

Raimondo Guarino

**TORELLI A VENEZIA
L'INGEGNERE TEATRALE TRA SCENA
E APPARATO**

Questo saggio si propone, attraverso l'esame della collocazione e delle manifestazioni dell'attività di Giacomo Torelli nel contesto determinato dell'opera in musica veneziana, un primo approccio a una ridefinizione globale della sua personalità. Quello che si è scritto fino a oggi su Torelli riflette e riassume, per il rilievo del personaggio e per la relativa leggibilità dei suoi interventi, una *impasse* della nostra conoscenza delle pratiche del teatro seicentesco, segnatamente di quella imprecisa ma inevitabile rubrica storiografica che è lo spazio scenico «barocco». A fronte di una progressiva cospicua acquisizione documentale, di una sempre più precisa, e ideologicamente avveduta, nozione dell'orizzonte sociale e dei termini economici di produzione e consumo dello spettacolo, resta inerte, indifferente e indiscussa una coscienza di quello spazio scenico legata a categorie estetiche precarie e indeterminate, che non hanno presa sulla fisionomia e le motivazioni della prassi teatrale. Il teatro si vede investito dei sensi di una metafora elastica, accomunato ai caratteri generali dello spazio e della figurazione barocca nel segno di qualità spesso tautologiche (l'illusione, la metamorfosi). L'opera del «grande stregone» Giacomo Torelli è stata designata a trasmettere la cifra estetica e il prestigio tecnico di quel teatro, ad attestare il paradigma della scena barocca. Ma in sede di analisi, da Torre Franca a Bjurström, la lettura delle immagini relative alla scena torelliana ha dovuto fatalmente sottrarsi alle larghe maglie delle superficiali classificazioni stilistiche. La possibilità di definire l'identità di Torelli richiede la contaminazione e la vanificazione di certe categorie. Torelli risulta così l'esponente di un barocco «classico»¹. Oppure «è a malapena possibile etichettare le scene di Torelli con una terminologia stili-

¹ Cfr. F. Torre Franca, *Giacomo Torelli*, in AA.VV., *Celebrazioni marchigiane*, I, Urbino, Istituto per la Decorazione e l'Illustrazione del Libro, 1934, pp. 141-176.

stica. Esse contengono elementi sia manieristi che barocchi; le relazioni spaziali erano basate su tradizioni manieristiche, ma le componenti dinamiche erano manifestazioni del barocco»².

Tra la scarsa approssimazione di questo linguaggio e la sterile certezza dei riferimenti estrinseci, l'immagine della scena torelliana resta opaca; non parla come immagine di un teatro, ma come il frammentario reperto di un artefice solitario. Anche questa solitudine è parte della realtà di un teatro. L'anello mancante è una credibile sutura che proietti sulle incisioni e le descrizioni che riflettono la qualità della scena la conoscenza del contesto e dei modi della produzione operistica veneziana. Oltre l'illusoria, inafferrabile successione di una storia della scenografia per differenze stilistiche, oltre i generici raccordi con l'universo iconografico, la figura e l'opera di Torelli si individuano nella peculiarità dei diversi modi e campi d'intervento. L'attività veneziana di Torelli si costituisce come oggetto storiografico in sé rilevante in quanto condizione, statuto particolare della relazione tra scenotecnica, produzione e consumo di immagini, forme di vita del teatro e dei gruppi che promuovono e realizzano spettacoli.

Eredità e varietà degli artefici

Partendo da tali premesse, la necessaria, sommaria ricognizione della scena italiana e veneziana negli anni anteriori all'attività di Torelli deve muoversi nell'eterogeneità delle situazioni, e nella diversità conseguente delle posizioni e dell'operatività degli artefici impegnati.

Su alcuni degli immediati 'predecessori' di Torelli, il Guitti, l'Aleotti, il Chenda, sono state avanzate ipotesi di relazione diretta col fanese. Nessuna probante, nell'assenza di notizie significative e convincenti sulla biografia di Torelli anteriore al periodo veneziano, e quindi sugli anni della sua eventuale formazione di ingegnere teatrale³. C'è una continuità plausibile di abilità tecniche

² P. Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961, p. 114.

³ Cfr. M. Horn-Monval, *La grande machinerie théâtrale et ses origines*, in

che costituisce, più che l'identità di scuole e orientamenti, la base di una tradizione materiale, lo sfondo su cui si realizza l'affinità di espedienti e motivi macchinistici e di invenzione scenica. Nella diversità dei generi di spettacolo, delle occasioni festive e dei loro spazi fisici, l'evoluzione e la tradizione tecnica fanno da supporto alla koiné mitologica che riannoda la discontinuità e la sporadicità degli spettacoli aulici del tardo Cinquecento fino al Seicento inoltrato. E che ha reso leggibile come una linea spezzata un susseguirsi di episodi splendidi e isolati, dagli intermezzi medicei del Buontalenti all'opera-torneo ferrarese e farnesiana. Fino alla diversa frequenza delle espressioni accademiche e mercenarie dell'opera in musica veneziana.

Le esperienze di spettacolo del Buontalenti sono uno degli esiti molteplici di un'attività che copre un arco vastissimo e complesso di progettazione di luoghi e di immagini, di una topografia in cui il confronto serrato tra artificio e natura si propone come questione fondamentale di ogni aspetto e funzione del costruire⁴. Lo spettacolo degli intermezzi nelle occasioni celebrative è in quell'ambito il momento di massima concentrazione iconografica. Sospesa tra il progetto articolato dell'intero spazio dello spettacolo come spazio celebrativo e il peso delle sue componenti simboliche, cosmologiche, la scena non emerge come proposta autonoma di spazio costruito. L'impianto prospettico, funzionale rispetto alla commedia, alla rappresentazione del genere drammaturgico come accezione sempre più limitata e pretestuosa dell'evento teatrale, si eclissa nelle rivelazioni macchinistiche che realizzano il disegno cosmologico. La scena è il luogo qualificato a mostrare immagini significanti, che ne contiene e ne consente la dinamica, specificandosi, rispetto al contesto del teatro celebrativo, per le prerogative tecniche dissimulate che la elaborano e la supportano. Al riscontro dei documenti iconografici, la scena buontalentiana si

«Revue d'Histoire du Théâtre», IX (1957), pp. 291-308 e 304; P. Bjurström, *Giacomo Torelli*, cit., p. 49; e cfr. per l'ipotesi di rapporti col Sabbatini, E. Povoledo (a c. di), N. Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, (Pesaro 1637), rist. anastatica, Roma, Bestetti, 1955, p. 159.

⁴ Cfr. M. Fagiolo et al., *Effimero e giardino: il teatro della città e il teatro della natura*, in *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, Edizioni Medicee, 1980, pp. 31-54.

consegna con un dualismo: l'evidenza delle visioni, segno della sua trasparenza funzionale, e l'opacità strutturale della scena come tale. Resta nei disegni preparatori la traccia più prossima all'operare dell'artefice.

Analoghi problemi incontra la definizione della qualità visiva dell'opera-torneo, espressione più occasionale della cultura dei luoghi artificiali, ma suscettibile di investimenti simbolici e di sforzi preparatori altrettanto cospicui e impegnativi. Le incisioni relative al torneo ferrarese del 1631, all'*Ermiona* padovana del '36, allestimenti del Chenda, adottano la monumentale inquadratura dell'arco scenico che segna, come nel teatro farnesiano dell'Aleotti, la cesura tra lo spazio delle macchine, dell'azione mitologica e l'area del combattimento. Affollata di apparizioni, la disposizione dello spazio resta di ardua lettura. L'avvicendamento delle macchine prevale, come fattore leggibile di modificazione, sulle variazioni della scena. D'altronde, come è stato già osservato⁵, le convenzioni dell'incisione sembrano privilegiare, in sintonia con il genere di occasione spettacolare, la glorificazione del personaggio, il tradursi della gravidanza simbolica nella trasfigurazione cavalleresca. Della scena resta una semplice citazione della magnificenza e dell'arditezza macchinistica, nulla riguardo alla profondità, alla consistenza compositiva. Difficoltà di lettura che sono relative alle intenzioni globali entro cui si iscrive e si orienta l'intervento complesso dei realizzatori.

La figura del Chenda è un tramite effettivo con la realtà dei teatri veneziani. Sullo sfondo della ricorrente attività dei comici professionisti, Venezia importa, a un altro livello di consumo, fin dai primi decenni del secolo, l'impulso fiorentino alla restaurazione del melodramma. Lo coltiva nella riservatezza delle espressioni aristocratiche e accademiche⁶, finché musicisti legati alla linea ro-

⁵ *Illusione e pratica teatrale*, catalogo della mostra a c. di F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975, p. 56.

⁶ Per un'esautiva panoramica si vedano i contributi di P. Petrobelli, *L'«Ermiona» di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, in «Quaderni della rassegna musicale», III (1965), pp. 125-141; Id., *Francesco Manelli. Documenti e osservazioni*, in «Chigiana», XXIV (1967), pp. 43-66; e E. Povoledo, *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, in AA.VV., *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a c. di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 119-169.

mana, 'barberiniana', non vi approdano con l'impresa del San Cassiano, reduci dall'importante mediazione con l'opera-torneo dell'*Ermiona* padovana.

Nel complesso panorama degli spettacoli veneziani, il profilo delle personalità impegnate negli allestimenti è ricostruibile in base a interventi di incerta e difficile attribuzione. Alcuni libretti⁷ rivendicano a Giovanni Burnacini la priorità cronologica nell'introduzione a Venezia dei grandi apparati scenici. Si tratterebbe di allestimenti nel teatro di San Giovanni e Paolo della famiglia Grimani negli anni dal '41 al '43, mentre è documentato l'operato di Burnacini a Ferrara, in termini appropriati alla tradizione locale, nell'opera torneo di Ascanio Pio di Savoia *Le Pretensioni del Telbro e del Po*, del 1642.

È certo però che la presunzione di priorità del Burnacini era infondata, se è vero che fu il Chenda ad allestire lo spettacolo di apertura dello stesso teatro di S. Zanipolo, nel 1639: la *Delia* di Giulio Strozzi⁸. Il Chenda, tratto d'unione con l'opera ferrarese attraverso l'*Ermiona* padovana, non avrebbe potuto ribattere al Burnacini, perché moriva nel 1640.

Di diversa caratura ed estrazione le figure locali. Come il Tasio, o Tarsio, secondo notizie ulteriori, Gioancarli, che appronta nel 1634 la scena della tragedia *Solimano* per gli Accademici Immobili⁹. Per *La maga fulminata* del '38 i virtuosi del San Cassiano ricorrono al veneziano Iseppo Alabardi detto lo Schioppi. Alabardi, che un'incisione associa all'opera accademica *Rosilda* del '25¹⁰, è noto anche per aver provveduto, secondo la dedica del libretto, alle decorazioni per la *Proserpina rapita* di Giulio Strozzi, in occasione delle nozze Mocenigo-Giustinian del 1630. La festa aristo-

⁷ I libretti sono *La Finta savia* di Giulio Strozzi (Venezia 1643) e *Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane* di G.A. Cicognini (Venezia 1651). Cfr. P. Bjurström, *Giacomo Torelli*, cit., p. 45; F. Torre Franca, *Il primo scenografo del popolo, Giovanni Burnacini*, in «Scenario», III (1933), pp. 191-194; e la voce *Giovanni Burnacini* del *Dizionario biografico degli Italiani*, XV, 1972, di A. Barigozzi Brini.

⁸ La fonte è l'*Argomento e Scenario della Delia e della Sera sposa del Sole*, Venezia 1638.

⁹ E. Povoledo, *Una rappresentazione accademica*, cit.

¹⁰ *Ibidem*, p. 162; e *Id.*, *Lo Schioppi viniziano pittor di Teatro*, in «Prospettive», 16, 1957, pp. 45-50, ove è riprodotta l'incisione.

cratica come occasione di intrattenimento musicale e letterario e di allestimento celebrativo introduce, tra le vicende dei teatri pubblici mercenari, nobiliari e accademici, uno dei 'caratteri originali' della vita di spettacolo e in genere della cultura veneziana. I fasti delle grandi famiglie dell'oligarchia costituiscono l'ambiente e l'orizzonte più continuo e privilegiato di attività di intellettuali e artisti. Alabardi ha lavorato anche alla decorazione esterna del cortile di palazzo Mocenigo. Nella *Carta del navigar pittoresco* (1660) Marco Boschini descrive i temi mitologico-eroici della decorazione illustrandoli come intermezzi di una tragedia¹¹. La penetrazione dei motivi dello spettacolo aulico nell'iconografia dei palazzi aristocratici veneziani è uno degli elementi in cui si realizza, per ragioni di committenza e di gusto, l'apporto di quadraturisti e apparatori locali, fino a sfociare nella collaborazione con imprese propriamente teatrali, e a sperimentarvi tipologie ulteriori. In assenza di documenti iconografici, le descrizioni dei libretti della *Maga fulminata*, cui l'Alabardi ha sicuramente collaborato, e della stessa *Andromeda* del '37, suggeriscono sul palco del San Cassiano un succedersi di «boscarecce» e «marittime», secondo un naturalismo di motivi che si ricollega alle realizzazioni fiorentine di Giulio Parigi, e che sembra proporsi come la sigla visiva delle aggiornate declinazioni dell'opera in musica, al di là dei suoi contenuti mitologici o epico-cavallereschi; materializzando, nella *Maga*, quelle prerogative e licenze favolose che ne intessono i pretesti narrativi.

La tensione a uno sfruttamento 'panoramico' dell'allestimento, a un parallelismo della linea visiva rispetto all'invenzione librettistica, e quindi il tramonto della cosmologia come condensazione simbolica e iconografica nell'apparato celebrativo, agiscono di rimbalzo sugli ascendenti cavallereschi dell'opera veneziana. Lo si intuisce dalle incisioni che illustrano la consistenza del prologo al torneo ferrarese del 1638, un'*Andromeda* di Ascanio Pio di Savoia allestita dal Guitti¹². Il movimento degli ingegneri, l'accostamento tra forme e occasioni eterogenee, l'uniformazione dei contenuti

¹¹ M. Boschini, *La Carta del navigar pittoresco*, a c. di A. Pallucchini, Firenze, Olschki, 1966, p. 442-446.

¹² Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, cit., p. 62.

narrativi e visivi sono i fattori che pongono le premesse di un'area di consumo in cui la diversità dei moventi di propulsione e di committenza si avvia verso la compatibilità fra i centri di un'area di distribuzione virtuale e presto effettiva. Ma, più di questa progressiva assimilazione, ci interessa in questa sede la specificità del polo veneziano.

L'opera in musica nei caratteri originali dello spettacolo veneziano

In relazione all'apertura del San Cassiano a rappresentazioni venali di opere in musica, Venezia è stata destinata a localizzare, nella storia del melodramma, il campo di una 'democratizzazione' e commercializzazione implicita nell'incontro tra la forma e il contesto. Al di sotto di questa nozione superficiale sono da esplorare e da approfondire le relazioni tra gruppi di operatori e cultura dell'*élite*, tra sfera del consumo privato, dimensione civica e dimensione mercenaria dell'attività di comici e virtuosi. Sullo sfondo c'è la continuità delle forme recitative delle compagnie dell'Arte, la casistica dei loro interventi di diverso impegno e livello in sale private o pubbliche di proprietà delle famiglie aristocratiche. La cadenza costante e continua delle attività dei comici professionisti è una realtà di spettacolo che si basa, ovviamente, su principi di produzione opposti a quelli vigenti nello spettacolo principesco. La diversità dei fini e dei modi, le classificazioni che se ne possono ricavare, non sono tuttavia conformi alla qualità e allo spessore dei soggetti individuali e collettivi impegnati nello spettacolo, né identificano pienamente 'classi' e stili di spettacolo. È necessario diffidare, anche in vista dei fenomeni di diffusione geografica di forme e imprese di spettacolo che omologano orizzonti difformi di cultura urbana, di una corrispondenza tra lo spessore, le tensioni, le divisioni della cultura e del lavoro teatrale e le gerarchie tra opera principesca, accademica e mercenaria. Le compagnie dei comici professionisti costituiscono, in questo senso, un esempio problematico, non una pietra di paragone o di inerte confine del teatro venale. Esistono le pratiche recitative finalizzate, i meccanismi di montaggio costruiti su leggi specifiche e collaudate. Ma sulla loro base, seguendo i ritmi di un lusso apparente, di

un'economia più impalpabile, gli uomini che vendono teatro inseguono una *facies*, un ruolo, e perseguono complicità modellate sull'esempio delle accademie; cercano una fisionomia che facendo leva sulle glorie della scena li proietti nelle pagine dei «teatri d'uomini illustri» della contemporaneità.

Per rifarci a un caso specifico, sappiamo quanto sia coscientemente velleitario, a rileggere il prologo della *Ferinda* di Giovan Battista Andreini, l'adattamento esteriore dello spettacolo dei comici alle esperienze del melodramma mantovano e fiorentino. Ma il vero problema non è tanto la possibile intercambiabilità e contaminazione delle forme che accostamenti progressivi e combinazioni ulteriori, prescindendo dalla cultura propria delle compagnie, potranno realizzare. Il problema centrale è lo scambio di apparenze reso possibile dal comune *campo di definizione culturale* che è il teatro oltre la diversità degli spettacoli e delle possibilità materiali di produzione. In esso si esprimono e si materializzano le ambizioni, le necessità e la socialità di intellettuali e operatori ben distinti, che tendono a sfumare la diversità delle rispettive pratiche ed estrazioni per soggettiva volontà di emulazione e per oggettive affinità di spazi, di immagini e di retoriche. Prima di prestarsi al riconoscimento a posteriori delle differenze produttive e strutturali, il teatro di questi decenni è, come ha scritto Ferdinando Taviani, «un luogo capace di accogliere senza omogeneizzarle una serie di contrastanti opzioni private»¹³.

Quando Ferrari e Manelli 'riconvertono' il teatro San Cassiano per rappresentarvi opere in musica, la loro impresa si muove, per provenienza e per tipologia di spettacolo, a un livello diverso dall'attività dei comici. Qualche anno dopo, nel '45, a Venezia, per bocca di Manelli, in piazza San Marco, si «rimprovera» a Giacomo Torelli e al coreografo Balbi, di «essersi accostati a comici»¹⁴. Ma fa parte del compromesso messo in atto dall'*Andromeda*¹⁵ l'occu-

¹³ F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982, p. 434.

¹⁴ Cfr. la lettera del Balbi pubblicata in H. Prunières, *L'opera italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913, p. 375.

¹⁵ Cfr. L. Bianconi-Th. Walker, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), per documenti e riflessioni fondamentali al proposito.

pazione di uno spazio già gestito dalla famiglia Tron come sala delle commedie da affittare alle compagnie itineranti. In virtù di quelle entrate Venezia può sembrare ai musicisti una piazza sguarnita, una terra di conquista dove mettere a profitto le loro competenze, elaborando un genere congeniale alle abilità possedute e alle esperienze maturate; e con l'attenzione costantemente rivolta ai possibili impieghi presso cappelle ducali e principesche.

Il tessuto connettivo dello spettacolo a Venezia tra il quarto decennio e la metà del secolo è costituito dalle regolari contaminazioni tra progetti di spettacolo e biografie eterogenee. Le pre-esistenze del teatro venale, le forme e le tipologie di importazione si contemperano in virtù dell'ambito di possibilità determinato dai 'caratteri originali' cui abbiamo già accennato. Sono i caratteri dettati dalla relazione tra patriziato e città, dalla loro identità istituzionale e dallo scarto tra la dimensione privata, il costume di vita dell'oligarchia e le mitiche, impersonali immagini e funzioni del regime repubblicano e delle sue magistrature. Venezia città di nessuno e di molti principi è una delle costanti versioni del mito della Serenissima. I molti principati, che mai possono apertamente competere con lo splendore e l'autorità dei riti di regime, sviluppano un'autorità e un prestigio paralleli e alternativi, sempre sul punto di trasgredire il limite dell'ostentazione. A partire dalla seconda metà del '500 il rapporto con le compagnie dei professionisti è certamente una vicenda di prevalenti motivazioni speculative, ma che si manifesta come sfruttamento di uno spazio appartato di intrattenimento e consumo di abilità e forme recitative, già implicito nelle loro modalità di distribuzione e presenza nella cultura urbana. Per gli uomini che vendono spettacoli come per altri intellettuali e virtuosi i diversi punti di riferimento e di esibizione approntati dall'aristocrazia significano un concreto pluralismo di ambienti e interlocutori e una concomitanza di diverse opportunità economiche. I termini del progressivo accomodamento di offerta e domanda di spettacolo nelle diverse realtà urbane trovano a Venezia momenti di soluzione immediata, sintetica, precaria perché molteplice. Venezia contiene ed esaurisce le incertezze di un'economia mista, oscillante tra il legame feudale e le leggi di mercato. Ma anche qui al dato economico si sovrappongono gli obiettivi di definizione culturale dei diversi soggetti.

L'attrito tra la base materiale e la ragione economica del teatro venale e l'elaborazione delle forme auliche dello spettacolo contemporaneo è, sotto un certo profilo, un'espressione del confronto tra l'*élite* socio-culturale e la città. Ci troviamo di fronte a una complessa catena di mediazioni. Il teatro dei comici è contemporaneamente un modo di pubblicazione di abilità espressive e un mondo separato. Nello spazio dei comici, i virtuosi sperimentano due libertà opposte: quella della pubblicazione indeterminata dello spettacolo e quella dell'autosufficienza accademica. Vedremo le ricche implicazioni di questo incontro sul versante estetico. Il convergere sul teatro della visione accademica, dell'autonomia di valori di alcuni settori dell'aristocrazia, è una complicità e una promozione aperta che identifica nello spettacolo un modo di pubblicazione obliquo e prestigioso, anche grazie alla mediazione dei virtuosi e delle loro iniziative. Si tratta della prospettiva opposta alla trasfigurazione perseguita dai comici per elevarsi sulla condizione del teatro necessario. Dalla parte dei comici si cerca di adeguare la pubblicità del teatro ad altri livelli e ad altre voci della fama. Dalla parte degli accademici si individua nel teatro l'opportunità di trasferire in città costumi principeschi e di proiettare, in quello stesso spazio neutro, la loro eccellenza sociale e culturale, in termini pubblici ma secondo leggi e pratiche eccezionali e irriducibili perché specifiche e autonome.

Questo incrocio di visioni si traduce in un mosso panorama di fatti di spettacolo. Il teatro è un insieme di abilità diverse ma anche un duplice e duttile strumento di manifestazione di privilegio e rivendicazione di autonomia. Se i comici possono chiamarsi virtuosi e fingersi accademici, i virtuosi possono nominarsi accademici¹⁶ e vendere teatro come i comici, e gli artistocratici e gli uomini di lettere delle accademie, emulando i principi, costruire i teatri e promuovere e realizzare gli spettacoli dei comici e dei

¹⁶ Sull'impresa degli Accademici, compagnia di opere in musica attiva al San Cassiano intorno al 1640, cfr. G. Morelli-Th. Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in AA.VV., *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a c. di M.T. Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120. Uno spaccato interessante delle relazioni tra musicisti, accademie e aristocrazia è offerto da E. Rosand, *Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: the composer's voice*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXI (1978), pp. 241-281, alle pp. 246-256.

virtuosi. È una simbiosi di strategie di sopravvivenza, di cambiamenti di status, di ambizioni all'egemonia del gusto e all'arte degli incontri.

Nel canto dodicesimo della *Venezia edificata* (1624) Giulio Strozzi descrive il mondo dei piaceri veneziani. Localizzato nell'isola di San Giorgio, ispirato dalla perversa Irene per seminare discordia tra i veneziani opposti all'invasore Attila, è un mondo isolato, geograficamente e narrativamente, nell'economia del poema sulle origini della Serenissima. Nel suo spazio Giulio Strozzi si concede alle «lascivie» del gusto contemporaneo, in deroga allo spirito e all'impianto tassiano del poema. Nelle trame del mondo di Irene si riflettono i piaceri dei veneziani contemporanei: le carte, le maschere, la voce della «bellissima Adriana» (Basile), le commedie all'improvviso, le regate notturne. Nell'immagine della «dolcezza della libertà» veneziana il mondo dei piaceri è un universo parallelo e tuttavia ineliminabile. È una realtà viva e brulicante, contrapposta all'austerità del mito repubblicano e che con essa si confonde nell'occhio dei viaggiatori e nelle celebrazioni e riflessioni letterarie.

Negli anni successivi al soprassalto della reazione all'Interdetto, Venezia impone sul piano esterno un ruolo anticuriale e antispagnolo, ma ritrova immutato al suo interno il conservatorismo e la progressiva decadenza della classe dirigente¹⁷. I fermenti culturali estremizzano la tendenza all'esoterismo e al disimpegno. In questo quadro le accademie sono il decisivo anello di congiunzione tra l'aristocrazia e le realtà di lavoro intellettuale e di intrattenimento che la gerarchia delle apparenze cittadine relega nel mondo notturno dei giochi e dei teatri. Sono note le compromissioni teatrali dell'accademia degli Incogniti, fondata da Gian Francesco Loredan nel 1630, le sue valenze filosofiche e ideologiche, e quelle opzioni letterarie e iconografiche che aiutano a comprendere indirettamente alcuni meccanismi di elezione e costruzione della letteratura teatrale e dell'immagine scenica. La corriva novellistica amorosa, il

¹⁷ Cfr. F. Gaeta, *Venezia da «stato misto» ad aristocrazia «esemplare»*, in *Storia della cultura veneta*, 4, *Il Seicento*, II, Vicenza, Pozza, 1984, pp. 437-494 e 466-467.

licenzioso concettismo della produzione in versi, le diverse tentazioni del romanzo che riducono alle forme del gioco letterario accademico le fonti mitologiche, epiche e storiche sono l'orizzonte in cui si inserisce la librettistica del dramma musicale di quegli anni¹⁸.

Su un altro versante dobbiamo al Puppi e all'Ivanoff importanti indicazioni sull'iconografia degli Incogniti, sull'invenzione delle incisioni che ne illustravano le stampe, sulla produzione figurativa parallela alla loro attività letteraria. Ne ricaviamo il rovesciamento sistematico degli emblemi e delle iconografie controriformistiche, l'inflessione univocamente erotica dell'eredità classica, la modulazione grottesca dell'iconografia mitologica, esemplificata dalla produzione pittorica di Sebastiano Mazzoni, altro fiorentino emigrato, come Giulio Strozzi, verso i climi della sensibilità veneziana¹⁹.

Si è parlato a proposito degli Incogniti, e in genere della fisionomia delle accademie veneziane, di programmatico autoinganno, di «parodia della libertà»²⁰. L'emulazione delle corti nell'ordine repubblicano imprime alle figure e ai miti aulici un'inflessione deformante, scettica, sovversiva nei limiti dell'ironia e dell'edonismo. Oltre la città istituzionale, le *élites* cercano riscontro nel disordine della città reale. Tra archetipi eterodossi e mitologie di stato il consumo della parola letteraria e dell'immagine soggiace allo stesso dualismo delle imprese di spettacolo. E anzi trova in esse, sospese tra l'ambizione mercenaria e la concezione elitaria, un esito esemplare. La socialità effimera dello spettacolo diviene, in quanto riscontro intuitivo di una situazione generica di consumo di oggetti culturali, il parametro della necessaria instabilità dei canoni estetici. L'irrisione delle regole aristoteliche, proclamata

¹⁸ Oltre al saggio citato di L. Bianconi, e Th. Walker, si vedano i recenti contributi di G. Baldassarri, G. Auzzas, A.L. Bellina-Th. Walker in *Storia della cultura veneta*, cit., I, 1983.

¹⁹ L. Puppi, «*Ignoto Deo*», in «*Arte veneta*», XXIII (1969), pp. 169-180; N. Ivanoff, *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, in «*Ateneo Veneto*», n.s., III (1965), pp. 186-190; Id., *Sebastiano Mazzoni*, in «*Saggi e memorie di storia dell'arte*», II (1958-59), pp. 209-279.

²⁰ G. Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 194; e cfr. Id., *Le accademie*, in *Storia della Cultura Veneta*, cit. I, pp. 131-162.

nelle prefazioni ai drammi per musica, nasce da una sintesi di pragmatismo e autarchia, riduce a denominatore comune le condizioni opposte della produzione e del consumo: l'arbitrio, la preziosa trasgressione degli eletti, e l'indeterminatezza, la *medietas* del pubblico virtuale. Ne nasce un'estetica negativa in cui vigono le leggi dell'eccesso, del disordine, del frammento e l'unica legittimazione del piacere. Nel segno delle licenze di mercato e del libertinismo del gusto, l'opera in musica accoglie e accomuna anche le divaricazioni concrete, le diverse singolarità e abilità di chi fa spettacolo. Diviene il cimento e il campo di attrito delle onnipotenze mimetiche che fondano la mitologia propria dei suoi soggetti, dall'espressività dei «musicisti rappresentanti» alla versatilità delle scene.

Torelli e l'immagine teatrale

In questa cornice si inserisce l'avvento di Giacomo Torelli da Fano, artefice di macchine e scene mutevoli per le ambigue e contraddittorie sollecitazioni del contesto veneziano. Il primo documento diretto della sua presenza è una lettera con cui si adopera per la concessione del terreno destinato alla costruzione del Teatro Novissimo. È un teatro che si costruisce ex novo, dedicato espressamente ed esclusivamente, sulla scia della riconversione del S. Cassiano e della ricostruzione del vicino teatro Grimani, a S. Giovanni e Paolo, «per recitare Opere solamente eroiche, in musica, e non Comedie». Sovrintende all'impresa una società che annovera membri delle famiglie Michiel, Marcello, Da Mosto²¹.

Nella stampa che celebra lo spettacolo inaugurale, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, l'accademico Incognito Maiolino Bissaccioni afferma che Torelli era a Venezia «venuto per esercitare i suoi talenti dediti alla Militia in servizio di questo Augusto Senato»²². Ne è stata ricavata l'ipotesi, confortata dalla plausibile

²¹ N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 62. La lettera di Torelli è pubblicata alla p. 63 n.

²² *Il Cannocchiale per la Finta Pazza. Dramma dello Sirozzi Dilineato da M.B. C. di G.*, Venetia, per Gio. Battista Surian, 1641, p. 7.

applicazione di accorgimenti dell'ingegneria navale alla scenotecnica, di un impegno di Torelli nei cantieri dell'Arsenale. È una derivazione da altro ramo dell'attività ingegneresca che non esclude ma ridimensiona l'altra ipotesi, suggerita dal Milizia nella sua breve biografia, secondo la quale Torelli avrebbe già negli anni di Fano creato «alcune machine sceniche, che furono per la novità sì applaudite, che la fama lo trasse a Venezia»²³.

L'eccezionalità degli interventi torelliani si manifesta immediatamente in due tratti che il Nicoll ha già opportunamente messo in rilievo²⁴. Il primo intrinseco: l'espedito tecnico dell'argano a contrappeso che muove una ruota collegata, nel sottopalco, ai tiri delle quinte, consentendone uno spostamento rapido e simultaneo. Il secondo, solo apparentemente estrinseco e relativo alla consistenza documentale, è la pubblicazione, tramite stampe corredate di incisioni, delle immagini dei suoi allestimenti²⁵.

Il teatro del melodramma veneziano non è più la scena interna o contigua ai riti della corte, legata alla definizione effimera di un ambiente secondo un organico progetto iconografico. È uno dei passaggi di una complessa dialettica di montaggio e consumo di immagini e forme mitiche. La funzione dell'artefice è la qualificazione e la trasformazione di un luogo neutro, in senso dimensionale e mimetico, nei limiti stretti dello spettacolo e del suo spazio deputato. L'acquisizione tecnica della mutazione simultanea asseconda e adempie questa funzione conseguendo la duttilità uniforme e coordinata dell'intera gamma degli strumenti del linguaggio scenografico, omologando i diversi materiali ai fini dell'elaborazione dimensionale del palco e della composizione dell'immagine scenica. La leggibilità della scena torelliana non è solo un aspetto secondario dovuto alla convenzione calcografica che la documenta. È anche la traccia di una compiuta capacità di controllo

²³ F. Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo*, Roma, Monaldini, 1768, p. 350.

²⁴ A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale* (London 1966), trad. it. Roma, Bulzoni, 1971, pp. 123-124.

²⁵ Sull'importanza delle incisioni delle invenzioni torelliane per la diffusione indiretta della scenografia prospettica cfr. anche le considerazioni di J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 268-271 (trad. it. *Le ombre collective. Sociologia del teatro*, Roma, Officina, 1974).

dei mezzi e dei risultati della creazione scenica. La scena di Torelli è architettonica, simmetrica, geometrica anche nelle immagini «naturali», ed è potuta apparire per questo classica, «anti-barocca», perché è un'immagine unitaria. Unitaria nella rigorosa coordinazione che costruisce l'impianto scenico e fulmineamente lo dissolve per avvicendarlo. La scena come macchina, è stato scritto²⁶. Soprattutto la scena compiutamente ridotta a immagine che si impone, si annulla e si rigenera riempiendo lo spazio neutro del palco, annullandolo come oggetto di pura visione nel luogo ad essa deputato che è il teatro. Questa immagine tecnologicamente uniforme ritroverà al suo interno, nella sua profondità, più astratte dinamiche e differenze. Dovremo verificare nelle descrizioni, nelle immagini degli spettacoli del Novissimo, quanto la sintassi interna e la successione delle scene si orientino e si strutturino secondo un ritmo e un senso che trascendono le immediate funzionalità narrative di mutamento e di definizione dello spazio. Rimandando alla monografia di Bjurström e ad altri contributi²⁷ per le ipotesi di parentele morfologiche e raccordi iconografici, ci concentreremo sullo statuto di queste immagini teatrali e sulle scelte di invenzione e montaggio nella doppia specificità, teatrale e veneziana, del delineato orizzonte di produzione e fruizione.

«La Finta Pazza», o la mutazione dello sguardo

Documento base della rappresentazione della *Finta Pazza* al Teatro Novissimo nel 1641 è il già citato *Cannocchiale per la Finta Pazza*. Le iniziali dell'estensore, come alcuni cenni della prefazione anonima, lasciano trasparire la personalità avventurosa di Maiolino Bisaccioni, approdato tra gli Incogniti veneziani dopo una travagliata esistenza di cortigiano e soldato²⁸. La finalità del

²⁶ Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, cit., p. 54.

²⁷ Specialmente C. Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 164-170; e G. Verardo Tieri, *Il Teatro Novissimo. Storia di «mutazioni, macchine e musiche»*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», X (1976), pp. 555-595 e XI (1977), pp. 3-25.

²⁸ Cfr. la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, 1968, di V. Castronovo.

Cannocchiale è esplicitamente descrittiva, e a tale scopo distinta dalle stampe dello scenario e del libretto.

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

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

la vivacità dell'ingegno, e l'esperienza delle macchine dipinte, de i lumi accomodati, degli ordini ben posti dal sig. Iacomo sudetto, co' quali s'ingannò con diletto, e si diletto con maraviglia chiunque v'andò a essere spettatore, né contento d'una e due volte, vi ritornò la terza e quarta e più ancora²⁹.

Nella descrizione della prima scena, immagine del porto di Sciro che fa da sfondo al prologo e alle prime scene, si dà rilievo allo «stupendo artificio del sig. Tarsio Gian Carli Pittore da Venezia, c'ha mostrato quanto ei sappia valersi del pennello e de' colori». Del Tarsio il *Cannocchiale* parlerà anche più avanti, nell'apprezzamento delle sculture dipinte e delle prospettive della scena della piazza di Sciro del secondo atto. Lo conosciamo già per aver operato nell'allestimento della tragedia accademica *Solimano* del '34. L'avvento del Torelli valorizza lo spessore dell'allestimento nel suo complesso, e la sua responsabilità nell'invenzione e realizzazione tecnica relega in un ben identificabile ruolo esecutivo i pittori locali che, come il Giancarli o l'Alabardi, avevano operato nella produzione anteriore.

²⁹ *Il Cannocchiale*, cit., p. 9.

Le lodi all'artefice toccano il culmine nelle note pagine dedicate al meccanismo del cambiamento di scena a vista:

Mirabile era l'artificio di questa mutatione, poiché un solo Giovanetto di quindici anni le dava il moto lasciando un contrapeso rattenuto da un picciol ferro; quello peso faceva aggirare un rocchello sotto il palco, per lo quale, secondo il bisogno, andavano hor inanzi hor indietro li tellari tutti, che erano sedici, otto per parte accomodati nello spatio di trenta-cinque piedi di suolo, per lo che girando tutte le parti ad un solo, e velocissimo moto, rendeva grande la meraviglia come di arte non mai più usata in simile occorrenza di Scene, & i Theatri doveranno la gratitudine all'inventore, che le ha rese degne di stupore, e dilettevoli ad un tratto; & in vero, che fuori di questo ingegnoso artificio, l'intelletto non s'adequa alla credenza che tanti tellari possano tutti in un punto, in un baleno, anzi in un atomo accomodarsi a' suoi luoghi per variare una Scena³⁰.

Cinque sono le scene ideate per l'opera. Dopo il porto di Sciro, dove «quel breve spatio della Scena sapea mentire un immenso dell'onde e del mondo», «sparì la scena marittima e si cangiò in un bellissimo e ben regolato cortile ripieno di loggie, e statue di bronzo, nel cui prospetto vedevasi un arco ad uso de' Trionfali»; seguono la piazza di Sciro, le rive del Lete, il giardino reale, «così ben regolato, e delizioso, che gareggiavano l'Architettura, la Scultura e Flora». L'invenzione torelliana ricalca l'idea cosmologica, risalente agli intermezzi medicei, della rassegna degli elementi. Vi aggiunge la ricercatezza architettonica delle scene del cortile regio e della piazza. L'articolazione delle macchine celesti si giova, oltre al tradizionale supporto della «nuvola», di raffinati effetti cromatici e di ampie e differenziate possibilità di movimento. Il libretto di Giulio Strozzi, prodotto di una lunga esperienza di scritture per occasioni di spettacolo disparate, di un accorto equilibrio tra mitologia ironizzata e umori contemporanei, offre un verosimile riscontro ai ritmi di macchine e mutazioni. Si avverte facilmente nelle pagine del *Cannocchiale*, nonostante le digressioni moraleggianti del Bisaccioni («così l'opere sceniche dovrebbero per utile, più che per diletto udirsi, e considerare»), che il senso dello spettacolo della scena non è nelle apparenze cosmologiche, e non è certo appiattito sulle necessità del dramma con cui

³⁰ *Ibidem*, pp. 21-22.

pure convive. Non è unità di senso ma discontinuità di attrazioni a guidare la percezione dell'apparato. Stupiscono i rapidi movimenti del drago del prologo, cavalcato da un fanciullo canterino, allegoria del «Pensiero improvviso». Colpisce l'attracco della nave, il ricco abbigliamento degli eroi che ne sbarcano, del re e del suo seguito. Stupiscono le evoluzioni celesti della Vittoria, «la disusata maniera del moto strano e del suo giro». Nella scena fiammeggiante dell'Inferno, in cui la bocca del drago lascia intravedere Dite, «non v'era cosa che non ricercasse l'attenzione degli occhi per esser considerata dalla mente».

Grande rilievo è dato alla ricercatezza degli effetti d'illuminazione, sia per le fabbriche della piazza, in cui si conseguono preziose impressioni di lontananza:

scorgevasi un maestoso Palazzo Reale, nelle cui logge con tre distanze o sfondri, si vedevano alcune lontananze, come che dipinte nondimeno aiutate da lumi opposti mostravano molti e lontani cipressi, in guisa disposti, che parevano miglia distanti³¹;

che nell'inusitato luminismo del quadro infernale, «poiché avea lumi abbastanza laddove l'inferno è tutto oscuro, e sconcertato»; fino alle sfumature crepuscolari della scena finale in cui le nuvole «conglobate nella dilatatione empirono tutta la scena, et erano con tanta industria illuminate, che mai più belle furono quelle della naturale aurora, o del cadente giorno».

Sappiamo che lo spettacolo di questi decenni, e massime l'opera veneziana, non è un prodotto coerente ma un concorso di disparate ragioni sociali, di postulati estetici precari, di incerta individuazione dei destinatari e varia provenienza e abilità di chi lo rappresenta. Lo spettacolo dei comici, che rappresenta in questo paesaggio la continuità del teatro come professione, teso per necessità di aggiornamento a una volontà di contaminazione che arriva al tentativo di inglobare il fasto del grande spettacolo di corte, sembra perdere di fronte alla qualità di più ricche e studiate intraprese. In realtà la sua logica, la sua strategia, o almeno una parte di esse, trasmigrano nelle realtà concorrenti. Non tanto e non soltanto sul

³¹ *Ibidem*, p. 39.

piano della logica produttiva che imporrà poi ai musicisti forme mercenarie e mediocrità di apparato. Il modo di comporre spettacoli delle compagnie dei comici, perdendo il collegamento e le radici nella cultura organica da cui proveniva, e per cui si giustificava, si trasforma in modo di coesistenza delle diverse competenze mobilitate nell'opera in musica. È un'analogia che investe il profilo formale dello spettacolo, i suoi termini di coerenza debole, non il modo di produrre in senso proprio e le relazioni che un modo di produzione intrattiene in profondità con i soggetti in esso coinvolti. Le due esperienze si incontrano, nel comune campo di definizione culturale che è il teatro e nei diversi presupposti di formazione, nel segno di uno spettacolo che vive della frammentarietà di attrazioni sparse e discontinue.

Per il valore della collaborazione attuata e per la funzionalità del libretto dello Strozzi, la *Finta pazza* diventa un'opera di riferimento, quasi di 'repertorio', per i musicisti itineranti. La funzionalità e l'adattamento a modi di montaggio più disinvolti sacrificano ovviamente il peso specifico delle diverse componenti. Nella terza impressione veneziana del libretto (1644), Giulio Strozzi rievoca polemicamente lo spettacolo di tre anni prima, «il suo vero essere: quando pure in bocca della signora Anna Renzi, con la musica del signor Sacinati, e con le macchine del signor Torelli, fece stupire una Venetia» mentre altri virtuosi speculavano sull'eco di quello stupore vendendone per la penisola le dimidiate attrazioni. Non era soltanto una degenerazione venale ma uno sviluppo, un uso implicito nell'occasionalità degli incontri veneziani. Prima di essere rimossa nel tradimento venale dell'irripetibile, 'vero essere' della *Finta pazza*, proporzionalmente alla ricchezza dei materiali e dei fattori coinvolti la scena di Torelli rischiava di perdersi, per ragioni opposte, nelle sparse attrazioni dello spettacolo del Novissimo, nei costumi, nel finto lusso delle macchine luccicanti, nella bizzarria dei balletti. Il genere che si avvale della scenotecnica è anche il genere che vanifica la composizione scenografica come progetto di spazio, che la riduce, per le sue stesse acquisite prerogative, a immagine, a duttile apparenza di effetti ottici o dinamiche strumentali.

Spesso si prospetta superficialmente una facile convergenza tra la pratica teatrale seicentesca, i suoi modelli di costruzione dello

spettacolo e lo sviluppo contemporaneo delle tecniche recitative e di allestimento che concorrono nella fisionomia delle rappresentazioni. È facile accorgersi, se ci poniamo dal punto di vista dei produttori, dell'aspetto contrario della situazione. Nell'insieme delle abilità esibite, è necessario per chi agisce difendere una visibilità e un'identità che significa eccellenza nelle rispettive sfere d'azione, ammissione a quella sintesi di disparate eccellenze che dovrebbe essere l'opera in musica, o ai privilegi e alle soluzioni extra-teatrali delle rispettive carriere. È un confronto che si accetta soprattutto quando si percepisce, anche confusamente, che il teatro è soltanto una fase, provvisoria e parziale, della propria attività. Ed è questo evidentemente uno dei limiti che incontra il trasferirsi delle strategie di composizione e di mercato dei comici nelle imprese dei virtuosi, nella loro durata e nella loro coesione. La voce dei virtuosi, l'eccellenza dei musicisti, l'opera degli apparatori, l'invenzione dei librettisti, devono lottare nel teatro contro la teatralità, contro il concorso che illustra, per rassegna di espressioni di vertice, anche l'idea colta della pratica teatrale. O rassegnarsi alla mediocrità che riduce quel concorso all'ombra di un evento originario e a puro sostegno di necessità riproduttive. O ancora cercare l'esito separato e individuale dell'impiego di corte, ripercorrere le cornici auliche e le cadenze festive dello spettacolo principesco.

«Non v'era cosa – scrive il Bisaccioni, in un brano già citato, a proposito della scena infernale – che non ricercasse l'attenzione degli occhi per essere considerata dalla mente». L'incisività dell'intervento di Torelli è un valore che va oltre la rispondenza delle sue qualità ingegneresche ai requisiti ideologici, figurativi e narrativi dell'opera in musica. Abbiamo visto che la risultante visiva del congegno per le mutazioni è la costruzione di un tempo assoluto dell'immagine, di una fluidità di apparizioni che azzerà lo spazio reale e uniforma la complessa realtà della costruzione scenica anche sul piano dinamico. In questa dimensione temporale dell'immagine che inverte e moltiplica, reiterandola e ricomponendola all'infinito, la contraffazione dimensionale della sintassi prospettica, Torelli punta al recupero della differenza materiale degli elementi e degli spazi per introdurre i modi e i tempi di una visione difficile, irriducibile alla funzionalità mitologica dell'apparato. Dare un rilievo specifico alla percezione della scena significa incidere nell'im-

magine il percorso di una visione in atto, «cercando l'attenzione degli occhi» attraverso opposizioni interne di ordine strutturale, nell'acquisita omogeneità geometrica e mentale dello spazio costruito. Certamente il rilievo della scena si costruisce anche, in termini pertinenti alla qualità dell'immagine, tramite fattori per noi difficili da restituire, a parte le ridondanze descrittive dei relatori, quali l'illuminazione e il colore. Ma è nella composizione e nell'articolazione degli spazi che l'operazione dell'artefice si rende più perspicua. Vedremo in seguito, là dove è possibile, come per il *Bellerofonte* e la *Venere gelosa*, disporre di una documentazione iconografica, che è opportuno riformulare e riassumere in questi termini di ricerca di una composizione scenica specifica i tratti pertinenti sovente rimarcati ed enfaticizzati nella letteratura su Torelli: il «transetto architettonico», la «doppia divisione della scena in profondità e in altezza»³². Questi aspetti, più che contrassegnare la cifra stilistica di Torelli, rivelano una condizione dell'artefice, testimoniano, a un livello massimo di intervento e di documentazione, della resistenza opposta alla dissoluzione della scena nell'immagine, nel suo consumo, nei suoi nessi e nelle sue funzioni simboliche o drammatiche. Attraverso questi tratti morfologici troviamo depositata e duplicata nelle incisioni, come una struttura di cristallo, la dinamica che ripristina nella scena la visione in atto. È una dinamica di scarti, deformazioni e perversioni interne, le uniche obiezioni possibili alla convenzione che lo stesso Torelli ha condotto a perfezione, nel concorso di visione prospettica e mutamento a vista, e che dominerà fino alle obiezioni radicali del Bibiena.

Nella descrizione degli apparati della *Finta pazza* risaltano alcune tracce di questa ricerca. Pensiamo al momento del primo atto in cui, nella scena del cortile regio, un gioco di cortine, dosando la rivelazione della profondità e utilizzando al massimo lo spazio praticabile e costruito tra le quinte, si apre sulla vaga apparenza di una loggia soffittata. È il gineceo che ospita Deidamia e Achille travestito, offerto alla vista di Ulisse e Diomede con un'enfasi sottolineata dai versi dello Strozzi³³. Dietro il cortile «si vedeva una

³² H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin, Mann, 1939, p. 55.

³³ Ulisse: «O formano gli dei / Questi teatri in terra, / O innalzano i mortali / Questi apparati in cielo»; Diomede: «O bellissima scena, o nobil choro / Di Don-

porta reale, che dava l'adito all'occhio di mirare quattro stanze, l'una dentro l'altra, che tutte aperte mostravano in lontananza un giardino... che dimostrava una distanza di più miglia»³⁴. Torelli ripeterà l'invenzione delle cortine anche nell'allestimento parigino del '45. In termini più ortodossi ma analoghi rispetto alla «soffittata» che apparirà nel finale del *Bellerofonte*, uno spazio di profondità media viene delimitato e scoperto a vista, trasformandosi, dopo aver rivelato la sua praticabilità, nel traguardo di ulteriori spazi interni e del paesaggio dipinto sul fondale.

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

Il che fatto non fu minor vaghezza il vedere alzarsi di nuovo quella macchina e restar à gli occhi de' spettatori una prospettiva molto più distante che non era avanti che calasse la detta macchina, con le medesime fabbriche di rilievo, che prima erano dipinte; e come le cose inaspettate sono più grate, così quelle furono gratissime³⁵.

Il trionfo delle macchine, la moltiplicazione delle nuvole impongono alla scena una ulteriore metamorfosi, decisiva nell'esibire la specificità e la relatività della visione scenica. Riproponendo la stessa immagine in una prospettiva avanzata e prolungata, con le

zelle gentili...»; Ulisse: «Si goda pur lontano / Il prospetto amoroso, / Che sembra poi più grato / Da vicino mirato». *La Finta Pazza. Drama di Giulio Strozzi*, Venezia, Surian, 1641, pp. 42-43.

³⁴ *Il Cannocchiale*, cit., pp. 28-29.

³⁵ *Ibidem*, p. 53.

fabbriche in rilievo «che prima erano dipinte», Torelli utilizza il mutamento senza ricorrere a una variazione interna al 'repertorio' di immagini che si va progressivamente aggregando alle convenzioni dello spettacolo musicale. Cambia la distanza del punto di vista, l'obiettivo che misura e riproduce lo spazio rappresentato proiettandolo nello spazio scenico. L'oggetto della mutazione non è l'immagine oggetto della visione, ma lo sguardo, la sua relazione geometrica con lo spazio reale della scena e il conseguente mutamento materiale e di relazione tra gli elementi dell'apparato. Nello scarto tra le due visioni si manifesta la relatività del punto di vista che funziona per contro, di volta in volta, come riferimento fondamentale per l'omogeneità dell'immagine teatrale e come presupposto mentale della fluidità del mutamento.

Il significato implicito di questo primo finale torelliano è che non esiste soltanto l'infinito dello spazio simulato e l'infinità dei luoghi riproducibili in immagini. Esiste anche un'infinità virtuale dei modi di riprodurre, pur restando nei limiti della stessa sezione di spazio delimitata dall'arco scenico e nei termini di linguaggio funzionali alla convenzione prospettica. Tra la fissità di quella sezione arbitraria e le opzioni della mimesi, si indica l'inerzia di un punto di vista che è anche un punto cieco. La trasformazione radicale che emerge nella differenza delle scene uguali indica che l'illusione teatrale, cioè la compiutezza funzionale della scena, si fonda sulla costruzione e la trasformazione dello sguardo. Designa lo spazio neutro e modificabile che è, nella composizione della scena, il riferimento ottico dello spettatore.

Il «Bellerofonte». Dramma e paesaggio

Il volume in-folio, corredato dalle incisioni delle scene, che Torelli cura in relazione alla rappresentazione del *Bellerofonte* al Novissimo nel 1642, riflette la coscienza della centralità dell'artefice nell'ideazione dello spettacolo. Vincenzo Nolfi, autore del libretto, è il più autorevole dei letterati fanesi. Nell'avvertimento al lettore preposto al testo, sia nel libretto che nell'in-folio illustrato, Nolfi esprime la sua esuraneità alle regole aristoteliche, dichiara che «non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'in-

ventore degli apparati, né ho avuto altra mira, che il genio di quel popolo a cui s'ha ella a rappresentare... Delli due fini, che insegnò Orazio non è rimasto alla poesia che il diletto... Ma il punto sta che neanche questo ritroverai nei presenti fogli». La centralità dello spettacolo, il rilievo della sua qualità visiva hanno imposto di restaurare la «favola ruinosa per l'antichità... sul modello Drammatico nell'angustia di brevissimo tempo in ordine a ricevere la perfezione de la bellezza delle macchine, e apparati Teatrali». Ciò che resta al lettore è un corpo esanime, «esanimato disposto alla vivificazione» solo nella fruizione diretta dello spettacolo. «Va' nel teatro Novissimo, colà per avventura qual la richiedi la rivedrai»³⁶.

Il compositore del *Bellerofonte* è ancora Francesco Paolo Saccati, le protagoniste ancora Anna Renzi e l'altra romana Giulia Sans Paoelli. Bellerofonte è il contralto Grasseschi, virtuoso di Mattias de' Medici. In un avvertimento «a' curiosi» l'inventore delle macchine palesa insofferenza per le ristrette dimensioni del «sito» del Novissimo. «L'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco a singolar architetto»³⁷. Secondo non documentate illazioni biografiche è il momento in cui Torelli deve sfuggire agli attentati dalla concorrenza, forse del Burnacini, geloso della supremazia conquistata dal fanese per l'abilità dimostrata al Novissimo³⁸. È certamente il momento in cui l'ambizione induce Torelli alla ricerca di una committenza principesca. L'in-folio illustrato del *Bellerofonte*, con le descrizioni degli apparati di Giulio del Colle e le incisioni del Giorgi, è dedicato a Ferdinando de' Medici con una lettera che ricorda al granduca la genealogia del fanese, la sua appartenenza al patriziato fiorentino, per il tramite dell'avo Lelio Torelli, illustre giureconsulto, e l'intenzione di rinnovare la tradizione di «servitù» ai Medici. Nella cornice del frontespizio campeggiano lo stemma mediceo e l'insegna del toro rampante, impresa di Torelli.

Seguendo la successione delle scene nella descrizione è facile percorrere il paradigma di una tipologia che registra gli apparati

³⁶ Citiamo dal libretto del *Bellerofonte*, Venezia, 1642, pp. 3-5.

³⁷ *Ibidem*, pp. 6-7.

³⁸ Per l'attentato cfr. F. Milizia, *Le vite dei più celebri architetti*, cit., p. 350. Il riferimento al Burnacini è in F. Torre Franca, *Giacomo Torelli*, cit., p. 145.

definendoli secondo classi di immagini. Le denominazioni sono simili alle annotazioni dei libretti: «Porto e marina», «cortile regio», la «Grotta di Eolo», un'«Isola disabitata» «Boscareccia nell'apparenza», «un diletto giardino», un tempio e un «delizioso e regolato boschetto» di «dilettosa orridezza». Prima che la ridondanza descrittiva o il riflesso delle incisioni si soffermi su qualità più specifiche dell'immagine teatrale, e dia l'occasione di metterne a fuoco la composizione, il nominare e classificare l'immagine è il livello elementare di riconoscibilità percettiva e culturale della scena. Attraverso questo livello l'apparenza delle scene si colloca e si legittima nell'universo delle immagini e nei suoi modi di consumo. Ci accorgiamo che le classi di immagini cui i prodotti dell'invenzione scenica sono riferiti sono equivalenti a tipologie di paesaggio, o meglio a quella zona incerta dell'invenzione pittorica che si situa al di fuori della rappresentazione narrativa e allegorica. Proprio nei decenni in cui l'invenzione scenica acquista una specificità tecnica e uno statuto autonomo nell'universo pratico e nell'idea di teatro, la fisionomia della scena come fatto figurativo, la sua qualità iconografica, sembrano determinarsi per sottrazione o per estraneità rispetto alle funzioni drammatiche o allegoriche che le sono attribuite e che con essa convivono nel contesto dello spettacolo barocco. Da una parte si tratta di un ulteriore aspetto dei termini di coesistenza delle diverse componenti di quello spettacolo. Dall'altra, su un piano più strettamente iconologico, che si giustifica per la problematicità di quella coesistenza, ci troviamo a dover rivedere un accostamento non nuovo, ma sempre proposto in termini non problematici, sotto forma di parallelismi nominalistici e di analogie fra teatro e pittura, fra i tipi scenici della tradizione vitruviana e serliana e i modelli del paesaggio seicentesco³⁹.

La riduzione della scena a immagine e il collegamento dell'immagine scenica alla cultura del paesaggio pittorico sono riferimenti plausibili se misurati nella loro complessità. Per questo è opportuno rimeditarne e rivederne alcuni aspetti decisivi. Nel saggio *La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del pae-*

³⁹ Cfr. P. Bjurström, *Giacomo Torelli*, cit., p. 108n.

saggio, Ernst Gombrich, ragionando delle origini e del progressivo individuarsi e legittimarsi del genere paesaggistico, suggerisce alcune tracce illuminanti e testi altamente esemplificativi. Tra questi una pagina del Lomazzo considerata la prima sistematica trattazione della pittura di paesaggio.

Ma quelli che in questa parte hanno avuto eccellenza e grazia, così nei luoghi privati, come nei pubblici, hanno ritrovato diverse vie di farne, come primamente luoghi fetidi, oscuri, sotterranei, religiosi e funesti, nei quali si rappresentano cimiterj, sepolcri, case inabitate, luoghi spaventevoli e solitarj, spelonche, caverne, piscine, stagni e simili; luoghi privilegiati, ne' quali si esprimono tempj, concistori, tribunali, ginnasj e scuole; luoghi di fuoco e di sangue, dove sono fornaci, molini, macelli, forche, patiboli; altri chiari e di aria serena, nei quali si rappresentano palazzi, case di principi, pulpiti, teatri, troni, e tutte le cose magnifiche e reali; altri dilettevoli, nei quali sono fonti, prati, orti, mari, rive, bagni, e luoghi dove si balla.

Evvi ancora un'altra sorta di paesi, nei quali si esprimono officine, scuole, taverne, piazze di mercanti, affannosi deserti, selve, rupi, sassi, monti, boschi, fossi, acque, fiumi, navi, luoghi popolari, e stufe, o vogliam dire *terme*⁴⁰.

Gombrich ricollega questa pagina alla suddivisione vitruviana dei tre tipi di scene. Ma qui forse si lascia prendere la mano dalla ricerca a tutti i costi dell'archetipo classico. La pagina del Lomazzo attesta infatti un criterio assai più debole e impreciso, 'tonale' di classificazione: «luoghi fetidi, oscuri e funesti»; «luoghi spaventevoli e solitarj»; «luoghi privilegiati»; «di fuoco e sangue»; «chiari e di aria serena»; «dilettevoli»; e un'ultima categoria in cui rientrano luoghi accostati in quanto non assimilabili agli altri. Gombrich stesso si interroga sulla «illogicità» di questo elenco, ma pretende poi di sovrapporlo a Vitruvio. Le «cose magnifiche e reali» corrisponderebbero alla scena tragica e così via, fino a proiettare l'elenco del Lomazzo con ulteriori restrizioni sui nomi e le figure consuete della pratica seicentesca. «Infatti i 'luoghi privilegiati' del Lomazzo si ritrovano chiaramente nel paesaggio eroico del Poussin, quelli 'dilettevoli' danno luogo alle composi-

⁴⁰ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, libro VI, cap. LXII, cit., in E. Gombrich, *Norma e forma*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 174-175.

zioni pastorali di Claude, le 'caverne' ai soggetti di Salvator Rosa e del Magnasco, le taverne e i mercati alle *bambocciate* olandesi»⁴¹.

Più che le remote parentele sono degne di nota le evidenti differenze rispetto alla tripartizione vitruviana, e soprattutto la distanza dal Vitruvio delle tre scene quale era stato 'riscritto' nel Cinquecento dal Serlio fino all'Ingegneri. Quel Vitruvio era diventato ipotesi di riferimento a generi di spettacolo, distinzione per classi di personaggi e di contenuti (Serlio, *Secondo libro di prospettiva*), e principio intermedio rispetto all'adeguamento della scena al «luogo ove si finge che sia avvenuto il caso di cui è composta la favola» (Ingegneri)⁴². Niente di tutto questo si ritrova nel Lomazzo. L'eterogeneità dell'oggetto, lo statuto particolare della pittura «di paesi» introducono a un'infinità virtuale dei luoghi raffigurabili, e la loro predicazione e suddivisione risponde a principi di differenza tonale, atmosferica, al limite della non-classificazione e della pura enumerazione. Ed è questo tenore di enumerazione atmosferica dei luoghi che il discorso che descrive la scena ritrova per nominare l'immagine teatrale seicentesca.

L'immagine scenica elude, moltiplicandola all'infinito, la funzionalità mimetica che la faceva considerare e classificare nelle teorie cinquecentesche. È un altro esito del processo per cui da luogo artificiale, condensazione di simboli e mitologie, lo spazio dell'artificio scenico diventa, per adozione sistematica di un metodo di simulazione spaziale, luogo deputato alla rassegna di tutti i luoghi. Esso può certo rappresentare il luogo della «favola»; ma può essere visto e classificato al di fuori dell'azione, riferito a classi di luoghi analoghe a quelle che definiscono il paesaggio come figurazione non-narrativa. In questo senso, nel momento in cui indugiano sulla qualità degli apparati, le descrizioni degli spettacoli veneziani di Torelli sono descrizioni e definizioni di immagini di luoghi, interrotte da parafrasi di scene di un dramma, da descrizioni di azioni che a loro volta possono intrecciarsi con la magnificazione delle virtù dinamiche delle macchine, da una pre-

⁴¹ E. Gombrich, *Norma e forma*, cit., p. 175.

⁴² A. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, Ferrara, Per Vittorio Baldini, 1598, p. 62.

cisa ridondanza retorica riferita alla specificità dell'artificio scenotecnico.

Alla base di queste affinità di percezione e verbalizzazione, è ovvio ma è necessario ripeterlo, non esistono tanto processi di influenza diretta tra produzione pittorica, riflessione sul teatro e produzione di apparati per la scena. Si tratta piuttosto di un processo per cui la percezione tende ad isolare ed apprezzare in modo analogo, registrandone le specifiche tipologie e variazioni, lo 'sfondo' del dipinto narrativo, o la scena 'vuota' del paesaggio e a mettere a fuoco, nell'immagine scenica strutturalmente compiuta come tale, una visione immobilizzata, estranea alla durata scenica e riferibile, per autonomia di qualità, dignità d'invenzione e ragioni di consumo parallelo, alla stessa topologia immaginaria.

Sono proprio ragioni di consumo, realtà di percezione e legittimità d'invenzione a far pesare questo livello sull'immagine e sulla teatralità torelliana. In senso tecnico e in senso di destinazione e fruizione, verso il consumo del teatro come successione di paesaggi o «luoghi privilegiati» che introducono altri luoghi, «seguendo un artificio che l'uovo di Colombo chiamar si puote perché comunale»⁴³, ma straordinario e decisivo nella sua applicazione scenotecnica e nel potenziamento quantitativo e qualitativo della visione. Il primo livello che consente all'artificio torelliano di stagliarsi sull'insieme di attrazioni dello spettacolo è questa credibilità e aderenza al consumo della scena come immagine autonoma. Si tratta di una qualità tangente rispetto alle altre componenti del fatto teatrale; ma si tratta anche di un polo dialettico necessario rispetto alle altre tensioni e al problematico rilievo di queste scene.

La scena del prologo oscilla, nei suoi equilibri interni di struttura e figure, tra la veduta e l'allegoria. La visione del porto dove si fronteggiano navi e mura può aver ispirato, secondo Tintelnnot, con l'analoga scena della *Finta pazza* parigina, le vedute di porti del Lorrain⁴⁴. È una veduta che progressivamente s'intesse

⁴³ *Il Bellerofonte*, Venezia 1642 (citiamo da qui in poi dall'in-folio illustrato), p. 19.

⁴⁴ H. Tintelnnot, *Barocktheater*, cit., p. 123.

con l'apparizione delle figure allegoriche e mitologiche raffigurate nell'incisione. L'Innocenza nella parte anteriore, il carro di Nettuno nella striscia di mare praticabile situata tra le due ali di quinte e il fondale; e l'epifania celeste di Astrea, la Giustizia, personificazione profondamente legata alla simbologia della repubblica e alla continuità del suo ordinamento. Ma l'intenzione celebrativa di questa invenzione torelliana non è esclusivamente affidata all'accumulazione simbolica. Le mura di Patera richiamano l'Arsenale veneziano e, facendo eco all'evocazione di Nettuno, nel corso del prologo il fondale cambia e l'orizzonte marino si trasforma nell'immagine di piazza San Marco, vista attraverso l'approdo della Piazzetta.

... viddesi sorger dal mare in modello la Città di Venetia così esquisita, e vivamente formata, che la confessò ognuno uno sforzo dell'arte: Ingannava l'occhio la Piazza con le fabbriche pubbliche al naturale imitate, e dell'inganno ogn'hor più godeva scordandosi quasi per quella finta della vera dove realmente si tratteneva⁴⁵.

L'anacronismo, la fusione nelle ragioni allegoriche del prologo del contenuto mitico generico e dell'iconografia mitica di Venezia, sono l'equivalente sul piano dei significati di una complessa logica di composizione. I differenti requisiti materiali dell'apparato e le diverse zone del palco diventano momenti di un gioco di rimandi in cui la totalità mimetica si trasfigura e si scompone e la veduta del porto di Patera si attualizza animandosi di sensi secondi, di spessori simbolici per poi mutarsi, attraverso un mutamento parziale che non coinvolge il complesso dei telari, nella veduta di Venezia. Improponibile l'abusato riferimento alla prospettiva di città rinascimentale, ci troviamo qui di fronte a una scansione in cui l'impianto prospettico può introdurre, fungendo da traguardo, due visioni di diversa qualità, concentrando nella Venezia del fondale la mitizzazione della città reale e, nello stesso tempo, la riduzione al livello percettivo della veduta della sostanza mitica del prologo.

Quella veduta di città ha una presenza effimera. Essa scompare come era apparsa, e nella seconda incisione del Giorgi la con-

⁴⁵ *Il Bellerofonte*, cit., p. 9.

densazione del valore mitico e della qualità figurativa dell'immagine che era la Venezia del prologo si è dissolta. Il paesaggio marino ritorna lo sfondo delle figure e delle macchine del primo atto. Subentra poi, con il noto meccanismo già sperimentato con successo per la *Finta pazza*, la mutazione globale della scena.

Sin qui gode 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, & unione fin il pensiero... Hora rappresentò la Scena un regio cortile...⁴⁶

Nelle mutazioni globali è comunque percettibile la persistenza delle tensioni strutturali. La probabile alternanza di scene lunghe e corte, cioè di un numero maggiore o minore di coppie di telari che racchiudono la cella scenica davanti al fondale, caratterizza la successione delle invenzioni del *Bellerofonte*. Nelle scene 'corte' lo spazio costruito si contrae nella dimensione dello spazio praticabile, lasciando la visibilità ulteriore agli spiragli di sfondi naturali e logge. L'occasione tematica è offerta dalla caverna della «Grotta dei Venti» alla fine del primo atto, o dal tempio di Giunone della fine del secondo, dove il concorso di elementi architettonici e virtuosismi decorativi (i contrafforti a voluta, le colonne tortili) blocca l'attenzione sulla consistenza dei valori costruttivi, più che sulla fascinazione del *trompe-l'oeil*.

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

Fin a questo segno hebbe la Scena apparenze, vaglia il vero, di esquisita eccellenza; ma che consisteva in miglioramento, & aggiunta, poichè cortili, giardini, e cose simili sono alla fine usate, e comunali introduzioni ne teatri; ma quì fù singolare la mutanza per la novità, non più al sicuro praticata; Uscirono gran telari dalle strade, e numerosi, che altri seco ne portavano, e per di sopra, e da i lati, e da essi fù composta

⁴⁶ *Ibidem*, p. 19.

una Sala regia con archi piani in faccia sostenuti da colonne, con contrapilastrini d'ordine composto, come pure l'architrave, fregio, e cornice; erano essi serrati da cortine di damasco rosso, e giallo, come anco era, o pareva tale, l'apparato di tutta la sala se non in quanto lo rompevano più porte, che non portiere alzate portavano l'occhio ad inoltrarsi nelle camere più a dentro. Era il soffitto, che arrivava fin sotto l'arco della Scena finito a travatura di noce lavorata a rabeschi d'oro con sopraordinario artificio.

Ma cose maggiori scopri questa Scena poichè in poco spatio aperte le cortine si vide seguitato l'ordine de primi archi, da altri cinque che eran sostegno ad un più basso soffitto in tutto dal primo diverso, e fatto a partimenti, e riquadri di bel lavoro; adornava questa gran stanza lo stesso addobbo della sala, & in fondo s'apriva un andito, che haveva da ciascheduna parte questo porte di camera partite da proprij archi, & per ultimo si stendeva un stradone di cipressi, che portava al real giardino, da i lati dell'arco maggiore dell'andito stavano due porte di camere per le quali si portava a tre altre, passandosi per l'ultima aperta a lo stesso stradone, e giardino, parevan tapezzate queste con damaschi di variati colori, chi verdi, chi rossi, chi gialli, con concerto così nobile, e maestoso per ogni parte, con invenzioni così meravigliose, e rare, che ne potrà l'inventore andarne per ogni tempo glorioso...⁴⁷

Ha scritto Cesare Molinari a proposito di questa scena soffittata e di un «cortile» degli *Apparati scenici* del '44, forse destinato alla *Deidamia* – si veda il capitolo successivo – che «Torelli intendeva bensì creare uno spazio concreto e definito, ma voleva al contempo che esso non apparisse serrato entro i confini relativamente brevi del palco, inoltre il senso della lontananza è sempre talmente forte in lui che si manifesta anche a costo di qualche palese contraddizione»⁴⁸. In effetti questa soffittata del finale del *Bellerofonte*, che sembra saldare nella finzione del «plafone» elementi costruiti e illusione pittorica⁴⁹, realizza un incontro paradigmatico tra la tendenza al valore puramente figurativo, paesaggistico dell'immagine dei «lontani» e trattamento dello spazio agibile. Il che vuol dire tener conto di due esigenze divergenti del consumo dell'immagine teatrale, quella della topologia immaginaria, della vocazione panoramica, e quella della funzionalità rispetto al dramma, senza cedere né al dramma né al paesaggio. Torelli costruisce la consistenza della scena, la sua 'profondità' specifica di progetto di

⁴⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁸ C. Molinari, *Le nozze degli Dei*, cit., p. 167.

⁴⁹ Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, cit., p. 59.

spazio e di visione, usando dramma e paesaggio come polarità di una interna tensione strutturale. La vertiginosa successione della sala regia, della stanza posteriore e delle camere ulteriori, ognuna rimarchevole per l'«addobbo» e la ricchezza cromatica della decorazione è il modo, compatibile con la sintassi prospettica, di trasformare la scena teatrale in apparato, di riqualificare l'intervento dell'ingegnere teatrale come creatore di luoghi artificiali. Naturalmente non si tratta più di un'operazione che trascende la scena, ma del concretizzarsi di quella intenzione all'interno del contesto materiale e strutturale del palco come luogo neutro, e in sovrapposizione con le altre destinazioni che impongono una determinata composizione degli spazi.

Non è stato improprio, perciò, ricollegare il «transetto» torelliano, il motivo architettonico che sarà ricorrente in particolare nella *Venere gelosa*, alle precedenti esperienze 'accademiche' della scena veneziana, agli allestimenti dello Schioppi e del Gioancarli per la *Rosilda* (1625) e il *Solimano* (1634); e attraverso di essi, alla matrice vicentina, palladiana e scamozziana, della *frons scenae* dell'Olimpico⁵⁰. Proprio le abissali differenze di evoluzione scenotecnica, di relazione con la drammaturgia e la tipologia di spettacolo, portano alla luce un livello di persistenza indicativo della sottile 'inattualità' di certe scelte di Torelli in rapporto all'uso dell'ingegneria teatrale che egli stesso personifica nello spettacolo veneziano. È vero che il transetto torelliano può apparire una «forzatura» del «gioco prospettico creando uno schermo che maschera la linea di sutura tra gli elementi dipinti sulle quinte... e gli elementi realizzati sull'unica superficie piana del fondale»⁵¹. Ma è anche vero che, isolato dalla sua immediata funzione contestuale, in quella presenza che lo rende leggibile come un elemento «classico», l'espedito del prospetto architettonico, quella 'falsa' architettura inserita nell'architettura della finzione, sarà la traccia, la reificazione del valore assoluto dell'apparato che le funzioni della scena hanno soppiantato. Il segno *del* teatro, come spazio e tempo diverso, come «luogo privilegiato», per usare i termini del

⁵⁰ E. Povoledo, *Una rappresentazione accademica*, cit., pp. 144-148.

⁵¹ *Ibidem*, p. 150.

Lomazzo; non un segno, un'immagine *per* il teatro come luogo neutro, per il tempo del mercato dello spettacolo.

Non è in questione soltanto la saldatura, la coesistenza tra due porzioni di spazio, ma la compresenza di due statuti dell'ingegneria teatrale: l'invenzione di luoghi artificiali in senso lato e l'invenzione di scene per spettacoli riproducibili. La «sala regia» del *Bellerofonte* non introduce soltanto la 'novità' della scena «parapettata e plafonata» ma concretizza in termini radicali la collisione tra qualità e funzionalità dell'apparato. Essa funziona da una parte come spazio definito e agibile, dall'altra come traguardo di infinite sale e infinità di paesaggio. Ma nella contraddittorietà tra le due tensioni funzionali, la sala introduce la perfezione della sua fattura, la sua qualità di luogo assoluto e indecidibile, costruito e nello stesso tempo simulato. Cioè apparato, luogo artificiale che si dà a vedere nel teatro, *nonostante e attraverso* le direzioni molteplici, specifiche e riduttive della visione teatrale.

È fin troppo suggestivo, e tuttavia plausibile, collegare questa sospensione dell'apparato fra l'immagine e il dramma alla collaborazione tecnica che si realizza nel *Bellerofonte*. Nell'avvertimento dell'«inventore delle macchine a' curiosi» contenuto nel libretto, Torelli dichiara che «coprirà in gran modo le mie debolezze il pennello del Signor Domenico Bruni Bresciano, che con la sua ordinaria felicità s'è adoperato nelle Scene»⁵². Domenico Bruni è il più celebrato tra i quadraturisti attivi in quegli anni a Venezia e realizza materialmente, per l'occasione, le invenzioni sceniche torelliane. Nella *Carta del navegar pittoresco*, Marco Boschini lo designerà come apparatore ideale delle sale destinate, nei palazzi patrizi, alla collezione di pittura; come il decoratore della perfetta galleria immaginaria⁵³.

⁵² *Il Bellerofonte*, cit., p. 7.

⁵³ Cfr. M. Boschini, *La carta*, cit., pp. 612-613. E sul Bruni, pp. 253-254. Sulle collezioni e le gallerie private, reale e immaginarie, S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova, Cedam, 1965.

«Venere gelosa», «Deidamia», «Ulisse errante». La galleria delle immagini

Nel 1644 Torelli cura la pubblicazione degli *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia*, dedicati «all'Eminentissimo Principe il Cardinal Antonio Barberini». Le dodici incisioni sono accompagnate da un testo di Maiolino Bisaccioni relativo alle rappresentazioni e agli apparati della *Venere Gelosa*, allestita al Novissimo nel '43 su testo del Bartolini – l'autore dell'*Ermiona* – e musica del Sacrati. È stato facile constatare la non corrispondenza tra gli apparati di quest'opera e il numero delle incisioni. Bisaccioni scrive, a conclusione della stampa, che «questi apparati sono stati così maravigliosi, e squisitamente rappresentati che hanno persuaso il genio di chi ha operato a lasciarle vedere anco quest'anno 1643 per l'aggiunta di altre bellissime scene qui connesse»⁵⁴. Bjurström ipotizza una non documentata ripresa della *Venere* nel '44⁵⁵ (la data dell'ultima frase degli *Apparati* è chiaramente una svista). Ma poi egli stesso ricollega l'idea della riproposta degli apparati e dell'aggiunta delle tre scene riprodotte in incisione, ma non riconoscibili nella descrizione del Bisaccioni, alla *Deidamia* rappresentata al Novissimo nel '44⁵⁶. Al contenuto della *Deidamia* di Scipione Errico sarebbero riferibili, con diverso grado di fondatezza e pertinenza, le tre immagini eccedenti. La scena del prologo, che si svolge nel porto di Rodi, è certamente collegata all'incisione con l'immagine del Colosso basato sulle torri di entrata dell'approdo. Più problematica la collocazione della «valle» e di un «cortile» che ricorda la facciata di una villa veneta⁵⁷. Questa varietà di invenzioni che si saldano da un allestimento all'altro e convivono nella stampa componendo il corpus figurativo degli «apparati scenici» oltre l'identità dei testi, denota quanto la produzione di

⁵⁴ M. Bisaccioni, *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia*, Venezia, Presso Gio. Vercellio, e Matteo Leni, 1644, p. 42.

⁵⁵ P. Bjurström, *Giacomo Torelli*, cit., p. 74. Cfr. sulla questione G. Verardo Trieri, art. cit., II, pp. 3-5.

⁵⁶ P. Bjurström, *Giacomo Torelli*, cit., pp. 90-94. Dove si ipotizza per la *Deidamia* l'uso congiunto degli apparati del *Bellerofonte* e della *Venere gelosa*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 94.

immagini teatrali possa trascendere la funzione dello spettacolo, vivere al di fuori di esso e nello stesso tempo costituirne il nucleo, la giustificazione e la memoria.

Si conservano presso il Museo Malatestiano di Fano dodici tele che riproducono gli «apparati scenici» del '44. Immagini di immagini che sospendono la destinazione scenica e assecondano le traiettorie di pubblicazione eterogenea dell'invenzione torelliana. L'incisore delle tavole del volume è Marco Boschini, l'autore della *Carta del navegar pittoresco* più volte citata, allora trentenne. La raccolta degli apparati è offerta ad Antonio Barberini, il cui mecenatismo ha svolto un ruolo fondamentale nell'opera romana e sarà decisivo nella linea di diffusione dall'Italia alla Francia dell'opera in musica.

Oltre questo ulteriore appello alla committenza principesca, i delicati equilibri dell'impresa del Novissimo sembrano predestinare i reperti e gli echi di Torelli alla retorica del consumo, all'idea del teatro come galleria pubblica d'immagini, quando la sua scena non affronti i traslati inattesi dei finali della *Finta pazza* e del *Bellerofonte*. Le immagini 'usate' si moltiplicano per esotismo di ispirazione e qualità imitative. I giardini degli ozi contemporanei, le meraviglie del mondo antico, un inventario di motivi architettonici consolidati (come il tempio bramantesco della terza scena della *Venere Gelosa*) e aggiornati, un repertorio che non è ancora dotazione del luogo teatrale e segno di una funzione circoscritta, riproduttiva dello scenografo, ma che si condensa in una sorta di iconografia curricolare dell'artefice.

L'invenzione e la riproducibilità dello spettacolo possono essere pensate e realizzate in funzione dell'esibizione dell'iconografia scenica, del repertorio dell'artefice. Nel 1645, passato al teatro Grimani di S. Giovanni e Paolo, Torelli vi replicherà il *Bellerofonte*; a questo allestimento si riferisce una seconda impressione del libretto. Nello stesso teatro aveva realizzato, l'anno precedente, le apparenze dell'*Ulisse errante* del Badoaro. È un testo che elabora nella discontinuità di diverse «Attoni» le peripezie del poema omerico, secondo un partito di libertà costruttiva argomentato dal Badoaro nella lettera introduttiva all'altro accademico Incognito Michelangelo Torcigliani.

Se vorrà affermare un bell'ingegno che di questo soggetto poteva farne cinque opere; io le rispondo ch'è vero, ma non le ho fatte, perché ho voluto, e saputo farne una sola. Replicherà che il soggetto è più da Epopeia che da Tragedia, e io le dico, che chi vorrà leggerlo in Epopeia anderà nell'Odissea d'Homero, e chi vorrà sentirlo in Tragedia, verrà nel Theatro dell'Illustrissimo Signor Giovanni Grimani, dove in poco tempo, e con minor fatica lo vedrà più pomposo comparire sopra le scene⁵⁸.

L'invenzione scenica di Torelli finisce per apparire il supporto necessario di questa economia di riduzione delle forme narrative e mitiche al consumo delle pompe effimere dello spettacolo. L'ossessione del fasto, della novità, del primato percorre ancora la descrizione degli *Apparati* del Bisaccioni. Di fronte alla boscareccia del prologo, si sostiene che Torelli «fu il primo a dividere lo spatio per lunghezza di una scena». Non è chiaro se Bisaccioni si riferisca alla strutturazione per linee parallele della foresta, degli spezzati che la compongono per la difficoltà «di levare tanta quantità di arbori»; o ancora una volta a un tratto generico della morfologia torelliana: la divisione in profondità del palco che dota la scena di più zone praticabili e sfuma il confine tra proscenio e fondale. Nel flusso delle immagini, è evidente che la funzionalità della scena torelliana è percepibile solo in rapporto al genere di spettacolo e di relative 'attese' in cui si iscrive, nella corrispondenza tra duttilità della scena e dinamica dei luoghi utili alle peripezie evocate dalla labile unità dei libretti. Quello che resta a definire l'apparato è l'articolazione morfologica, la composizione degli spazi e dei materiali impiegati nell'unità visiva della scena. La funzionalità generica è riassorbita in termini specifici come problema strutturale, come termine del confronto tra spazio agibile, spazio dimensionalmente contraffatto e superficie pittorica del fondale. L'alternanza, la compresenza analitica di dramma e paesaggio, messa alla prova ed estremizzata nella scena finale del *Bellerofonte*, continua a fondare le costanti della *dispositio* del luogo scenico nella *Venere gelosa*, esprimendosi nei motivi consueti della caverna, del paesaggio di «ordine sregolato», del transetto architettonico, che persiste nella mutazione del cortile del re di Nasso in aureo chiostro dei Campi Elisi. Nella «proporzionata sproporzione» dei «quarantotto

⁵⁸ *L'Ulisse errante*, Venezia, Pinelli, 1644, pp. 9-10.

telari» della piazza di Nasso. Fino alla conclusiva soffittata di verzura del «giardino reale», con «un gran volto di lauri sostenuto da colonne di legno... continovate siepi di rose... diversi, e bellissimi ripartimenti di fiori, e altre vaghe verdure in faccia». Agire sulle zone di frontiera tra spazi e motivi eterogenei significa per Torelli interrogarsi incessantemente sull'unità dello spazio scenico senza risolverla nella presupposizione dell'unità di visione. Il risultato è una prassi rigorosamente costruttiva, mai ellittica, che può apparire pertanto simmetrica, «anti-barocca». Ma che è in realtà costantemente ambigua per l'esplicita articolazione dei partiti spaziali, per la differenza che incide tra i molti statuti del luogo artificiale dell'immagine il cui concorso produce l'illusione dello «spazio barocco».

Quella complessità fu, l'abbiamo accennato più volte, la resistenza offerta dall'artefice, nel corpo stesso delle sue invenzioni, alla riduzione del consumo visivo, della funzione teatrale, quali potevano essere intese e materializzate, a molti livelli, nelle occasioni molteplici di quelle stagioni dell'opera veneziana. La solitudine dell'artefice può anche essere, in tali condizioni, egemonia sugli altri processi di composizione dello spettacolo, preminenza nell'immagine pubblica dell'impresa teatrale. Ma a livello profondo la figura dello scenografo sfugge alle necessità riproduttive dell'impresa. Le oscillazioni tra dramma, apparato, paesaggio che abbiamo ripercorso esaminando le invenzioni torelliane rispecchiano le incertezze di collocazione e destinazione del ruolo dell'artefice della scena. Sono l'indice delle funzioni divergenti che in questi decenni ne attraversano l'identità. Scenotecnico, costruttore di luoghi effimeri o deputati allo spettacolo, produttore o riproduttore di immagini, realizzatore di macchine: nessuna di queste attività ne esaurisce il profilo. Lanciato e protetto dalle opportunità veneziane, Giacomo Torelli sperimenta la difficile libertà e l'instabilità del suo mestiere consegnato senza mediazioni alla relazione diretta e continua con la produzione di spettacoli. Il carattere aperto e pluralista della committenza aristocratica veneziana, sintesi di supporto economico e complicità nel gioco accademico, il confronto con il pubblico indeterminato dell'opera mercenaria, l'estraneità alla dimensione collettiva del lavoro teatrale, implicita nella premi-

nenza e nel prestigio della sua posizione, significano ricchezza di opportunità e di suggestioni ma anche impossibilità di mettere a fuoco la propria fisionomia, di realizzarsi in uno status e in una funzione che trascendano il ritmo irregolare e l'ibrida economia delle scene veneziane. La ricerca costante dell'attenzione principesco è la tensione a un interlocutore riconoscibile cui indirizzare l'esercizio delle abilità esibite.

Sul piano formale, le invenzioni torelliane più significative non sono intervento nel teatro, ma riflessione sul teatro dal punto di vista di un artefice coinvolto ma distante. Come Bernini gioca con la scena per smascherare i meccanismi soggiacenti alle retoriche dell'iconografia post-tridentina, Torelli insegna a guardare, con l'occhio critico della sua funzione instabile, esercitata all'interno di una varia e intensa esperienza di teatro, oltre le tautologie che condensano nella scena barocca visioni e retoriche che la trascendono e la snaturano. Invece di immagini esuberanti, gratuite, o possedute e soverchiate dal senso, invece di confini incerti, di finzioni senza fondo, cominciamo a intuire interrogazioni radicali sulla relatività della visione prospettica, scansioni precise di spazi eterogenei compresenti nella scena; contraddizioni tra regimi di consumo, impieghi letterari e progetti della visione.

L'immagine teatrale di Torelli ci impone di cogliere nella scena barocca problemi effettivi, non soluzioni illusorie e labili cifre di un'epoca. La restituisce come plausibile oggetto storiografico ai nodi della costruzione, dell'organizzazione, dell'economia in senso lato dello spettacolo seicentesco. E questo è tanto più vero se ripensiamo, a partire da Venezia, all'eccezionalità della vicenda biografica di Giacomo Torelli. Alla volontà di prestigio che lo guida a Parigi, dove conosce insieme i fasti della corte e la dipendenza dai commedianti⁵⁹. Fino alla regressione, al ritorno a Fano dove si realizza e si compie, ai margini dei teatri e della storia, la parabola dell'artefice totale.

⁵⁹ Cfr. i documenti raccolti e pubblicati da H. Prunières, in *L'opéra italien en France*, cit., pp. 371-376. Sull'attività parigina di Torelli, oltre a Bjurström, si veda R. Guarino, *La tragedia e le macchine. «Andromède» di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982, particolarmente dedicato all'incontro con Corneille e ai rapporti con la drammaturgia e la scena francese contemporanea.