

# **LIBRERIA FILARMONICA**

**Nuove pubblicazioni della  
Accademia Filarmonica di Bologna**

**n. 16**



ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA

**DEL NEOCLASSICISMO  
FRA CANOVA E STRAVINSKIJ**

*Atti della giornata di studi:  
Bologna, Accademia Filarmonica,  
21 e 22 maggio 2022*

a cura di  
PIERO MIOLI

PÀTRON EDITORE  
BOLOGNA 2023

Copyright © 2023 by Pàtron Editore - Quarto Inferiore - Bologna  
ISBN 9788855536028

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È inoltre vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico non autorizzata.

Le fotocopie per uso personale possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere realizzate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEA-Redi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org) e sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org)

Prima edizione, ottobre 2023

Ristampa

5 4 3 2 1 0      2027 2026 2025 2024 2023

Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron & C. srl - Via Badini, 12  
Quarto Inferiore 40057 Granarolo dell'Emilia (BO)  
Tel. 051.767003  
E-mail: [info@patroneditore.com](mailto:info@patroneditore.com)  
Sito: [www.patroneditore.com](http://www.patroneditore.com)



Stampa: Editografica, Rastignano (Bo), per conto della Pàtron editore.

## INDICE

Presentazione del presidente LORIS AZZARONI .....	pag.	7
Premessa. <i>Concerto o sinfonia?</i> .....	»	9
Il programma del convegno .....	»	11

### Le arti

RAFFAELE MILANI <i>L'estetica neoclassica</i> .....	»	15
FRANCESCA LUI <i>Rigenerazioni dell'antico. Considerazioni sul Neoclassicismo nelle arti figurative tra Sette e Ottocento</i> .....	»	27
EMILIA DI ROCCO <i>Una mappa dagli indistinti confini. Sulla letteratura europea del Neoclassicismo ...</i>	»	35
GIULIO NATALI e GIUSEPPE CITANNA <i>La cornice del Foscolo</i> .....	»	47
MARIA IDA BIGGI <i>La musica degli occhi. La scenografia neoclassica di Pietro Gonzaga tra Italia e Russia</i> .....	»	51
GIAN LUCA TUSINI <i>Il "classico" instabile. Brevi note su una non-idea di "classico" nell'arte figurativa del Novecento</i> .....	»	67

### La musica

CARLO MIGLIACCIO <i>Aspetti del Neoclassicismo musicale tra Vienna e Parigi</i> .....	»	83
MARCO VINCENZI <i>Busoni tra nuova estetica e giovane classicità. Ricapitolazione del passato, intuizione del futuro ed equilibrio del presente</i> .....	»	95

GIANFRANCO VINAY

*«Fu uno sguardo indietro, certamente [...] ma fu anche uno sguardo allo specchio».*

*Alle origini del Neoclassicismo di Stravinskij* ..... pag. 105

PIERO MIOLI

*Stravinskij, il Novecento e il Neoclassicismo in biblioteca* ..... » 115

RICCARDO VIAGRANDE

*In Italia: qualcosa di nuovo, anzi d'antico* ..... » 151

DANIELA GOLDIN

*Neoclassicismo musicale del Settecento?* ..... » 165

MARIA IDA BIGGI

## LA MUSICA DEGLI OCCHI

### La scenografia neoclassica di Pietro Gonzaga tra Italia e Russia

#### 1. *Un artista prima celebrato e poi dimenticato*

*La musica degli occhi* è il titolo di uno scritto di Pietro Gonzaga, scenografo e artista attivo nella seconda metà del '700 e nei primi anni dell'800. Nel panorama del Neoclassicismo europeo, la sua figura appare di grande interesse storico, sia per la produzione artistica, pittorica e scenografica, sia per i testi da lui scritti che sono una testimonianza diretta e straordinariamente viva delle problematiche relative al campo teatrale.<sup>1</sup>

Pietro Gonzaga nasce a Longarone (Belluno) il 25 marzo 1751 e muore a San Pietroburgo il 25 luglio 1831. Frequenta, per tre anni, tra il 1769 e il 1772, l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove è allievo di Antonio Visentini<sup>2</sup> e di Giuseppe Moretti, pittori prospettici e vedutisti, allievi e imitatori di Canaletto. In seguito si reca a Milano, dove lavora con i fratelli Fabrizio e Bernardino Galliani, scenografi del Teatro alla Scala e del Teatro Regio di Torino, per uno specifico apprendistato nella pratica della tecnica scenografica e nell'uso dei colori in rapporto all'illuminazione teatrale. Inizia così una lunga carriera di pittore teatrale e dal 1776 firma numerosi allestimenti scenici, inizialmente per balli e poi per opere in musica, nella capitale lombarda. La sua carriera procede brillantemente per tutti gli anni '80 del '700,

---

<sup>1</sup> Dalla bibliografia: GIULIO FERRARI, *La scenografia*, Milano, Hoepli, 1902, pp. 160-168; ULRICH THIEME-FELIX BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler*, Leipzig, E.A. Seemann, 1921, vol. XIV, pp. 374-375; ROBERT-ALOYS MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>e</sup> Siècle*, Genève, Mont Blanc, 1951, pp. 567-570; ELENA POVOLEDO, *Gonzaga Pietro*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. V, 1958, coll. 1470-1473; *Scenografie di Pietro Gonzaga*, a cura di Maria Teresa Muraro, Venezia, Neri Pozza, 1967; FLORA JAKOVLEVNA SYRKINA, *Pietro di Gottardo Gonzaga, 1751-1831. La vita e la creazione artistica*, Mosca, 1974; MILICA KORSUNOVA, *Disegni di pittori italiani teatrali del XVIII secolo*, Leningrado, 1975; ELENA TAMBURINI, *La scena come espressione*, in *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800*, Roma, Bulzoni, 1984; *Omaggio a Pietro Gonzaga*, a cura di Carlo Manfio, Feltre, Castaldi, 1986; LUCIA TONINI STEIDL, *Pietro Gonzaga*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 58, 2001, coll. 833-838; MARIA LUISA DODERO, *Il volto italiano di Pavlovsk. Pietro di Gottardo Gonzaga*, in *Settecento Russo e Italiano*, a cura di Maria Luisa Dodero e Maria Cristina Bragone, Milano, Mg-Print on demand, 2002, pp. 205-211; M. KORSUNOVA, *Gli scenografi italiani a Pietroburgo*, in *Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia 1750-1850*, Milano, Skira, 2003, pp. 79-95; ANNA MARIA MATTEUCCI ARMANDI, *La musique des yeux. Fantasia in scena a corte*, in *La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di Nicola Navone e Letizia tedeschi, Mendrisio, Archivio del Moderno, 2004, pp. 835-853; *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze, Olschki, 2006; MARIA IDA BIGGI, "Idea di teatro". *Progetto di Pietro Gonzaga per Paolo I*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, a cura di Piervaleriano Angelini, Nicola Navone, Letizia Tedeschi, Mendrisio, Archivio del Moderno, 2008, pp. 151-162; M.I. BIGGI, *La produzione teorica e artistica di Pietro Gonzaga in Russia 1793-1820*, in *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, Sestante (Bergamo), Officina dell'Ateneo-Sestante, 2009, pp. 97-104.

<sup>2</sup> Antonio Visentini (1688-1782) era architetto prospettico, pittore di rovine e abile incisore; insegnava prospettiva all'Accademia di Belle Arti di Venezia e aveva riprodotto le vedute veneziane di Canaletto.

quando lavora per i teatri italiani di Roma, Genova, Alessandria, Parma, Mantova, Monza, Crema, Varese, Faenza e altri.

La testimonianza di Robustiano Gironi, dotto bibliotecario di Brera e contemporaneo di Gonzaga, mette in rilievo l'influenza esercitata sulla sua arte dalla pittura veneziana, sostenendo che «egli aveva appreso l'arte in Venezia dalle tele del celebre Canaletto e ritenuta ne aveva la facile maniera del dipingere e del contrapporre il chiaro all'oscuro con mirabilissimo effetto».<sup>3</sup> Gironi conosce soltanto la produzione italiana di Gonzaga e, a proposito di questa, afferma che egli aveva compiuto una

felice rivoluzione [facendo] splendere il sole sul colorito delle scene usando il bianco schietto, marcando la parte oscura con un nero il più forte che si conosca, cioè col nero fumo che gli antecedenti pittori credevano forte di troppo e perciò non si arrischiavano di adoperarlo e ne usavano solo qualche tocco.<sup>4</sup>

Gonzaga apprende dalle vedute del Canaletto e dal clima della pittura veneta anche l'immagine delle architetture viste in prospettiva che si animano di luce propria e degli edifici che proiettano una luce nell'atmosfera. Le sue composizioni più originali sono quelle dove un elemento in primo piano, in ombra, consente al complesso della scena di rivelarsi allo spettatore per la forza della luce che proviene da un lato. Gli effetti luministici, non dimentichiamolo, all'epoca erano ottenuti con il solo strumento della pittura, poiché il palcoscenico era illuminato diffusamente e uniformemente da lampade a olio. Com'è ben noto, il problema della resa della luce sul palcoscenico era già stato affrontato nel *Saggio sull'opera in musica* da Francesco Algarotti, il quale sottolinea la necessità di una illuminazione non uniforme, ma distribuita artificialmente, illuminando soltanto alcune parti e lasciandone altre in ombra, per creare effetti di forza, di vivacità, di chiaroscuro, come nei quadri di Rembrandt, di Giorgione o di Tiziano:

Un'altra cosa importantissima, a cui non si bada più di tanto, è la illuminazione delle scene, ed a torto. Mirabili cose farebbe il lume, quando non fosse compartito sempre con quella uguaglianza, e così alla spicciolata, come ora si costuma. Distribuendolo artificialmente, mandandolo come in massa sopra alcune parti della scena, e quasi privandone alcune altre, non è egli da creder, che producesse anche nel teatro quegli effetti di forza, e quella vivacità di chiaroscuro, che a mettere ne' suoi intagli è giunto il Rembrante? E quella amenità di lumi e d'ombre che hanno i quadri di Giorgione o di Tiziano, non saria forse anche impossibile trasferirla alle scene.<sup>5</sup>

Nel 1792, Gonzaga progetta le scene per il suo ultimo spettacolo italiano, quello inaugurale del teatro la Fenice di Venezia, curando personalmente la realizzazione delle scenografie per il ballo *Amore e Psiche* di Onorato Viganò, andato in scena nella serata inaugurale il 16 maggio 1792 con *I giuochi d'Agrigento* di Paisiello e decorato dalle scenografie di Francesco Fontanesi.<sup>6</sup> Nel giugno dello stesso anno, Gonzaga si mette in viaggio per San Pietroburgo, dove si ferma per il resto della vita, lavorando nei teatri di Pietroburgo, dall'Ermitage al teatro Kamennij, al teatro Malij, e a Mosca, al Teatro Derevjannij, e in alcuni teatri privati nei palazzi e nelle residenze di campagna, come quelle di Gatcina e di Pavlosk.

Gonzaga è uno degli scenografi più celebrati in vita: ha ottenuto numerosi riconoscimenti professionali ed artistici, tanto da essere chiamato in Russia, dal principe Jussupov, come «Peintre en chef avec autorité sur les autres peintres» dei teatri imperiali di tutte le Russie.

Ma questo importante riconoscimento, ottenuto all'età di quarant'anni, lo ha portato a tra-

<sup>3</sup> ROBUSTIANO GIRONI, *Sulle decorazioni sceniche ed in ispezie su quelle dell'Imp. R. Teatro alla Scala di Milano*, in «Biblioteca Italiana», aprile 1829, pp. 2-23.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, 1763, p. 68.

<sup>6</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI - FRANCO ROSSI, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989, p. 3.



sferirsi a San Pietroburgo, lontano, quindi, dal centro vitale della produzione teatrale europea. E, probabilmente, questa situazione di isolamento influenza la sua creazione artistica successiva e lo spinge alla riflessione teorica che ha espresso negli scritti. Il confronto con la situazione culturale arretrata, soprattutto in ambito teatrale e scenografico, che ancora si trovava nella Russia di fine '700 e il resto d'Europa e l'Italia in particolare, risulta molto sbilanciato, nonostante la presenza nei teatri russi di tanti artisti di origine europea.

## 2. Visioni artificiali

Nella situazione che Gonzaga descrive, appare evidente il divario tra il suo lavoro e le sue idee e quelle degli artisti operanti in Russia, ancora legati agli stilemi barocchi: i suoi lavori svelano la sua preparazione figurativa, oltre ai suoi interessi letterari e filosofici, la sua cultura e il suo desiderio di esprimere i propri convincenti in una terra che non lo aveva compreso e capito a pieno nelle sue innovazioni artistiche.

I testi di Gonzaga sono stati, nel corso del tempo, difficilmente reperibili nelle biblioteche europee, così come in quelle russe, quindi poco conosciuti. Sono stati pubblicati nel breve intervallo di tempo che va dal 1800 e il 1817, anche se sono il frutto di riflessioni precedenti derivanti da una profonda conoscenza della cultura settecentesca. La lingua utilizzata è «un francese singolare, di un veneto, lingua usata alla corte di Pietroburgo e negli ambienti colti spesso contorto e scorretto».<sup>7</sup> Vittore Branca ha auspicato in diverse occasioni la pubblicazione di questi testi definiti «interessanti e appassionati» e ancora attuali, scritti da «uno dei fondatori della moderna arte della regia, ignorato al di fuori della cerchia degli specialisti, quale scrittore e teorico». Branca propose, invano, una ripubblicazione di quelle opere. Si trattava di riscoprire e far circolare testi di attualità palpitante in un'età in cui regia e scenografia si imponevano sempre più quali regine della quotidianità: dalla vita politica a quella sociale, dallo spettacolo nelle sue più diverse forme alla pubblicità sempre più invadente e tirannica, dai *mass media* alla scuola nei più diversi livelli.<sup>8</sup>

Il primo testo pubblicato da Gonzaga è *La musica degli occhi e l'ottica teatrale*, uscito, in una prima versione, nel 1800 e ristampato nel 1807, dopo essere stato riveduto e corretto.<sup>9</sup> Branca definisce *La musica degli occhi* un'operetta praticamente sconosciuta, scritta in un francese bizzarro a Pietroburgo dal veneto Gonzaga, vero dominatore dei teatri russi nella loro età più splendida (quella della grande Caterina e del vincitore di Napoleone, Alessandro I), vero interprete, nello spettacolo, della suggestiva e rinnovatrice lezione degli acuti teorici veneziani, dal funzionalista padre Carlo Lodoli (1690-1761) al polemico Zaccaria Seriman (1708-1784), e dei raffinati vedutisti lagunari dal Canaletto al Guardi. Era proprio quella l'età della grande e generosa diaspora veneziana: quando prima con lo Zeno a Vienna e con l'Algarotti a Pietroburgo e a Potsdam e col Canaletto a Londra, e poi con il Piranesi a Roma, il Tiepolo a Madrid, il Belotto a Dresda e a Varsavia, il Goldoni a Parigi, il Da Ponte a Vienna e a Londra, la Serenissima allo stesso suo tramonto sembrava trasformare le linfe più vitali della sua splendida e secolare civiltà. Già nel titolo dell'opuscolo Gonzaga rivela, insieme all'integrazione illuminista della visione artistica con la visione scientifica, la centralità che la sintesi audio-visiva dello spettacolo aveva nella teoria e nella pratica teatrale. Egli afferma, in consonanza con Padre Lodoli, l'esigenza di una funzionalità della scena nei confronti della musica e dei cantanti, e introduce risolutamente i rinnovatori concetti della «fisionomia dei luoghi» e della «mimica degli edifici»,

<sup>7</sup> VITTORE BRANCA, *Era la musica degli occhi la scenografia di Pietro Gonzaga*, in «Corriere della sera», 11 luglio 1967.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *La musica degli occhi, Scritti di Pietro Gonzaga cit.*, pp. 1-43.

alla Francesco Milizia, come «arti creatrici del bello visibile»: intendendo con questi termini le potenti suggestioni che l'ambiente e la scena possono esercitare tanto sul pubblico quanto sugli attori.<sup>10</sup>

Nella prefazione, Gonzaga introduce l'argomento principale della trattazione, le «visioni artificiali» o apparenze e il loro carattere significativo, il loro ascendente sentimentale, sul quale, secondo l'opinione dell'autore, si è cessato di riflettere o di porre attenzione. Dopo aver sostenuto che la società dedica molta più attenzione allo sviluppo della sensibilità musicale e quindi uditiva, trascurando a torto quella visiva, l'autore dichiara di volersi rivolgere «agli esseri umani gentili, delicati, che amano gioire di tutte le loro facoltà».

E nell'introduzione sostiene che la parola musica esprimeva un tempo più di quanto non dica al presente. Per gli antichi, il termine 'musica' significava «l'ordine artificiale e il collegamento di rapporti successivi»:

la musica degli antichi era probabilmente un composto di parole significanti, sonore, cadenzate, ben pronunciate e recitate con ordine attraente e chiaro, accompagnato da inflessioni d'una bella voce e assecondato generalmente dai suoni di qualche strumento che non le copriva con il suo fracasso, ma che fortificava l'effetto dei suoi accenti e del ritmo.<sup>11</sup>

La definizione del termine preoccupa molto l'autore, perché ne vuole giustificare l'uso e la traslazione applicata nel titolo: per musica, quindi, intende l'arte di imbellire i rumori e la messa in armonia dei suoni. La definizione primitiva e più generale della musica, e anche la più giusta, è quella di un'arte che imbellisce quello che noi sentiamo. Perché non potremmo dire che l'arte di imbellire quello che si vede è la musica degli occhi.<sup>12</sup> La trasposizione del termine poi, nell'ambito delle arti visive, può logicamente significare che tutto ciò che viene visto può essere assoggettato alle stesse modalità che subiscono i suoni per produrre musica. L'impegno di Gonzaga è quello di fornire «una lista di osservazioni e di riflessioni [...] sull'efficacia e sull'ascendente delle visioni artificiali» che giustifichi l'applicazione della parola 'musica' legata alla vista e che riesca a convincere i lettori a «sapere apprezzare le apparenze».<sup>13</sup>

Gonzaga ricorda che è «a causa della costituzione naturale dell'uomo [che] la musica dei suoni ha grandi vantaggi sulla musica visibile delle apparenze per sorprenderci e conquistarci».<sup>14</sup> Inoltre, dimostra che dei nostri cinque sensi, quello dell'udito è evidentemente il meno favorito dai piaceri naturali. L'uomo voluttuoso, nello stato della semplice natura, non avrà, per il piacere delle orecchie, altro divertimento che il canto degli uccelli, che non è gran cosa, e la voce umana, che anch'essa non è sempre gradevole. Tutto il resto non sarà, per le orecchie, che silenzio o rumore. Gli strumenti, il canto, il linguaggio stesso non sono che l'opera ingegnosa dell'uomo, e per il sentimento dell'udito c'è solamente l'arte dei suoni e delle loro combinazioni gradevoli. Infine, l'arte della musica è quasi tutto quello che noi abbiamo di bello per le orecchie. La vista, al contrario, è la più ricca di piaceri naturali e anche di meraviglie, fatto che crea una grande differenza tra l'arte che deve accontentare gli occhi e l'arte che deve soddisfare le orecchie.<sup>15</sup>

Nonostante in natura esista abbondantemente la bellezza e tante variazioni meravigliose siano offerte agli occhi continuamente, secondo Gonzaga è possibile creare un «bello artificiale» che possa interessare la vista e affascinare l'uomo con le visioni dell'arte, tra tante ricchezze e bellezze naturali. Di fatto il bello visibile è più difficile da raggiungere, in quanto in natura esiste abbondantemente un «bello naturale» che, per il suo essere permanente, rischia di annoiarci.

<sup>10</sup> V. BRANCA, *Teatro, musica per gli occhi*, in «Il Sole-24 ore», 9 luglio 1995, p. 27.

<sup>11</sup> *La musica degli occhi*, *Scritti di Pietro Gonzaga* cit., pp. 3-4.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 4-5.

[Infatti] il bello sonoro non dura e passa velocemente, ci lascia sempre nel desiderio. Questo fa sì che la sazietà si renda più difficile nel bello visibile che è ordinariamente permanente, sempre esposto alla nostra sensibilità passiva e alla fredda riflessione. [...] L'arte del bello visibile è quindi la più difficile da raggiungere, a causa del bello naturale che abbonda e che si può copiare; ed inoltre, ci rende indifferenti e ci annoia più facilmente a causa della sua permanenza che la tiene sempre in balia dei sensi e della riflessione.<sup>16</sup>

Gonzaga, quindi, distingue le arti del tempo, in cui inserisce l'ambito di azione della musica, e le arti dello spazio in cui si esplica l'arte visiva che sfrutta i colori per esprimersi. Inoltre, sostiene che la musica degli occhi ha bisogno, come la musica dei suoni, di ritmo e modulazioni per esprimersi. E la pittura non è l'arte di imitare le cose ideate, ma l'arte stessa di ideare, per cui occorrono cultura, memoria, scienze esatte e matematiche.

L'arte che io paragono alla musica è ciò che crea il bello visibile che nello stato naturale delle cose non esiste; o se volete, è l'arte di aggiungere agli oggetti visibili quello che manca loro, con alcune combinazioni procurate dall'invenzione.<sup>17</sup>

Senza molto riflettere, Gonzaga confessa d'aver quindi preso l'abitudine di nominare musica degli occhi tutti gli ornamenti visibili e gli abbellimenti: addirittura nomina musicisti i parrucchieri e dice che le persone eleganti e ben pettinate sono ben messe in musica.

Nella seconda parte del testo, intitolata *A proposito dell'ottica teatrale*, Gonzaga passa ad affrontare i problemi legati più direttamente allo spettacolo. L'argomento è l'opera in musica, che egli considera lo spettacolo più completo e il più bisognoso delle «visioni artificiali» in quanto basato sulla combinazione delle sensazioni uditive e visuali.

L'illusione a teatro prende il posto della realtà. Il grande spettacolo, chiamato *Opera*, è tra gli spettacoli uditivo-visuali della scena, quello che ha il più gran bisogno di *visioni artificiali* per favorire la propria affermazione e rendere verosimili il prodigio, la grandezza, la ricchezza che devono regnarvi.<sup>18</sup>

Questa forma di spettacolo, infatti, si basa sul miracolo di riuscire a rendere verosimile l'illusione: tutto vi deve cooperare per ottenere illusione e incantamento. Ricollegandosi, quindi, alla descrizione che Rousseau, nel suo *Dictionnaire de Musique*, fa dell'opera in musica, Gonzaga sostiene la necessità della cooperazione delle varie arti che qui si trovano applicate, in particolare la poesia, la musica, la pantomima e la scenografia. E sottolinea la necessità della verisimiglianza sulla scena che supera l'antica idea della meraviglia seicentesca delle macchine e delle scenografie fantastiche, per sostenere la necessità di un ambiente dove l'imitazione della natura, spesso molto difficile, renda il luogo dell'azione più verosimile.

Ma è soprattutto la chiara e rinnovatrice coscienza della necessità di operare nello spettacolo una sintesi delle varie espressioni artistiche, auditive, visuali e mimiche, che porta Gonzaga ad essere un geniale interprete delle teorie illuministiche e roussoviane per il teatro e lo fa considerare un precursore dell'arte che ai giorni nostri si è affermata col nome di regia. Scrive ancora Gonzaga:

Oggi, quasi in tutta Europa, lo spettacolo che si chiama opera è composto di due spettacoli differenti, uno per gli orecchi e l'altro per gli occhi. [...] ci sono tre poteri che regnano a teatro e che hanno campi a parte [...]. La poesia ha ristretto i suoi campi alle sole tragedie ed alle sole commedie in versi e in prosa, dove regna da sola, regola tutto [...]. La musica regna dispoticamente sul teatro dell'opera [...]. Trae sussidi

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 26.

dalla poesia e da tutte le arti, regola tutto e fa infine tutto ciò che vuole senza nessun controllo. La pantomima si è messa, per pluralità di suffragi, in condizione di far spettacolo. [...] Al luogo, dunque, del solo impero che teneva una volta la poesia, ecco adesso tre poteri [...]. Se, tra noi, un genio potente e conciliatore si sente abbastanza forte da riunire, sotto un solo campo, questi tre stati, di cui ciascuno abbonda di ciò che manca all'altro, farà un grande favore al pubblico e noi avremo allora l'opera tale quale deve essere. Un'impresa così vasta e così difficile chiederebbe la costanza di un uomo imparziale che, senza essere in nessun modo artista di professione, potesse alleare il talento alle conoscenze necessarie per sapere stimare queste arti nel loro giusto valore e che possedesse l'abilità molto delicata e difficile di saper pungolare ed imbrigliare a proposito gli artisti esecutori e fare loro, in qualche modo, rinunciare ai loro propri interessi, per occuparsi solamente di quello dello spettacolo. Se esiste un uomo capace di tale impresa, preghiamolo di volere cortesemente consacrarsi con tutte le sue facoltà e allestirci nuovamente il più bel spettacolo che lo spirito umano abbia partorito.<sup>19</sup>

Questa è una perfetta definizione della figura del regista. Le considerazioni di Gonzaga hanno avuto un ruolo importante nell'evoluzione del teatro russo. Basti ricordare i riconoscimenti che un artista come Vselodod E. Mejerchol'd, tra il 1908 e il 1918, assegna a Gonzaga, rimarcando, nel suo libro *La rivoluzione teatrale*, la fondamentale influenza esercitata dagli scritti di Pietro Gonzaga sulla sua idea di regia.<sup>20</sup>

Nelle ultime pagine della *Musique*, Gonzaga prende in considerazione la funzione della scenografia e dei costumi all'interno della rappresentazione teatrale:

trascurare le apparenze [...] è perdere molto in fatto di piacere. [...] non bisogna perdere di vista le grandi azioni drammatiche che sono rappresentazioni esatte e complete, ornate di tutte le loro convenienze visibili, cioè, del *luogo*, del *costume* e del *movimento*, considerando che se gli uomini vanno a teatro con gli orecchi, ci vanno anche con gli occhi e gli occhiali.<sup>21</sup> Vicino agli spettacoli uditivi, dunque ce ne siano sempre dei visivi e l'arte di far vedere e di far ascoltare [...] vengano a contribuire al ricongiungimento di questi due artifici.<sup>22</sup> Il sito precede l'azione, l'annuncia ed influisce molto sulla verisimiglianza e sull'effetto della rappresentazione. I luoghi devono quindi essere preparati giudiziosamente per ricevere, assecondare e spargere chiarezza e naturalezza sui fatti e sugli avvenimenti rappresentati. Il luogo può essere indifferente per dialogare semplicemente, ma per agire occorre un campo adatto all'azione e anche favorevole alla rappresentazione per il carattere e l'espressione del suo aspetto o se volete della sua fisionomia, così come per il bello analogo che può sparger sulla scena. In questo caso l'artificio della scenografia gioca un ruolo che può diventare molto interessante.<sup>23</sup>

Nella conclusione, Gonzaga sottolinea il suo ruolo di scenografo:

l'uomo che s'incarica di dare spettacoli dovrebbe avere per lo spazio del teatro, la stessa attenzione che il musicista deve avere per la scelta dello strumento sul quale operare e sul quale deve conformare il suo soggetto e la di cui bontà aumenterà naturalmente l'abilità dell'artista. Le relazioni del *contenente* al *contenuto* sono così immediate, per gli spettacoli del teatro, ed i rapporti così reciproci che trascurarle sarebbe distruggere tutto l'effetto, le buone creanze e l'accordo.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 34-36.

<sup>20</sup> VSELODOD EMILIEVIČ MEJERCHOL'D, *J'accuse*, in *Vestnik teatra*, 14 dicembre 1914, ora in *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 210-212.

<sup>21</sup> *La musica degli occhi* cit., p. 39.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 43.

### 3. Come un manuale

La *Informatione al mio capo o Chiarimento dello scenografo Pietro Gonzaga sull'esercizio della sua professione*, testo pubblicato nel 1807 ma iniziato subito dopo l'arrivo in Russia, nell'estate 1792, è una sorta di autobiografia, intrapresa per illustrare e giustificare il proprio metodo di lavoro e la propria arte al principe Jussupov, che lo aveva chiamato in Russia quando, dopo lunghi soggiorni in Europa e in Italia come ambasciatore di Caterina, era stato eletto capo dei teatri imperiali. Questo scritto costituisce una fonte preziosa per le molte informazioni sulla sua vita e sul suo pensiero. Nella seconda parte, Gonzaga decide di offrire una sorta di manuale ai giovani scenografi e, come egli stesso afferma, trasformare esplicitamente la destinazione di questo scritto. Maria Teresa Muraro scrive:

Questo scritto è una testimonianza diretta e un documento straordinariamente vivo e sincero delle esperienze di un "pittore di teatro" in un momento in cui coesistono correnti tanto diverse e, contemporaneamente alle forme della tradizione, all'accademia e al neoclassicismo, appaiono le prime attestazioni dell'arte romantica.<sup>25</sup>

Gonzaga usa un tono discorsivo, qua e là didascalico, e a volte si dilunga a esemplificare le sue idee, citando e in alcuni casi addirittura parafrasando trattatisti e scrittori settecenteschi quali Jean-Jacques Rousseau, Francesco Algarotti, Pierre Patte, Antonio Planelli, Francesco Milizia. La narrazione parte dagli anni giovanili della formazione, raccontando dell'incontro con il cavalier Antonio Bibiena, impegnato nella ricostruzione del teatro di proprietà della famiglia Onigo a Treviso: l'episodio introduce il giovane Gonzaga nell'affascinante mondo del teatro e della scenografia. Dopo questa esperienza trevigiana, Pietro Gonzaga si reca a Venezia all'Accademia per studiare la maniera di Canaletto. Dopo tre anni, sicuro della propria tecnica, cerca la possibilità di fare esperienze pratiche e va a Milano, presso i maggiori artisti scenografi italiani dell'epoca, i fratelli Fabrizio e Bernardino Galliari, legati professionalmente ai teatri di Milano e Torino, che lui considera i suoi veri maestri, anche se cerca di prendere le distanze dal loro metodo di lavoro e della loro estetica. Mercedes Viale Ferrero scrive ancora:

Abbastanza precisa è per contro la sua messa a fuoco di quello che si può definire lo sperimentalismo dei Galliari, pratici assai più che teorici, e acuta la distinzione da lui fatta tra le scene che volevano «rendere l'apparenza e l'espressione del vero» e le scene «d'invenzione arbitraria e di gusto fantastico» in cui era precipua la ricerca di un buon effetto. Questa distinzione è davvero presente nei disegni, soprattutto di Fabrizio Galliari, ed è paradossalmente una conseguenza della diffusione delle teorie illuministiche e razionalistiche sulla verisimiglianza e sulla necessità di descrivere esattamente il luogo in cui si suppone avvenga l'azione drammatica.<sup>26</sup>

Gonzaga acquisisce dai maestri alcuni caratteri della sua arte scenica, tra cui la tecnica della scena-quadro, in cui un fondale, con una veduta architettonica o panoramica, è incorniciato da alcune quinte in primo piano. Derivano dalla maniera dei Galliari anche le sequenze diagonali in profondità limitate e le disposizioni in curvatura degli elementi illusivi. Complesso è invece il loro rapporto in tema di verisimiglianza, argomento che a Gonzaga sta particolarmente a cuore e che viene più volte affrontato nell'*Informatione*: la grande capacità del Gonzaga di suscitare l'illusione della realtà sul palcoscenico è indubbia anche a giudicare dell'ammirazione degli spettatori milanesi. Intorno alla propria arte a teatro, la scenografia, Gonzaga dichiara di non utilizzare più la pittura,

<sup>25</sup> M.T. MURARO, *Introduzione* cit, p. 23.

<sup>26</sup> M. VIALE FERRERO, *Tre maestri e un allievo: i Galliari e Pietro Gonzaga*, in *Omaggio a Pietro Gonzaga* cit, pp. 29-37.

ma un'altra arte alla quale bisognava dare un altro nome: l'arte di rendere gli oggetti secondo la loro vera apparenza. [...] Non essendo per niente questione di nuove teorie, ma solo di aver sbarazzato l'arte dai vizi e dai pregiudizi che l'offuscavano e di averla riportata ai semplici principi dell'imitazione.<sup>27</sup>

I discorsi di Gonzaga sono molto lunghi e complessi e, non potendo riportarli, si rimanda alla lettura integrale del testo che può rendere la molteplicità delle argomentazioni e la ricchezza dei riferimenti. In particolare interessa qui ricordare le considerazioni relative alla figura dello scenografo che, dal suo punto di vista privilegiato, deve poter essere estremamente libero nei suoi mezzi espressivi per ottenere la miglior riuscita del suo lavoro, pur considerando quanto è indicato dai librettisti. Lo scenografo non deve preferire uno stile, ma conoscerli tutti e applicarli alle esigenze delle rappresentazioni e lavorare per la sua buona riuscita. Ma Gonzaga intuisce anche i limiti della maniera di lavorare della sua epoca e dichiara:

Nella finzione della scena, la scenografia simula il luogo in cui si svolge l'azione. Il luogo, dunque deve necessariamente essere rapportato e conveniente all'azione. Eppure, sentivo che si poteva andare oltre e che l'aspetto generale della scena avrebbe potuto esso stesso divenire espressivo ed annunciare, preparare, assecondare e rinforzare le passioni messe in giuoco per mezzo della poesia e della pantomima. La musica che tenevo sempre accanto a me e che riusciva spesso così bene a dare forza alle passioni e ad amplificarle associandovi i propri impulsi, me ne diede l'esempio. Credevo di avere anche qualche vantaggio su di essa per la certezza, la chiarezza e la durata dei segni che la pittura impiegava. Ragionavo così: Tutto accade nello spazio e nel tempo, così gli spettacoli sulla scena hanno la loro durata e la loro dimensione. L'arte del musicista regola tutto ciò che avviene nel tempo e l'arte dello scenografo tutto ciò che si dispiega nello spazio. Perché dunque la mia arte non avrebbe potuto essere altrettanto patetica dell'altra? Il grande segreto è di saper combinare le cose *le une accanto alle altre*, come il musicista le sa arrangiare *le une dopo le altre*. Occorre studiare tutti i rapporti possibili che le differenti combinazioni delle forme potrebbero avere sul sentimento, attraverso la mediazione della vista.<sup>28</sup>

Gonzaga considera la luce, «veicolo della visione», uno dei mezzi necessari alla realizzazione delle sue intuizioni, così come l'aria sonora è lo strumento per la musica:

lo scenografo intelligente può trarre vantaggio dalla massa di luce che si trova tra lo spettacolo e lo spettatore, se sa preparare artisticamente la superficie delle sue scene in modo da inviare raggi luminosi trasformati in immagini illusorie.<sup>29</sup>

La grande differenza sottolineata è che nella musica tutto scorre rapidamente e passa mentre nella scenografia tutto è permanente.<sup>30</sup> Gonzaga sostiene che nella scenografia tutto deve essere «sentito» e che esiste una risorsa per quest'arte che è costituita dalla possibilità di sfruttare la fisionomia degli edifici e dei paesaggi, elemento che incide profondamente sul significato della scena. Quindi distingue i diversi gradi di perfezione a cui l'artista può tendere e specifica che lo scenografo deve essere un artista poeta, perché deve arrivare a colpire lo spirito dello spettatore. Infine aggiunge che lo scenografo è privilegiato, rispetto al musicista, poiché attraverso il corretto uso della luce può permettere che si colga la totalità dei rapporti espressivi in un'unica visione.

<sup>27</sup> *La musica degli occhi* cit., p. 55.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 66.

#### 4. Economia dello spettacolo e costruzione del teatro

Nel 1815, Gonzaga pubblica a San Pietroburgo un breve testo intitolato *Opinione dello scenografo Gonzaga sull'economia dello spettacolo*, in cui affronta il problema dell'organizzazione dello spettacolo in relazione al tipo di spazio disponibile nei teatri. Sostenendo che «niente è più efficace per stimolare la curiosità e mantenere l'interesse che la difficoltà di soddisfarsi»,<sup>31</sup> si muove da questo concetto per asserire che per attirare gli spettatori diviene importante creare aspettative del genere. Seguendo quindi il discorso afferma che è meglio avere dei piccoli teatri sempre pieni, anziché dei grandi spazi spesso vuoti. Inoltre, consiglia di disporre di un teatro esclusivamente dedicato all'opera, «grande spettacolo uditivo-visuale»<sup>32</sup> che ha bisogno di essere visto più volte perché «uno spettacolo così complicato e delicato sia interamente gustato e compreso con una sola rappresentazione». Qui, Gonzaga anticipa il concetto che riprenderà nelle *Osservazioni*, dello stretto rapporto che deve esistere tra lo spazio architettonico teatrale e il contenuto, che in questo caso è la diversa tipologia spettacolare, e conclude esprimendo una sua precisa idea, fondata su quarant'anni di studi e di pratica, sulla forma che l'edificio deve avere per contenere, secondare e favorire i differenti generi di spettacoli.

Nel 1817, ancora a San Pietroburgo, Gonzaga pubblica *Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo*, in cui affronta l'interessante tema dell'architettura teatrale, che tanto aveva attirato il pensiero illuminista e stava coinvolgendo quello neoclassico mediante numerose pubblicazioni. Gonzaga si appassiona all'argomento non tanto come teorico, ma come un intellettuale che, dopo molti anni di esperienze e un lungo lavoro nei maggiori teatri, prima italiani poi russi, propone soluzioni pratiche e funzionali ai problemi. Si collega ad autori quali i *physiologistes* francesi Gabrielle-Émile Châtelet e Claude-Nicolas Le Cat o i trattatisti Charles-Étienne Briseux e René Ouvrard, che avevano stabilito precisi riferimenti tra l'arte del costruire e la musica, e primo fra tutti a Vitruvio, che aveva individuato indispensabili connessioni, da parte dell'architetto, con le arti e le scienze del numero e della proporzione come la musica e la prospettiva.

Inoltre, nelle pagine di apertura dei *Remarques* ovvero *Osservazioni*, Gonzaga ammette di avere il grande vantaggio di occuparsi di architettura teatrale dopo la pubblicazione dell'*Essai sur l'architecture théâtrale* (1782) di Pierre Patte<sup>33</sup> e ne ripubblica un ampio estratto, ritenendo di poter aggiungere qualche osservazione personale riguardante la teoria dei suoni e la distinzione dei diversi generi di spettacolo. In dettaglio, Gonzaga ribadisce la necessità di mettere in relazione ogni tipo di spettacolo con la struttura architettonica dell'edificio che lo possa contenere nel migliore dei modi; di conseguenza descrive la forma del teatro più adatta ai diversi ai diversi generi spettacolari.

Nel caso dell'opera in musica suggerisce la costruzione di un edificio molto ampio, complesso nella distribuzione degli spazi e ricco di servizi. Poi propone di risolvere i difficili problemi dell'inserimento urbanistico dell'edificio teatrale e della parte posteriore che solitamente contiene il palcoscenico: consiglia di circondare questa parte con un giardino o meglio un parco. Poiché, a suo parere, un teatro per l'opera in musica richiede grandi spazi di servizio come la struttura del palcoscenico, un ampio laboratorio ad uso degli scenografi e depositi per i costumi e le scene, spazi che non permettono di disegnare una buona architettura. Quindi la parte poste-

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> PIERRE PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale ou l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Moutard, 1782. Questo testo è stato tradotto in italiano da un allievo di Pietro Gonzaga e pubblicato in *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata da tavole col saggio sull'architettura teatrale di M. Patte illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani, per cura del dottore Giulio Ferrario*, Milano, Tipografia Ferrario, 1830.

riore del teatro avrà una forma squadrata e poco attraente che andrà nascosta da un boschetto con alti alberi. Mentre per la parte anteriore, la facciata, suggerisce una forma ovale o tonda aperta su una piazza abbastanza ampia da permettere la vista dell'edificio da lontano, offrendo così vantaggi per la monumentalità e la presenza simbolica che questa parte del teatro viene ad assumere rispetto alla città. Propone, inoltre, di coronare la facciata con una balaustra da porre sulla sommità dell'edificio: un elemento decorativo che dovrà servire per mascherare, almeno in parte, l'ampiezza del tetto e per concludere giustamente una costruzione dedicata al piacere e situata in un giardino. A proposito delle "convenienze" o convenzioni perché l'edificio possa dimostrare la propria funzione, Gonzaga condivide l'opinione di Pierre Patte, quando afferma che nei teatri, più che in altri edifici «il contenitore deve essere in rapporto al contenuto».<sup>34</sup> Infatti sostiene che occorre dare alla facciata una «fisionomia distintiva» che, senza la presenza di una iscrizione, indichi in modo evidente e inequivocabile la destinazione dell'edificio con la sola sua apparenza. Questa regola dovrebbe essere logica nell'arte del costruire e applicabile a tutti gli edifici; in misura maggiore a

quelle costruzioni destinate agli spettacoli che hanno il nome di teatri: oggetti delicati e importanti, di sollievo e di lusso, che, come tutte le Belle Arti, devono trovare un luogo non soltanto relativo alla loro inclinazione particolare e alle loro esigenze, ma anche favorevole al loro accordo e alla loro riunione reciproca. [...] L'aspetto esteriore dei teatri pubblici esige che siano di facile e gradevole accesso, d'un nobile ed elegante aspetto legato allo spirito della loro istituzione.<sup>35</sup>

Gonzaga sottolinea l'importanza della «mimica» degli edifici, da lui descritta in altri testi a proposito del ruolo dell'architettura nella composizione scenografica e qui applicata al disegno di architettura e alla progettazione di un edificio specifico come il teatro. Dopo aver utilizzato buona parte del testo a descrivere le singole parti dell'edificio, tratteggiandone le proprietà e caratteristiche, Gonzaga delinea la tipologia migliore per la sala teatrale e per il palcoscenico, sottolineandone le esigenze in relazione al tipo di spettacolo e ponendo l'accento sull'importanza di considerare anche quelle degli spettatori. Tra queste prende in considerazione vari dettagli per risolvere le problematiche legate all'illuminazione e all'acustica, alla forma dello spazio che contiene l'orchestra, al posizionamento e alla struttura del laboratorio di scenografia con i relativi magazzini. Inoltre descrive il sistema di distribuzione interno pensando agli accessi che devono essere separati e i più agevoli possibili: infatti sostiene che niente deve disturbare gli spettatori che si recano allo spettacolo con «l'innocente e delicato disegno di ricrearsi».<sup>36</sup>

La forma della curvatura della sala del teatro all'italiana è un argomento a lungo discusso nel '700 che continua ad esserlo per tutto il corso del XIX secolo. Gonzaga privilegia la forma ellittica, ispirandosi a quella del teatro Regio di Torino disegnata dall'architetto Benedetto Alfieri intorno al 1730. Ritene inoltre che si debbano evitare le forme a ferro di cavallo o a racchetta, le quali, come ogni figura tronca, comportano soluzioni disarmoniche nella copertura della sala. In conclusione, Gonzaga sostiene che un grande spettacolo teatrale come quello dell'operaballetto esiga un teatro con un palcoscenico molto grande, con un proscenio e un'apertura verso la sala non eccessivamente larghi. La forma della sala preferibile, pertanto, è quella ovale o ellittica, mentre la pianta semicircolare, che sarebbe ottima per l'acustica, produrrebbe un'apertura di boccascena troppo ampia e comporterebbe problemi di gestione dell'apparto scenografico.

Ancora, Gonzaga esamina le condizioni acustiche della sala e analizza come poter consentire la migliore fruizione da parte degli spettatori, considerando che su questo influiscono molti fattori, prima di tutto il tipo di materiale impiegato per la costruzione e le condizioni e

<sup>34</sup> *La musica degli occhi* cit., p. 133.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 133-134.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 130.



le proporzioni dell'ambiente che si viene a creare. Asserisce che il suono viene amplificato se nella sala vi è «aria interiore dilatata, calda e secca e conseguentemente più elastica e più sonora», perché il freddo rende il suono più crudo e l'umidità lo soffoca. Ribadisce che la larghezza dello spazio occupato dall'orchestra, la forma della curva della sala e la forma del soffitto vanno determinati da una premessa: il suono è prodotto da una sorta di ondulazione dell'aria causata dalle vibrazioni del corpo risonante, che agita l'aria che si propaga in forma circolare per raggi divergenti. A suo giudizio, quindi, non è consigliabile far conto delle vibrazioni riflesse, cioè dei suoni rinviati, che bisogna considerare tanto più nocivi quanto più saranno distinti. In questa affermazione l'autore cita le sperimentazioni di Padre Castel<sup>37</sup> che dimostrano che i suoni rinviati percorrono un cammino più lungo rispetto ai suoni diretti e quindi giungono in ritardo all'orecchio dello spettatore causando una sorta di eco. Per ciò sostiene che le sale ellittiche «deconcentrerebbero in gran parte l'unità dell'orchestrazione» se non ci fossero i palchetti ad assorbire i suoni. In considerazione di ciò, il soffitto può migliorare il suono perché la sua grande superficie elastica vibra per risonanza, producendo una specie di grande «battimento» a cui sottoporre globalmente l'elasticità dell'aria nella sala: in questo modo, nello stesso tempo, si rinforza e si addolcisce il suono, mantenendo le vibrazioni fondamentali e temperando l'aridità degli armonici.

Oltre a dare molti consigli pratici sulle proporzioni che deve assumere la giusta sala armonica e sui materiali da usare per un'ottima acustica e consigliare regole per una visione ottimale, Gonzaga sostiene che, nonostante gli sforzi fatti per creare un auditorium ottimo, non è possibile porre tutti gli spettatori nella posizione migliore. Ma afferma anche che non tutti gli spettatori sono uguali, non tutti sono saggi alla stessa maniera: i veri amatori sapranno scegliersi i posti migliori. E in questo modo liquida la questione, affermando che, comunque, la platea e i palchi delle prime file offrono una discreta condizione di visibilità a circa un terzo del pubblico. Infine, giunge a definire il termine di teatro in consonanza con il pensiero neoclassico:

le grandi rappresentazioni teatrali d'azione e di prestigio, che si chiamano *Opera-balletto*, hanno bisogno di tutte le risorse e di tutte le finzze dei macchinismi. Tutto deve assecondare la volubilità e l'audacia dei suoi impresari, rendere facile e verosimile la rapidità dei cambiamenti di scena. L'immaginazione del poeta e del compositore dei balli, il genio dello scenografo e l'abilità dei macchinisti devono qui trovare il loro spazio opportuno e i loro talenti devono essere assecondati dalla disposizione della scena. Essa è il laboratorio del mago di cui l'architetto deve conoscere e favorire il segreto.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Al gesuita Louis Bertrand Castel (1688-1757) si deve il clavicembalo oculare, uno strumento concepito per appagare allo stesso tempo orecchio e occhio, mediante la produzione simultanea di suoni e colori.

<sup>38</sup> *La musica degli occhi* cit., pp. 143-144.



Fig. 1. Pietro Gonzaga, *Tempio di Apollo*. Bozzetto scenico per il balletto *Amore e Psiche* rappresentato all'apertura del Teatro La Fenice di Venezia, nel 1792. Disegno. Riproduzione fotografica dall'Archivio Iconografico dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

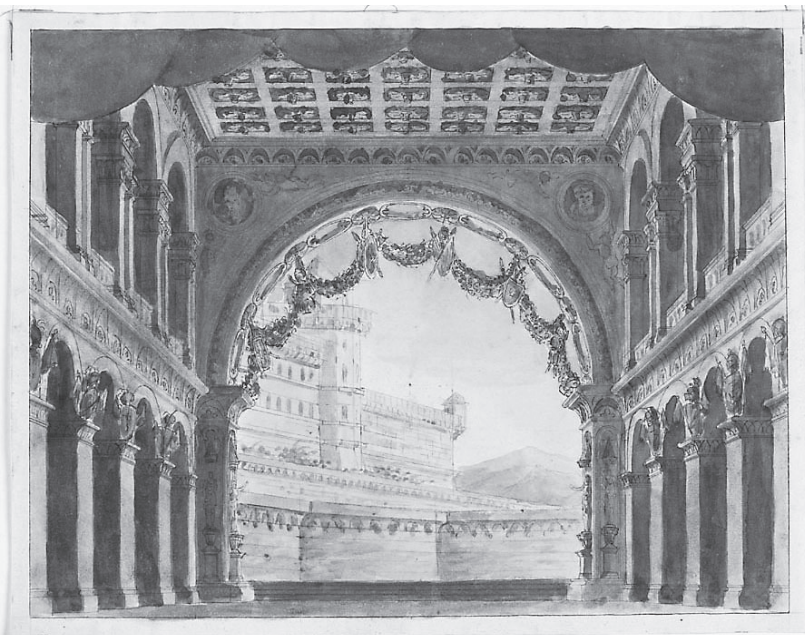


Fig. 2. Pietro Gonzaga, *Atrio addobbato e castello sullo sfondo*. Bozzetto scenico, Disegno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

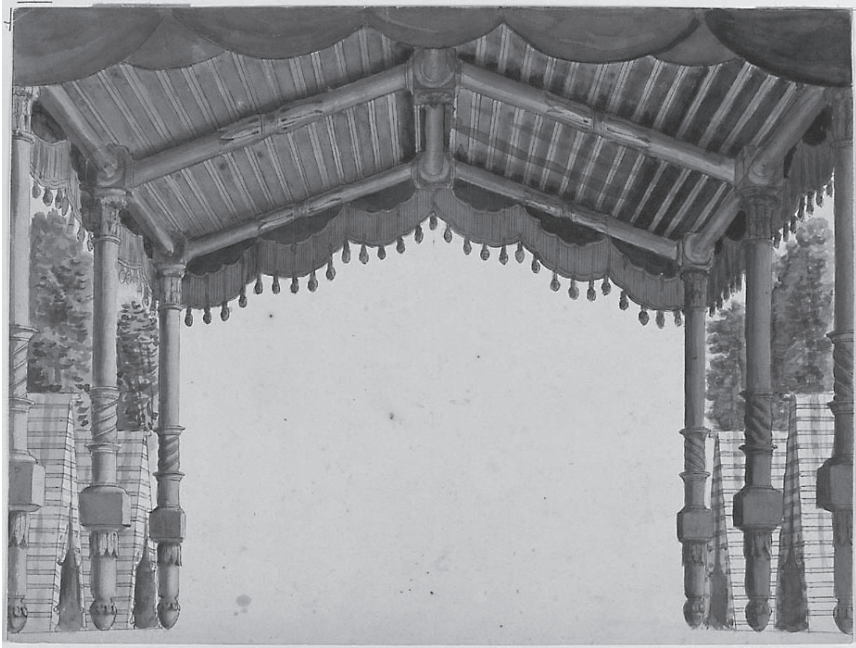


Fig. 3. Pietro Gonzaga, *Padiglione in accampamento militare*. Bozzetto scenico, Disegno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.



Fig. 4. Pietro Gonzaga, *Accampamento militare*. Bozzetto scenico, Disegno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

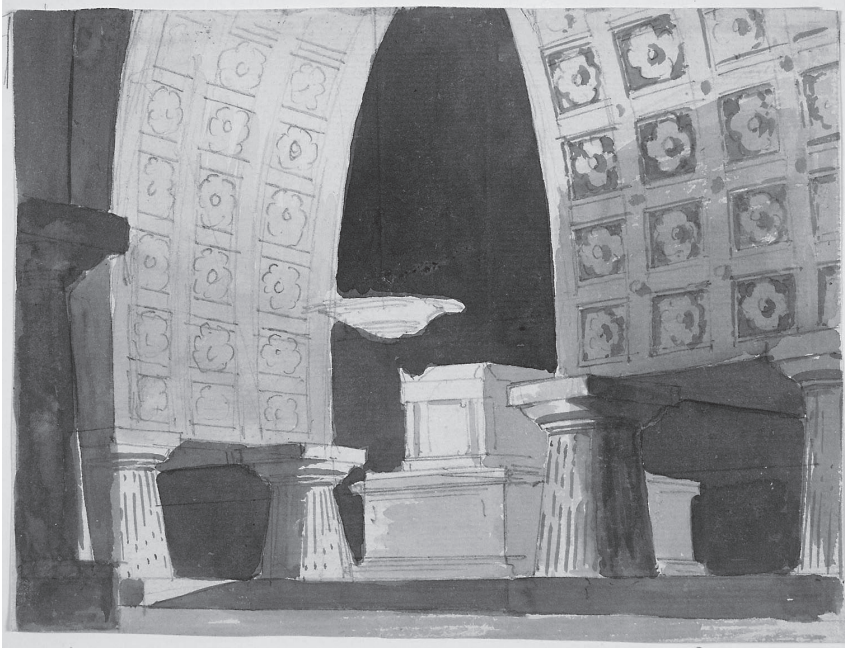


Fig. 5. Pietro Gonzaga, *Aula sepolcrale*. Bozzetto scenico, Disegno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.



Fig. 6. Pietro Gonzaga, *Luogo orrido*. Bozzetto scenico, Disegno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

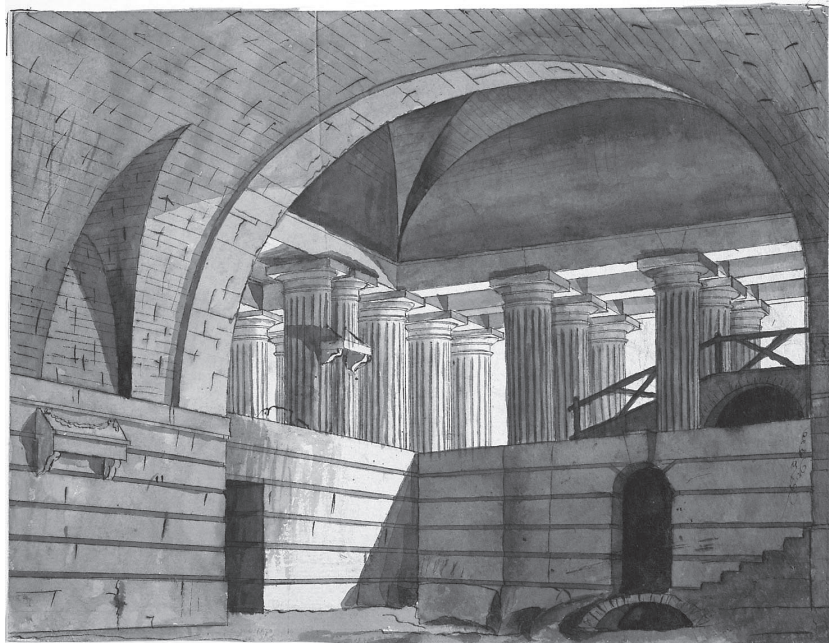


Fig. 7. Pietro Gonzaga, *Sotterraneo monumentale*, Bozzetto scenico, Disegno, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

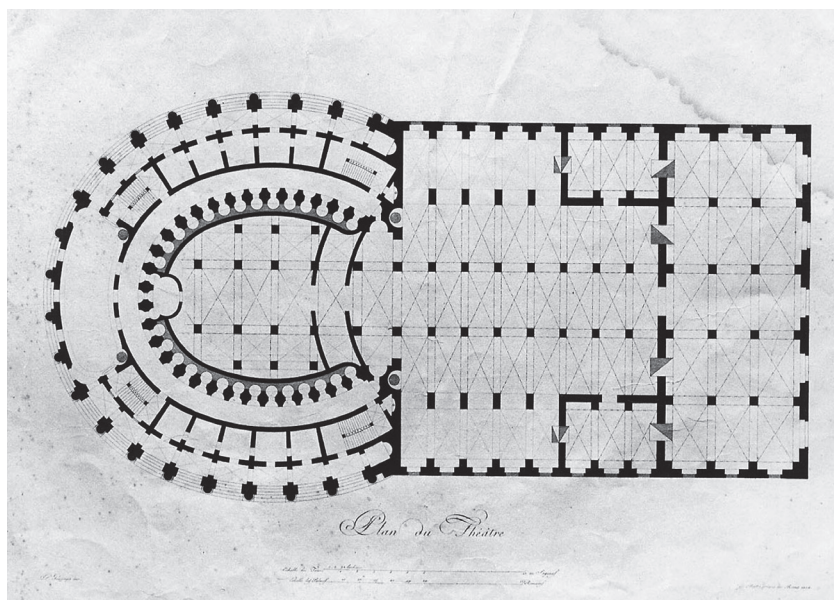


Fig. 8. Pietro Gonzaga, *Idea di un Teatro: Progetto di Teatro per l'imperatore Paolo I, 1801*. Pianta. Incisione 1805.

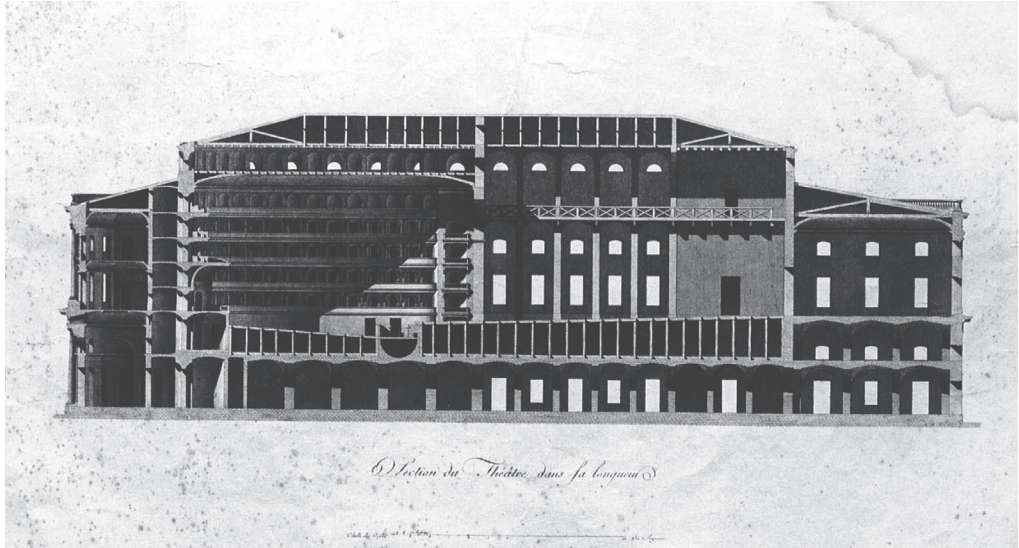


Fig. 9. Pietro Gonzaga, *Idea di un Teatro: Progetto di Teatro per l'imperatore Paolo I, 1801*. Prospetto esterno. Incisione 1805.

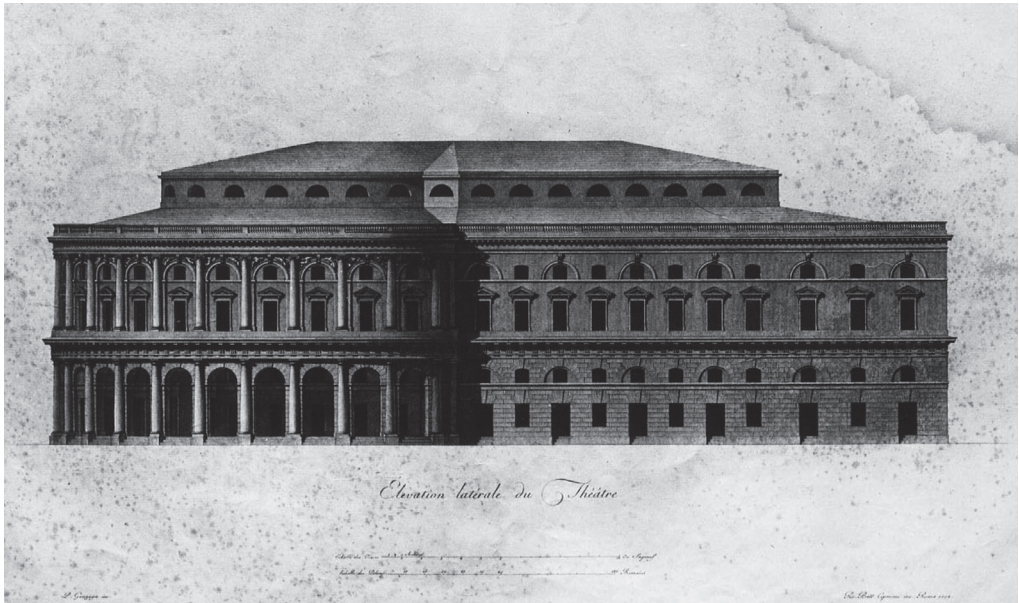


Fig. 10. Pietro Gonzaga, *Idea di un Teatro: Progetto di Teatro per l'imperatore Paolo I, 1801*. Sezione trasversale. Incisione 1805.