eccezionale attività spettacolare del tardo XVI e del XVII secolo, che però solo in minima parte riguarda in senso stretto il teatro d'opera in musica. Una rassegna degli edifici teatrali fiorentini è delineata in PIERO ROSELLI – GIUSEPPINA CARLA ROMBY – OSANNA FANTOZZI MICALI, *I teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi 1978. Per gli orientamenti storici e culturali si veda il capitolo dedicato a Firenze in L. ZORZI, *Il teatro e la città* cit. Per l'Ottocento: MARCELLO DE ANGELIS, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Firenze, Vallecchi 1978. Per il Novecento: *Visualità del Maggio* cit. alla nota 198.

Per **Perugia**, recenti ricerche hanno condotto al recupero di artisti (scenografi e vestiaristi) praticamente dimenticati e assai interessanti. Frutto di questo lavoro di ricostruzione storica è BIANCAMARIA BRUMANA – MICHELANGELO PASCALE, *Il teatro musicale a Perugia nel Settecento: una cronologia dai libretti*, «Esercizi. Arte, musica, spettacolo», VI, 1983, pp. 71-134. Per **Fano**, si segnala un articolo di notevole interesse: FRANCO BATTISTELLI, *Piante delle scene di Ferdinando Bibiena per l'antico Teatro della Fortuna e «Annotazioni per chi opera» in un manoscritto inedito del secolo XVIII*, «Nuovi studi fanesi», I, 1986, pp. 131-151.

Per **Roma**, l'unica descrizione complessiva degli spazi teatrali è quella di ARNALDO RAVA, *I teatri di Roma*, Roma, Palombi 1953 (ma si veda anche il ricco elenco dato da LAURA CAIRO, *Luoghi scenici nella Roma del Settecento*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1984, pp. 273-288). Importantissimo il lavoro di ALBERTO CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Chicca 1938, con

notizie anche sull'attività scenografica. Notizie sulle scene anche in MARIO RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki 1978. Per la storia della scenografia a Roma nel XVIII secolo si veda ALESSANDRO MARABOTTINI MARABOTTI - ELENA POVOLEDO, *Il teatro e i pubblici apparati*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma, De Luca 1959, pp. 385-404. Notizie anche su scene per opere in musica in M. FAGIOLO DELL'ARCO - S. CARANDINI, *L'effimero barocco* cit. alla nota 148.

Napoli ha avuto una posizione di rilievo nella storia dell'opera in musica, alla quale ha corrisposto una notevole fioritura di studi, relativi sia alla scenografia sia alla storia teatrale. L'avvio è dato da BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Piero 1891 (con svariate revisioni e ristampe). In anni più recenti si susseguono ULISSE PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600*, Napoli, Fiorentino 1962; FELICE DE FILIPPIS - RAFFAELE ARNESE, *Cronache del Teatro di San Carlo (1737-1960)*, 2 voll., Napoli, Edizioni Politica Popolare 1961-63; FRANCO MANCINI, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1964; F. MANCINI, *Scenografia napoletana dell'Ottocento* cit. alla nota 188. Tra i cinque volumi di cataloghi della mostra *La scrittura e il gesto. Itinerari del teatro napoletano dal Cinquecento ad oggi*, Napoli, Guida 1982, interessano particolarmente il II (*Il concreto evanescente. Gli apparati festivi tra potere e popolo*, a cura di Franco Mancini) e il III (*Il melodramma a Napoli nell'Ottocento*, a cura di Francesco Canessa). Dei tre volumi *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa Napoli 1987, riguardano l'edificio e gli allestimenti i voll. I e III di FRANCO MANCINI: *La storia, la struttura e Le scene, i costumi*.

Se si pensa alla ricchezza della storia spettacolare in **Sicilia**, stupisce che scarsi siano gli studi recenti su teatri e allestimenti scenici. Si può ricorrere comunque a OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki 1957, e a LUIGI MANISCALCO BASILE, *Storia del Teatro Massimo di Palermo*, Firenze, Olschki 1984. Nel cinquantenario della morte dell'autore è stato pubblicato lo studio di GAETANO LA CORTE CAILLER, *Musica e musicisti in Messina*, a cura di Alba Crea e Giovanni Molonia, Messina, Accademia Filarmonica 1982, che contiene anche «voci» biografiche relative a scenografi.

Dei numerosissimi studi e saggi monografici su singole personalità di architetti teatrali e scenografi operistici non si pretende certo di dare qui un elenco completo. Bastino alcune indicazioni utili, relative ad artisti citati nel testo (in ordine alfabetico): AMEDEO BELLINI, *Benedetto Alfieri*, Milano, Electa 1978; G. DAMERINI, *Scenografi veneziani* cit. alla nota 206 (su Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja); M. T. MURARO, *Le scenografie delle cinque 'prime assolute'* cit. alla nota 206 (su Giuseppe Bertoja); MARIA TERESA MURARO, *Giuseppe Bertoja e le scene per la prima di "Rigoletto" alla Fenice*, «Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», III, 1982, pp. 1582-1587; CORRADO RICCI, *I Bibiena architetti teatrali. 1625-1780*, Milano, Alfieri e Lacroix 1915; ALPHEUS HYATT MAYOR, *The Bibiena family*, New York, Bittner 1945; DIANE M. KELDER, *Drawings by the Bibiena family*, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art 1968; M. T. MURARO - E. POVOLEDO, *Disegni teatrali dei Bibiena* cit. alla nota 46; F. BATTISTELLI, *Piante delle scene di Ferdinando Bibiena* cit.; MARIA TERESA MURARO - ELENA POVOLEDO, *Le scene della "Fida Ninfa": Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena*, in *Vivaldi veneziano europeo* cit. alla nota 44, pp. 235-252; MARIA ALICE BEAUMONT - MANUEL CARLOS DE BRITO - SERGIO INFANTE, *Desenhos dos Galli Bibiena Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga 1987 (in particolare su Giovanni Carlo Sincio Bibiena); E. TAMBURINI SANTUCCI, *Francesco Cocchi* cit. alla nota 69; CARLO FERRARIO, *500 bozzetti scenografici*, 5 voll., Milano,

Calzolari & Ferrario 1919; M. VIALE FERRERO, *La scenografia del '700* cit. alla nota 3 (sulla famiglia Galliani); *I Galliani primi scenografi della Scala*, a cura di Simonetta Angrisani, Firenze; Alinari 1983; M. T. MURARO, *Scenografie di Pietro Gonzaga* cit. alla nota 2; *Omaggio a Pietro Gonzaga*, a cura di Carlo Manfio e Maria Ida Biggi, catalogo della mostra, Longarone, Comune di Longarone 1986; LORENZO ROVERE - VITTORIO VIALE - ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, I, Milano, Zucchi 1937; MERCEDES VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Pozzo 1970; SALVATORE BOSCARINO, *Juvarra architetto*, Roma, Officina 1973; MERCEDES VIALE FERRERO, *Disegni scenici di Filippo Juvarra per "Giulio Cesare in Egitto" di Antonio Ottoboni*, in *Studi juvarriani* (Torino 1979), Roma, Edizioni dell'Elefante 1985, pp. 127-174; *Liverani e Verdi* cit. alla nota 114; per i Mauro, importantissima dinastia di scenografi, non v'è nessuno studio complessivo all'infuori dell'ottima «voce» di ELENA POVOLEDO in *Enciclopedia dello spettacolo* cit., VII; A. M. MATTEUCCI - D. LENZI, *Cosimo Morelli* cit. alla nota 73; F. MANCINI, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico* cit. alla nota 188; A. F. IVALDI, *Giovanni Battista Olivieri* cit. alla nota 110; NATALIA GRILLI, *Filippo Peroni scenografo alla Scala (1849-1867)*, Milano, Museo Teatrale alla Scala 1985; G. MEZZANOTTE, *L'architettura della Scala* cit. alla nota 73, con ricchissima bibliografia su Giuseppe Piermarini; FRANCO BERTONI, *Giuseppe Pistocchi. Inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, Faenza, Comune di Faenza 1979; G. BOTTI, *Il "Medo" di Pietro Righini* cit. alla nota 48; FEDORA BOCO - FABRIZIO FABBRONI - ADRIANO URBANO, *Scenografia in Umbria nell'800. Bozzetti teatrali di Giuseppe Rossi (1820-1899)*, Perugia, Comune di Perugia 1985; CINZIA GIAMBERTONI, *Antonio Rovescalli* cit. alla nota 228; ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Nicola Sabbattini*, in *Celebrazioni marchigiane*, I, Urbino, R. Istituto d'arte per la decorazione e la illustrazione del libro in Urbino 1935, pp. 421-487: 463 sgg.; MARIO MONTEVERDI, *Scene di Alessandro Sanquirico nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Alessandria, Comune di Alessandria 1968; P. BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli* cit. alla nota 41.; per Pietro Venier si rimanda a F. MANCINI, *Le scene, i costumi* cit., pp. 129-167.

Nota alla nota bibliografica

Tentare una nuova versione della bibliografia pubblicata da Mercedes Viale Ferrero nel 1988 significa fare i conti, a quasi quarant'anni di distanza, con tutto quanto si trova in rete. Allora non era nemmeno immaginabile lo sviluppo di tutte le parti enciclopediche e di informazioni generali che ora si recuperano on line, in generale, nei singoli siti di teatri, biblioteche, musei e singoli conservatori pubblici o privati. Pertanto, l'impegno è stato quello di continuare segnalando esclusivamente le pubblicazioni cartacee che si sono ritenute significative per i temi toccati nel saggio e tralasciare i siti che, in ogni caso, oggi costituiscono una fonte enorme per il recupero di notizie, ma sono anche in continua evoluzione o estinzione.

Nonostante quanto sopra affermato, per quanto riguarda le **opere enciclopediche**, è necessario citare gli aggiornamenti del *Dizionario biografico degli Italiani* che ora contiene molte nuove voci relative agli architetti teatrali e agli scenografi; il grande volume di Giovanni Lista *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle*, Arles, Carré - Actes Sud, Paris - 1997 che, anche se in lingua francese, riporta moltissime notizie su artisti italiani.

Per quanto riguarda la rassegna sulla **trattatistica**, poche sono state le nuove edizioni che si segnalano qui di seguito: Elena Tamburini, *Scenotecnica barocca*, Roma, E & A Editori Associati 1994, contiene: Fabrizio Carini Motta, *Costruzione de' teatri e machine teatrali*, 1688 e Romano Carapicchia, *Pratica delle machine de' teatri*, 1689-91. Andrea Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti*, a cura di Maria Walcher Casotti, Trieste, Italo Svevo 2003; Elena Filippi, *L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*, con un saggio di Jean Rousset, Firenze, L. S. Olschki 2002; Andræ Putei, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni storico-artistici 2009, 3 volumi; Ferdinando Galli Bibiena, *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*, Milano, Forni 1989; Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica: le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, edizione curata da Annalisa Bini, Lucca, Libreria musicale italiana 1989; Benedetto Marcello, *Teatro alla moda* a cura di Michele Geremia, Treviso, Diastema 2015; *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, L. S. Olschki 2006.

Per la parte dedicata alla **storia e tecnica della scenografia e dell'architettura teatrale** si possono ricordare Georges Banu, *Il rosso e oro una poetica della sala all'italiana*, Milano, Rizzoli 1990; Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, con tracce grafiche di Luca Ruzza, Roma-Bari, Laterza 1992 - 2004; Carlotta Sorba, *Teatri, l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il mulino 2001; Franco Perrelli, *Storia della scenografia: dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci 2002, 2013, 2021; Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del Teatro: Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Milano, Mondadori 2003; Stefano Mazzoni, *Atlante iconografico spazi e forme dello spettacolo in occidente, dal mondo antico a Wagner*, Corazzano, Titivillus 2003; *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci 2004; Elena Tamburini, *Il quadro della visione: arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, con la collaborazione di Andrea Sommer-Mathis e Anne Surgers, Roma, Bulzoni 2004; *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle époque*, a cura di Isabelle Moindrot, Olivier Goetz e Sylvie Humbert-Mougin, Paris, CNRS 2006; Isabelle Moindrot, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme a la Belle Époque*, Paris, CNRS 2006; Paolo Bosisio, *Teatro dell'occidente, Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED 2006; *Opéra e Mise en scène*, a cura di Christian Merlin, «L'Avant-scène Opéra», 241, 2007; *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, a cura di Daniele Abbado, Antonio Calbi, Silvia Milesi, Milano, Il Saggiatore 2007. Cristina Grazioli *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza 2008; O. Lanzarini, A. Muffato *Teatri e luoghi per lo spettacolo*, Milano, Electa 2008; *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010; Evan Baker, *From the score to the stage: an illustrated history of continental opera production and staging*, Chicago, The University of Chicago press 2013; *Illusione scenica e pratica teatrale. Studi in onore di Elena Povoledo*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, Le lettere 2016; *Theatre spaces for music in 18th century Europe*, edited by Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi, Maria Ida Biggi, Wien, Hollitzer 2020 che contiene una cospicua parte dedicata alle regioni italiane.

Come scrive Mercedes Viale Ferrero, molti testi dedicati ai teatri o alle scene sono fondamentali per ricostruire un quadro generale della storia di queste materie. Molti di questi volumi sono però difficilmente recuperabili al di fuori dell'orizzonte regionale, quindi qui di seguito si da una segnalazione non esaustiva, organizzata per aree regionali, urbane e per singoli teatri, premettendo alcuni studi che hanno inteso analizzare l'intero territorio nazionale: Gaelle Breton, *Teatri*, Milano, Tecniche nuove 1990; Francesco Sforza, *Grandi teatri italiani*, Roma, Editalia 1993. Ovidio Guaita, *I teatri storici in Italia*, introduzione di Stefano Mazzoni, Milano, Electa 1994; *Teatri storici dal restauro allo spettacolo*, a cura di Lidia Bortolotti e Luisa Masetti Bitelli, Fiesole, Nardini 1997; *Teatri negati censimento dei teatri chiusi in Italia*, a cura di Carmelo Guarino, Francesco Giambone, Milano, F. Angeli 2008; *Di tanti palpiti. Teatri storici in Emilia-Romagna, Lombardia, Marche, Toscana e Lazio*, a cura di Vittorio Emiliani, Argelato, Minerva 2012; Giovanni Isgrò, *Tra le forme del teatro en plein air nella prima metà del Novecento*, Roma, Bulzoni 2014.

Per **Veneto e Venezia**, va, prima di tutto, integrata la segnalazione dei volumi, usciti dopo il saggio del 1988, di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, Venezia, Regione Veneto e Corbo e Fiore : Padova, Rovigo e il loro territorio, 1988; Treviso e la Marca trevigiana, 1994; Venezia: teatri effimeri e nobili imprenditori, 1995; Venezia e il suo territorio imprese private e teatri sociali, 1996.

Michele Girardi e Franco Rossi, *Il Teatro La Fenice Cronologia degli spettacoli 1979-1936*, e *Cronologia degli Spettacoli 1938-1991*, Venezia, Albrizzi Editore 1989; *L'immagine e la scena, bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro la Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio 1992; Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia, Marsilio 1995; Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, Venezia, Marsilio 1996; Maria Ida Biggi, *Il concorso per la Fenice 1789-1790*, Venezia, Marsilio 1997; *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Teresa Muraro e Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio 1998; Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza, un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze, Le lettere 1998; *Teatro Malibran, Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio 2001; Anna Laura Bellina, Michele Girardi, *La Fenice 1792-1996: il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio 2003; Maria Ida Biggi, *Il Teatro La Fenice, Novecento a Venezia*, Padova, Il poligrafo 2006; Marisa Dario, *Francesco Riccati e l'architettura teatrale: i progetti per il teatro Dolfin di Treviso e per il teatro sociale di Udine*, Venezia, Marcianum Press 2016; *I teatri storici del Polesine*, a cura di Maria Ida Biggi e Alessia Vedova, Milano, Silvana 2021.

Lombardia e Milano *Il Regio ducal teatro di Milano, 1717-1778 cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, a cura di Giampiero Tintori e Maria Maddalena Schito, Cuneo, Bertola & Locatelli 1998; *Il Teatro alla Scala, la magnifica fabbrica*, a cura di Carla Di Francesco, Milano, Electa 2005; *Il teatro a Milano nel Settecento*, a cura di Annamaria Cascetta, Giovanna Zanlonghi, Milano, v&p 2008; Sandro Avanzo, Maurizio Porro, Paolo Vitali, *Teatro Manzoni Milano 150 anni di emozioni*, Milano, Mondadori 2022.

Piemonte e Torino Valeria Gualerzi, Giorgio Gualerzi, Giorgio Rampone, *Momenti di gloria, il Teatro Regio di Torino, 1740-1936*, Torino, D. Piazza 1990; *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, a cura di Alberto Basso, Milano, Electa 1991; *Restauro acustico della Sala del Teatro Regio, presentazione del progetto acustico e degli interventi architettonici*, Torino, Teatro Regio Torino 1996; Luciano Tamburini, *I teatri di Torino*, Cavallermaggiore, Gribaudo 1997; *Teatri storici: luoghi dello spettacolo in Piemonte dalla corte settecentesca al decoro della città moderna*, a cura di Franca Varallo, Torino, Paravia Scriptorium 1998; *L'idea del teatro "Il catalogo è questo ..." teatro classico, italiano e straniero dal 16° al 19° secolo, tragedie, commedie, melodrammi, feste teatrali, mimica, critica, cronaca e storia del teatro, scenografia e architettura*, Torino, Libreria antiquaria Pregliasco 2005; *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento il Teatro Regio e i teatri torinesi (1895-1905) / Città di Torino*, Torino, Archivio storico della città di Torino 2009; Pier Giovanni Bardelli *Il Teatro Regio di Torino da Carlo Mollino ad oggi, consistenza materica ed esito architettonico*, Palermo, Flaccovio 2010; Roberto Lombardi, Franca Varallo, Laura Palmucci Quaglino, *Teatri storici della provincia*

di Torino, Torino, Rosenberg & Sellier 2011; *I Gbeduzzi. Una famiglia di artisti*, a cura di Silvia Rubini, Bologna, Visual project 2010; Piero Mioli, *Teatro Regio di Torino*, Bologna, Edizioni Scripta Maneant 2023.

Liguria e Genova

Teatro e teatralità a Genova e in Liguria dall'epoca medievale al Novecento, a cura di Federica Natta, Pisa, ETS 2009; *Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, Edizioni di Pagina 2012; *Giacomo Durazzo teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia*, a cura di Luca Leoncini, Genova, Sagep 2012; *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, Volume 3, a cura di Federica Natta, Bari, Edizioni di Pagina 2014; Davide Mingozzi, *Il teatro a Genova a fine Settecento impresari, costume e società (1772-1797)*, Lucca, Libreria musicale italiana 2022.

Emilia-Romagna e Bologna

Le stagioni del teatro le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna, a cura di Lidia Bortolotti, Bologna, Grafis 1995; *Il Teatro per la città*, a cura di Cecilia Ugolini e Franco Gervasio, Bologna, Editrice Compositori srl 1998; *In scena a Bologna. il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 1761-1864; 1882*, inventario e indici a cura di Patrizia Busi, con saggio di Marina Calore, Bologna, Comune stampa 2004; Elisabetta Vasumi Roveri, *I teatri di Romagna un sistema complesso*, Bologna, Editrice Compositori srl 2005.

Toscana e Firenze

La fabbrica del "Goldoni" architettura e cultura teatrale a Livorno, 1658-1847, Marsilio, Venezia 1989; *I Teatri storici della Toscana, censimento documentario e architettonico*, a cura di Elvi Garbero Zorzi e Luigi Zangheri, Venezia, Marsilio: Siena e provincia, 1990; Grosseto, Livorno e provincie, 1991; Pisa e provincia, 1992; Arezzo e provincia, 1994; Massa Carrara, Lucca e provincie, 1994; Pistoia e provincia, 1995; *Provincia di Firenze, Prato e provincia*, 1998; *Firenze, 2000; Lo spettacolo maraviglioso il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*, a cura di Marcello De Angelis Pagliai, Firenze, Polistampa 2000; Cesare Orselli, *Toscana: una scena incantata. Guida ai luoghi dell'Opera*, Firenze, Giunti 2004; *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali*, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Mario Sperenzi, Firenze, L. S. Olschki 2001; Caterina Pagnini, *Costantino de' Servi architetto scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2006; Angelo Marinò, *Feste, spettacoli e teatro a Pisa nell'età dei Medici e dei Lorena (1588-1798)*, Pisa, ETS 2016; Caterina Pagnini, *Il Teatro del cocomero a Firenze (1701-1748) accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le lettere 2017; Linda Giandalia, *Il Teatro Niccolini di Firenze*, Firenze, Mauro Pagliai 2021.

Marche e Umbria

Il Teatro nelle Marche. Architettura, Scenografia e Spettacolo, a cura di Fabio Mariano, Fiesole, Nardini 1997; *Il teatro nelle Marche, architettura, scenografia e spettacolo*, a cura di Fabio Mariano con scritti di Franco Battistelli, Fabio Mariano, Alberto Pellegrino, prefazione di Anna Maria Matteucci, Jesi, Banca delle Marche 1997; *Le stagioni del Teatro Pergolesi, 1798-1998*, a cura di Ro-

salia Bigliardi Parlapano, Loretta Mozzoni, Milano, F. Motta 1998; *Luoghi e repertorio del teatro musicale nelle Marche*, a cura di Marco Salvarani e Flavia Emanuelli, con appendice bibliografica a cura di Paolo Peretti, Palombi, Roma 1999; Eustacchio Montemurro e Tiziana Maffei, *Teatri Storici delle Marche*, Ancona 2000; *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano 2000; Enrico Quagliarini, *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800, il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Firenze, Alinea 2008; Giovanna Chiellini, *Teatri storici in Umbria: l'architettura*, con testi di Francesco Federico Mancini, Milano, Electa 2002.

Lazio e Roma

Il teatro a Roma nel Settecento, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1989, 3 volumi; Elena Tamburini, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689*, Roma, Bulzoni 1997; Alessandro D'Amico, Mario Verdone, Andrea Zanella, *Il Teatro Valle*, Roma, F.lli Palombi 1998; Sergio Rotondi, *Il Teatro Valle. Storia, progetti, architettura della città*, Roma, Kappa 1992; AA.VV., *Roma splendidissima e magnifica luoghi di spettacolo a Roma dall'umanesimo ad oggi*, Milano, Electa 1997.

Campania e Napoli

AA.VV. *Il teatro di corte di Caserta. Storia e restauro*, Napoli, Electa 1995; Pier Luigi Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli e il teatro di corte di Caserta*, Napoli, Electa 1995; *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, a cura di Anna Giannetti e Rossana Muzii, Napoli, Electa 1997; *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa 1997; Pier Luigi Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli, Electa 1999.

Puglia e Bari

Michele Cristallo, *Teatri di Puglia*, Bari, M. Adda 1993; *La rete dei teatri storici di Puglia*, a cura del Teatro Pubblico Pugliese, Galatina, Editrice Salentina 2011; *Il rosso e l'oro. Il Petruzzelli dieci anni dopo 1991-2001*, Bari, Adda 2002.

Sicilia e Sardegna

Il Teatro Massimo cento e più anni fa: fonti storico-documentarie, a cura di Eliana Calandra, Palermo, Ila Palma 1997; *Teatro Bellini allestimenti scenici: 1993-2003*, a cura di Arcangelo Mazza, Catania, Teatro Bellini 2003; *Lo spazio scenico in Sicilia: inventario degli spazi teatrali antichi e moderni, pubblici e privati, aperti e chiusi, suddivisi per provincia e aggiornati ad aprile 2010*, a cura di Lino Piscopo, Palermo, Edizioni Avia 2010; Cristina Costanzo, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo decorazioni e opere d'arte*, Palermo, Palermo University Press 2017; *The Massimo Theatre. Architecture, art and music in Palermo*, edited by Maria Concetta Di Natale, Palermo, Caracol 2018.

Franco Ruggieri, *Storia del teatro Civico di Cagliari*, Cagliari, Edizioni Della Torre 1993; Myriam Quaquero e Antonio Ligios, *Cappelle, teatri e istituzioni musicali tra Sette e Ottocento*, Cagliari, Carlo Delfino editore 2005.

studi e saggi monografici su singole personalità di architetti teatrali e scenografi operistici.

Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano 2000; Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Firenze, Le Lettere 2012; *Filippo Juvarra: architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736*, a cura di Vera Comoli Mandracci, Andreina Griseri e Beatriz Blasco Esquivias, Milano, Fabbri 1995; *Filippo Juvarra, Architetto dei Savoia*, a cura di Paolo Cornaglia, Andrea Merlotti, Costanza Roggero, Roma, Campisano 2014; Nicola Badolato, *Le scene del dramma per musica: Juvarra e i teatri romani*, 2020; Per la grande produzione dei Bibiena, si rimanda al volume curato da Deanna Lenzi e Jadranka Bentini, *I Bibiena: una famiglia europea*, con la collaborazione di Silvia Battistini e Alessandra Cantelli, Venezia, Marsilio 2000; Anna Maria Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Electa 2002; *La vita artistica di Antonio Basoli*, a cura di Fabia Farneti, Vincenza Riccardi Scassellati Sforzolini, Bologna, Minerva 2006; *Antonio Basoli 1774-1848: ornatista, scenografo, pittore di paesaggio, il viaggiatore che resta a casa*, a cura di Fabia Farneti, Eleonora Frattarolo, Argelato, Minerva 2008;

Alessandro Sanquirico il Rossini della pittura scenica, a cura di Maria Ida Biggi, Maria Rosaria Corchia, Mercedes Viale Ferrero, Pesaro, Fondazione Rossini 2007; Valeria Rubbi, *Francesco Cocchi, Domenico Ferri: l'eredità di Antonio Basoli maestro di scenografia*, Argelato, Minerva 2017; *Antonio Basoli percorso nella sua Vita Artistica*; Fabia Farneti, Vincenza Riccardi Scassellati, Faenza, Carta Bianca editore 2019; per la scenografia ottocentesca e legata al teatro musicale di Giuseppe Verdi, «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati e Olga Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1994; *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani 1996; *Pietro Bertoja scenografo e fotografo*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, Fratelli Alinari 2013; *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagnone, Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Maria Pacini Fazzi 2003; *La scena di Mariano Fortuny*, a cura di Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli, Marzia Maino, Roma, Bulzoni 2016; Josef Svodoba, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di Elena De Angeli, Milano, Ubulibri 2003; Pierangelo Bellettina, *La vita di un «pittore di camere e di scene». Giuseppe Badiali (1798-1859), ornatista e scenografo in «Archiginnasio» Bologna, CXVI 2021.*

Viale Ferrero ha lasciato scritto che, in caso di ripubblicazione del suo saggio, avrebbe voluto aggiungere una parte dedicata allo studio delle **disposizioni sceniche**; attorno a queste Mercedes aveva lavorato a lungo per impostare *Musica e Spettacolo, Collana di Disposizioni sceniche dirette da Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero*, che è stata pubblicata da Ricordi, comprendendo *Otello* di Giuseppe Verdi, a cura di James. A. Hepokoski e Mercedes Viale Ferrero, Milano 1990, quella di *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi, a cura di Marcello Conati e Natalia Grilli, Milano 1993, quella di *Mefistofele* di Arrigo Boito, a cura di William Asbrook e Gerardo Guccini, Milano 1998, quella di *Un ballo in maschera*, a cura di David Rosen e Marinella Pigozzi, Milano 2002. In seguito, l'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini ha deciso di pubblicare l'Edizione dei *livrets de mise en scène* e delle *disposizioni sceniche* relative alle Opere di Giacomo Puccini, iniziando con *Madama Butterfly*, *mise en scène di Albert Carré* nell'edizione critica di Michele Girardi, Torino, EDT 2012 e *Manon Lescaut*, edizione critica di Maria Ida Biggi, Torino, EDT 2021. Inoltre si segnalano: Emilio Sala, *Qualche*

cenno sulla traduzione dei «livrets scéniques» in generale e su quello della «Bobème» di Leoncavallo in particolare, in «La Bobème» di Leoncavallo, Venezia, Teatro La Fenice 1990. Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press 2006. Luca Zoppelli, «Alla borghese moderna»? Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici operistici, «Il Saggiatore musicale», XVII/1 2010, pp. 98-105. Carlida Steffan, *L'Anello al dito del regista. Intenzioni d'autore ed approcci interpretativi negli allestimenti della «Götterdämmerung»*, «Philomusica online», X/1 2011;

In conclusione vorrei ricordare alcuni autori che hanno dedicato moltissime pubblicazioni alla storia della scenografia e all'architettura dei teatri, le cui pubblicazioni sarebbe, purtroppo, troppo lungo riportare nella loro interezza; si è optato pertanto di citare gli autori di pubblicazioni accumulabili in serie e in relazione ai teatri a cui si riferiscono; tra questi, per grande numero e ricchezza di volumi Vittoria Crespi Morbio che, lavorando costantemente intorno al Teatro alla Scala di Milano, è riuscita a produrre una straordinaria quantità di libri di grande formato dedicati alla regia, alla scenografia e alla costumistica (*Giuseppe Palanti* 2012, *Sanquirico* 2013, *Lila de Nobili* 2014, *Titina Rota* 2015, *Luca Ronconi* 2016, *Incantesimi* 2017, *Coltellacci* 2017, *Strehler* 2018, *Metlicovitz* 2018, *Visconti* 2019, *Damiani* 2023), oltre a una miriade di piccole e graziose monografie di scenografi e costumisti che nel loro insieme producono una grande monografia dedicata all'importante teatro milanese, punto di riferimento mondiale per l'allestimento scenico dell'opera. Altra figura altrettanto meritoria in ambito italiano per lo studio della scenografia in area fiorentina e in particolare legata alle produzioni del Maggio Musicale Fiorentino è stato Moreno Bucci che partendo da una serie di monografie sui grandi pittori che hanno lavorato, sin dagli anni Trenta del Novecento, all'appena fondato Festival del Maggio (*Giorgio De Chirico* 1989, *Gino Carlo Sensani* 1990, *Mario Sironi* 1991, *Felice Casorati* 1997), sta proseguendo ora con monumentali volumi dedicati al ricchissimo archivio di bozzetti, figure e modellini conservato a Firenze (*Le carte di un teatro: l'archivio storico del teatro Comunale di Firenze e del Maggio musicale fiorentino 1928-1952*, 2008; *I disegni del Teatro del Maggio musicale fiorentino: inventario*, 2010-2012-2014-2017).

Bibliografia degli scritti di Mercedes Viale Ferrero

A cura di Gabriella Olivero e Vittorio Ferrero

- Arazzi e tappeti antichi a Palazzo Madama*, «Torino: rivista mensile municipale», n. 7, settembre 1948, pp.3-12.
- Arazzi fiamminghi del Duomo di Vigevano*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», IV-V, (1950-1951).
- I disegni dei Galliari per La vittoria d'Imeneo*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», IV-V, (1950-1951), pp. 178-181.
- «Pensieri» e disegni di Fabrizio Galliari in relazione al gusto neoclassico, «Palladio. Rivista di storia dell'architettura», nuova serie, A. I, fasc. 2-3, aprile-settembre 1951, pp. 99-108.
- Arazzi*, in Mercedes e V. Viale, *Arazzi e tappeti antichi*, Torino, ILTE, 1952, pp. 11-157.
- Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VI-VII, (1952-1953), pp. 183-198.
- Scene e scenografi del Settecento*, in A. Hyatt Mayor [et al.], *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino, ERI, 1954, pp. 65-121.
- Disegni scenografici dei Galliari*, Torino, Associazione degli Amici del Museo Civico di Torino, 1956.
- Nuovi disegni scenografici di Juvarra*, «Prospettive», 1956.
- Tapisseries Rubeniennes et Jordaenesques à Turin*, «Artes textiles», III, 1956.
- Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie e di paesaggi (1764-1831)* catalogo della mostra, Torino, Museo Civico di Torino, 1957.
- I disegni scenografici della raccolta Fatjo*, Firenze, Vallecchi, 1958.
- Claudio Beaumont and the Turin Tapestries Factory*, «The Connoisseur», n. 58, 1959, pp. 145-151.
- La chiesa di Santa Croce a Boscomarengo*, Torino, UTET, 1959.
- Essai de reconstitution idéale des collections de Tapisseries flamandes ayant appartenu à la Maison de Savoie au XVIII^e et au XVIII^e Siècle*, in *La tapisserie flamande aux XVII^e*

- et XVIII^e siècles, atti del convegno internazionale (Brussel, 8-10 ottobre 1959), Brussel, Koninklijke Vlaamse Accademie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, 1959, pp. 269-300.
- Arazzi italiani del Cinquecento*, Milano, A. Vallardi, 1961. Ripubblicato nel 1982.
- Arazzi italiani*, Milano, Electa, 1962.
- Le arti minori*, in G. Testori, *Elogio dell'arte novarese*, introduzione di V. Viale, Novara, Banca Popolare di Novara, 1961-1962.
- Spunti classicistici del primo Settecento*, «Antichità viva», I n. 10, pp. 56-64, 1962.
- Arazzi torinesi: le serie storiche e quelle minori*, «Antichità viva», n. 7, settembre 1963.
- Scenografia*, in *Mostra del barocco piemontese* (Torino, 22 giugno - 10 novembre 1963), catalogo a cura di V. Viale, Torino, Città di Torino, 1963, I, pp. 1-56.
- Arazzi*, in *Mostra del barocco piemontese* (Torino, 22 giugno - 10 novembre 1963), catalogo a cura di V. Viale, Torino, Città di Torino, 1963, II, pp. 1-28.
- Tessuti e ricami*, in *Mostra del barocco piemontese* (Torino, 22 giugno - 10 novembre 1963), catalogo a cura di V. Viale, Torino, Città di Torino, 1963, III, pp. 1-16.
- La scenografia del '700 e i fratelli Galliani*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1963.
- La chiesa di San Michele* (a Rivarolo Canavese), «Pagine di vita cittadina. Rivarolo Canavese», Torino, 1963.
- Scene e costumi dei Galliani e del Marini*, «Bidla», II, luglio 1964.
- Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1965.
- Gli arazzi*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.
- I balletti di corte sabaudi. Maurizio di Savoia e Filippo d'Agliè*, «Antichità viva», V, n. 4 (1966), pp. 7-22.
- La Ramira, un dramma «a chiave» e le sue scene*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, Artipo, 1966, pp. 727-736.
- MERCEDES VIALE FERRERO – VITTORIO VIALE – FRANCESCO BASILE, *Filippo Juvarra, architetto e scenografo*, Catalogo della mostra, Messina, Palazzo dell'Università, 1966), Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1966.
- Ritratto di Casale*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1966.
- MERCEDES VIALE FERRERO – VITTORIO VIALE, *Aosta romana e medievale*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1967.
- Disegni di Filippo Juvarra per il teatro Capranica a Roma*, «Antichità viva», n. 2, 1968.
- Nouveaux documents sur les tapisseries de la Maison de Savoie*, in *Miscellanea Duverger*, Gand, 1968.
- Tapestries*, London, P. Hamlin, 1969.
- Impariamo a conoscere i tappeti*, Novara, De Agostini, 1969.

- Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970.
- Servizi in porcellana decorati da Wilfredo Lam*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970.
- Disegni scenici inediti per l'Europa riconosciuta, opera inaugurale del Teatro alla Scala di Milano*, «Antichità viva», X, n. 4 (1971), pp. 37-46.
- Tapisseries flamandes inedites en Italie*, «Artes textiles», VII, 1971.
- Rare carpets from east and west / with an introduction by Mercedes Viale Ferrero*, London, Orbis Book, 1972.
- I meravigliosi arazzi delle corti di Francia e Borgogna*, «Bolaffi Arte», novembre 1973, pp. 18-22.
- Appunti di scenografia settecentesca, in margine a rappresentazioni di opere in musica di Gluck, e balli di Angiolini*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», XXIX-XXX, nuova serie n. 9-10 (1972-73), pp. 513-534.
- Disegni e progetti di Leonardo Marini per decorazioni eseguite in palazzi di Casale*, in *Quarto congresso di antichità e d'arte. Organizzato dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* (Casale Monferrato, 20-24 aprile 1969), Casale Monferrato, Marietti, 1974, pp. 485-504.
- Enea nel Lazio: il melodramma e l'antichità classica*, in *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica veneziana*, a cura di F. Mancini, M. T. Muraro ed E. Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 161-167.
- Quelques nouvelles données sur les tapisseries de l'Isola Bella*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», 45 (1973), Bruxelles, 1975, pp. 77-142.
- MERCEDES VIALE FERRERO - OSCAR MISCHIATI, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, «Atti della Accademia delle Scienze di Torino», 110 (1975-76), pp. 211-256.
- Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 145-172.
- In margine alla voce Ballet nell'Encyclopédie*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», XXXII, nuova serie n. 12 (1977), pp. 73-85.
- Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-294.
- Die Bühnenausstattung des «Teatro Regio di Torino» (1667-1740)*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 3 (1978), pp. 239-272.
- Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al Teatro Regio di Torino*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1978, pp. 47-62.

- «*Heroi*» e «*comici*» sulle rive dell'Eridano, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1978, pp. 199-235.
- Gli apparati per le Ostensioni della SS. Sindone*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», nuova serie XXXII-XXXIII-XXXIV (1979-1980), pp. 79-93.
- «*Dilettevole teatro*». *Apparati di feste sacre e profane*, in *Musica, architettura e spettacolo a Torino dal 1562 al 1714*, a cura di Daniel Chorzempa, Torino, Città di Torino - Assessorato per la Cultura, 1979, pp. 31-37.
- Le feste a Torino tra Rivoluzione e Restaurazione. I modelli francesi e le varianti locali*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», XXXIII, nuova serie n. 13 (1979), pp. 283-297.
- Guglielmo Tell a Torino (1839-1840), ovvero una «procella» scenografica, «Rivista italiana di musicologia», XIV, n. 2 (1979), pp. 378-394.
- L'Orfano della China ovvero un orfano con molti padri, in *Mitologie. Convivenze di musica e mitologia. Testi e studi, in occasione del Festival internazionale di musica contemporanea* (Venezia, 25 settembre - 20 ottobre 1979), a cura di G. Morelli, Venezia, La Biennale di Venezia, 1979, pp. 195-205.
- Feste e spettacoli*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna (1773-1861)*, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980), a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, Torino, Regione Piemonte - Provincia di Torino - Città di Torino, 1980, II, pp. 787-893.
- La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di A. Basso, III, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1980.
- La Ramira: libretto per una rappresentazione teatrale*, in *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, novembre 1981 - gennaio 1982), a cura di B. Bertini Casadio e I. Massabò Ricci, Torino, Archivio di Stato, 1981, pp. 269-278.
- Scene di Filippo Juvarra per il Lucio Papirio di Francesco Gasparini (Roma, Teatro Capranica, 1713-1714)*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre - 1° ottobre 1978), a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 245-257.
- Quatre tapisseries inedites de l'Histoire de Troie*, «Artes textiles», X, 1981.
- Schede e documenti per la storia delle arti minori in Piemonte (1679-1703)*, in *Studi e ricerche di storia dell'arte in memoria di Luigi Mallé*, Torino 1981, pp. 155-165.
- Arcangelo Corelli collezionista*, in *Nuovissimi studi corelliani*, atti del terzo convegno internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 225-240.
- Scene e costumi di Aida al Cairo (1871) e a Milano (1872)*, in *Aida al Cairo. Genesis dell'opera del grande compositore italiano*, Roma, Banca Nazionale del Lavoro, 1982, pp. 139-144.

- Per Rossini: un primo tentativo di iconografia scenografica*, «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 1-2 (1982), Pesaro, Fondazione Rossini, 1983, pp. 7-23.
- Scene per un teatrino di marionette nella vita di Torino ottocentesca*, Torino, Ed. privata, 1983. (Parzialmente ripubblicato con il titolo «*Lo sfarzo di quelle microscopiche scene*», in *I fili della memoria. Percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*, catalogo della mostra (Rivoli 2001-2002), a cura di A. Cipolla e G. Moretti, Torino, Edizioni Seb 27, 2001, pp. 29-43).
- La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano, Il Polifilo, 1983.
- Costume Designs by Alessandro Sanquirico and others for Ballets performed at the Teatro alla Scala, Milan, 1820-1824* in «Dance Research», II, n. 2 (1984) pp. 24-40.
- La scenografia italiana ai tempi di Ponchielli e gli allestimenti delle sue opere, in Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, Casalmorano, Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano, 1984, pp. 261-361.
- Arazzi*, in AA.VV., Museo Poldi Pezzoli: *Arazzi, tappeti, tessuti copti, pizzi, ricami, ventagli*, Milano, Electa, 1984.
- Carlo Andrea Rana a Strambino: rapporti tra architettura e scenografia*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica, 1984, pp. 131-139.
- Disegni scenografici di Luigi Vacca nell'Accademia Albertina di Torino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, Electa, 1984, pp. 899-907.
- Mercedes Viale Ferrero, Francesco Degrada, *Musica e scenografia nel teatro del 1700*, in *Musica, società e cultura, 2 Il periodo barocco*, a cura di A. Basso, Torino, Regione Piemonte-Assessorato alla cultura, 1984.
- MERCEDES VIALE FERRERO—GUSTAVO MARCHESI, *Settantaquattro figurini inediti di Alfredo Edel*, Parma, Assessorato cultura e teatro, 1984.
- MERCEDES VIALE FERRERO — FRANCO MANCINI, *Liverani e Verdi*, Modena, Teatro comunale, 1984.
- Disegni scenici di Filippo Juvarra per Giulio Cesare nell'Egitto di Antonio Ottoboni*, in *Studi juvarriani*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985, pp. 127-169.
- Le didascalie sceniche del Metastasio*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1986, pp. 133-149.
- Disegni scenografici per opere sartiane*, in *Giuseppe Sarti musicista faentino*, atti del convegno internazionale (Faenza, 25-27 novembre 1983), a cura di M. Baroni e M. G. Tavoni, Modena, Mucchi, 1986, pp. 173-192.
- Le théâtre de Carouge*, in *Bâtir un ville au siècle des lumières. Carouge: modèles et réalités*, catalogo della mostra (Carouge, 29 maggio-30 settembre 1986), Torino, Archivio di Stato di Torino, 1986, pp. 422-449.
- La vittoria d'Imeneo (1750): una festa musicale di Galuppi e l'organizzazione spettacolare*, in *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), a cura di M. T. Muraro e F. Rossi, Firenze, Olschki, 1986, pp. 301-326.

- Alessandro Stradella a Torino (1677). Nuovi documenti*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 20-22 settembre 1985), a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato (AL), Città di San Salvatore Monferrato, 1987, pp. 167-179.
- Disegni scenografici di Filippo Juvarra a Torino*. Biblioteca Nazionale e Museo Civico d'Arte Antica, Torino, Fratelli Ceriana, 1987.
- Feste e apparati della città (1653-1853)*, in *Il Palazzo di Città a Torino*, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1987, I, pp. 249-292.
- Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di N. Pirrotta e A. Ziino, Firenze, Olschki, 1987, pp. 249-292.
- Le prime scene per Ernani*, in *Ernani ieri e oggi* atti del convegno internazionale di studi (Modena 9-10 dicembre 1984), Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1987, pp. 195-206.
- Giacomo Pregliasco al Teatro di S. Carlo in Napoli*, «Studi piemontesi», XVI, fasc. 2, novembre 1987, pp. 293-300.
- Alessandro Stradella a Torino*, Atti del convegno di studi *Alessandro Stradella e il suo tempo* (Siena, 8-22 settembre 1982), a cura di C. Gianturco e G. Rostirolla, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», XXXIX, nuova serie n. 19 (1988), pp. 35-68.
- La capretta di Esmeralda*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, atti del convegno internazionale (Venezia, 11-13 settembre 1986), a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1988, I, pp. 253-268.
- Di alcune eclettiche Sante della scena musicale novecentesca*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 341-360.
- Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, v, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122.
- Scenografi scaligeri tra Settecento e Ottocento*, Milano, Minerva Assicurazioni, 1988.
- Cineserie spettacolari e festive a Torino*, in *I tesori del palazzo imperiale di Shenyang*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia, 16 settembre 1989 - 7 gennaio 1990), Milano, Fabbri, 1989, pp. 441-445.
- Le feste e il teatro*, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio - 24 settembre 1989), a cura di M. Di Macco e G. Romano, Torino, Allemandi, 1989, pp. 74-94.
- Torino e Milano nel tardo Settecento: repertori a confronto*, in *I vicini di Mozart*, vol. 1, *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1989, pp. 99-138.
- L'invito dei Savoia*, «FMR», XV, n. 72, giugno 1989, pp. 35-50.
- Testo introduttivo*, in *Gli arazzi di Asti. Arazzeria Montalbano diretta da Valerio Miroglio*, Asti, 1989.

- Gli allestimenti scenici delle opere composte da Mozart o viste da Mozart in Italia, in Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna, 1987), vol. III a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F. A. Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 293-306.
- Da Norma a Attila: scene del Teatro Regio di Torino durante il regno di Carlo Alberto*, in *Opera & libretto 1*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 235-251.
- Le didascalie sceniche nei drammi per musica di Zeno*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 271-285.
- Feste e spettacoli*, in *Ville de Turin, 1798-1814*, a cura di Giuseppe Bracco, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1990, II, pp. 379-424.
- Le immagini dell' Otello di Verdi*, in J. A. Hepokoski, *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1990, pp. 227-260.
- «L'onore di un'unica rappresentazione.» *Giulio Ricordi e le scene di Madama Butterfly*, in *Madama Butterfly*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, Rizzoli Libri, stagione 1989-1990, 1990, pp. 91-97.
- Affanni e diletti di «inventori» e «pittori»*, in *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, a cura di A. Basso, Milano, Electa, 1991, pp. 441-461.
- «Dilettevole teatro»: *il luogo della festa*, in *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, a cura di A. Basso, Milano, Electa, 1991, pp. 499-506.
- «È l'insolenza è la vendetta»: *tra Vespri e Vêpres*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di A. Ziino, Firenze, Olschki, 1991, I, pp. 323-344.
- Il Livret de mise en scène di Fra Diavolo*, in *Fra Diavolo*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, Rizzoli Libri, stagione 1991-1992, 1992, pp. 71-73.
- «A. S. A. R. il principe di Piemonte la Commissione delle feste del Carnovale del 1860-1861», Torino, Fratelli Ceriana, 1992.
- I luoghi di Fédora / Fedora: da Parigi a Milano*, in *Fedora*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1992-1993, 1993, pp. 87-95.
- MERCEDES VIALE FERRERO - ROSANNA ROCCIA, *La cultura dello spettacolo a Torino dalle testimonianze dell'Archivio Storico della Città*, catalogo della mostra (Torino, Salone del Libro, 1993), Torino, Città di Torino, 1993.
- Piccola antologia di Vestali letterarie e figurate*, in *La Vestale*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1993-1994, 1993, pp. 123-126.
- Un articolo di Giulio Ricordi per Don Pasquale alla Scala nella stagione 1904-05*, a cura di M. Viale Ferrero, in *Don Pasquale*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1993-1994, 1994, p. 96.
- Boito inventore di immagini sceniche. Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica*, in *Arrigo Boito*, atti del convegno (Venezia, 1994), a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 275-296.
- La tipologia delle scene per alcune opere musicate da Legrenzi e il catalogo tipologico delle «décorations» stabilito da C.F. Ménestrier*, in *Giovanni Legrenzi e*

- la cappella ducale di San Marco*, a cura di F. Passadore e F. Rosso, Firenze, Olschki, 1994.
- Schede*, in *Sorgete, ombre serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, O. Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, pp. 155-157.
- Puccini parla della Fanciulla del West e di altre cose*, a cura di M. Viale Ferrero, in *La fanciulla del West*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1994-1995, 1995, pp. 77-81.
- Da Fédora a Fedora: smontaggio e rimontaggio di uno scenario (melo) drammatico*, «Il Saggiatore musicale», II, 1 (1995), pp. 93-104.
- Due disegni di Vincenzo Re per il Teatro San Carlo di Napoli*, in *Il mestiere dell'artista*, «Ricerche di storia dell'arte», maggio 1995, pp. 89-94.
- Le indicibili variazioni del verosimile*, in *Le parole della musica*, vol. 2, *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 85-93.
- L'invenzione spettacolare*, in *Filippo Juvarra, architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, a cura di V. Comolli Mandracchi e A. Griseri, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1995, pp. 237-243.
- Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti. I mezzi in uso e i fini da conseguire* in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, Max Lütolf (hrsg.), Bern-Stuttgart-Wien, Verlag Paul Haupt, 1995, pp. 55-77.
- Aïda à Milan. L'image de l'Égypte aux Archives Ricordi*, in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, atti del convegno internazionale (Parigi, 8-9 aprile 1994), Paris, Louvre, [1996], pp. 58-71.
- «*Servire il dramma*». *Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, atti del congresso internazionale di studi (Parma 28-30 settembre 1994), a cura di P. Petrobelli e F. Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, pp. 25-45.
- «*Gioconda colla Cieca entrano in scena dalla Destra*». *Una disposizione scenica per il 1 atto della Gioconda*, in *La Gioconda*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1996-1997, 1997, pp. 121-127.
- Un impero melodrammatico: i Mogol*, in *Cahiers de l'I.R.H.M.E.S. 4: Mélanges Savoyens de l'Opera seria à Maurice Ravel*, sous la direction de M. Th. Bouquet-Boyer, Genève, Slatkine 1997, pp. 3-39.
- Carlo Ferrario fra tradizione e innovazione*, in *Due secoli di progetto scenico. Dalla prospettiva alla scenografia*, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 1998, pp. 13-19.
- Feste politiche e politica della festa*, in *Milleottocentoquarantotto: Torino, l'Italia, l'Europa*, a cura di U. Levra e R. Roccia, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1998, pp. 53-68.
- Feste sacre: gli spettacoli della devozione*, in *Torino. I percorsi della religiosità*, a cura di A. Griseri e R. Roccia, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, 1998, pp. 349-393.

- Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi Pucciniani», n.1, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini 1998, pp. 19-39.
- Le scene di Manon Lescaut*, in *Manon Lescaut*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1997-1998, 1998, pp. 87-97.
- Nina e le «virtuose brame»*, in *Nina, o sia la Pazza per amore*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1998-1999, 1999, pp. 138-141.
- La disposizione scenica verdiana*, in *La forza del destino*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1998-1999, 1999, pp. 106-113.
- Un albero genealogico sabaudo: «Iconografia della Famiglia Reale, gloriosamente regnante»*, in *Il Proclama di Moncalieri, Protagonisti, eventi, società*, Moncalieri, Città di Moncalieri, 1999.
- Una festa al castello di Govone nel 1783*, in *Itinerari di cultura tre Francia e Piemonte*, Studi in occasione del Centenario dell'Association des Français du Piémont et de la Vallée d'Aoste (Torino 27 maggio 1999), Torino, Archivio di Stato di Torino, 1999.
- La memoria dell'effimero*, in *Le magnificenze del XVII-XVIII secolo alla Biblioteca Reale di Torino*, a cura di G. Giacobello Bernard e A. Griseri, Milano, Electa, 1999, pp. 77-92.
- Set Design (1709-1714)*, in A. Griseri, S. Mcphee, H. A. Millon, M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra Drawings from the Roman Period*, Roma, Edizioni dell'elefante, 1999, pp. 207-256.
- Il Settecento rivisitato*, in *Adriana Lecouvreur*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 1999-2000, 2000, pp.125-127.
- «*Con solo abito bianco senza velo in testa*». *Una raccolta di figurini nell'Archivio Storico del Teatro Regio di Torino*, in «*Una piacente estate di San Martino*». *Studi e ricerche per i settant'anni di Marcello Conati*, a cura di M. Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 357-379.
- Giuseppe Pietro Bagetti*, Torino, Antichi Maestri Pittori, 2000.
- La metafora della scena*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di F. Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000, pp. 73-76.
- Le scene dei teatri musicali di Milano negli anni di Parini*, in «*l'amabil rito*», *società e cultura nella Milano di Parini*, «Quaderni di Acme 45», Università degli Studi di Milano, Bologna, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2000, II, pp. 809-834.
- «*Se io fossi pittore farei certamente una bella scena*», in *Giuseppe Verdi, l'uomo, l'opera, il mito*, a cura di F. Degradà, Milano, Skira, 2000, pp. 125-135.
- Villaggio con mulino*, a cura di M. Viale Ferrero, in *La sonnambula*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2000-2001, 2001, p. 130.
- «*È un ballo in maschera splendidissimo...*», in *Un ballo in maschera*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2000-2001, 2001, pp. 135-139. Lo stesso articolo venne ripubblicato nel programma di sala di *Un ballo in maschera* della stagione 2012-2013, pp.127-134.

- Le dimore degli eroi «son quegli archi, que' templi e quelle mura»*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di E. Sala Di Felice e R. M. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 611-629.
- «*Lo spettacolo è degno della Scala*», in *Verdi e la Scala*, a cura di F. Degrada, Milano, Teatro alla Scala - Rizzoli, 2001, pp. 147-250.
- «*Lo sfarzo di quelle microscopiche scene*», in *I fili della memoria. Percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*, catalogo della mostra (Rivoli 2001-2002), a cura di A. Cipolla e G. Moretti, Torino, Edizioni Seb 27, 2001, pp. 29-43.
- Le «inconvenienze» della Traviata*, in *La Traviata*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2001, pp. 87-110.
- Salome: dalla storia sacra alla simbologia profana*, a cura di M. Viale Ferrero, in *Salome*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2002, p. 110.
- Un grande interprete di Musorgskij: Fedor Šaljapin*, a cura di M. Viale Ferrero, in *Boris Godunov*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2002, p. 90.
- «*Voi che sapete che cosa è l'amor*», in *Le nozze di Figaro*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2002, p. 108.
- Japonisme e giapponeserie; Madama Butterfly a Parigi nei ricordi di Albert Carré; Butterfly in U.S.A.: un articolo di Tito Ricordi*, in *Madama Butterfly*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2002, p. 76, pp.131-143, p. 144. Gli stessi articoli vennero ripubblicati nel programma di sala di *Madama Butterfly* della stagione 2003-2004, 2004, p. 72, pp.133-145, p.146.
- «*Quasi un terrestre paradiso*», in *Iolanta*, a cura di M. Viale Ferrero, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2002, pp. 58-59.
- «*Affinità elettive*», in *Il processo*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2001-2002, 2002, p. 102.
- Mercedes Viale Ferrero, saggio in *L'Otello di Verdi e Casa Ricordi*, a cura di Ilaria Narici, Milano, Ricordi, 2002.
- La santità sulle scene teatrali*, in *Thaïs*, programma di sala, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, stagione 2002-2003, 2002, pp.107-120.
- Il sacrificio di Ifigenia tra pittura e teatro*, in *Iphigénie en Aulide*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2002-2003, 2002, pp. 136-137.
- «*Come la rosa lucente*», in *Der Rosenkavalier*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2002-2003, 2003, pp.190-198.
- Donne in Oriente*, in *L'Italiana in Algeri*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2002-2003, 2003, p. 88.
- I due Foscari nella pittura italiana in I due Foscari*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2002-2003, 2003, pp.82-97.

- Storie musicate, storie dipinte*, a cura di M. Viale Ferrero, in *Luisa Fernanda*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2002-2003, 2003, p. 96.
- Alfieri spettatore europeo*, in *Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803)*, a cura di R. Maggio Serra e F. Mazzocca, Milano, Electa, 2003, pp. 206-209.
- Giovanna d'Arco o dell'efficacia della visione scenica di Schiller*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, atti del convegno internazionale (Roma 29-30 novembre 2001), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2003, pp. 227-255.
- «*Ho l'idea di uno scenario*»: *i caratteri della scena di Puccini*, in *La scena di Puccini*, catalogo della mostra (Lucca, 20 settembre 2003- 11 gennaio 2004), a cura di V. Crespi Morbio e V. Fagone, Lucca, Fondazione Raggianti, 2003, pp. 41-53.
- Scenografie e figurini: la varietà nello spettacolo*, in *Gusto e passione teatrale fra Otto e Novecento. La raccolta Caccia di Romentino al Museo di Novara*, a cura di E. Cao, E. Cigliola e M. L. Tomea Gavazzoli, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2003, pp. 77-85.
- «*Il disegual matrimonio*» di *Beatrice e Filippo Maria nella narrazione di Paolo Giovio*, a cura di M. Viale Ferrero, in *Beatrice di Tenda*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, Rizzoli Libri, stagione 2003-2004, 2004, pp. 92-99.
- I luoghi di Fédora / Fedora: da Parigi a Milano*, in *Fedora*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2003-2004, 2004, pp. 93-99.
- Oscar Wilde e i tessuti d'arte italiani*, in *Eine florentinische Tragödie*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2003-2004, 2004, pp. 43-45.
- Mercedes Viale Ferrero, Claudio Bertolotto, Stefania Bombino, *Settecento a Rivoli, opere d'arte restaurate per la città e il castello*, Rivoli, Neos, 2004.
- Scenografia*, in *Arte e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnovo e G. Sergi, Torino, Einaudi, 2004, IV, pp. 651-671.
- Staging Rossini*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di E. Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 204-215.
- Vedere Tosca*, in *La Tosca di Puccini e Casa Ricordi*, a cura di I. Narici, Milano, Ricordi, 2004, pp. 23-32.
- I «Pensieri» di Fabrizio Galliani per Europa riconosciuta*, in *Europa riconosciuta*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2004-2005, 2004, pp. 118-126. (Segue la riproduzione anastatica dell'Album dei Galliani per le scene di *Europa riconosciuta*, Teatro alla Scala, 1778, conservato alla Biblioteca della G.A.M. di Torino, pp. 136-188)
- Tannhäuser e Venere*, a cura di M. Viale Ferrero, in *Tannhäuser*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2004-2005, 2005, p. 114.
- L'inquietante ritorno del mito*, a cura di M. Viale Ferrero, in *Elektra*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2004-2005, 2005, pp. 100-113.

- La Cina in palcoscenico*, in *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. Caterina e C. Mossetti, Torino, Umberto Allemandi, 2005, pp. 45-52.
- Le Feste Napoleoniche e Le Feste Religiose in Torino in Festa*, a cura di P. L. Bassignana, Torino, Torino Incontra, 2005, pp. 151-207.
- Una condizione di prigionia*, in *Kát'a Kabanová*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2005-2006, 2006, pp. 84-96.
- I colleghi di Rigoletto*, in *Rigoletto*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2005-2006 2006, p. 84.
- L'arte dell'arazzo*, in *Gli arazzi di Vittoria Montalbano*, Alessandria, Città di Alessandria – Edizioni Line Lab, 2006.
- L'urna di Mario e la statua del Commendatore*, in *Mozart alla Scala. Le opere italiane*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 28 gennaio-30 settembre 2006), a cura di V. Crespi Morbio, Milano, Museo Teatrale alla Scala, 2006, pp. 28-34.
- Carlo Ferrario da Lohengrin a Otello*, in *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo*, a cura di G. Piccarolo e G. Ricci, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2007, pp. 47-51.
- Giovanna d'Arco in palcoscenico*, in *Schiller und die Musik*, hrsg. von H. Geyer und W. Osthoff unter Mitarbeit von A. Stäber, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 2007, pp. 133-148.
- L'invenzione replicabile* in M. I. Biggi, M. R. Corchia, M. Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico «il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007, pp. 29-54.
- L'arte di Leonardo Marini per il palazzo Gozzani di Treville*, in S. Martinotti, D. Roggero, M. Viale Ferrero, *Gozzani Treville di Casale, Il Palazzo delle Muse*, Omegna (VB), Oca Blu Edizioni 2008, pp. 133-148.
- Madama Cristina e le feste della Città di Torino: incontri e scontri tra due poteri*, in «*In assenza del Re*». *Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, atti del convegno di studi in occasione dei quattrocento anni dalla nascita di Cristina di Francia, prima Madama Reale, 10 febbraio 1606 (Torino 7-9 febbraio 2006), a cura di F. Varallo, Firenze, Olschki, 2008, pp. 483-493.
- «*Se vuol ballare, signor Contino*», in *Le nozze di Figaro*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2007-2008, 2008, p. 94.
- Scenography, Perspectives on the Evolution of Operatic Stages*, in *That's Opera. 200 Years of Italian Music*, catalogo della mostra itinerante per i 200 anni della casa editrice musicale Ricordi (13 Novembre 2008), a cura di G. Dotto, München, Prestel, 2008, pp. 86-107.
- L'imperatore Rodolfo II e il dottor Makropulos*, in *L'affare Makropulos*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2008-2009, 2009, p. 116.
- Le immagini dell'Egitto: prima e dopo Aida*, in *Aida*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2008-2009, 2009, pp. 94-95.

- Aida prima di Aida*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di C. Fertoni, E. Sala e C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 397-413.
- Clelia dal Tevere all'Eridano*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanella, G. Galante Garrone e A. Quazza, Savigliano, L'Artistica Editrice 2009, pp. 202-203.
- Annibale al ballo. Una versione coreografica di Annibale in Torino e le sue scene (1784)*, in *Annibale, Torino e Annibale in Torino*, atti della giornata di studi (Torino, 22 febbraio 2007), a cura di A. Rizzuti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 99-110.
- Itinerario per le feste perdute*, in *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia fra Cinque e Settecento* a cura di C. Arnaldi di Balme e F. Varallo, Torino, Fondazione Torino Musei – Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2009, pp. 41-48, 131-135, 142-143.
- Per Alessandro: prodigi storici e scenografici*, in *Alessandro Magno in età moderna*, a cura di F. Biasutti e A. Coppola, Padova, CLEUP, 2009, pp. 233-253.
- «*Eccellentissimo!!*» *Verdi e Magnani alla Scala*, in *Girolamo Magnani: la scena e l'ornato per l'Italia unita – Il recupero della camera acustica celebra i 150 anni del Teatro di Fidenza*, a cura di M. Bonatti Bacchini, Parma, MUP, 2011, pp. 2-13.
- Per la Bohème una critica alla «Critica»*, in *La Bohème*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, stagione 2011-2012, 2012, pp. 112-113.
- Pietro Bertoja tra invenzione e interpretazione*, in *Pietro Bertoja scenografo e fotografo*, a cura di M. I. Biggi, Firenze, Fratelli Alinari, 2013, pp. 25-38.
- L'ultimo giorno di Pompei nell'immaginazione di Alessandro Sanquirico: (ovvero: come ricostruire una città per poterla distruggere)*, in *Music in Art International Journal for Music Iconography*, atti del convegno *Neoclassical reverberations of discovering antiquities*, (Torino, Archivio di Stato, 6- 9 ottobre 2014) XL, no. 1-2, 2015, pp. 79-97.
- La visione scenica di Cristoforo Colombo*, atti del convegno *Alberto Franchetti. L'uomo, il compositore, l'artista* (Reggio Emilia, 18-19 settembre 2010), a cura di P. Giorgi e R. Erkens, Lucca, LIM, 2015.
- Le «inconvenienze» della Traviata*, in *La Traviata*, programma di sala, Cagliari, Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari, stagione lirica e balletto 2016, pp. 27-35. È la riedizione, con revisione del giugno 2016, del saggio per la Scala della stagione 2001-2002.
- Un saluto*, in *Fortuna del Barocco in Italia Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. Di Macco e G. Dardanella, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo Quaderni di ricerca, Genova, Sagep Editori, 2019, p. XIII.
- Boito e la tentazione della regia nelle opere in musica*, atti del Convegno internazionale di studi «*Ecco il mondo*»: *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro* (Venezia, 13-15 ottobre 2018), a cura di M. I. Biggi, E. d'Angelo, M. Girardi, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 369-386.

In preparazione è un volume contenente una lunga intervista a Mercedes Viale Ferrero sulla mostra del Barocco del 1963, a cura di G. Dardanello.

TRADUZIONI di Mercedes Viale Ferrero

Frank O'Hara, *Franz Kline*, Traduzione dall'inglese di Mercedes Viale Ferrero, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 5 novembre-dicembre 1963), Torino, 1963.

David Mitchinson, *Taccuini inediti di Henry Moore*, traduzione dall'inglese di Mercedes Viale Ferrero, Torino, Edizioni d'arte fratelli Pozzo, 1971.

Ringraziamenti

Questo volume non avrebbe potuto vedere la luce senza l'intervento risolutivo di Lorenzo Bianconi.

Si desidera ringraziare i seguenti enti per la generosità nel fornire il materiale iconografico in forma gratuita:

Fondazione Teatro Comunale, Archivio al Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna
Comune di Faenza
Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze
Archivio Museo Teatrale alla Scala, Milano
Archivio Storico Ricordi, Milano
Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe, Milano
Fondazione Teatro Massimo, Archivio storico, Palermo
Museo Civico, Reggio Emilia
Biblioteca Teatrale SIAE, Roma
Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino
Biblioteche Civiche Torinesi, Torino
Fondazione Teatro Regio, Torino
Fondazione Torino Musei, Torino
Biblioteca Marciana, Venezia
Fondazione Teatro La Fenice Archivio Storico, Venezia
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Fondazione Musei Civici, Venezia
Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Il curatore desidera ringraziare le persone che con il loro aiuto hanno reso possibile il reperimento delle fonti iconografiche e che hanno collaborato alla realizzazione del presente volume:

Paola Chini, Marina Dorigo, Andrea Erri, Maria Pia Ferraris, Francesco Giambrone, Pierluigi Ledda, Roberto Marchi, Anna Mariani, Giorgio Olivero, Fortunato Ortombina, Manuel Rossi, Matteo Sartorio, Simone Solinas, Chiara Squarcina, Maurizio Tarantino e Marianna Zannoni.
Inoltre, fondamentale è stata la collaborazione con Gabriella Olivero e Vittorio Ferrero.

Indice dei nomi

- ABATI Pietro, 51
ALEOTTI Giovanni Battista, 69-70
ALESSANDRO VIII, Pietro Ottoboni,
75-6
ALFIERI Benedetto, 84
ALGAROTTI Francesco, 16, 27-9, 34,
74, 81-3, 92-3, 97
ALIBERT Giacomo d', 72
AMADEI Filippo, 77
ANELLI Angelo, 6
ANGIOLINI Gaspare, pseud. di
Gasparini Domenico Maria
Angiolo, 94, 100, 134
ANTOLINI Giovanni Antonio, 10
APPIA Adolphe, 17-8, 133-5
ARISTOTELE, 35
ARLINCOURT Charles d', 105
ARNALDI Enea, 31, 99
ARTEAGA Stefano, 9, 11, 48-9, 79,
90-2
ASCHIERI Pietro, 134-5
AUBER Daniel François Esprit, 111
AURELI Aurelio, 67, 80
AVERARA Pietro d', 80

BADIALI Giuseppe, 123
BAGNARA Francesco, 101-2, 113
BAKST Léon, 131
BALBI Giambattista, 64
BALBIS Silvio, 93
BALDESSARI Luciano, 133-4
BALLA Giacomo, 133-4
BALLAROTTI Francesco, 80

BANDELLO Matteo, 109
BARABINO Carlo, 115
BARBIERI Giovan Domenico, 92
BARDI Giovanni Maria dei conti di
Vernio, 52
BARTEZAGHI Luigi, 126
BASOLI Antonio, 101, 113
BASSO Carlo Lodovico del, 64
BATTHYÁNY, fam., 34
BAZZONI Giovanni Luigi, 116
BEETHOVEN Ludwig van, 133
BELASCO David, 129
BELLAVITE Innocente, 47, 92
BELLINI Amedeo, 108, 112, 114, 119
BENOIS Alessandro, 131
BENOIS Nicola, 133-4
BERNINI Gianlorenzo, 74
BERTOJA Giuseppe, 3, 37, 55, 111,
113, 116-123
BERTOJA Pietro, 40, 123-4, 128
BETTINELLI Giuseppe, 91
BEZZI Tommaso, 61
BIANCHI Francesco, 94
BIANCONI Lorenzo, 42
BIBIENA GALLI, fam., 21, 46, 64, 81-
2, 92
BIBIENA Alessandro Galli detto il, 81
BIBIENA Antonio Galli detto il, 22
BIBIENA Ferdinando Antonio Galli
detto il, 80
BIBIENA Ferdinando Galli detto il,
11, 21, 27, 29, 41, 52, 67, 73,
78-81

BIBIENA Francesco Galli detto il, 22, 80
 BIBIENA Giovanni Carlo detto il, 81
 BIBIENA Giovanni Maria Galli detto il, 81
 BIBIENA Giuseppe Galli detto il, 46-7, 103
 BIBIENA Ignazio Galli detto il, 81
 BIGARI Vittorio Maria, 90
 BLAKE William, 102
 BOCCACCIO Giovanni, 79
 BOGGIO Gian Domenico, 93
 BOITO Arrigo, 56, 125, 127
 BONLINI Giovanni Carlo, 72
 BONNO Giuseppe, 89
 BORSATO Giuseppe, 101, 103
 BOSELLI Felice, 64
 BRAGAGLIA Anton Giulio, 133-6
 BRIOSCHI Carl, 126
 BROTIER Gabriel, 94
 BUFFAGNOTTI Carlo Antonio, 92
 BUONTALENTI Bernardo, 52, 59-60
 BURGHART Hermann, 126
 BURNACINI, fam., 64-5
 BURNACINI Giovanni, 65
 BURNACINI Ludovico Ottavio, 53, 65-6
 BUTTIGLI Marcello, 36
 BYRON George Gordon, 105, 109

CACCIARI Massimo, 3
 CALDARA Antonio, 3, 77, 84, 88-9
 CALZABIGI Ranieri de', 93, 95-6
 CAMBELLOTTI Duilio, 134
 CAMBIASI Pompeo, 5-6,
 CAMMARANO Salvatore, 50, 117
 CANALETTO Giovanni Antonio Canal detto il, 40, 90
 CANNA Pasquale, 101, 113
 CANONICA Luigi, 115,
 CANZIO Michele, 120
 CAPECI Carlo Sigismondo, 3, 77-9, 88
 CAPUA Rinaldo da, v. Rinaldo da Capua
 CARENA Felice, 136
 CARINI MOTTA Fabrizio, 32, 70
 CARLO ALBERTO, re di Sardegna, 114
 CARLO EMANUELE II di SAVOIA, 65
 CARLO FELICE, re di Sardegna, 37, 115
 CARLO III di BORBONE, 80
 CARLO VI d'ASBURGO, 80
 CARNEVALI Vincenzo, 103
 CASORATI Felice, 13, 134-6
 CASTELLI Ottaviano, 75
 CAVALLI Francesco, 42, 66
 CAVALLOTTI Felice, 113
 CECCHINI Angelo, 75
 CERLONE Francesco, 4
 CESTI Antonio, 53
 CHATEAUBRIAND François René, 105, 110
 CHESSA Gigi, 13
 CHIABRERA Gabriello, 51
 CHIARINI Marc'Antonio, 64
 CHINI Galileo, 128
 CIARAFFONI Francesco Maria, 99
 CIGNA-SANTI Vittorio Amedeo, 93
 CIPRIOTTI Giacomo, 64
 CLEMENTE IX, Giulio Rospigliosi, 61, 75
 CLEMENTE XI, G. Francesco Albani, 77
 COCCHI Francesco, 101
 COLTELLACCI Giulio, 134
 COMELLI Attilio, 39
 CONTARINI Marco, 61, 69
 CONTI Metrodoro, 119
 CONTI Primo, 135-6
 CORELLI Arcangelo, 74
 CORNARO Caterina, 116
 CORNEILLE Pierre, 78
 CORRADI Giulio Cesare, 72
 CORTONA Pietro Berrettini da, 76
 COSTA Cesare, 115
 COSTA Giovan Francesco, 45
 COZENS Alexander, 102
 CRAIG Edward Anthony, 18, 70
 CRAIG Edward Gordon, 132, 135
 CRESCIMBENI Giovanni Mario, 76
 CRISTINI Cesare Maria, 134
 CROSATO Giovanni Battista, 45
 D'ANNUNZIO Gabriele, 124
 DAL RE Vincenzo, 81
 DE CAROLIS Adolfo, 131
 DE CHIRICO Giorgio, 135-6

DE GAMERRA Giovanni, 95
 DE TOTIS Giuseppe Domenico, 75
 DEBUSSY Achille-Claude, 133
 DELLA CHIESA DI BENEVELLO Cesare, 12
 DEPERO Fortunato, 133-4
 DESPLÉCHIN Edouard, 135
 DONIZETTI Gaetano, 9, 108, 112, 117, 119
 DRAGHI Carlo, 64
 DURANDI Jacopo, 94

EDEL Alfredo, 39

FAGIUOLI Ettore, 132, 134
 FALLA Manuel de, 133
 FARNESE Antonio, duca di Parma, 22
 FERRARI Benedetto, 69
 FERRARI Carlo, 113
 FERRARIO Carlo, 25, 47, 123-6
 FERRARIO Giulio, 14, 34, 38
 FERRI, fam., 47
 FERRI Augusto, 25, 38, 113, 125-7
 FERRI Domenico, 111, 114, 119, 125
 FILIPPI Filippo, 39-40
 FISCHER VON ERLACH J. Bernard, 56
 FONTANA Carlo, 77
 FONTANA Gerolamo, 75
 FONTANA Giovanni, 113
 FONTANESI Francesco, 101, 103
 FORZANO Giovacchino, 130
 FOSCHINI Antonio, 99
 FRANCHETTI Alberto, 131
 FRESCHI Giovanni Domenico, 67
 FRUGONI Carlo Innocenzo, 22, 28
 FUENTES Giorgio, 101
 FUMIANI Giovan Antonio, 64
 FURIGA Adolfo, 134
 FÜSSLI Johann Heinrich, 102

GAGLIANO Marco da, 61
 GALESTRUZZI Giovanni Battista, 75
 GALLIARI, fam., 4, 23, 33, 36, 44-5, 85, 89, 91, 93
 GALLIARI Bernardino, 23, 44
 GALLIARI Fabrizio, 23, 44, 50, 95
 GALLIARI Gaspare, 101, 103
 GALLIARI Giovanni Antonio, 44
 GALUPPI Baldassarre, detto Il Buranello, 44, 85, 89

GASPARINI Francesco, 77
 GAULLI Giovanni Battista, detto il Baciccio, 61, 76
 GAVOTTI Lodovico, 120
 GAZZANIGA Arrigo, 117
 GHEDINI Giorgio Federico, 133
 GHEDUZZI Ugo, 127-9
 GIANI Felice, 98
 GIBBON Edward, 109
 GIORGI Felice, 99
 GIOVANNINI Pietro, 49, 94-6
 GIRONI Robustiano, 24, 34
 GIUSEPPE I d'ASBURGO, 65
 GLUCK Christoph Willibald, 54, 95-6, 133, 135
 GOLDINI Alfonso, 127-8
 GOLDONI Carlo, 93
 GONIN Francesco, 34
 GONZAGA Pietro, 3, 23, 27, 51, 101-3
 GOZZI Gasparo, 86
 GRANDI Giovanni, 134
 GRASSI Francesco, 92, 95
 GRIFFINI Giacomo, 80
 GRIMALDI Giovan Francesco, 75
 GRIMANI, fam., 72
 GRIMANI Vincenzo, 42-3
 GUADAGNI Gaetano, 45
 GUALINO Riccardo, 13
 GUITTI Francesco, 61

HASSE Johann Adolf, 89
 HAYEZ Francesco, 56, 124
 HOHENSTEIN Adolfo, 128-9
 HUGO Victor, 35, 109

INNOCENZO XII, Antonio Pignatelli, 76
 IVANOVICH Cristoforo, 68, 72, 119

JAUCOUR Louis Chevalier de, 93
 JOLLI Antonio, 3, 81, 92
 JUSSEAUME Lucien, 26
 JUVARRA Filippo, 3, 13, 27, 41, 62, 75, 77-8, 84-5

KANECLIN Enrico, 134
 KAUTSKY Johann, 126
 KODÁLY Zoltán, 133
 KOROVIN Costantino, 133

KÜSEL Matthäus, 53
 LAMBRANZI Gregorio, 63
 LANDRIANI Paolo, 6, 15, 22, 27-28, 98-9, 101-2
 LANZI Luigi, 21
 LATILLA Gateano, 44
 LEMENE Francesco de, 80
 LEO Leonardo, 3
 LEOPOLDO I d'ASBURGO, 65
 LIVERANI Romolo, 4, 47, 111, 113, 116, 118, 120-1, 125
 LOCATELLI Tommaso, 37
 LOTTI Antonio, 73
 LUCCA, casa editrice, 117-8
 LUIGI XIV di BORBONE, 20
 LULLY Jean-Baptiste, 66

 MAGHETTI Nicola, 127
 MAGNANI Gerolamo, 47, 123-4, 126
 MAGNI Paolo, 80
 MAGNONI Giovanni, 128
 MANELLI Francesco, 69
 MANGINI Nicola, 73
 MARAZZOLI Marco, 75
 MARCELLO Benedetto, 7-8, 16, 27, 35
 MARCHIORO Edoardo, 112, 133
 MARCO AURELIO, 80
 MARIA CAROLINA d'ASBURGO-LORENA, regina di Napoli, 114
 MARIA CASIMIRA LUISA de la Grange d'Arquien, 12
 MARINI Leonardo, 27, 33-4
 MARINO Giambattista, 51
 MARMONTEL Jean-François, 93, 96
 MARUSSIG Guido, 13, 134
 MAURO, fam., 20-1, 42, 63
 MAURO Alessandro, 65, 92
 MAURO Antonio, 21-2
 MAURO Domenico, 65, 67, 72
 MAURO Francesco, 65
 MAURO Gaspare, 65, 72
 MAURO Gerolamo, 65
 MAURO Pietro, 21, 65, 72
 MAURO Romualdo, 65, 92
 MAZZARINO Ippolito, 42, 64
 MEDRANO Giovanni Antonio, 83
 MÉNESTRIER Claude-François, 6-7
 MENOZZI Domenico, 113
 MERCADANTE Giuseppe Saverio Raffaele, 119
 MERLO Alessandro, 113
 METASTASIO Pietro Trapassi, detto il, 3-4, 44, 54, 79, 84-90, 92-5
 MEYERBEER Giacomo, 106
 MILIZIA Francesco, 27-9, 30-2, 97, 99
 MINATO Nicolò, 42
 MOJA Angelo, 38
 MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin detto, 66
 MOLINARI Cesare, 36, 60
 MONTEVERDI Claudio, 133, 135
 MORELLI Cosimo, 98-9
 MORETTI Ferdinando, 93, 95
 MORTELLARI Michele, 4
 MOSCA Giuseppe, 6
 MOZART Wolfgang Amadeus, 36, 94-5, 126
 MURATORI Ludovico Antonio, 86

 NICCOLINI Antonio, 101-3
 NICOLAI Carl Otto Ehrenfried, 119
 NOLFI Vincenzo, 3, 67
 NONO Luigi, 3
 NOVATI Carlo, 46

 OLIVIERI Giovanni Battista, 44-5
 OPPO Cipriano Efisio, 134
 ORLANDI Stefano, 92
 ORSONI Giuseppe, 92
 OSSIAN, 105
 OTTOBONI Antonio, 78,
 OTTOBONI Pietro, 12, 75, 77

 PACINI Giovanni, 54, 106
 PAGLIA Giovanni Antonio, 47
 PALANTI Giuseppe, 26, 128
 PALIANTI Louis, 118
 PALLAVICINO Carlo, 72
 PANNINI Giovanni Paolo, 90
 PARIGI Alfonso, 61
 PARIGI Giulio, 61
 PARINI Giuseppe, 32
 PARRAVICINI Camillo, 125, 128, 134
 PASETTI Carlo, 64, 70
 PASQUINI Bernardo, 75

PATTE Pierre, 31-3, 84
 PEREGO Giovanni, 24, 101-2
 PERONI (Perrone) Filippo, 120, 122
 PFEFFEL Andrea, 82
 PIAVE Francesco Maria, 3, 50, 120
 PIERMARINI Giuseppe, 32, 41, 97
 PINELLI Antonio, 70
 PIRANESI Giovanni Battista, 82
 PISTOCCHI Giuseppe, 27, 98-9
 PISTRUCCI Filippo, 101
 PIZZETTI Ildebrando, 13, 133
 PIZZOLI Gioachino, 64
 PLANELLI Antonio, 28, 31, 92
 PLUTARCO, 94
 POGGIAGHI Lodovico, 125, 133
 POLLAROLO Carlo Francesco, 77
 POLVINI FALICONTI Giuseppe, 44
 PONCHIELLI Amilcare, 25, 37, 39, 50, 53, 56, 121, 126
 PONTI Gio, 17
 PORPORA Nicola, 87
 POVOLEDO Elena, 65
 PRAMPOLINI Alessandro, 113, 122
 PRAMPOLINI Enrico, 113, 133-6
 PREGLIASCO Giacomo, 53, 101
 PUCCINI Giacomo, 26, 56, 127-30

 QUADRIO Francesco Saverio, 7-8, 14, 46, 61, 64, 82, 137
 QUAGLIO Giovanni Battista, 95
 QUINAULT Philippe, 66

 RACINE Jean, 66, 79
 RAINALDI Carlo, 74
 RAPPARINI Giorgio Maria, 67
 RAVEL Maurice, 133
 RESPIGHI Ottorino, 133
 REVAN Gasparo, 42
 REYER Ernest, 126
 RICCI Marco, 90
 RICCI Sebastiano, 90
 RICORDI Giovanni, 104
 RICORDI Giulio, 39, 122
 RICORDI, casa editrice, 26, 104, 108, 116, 118, 127-8
 RIGHINI Pietro, 22, 47, 81, 91-2
 RIMSKIJ-KORSAKOV Nikolai, 133
 RIPA Cesare, 57
 RISTOUT Sophie, 105

 RIVANI Ercole, 64
 ROCCA Giovanni, 103
 ROMANELLI Luigi, 106
 ROMANI Felice, 14, 37, 107-12
 RONCONI Luca, 113, 138
 ROSCI Marco, 135
 ROSPIGLIOSI Giulio v. Clemente IX
 ROSSI Gaetano, 106
 ROSSI Luigi, 64,
 ROSSI Maggio, 64
 ROSSINI Gioachino Antonio, 40, 49, 101, 106-7, 121, 133, 135
 ROTA Vittorio, 128
 ROTTONARA Franz, 126
 ROVESCALLI Antonio, 128, 130-1

 SABADINI Bernardo, 67, 73
 SABBATINI Niccolò, 20
 SACRATI Francesco, 3, 64, 67
 SALVADORI Riccardo, 128
 SALVI Antonio, 77, 79
 SALVINI Guido, 138
 SANQUIRICO Alessandro, 17, 34, 47, 53, 54, 101, 104-5, 107-13, 125
 SANTONI Giovanni Battista, 128, 133-4
 SANTURINI Francesco, 42, 61, 63-7
 SAPELLI Luigi (Caramba), 128
 SARTI Giuseppe, 49, 96
 SARTINI Giuseppe, 42, 64
 SARTORIO Giulio Aristide, 125
 SBARRA Francesco, 53
 SCARLATTI Alessandro, 77
 SCARLATTI Domenico, 3, 77
 SCOTT Walter, 105-6, 119
 SCRIBE Eugène, 50, 111, 119
 SELVA Antonio, 99
 SERVANDONI Giovanni, 81
 SEVERINI Gino, 134
 SIRONI Mario, 135-6
 SOFFREDINI Alfredo, 37
 SOLERA Temistocle, 50
 SONGA Carlo, 125, 128
 SONZOGNO, casa editrice, 103
 SOUMET Alexandre, 110
 STENDHAL, pseud. di Henry Beyle, 16, 24, 47
 STOPPANI, 44
 STRAVINSKIJ Igor, 133

- STROPPA Pietro, 128
 STUCCHI Stanislao, 104
- TACCA Ferdinando, 70-1
 TACCANI Francesco, 32
 TACITO Cornelio, 94
 TASSO Torquato, 51
 TESI Mauro (Maurino), 73
 TESSIN Nicodemus, 63, 65, 72
 TITO Ettore, 125
 TORELLI Giacomo, 3, 19-20, 51, 59, 62, 64, 67, 70-1, 75, 103
 TORELLI-VIOLLIER Eugenio, 25
 TÖRNQUIST Giorgio Giosuè, 75
 TRAETTA Tommaso, 28, 98
 TRENTANOVE Antonio, 98
 TREVISANI Francesco, 90
 TROILI Giulio, 73
- VACCA Luigi, 101-2, 120
 VAGNETTI Gianni, 134
 VALERIANI Domenico, 87
 VALERIANI Giuseppe, 87
 VANVITELLI Luigi, 98
 VECCHI Orazio, 51
 VELLANI Marchi Mario, 134
 VENIER Pietro, 113, 120
- VERAZI Mattia, 95-6
 VERDI Giuseppe, 3, 33-5, 50, 54, 113, 116-7, 118-21, 123-4, 132-3, 136
 VERRI Alessandro, 37
 VERRI Pietro, 32, 36, 96-7
 VIGARANI, fam., 64, 66
 VIGARANI Carlo, 66
 VIGARANI Gaspare, 66, 71
 VITRUVIO (Pollone Marco), 30-1
 VITTONI Bernardo Antonio, 27, 82
 VITTORIO AMEDEO II di SAVOIA, 21
 VIVALDI Antonio, 21
 VOLTAIRE, pseud. di François-Marie Arouet, 28, 93, 94, 138
- WAGNER Richard, 33, 133
- ZAMPINI Mario, 134
 ZANDONAI Riccardo, 133
 ZENO Apostolo, 79, 86
 ZORZI Pietro de, 64
 ZUCCARELLI Giovanni, 37, 123, 124, 126, 136
 ZUCCHI Carlo, 103
 ZUCCOLI Luigi, 113

Indice delle opere

- A basso porto*, 130
Achille in Sciro, 91
Adone in Cipro, 63, 66
Aida, 40, 54, 118, 122-4, 126-7, 132
Alceste, 135
Alceste, ou Le triomphe d'Alcide, 66
Amante democratico (L), 100
Amor generoso (L), 87
Amori delusi da Amore (Gli), 42
Amori di Clodio e Pompea (Gli) v. *Chi più sa manco l'intende*
Andromeda (L), 69
Anelda da Messina, 115
Anello del nibelungo (L) (Der Ring des Nibelungen), 133
Anna Bolena, 56, 109, 112
Annibale in Torino, 34, 93-4
Antigono, 91
Antioco, 42
Antiopa giustificata, 67
Arabi nelle Gallie (Gli), 106
Aragonesi in Napoli (Gli), 115
Aroldo, 119
Arsace, 46
Artaserse, 46
Ascanio in Alba, 36
Astianatte, 79
Astuzie amorose (Le), 4
Attila, ballo, 94
Attila, Verdi, 9, 116-20, 122
Atys, 66
Axur, re d'Ormus (Tarare), 101
- Ballo in maschera (Un) (Una vendetta in domino)*, 118-9, 122, 135-6
Battaglia di Legnano (La), 116
Beatrice di Tenda, 115
Belisario, 116
Bellerofonte (Il), 3, 19, 56, 59, 62, 64, 67-8
Berengario d'Ivrea, 115
Berenice vendicativa, 61, 63, 67-8
Bestie in uomini (Le), 6
Bianca Contarini, 116
Bianca di Messina, 116
Bohème (La), 38, 127-9
Buondelmonte (Il), 116
- Cadmus et Hermione*, 66
Caduta del regno delle Amazzoni (La), 75
Capuleti e i Montecchi (I), 109
Caterina di Guisa, 56, 109
Catone in Utica, 90
Cavalleria rusticana, 130
Cesare in Egitto, 101
Chi più sa manco l'intende, ovvero Gli amori di Clodio e Pompea, 65
Ciro (Il), 77, 79, 84, 88-9
Ciro riconosciuto (Il) Caldara, 84, 89
Ciro riconosciuto (Il) Rinaldo da Capua, 44
Clemenza di Tito (La) Caldara, 89
Clemenza di Tito (La) Leo, 3
Colombo (Il), ossia L'India scoperta, 61, 75-6,

Cornelio Bentivoglio, 116
 Corrado d'Altamura, 116
 Costantino Pio (II), 77
 Crociato in Egitto (II), 106-7
 Cuore sardo, 130

 Deidamia (La), 64
 Demofonte, 90
 Didio Giuliano, 73, 79
 Dido and Aenas, v. Didone ed Enea
 Didone ed Enea (Dido and Aenas), 132
 Divisione del mondo (La), 63
 Don Carlo (Don Carlos), 119, 123, 126
 Due Foscari (I), 9, 56, 116, 119

 Elena da Feltre, 116
 Elfrida, 93
 Eliogabalo, 21
 Elisir d'amore (L), 111
 Endimione, 80
 Engelberta, 87
 Ercole amante (L), 66
 Ermengarda, 116
 Erminia sul Giordano, 61
 Ernani, 9, 35, 47, 119, 120-1, 126
 Eroe cinese (L), 87
 Esione, 80
 Età dell'oro (L), 56, 61
 Europa riconosciuta, 96-7
 Eustorgia da Romano, 116
 Ezio, 4

 Fanciulla del West (La), 129
 Faramondo, 87
 Favore degli dèi (II), 61, 67-8
 Fedra incoronata, 67
 Festa a marina, 130
 Feste d'Apollo (Le), 96
 Fêtes de l'Amour et de Bacchus (Les), 66
 Fidelio, 133
 Figlia di Jorio (La), 131
 Figliuol prodigo (II), 25, 126
 Finta pazza (La), 19, 48, 56, 59, 64, 75
 Flavio Anicio Olibrio, 87
 Flora (La), 61
 Forza del destino (La) (Don Alvaro), 119
 Francesi in Egitto (I), ballo, 100
 Fuoco eterno (II), 65

 Gallo d'oro (II) (Zolotoj petušok), 133
 Gara (La), 65
 Gemma di Vergy, 37
 Generale Colli in Roma (II), ballo, 100
 Georges Dandin, 66
 Germanico sul Reno, 63, 66
 Gerusalemme, 119
 Gianguir, 87
 Ginevra di Scozia, 101
 Gioconda (La), 25, 39-40, 56, 127,
 Giorno di regno (Un), 116
 Giovanna d'Arco, 120
 Giovanna Prima di Napoli, 116
 Giovanni da Procida, 116
 Giovanni Gallurese, 130
 Giudizio di Paride (II), 60
 Giuliano, 133
 Giulio Cesare nell'Egitto, 78
 Giulio Sabino, 34, 49, 93-4, 96-7,
 100, 106
 Goti (I), 25
 Griselda, ossia La virtù al cemento,
 Päer, 101
 Griselda, Zeno, 79
 Guerra di Bellezza, 60
 Guglielmo Tell (Guillaume Tell), 54

 Idalide o La Vergine del sole (L), 93, 95
 Idea di tutte le perfezioni (L), 61
 Ifigenia in Aulide, 77, 88
 Ifigenia in Tauri, 3, 77, 88
 Ifigenia in Tauride (Iphigénie en
 Tauride), 54, 133
 Iginia d'Asti, 116
 Inganni felici (Gl'), 86
 Inganno d'amore (L), 65
 Iphigénie en Tauride, v. Ifigenia in
 Tauride
 Ippolito e Aricia, 28
 Iris, 131
 Isis, 66
 Italia rigenerata (L), ballo, 100

 Jugement de Paris (Le), v. Giudizio di
 Paride

 Lanterna di Diogene (La), 53

Liberazione di Ruggiero dall'isola
 d'Alcina (La), 61
 Liberazione di Tirreno e d'Arnea (La),
 11, 60
 Lisimaco, 8, 56, 61
 Lituani (I), 25, 50, 53, 55, 126
 Lodoiska (La), 101
 Lombardi alla prima crociata (I), 9,
 56, 116, 119-20
 Lucia di Lammermoor, 37, 55
 Lucio Papirio, 77
 Lucio Silla, 94-5
 Lucrezia Borgia, 109
 Luisa Miller, 119
 Luisa Strozzi, 116

 Macbeth, 119
 Madama Butterfly, 26, 39, 129
 Mafigoso (Un), 130
 Mala Pasqua!, 130
 Mala vita, 130
 Manon Lescaut, 37, 127-9
 Maometto II, 107
 Marco Visconti, 116
 Marin Faliero, 56, 116
 Marion Delorme, 25, 37
 Martyrs (Les), v. Poliuto
 Masnadieri (I), 119
 Matrimonio segreto (II), 6
 Medea vendicativa, 67
 Medo, 22
 Mefistofele, 56, 127
 Merope, 48
 Montezuma, 93
 Morte di Cleopatra (La), 101
 Mosè in Egitto (Moïse et Pharaon),
 107, 135

 Nabucco (Nabucodonosor), 39, 54,
 116, 119, 120-1, 134-5
 Nave (La), 13
 Nerone, 125
 Nitocri, 87
 Nitteti (La), 54, 87, 91, 93
 Norma, 54, 110-2, 125, 133, 135,
 138
 Nozze degli dèi (Le), 11, 60
 Nozze di Figaro (Le), 126

 Oberto, conte di San Bonifacio, 116,
 119-20
 Olimpiade (L), 48, 88-9
 Olimpiade (L), Caldara, 88
 Olimpiade (L), Galuppi, 44, 88
 Orazi e i Curiazi (Gli), 101
 Orfano cinese (L), 94
 Orfano della Cina (L) (Orphelin de la
 Chine), ballo, 100
 Orfeo (L), Monteverdi, 133
 Orfeo (L), Rossi, 64
 Orfeo ed Euridice, 95-6
 Orlando (L) ovvero La gelosa pazzia, 77
 Ormisda, 87
 Oronteia (L), 48
 Orphelin de la Chine (L), v. Orfano
 della Cina
 Otello, 34, 54, 122-4, 136

 Pagliacci, 130
 Parisina, 109, 131
 Patrioti repubblicani (I), ballo, 100
 Pelléas et Mélisande, 136
 Petrarca, 116
 Philtre (Le), ballo, 111
 Pia de' Tolomei, 116
 Piero de' Medici, 116
 Pittore parigino (II), 6
 Plaisirs de l'île enchantée (Les), 66
 Poliuto (Les martyrs), 117
 Pomo d'oro (II), 53-5, 65
 Profeta (II) (Le prophète), 25, 38
 Prometeo, 3
 Prophète (Le), v. Profeta
 Puritani (I), 119

 Re alla caccia (II) (La caccia di Enrico
 IV), ballo, 100
 Re pastore (II), 89
 Reggente (II), 119
 Regina di Cipro (La), 116
 Regina sant'Orsola (La), 61
 Rigoletto (Viscardello), 119, 121

 Salammbô, 126
 Salvator Rosa, 116
 Semiramide (Sémiramis), ballo, 94
 Semiramide, Metastasio, 91

L'opera in scena

- Servio Tullio*, 65
Sesostri, 87
Silvia (La), 3
Simeta, 39
Simon Boccanegra, 116, 119, 122
*Sincerità trionfante (La), ovvero
 L'erculeo ardire*, 75
Sirita, 87
Sismano nel Mogol, 95
Somnambule (La), ballo, 111
Sonnambula (La), 111
Stiffelio, 119, 121
Straniera (La), 110
Suor Angelica, 130
Svanvita (La), 87
- Talamo preservato dalla fedeltà
 d'Eudossa (Il)*, 43
Tancredi, Bertoni, 93
Tancredi, Rossini, 101
Tannhäuser, 125
Tarare, v. *Axur, re d'Ormus*
Temistocle, 44
Templario (Il), 119
Teodelinda, 93
Teodosio il giovane, 77
Tetide in Sciro, 77
Tetralogia (La), v. *Anello del nibelungo*
Teuzzone (Il), 87
Tito e Berenice, 3, 77-8
- Torquato Tasso*, 51, 116
Tosca, 56, 128-9
Traviata (La), 3, 119
*Trionfo della continenza considerato in
 Scipione Africano (Il)*, 64
Tristano e Isotta (Tristan un Isolde), 18
Troia distrutta, 93
Trovatore (Il), 119, 122
- Ultimo giorno di Pompei (L)*, 54
- Vendetta in domino (Una)*, v. *Ballo in
 maschera*
Vendetta sarda, 130
Venere gelosa (La), 64
Vera giustizia nei patriotti (La), ballo,
 100
Vergine del sole (La), v. *Idalide*
Vespesiano (Il), 72
*Vespri siciliani (I) (Giovanna de
 Guzman) (Batilde di Turenna)*,
 116, 119
Vestale (La), 110, 135
Virginia, 110
Viscardello, v. *Rigoletto*
*Vita umana (La) o vero Il trionfo della
 pietà*, 75
- Zenobia (La)*, 65, 90
Zolotoj petušok, v. *Gallo d'oro*

Musica e Spettacolo

- Sabine Greger-Amanshauser - Christoph Großpietsch - Gabriele Ramsauer, **Piacere, Mozart!**
Risposte alle 111 domande più frequenti

CONTRAPPUNTI

- Emanuele Arciuli, **Musica per pianoforte negli Stati Uniti. Autori, opere, storia**
- John Adams, **Hallelujah Junction. Autobiografia di un compositore americano**
- Barry Seldes, **Leonard Bernstein. Vita politica di un musicista americano**
- Charles Rosen, **Le forme sonata**
- Henry-Louis de La Grange, **Gustav Mahler. La vita, le opere**
- Stuart Isacoff, **Storia naturale del pianoforte**
- Giacomo Fronzi, **Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica**
- Christoph Wolff, **Mozart sulla soglia della fortuna. Al servizio dell'imperatore, 1788-1791**
- Giangiorgio Satragini, **Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni**
- Ernesto Napolitano, **Debussy, la bellezza e il Novecento. "La Mer" e le "Images"**
- Lewis Lockwood, **Le Sinfonie di Beethoven. Una visione artistica**
- Richard Wagner, **Scritti teorici e polemici. Musikdrama, Del dirigere e altri saggi**
- Gianfranco Salvatore, **I primi 4 secondi di "Revolver". La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone**
- Jace Clayton (DJ Rupture), **Remixing**
- Giangiorgio Satragini, **Il Parsifal di Wagner. Testo, musica, teologia**
- Luca Bragalini, **Dalla Scala a Harlem. I sogni sinfonici di Duke Ellington**
- Stuart Isacoff, **Quando il mondo si fermò ad ascoltare. Van Cliburn, il pianista che vinse la guerra fredda**
- John Mauceri, **A lezione dai Maestri. Arte, alchimia e mestiere nella direzione d'orchestra**
- Stendhal, **Vita di Rossini**, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini
- Stephen Walsh, **Claude Debussy. Il pittore dei suoni**
- Agostino Ruscillo, **Umberto Giordano. L'uomo e la musica**
- Ernesto Napolitano, **Forme dell'addio. L'ultimo Gustav Mahler**
- Gilles de Van, **Verdi. Un teatro in musica**
- Stuart Isacoff, **Rivoluzioni musicali. Le idee che hanno cambiato la storia della musica, dal medioevo al jazz**
- Anatole Leikin, **Il mistero dei Preludi di Chopin**
- Kate Molleson, **Il suono nel suono. Ascoltare davvero il Ventesimo secolo**
- Mercedes Viale Ferrero, **L'opera in scena. Luogo teatrale e spazio scenico** a cura di Maria Ida Biggi

DANZA

- **Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri**, a cura di José Sasportes
- Deborah Bull, **La danza di ogni giorno**

GRANDI STORIE

- Jennifer Homans, **Gli angeli di Apollo. Storia del balletto**
- Carolyn Abbate e Roger Parker, **Storia dell'opera**

STORIA DELLA MUSICA

a cura della Società Italiana di Musicologia

1. Giovanni Comotti, **La musica nella cultura greca e romana**
2. Giulio Cattin, **La monodia nel Medioevo**
3. F. Alberto Gallo, **La polifonia nel Medioevo**

- Claudio Gallico, **L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento**
- Lorenzo Bianconi, **Il Seicento**
- Alberto Basso, **L'età di Bach e di Haendel**
- Giorgio Pestelli, **L'età di Mozart e di Beethoven**
- Renato Di Benedetto, **Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento**
- Fabrizio Della Seta, **Italia e Francia nell'Ottocento**
- Guido Salvetti, **La nascita del Novecento**
- Gianfranco Vinay, **Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti**
- Andrea Lanza, **Il secondo Novecento**

Tutti i volumi disponibili in cofanetto in edizione economica.

RISONANZE

- Nicholas Cook, **Musica. Una breve introduzione**
- Enrico Fubini, **Il pensiero musicale del Romanticismo**
- Carl Dahlhaus, **Drammaturgia dell'opera italiana**
- Stuart Isacoff, **Temperamento. Storia di un enigma musicale**
- Philip V. Bohlman, **World Music. Una breve introduzione**
- Paolo Fabbri, **Metro e canto nell'opera italiana**
- Sparate sul pianista! La censura musicale oggi**, a cura di Marie Korpe, edizione italiana a cura di Vincenzo Perna
- Jean Starobinski, **Le incantatrici**
- Charles Rosen, **Piano Notes. Il pianista e il suo mondo**
- Jonathan Cott, **Conversazioni con Glenn Gould**
- Lawrence Kramer, **Perché la musica classica? Significati, valori, futuro**
- Kathryn Kalinak, **Musica da film. Una breve introduzione**
- Elijah Wald, **Blues. Una breve introduzione**
- Guido Paduano, **TuttoVerdi. Programma di sala**
- Andrea Fabiano, Michel Noiray, **L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro**
- Luca Bragalini, **Storie poco standard. Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz**
- Marco Aime e Emiliano Visconti, **Je so' pazzo. Pop e dialetto nella canzone d'autore italiana da Jannacci a Pino Daniele**
- Pascal Quignard, **L'odio della musica**
- Stefano Zenni, **Che razza di musica. Jazz, blues, soul e le trappole del colore**
- Stephen Johnson, **Come Šostakovič mi ha salvato la vita. La musica che aiuta la psiche**
- Giovanni Bietti, **Il sorriso di Haydn. Viaggio nelle Sinfonie**
- August Everding, Joachim Kaiser, Marcel Reich-Ranicki, Stefano Jacini, **Prima la musica, dopo le parole. Un duello tra musica e letteratura**

IMPROVVISI

- Glenn Gould, **No, non sono un eccentrico**, a cura di Bruno Monsiegeon
- John O'Shea, **Musica e Medicina. Profili medici di grandi compositori**
- Piero Rattalino, **Fryderyk Chopin. Ritratto d'autore**
- Alexandra Orlova, **Čajkovskij. Un autoritratto**, a cura di Maria Rosaria Boccuni
- Daniele Martino, **Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana**
- Piero Rattalino, **Liszt o il Giardino d'Armida**
- François Lesure, **Debussy. Gli anni del simbolismo**
- Sandro Cappelletto, **La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore**
- Ravel. Scritti e interviste**, a cura di Arbie Orenstein, edizione italiana a cura di Enzo Restagno
- Caro Johannes! Billroth/Brahms: lettere 1865-1894**, a cura di Aloys Greither
- Ravel. Lettere**, a cura di Arbie Orenstein, edizione italiana a cura di Enzo Restagno
- Robert Schumann - Clara Wieck, **Casa Schumann. Diari 1841-1844**, a cura di Gerd Nauhaus
- Schubert. L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei**, a cura di Otto Erich Deutsch e Enzo Restagno (*esaurito*)
- Marcello Conati, **Verdi. Interviste e incontri**
- Bernard D. Sherman, **Interviste sulla musica antica. Dal canto gregoriano a Monteverdi**

- Sergio Sablich, **L'altro Schubert**
- Flavio Testi, **La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti**
- Hector Berlioz, **Serate d'orchestra**, a cura di Maurizio Biondi
- Caryl Emerson, **Vita di Musorgskij**
- Sandro Cappelletto, **Mozart. La notte delle dissonanze**
- Emilio Sala, **Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata**
- Johannes Brahms, **Album letterario o lo scrigno del giovane Kreisler**
- Glenn Kurtz, **Suite per chitarra sola. Il ritorno di un musicista alla musica**

EDT/CIDIM

Musica italiana del Novecento

- Nino Rota. **Un timido protagonista del Novecento musicale**. Atti del Convegno "Nino Rota e Milano" (Milano 2011), a cura di Francesco Lombardi
- Ennio Speranza, **Una pianta fuori di clima. Il quartetto per archi in Italia da Verdi a Casella**

EDT/CENTRO STUDI PUCCINI

- Manon Lescaut, disposizione scenica di Giulio Ricordi**, a cura di Maria Ida Biggi
- Madama Butterfly, mise en scène di Albert Carré**, a cura di Michele Girardi

AUTORI E OPERE

- Michael Talbot, **Vivaldi (*esaurito*)**
- Alberto Basso, **Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach** (2 voll.)
 - Le origini familiari, l'ambiente luterano, gli anni giovanili, Weimar e Köthen (1685-1723)**
 - Lipsia e le opere della maturità (1723-1750)**
- Winton Dean, **Bizet**
- Sergio Sablich, **Busoni**
- Michelangelo Zurletti, **Catalani**
- Gastone Belotti, **Chopin (*esaurito*)**
- Paolo Fabbri, **Monteverdi**
- Julian Budden, **Le opere di Verdi** (3 voll.)
 - Da Oberto a Rigoletto**
 - Dal Trovatore alla Forza del Destino**
 - Da Don Carlos a Falstaff**
- William Ashbrook, **Donizetti** (2 voll.)
 - La vita**
 - Le opere**
- Franco Pulcini, **Šostakovič**
- Carl Dahlhaus, **Beethoven e il suo tempo**
- Christian Martin Schmidt, **Brahms (*esaurito*)**
- Tosti**, a cura di Francesco Sanvitale
- Arnfried Edler, **Schumann e il suo tempo**
- Gershwin**, a cura di Gianfranco Vinay (*esaurito*)
- Francesco Sanvitale, **Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti**, con la collaborazione di Andreina Manzo
- Sergio Martinotti, **Bruckner**
- Jean-Michel Nectoux, **Fauré. Le voci del chiaroscuro**

MUSICA CONTEMPORANEA

Collana diretta da Enzo Restagno

- Ligeti (*esaurito*)**
- Henze**
- Petrassi**

- Nono
- Xenakis
- Carter
- Donatoni
- Gubajdulina
- Schnittke
- Reich
- Berio (*esaurito*)
- Andriessen
- La musica cinese. Le tradizioni e il linguaggio contemporaneo

DOCUMENTI E SAGGI

- Charles Burney, **Viaggio musicale in Italia**, a cura di Enrico Fubini (*esaurito*)
- Charles Burney, **Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi**, a cura di Enrico Fubini
- Antonio Serravezza, **La sociologia della musica**
- **Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche**, a cura di Giovanni Guanti
- George Bernard Shaw, **Il wagneriano perfetto**
- Folco Portinari, **Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti**
- Ugo Duse, **Per una storia della musica del Novecento e altri saggi**
- Stendhal, **Vita di Rossini** seguita dalle **Note di un dilettante**, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini
- Paolo Gallarati, **Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento**
- John Mainwaring, **Memorie della vita del fu G.F. Händel**, a cura di Lorenzo Bianconi (*esaurito*)
- John Rosselli, **L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento**
- Enrico Fubini, **Musica e cultura nel Settecento europeo**
- **L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione**, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda
- Rubens Tedeschi, **I figli di Boris. L'opera russa da Glinka a Šostakovič**
- Franz Xaver Niemetschek - Friedrich von Schlichtegroll, **Mozart**, a cura di Giorgio Pugliaro
- Richard Strauss, **Note di passaggio. Riflessioni e ricordi**, a cura di Sergio Sablich
- Fedra Florit, **Il Trio di Trieste. Sessant'anni di musica insieme**
- **Novecento. Studi in onore di Adriana Panni**, a cura di Arrigo Quattrocchi
- Pierluigi Petrobelli, **La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori**
- **Haydn. Due ritratti e un diario**, a cura di Andrea Lanza e Enzo Restagno
- **Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli**, a cura di Stefano La Via e Roger Parker
- Mario Lavagetto, **Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi**
- **Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto**, a cura di Jacopo Pellegrini e Guido Zaccagnini
- Ingeborg Bachmann - Hans Werner Henze, **Lettere da un'amicizia**, a cura di Hans Höller

STORIA DELL'OPERA ITALIANA

a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli

4. Il sistema produttivo e le sue competenze
5. La spettacolarità
6. Teorie e tecniche, immagini e fantasmi

JAZZ

- Gunther Schuller, **Il jazz. Il periodo classico. Le origini (Oliver, Morton, Armstrong)**, a cura di Marcello Piras
- Gunther Schuller, **Il jazz. Il periodo classic. Gli anni Venti (Bix, Bessie Smith, Henderson, Ellington)**, a cura di Marcello Piras
- Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing. I grandi maestri (Goodman, Ellington, Armstrong)**, a cura di Marcello Piras

- Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing. Le grandi orchestre nere (Lunceford, Basie, Hines, Hampton)**, a cura di Marcello Piras
- Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing. I grandi solisti (Hawkins, Tatum, Billie Holiday, Charlie Christian)**, a cura di Marcello Piras
- Gunther Schuller, **Il jazz. L'era dello Swing. Le orchestre bianche e i complessi (Glenn Miller, Artie Shaw, Woody Herman, Nat King Cole)**, a cura di Marcello Piras
- Adriano Mazzeletti, **Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre**, a cura di Marcello Piras
- Adriano Mazzeletti, **Il jazz in Italia. Dallo Swing agli anni Sessanta**, a cura di Marcello Piras
- Flavio Caprera, **Franco D'Andrea. Un ritratto**, prefazione di Enrico Rava

EDT/SIENA JAZZ

- John F. Szwed, **Jazz! Una guida completa per ascoltare e amare la musica jazz**, a cura di Francesco Martinelli
- Carl Woideck, **Charlie Parker. Vita e musica**, a cura di Francesco Martinelli
- Andy Hamilton, **Lee Konitz. Conversazioni sull'arte dell'improvvisatore**, a cura di Francesco Martinelli
- Michael Dregni, **Django. Vita e musica di una leggenda zingara**, a cura di Francesco Martinelli
- **Coltrane secondo Coltrane. Tutte le interviste**, a cura di **Chris Devito**, edizione italiana a cura di Francesco Martinelli
- Ted Gioia, **Gli standard del jazz. Una guida al repertorio**, a cura di Francesco Martinelli
- Krin Gabbard, **Charles Mingus. L'uomo, la musica, il mito**, a cura di Francesco Martinelli
- Maxine Gordon, **Dexter Gordon. Sophisticated Giant**, a cura di Francesco Martinelli
- Ted Gioia, **Delta Blues. Vita e opere dei maestri del Mississippi che hanno rivoluzionato la musica**, a cura di Francesco Martinelli
- Ted Gioia, **Storia del jazz**, a cura di Francesco Martinelli
- Jeroen de Valk, **Chet Baker. Vita e musica**, a cura di Francesco Martinelli

CONFINI

Collana diretta da Daniele Martino

1. Manu Dibango, **Tre chili di caffè. Vita del padre dell'Afro-Music**, in collaborazione con D. Ronard
2. Artemy Troitsky, **Tusovka. Rock e stili nella nuova cultura sovietica**
3. Simon Frith, **Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop**
4. Patrick Humphries, **Vita di Tom Waits**
5. Robin Denselow, **Agit-pop. Musica e politica da Woody Guthrie a Sting**
6. Dave Laing, **Il punk. Storia di una sottocultura rock**
7. Dick Hebdige, **La lambretta e il videoclip. Cose & consumi dell'immaginario contemporaneo**
8. David Toop, **Rap. Storia di una musica nera**
9. Franco Battiato, **Tecnica mista su tappeto. Conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini**
10. Mike Zwerin, **Musica degenerata. Il jazz sotto il Nazismo**
11. Harry Shapiro, **Estasi rock. Le droghe e la musica popolare**
12. John A. Walker, **L'immagine pop. Musica e arti visive da Andy Warhol alla realtà virtuale**

I MANUALI

EDT/Società Italiana di Musicologia

- Alda Bellasich - Emilia Fadini - Ferdinando Granziera - Sigfrido Leschiutta, **Il clavicembalo**
- Walter Piston, **Armonia**, a cura di Gilberto Bosco, Giovanni Gioanola, Gianfranco Vinay
- Jean-Jacques Nattiez, **Musicologia generale e semiologia**, a cura di Rossana Dalmonte
- Ian Bent - William Drabkin, **Analisi musicale**, a cura di Claudio Annibaldi
- Enrico Allorto - Ruggero Chiesa - Mario Dell'Ara - Angelo Gilardino, **La chitarra**, a cura di Ruggero Chiesa
- Anthony Baines, **Gli ottoni**, a cura di Renato Meucci
- Felix Salzer - Carl Schachter, **Contrappunto e composizione**, a cura di Mario Baroni e Elena Modena

- Mario Baroni - Rossana Dalmonte - Carlo Jacoboni, **Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione**
- Ian Woodfield, **La viola da gamba. Dalle origini al Rinascimento**, a cura di Renato Meucci
- Guido Facchin, **Le percussioni**
- Enzo Porta, **Il violino nella storia. Maestri, tecniche, scuole**
- Gianni Lazzari - Emilio Galante, **Il flauto traverso. Storia, tecnica, acustica**
- Samuel Adler, **Lo studio dell'orchestrazione**, a cura di Lorenzo Ferrero
- Alfonso Alberti, Emanuele Arciuli, Giovanni Paolo Di Stefano, Leonardo Miucci, Francesco Pareti, Guido Salvetti, Maria Grazia Sità, Stefano Zenni, **Il pianoforte**, a cura di Ala Botti Caselli

I DIAPASON

- Lorenzo Ferrero, **Manuale di scrittura musicale**
- Carlo Delfrati, **Fondamenti di pedagogia musicale**
- Madeline Bruser, **L'arte di esercitarsi. Guida per fare musica dal cuore**
- David Huron, **L'armonia delle voci. La scienza che spiega l'arte musicale**
- Richard Miller, **L'arte di cantare. Educazione della voce, stile e interpretazione**

OPERA

Annuario EDT/CIDIM dell'opera lirica in Italia

Disponibili le annate 1987 e dal 1991 al 2011. Esauriti: 1988, 1989 e 1990
Opera 2012

EDUCAZIONE MUSICALE

EDT/Società Italiana per l'Educazione Musicale

1. Johannella Tafuri, **L'educazione musicale. Teorie, metodi, pratiche**
2. John Paynter, **Suono e struttura. Creatività e composizione musicale nei percorsi educativi**, a cura di Giovanna Guardabasso
3. Serena Facci, **Capre, flauti e re. Musica e confronto culturale a scuola**, in collaborazione con Annarita Colaianni ed Erasmo Treglia
4. **Musica per gioco. Educazione musicale e progetto**, a cura di Franca Mazzoli
5. Mario Baroni, **Suoni e significati. Musica e attività espressive nella scuola**
6. **Gesto Musica Danza**, a cura di Patrizia Buzzoni e Ida Maria Tosto
7. **Scrivere la musica. Per una didattica della notazione**, a cura di Franca Ferrari
8. **Le metamorfosi del suono. Idee per la didattica**, a cura di Anna Rita Addressi
9. Franca Mazzoli, **C'era una volta un re, un mi, un fa... Nuovi ambienti per l'apprendimento musicale**
10. **Musica e storia. L'apprendimento storico-musicale nel processo formativo**, a cura di Claudia Galli
11. **Insegnare uno strumento. Riflessioni e proposte metodologiche su linearità/complessità**, a cura di Anna Maria Freschi
12. Amedeo Gaggiolo, **Educazione musicale e nuove tecnologie**
13. **Musica in scena. Il teatro musicale a scuola**, a cura di Carlo Delfrati
14. **Capire la forma. Idee per una didattica del discorso musicale**, a cura di Rosalba Deriu
15. Giancarlo Gasperoni - Luca Marconi - Marco Santoro, **La musica e gli adolescenti. Pratiche, gusti, educazione**
16. **Gli adulti e la musica. Luoghi e funzioni della pratica amatoriale**, a cura di Annibale Rebaudengo
17. Anna Maria Freschi, **Movimento e misura. Esperienza e didattica del ritmo**
18. **Musica e salute. L'azione del musicista nei contesti di cura**, a cura di Chiara Salvadori e Sara Salvadori
19. Johannella Tafuri, **Nascere musicali. Percorsi per educatori e genitori**
20. Cristina Baldo - Silvana Chiesa, **Intrecci sonori. Laboratori d'ascolto fra musica e parola**
21. Émile Jacques-Dalcroze, **Il ritmo, la musica e l'educazione**, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé
22. Ida Maria Tosto, **La voce musicale. Orientamenti per l'educazione vocale**
23. **Musica e educazione estetica. Il ruolo delle arti nei contesti educativi**,

a cura di Alessandra Anceschi

24. **L'Orff-Schulwerk in Italia. Storia, esperienze e riflessioni**, a cura di Giovanni Piazza
25. **Prima la pratica poi la teoria. Aspetti di apprendimento "informale" in musica**, a cura di Mario Baroni
26. Rosalba Deriu - Franca Mazzoli, **Canzoni per Pico. Esperienze di canto al nido e alla scuola d'infanzia**

REPRINTS

- Alberto Basso, **Frau Musika. La vita e le opere di J.S. Bach. Le origini familiari, l'ambiente luterano, gli anni giovanili, Weimar e Köthen (1685-1723)**
- Alberto Basso, **Frau Musika. La vita e le opere di J.S. Bach. Lipsia e le opere della maturità (1723-1750)**
- Gastone Belotti, **Chopin**
- **Berio**, a cura di Enzo Restagno
- Julian Budden, **Le opere di Verdi. Vol. 1, Da Oberto a Rigoletto**
- Julian Budden, **Le opere di Verdi. Vol. 2, Dal Trovatore alla Forza del destino**
- Julian Budden, **Le opere di Verdi. Vol. 3, Da Don Carlos a Falstaff**
- Charles Burney, **Viaggio musicale in Italia**
- Paolo Fabbri, **Monteverdi**
- **Gershwin**, a cura di Gianfranco Vinay
- **Ligeti**, a cura di Enzo Restagno
- John Mainwaring, **Memorie della vita del fu G.F. Händel**
- Alexandra Orlova, **Čajkovskij. Un autoritratto**
- **Ravel. Scritti e interviste**, a cura di Arbie Orenstein
- **Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche**. Antologia e saggio introduttivo di Giovanni Guanti
- John Rosselli, **L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento**
- Christian Schmidt, **Brahms**
- **Schubert. L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei**, a cura di Otto Erich Deutsch
- Robert Schumann e Clara Wieck, **Casa Schumann, Diari 1841-1844**
- Michael Talbot, **Vivaldi**
- Rubens Tedeschi, **I figli di Boris**
- **Xenakis**, a cura di Enzo Restagno
- Carl Dahlhaus, **Beethoven e il suo tempo**
- Franco Pulcini, **Šostakovič**
- John O'Shea, **Musica e medicina. Profili medici di grandi compositori**
- William Ashbrook, **Donizetti. La vita**
- William Ashbrook, **Donizetti. Le opere**
- Richard Strauss, **Note di passaggio**

Redazione Susanna Franchi
Impaginazione Paolo Racca, Bosio.Associati

Stampa Stampatre, Torino
(marzo 2024)

Ristampa
0 1 2 3 4 5 6 7

Anno
2024 25 26 27 28

