

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
INDIRIZZO: STORIA DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXII

LO SPETTACOLO DI GIACOMO TORELLI AL TEATRO NOVISSIMO

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Supervisore : Ch.ma Prof.ssa Elena Randi

Dottoranda : Stefania Zanon

INDICE

Introduzione	I
---------------------	---

Capitolo 1

GIACOMO TORELLI E IL TEATRO VENEZIANO	1
--	---

1. Agli albori del melodramma: la situazione veneziana	1
2. Cenni biografici su Giacomo Torelli	5
3. L'Accademia degli Incogniti e il Teatro Novissimo	11
4. Le fonti	17
▪ <i>La Finta Pazza</i>	19
▪ <i>Il Bellerofonte e La Venere Gelosa</i>	25
▪ <i>La Deidamia</i>	36
5. Le macchine e le invenzioni scenografiche	39
▪ La grande ruota	39
▪ La macchina per il volo	41
▪ Costruire il mare	43
▪ Un inferno infuocato	44
▪ La scena soffittata	45

Capitolo 2

LA FINTA PAZZA	47
-----------------------	----

Introduzione	47
--------------	----

1. La scheda dello spettacolo	49
2. La trama	52
▪ Prologo	52
▪ I Atto	53

▪ II Atto	54
▪ III Atto	55
3. Prologo	57
* La scenografia	57
* Gli attori e i costumi	58
4. I Atto	60
▪ Scene 1-2	60
* La scenografia	60
* Gli attori e i costumi	60
▪ Scene 3-7	63
* La scenografia	63
* Gli attori e i costumi	65
5. II Atto	69
▪ Scene 1-7	69
* La scenografia	69
* Gli attori e i costumi	69
▪ Scene 8-10	70
* La scenografia	70
* Gli attori	71
6. III Atto	73
▪ Scene 1-3	73
* La scenografia	73
* Gli attori	73
▪ Scena 4	74
* La scenografia	74
* Gli attori	75
▪ Scene 5-9	76
* La scenografia	76
* Gli attori e i costumi	78
7. «Spettacoli Scenici, ammaestramenti de gl’huomini»	79

Capitolo 3

IL BELLEROFONTE	87
Introduzione	87
1. La scheda dello spettacolo	90
2. La trama	92
▪ Prologo	92
▪ I Atto	92
▪ II Atto	94
▪ III Atto	95
3. Prologo	98
* La scenografia	98
* Gli attori e i costumi	102
* L'elogio a Venezia	104
4. I Atto	108
▪ Scene 1-3	108
* La scenografia	108
* Gli attori e i costumi	109
* Patara, una città corrotta	114
▪ Scene 4-10	115
* La scenografia	115
* Gli attori	118
* Il Cortile, metafora dell'anima di Anzia	120
▪ Scena 11	122
* La scenografia	122
* Gli attori e i costumi	123
* Il destino di Bellerofonte	126
5. II Atto	128
▪ Scene 1-3	128
* La scenografia	128

* Gli attori	132
* Patara tra Venezia e Magistera	136
▪ Scene 4-10	137
* La scenografia	137
* Gli attori	140
* Un giardino ricco di significati	142
▪ Scena 11	146
* La scenografia	146
* Gli attori e i costumi	148
* Un tempio “cristiano”	149
6. III Atto	152
▪ Scene 1-7	152
* La scenografia	152
* Gli attori	153
* Il nascondiglio perfetto	155
▪ Scene 8-12	157
* La scenografia	157
* Gli attori	160
* La sala veneziana	162
7. «Spettacoli Scenici, ammaestramenti de gl’huomini»	163

Capitolo 4

LA VENERE GELOSA	166
Introduzione	166
1. La scheda dello spettacolo	169
2. La trama	171
▪ Prologo	171
▪ I Atto	171
▪ II Atto	172
▪ III Atto	173

3. Prologo	174
* La scenografia	174
* Gli attori e i costumi	176
* La triade neoplatonica	178
4. I Atto	184
▪ Scena 1	184
* La scenografia	184
* Gli attori e i costumi	184
* Un pranzo dionisiaco	185
▪ Scene 2-6	186
* La scenografia	186
* Gli attori e i costumi	188
* Un confronto tra cristianesimo e paganesimo	192
▪ Scene 7-8	193
* La scenografia	193
* Gli attori	195
* Il tempio perfetto	197
5. II Atto	199
▪ Scene 1-8	199
* La scenografia	199
* Gli attori	202
* Venezia deriva dalla Grecia e la sorpassa	204
▪ Scene 9-11	207
* La scenografia	207
* Gli attori e i costumi	210
* Un inferno in una caverna sotterranea	211
▪ Scene 12-13	212
* La scenografia	212
* Gli attori	214
* Un cortile che ricorda l' <i>Hortus conclusus</i>	215

6. III Atto	218
▪ Scene 1-4	218
* La scenografia	218
* Gli attori	218
* Una scelta inaspettata: il litigio divino	219
▪ Scena 5	220
* La scenografia	220
* Gli attori	222
* Nei Campi Elisi si consuma un rapporto erotico	223
▪ Scene 5-10	224
* La scenografia	224
* Gli attori	226
* L’elogio delle nozze	227
▪ Scene 11-14	227
* La scenografia	227
* Gli attori	230
* «La Scena, ch’ei quì fece apparire, fù l’epilogo, e l’essenza delle meraviglie»	230
7 «Spettacoli Scenici, ammaestramenti de gl’huomini»	234

Capitolo 5

LA DEIDAMIA	241
Introduzione	241
1. La scheda dello spettacolo	244
2. La trama	246
▪ Prologo	246
▪ I Atto	246
▪ II Atto	247
▪ III Atto	249
3. Prologo	250
* La scenografia	250

* Gli attori e i costumi	252
4. I Atto	254
▪ Scene 1-4	254
* La scenografia	254
* Gli attori e i costumi	255
▪ Scene 7-12	255
* La scenografia	255
* Gli attori e i costumi	257
5. «Spettacoli Scenici, ammaestramenti de gl'huomini»	258

Capitolo 6

GIACOMO TORELLI, UN ALLESTITORE	264
1. Un «Teatro invaghito di Scene, e Prospettive»	264
2. «Nelle Scene, Machine, & Habbiti, ch'io hò ordinati»	273
3. «Nel comporla non hò voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'inventore de gl'apparati»	287
4. «Se pur ha termine il valore di chi a questi Apparati soprintende»	295
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	311
BIBLIOGRAFIA	328

INTRODUZIONE

Dopo essersi probabilmente formato a Pesaro e a Firenze presso la corte dei Medici e aver ideato le scenografie per gli *Intermedii da rappresentarsi in musica nel Filarmino che si dovrà recitar in Fano*, il marchigiano Giacomo Torelli giunge presso l'arsenale di Venezia nel 1640 dove, inizialmente, lavora come ingegnere navale. Ingaggiato come scenografo e ideatore di macchine sceniche nello stesso anno dagli Incogniti, nobili veneziani, membri di una prestigiosa accademia con a capo Francesco Loredan, irrompe nel panorama teatrale grazie ai meravigliosi congegni scenotecnici che permettono mutamenti di scena repentini e immediati. Nel Teatro Novissimo di Venezia, Giacomo Torelli mette alla prova il suo genio artistico creando i *décors* di quattro (o forse sei) spettacoli di melodrammi grazie ai quali ottiene un tale successo da essere chiamato, nel 1645, a Parigi presso la corte del re Sole.

La “grande ruota” inventata da Torelli – un meccanismo posto nel sottopalco dell'edificio, in grado di mutare le quinte dipinte in modo veloce e simultaneo – rivoluziona l'assetto teatrale del tempo, superando i metodi dei predecessori e dei maestri: l'impiego di un argano centrale (la grande ruota, appunto) su cui convergono i cavi che tengono i carrelli ai quali sono fissate le quinte, non solo permette il risparmio di notevole manodopera, ma, soprattutto, consente di esibire numerose scenografie in uno stesso spettacolo senza la necessità di calare il sipario o di distrarre l'attenzione del pubblico per i cambi.

Nonostante la fama di Torelli sia stata consacrata nella capitale francese, si è preferito approfondire il suo lavoro veneziano per metterne in evidenza l'ingegno in un momento giovanile particolarmente innovatore e creativo, base di lancio verso la fama europea.

La tesi mira non solo a ricostruire le scenografie e le soluzioni scenotecniche ideate da Torelli per il Novissimo, ma anche le relative messinscena nel loro complesso, posto che – come si dimostrerà – non solo c'è uno strettissimo legame tra i diversi coefficienti scenici, ma, per di più, essi sono coordinati da Torelli.

Il lavoro è condotto essenzialmente sulla base di un esame comparato delle fonti di prima mano rintracciate sugli spettacoli. Grazie a confronti incrociati fra i libretti d'opera, gli scenari (brevi lavori in prosa che descrivono in modo generale lo spettacolo), le incisioni che riproducono le scenografie, i volumi *in-folio* che descrivono nel dettaglio gli allestimenti e le lettere di Torelli e di alcuni personaggi di spicco degli Incogniti, si è dimostrata la credibilità di tali fonti e dunque le si è potute utilizzare come documenti utili all'analisi degli spettacoli che poi, di fatto, si è condotta.

Il genere teatrale in cui la maestria dell'ingegnere si manifesta nella sua completezza è il melodramma. I libretti con i versi cantati sono scritti dai membri degli Incogniti, le musiche composte per lo più da altri accademici, i cantanti principali giungono da ogni parte d'Italia essendo scritturati fra i più titolati. Tra

questi, non si può dimenticare la romana Anna Renzi, la prima vera “diva” del teatro italiano.

La scelta dell’ingegnere di operare nell’allestimento dell’opera in musica risulta, inizialmente, obbligata poiché nel contratto dei frati domenicani del Convento dei Santissimi Giovanni e Paolo, i quali affittano agli Incogniti il sito su cui il Novissimo è edificato, è stipulato che gli Accademici, i committenti degli spettacoli, rappresentino opere in musica e non commedie o tragedie. La “dilatazione temporale” imposta dal canto tuttavia si dimostra proficua poiché offre all’ingegnere la possibilità di esibire apparati meravigliosi mentre il cantante esegue le proprie arie.

Il primo melodramma analizzato è *La Finta Pazza*, spettacolo con cui s’inaugura il Novissimo nel 1641. Il libretto è scritto da Giulio Strozzi, accademico Incognito, la musica è composta da Francesco Saccati.

Il secondo è *Il Bellerofonte*, messo in scena durante il Carnevale di Venezia del 1642. Anche questo allestimento vede le musiche del Saccati, mentre il libretto si deve a Vincenzo Nolfi. Le fonti di prima mano relative a questo spettacolo d’opera sono assai interessanti: non solo sono presenti il libretto in versi e un breve scenario, ma anche una ricca descrizione stampata in un volume *in-folio* che contiene incisioni preziose, i cui disegni originali delle scenografie ideate per la messa in scena sono di Torelli.

Il terzo melodramma analizzato è *La Venere Gelosa*, andata in scena nel 1643. Il libretto è scritto dall’accademico Niccolò Enea Bartolini e l’opera è musicata sempre da Francesco Saccati. Anche in questo caso resta un *in-folio* che descrive l’allestimento.

L’ultimo lavoro esaminato è la *Deidamia*, dato nel Carnevale del 1644. L’autore del libretto è Scipione Herrico, mentre la musica è di Gian Francesco Cavalli. Dello spettacolo poche sono le notizie rintracciate poiché non è presente alcuna descrizione particolareggiata se non il breve scenario, di ventiquattro pagine, in cui sono solamente elencate le scenografie utilizzate per l’allestimento ed è offerto un breve riassunto della trama. Nonostante la scarsità di fonti documentarie, si è stati in grado di analizzare seppur parzialmente la *Deidamia* grazie alla presenza, nell’*in-folio* degli *Apparati Scenici*, di tre incisioni che si riferiscono agli impianti visibili nel prologo e nel primo atto dello spettacolo.

L’attenzione della tesi si è riversata prevalentemente sull’aspetto visivo delle messe in scena, ossia sul loro assetto scenografico, macchinistico e costumistico, ma anche, per quanto possibile, sulle luci e sulle azioni dei cantanti. Su ciò che, insomma, del melodramma, pertiene all’ambito delle “Discipline dello Spettacolo”. In effetti, il teatro in musica è un campo liminare, che tocca le competenze dei musicologi quanto quelle degli storici del teatro e che dunque può essere utilmente esaminato da entrambe le categorie di specialisti. Se, data la mia formazione, ho scelto di soffermarmi, come anticipato, sulla parte visiva delle rappresentazioni indicate, non mi sono tuttavia sottratta al tentativo di proporre alcune riflessioni relative al rapporto della musica con le soluzioni scenotecniche e attoriche. Analizzando, infatti, le indicazioni offerte dagli Accademici Maiolino Bisaccioni e Giulio Del Colle, autori degli *in-folio* e dell’analisi dello spettacolo

della *Finta Pazza*, si è notato come, in numerosi momenti, la musica concorra a unirsi “coerentemente” con l’assetto visivo. Grazie a queste preziose indicazioni si è stati in grado di dimostrare che la partitura musicale e le melodie cantate supportano drammaticamente i movimenti meccanici dei congegni ideati da Torelli.

Se la relazione che emerge tra i *décors*, le luci, i costumi e, per quanto si può capire, i movimenti dei cantanti, sembra piuttosto stretta, l’intento della tesi è di offrire, da un lato, un’ipotesi di lettura di ogni coefficiente scenico preso singolarmente, in un certo senso “smontando” lo spettacolo, dall’altro di ricostruirlo nel finale secondo una lettura interpretativa, mettendo in relazione tra loro le diverse componenti spettacolari.

Torelli a Venezia allestisce certamente un altro melodramma, *L’Ulisse Errante*, il cui libretto è scritto da Giacomo Badoaro nel 1644. L’analisi dello spettacolo è tralasciata nella tesi poiché si è optato per uno studio approfondito degli allestimenti ideati da Torelli al Novissimo, teatro di sua costruzione in cui emerge preponderante la sua grandezza. *L’Ulisse Errante* è, infatti, messo in scena al teatro dei Santissimi Giovanni e Paolo, sito in cui, probabilmente, non era stata costruita la grande ruota. Solo nella seconda metà del Seicento il palcoscenico dei Santissimi Giovanni e Paolo è ristrutturato con la grande ruota torelliana, ma nulla delle fonti del tempo dice che essa fosse presente nel 1644, un dato che induce a ritenere che nell’*Ulisse Errante* il genio di Torelli potesse esprimersi solo parzialmente.

Altri due melodrammi, infine, sono allestiti al Novissimo, durante la stagione invernale: nel 1642, *L’Alcate*, il cui testo è scritto da Marc’Antonio Tirabosco e le musiche composte da Francesco Manelli, e, nel 1645, *L’Ercole in Lidia* di Maiolino Bisaccioni con le musiche di Giovanni Rovetta. Di queste opere in musica non si possiedono che il libretto e lo scenario, ma in tutti e quattro i piccoli volumi il nome di Giacomo Torelli non è menzionato. Gli studiosi più accreditati ritengono che l’ingegnere abbia curato gli apparati anche di questi due spettacoli, probabilmente perché allestiti al Novissimo nel periodo in cui Torelli lavora nel teatro, ma in nessuna fonte del tempo a noi nota è presente una citazione o un riferimento al “grande stregone”. Non avendo certezza riguardo alla presenza di Torelli nei due lavori, si è scelto di trascurarne l’analisi, concentrandosi sulle opere che sicuramente portano la firma dello scenografo.

Una volta ricostruiti i quattro allestimenti, ci si è concentrati sulle costanti che ricorrono nella spettacolarità torelliana e sulla sua unitarietà. Nell’ultimo capitolo di questo lavoro, infatti, alla luce delle numerose prove rintracciate durante gli studi sui singoli *décors*, si è dimostrato che la messa in scena torelliana è concepita come un insieme di differenti coefficienti scenici uniti da un unico principio ordinatore. Emerge, cioè, un’ipotesi di pre-regia negli allestimenti indagati. Negli spettacoli del Novissimo si assiste a una comunione di fattori, ricordati, per la maggior parte, da un’unica mente regolatrice: quella di Torelli.

Oltre alle scenografie e ai congegni meccanici, si è dimostrato come l’ingegnere disegni i costumi e, parzialmente, stabilisca le azioni degli attori.

Anche i testi dei libretti, poi, sono scritti a favore dell'ingegno torelliano, essendo le parole così come i momenti musicali, composti secondo la volontà dello scenografo. In altre parole, libretto e musica sono ideati per assecondare e supportare drammaticamente l'intero apparato scenico ideato da Torelli.

Queste conclusioni portano a ritenere l'artista marchigiano non un semplice scenografo, ingegnere o creatore di congegni meccanici, ma un vero e proprio allestitore di spettacoli di melodrammi, il quale ordina la maggior parte dei fattori scenici secondo una visione unitaria.

Parlare di regia nel 1600 sarebbe scorretto, quanto meno per il probabile numero esiguo di prove concesso ai cantanti, ma certamente negli spettacoli allestiti da Torelli al Novissimo di Venezia è presente una sorta di "mente creatrice ordinante" che si dedica a mettere armoniosamente in relazione tra loro almeno in parte i singoli coefficienti secondo una visione unitaria.

La nostra tesi introduce, infine, una questione da noi lasciata aperta: i segni più forti di una vocazione unitaria dello spettacolo nella teatralità del passato non si situano forse nel teatro di prosa ma in certo teatro d'opera barocca. Sembra, forse, che il teatro di parola, quando si articola in forme registiche, prenda spunto dallo spettacolo melodrammatico il quale, poi, nel Novecento, tarda a configurarsi come un lavoro concepito da un'unica mente ordinatrice.

Chi probabilmente per primo vede in Torelli una sorta di pre-regista è Anton Giulio Bragaglia. Nei due volumi da lui dedicati all'artista (*Giacomo Torelli da Fano e Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli, scenotecnici marchigiani*) si propongono "poetiche" riflessioni sul ruolo centrale assunto da Torelli negli allestimenti veneziani. Lo studioso è stato utile al nostro lavoro soprattutto, però, in quanto riporta alcune lettere scritte dai comici dell'Arte, residenti a Parigi, al Duca di Parma, che raccontano dei rapporti con l'artista marchigiano durante il suo soggiorno parigino. Gli scritti, che erano custoditi presso l'Archivio di Stato di Napoli (Carte Farnesiane, fascio 191, fascicolo IV), sono andati persi durante il bombardamento del 1944. Bragaglia, citando brevi passi delle lettere, riveste così il ruolo di fonte importante, utile allo studio del rapporto di Torelli con le compagnie attoriche. Agli stessi anni Trenta in cui Bragaglia scrive il suo primo volume su Torelli risalgono gli interventi pionieristici di Fausto Torrefranca, pubblicati in «Celebrazioni Marchigiane» e in «Sipario».

Solo recentemente, in concomitanza con l'anniversario della morte, l'artista è stato riletto dagli studiosi contemporanei.

I testi rintracciati a supporto del nostro lavoro trattano perlopiù dell'aspetto scenografico, offrendo rimandi a dipinti o costruzioni antecedenti o contemporanei dell'artista, come, ad esempio accade nel volume dello studioso svedese Per Bjurström (*Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*). Altri studi descrivono le scenografie, il numero di quinte impiegate nella realizzazione dell'assetto del palcoscenico o tracciano generali linee interpretative dell'allestimento scenico. A riguardo è doveroso ricordare due testi, entrambi scritti da Franco Mancini, Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo: *I Teatri del Veneto* e *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*.

La maggior parte delle ricerche sull'artista si concentra, poi, sui lavori di Parigi. È il caso del testo di Raimondo Guarino (*La tragedia e le macchine. Andromeda di Corneille e Torelli*), o di Fano (si pensi ai preziosi volumi di Franco Battistelli che trattano approfonditamente dell'ultimo periodo di Torelli che, tornato nella città natale nel 1662, costruisce e cura l'allestimento con cui è inaugurato il teatro della Fortuna: *L'antico e il nuovo teatro della Fortuna di Fano (1677-1944)* e *Il teatro della Fortuna di Fano*).

Grande merito va, infine, all'opera curata da Francesco Milesi sull'artista marchigiano (*Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*). Nella prima parte del volume, accanto alle immagini delle incisioni delle scenografie ideate per gli spettacoli al Teatro Novissimo di Venezia, sono raccolti importanti saggi sul lavoro di Torelli a Venezia che vantano autori quali Maria Ida Biggi, Raimondo Guarino, Paolo Fabbri, Lorenzo Bianconi e Paolo Peretti.

Questi sono alcuni dei volumi, tra i più utili, rintracciati durante il lavoro di scrittura della tesi, per il cui sommario esaustivo si rimanda alla bibliografia finale.

CAPITOLO 1

GIACOMO TORELLI E IL TEATRO VENEZIANO

1. AGLI ALBORI DEL MELODRAMMA: LA SITUAZIONE VENEZIANA

Con il diffondersi del gusto per il meraviglioso, il teatro diviene il luogo ideale per creare l'illusione. Trucchi e macchine, carri volanti, nubi luminose, inferni di fuoco, questo e molto altro caratterizzano il gusto del pubblico barocco. I teatri esistenti prima del Seicento non permettono l'inserimento di quelle attrezzature atte a suscitare il meraviglioso; basti pensare al teatro Olimpico di Vicenza (1585), o a quello di Sabbioneta (1588-90). Solo successivamente si costruiscono edifici teatrali che permettono l'utilizzo della macchinaria: si edificano teatri stabili con grandi palcoscenici, soffitti e sottopalchi, provvisti di complessi macchinari necessari per l'allestimento. Si simula uno spazio infinito grazie all'impiego della tecnica prospettica.

Nasce il teatro all'italiana, con la scena frontale e con una cavea a platea e a palchetti, conosciuta come la cavea ad alveare.

La sala teatrale diviene una grande macchina visiva che divide il pubblico dall'attore con la creazione di una cornice dipinta che ha lo scopo di concentrare lo sguardo dello spettatore sulla scena e di separare lo spazio riservato agli attori da quello riservato agli spettatori eliminando ogni contatto fra loro grazie all'arcoscenico e all'utilizzo del sipario.

Il teatro diviene luogo ideale per la vicenda spirituale e terrena dell'uomo con i suoi inferni, le manifestazioni divine, i cieli che si aprono e i fuochi che ardono. Il teatro è il luogo che accoglie ogni fantasia divenendo un teatro di visione, grazie alle macchine che illudono che sia vero ciò che in realtà è finzione.

È in questa cornice che nasce il melodramma, unione di dramma e musica, simbolo massimo dell'espressione barocca.

Nel 1594, a Firenze, un gruppo di letterati, tra cui il conte di Vernio, Giovanni Bardi, due musicisti, Giulio Caccini e Jacopo Peri, e il poeta Ottavio Rinuccini, discutono di un dramma, la *Dafne*, scritta da Rinuccini e messa in musica dal Peri. Tali personalità si interrogano sul modo per riportare in scena la tragedia greca. L'attenzione si riversa sulla musica e più propriamente sul canto,

inteso come centro della ricerca, accompagnato dalla poesia e dalla danza. Nasce così il melodramma, di cui la *Dafne*, rappresentata per la prima volta in Casa Corsi nel 1597, è la capostipite.

Nel 1600, poi, un matematico, Guidobaldo Del Monte, pubblica un'opera dotta: *Perspectivae libri sex*. In una sezione si occupa della scenografia¹. Questa è la premessa per introdurre lo sviluppo e il grande successo del melodramma: la compresenza della musica e della ricerca scenografica, e quindi anche della prospettiva all'interno dello spettacolo, costituisce un elemento cardine del teatro barocco italiano. Come si sviluppa il gusto per il canto e la ricca scenografia?

Già col finire del 1500, il pubblico teatrale è maggiormente coinvolto dagli intermezzi caratterizzati da vicende bucoliche con musica e balli, brevi spettacoli ricchi di trucchi, con macchine che riproducono eventi atmosferici, apparizioni di divinità in cielo o di luoghi infernali. Gli intermezzi sono rappresentati durante la pausa tra un atto e l'altro di una commedia o di una tragedia e in breve tempo sono preferiti alle forme classiche di dramma.

Il decadimento dei generi tradizionali è motivato da una parte dalla troppa crudeltà della tragedia (il sangue, le violenze e le azioni drammatiche) e dalla mancanza di gusto e di intenti pedagogico-morali della commedia, dall'altra dal piacere crescente verso tutto ciò che è spettacolare, verso quanto celebra la società barocca, esaltata nel teatro con la rappresentazione di vicende divine ed eroiche, e nei cui eroi il pubblico si identifica. Da questa preferenza prende piede il melodramma divenendo il genere teatrale che meglio rappresenta il trionfo della società barocca. Il melodramma tratta di temi pastorali (l'idillio, l'intimità dei sentimenti, il lamento d'amore), profani (mitologia classica) e sacri (la religione cristiana), sfruttando i rapidi cambi di scena, con trucchi e macchine. La nascita del melodramma deriva dal tentativo di recupero delle forme "pure" della tragedia greca (poesia e musica, identificabile nel coro che cantava e rappresentava i sentimenti umani), unite a quelle spettacolari dell'intermezzo. L'opera in musica nasce con un'impronta bucolica, derivante dagli intermezzi di cui mantiene il mito, il lieto fine, la festa nuziale, la salvezza, e, inizialmente, alcuni ambienti pastorali, per una società che ama l'illusione e la meraviglia e che vuole commuoversi con leggere storie d'amore a lieto fine come, ad esempio, le vicende di un pastore innamorato o di dei ed eroi, o che favorisce scene lacrimevoli e dolci sentimenti, cantati in versi.

In questo nuovo modo di concepire il teatro, la città di Venezia occupa un posto di rilievo. Fin dagli albori del melodramma la città lagunare diviene uno dei principali punti di riferimento del teatro barocco. La motivazione è ben spiegata da Nicola Mangini in un saggio fondamentale per lo studio del teatro seicentesco:

Il Seicento, a Venezia, si era aperto con l'aspra contesa giurisdizionale tra la Repubblica e Paolo V, culminata con l'interdetto (1606). Successivamente il governo veneto sarà duramente impegnato nella tremenda guerra di Candia, durata ventiquattro anni, con enorme dispendio sia umano che finanziario [...]. Eppure, proprio in

¹ Cfr. FERRUCCIO MAROTTI, *Giacomo Torelli: un grande ladro*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna*, Fano, Centro Teatro, 1998, p. 30.

quest'epoca, e forse a rivalse di un altro primato definitivamente perduto, la città lagunare conquistava quel prestigioso primato d'ordine artistico, tecnico e organizzativo, che la poneva al centro della vita teatrale europea [...]. Le ricchezze accumulate dai padri [le famiglie patrizie veneziane quali i Giustinian, i Vendramin, i Grimani] erano state in gran misura impiegate nell'accrescere le tradizionali fonti di reddito (case e terreni, dati in affitto o a livello); ma ora, col teatro, si tenta una via nuova, anche se con prudenza, data l'implicita quota di rischio in quella che rimaneva pur sempre un'avventura priva di solide garanzie. Fu certo la rapida fortuna del melodramma a costituire la spinta determinante al sorgere di tanti teatri, anche se di breve durata. Ma non fu solo una scelta economica; vi ebbero buona parte anche le ragioni di prestigio [...], dal momento che la proprietà di uno o più teatri offriva non solo un modo nuovo e attuale di ostentare la propria potenza economica, ma anche concrete possibilità di ingerenza nella vita cittadina².

L'impresa teatrale è caratterizzata *in primis* da un fattore commerciale: la maggior parte delle famiglie nobili veneziane opera nel settore del commercio e vede, nella costruzione di teatri, un aumento del proprio guadagno e, nel contempo, un accrescimento della propria fama³.

Nel 1637 è inaugurato il primo teatro d'opera aperto a un pubblico pagante: il San Cassian, appartenente alla famiglia Tron. Il primo melodramma allestitovi è l'*Andromeda*, il cui libretto è scritto da Benedetto Ferrari e le musiche sono composte da Francesco Manelli. Il successo è immediato e, nel giro di pochi anni, fioriscono nella città lagunare numerosi teatri pubblici a pagamento: il Santissimi Giovanni e Paolo (1639), il San Moisè (1639), il Novissimo (1641), il Santissimi Apostoli (1649), il Sant'Apollinare (1651), il San Salvatore (1661), il San Giovanni Grisostomo (1678), per citare i più noti.

Ed è sempre in questo clima di libertà politica, di pensiero, di stampa e di azione che fioriscono le accademie di giovani letterati aristocratici tra cui quella degli Incogniti, committenti del teatro Novissimo presso cui Giacomo Torelli lavorerà, rinnovando, in un breve lasso di tempo, l'intero assetto teatrale non solo per quanto riguarda la struttura del teatro, ma anche per la qualità dello spettacolo.

Il suo successo non costituisce

una novità per la scenografia barocca, ma lo era per il teatro pubblico a pagamento che fino a quel 1641⁴, anche a Venezia, aveva contenute le spese dell'allestimento entro i limiti del minimo esistenziale. Dopo il successo della *Finta Pazza* né i Grimani al SS. Giovanni e Paolo né i Tron al San Cassan potevano più trascurare l'aspetto spettacolare e visivo delle stagioni, nemmeno a favore della musica di Monteverdi o di Cavalli. E sull'esempio di Venezia si aggiornavano anche, competitivamente i teatri che si andavano via via aprendo, fuori dalle lagune, nei maggiori centri cittadini di terraferma.

² NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 29-31.

³ Cfr. ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, p. 12.

⁴ Anno in cui fu inaugurato il teatro Novissimo con l'allestimento della *Finta Pazza* scritta da Giulio Strozzi e i cui costumi e le scenografie sono stati ideati da Torelli.

Facendosi interprete di un'iniziativa privata e nobile Torelli aveva rinnovato profondamente i modi e l'essere del teatro pubblico⁵.

⁵ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I, tomo I, p. 339.

2. CENNI BIOGRAFICI SU GIACOMO TORELLI

Giacomo Torelli (fig. 1) nasce a Fano, città marchigiana in provincia di Pesaro, nel 1608⁶, probabilmente il primo settembre⁷. Di nobile origine (la madre, Eleonora Pazzi, discende dalla nobile casata toscana e il padre, Pandolfo, è un Cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano, castellano di Fano e gonfaloniere della patria⁸), è il terzo di quattro figli ed è educato secondo la condizione sociale della famiglia. Non si sono rintracciati documenti che parlino della sua formazione culturale, ma tutti gli studiosi contemporanei che si sono occupati del lavoro di Torelli concordano su una probabile istruzione teatrale da parte di Niccolò Sabbatini⁹. È ragionevole supporre, infatti, che, data la vicinanza tra Fano e Pesaro (circa 40 chilometri), il giovane Torelli si sia recato presso la più famosa città di spettacolo per apprendere le arti del famoso scenografo «durante gli anni di maggior splendore del maestro pesarese»¹⁰.

Riguardo alla giovinezza dell'artista di Fano, Franco Battistelli¹¹ non esclude, poi, un periodo di studi presso la corte medicea, famiglia a cui i Torelli erano legati, come si evince dalla dedica del *Bellerofonte*, contenente la descrizione dell'allestimento e le dieci incisioni che rappresentano le scenografie ideate per lo spettacolo, dedica scritta dallo stesso Giacomo al destinatario dell'*in-folio*¹², Ferdinando de' Medici, Granduca di Toscana:

⁶ POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, Milano, presso Paolo Emilio Giusti, 1819-1884, voce *Torelli di Ferrara*, tavola III; FRANCESCO MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma, Paolo Giunchi Komarek, 1768, p. 350.

⁷ «e loro (Padri Filippini) lasciò pure l'obbligo del suo anniversario con messe da celebrarsi il I settembre» (POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III).

⁸ *Ibidem*; FRANCESCO MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti [...]*, cit., p. 350; FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2001, p. 18; ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli, scenotecnici marchigiani*, Pesaro, Edizioni dell'ente artistico culturale di Pesaro, 1952, p. 96; PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961, p. 48.

⁹ FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 18; PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 49; FRANCO BATTISTELLI, *L'attività giovanile del Torelli a Fano e gli 'intermedi' del Filarmindo*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 21; FERRUCCIO MAROTTI, *Giacomo Torelli: un grande "ladro"*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., pp. 28-30; ROSSANA TONINI BOSSI, *Movimenti musicali: Nicolò Sabbatini*, in «Lo Specchio della città. Periodico per la provincia di Pesaro e Urbino», Pesaro, [s.e.], 2004, Novembre 2004, p. 1; NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, Per Puietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli, 1638; ELENA POVOLEDO, *Niccolò Sabbatini e la corte di Pesaro*, in NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'arte, 1955, p. 159.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ FRANCO BATTISTELLI (a cura di), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 382; FRANCO BATTISTELLI, *Giacomo Torelli. Note biografiche e bibliografiche*, in «Fano». Supplemento al «Notiziario d'informazione sui problemi cittadini del 1978», 1978, p. 10.

¹² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.

Men benigne non credono esse le stelle Medicee, che quelle del Firmamento, le quali in concorso in tante egregie immagini, non sdegnano di fregar anche il vil plaustro di Boote.

Aggiunge stimoli alla temerarietà del pensiero l'antica servitù, che per ragione hereditaria, hanno in me trasfusa gl'antenati de la mia Casa.

Lelio Torelli Giure Consulto Consigliere, & adoperato ne' più alti maneggi di Stato da Cosimo Primo, e Francesco di gloriosa memoria visse, e morì nella Serenissima casa de Medici: Raffaele, e Frat'Antonio l'uno di S. Stefano, l'altro Cavaliere Gerosolomitano lungamente in Carichi Militari servirono il Gran Ferdinando Avolo di V. A.

Pandolfo mio Padre honorato sotto il medesimo Prencipe dell'ordine della sua Sacra Religione, oggi ottuagenario, non prostrato, ne da gl'Anni, ne da la fresca perdita del Cavaliere Antonio suo figlio, e mio fratello ultimamente defonto in Pisa all'attual servizio di volontaria navigazione più, che mai robusta, conserva la sua divotione verso Codesta gloriosissima Prosapie¹³.

Grazie alla passione per il teatro lo scenografo sviluppa un talento naturale per l'architettura, la pittura e la macchinaria teatrale¹⁴, che lo porta, nel 1637, a ideare le scenografie per gli intermezzi della *Pastorale* di Ridolfo Campeggi presso la Sala Grande della Commedia di Fano¹⁵. La descrizione di questo suo primo lavoro è edita in un piccolo volume che indica Torelli, molto probabilmente, quale autore del libello¹⁶: *Intermedii da rappresentarsi in musica nel Filarmino che si dovrà recitar in Fano*¹⁷.

I sei intermezzi ideati dallo scenografo, che anticipano il Prologo della pastorale e inframmezzano gli atti, raccontano la triste vicenda di Arianna abbandonata da Teseo.

Nel primo intermezzo la scenografia mostra una Boschereccia con campagne oltre la quale si stende il mare. Dalle acque sorge Fano che, armata, protegge il Tempio di Eternità. Il cielo è coperto da nubi che si dividono e si riuniscono per poi sparire e permettere l'inizio dell'opera.

Nel secondo intermezzo, alla fine del primo atto, la scena raffigura l'Isola di Nasso circondata dal mare in tempesta. Dalle acque sorge Nettuno, su un carro tirato da due Tritoni, mentre Zeffiro appare dalle nubi. I due dei, poi, scompariranno per permettere l'inizio del secondo atto.

¹³ GIACOMO TORELLI, [Lettera a Ferdinando de' Medici], in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 1.

¹⁴ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 48; FRANCESCO MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti [...]*, cit., p. 350; POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III.

¹⁵ FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 18 e p. 22.

¹⁶ FRANCO BATTISTELLI, GIUSEPPINA BOIANI TOMBARI, LUCA FERRETTI, *Il Teatro della Fortuna di Fano. Storia dell'edificio e cronologia degli spettacoli*, Fano, CARIFANO: Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano, 1998, pp. 50-51; FRANCO BATTISTELLI, *Il teatro della Fortuna di Fano*, Fano, Rotary International – Distretto 2090°, 1995, p. 26; FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 22.

¹⁷ [GIACOMO TORELLI], *Intermedii da rappresentarsi in musica nel Filarmino che si dovrà recitar in Fano*, Fano, presso Gregorio Arnazzini, 1637.

Il *décor* del terzo intermezzo rappresenta una Boschereccia simile alla prima. In cielo appaiono nuvole su cui siedono Giove e Mercurio e dal mare in fondo si scorge la grotta di Plutone in fiamme.

Finito il terzo, atto la scena muta in una Scogliera. I personaggi sono Teseo, Bacco, Giove sull'aquila, Amore e Venere. Mentre il guerriero s'imbarca, le divinità sono sollevate in cielo da una nuvola.

Tra il quarto e il quinto atto la scenografia raffigura un Mare tranquillo e alcuni scogli. Dalle acque, su un delfino, sorge la Fortuna. In cielo c'è Amore. In lontananza si vede Teseo su una sua nave che si allontana dalla riva dove lo aspetta Arianna. Dopo la disperazione della fanciulla, Bacco e Venere, in cielo, cantano in favore della ragazza.

L'ultimo intermezzo vede il Trionfo di Arianna che appare in cielo su un carro circondato da stelle. Sono presenti in scena Venere, Amore, la Bellezza e la Gioventù.

La breve descrizione proposta rivela come, non ancora ventenne, il giovane Torelli sia già assai esperto di macchinerie sceniche tanto da utilizzare la "grande ruota", la sua famosa invenzione, nel piccolo teatro di Fano. Sia Milizia¹⁸ che Litta¹⁹, ma anche i contemporanei Milesi²⁰ e Battistelli²¹, concordano sul fatto che la ruota, inventata da Torelli per il cambio di scena repentino, è già presente prima della partenza per Venezia.

Un commento dello stesso Sabbatini sulle soluzioni da adottare per il cambio di scenografia durante la rappresentazione nella *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, sosterebbe l'ipotesi: egli ipotizza diverse maniere per mutare le scene (la più efficace consiste nel distogliere l'attenzione dello spettatore dal palcoscenico, con un rumore, mentre i tecnici entrano in scena e cambiano le quinte²²), senza mai, però, adottare la tecnica ideata da Torelli che, tuttavia, sembra lodare tra le righe:

E perché oggidì che non si possa fare cosa di buono nel rappresentargli [*gli intermezzi*], se non si mutano tutte, o in parte le scene, pertanto mi è parso necessario di dire qualche cosa sopra il modo di fare simili operazioni, perché invero lo sparire o mutar delle scene sono di quelle cose, che sogliono apportare non minor gusto che meraviglia agli spettatori, e massime quando ciò vien fatto con prestezza e senza che quasi nessuno se ne aveda²³.

Dalle parole dell'artista si può supporre come egli fosse a conoscenza della grande invenzione di Torelli che, entro pochi anni, avrebbe rivoluzionato il teatro seicentesco.

¹⁸ FRANCESCO MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti [...]*, cit., p. 350.

¹⁹ POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III.

²⁰ FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 18.

²¹ FRANCO BATTISTELLI, *L'attività giovanile del Torelli a Fano e gli 'intermedii' del Filarmino*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 24.

²² *Ivi*, pp. 61-68.

²³ *Ivi*, p. 61.

Nel 1640, lo scenografo si trasferisce a Venezia, invitato dall'Accademia degli Incogniti, una prestigiosa società di cavalieri tra i cui membri spicca Vincenzo Nolfi, cugino di Torelli. Il compito assegnato allo scenografo è la costruzione di un teatro, il Novissimo, sito dove, successivamente, ideerà le scenografie dei melodrammi che saranno messi in scena.

L'arrivo a Venezia non è solo conseguenza della fama acquisita nella città natale, ma anche di problemi d'ordine politico. Sembra, infatti, che la famiglia Torelli alla fine degli anni Trenta perda il favore papale, e vittime dell'ostracismo vaticano sono soprattutto Giacomo e il fratello Antonio²⁴. La questione è trattata da Litta nell'opera in cui racconta la vita dello scenografo:

Un'altra sventura lo perseguitava. Era caduto in disgrazia dalla corte pontificia, cosicché il padre testando nel 1641 lasciò alla moglie, e questa testando nel 1650, non poté lasciare al figlio la sostanza, che condizionatamente. Era tale sfortunata vicenda comune al fratello Antonio. Di tutto ciò non è ben noto il motivo. Si opina, che nel 1641, essendosi presentati i veneziani a Fano con imponenti forze navali nella guerra in favor de' *Farnesi* contro Urbano VIII, i due Torelli invitati dai magistrati a prendere le armi per la difesa, fossero in obbedienti²⁵.

Alla vigilia della guerra di Castro tra i Farnese e papa Urbano VIII, i veneziani occupano la città marchigiana con una flotta per difendere i Farnese, mentre i fratelli Torelli sono chiamati alle armi a supporto dell'esercito papale. Disertato l'incarico, entrambi sono condannati e perseguitati dal governo pontificio fino al 1654²⁶, anno in cui Giacomo (il fratello Antonio era morto nel 1641) ottiene la grazia.

L'arrivo a Venezia lo vede alle dipendenze della flotta veneziana come ingegnere presso l'Arsenale; il suo nome, nell'ambito teatrale, è già conosciuto, come ipotizza Elena Povoledo:

Non si spiegherebbe altrimenti la scelta dei tre nobili veneziani committenti del Novissimo²⁷ che, decisi a finanziare la costruzione di un teatro, preferirono un ingegnere dell'Arsenale ad un architetto di professione e a lui affidarono anche la direzione dell'allestimento scenico ignorando scenografi come Giuseppe Beccari o Giovanni Burnacini all'epoca operanti in città²⁸.

²⁴ POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III; PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 50-52; FRANCO BATTISTELLI, *L'attività giovanile del Torelli a Fano e gli 'intermedii' del Filarmindo*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 24.

²⁵ POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III.

²⁶ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 50; FRANCO BATTISTELLI, *L'attività giovanile del Torelli a Fano e gli 'intermedii' del Filarmindo*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 24; ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia e iconografia. L'esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 39; MARIA BELLONCI, *Segreti dei Gonzaga*, Milano, Mondadori, 1947, pp. 355-357.

²⁷ Gerolamo Lando, Giacomo da Mosto, Giacomo Marcello.

²⁸ ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia e iconografia. L'esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 39.

Il Teatro Novissimo è edificato in sei mesi e durante il Carnevale del 1641 è inaugurato con l'allestimento della *Finta Pazza*, il cui libretto è scritto dall'accademico Giulio Strozzi e le cui scenografie si devono a Torelli. Il colossale trionfo prosegue l'anno successivo con la messinscena del *Bellerofonte*, il cui libretto è scritto dal cugino Vincenzo Nolfi e i cui *décors*, di nuovo, sono opera di Torelli.

La sua fama è consacrata nel 1643 con il melodramma *La Venere Gelosa* (libretto di Niccolò Enea Bartolini) e nel 1644 con la *Deidamia* di Scipione Herrico. Sempre nel 1644 inventa le scenografie dell'*Ulisse Errante* di Giacomo Badoaro (1644)²⁹, allestito al teatro SS. Giovanni e Paolo.

Il soggiorno a Venezia dura fino al 1645, anno in cui firma le scenografie dell'*Ercole in Lidia*, scritto da Maiolino Bisaccioni, presso il Novissimo. Durante il soggiorno veneziano un altro melodramma è allestito nel teatro da lui costruito: *L'Alcate* di Marc'Antonio Tirabosco (1642). Di questi ultimi due allestimenti non si rintraccia il nome dello scenografo, anche se è possibile che si tratti di Torelli, il cui lavoro si concentra all'epoca esclusivamente al Novissimo.

Il successo ottenuto non manca di generare invidie e gelosie. Nel 1645 è vittima di un attentato, probabilmente ordinato da Burnacini³⁰, che lo priva di alcune dita della mano destra: «ma la nera invidia eccitò alcuni indegni ad assaltare di notte il nostro ingegnoso Cavaliere, cui tagliarono alcune dita della destra»³¹; «il suo merito destò invidia e di notte tempo fu iniquamente assalito e ferito in una mano, che lo lasciò imperfetto nel movimento»³².

Trasferitosi a Parigi, chiamato dal duca Odoardo Farnese di Parma, cugino della regina di Francia, Anna d'Austria, rinnova completamente il teatro del *Petit-Bourbon* dove allestisce nuovamente *La Finta Pazza*, ottenendo un immenso successo e l'appellativo di *Grand Sorcier*³³. Tra il 1647 e il 1654 Torelli cura le scenografie dell'*Orphée* (libretto di Francesco Buti), dell'*Andromède* (di Corneille), del *Ballet de La Nuit* (di Isaac de Benserade) e delle *Noces de Pélée et de Thetis* (di Francesco Buti), il suo più grande successo, e della commedia *Les Fâcheux* di Molière³⁴.

Nel 1662, perso il favore del cardinale Mazzarino e ottenuto il perdono papale, torna a Fano dove, insieme ad altri cinque nobili, restaura la vecchia Sala della Commedia. Nel 1676 è inaugurato il Teatro della Fortuna di Fano, costruito da Torelli, con lo spettacolo *Il Trionfo della Continenza considerato in Scipionne*

²⁹ Cfr. ANTONIO GROPPPO, *Cataloghi di tutti i Drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia, dall'anno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi, sin all'anno presente 1745*, Venezia, Groppo, 1745, pp. 17-22; GIACOMO VENEZIANO BADOER, *L'Ulisse Errante. Opera Musicale*, Venetia, Appresso Gio: Pietro Pinelli Stampator Ducale, 1644, p. 17; GIACOMO VENEZIANO BADOER, *Scenario dell'Ulisse Errante*, Venetia, [Appresso Gio: Pietro Pinelli Stampator Ducale], [1644], p. 15.

³⁰ BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 118.

³¹ FRANCESCO MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti [...]*, cit., p. 351.

³² POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III.

³³ FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 18.

³⁴ *Ivi*, p. 19.

Affricano (dramma di Giulio Monteverde)³⁵, le cui scenografie sono sempre opera di Torelli. Il grande trionfo ottenuto è «l'ultimo successo della sua brillante carriera di scenografo e scenotecnico»³⁶.

Il 17 giugno del 1678 muore ed è seppellito nella Chiesa di San Pietro in Valle.

³⁵ FRANCESCO MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti [...]*, cit., p. 351; POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III.

³⁶ FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 19.

3. L'ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI E IL TEATRO NOVISSIMO

Nel 1630 un giovane aristocratico di nome Giovan Francesco Loredan (1607-1661) fonda a Venezia un circolo di letterati, che si riuniscono presso l'abitazione del nobile a palazzo Ruzzini, a Santa Maria Formosa³⁷. L'intento di Loredan è di creare un'accademia composta da uomini dotti, cui successivamente si uniscono anche donne³⁸, per condividere idee di argomento sociale, culturale, politico e religioso: l'Accademia degli Incogniti.

Nel 1600 è d'uso l'istituzione di gruppi o circoli di nobili che si riuniscono per discutere di varie tematiche³⁹, tant'è che solo a Venezia se ne contano circa sessanta⁴⁰; «quella degli Incogniti fu una delle più conosciute e la sua storia s'interseca con quella della Repubblica di Venezia, [poiché gli Incogniti] contribuirono molto alla propaganda repubblicana e antipapale e a prolungare la lotta per una stampa libera»⁴¹.

Tra i numerosi letterati che aderiscono alla politica degli Incogniti si rintracciano gli autori dei libretti dei melodrammi di cui Giacomo Torelli allestisce le scenografie: Giulio Strozzi compone i versi della *Finta Pazza*⁴², Vincenzo Nolfi scrive *Il Bellerofonte*⁴³, Marc'Antonio Tirabosco è autore dell'*Alcate*⁴⁴, Niccolò Enea Bartolini scrive *La Venere Gelosa*⁴⁵, Scipione Herrico è il poeta della *Deidamia*⁴⁶, Giacomo Badoaro crea il libretto dell'*Ulisse Errante*⁴⁷ e, infine, Maiolino Bisaccioni è autore non solo dell'*Ercole in Lidia*⁴⁸, ma anche delle due preziose descrizioni delle messinscene della *Finta Pazza* e della *Venere Gelosa: Il Cannocchiale per La Finta Pazza dramma dello Strozzi*⁴⁹, e gli *Apparati scenici*

³⁷ MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630–1661)*, Firenze, Olschki, 1998, p. 7 e p. 21.

³⁸ Le prime furono Barbara Strozzi e Anna Renzi, entrambe cantanti nei melodrammi allestiti al teatro Novissimo. (cfr. MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630–1661)*, cit., p. 69).

³⁹ STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. I, pp. 869-904 in particolare pp. 894-901.

⁴⁰ MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630–1661)*, cit., p. 10.

⁴¹ *Ivi*, pp. 10-11.

⁴² GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venetia, Appresso Gio. Battista Surian, 1641.

⁴³ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venetia, Appresso Gio. Battista Surian, 1642.

⁴⁴ MARC'ANTONIO TIRABOSCO, *L'Alcate. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venetia, Appresso Gio. Battista Surian, 1642.

⁴⁵ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venetia, Appresso Gio. Battista Surian, 1643.

⁴⁶ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia. Drama Musicale. Rappresentarsi nel Teatro Novissimo, nell'Anno 1644*, Venetia, Per Matteo Leni, e Giovanni Vecellio, 1644.

⁴⁷ GIACOMO VENEZIANO BADOER, *L'Ulisse Errante. Opera Musicale*, cit.

⁴⁸ MAIOLINO BISACCIONI, *L'Ercole in Lidia*, Venetia, Per Giovanni Vecellio, e Matteo Leni, 1645.

⁴⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per La Finta Pazza dramma dello Strozzi*, Venetia, Appresso Gio. Battista Surian, 1641.

*per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*⁵⁰.

A unire i membri dell'Accademia è una serie di principi da tutti condivisi: l'orgoglio per la grandezza della Repubblica di Venezia, la predilezione per la classicità e l'antica Grecia, l'intolleranza verso ogni forma di governo assoluto, compreso quello del Papa, la fede in una nobiltà di spirito derivante da una nobiltà di cultura⁵¹, il disprezzo per Roma intesa come società corrotta⁵², la convinzione della necessità che sia concessa la libertà di stampa⁵³, il libertinismo sessuale⁵⁴ e la libertà dell'espressione dell'ingegno⁵⁵. Gli Accademici, poi, si ritengono eredi dei troiani scampati alla guerra di Troia e perciò unici discendenti della nobile stirpe⁵⁶.

Il tema dominante è l'esaltazione della Repubblica veneziana⁵⁷, che ricorre negli scritti da loro pubblicati, grazie ai quali i membri degli Incogniti intendono insegnare a essere buoni cittadini della Repubblica di Venezia⁵⁸, imitando il passato felice. La grande libertà d'azione di cui godono è motivata dalla protezione del governo veneziano. Tale condizione privilegiata permette agli Accademici di stampare e di pubblicare i loro scritti, dagli scherzi, alle poesie, agli scenari dei melodrammi, per diffondere il messaggio repubblicano. Altro loro obiettivo è di farsi conoscere. Molti membri, infatti, mirano alla fama grazie alla pubblicazione di scritti: Loredan, amico dei maggiori, poteva facilmente intercedere presso i librai a favore dei letterati.

Gli Accademici non solo stampano i testi delle opere in musica composte da loro e messe in scena nel teatro costruito e diretto da loro, ma, come già detto, si preoccupano anche di riportare sulla pagina scritta una descrizione assai curata e particolareggiata di alcuni spettacoli, quali *La Finta Pazza*, *Il Bellerofonte* e *La Venere Gelosa*, con lo scopo di diffondere la propria cultura e le idee politiche, culturali e religiose a coloro che, non potendo assistere allo spettacolo, condividono, comunque, il pensiero Incognito.

Le scenografie proposte da Torelli derivano, quindi, anche da un accordo con i letterati, le idee dei quali, talvolta, restano celate alla maggior parte dei fruitori, o comunque a chi era estraneo all'Accademia, poiché esse sono ritenute

⁵⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.

⁵¹ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 339.

⁵² LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La finta pazza"*, in FRANCESCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 81.

⁵³ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., pp. 335-339.

⁵⁴ MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, cit., p. 10 e pp. 107-108.

⁵⁵ *Ivi*, p. 61.

⁵⁶ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 339; LORENZO BIANCONI e THOMAS WALKER, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1975, vol. X, pp. 412-413.

⁵⁷ Cfr. ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit., pp. 37-40.

⁵⁸ MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*, cit., p. 59 e p. 100.

rivoluzionarie rispetto alla politica del tempo e perciò sono proposte in forma allegorica⁵⁹.

Il primo luglio del 1640⁶⁰, un capannone del convento dei SS. Giovanni e Paolo è affittato per una stagione, con la stipula di un contratto, dai frati del convento a Giacomo Sommariva, di professione guantaio, impresario di quello che, entro sei mesi, sarà il teatro più sfarzoso di tutta Venezia: il Novissimo. Sommariva, in realtà, è solamente il prestanome di un assai più nobile committente⁶¹: l'Accademia degli Incogniti, veri finanziatori dell'impresa. I nomi dei Cavalieri che si impegnano nella realizzazione di quest'operazione artistica sono Geronimo Lando, Giacomo Marcello e Giacomo da Mosto⁶².

L'architetto impegnato nell'edificazione del teatro è Giacomo Torelli, com'è detto da Bisaccioni nella descrizione dello spettacolo che inaugura il Novissimo: *La Finta Piazza*.

Sono stati parti d'anni altrove i theatri aperti, & un solo hà fatto celebre un popolo e memorabile per un secolo. Venezia n'ha veduti e goduti di quattro ad un tratto, emuli fra loro e di Metri, e di arte scenicha, e di Musiche, e d'apparati, e di Macchine; l'ultimo de' quali che per appunto è stato detto Novissimo hà passato ogni credenza, poiche nello spatio di sei mesi è stato da i fondamenti alzato, e perfettionato con l'assistenza sì per la fabbrica d'esso, come per quello ch'appartiene alle Scene, & alle Macchine del Sig. Iacomo da Fano: il quale venuto per essercitare i suoi talenti dediti alla milizia in servizio di questi Augusto Senato, impatiente dell'otio, hà dato à divedere quanto ei vaglia d'ingegno⁶³.

I lavori cominciano in luglio, ma in settembre sono interrotti poiché, durante la costruzione del teatro, la zona destinata alla platea è edificata su un lotto non affittato dagli Incogniti, il che genera litigi che sfociano in contese d'ordine legale, tra i frati e l'impresario. Il giudice blocca i lavori, come scrive Torelli in una lettera datata il 17 settembre a un Cavaliere committente, «probabilmente il Lando»⁶⁴:

Ill.mo Sig. e P.ron mio sempre Col.mo

⁵⁹ Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 33-39; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., pp. 335-339; RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 44; RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, in «Teatro e Storia», aprile 1992, a. VII, n. 1, pp. 41-49.

⁶⁰ Il contratto è perduto. La data della stipula si rintraccia nel secondo contratto, datato 2 ottobre 1640 (cfr. SS. Giovanni e Paolo. *Contro Gerolamo Lappoli per la Teza o Teatro della Cavallerizza. E contro G. Batta Gagini Piezzo e Zuane Pennacchini*, Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 1-36 in particolare cc. 1-4).

⁶¹ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 324.

⁶² Cfr. SS. Giovanni e Paolo. *Contro Gerolamo Lappoli [...]*, Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 1-4.

⁶³ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Piazza*, cit., p. 7.

⁶⁴ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 324.

L'altro giorno stetti in procinto di venir a far riverenza a V. S. Ill.ma con una lettera del sig. Francesco Sacrati [...], suplico perciò V. S. Ill.ma col mag. affetto e riverenza che devo a non intermettere tempo alcuno a la sua venuta poiché il Teatro sta in punto di precipitare se V. S. Ill.ma non viene a sollevarlo poiché fin hora non si è potuto agiustar cosa alcuna né si può lavorare per il comandamento [*parola illeggibile*] dell'avogadore quale essendo venuto mercordì sopra loco, et havendo li frati negato ogni cosa che è d'haver dato il luoco per far teatro da rapresentar opere in musica d'haver dato licenza che si fabbrichi, et altre cose simili, onde l'avogadore senendo tutte queste cose non volse risolvere cosa alcuna⁶⁵.

La situazione si risolve tempestivamente con la stipula di un nuovo contratto, datato 2 ottobre 1640, in base a cui gli Incogniti affittano il capannone oggetto del contendere, chiamato *Tezon Cavallerizza* (fig. 4 e 5)⁶⁶, è aumentato il prezzo dell'affitto dell'immobile da trecento ducati a quattrocento⁶⁷, e sono delineate, in tredici punti, le norme che l'impresario dovrà osservare per la costruzione del teatro. I frati decretano che il teatro eretto adiacente al loro convento dovrà essere un «teatro per recitar opere in musica»⁶⁸, ossia «che non si possa in detto luogo, et teatro recitar altre opere che in musica ma non intendendo, che per niun modo si rapresentino comedie buffonesche, o di altra natura ma solo delle sopradette eroiche opere in canto»⁶⁹.

Una volta ricominciati, i lavori terminano entro l'anno e il teatro è inaugurato il 27 gennaio 1641 con lo spettacolo *La Finta Pazza*⁷⁰, le cui scenografie sono curate da Giacomo Torelli⁷¹.

Il Novissimo è un edificio in legno e, dalle indicazioni di Bisaccioni nel *Cannocchiale*, pare costruito con una cavea a gradoni («Riempita quanto più era capace l'orchestra di spettatori»⁷², «Et accioche gli uditori instupiditi nel mirare mentre che non havevano più che udire potessero partir dall'orchestra»⁷³) e senza ordini di palchetti. Nel contratto del 2 ottobre 1640, però, al primo e al secondo punto, è chiaramente specificata la zona adibita ai palchetti:

Primo, [...] Et non oltre, al qual anco per maggior comodo concedono l'altra Tezza contigua la qual tiene in affitto il Sig. Piero Mostin, nella qual hanno tagliato il coerto in parte, per far palchetti.

Secondo, che possa continuar anco per comodo di far palchetti dal'altra banda, et possa servirsi del terreno dalla parte del monastero all'incontro della Tezza che tiene detto Mostin, dove si trova il pozzo, dove hanno

⁶⁵ Biblioteca Correr di Venezia, Mss. P. D. C. 1051 (n. 449).

⁶⁶ Oggi il terreno, alle spalle dell'antico convento, è «incorporato nel complesso dell'Ospedale Civile» (FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 323).

⁶⁷ *SS. Giovanni e Paolo. Contro Gerolamo Lappoli [...]*, Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 1-4.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Libretto di Giulio Strozzi, musica di Francesco Sacrati. Cfr. ANTONIO GROPPPO, *Cataloghi di tutti i Drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia [...]*, cit., p. 17.

⁷¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 7.

⁷² *Ivi*, p. 9.

⁷³ *Ivi*, p. 54.

principiato a far l'armatura per detti palchetti, di tanto però di esso terreno solamente che possa servir per far essi palchetti e non più⁷⁴.

Com'è possibile conciliare le parole di Bisaccioni con quelle del contratto del 2 ottobre in cui sono nominati i palchetti posti nella Tezza occupata "abusivamente"? La questione si presenta piuttosto spinosa. La nostra ipotesi, sostenuta anche da alcuni studiosi contemporanei⁷⁵, è che il Novissimo fosse un teatro costruito con tre ordini di palchetti, e che Bisaccioni abbia ommesso di nominarli perché più concentrato a descrivere il grande pubblico in sala e la messa in scena del melodramma. L'ipotesi sembra viepiù credibile considerando un dato importante e cioè che il Novissimo non era un teatro molto ampio. Come si evince dalla figura 5, l'ambiente è piuttosto piccolo. Osservando, poi, la figura 6, è possibile misurare l'area occupata dal Teatro. La zona "punteggiata" rappresenta le doppie file di pilastri su cui era eretto il Novissimo⁷⁶. Grazie agli studi di Mancini, si può ragionevolmente affermare che la superficie occupata è di 29,5 metri per 14,7 metri, con una capienza di circa quattrocentocinquanta-cinquecento spettatori⁷⁷. Il palcoscenico è di circa 14 metri di larghezza (9 metri effettivi) x 12 metri di lunghezza (allungato nel 1641 di 4 metri⁷⁸) per un'altezza di circa 7,5 metri⁷⁹. Sottraendo alla lunghezza complessiva del teatro (29,5 metri) quella del palcoscenico (14 metri), risultano 15,5 metri destinati alla platea. L'area complessiva è, quindi, di circa 230 metri quadrati, una superficie piuttosto ridotta per ospitare quasi cinquecento spettatori (mezzo metro quadrato per spettatore). Se poi si considerano le sedie, i corridoi di passaggio e lo spazio destinato ai musicisti, appare piuttosto ovvia la presenza di palchetti utili a contenere, in uno spazio tanto contenuto, un numero elevato di pubblico.

Lo spettatore del Novissimo è pagante e «in un certo senso "accademico", cosciente e orgoglioso della propria privilegiata e quasi privata partecipazione alla

⁷⁴ SS. Giovanni e Paolo. Contro Gerolamo Lappoli [...], Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 1-4.

⁷⁵ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 323 e p. 330; MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 34; PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., 36.

⁷⁶ S'intendono le file più esterne.

⁷⁷ «Se – come si può ritenere considerando la clausola relativa ai nuovi "pilastrini" imposta a suo tempo dai frati – le sette coppie di pilastri che delimitano la parte più larga di costruzione corrispondono a quelle erette nel 1640 per il Novissimo, l'area di quest'ultimo risulta quindi di m 29.50 x 14. 70. Un'area indubbiamente modesta ma più ampia di quella occupata dal San Moisè (m 23.00 x 12.00) e quindi in grado di contenere – in una sala quanto meno uguale a quella dei Giustinian – circa quattrocentocinquanta spettatori» (FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 330).

⁷⁸ *Ivi*, p. 323.

⁷⁹ «Non si hanno elementi per quantificare con precisione assoluta le dimensioni del palcoscenico ma [...], si può ragionevolmente computare anche per il palco una larghezza di 14.00 metri. Detraendo da questa misura lo spazio destinato ai corridoi e ai palchi si può supporre una bocca d'opera ampia m 9.00; la sua altezza si può invece ipotizzare sui m 7.50 all'incirca, calcolando proporzionalmente le incisioni che illustrano le descrizioni del *Bellerofonte* e della *Venere Gelosa* [...]. Più difficile è invece stabilire la profondità del palcoscenico, anche se sempre Bisaccioni riferisce di scene composte di sedici telari, otto per parte, "accomodati nello spazio di trentacinque piedi di suolo" equivalenti a m 12.15» (*ivi*, pp. 330-331).

cultura cittadina»⁸⁰, quindi “colto”, e che ben comprende i messaggi celati all’interno delle scenografie di Torelli e delle parole dei libretti, tutti, peraltro, scritti dagli stessi membri dell’Accademia.

Nonostante il grandissimo successo ottenuto con i melodrammi allestiti da Torelli, nel maggio 1643 viene a mancare l’appoggio dei nobili cavalieri, i veri finanziatori dell’impresa⁸¹, mettendo il nuovo impresario, Gerolamo Lappoli⁸², in una condizione assai critica che lo induce ad accumulare debiti tanto da non poter pagare l’affitto ai Frati.

Due anni dopo, nel 1645, subentra un nuovo problema che non migliora la situazione già precaria del Novissimo: la Serenissima è in guerra contro i turchi per il possesso di Candia e, per portare i fondi all’esercito, sono sospesi i finanziamenti per gli spettacoli di Carnevale. Senza, quindi, il denaro degli Incogniti e i finanziamenti statali, l’impresa assai costosa del Novissimo è destinata a morire. Ma perché gli altri teatri resistono alla crisi e il Novissimo fallisce? La risposta è da ricercarsi negli spettacoli allestiti: i melodrammi del Novissimo sono i più sfarzosi, i più costosi. Nel contempo il teatro è il più fragile poiché è un «esperimento artistico collettivo»⁸³, ma «la gestione nobiliare collettiva, mediata attraverso un impresario, era condizionata a un rapporto di affittanza verso un ente, oltretutto non civile (il convento dei domenicani), e mancava dunque quella coincidenza di interessi che caratterizzava la gestione individuale o familiare degli altri teatri veneziani»⁸⁴.

Non appena Lappoli smette di pagare l’affitto, i chierici gli intentano una causa legale, che si conclude con la fuga dell’impresario e la demolizione del teatro nel 1647.

⁸⁰ LORENZO BIANCONI E THOMAS WALKER, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda [...]*, cit., p. 414.

⁸¹ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 326.

⁸² Il nome del nuovo impresario, Gerolamo Lappoli, appare nel contratto stipulato il 2 novembre 1640, purtroppo perduto, ma al quale si fa riferimento nel corso della causa intentata dai frati contro l’impresario, portata agli atti in data 15 novembre 1646 (cfr. SS. *Giovanni e Paolo. Contro Gerolamo Lappoli [...]*, Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 17-18).

⁸³ LORENZO BIANCONI e THOMAS WALKER, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda [...]*, cit., p. 414.

⁸⁴ *Ivi*, p. 417.

4. LE FONTI

Fra i documenti utili ad esaminare gli spettacoli di cui Giacomo Torelli realizza le scenografie durante gli anni del soggiorno veneziano (1640-1645), sono stati rintracciati testi a stampa che li descrivono nei vari coefficienti scenici⁸⁵. Gli scenari, così chiamati nel gergo dell'epoca, si rivelano la fonte principale per la ricostruzione degli allestimenti. Questi libretti si presentano sotto forma di piccoli volumi di circa venti pagine, contenenti un breve riassunto del melodramma e note sulla messinscena. Il loro fine è di offrire allo spettatore una sorta di introduzione allo spettacolo, da leggere prima dell'alzarsi del sipario al fine di poter seguire meglio l'evento scenico e di diffondere l'opera affinché lo spettacolo possa essere messo in scena in altre città⁸⁶. È lo stesso obiettivo dei *livrets de mise en scène* pubblicati nell'Ottocento a Parigi⁸⁷.

Nei *Cataloghi di tutti i Drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia, dall'anno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi, sin all'anno presente 1745* di Antonio Groppo⁸⁸ sono offerti la lista dei melodrammi allestiti con scenografie di Torelli, l'elenco degli scenari relativi e brevi annotazioni quali i nomi dell'autore e del compositore, il numero delle pagine, i disegni e le ristampe. Ne riportiamo solo le parti relative a Torelli:

Anno 1641.

D'Inverno

La Finta Pazza

P. Strozzi, M. Sacrati Francesco

Teatro Novissimo. In 12. 1641. di pag. 108

Scenario intitolato *Argomento e Scenario della Finta Pazza*. In 12. 1641. di pag. 20

Questo scenario si vede stampato separato, et anche assieme con il Dramma.

⁸⁵ Sono stati consultati senza risultato i seguenti volumi: GIAN FRANCESCO LOREDAN, *Lettere*, Venetia, Guerigli, 1662; GIROLAMO BRUSONI, *Le Glorie de gli Incogniti o vero gli uomini illustri dell'Accademia de' signori incogniti di Venetia*, Venezia, Francesco Valvasense stampator dell'Accademia, 1647; GIULIO STROZZI, *Le glorie della Signora Anna Renzi Romana*, Venezia, Surian, 1644. Abbiamo consultato anche la lettera scritta da Giacomo Torelli a uno dei nobili Cavalieri committenti, membro dell'Accademia degli Incogniti, datata 17 settembre 1640, conservata nella Biblioteca Correr di Venezia, segnatura Mss. P. D. C 1051 (n. 449). Altre lettere di Torelli consultate sono rintracciabili presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro con la segnatura Ms 1538, fasc. 24 (sei lettere al suocero Ottaviano Ondedei conte di Vesselet e una alla suocera Contessa di Vesselet; date comprese tra il 1662 e il 1667); e presso la Biblioteca Federiciana di Fano con le signature Ms Amiani 19 cc. 138-151, Ms Amiani 122 busta 3°, Ms Amiani 124 buste 1 e 2 (tre lettere a vari destinatari, date comprese tra il 1666 e il 1667).

⁸⁶ Cfr. PAOLO FABBRI, *Diffusione dell'Opera*, in ALBERTO BASSO (collana diretta da), *Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, 1995, t. I, p. 123.

⁸⁷ Sul tema cfr. GÖSTA BERGMAN, *Les agences théâtrales et l'impression des mises en scène aux environs de 1800*, in «Revue d'histoire du théâtre», 1, 1956, pp. 228-240.

⁸⁸ ANTONIO GROppo, *Cataloghi di tutti i Drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia, [...]*, cit., 1745.

Altro scenario intitolato: *Il Cannocchiale*. In 12. 1641. di pag. 55⁸⁹.

Anno 1642.

D'Inverno

Il Bellerofonte

P. Nolfi, M. Sacrati Francesco

Teatro Novissimo. In 12. 1642. di pag. 129

Scenario intitolato: *Argomento e Scenario del Bellerofonte*. In 12. 1642. di pag. 19

Detto *Bellerofonte in Foglio* 1642. di pag. 91. Figurato⁹⁰.

Alcate

P. Tirabosco. M. Manelli

Teatro Novissimo. In 12. 1642. di pag. 96.

Scenario intitolato: *Argomento e Scenario dell'Alcate*. In 12. di pag. 22⁹¹.

Anno 1643.

D'Inverno

Venere Gelosa

P. del Dot. Enea Niccolò Bartolini. M. Sacrati Francesco.

Teatro Novissimo. In 12. 1643. di pag. 92.

Detta in Foglio 1644. di pag. 42. figurata, intitolata *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inventione e cura di Iacomo Torelli da Fano Dedicati All'Eminentiss^{mo} Prencipe Il Cardinal Antonio Barberini*.

Detta *Edizione di Padova*. In 12. 1643. di pag. 92.

Con l'aggiunta di quattro pagine a carte 32⁹².

Anno 1644.

D'Inverno

Deidamia

P. del Dot. Herrico. M. Cavallo.

Teatro Novissimo. In 12. 1644. di pag. 106.

Detta *Seconda Impressione*. In 12. 1644. di pag. 106.

Scenario intitolato: *Introduzione, e Scenario della Deidamia*. In 12. 1644. di pag. 24⁹³.

Ulisse Errante

P. Badoaro Giacomo Nobile Veneziano. M. Sacrati Francesco

Teatro SS. Giovanni e Paolo. In 12. 1644. di pag. 58⁹⁴.

⁸⁹ *Ivi*, p. 17.

⁹⁰ *Ivi*, p. 18.

⁹¹ *Ivi*, p. 19.

⁹² *Ivi*, p. 20.

⁹³ *Ivi*, p. 21.

⁹⁴ *Ibidem*.

Anno 1645
D'Inverno.

Ercole in Lidia

P. Bisaccioni. M. Rovetta.

Teatro Novissimo. In 12. 1645. di pag. 144, con quattro pagine, in due delle quali l'Autore parla al Lettore, e nelle altre due si vedono gli errori corsi nella stampa.

Scenario dell'Ercole in Lidia. In 12. 1645. di pag. 24⁹⁵.

Si osservi che per due melodrammi, *La Finta Pazza* di Giulio Strozzi (messinscena del 1641) e *Il Bellerofonte* di Vincenzo Nolfi (1642), esistono due diversi scenari⁹⁶. Proprio grazie a tali descrizioni e una volta dimostrate l'oggettività, sarà possibile ricostruire la configurazione degli spettacoli e in particolare i costumi, le scenografie e le luci. Qualche indicazione sulle azioni e le posizioni degli attori è ugualmente rintracciabile.

LA FINTA PAZZA

Nato a Ferrara nel 1582, Maiolino Bisaccioni si arruola nel 1598 come alfiere al servizio della Repubblica di Venezia. La sua vita è ricca di avventure e condanne. Bandito dagli Stati della Chiesa per aver duellato col suo comandante, Alessandro Gonzaga, si rifugia a Modena dove pratica la carriera di avvocato. A Venezia approda intorno al 1635, dopo aver scontato in galera una pena per diffamazione e dopo aver vissuto in molte città, tra cui Vienna, Roma, Napoli, Palermo, Torino. Nella città lagunare, grazie al favore di Gian Francesco Loredan, diviene membro dell'Accademia degli Incogniti, all'interno della quale Bisaccioni coltiva la passione per la scrittura. Attivo autore di novelle e trattati, stampa molti testi sia di argomento storico, sulla Guerra dei Trent'anni, la guerra contro i turchi e le vite di sovrani, sia di carattere teatrale e letterario, come melodrammi e novelle, sei delle quali inserite nel volume *Cento Novelle amorse dei Signori Accademici Incogniti*⁹⁷. In questi anni veneziani la fama e il credito di cui gode crescono tanto da farlo diventare uno dei maggiori esponenti degli Incogniti, ma non lo preservano dalla miseria, stato in cui muore nel 1663⁹⁸.

L'opera storica è giudicata positivamente dalla critica moderna, che la definisce «testimonianza valida e illuminante sul costume e sulla società

⁹⁵ *Ivi*, p. 22.

⁹⁶ [GIULIO STROZZI], *Argomento e Scenario della Finta Pazza*, Venezia, G. B. Surian, 1641; MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit.; [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, Venezia, G. B. Surian, 1642; [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit.

⁹⁷ ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI, *Cento Novelle amorse dei Signori Accademici Incogniti*, Venezia, Guerigli, 1651.

⁹⁸ Le notizie sulla vita di Maiolino Bisaccioni sono rintracciate in VALERIO CASTRONOVO, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Società Grafica Romana, 1968, vol. X, pp. 639-643.

dell'Italia secentesca»⁹⁹. L'obiettività che viene riconosciuta a Bisaccioni come cronista degli eventi dell'epoca lo accredita anche quale plausibile fonte degli spettacoli cui assiste nella Venezia barocca. Se in generale Bisaccioni è autore storicamente credibile, tendendo a proporre i fatti in maniera oggettiva, si può ragionevolmente supporre l'attendibilità anche delle sue descrizioni degli spettacoli della *Finta Pazza*, della *Venere Gelosa* e dell'*Ercole in Lidia*, dei quali scrive gli scenari. Ma anche altre ragioni confortano l'idea che Bisaccioni descriva in modo veritiero gli allestimenti elencati.

Il primo melodramma proposto da Bisaccioni è *La Finta Pazza*, il cui libretto è opera dell'Accademico Incognito Giulio Strozzi. Con questo melodramma si inaugura la stagione breve, ma assai fortunata, del Teatro Novissimo, iniziata nel 1641 e terminata nel 1647. Sul frontespizio dello scenario (fig. 8), il titolo, *Il Cannocchiale della Finta Pazza*, rimanda probabilmente a una metafora. Come scrive Bisaccioni¹⁰⁰, il cannocchiale è simbolo del dettaglio, di qualcosa che non si scopre a occhio nudo, ma necessita uno studio più approfondito e questo studio sarebbe condotto da Bisaccioni, il cui obiettivo è dichiarato all'inizio dello scenario, nella lettera per il lettore:

Io considerava questi giorni, che la composizione del signor Giulio Strozzi della Finta Pazza, le macchine ritrovate del Signor Giacomo Torelli, e la musica ordinata sopra dal Signor Francesco Saccati, erano un cielo degno di essere contemplato da tutti, ma così lontano a gran parte delle genti, che era un togliere un pregio a tanti, che sono concorsi a sì nobile fattura, se non si faceva comodo ad ognuno di vederla, e ammirare, fu stampato il Scenario, e fu pur anche stampata l'Opera, ma le macchine, e gli abiti, e le comparse restavano lontane dalla vista delle genti, e però non lodate¹⁰¹.

Il passo è una prima, esplicita dichiarazione di aderenza della descrizione contenuta nel *Cannocchiale* all'oggettiva messinscena: ai molti veneziani che non hanno potuto assistere allo spettacolo, sono destinati scenario e libretto dell'opera, per avvicinarsi, sia pure in modo mediato, alle meraviglie della serata.

La lettera sopra riportata non è firmata e di primo acchito non sembra scritta da Bisaccioni, poiché l'autore della stessa fa riferimento a chi ha steso lo scenario come a una terza persona:

Ho pregato un Cavaliere, la cui penna che egli adopera nell'età grave succede agli altri talenti e della spada, e dell'ingegno che usò negli anni andati a farne un ordinato racconto. Egli voleva al mio desiderio aggiungere alcune allegorie sopra l'Opera, ma la mia fratta non gli ha dato maggior comodità, che di pochissime ore, e tale che io posso giurare che egli non l'ha riletta nonché riformata; qual è uscita dal primo, e unico tratto io te la presento o Lettore, egli l'ha voluta dire il Cannocchiale perché serve non solo ad ogni distanza, ma per quelle poche osservazioni, che la velocità del tempo gli ha permesso di toccare,

⁹⁹ *Ivi*, p. 643.

¹⁰⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 3.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 3-4.

o di Morale, o di arte. Godi, leggi, e astieniti, se puoi, dal mormoro, che offende più chi parla, che di cui parla¹⁰².

È probabile che la lettera sia stata redatta da Giulio Strozzi o dall'ignoto Accademico che ha ordinato lo scenario, ma non si può escludere nemmeno che sia opera di Bisaccioni stesso, che allude a se stesso in maniera indiretta per poter meglio lodare il proprio operato.

Due lettere di Torelli possono essere usate a sostegno dell'attendibilità del *Cannocchiale* relativamente alla descrizione della messinscena della *Finta Pazza*. La prima è inviata alla sorella Anna in occasione del matrimonio dello scenografo con la nobile Françoise Suez, avvenuto il 20 novembre 1660. Torelli vi riferisce i dispiaceri dovuti dalla perdita del favore del Cardinal Mazzarino¹⁰³, tratteggiando nel contempo una panoramica generale della sua vita fino a quel momento, e offre alcune informazioni importanti. Conferma anzitutto d'essere stato ingaggiato, grazie al cugino Vincenzo Nolfi, autore del testo del *Bellerofonte*, dall'Accademia degli Incogniti allo scopo di occuparsi della costruzione del Teatro Novissimo e dell'allestimento dei melodrammi. Torelli cita, inoltre, il primo allestimento, *La Finta Pazza*, per il quale ha realizzato le scenografie, allestimento le cui musiche sono create da Francesco Sacrati; ricorda, infine, la macchina inventata per un repentino cambio di scena, mettendo in evidenza la perfetta sincronia tra i mutamenti di scenografia e l'alternarsi delle arie cantate. Si legga il passo più significativo sugli anni trascorsi a Venezia:

Per buona sorte le conoscenze e le parentele contano, e come, purché si faccia onore alle lodi dispensate, io rimango sempre grato al nostro cugino Nolfi che mi ha fatto aggregare alla costruzione del Teatro Novissimo, la sfida di progettare per una città di spettacoli come Venezia mi ha dato le ali, per la *Finta Pazza* del cavalier Sacrati giostrando tra le quinte ho ottenuto con la mia Ruota di allineare gli apparati a coronar le musiche, oh! Lo stupore, mi era saltato un gran batticuore mentre le scene cambiavano alle suggestioni dei versi e delle arie, forse quella sera, sorella cara, ho anche osato di sentirmi felice¹⁰⁴.

La seconda epistola tratta di problemi verificatisi durante la costruzione del teatro, in seguito all'opposizione dei frati del convento dei Santi Giovanni e Paolo rispetto alla continuazione dei lavori:

Ill. mo Sig. e P.ron mio sempre Col.mo,
il Teatro sta in punto di precipitare se V. S. Ill.ma non viene a sollevarlo poiché fin hora non si è potuto agiustar cosa alcuna né si può lavorare per il comandamento [...] ¹⁰⁵ dell'avogadore quale essendo venuto mercordì sopra loco, et havendo li frati negato ogni cosa che è d'haver dato il luoco per far teatro da rapresentar opere in musica d'aver dato

¹⁰² *Ivi*, p. 4.

¹⁰³ Nel 1659 il Cardinal Mazzarino aveva affidato la costruzione del Teatro *Salle des Machines* alle Tuileries a Gaspare Vigarani, antagonista di Torelli, facendo così perdere prestigio e fama allo scenografo di Fano.

¹⁰⁴ ROSSANA TONINI BOSSI, *Per Giacomo Torelli*, [Fano?], Lo Specchio, 1999, p. 5.

¹⁰⁵ Parola illeggibile.

licenza che si fabbrichi, et altre cose simili, onde l'avogadore sentendo tutte queste cose non volse risolvere cosa alcuna. Sì che se andamo per via di lite è impossibile il vincerla se anco ciò succedesse a tempo di poter essere in ordine per recitare quest'anno non potemo essere oltre che l'avogadore l'intende malissimo. I frati dicono anco noi presenti, che V. S. Ill.ma non vi ha alcun interesse poichè se ciò fosse essa in sì urgenti bisogni sarebbe venuta a Venezia non restando appagati del dir nostro che V. S. Ill.ma non può partire di là, et il signor Sacratì è mezzo stolido poi che ciascuno che lo trova li domanda del Teatro et della persona di V. S. Ill.ma et ciascuno asserisce esser necessaria la sua venuta poichè speriamo che chi li havrà promesso li attenderà anco¹⁰⁶.

Confrontando queste due lettere con estratti dello scenario, si riscontrano importanti analogie e, di conseguenza, si può supporre che lo scenario descriva oggettivamente la rappresentazione scenica.

A supporto della veridicità dello scenario si può anche citare il breve volume di Strozzi stampato insieme al libretto dell'opera: *Argomento e scenario della Finta Pazza*¹⁰⁷. In esso, come anche nel libretto del melodramma, si riscontrano molte affinità con il *Cannocchiale* sia per quel che riguarda la vicenda, sia per quanto concerne le scenografie. Per esempio, qualche analogia riguarda la prima scenografia, con cui si apre l'opera, indicata così da Strozzi nel libretto: «La Scena è nell'Isoletta di Sciro nell'Arcipelago»¹⁰⁸; nell'*Argomento e Scenario* è segnalata come segue: «Entrano Ulisse, e Diomede Ambasciatori della gran Lega de' Greci nel porto di Sciro»¹⁰⁹; infine, Bisaccioni nel *Cannocchiale* scrive: «Rappresentò la Scena un porto marittimo dell'isola di Sciro»¹¹⁰.

Relativamente al Cortile reale e alla cortina della loggia sollevata per mostrare le fanciulle del regno nell'*Argomento e Scenario* si legge: «Tetide, che, per temenza fattagli dall'Oracolo di Themì, che' il suo figliuolo Acchille dovesse à tradimento esser ucciso, nascosto lo teneva nella Corte di Licomede re di Sciro in habito di donzella»¹¹¹, «Licomede [...] finalmente fa togliere le cortine d'una Loggia, dove stavano le donzelle intente à donneschi lavori»¹¹²; e nel *Cannocchiale* è scritto: «E in un batter d'occhi sparì la scena marittima e si cangiò in un bellissimo e ben regolato cortile ripieno di logge e statue in bronzo, nel cui prospetto si vedevano un arco ad uso dei Trionfali, la porta del quale era coperta da una cortina di nobile broccato d'oro»¹¹³, «Il Rè comandò che s'aprisse la Cortina d'una loggia, dove stavano le donne, intente a lavori degni di esse»¹¹⁴.

¹⁰⁶ Lettera di Giacomo Torelli a uno dei nobili Cavalieri Committenti, datata 17 settembre 1640. Venezia, Biblioteca Correr, Mss. P. D. C 1051 (n. 449).

¹⁰⁷ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta Pazza*, cit.

¹⁰⁸ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 22.

¹⁰⁹ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta pazza*, cit., p. 7.

¹¹⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 9.

¹¹¹ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta pazza*, cit., p. 8.

¹¹² *Ivi*, pp. 10-11.

¹¹³ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 20-21.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 27.

L'altare di Diana è citato da Strozzi nell'*Argomento e Scenario* («Questa Orchesi, ò ballo, si constumava in Sciro davanti l'altare di Diana Orthia»¹¹⁵), e da Bisaccioni nel *Cannocchiale* («Ritornarono poscia, Pallade, e Giunone, che cantato in lode della Sofferenza, invitarono i gioveni di Sciro alla guerra Troiana, e a dimostrarsi ben sofferenti, co'l ballo consueto in quell'Isola, di farsi avanti Diana»¹¹⁶).

La scenografia del teatro del Porto con un Torneo è descritta nell'*Argomento e Scenario* («Andrebbe quì una ricchissima comparsa di Barriera, ma studiosi della brevità, habbiamo finto, ch'ella sia di già seguita al porto»¹¹⁷), così come nel *Cannocchiale* («Partirono adunque gli altri Cavalieri per il Theatro del Porto dove il Torneo si doveva fare»¹¹⁸).

La Piazza di Sciro con il Palazzo reale è rintracciabile sia nell'*Argomento e Scenario* («Il Capitano della guardia del Choro armato degli Isolani [...] va in Corte»¹¹⁹), sia nel *Cannocchiale* («Si mutò con la solita prestezza incomprendibile di nuovo la Scena, rappresentando una lunga, e maestosa piazza di Sciro [...], scorgevasi un Maestoso Palazzo Reale»¹²⁰).

Anche il luogo infernale dove Tetide prega per il figlio Achille è descritto da Strozzi nello scenario: «Tetide molto più intemorita per lo scoprimento d'Acchille, torna all'Inferno per implorar nuovi aiuti da Plutone»¹²¹; e Bisaccioni offre: «Qui si cambiò la Scena di repente in un'horrido e spaventevole inferno»¹²².

L'ultimo impianto, infine, il Giardino reale, è indicato dall'autore del libretto nello scenario («Ulisse nel giardino si duole con l'Eunuco del caso di Deidamia»¹²³, «Acchille trova Deidamia legata nel giardino»¹²⁴), e dal Conte («Ritornò, dopo sparito questo, a vedersi l'Isola di Sciro, ma d'essa il Giardino Reale così ben regolato, e delizioso, che gareggiavano l'Architettura, la Scultura e la Flora»¹²⁵).

Non mancano nemmeno indicazioni di azioni di personaggi contenute nell'*Argomento e Scenario* consonanti con quelle del *Cannocchiale*. Per esempio, dal cielo compare un drago in apertura del prologo così descritto da Strozzi nell'*Argomento e Scenario*: «Doppo il Prologo fatto sovra un Dragon volante dal Consiglio improvviso»¹²⁶; in Bisaccioni si legge: «Viddesi nel più lontano e alto prospetto uno spaventevole drago»¹²⁷.

E Giove in cielo è indicato sia nell'*Argomento e Scenario* («Giove in cielo favorisce i pensieri di Deidamia, e le manda la Vittoria»¹²⁸), sia nello scenario di

¹¹⁵ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta pazza*, cit., pp. 12-13.

¹¹⁶ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 30-31.

¹¹⁷ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 65.

¹¹⁸ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 33.

¹¹⁹ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta pazza*, cit., p. 16.

¹²⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 38-39.

¹²¹ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta pazza*, cit., p. 19.

¹²² MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 44-45.

¹²³ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta pazza*, cit., p. 19.

¹²⁴ *Ivi*, p. 20.

¹²⁵ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 47.

¹²⁶ *Ivi*, p. 7.

¹²⁷ *Ivi*, p. 11.

¹²⁸ [GIULIO STROZZI], *Argomento e scenario della Finta pazza*, cit., p. 16.

Bisaccioni («Aprissi l'aria di nuovo, e nella lontananza della prospettiva si vide Giove in aria sostenuto da un'aquila alla sinistra della quale era la Vittoria»¹²⁹).

Nel *Cannocchiale* è inoltre presente una nota importante: lo studio del meccanismo inventato da Torelli per il cambio di scena repentino.

Mirabile era l'artificio di questa mutazione, poiché solo un giovanetto di quindici anni le dava il moto lasciando un contrappeso trattenuto da un piccolo ferro: questo peso faceva girare un rocchello sotto il palco, per lo quale, secondo il bisogno, andavano ora innanzi or indietro li telari tutti, che erano sedici, otto per parte, accomodati nello spazio di trentacinque piedi di suolo, per lo che, girando tutte le parti a un solo e velocissimo moto, rendeva grande la meraviglia come di arte non mai più usata in simile occorrenza di Scene, e i Teatri dovranno la gratitudine all'Inventore, che le ha rese degne di stupore e dilettevoli a un tratto; e in vero che fuori di questo ingegnoso artificio, l'intelletto non si adegua alla credenza che tanti telari possano tutti in un punto, in un solo baleno, anzi in un atomo, accomodarsi a suoi luoghi per variare una Scena¹³⁰.

Confrontiamo questa descrizione con un passo dello scenario del *Bellerofonte* scritto da Del Colle in cui si parla della macchina inventata dallo scenografo:

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, et unione fin il pensiero; l'artificio della gran ruota cui ubbidiscono a un tempo i moti di ogni telaro l'uovo del colombo non senza ragione chiamar si puote, poiché communale, e ad ogni trivial mechanic prima ben noto, è restato negletto in tutto, ne prima da altri posto in uso, che dopo praticato l'anno passato al Teatro Novissimo¹³¹.

Paragoniamo ancora il passo con lo scenario della *Venere Gelosa* di Bisaccioni che tratta dello stesso argomento:

Havendo introdotto alcuni anni sono il rappresentare in musica attoni grandi con apparati, e machine tali, che avanzano ogni credenza, e quello, che possono con qualche difficoltà nelle Regie Sale gli errarj più abbondanti (è rare volte ancora) qui si vede con privata commodità facilmente eseguirli non in una sola, ma in trè orchestre ad un tratto¹³².
Quì dunque apparve d'improvviso, e con quella velocità, che porta la solita gran ruota, un atrio del Tempio di Bacco¹³³.

Infine, riportiamo lo scenario della *Finta Pazza*, scritto da Giulio Strozzi, il cui spettacolo è allestito a Parigi nel 1645:

¹²⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 35.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 21-22.

¹³¹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 19.

¹³² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 6.

¹³³ *Ivi*, p. 15.

Ma infine si vidde il tutto facilmente sparire, ne alcuno de detti mancò punto nell'uguaglianza del moto tutto effetto d'un ingegnossissima ruota propria inventione di chi ha ordinato le scene¹³⁴.

Si confronti, in aggiunta, un importante documento: la testimonianza fornita da Nicodemus Tessin¹³⁵, architetto svedese, che dal suo viaggio a Venezia del 1688 riporta notizie importanti sulle macchine teatrali veneziane e, quindi, su Torelli, poiché Tessin studia i teatri di S. Giovanni Crisostomo, il teatro più moderno dal punto di vista della macchineria, e quello dei Ss. Giovanni e Paolo, dotato di una macchina che rispecchia l'invenzione di Torelli¹³⁶.

L'argano situato sopra il palcoscenico serviva a cambiare i *soffiti* e a sollevare un contrappeso che, una volta liberato, scendeva a sinistra del palco stesso. Il peso era collegato mediante una corda a un cilindro di grande diametro, inserito su un albero che si estendeva sotto il palcoscenico dalla parte anteriore a quella posteriore. Sullo stesso albero erano inseriti altri sei cilindri di diametro minori: i due prima del cilindro più grande servivano le quinte più vicine al proscenio, mentre gli altri quattro servivano le quinte più piccole verso il fondo del palcoscenico. rilasciando il contrappeso, quindi, si otteneva il cambiamento simultaneo di tutte le quinte, essendo state collegate mediante delle corde all'albero centrale¹³⁷.

La serie di passi riportata dimostra come vi sia rispondenza tra il *Cannocchiale*, gli altri scenari e la lettera di Tessin, un dato ulteriore in grado di accreditare la tesi dell'attendibilità del *Cannocchiale*.

IL BELLEROFONTE E LA VENERE GELOSA

Le descrizioni degli allestimenti dei due melodrammi del *Bellerofonte* e della *Venere Gelosa*, cronologicamente il secondo e il terzo di cui Torelli crea le scenografie, presentano fra loro consistenti affinità. Si è deciso, pertanto, di valutarne assieme la rispondenza con la relativa messinscena.

Del *Bellerofonte* esistono due scenari: uno, di diciannove pagine¹³⁸, offre una descrizione piuttosto generale dell'allestimento; l'altro è un'edizione in-

¹³⁴ [GIULIO STROZZI], *Feste Theatrali per la Finta Pazza Drama del Sig.r Giulio Strozzi Rappresentate Nel Piccolo Borbone in Parigi Quest'Anno 1645. Et da Giacomo Torelli da Fano Inuentore Dedicate Ad Anna D'austria Regina di Francia Regnante*, Paris, [s.n.], 1645, p. 3.

¹³⁵ Le note di viaggio di Tessin sono raccolte in due volumi, il primo conservato nell'Archivio di Stato svedese. Il secondo, che contiene le note riguardanti i teatri veneziani si trova nella Biblioteca Reale. Nel manoscritto sono anche raffigurati piccoli disegni delle macchine teatrali che descrive. Cfr. PER BJURSTRÖM, *Nicodemus Tessin il Giovane: Descrizione delle macchine sceniche nei teatri veneziani, 1688*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 32, nota 3.

¹³⁶ PER BJURSTRÖM, *Nicodemus Tessin il Giovane [...]*, cit., in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 29.

¹³⁷ La citazione è tratta dal sunto del passo di Tessin proposta da Per Bjurström (*ivi*, p. 30). Nicodemus Tessin scrive, infatti, in svedese, lingua che non conosciamo.

¹³⁸ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit.

*folio*¹³⁹ di novantun pagine con incisioni che riproducono le dieci scenografie impiegate nell'allestimento.

Per il melodramma della *Venere Gelosa* si rintraccia, invece, solamente un *in-folio* di quarantatré pagine¹⁴⁰. In questo caso, infatti, una descrizione generale dello spettacolo non pare necessaria perché nel libretto dell'opera¹⁴¹, a differenza di quanto si verifica nel libretto del *Bellerofonte*, sono presenti sia un breve riassunto della vicenda, sia alcune didascalie dell'autore riguardo all'apparato scenografico, argomenti che, normalmente, erano trattati nello scenario e che sono anche ampiamente esaminati nel volume degli *Apparati scenici*¹⁴² ossia nell'*in-folio*, per opera di Maiolino Bisaccioni, che descrive l'allestimento della *Venere Gelosa*. Afferma Bisaccioni:

Io non prendo a scrivere quello, che si è fatto nella Venere Gelosa, perché la stimo la più riguardevole delle Teatrali di quest'anno, e di questa Città, né perché la mia elezione sia per togliere i pregi alle altre, ma perché di questa io mi sono prima compiaciuto, e ne ho riservata la memoria più viva [...]. Ma ne men di questa voglio scrivere tutte le parti, parendomi bastante il portare le cose più importanti del Drama, quanto che basti a mostrare quali siano stati i vestiti Scenici, o diciamo apparati. [...] Ma dove mi trattengo per dimostrare la possanza di un apparato, se di già si ode il concerto Musicale, e stride la tela di questa Scena, che si alza allo stupore dei riguardanti?¹⁴³.

Ciò che emerge è l'intenzione di scrivere un volume dedicato alle scenografie e ai costumi, per far conoscere anche a chi non ha assistito allo spettacolo le meraviglie e le allegorie presenti nell'allestimento scenico.

Le descrizioni dei due *in-folio* realizzate da due letterati dell'Accademia degli Incogniti, Giulio del Colle e Maiolino Bisaccioni, rispettivamente per *Il Bellerofonte* e per *La Venere Gelosa*, sono supportate da estratti del testo poetico, che permettono al lettore di ricostruire la visione dello spettacolo allestito, senza avervi assistito dal vivo, sapendo a quale punto della vicenda si effettuino i cambi di scena o le apparizioni di dei e mostri.

I primi dati a favore dell'idea che gli *in-folio* descrivano puntualmente la concreta rappresentazione sono che Torelli ne finanzia la pubblicazione¹⁴⁴ e che la sua firma compare sia sul frontespizio sia sulle incisioni delle scenografie (probabilmente lo scenografo non ritiene necessario pubblicare gli scenari del precedente melodramma *La Finta Pazza* nel 1641 per l'esiguo numero di scenografie impiegate: solamente cinque).

Occorre interrogarsi sul grado di attendibilità delle descrizioni: analizzano quanto fu effettivamente messo in scena al Teatro Novissimo?

¹³⁹ La misura di un *in-folio* è di cm 27 x 38.

¹⁴⁰ Nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia dove sono stati rintracciati i due scritti, l'*in-folio* del *Bellerofonte* e quello della *Venere Gelosa* sono rilegati assieme nel 1644, mentre nella Biblioteca Federiciana a Fano, i due volumi sono rilegati separatamente, il primo edito nel 1642, il secondo nel 1644.

¹⁴¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa* [...], cit.

¹⁴² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* [...], cit.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 6-7.

¹⁴⁴ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli* [...], cit., pp. 50-51.

Per quel che riguarda *Il Bellerofonte* si rintracciano significative analogie tra il libretto del melodramma, lo scenario e l'*in-folio*. Si può considerare ad esempio la scenografia d'esordio, che rappresenta il Porto di Patara. Nel libretto l'autore, Vincenzo Nolfi, indica l'ambiente con cui l'opera si apre: «La Scena Rappresenta il Porto»¹⁴⁵. Lo stesso sfondo ritorna nelle prime pagine del breve scenario: «Esce Ariobate Rè di Licia al porto all'Incontro d'Anthia sua figlia»¹⁴⁶. Più dettagliata, ma non contrastante, appare la descrizione che Del Colle fa nell'*in-folio*: «La Scena rappresentante il Porto della città di Patera; Sorte stavano a sinistra molte navi dell'armata di Anthia lungo il molo»¹⁴⁷.

Altre analogie si individuano per la scenografia che mostra il Cortile della Reggia di Ariobate: se Nolfi cita l'impianto nell'elenco delle scene da rappresentare come «un Cortile della Reggia»¹⁴⁸, Del Colle lo analizza nella descrizione del *Bellerofonte*: «Hora rappresentò la Scena un regio cortile, cui rendeva maestà, e pompa ordine lunghissimo di pilastri, finestroni, porte e statue con squisita misura, & arte disposte»¹⁴⁹.

Lo stesso vale per quanto riguarda l'impianto della Grotta di Eolo. Essa è citata sia da Nolfi nel libretto («La Grotta d'Eolo»¹⁵⁰), sia dallo stesso nello scenario («Scioglie Eolo i Venti»¹⁵¹), sia, infine, da Del Colle, che la descrive in modo più dettagliato («Sparve a quest'ora con improvvisa velocità il Cortile, e tutto il cielo con indicibil meraviglia rappresentando la Scena la Grotta de venti nell'Eolie»¹⁵²).

Riferimenti utili si rintracciano anche per la scenografia che rappresenta l'Isola disabitata di Magistea con il palazzo di Venere. Essa è indicata da Nolfi nel libretto: «L'Isola di Magistea Covile della Chimera, & il Palagio di Venere in Cielo»¹⁵³, ed è descritta più precisamente da Del Colle nell'*in-folio*: «Diede principio all'Atto secondo un'improvvisa mutazione della Scena, che di grotta si vidde a un tratto rappresentare l'Isola disabitata di Magistea, nido horrendo della Chimera»¹⁵⁴, «All'invocationi delle due Dee vagarono da ogni parte nubi per aria, che poscia squarciato il seno diedero adito alla vista, di portarsi ad un palaggio d'oro tutto [...]. Sopra il primo andito stava Venere sopra il suo Carro»¹⁵⁵.

Anche la scenografia successiva, il Giardino della reggia di Ariobate, è indicata sia da Nolfi nel libretto («Un giardino»¹⁵⁶), sia da Del Colle («Sparve a questo tempo l'isola, e'l mare, & aprì la Scena un diletto giardino della reggia d'Ariobate»¹⁵⁷).

¹⁴⁵ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 19.

¹⁴⁶ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 9.

¹⁴⁷ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 9.

¹⁴⁸ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 19.

¹⁴⁹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 19.

¹⁵⁰ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 19.

¹⁵¹ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 11.

¹⁵² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 37.

¹⁵³ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 19.

¹⁵⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 40.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 43.

¹⁵⁶ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 19.

¹⁵⁷ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 46.

Non ultimo, il Tempio di Giove è citato da Nolfi nel libretto semplicemente come «un tempio»¹⁵⁸, mentre nello scenario è così descritto: «Appende Ariobate nel tempio di Giove con solennità la testa della Chimera»¹⁵⁹; infine Del Colle propone: «Qui la Scena di Giardino divenne un Tempio [...]. In mezo posava un altare con sopravi la statua di Giove»¹⁶⁰.

Il terzo atto si apre con la visione del Boschetto del giardino reale. Il riferimento a questa scenografia si trova nel libretto: «Un boschetto»¹⁶¹, e anche nello studio di Del Colle: «Al principio dell'atto terzo rappresentò, sparito il Tempio, la Scena un delizioso, e regolato boschetto del giardino reale»¹⁶².

L'ultima scenografia, la Sala Regia, è nominata da Nolfi nel libretto come: «La stanza regia in Patara Città Capitale della Licia»¹⁶³, e da Del Colle, che elogia grandemente Torelli: «Uscirono gran telari dalle strade, e numerosi, che altri se ne portavano, e per di sopra, e da i lati, e da essi fù composta una Sala regia. [...] Era il soffitto, che arrivava fin sotto l'arco della Scena»¹⁶⁴.

Non sono tralasciate le entrate di Minerva e Diana dall'autore del libretto che le nomina nello scenario («Scendono Minerva, e Diana dal Cielo alla Tutela di Bellerofonte»¹⁶⁵) e da Del Colle nell'analisi del melodramma («Un dilatamento d'alcune nubi di mezo l'aria, sopra una delle quali sedevano Pallade, e Diana Deità tutelari di Bellerofonte Heroe»¹⁶⁶).

E ancora l'apparizione di Nettuno dal mare è indicata sia da Nolfi nello scenario («Appar Nettuno dal Mare»¹⁶⁷), sia da Del Colle nella descrizione («Sorse poscia alla destra del mare in forma d'argentata conchiglia tirato da Cavalli marini un carro che portandosi dalla destra al mezo della Scena girossi in faccia fermandosi in prospetto del Teatro: portava questi il Dio delle onde Nettuno»¹⁶⁸).

Infine riguardo a Bellerofonte che combatte la Chimera in groppa a Pegaso, il cavallo alato, si trova un'analogia tra il libretto («Bellerofonte sopra il Pegaso»¹⁶⁹) e l'*in-folio* («Si vidde alla ritirata delle Dee in aria il Pegaso cui cavalcava Bellerofonte»¹⁷⁰).

Nel libretto della *Venere Gelosa*, confrontato con gli *Apparati Scenici per lo Teatro Novissimo*, si trovano affinità relativamente alla scenografia d'apertura, una Boschereccia con la città di Nasso sullo sfondo, nominata da Bartolini nel libretto: «La Scena si rappresenta nelle Campagne di Nasso, dove si celebrano le feste di Bacco»¹⁷¹. Bisaccioni la descrive negli *Apparati scenici*: «Viddesi al rimuovere

¹⁵⁸ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 19.

¹⁵⁹ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 14.

¹⁶⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 61.

¹⁶¹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 19.

¹⁶² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 64.

¹⁶³ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 19.

¹⁶⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 81.

¹⁶⁵ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 10.

¹⁶⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 18.

¹⁶⁷ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 9.

¹⁶⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 9.

¹⁶⁹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 59.

¹⁷⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale* [...], cit., p. 41.

¹⁷¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa* [...], cit., Prologo.

della Cortina una deliziosa boscareccia, che rappresentava l'isola di Nasso, la cui Città appariva in un prospetto lontanissimo»¹⁷².

L'impianto che mostra il Tempio di Bacco, indicato dall'autore nel libretto («Va davanti all'idolo di Bacco ed offerisce gl'incensi»¹⁷³), è presente anche nella descrizione dettagliata dell'allestimento («Qui dunque apparve d'improvviso, e con quella velocità, che porta la solita gran ruota, un atrio del Tempio di Bacco»¹⁷⁴).

Le due scenografie non divine, ossia l'Inferno e i Campi Elisi, sono citate da Bartolini nel libretto: «Si rappresenta l'Inferno»¹⁷⁵, «Si rappresenta gl'Elisi»¹⁷⁶; e Bisaccioni negli *Apparati* scrive: «Cangiossi al partir di costoro la Scena di Città, che era in un'horrido, e spaventevole inferno»¹⁷⁷, «Terminato questo, ecco di nuovo cambiarsi la Scena in altra non men vaga, & artificiosa dell'altre, che rappresentava gli Elisi»¹⁷⁸.

La Boscareccia, penultima scenografia ideata per l'allestimento del melodramma, è citata dall'autore nel libretto: «Spariscono gl'Elisi e la Scena si fa Boscarescia»¹⁷⁹, così come da Bisaccioni negli *Apparati Scenici*: «Polissa trabalzata da gl'Elisi alle campagne di Nasso»¹⁸⁰.

Infine l'ultimo impianto, il Giardino Reale, ossia il luogo delle nozze, è indicato da Bartolini nel libretto: «Si rappresentano le Nozze»¹⁸¹. La stessa scenografia è descritta in maniera assai minuziosa da Bisaccioni nell'analisi dello spettacolo secondo una lezione aderente a quella di Bartolini¹⁸².

Non mancano indicazioni riguardo alle azioni di sollevamento o di discesa dall'alto dei personaggi. Bartolini, nella didascalia del prologo, accenna all'entrata e all'uscita di Flora: «Esce della terra, e dopò vien portata per Aria da Zeffiri»¹⁸³. Bisaccioni ne parla negli *Apparati*: «Viddesi dunque Flora [...] e qui abbracciata con gentil modo da piccioli Zeffiri fù portata in aria con tanta velocità»¹⁸⁴.

Anche l'entrata di Bacco è descritta dall'autore del libretto: «Scende Bacco in Terra. Giunto a terra viene un Coro di Satiri»¹⁸⁵; e Bisaccioni nell'*in-folio* replica: «Vedendola Bacco partire si voltò alla linea diametrale alla trasversale della Scena, e calando in terra, disse»¹⁸⁶.

In apertura del terzo atto, l'apparizione di Giove è suggerita da Bartolini: «Giove nel Cielo»¹⁸⁷. Bisaccioni è più preciso: «Aprissi il Cielo nella parte

¹⁷² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

¹⁷³ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 24.

¹⁷⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 15.

¹⁷⁵ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 55.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 73.

¹⁷⁷ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 25.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 34.

¹⁷⁹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 75.

¹⁸⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 36.

¹⁸¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 89.

¹⁸² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 39.

¹⁸³ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., Prologo.

¹⁸⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 7-8.

¹⁸⁵ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., pp. 8-9.

¹⁸⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 10.

¹⁸⁷ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 71.

superiore della prospettiva, e videsi Giove, che frà splendori, e dentro à molti Cieli Cerulei, e stellati se ne stava sedendo sopra le nubi, che gli facevano il suolo»¹⁸⁸.

Per finire, l'uscita di scena delle divinità è, ancora una volta, indicata da Bartolini nel libretto: «Si sollevano con le machine al Cielo»¹⁸⁹. Bisaccioni negli *Apparati Scenici* scrive: «Venere, Bacco, e Clio si fecero vedere, & fatto pace frà loro per le guerre della Gelosia, terminarono di ritornare al Cielo invitate dalle stelle nutrici di Bacco, & tali furono le parole di questi, che stavano sovra bellissime machine adagiate con nuvole»¹⁹⁰.

Gli *in-folio* del *Bellerofonte* e della *Venere Gelosa* sono voluti da Torelli, il cui nome è inciso nel centro e in maiuscolo nel frontespizio (fig. 9 e 10). È probabile che lo scenografo abbia voluto realizzare gli scenari per far conoscere il suo lavoro e ottenere così favori presso i potenti. È proprio grazie alla propaganda e al successo di questi scritti che Torelli è chiamato a Parigi presso la corte di Luigi XIV, dove consacra la propria fama e fa pubblicare altre descrizioni delle messinscene in cui lavora, corredate dai disegni delle sue scenografie¹⁹¹.

Gli *in-folio* sono dedicati da Torelli a importanti figure: il volume del *Bellerofonte* al Granduca di Toscana Ferdinando de' Medici, quello della *Venere Gelosa* al Cardinale Antonio Barberini. Probabilmente, come scrive Paolo Peretti, questi volumi nascono per la volontà dello scenografo di compiacere i prestigiosi destinatari con il fine, da parte di Torelli, di essere ingaggiato per nuovi lavori¹⁹². Tale intento traspare chiaramente nell'introduzione, scritta dallo stesso Torelli, al volume dedicato a Ferdinando de' Medici, in cui ricorda al Granduca le personalità famose della famiglia Torelli, offrendogli i propri servizi. Nella dedica del *Bellerofonte*, lo scenografo scrive:

Quelle macchine teatrali che io ho preparato per farne spettacolo a questa eroica Città, ambiziose di rendersi anche lontano da questi lidi prodigiosamente riguardevoli, ricorrono su questi fogli alla suprema clemenza di V. A.¹⁹³.

Nella *Venere Gelosa* Torelli precisa:

¹⁸⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 34.

¹⁸⁹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 83.

¹⁹⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 37.

¹⁹¹ ALLARDYCE NICOLL, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 124; [GIULIO STROZZI], *Feste Teatrali per la Finta Pazza*, cit.; [PIERRE CORNEILLE], *Andromède tragedie. Representee avec les Machines sur le Theatre Royal de Bourbon*, Paris, s. n., 1650; [FRANCESCO BUTI], *Les Noces de Pélée et de Thetis comedie italienne en musique entremeslee d'un ballet sur le mesme sujet danse par sa majeste*, Paris, s. n., 1654.

¹⁹² PAOLO PERETTI, *Il Bellerofonte*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 89. L'autore si riferisce solo allo scenario del *Bellerofonte*, ma poiché quello della *Venere Gelosa* si mostra assai simile al primo, si può accomunare a esso.

¹⁹³ GIACOMO TORELLI, [Lettera a Ferdinando de' Medici], in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 1.

E acciocché facendo Vostra Eminenza riporre nel mio abbondantissimo Museo questo Libro, egli sia un perpetuo testimone, che io mi professo¹⁹⁴.

Con queste indicazioni l'artista secentesco, per quanto non stenda personalmente gli scenari, si fa in un certo senso garante dell'oggettività della descrizione e dell'attendibilità dei due libri nei confronti della messinscena. Altrettanto si può ripetere a proposito del passo della dedica del *Bellerofonte* in cui Torelli cita le macchine teatrali realizzate per l'allestimento, affermando che esse sono descritte nel volume¹⁹⁵.

A conferma dell'attendibilità degli scenari, è opportuno osservare i frontespizi di entrambi gli *in-folio* (fig. 9 e 10). Su quello del *Bellerofonte* (fig. 9) il nome di Torelli appare al centro dell'incisione, a sottolineare, forse, l'importanza rivestita dallo scenografo nella realizzazione del volume. Si nota anche la presenza dello stemma mediceo, costituito da cinque sfere (più una sesta con tre gigli incisi) e da una corona con un giglio. Ai lati, il frontespizio presenta due angeli, simboli degli Accademici¹⁹⁶, che tengono in mano rispettivamente una maschera e un foglio: chiaro richiamo al mondo del teatro, allusione che trova supporto anche negli strumenti musicali presenti ai lati dell'intestazione.

Anche il frontespizio della *Venere Gelosa* (fig. 10) offre spunti di studio e analogie con l'incisione della prima pagina del *Bellerofonte*. L'incisione scelta per l'*in-folio* della *Venere Gelosa* è simile alla precedente, con il nome di Torelli al centro dell'intestazione e l'emblema dei Barberini, le api, sormontato dal cappello sacerdotale. Gli angeli, invece, sono più numerosi che nell'incisione precedente, probabilmente perché lo scenario della *Venere Gelosa* è destinato a un uomo di Chiesa. Importa anche mettere in evidenza la presenza, in entrambi i frontespizi, dello stemma raffigurante un toro (fig. 2 e 3), emblema della famiglia Torelli¹⁹⁷. La presenza dello stemma familiare confermerebbe, così, il ruolo giocato da Torelli nella stesura e nella pubblicazione degli scenari quali "versioni cartacee" delle messinscene create per i due melodrammi. Se questi scenari non avessero descritto fedelmente lo spettacolo, Torelli avrebbe screditato il proprio nome e compromesso la carriera futura, vista anche la richiesta ai due destinatari di farsi testimoni delle scenografie da lui inventate e descritte negli scenari:

Quelle macchine teatrali che io ho preparato per farne spettacolo a questa eroica Città, ambiziose di rendersi anche lontano da questi lidi prodigiosamente riguardevoli, ricorrono su questi fogli alla suprema

¹⁹⁴ GIACOMO TORELLI, [Lettera al Cardinale Antonio Barberini], in [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 3.

¹⁹⁵ GIACOMO TORELLI, [Lettera a Ferdinando De' Medici], in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 1.

¹⁹⁶ MONICA MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630 – 1661)*, cit., p. 66, fig. 7.

¹⁹⁷ FABRIZIO HONDEDEI, *Stemma Gentilizi di varie Famiglie Nobili di questa Città estinte in diversi tempi, raccolte dal Nob. Con: Fabrizio Hondedei nell'Anno 1732 e proseguite dal Con: Andrea di Lui Figlio l'anno 1773. con Indice de Medesimi a Carte 190*, Pesaro, s. n., s. d.; POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III; PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 58, n. 2.

clemenza di V. A. chiedendo da lei esser collocate nel seno di uno di questi Globi Celesti, che compongono l'insegna del vostro glorioso retaggio. [...] Resti dunque servita la magnanima benignità di V. A. d'inchinarsi a ricevere in così debole Dono la rinnovata in me reverendissima servitù dei miei maggiori, che io in tanto pregandole dal Cielo tutte le grazie, e dalla fortuna tutti i favori a V. A. profondamente mi inchino¹⁹⁸.

Questa verità mi ha fatto ardito di presentare all'Eminenza Vostra queste immagini di alcune fatiche del mio ingegno fatte esporre questo Carnevale passato all'occhio di Venetia nella rappresentazione di un Dramma Musicale. [...] E acciocché facendo Vostra Eminenza riporre nel mio abbondantissimo Museo questo Libro, egli sia un perpetuo testimone, che io mi professo¹⁹⁹.

L'appello agli illustri destinatari di farsi testimoni del lavoro dello scenografo dimostra ulteriormente la necessità della rispondenza degli scenari allo spettacolo, tanto più in quanto al Granduca di Toscana è richiesto il permesso di collocare idealmente nelle sfere che compongono lo stemma dei Medici le macchine teatrali descritte nelle pagine dello scenario. Inverosimile sarebbe, in effetti, che l'autore degli scritti chiedesse ai potenti protettori di farsi testimoni di falsità.

Ultimo punto che rafforza l'ipotesi dell'attinenza delle descrizioni con lo spettacolo è la presenza, all'interno dei volumi, di incisioni, stampate *in-quarto*, che riproducono le scenografie, e che riportano in forma visiva la maggior parte delle informazioni degli *in-folio*.

Occorre ora dimostrare la rispondenza di tali incisioni con le scenografie dei due allestimenti, aprendo un breve inciso sulle origini delle stampe riportate negli *in-folio*. Esse sono calcografie, ossia stampe in cavo da una matrice di rame²⁰⁰, eseguite con la tecnica denominata all'acquaforte²⁰¹. Questo metodo consiste nel ricoprire la lastra di rame con un sottile strato di vernice. L'incisore, successivamente, disegna l'immagine desiderata sulla vernice graffiandola con uno strumento simile a un ago, chiamato punta. Dove la vernice è asportata dalla punta, il rame rimane scoperto. L'operazione successiva è l'applicazione del mordente (acido nitrico) sulla superficie della lastra. L'acido non lede le parti coperte dalla vernice, mentre attacca quelle scoperte incidendo sul rame il disegno. Questo procedimento è chiamato incisione indiretta perché l'incisore non lavora direttamente il metallo, ma lo strato di vernice su cui è assai più facile

¹⁹⁸ GIACOMO TORELLI, [Lettera a Ferdinando De' Medici], in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p.1.

¹⁹⁹ GIACOMO TORELLI, [Lettera al Cardinale Antonio Barberini], in [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 3.

²⁰⁰ FRANCESCO MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti [...]*, cit., p. 351; POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, cit., voce *Torelli di Ferrara*, tavola III; GUIDO GIUBBINI (a cura di), *Incisione e stampa*, in EDI BACCHESCHI, COLETTE DUFOUR BOZZO, FAUSTA FRANCHINI GUELFU, GABRIELLA GALLO COLONNI, EZIA GAVAZZA, GUIDO GIUBBINI, MILA LEVA PISTOI, ELENA PARMA ARMANI, FRANCO RENZO PESENTI, FRANCO SBORGI, *Le Tecniche Artistiche*, Milano, Mursia, 1973-1985, p. 260.

²⁰¹ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., 251.

disegnare, e l'incisione vera e propria avviene grazie all'azione chimica dell'acido. L'incisione all'acquaforte è il metodo più usato all'epoca di Torelli poiché, a seconda della quantità e della durata di contatto dell'acido col rame, si possono variare i toni chiaroscurali dell'incisione²⁰², ottenendo zone più o meno «luminose ed effetti spaziali»²⁰³.

Generalmente l'inventore dell'opera d'arte originale disegna l'immagine che poi dà all'incisore affinché la riproduca. L'operazione, se richiesta dall'inventore, può essere affidata a un vero e proprio disegnatore che si occupa di riportare l'opera d'arte alle dimensioni dell'incisione. Il nome dell'inventore è poi scritto sull'incisione in basso a sinistra, quello del disegnatore (se non coincide con quello dell'inventore) in centro, e quello dell'incisore a destra²⁰⁴. L'ordine corrisponde a quello rintracciabile nelle incisioni del *Bellerofonte*, nelle cui stampe sono riportate sul lato inferiore sinistro le diciture «Giacomo Torelli da Fano Inventò», e su quello destro «Giovanni Giorgi Intagliò». In questo caso la figura di Torelli è sia quella dell'inventore dell'«opera d'arte» (i bozzetti delle scenografie di cui ci dice essere l'autore), sia del disegnatore (riporta i bozzetti alle misure dell'incisione), mentre l'operazione d'incisione è affidata a Giovanni Giorgi.

Diversamente accade per *La Venere Gelosa*. La dicitura «Giacomo Torelli da Fano Inventò» si trova al centro delle incisioni, nella parte figurata (e non in basso, fuori dal disegno, com'è per *Il Bellerofonte*) ossia sulla cornice inferiore che circonda l'immagine della scenografia. Non si rintraccia il nome di alcun incisore anche se, nel frontespizio degli *Apparati Scenici*, in basso al centro si legge «Marco Boschin Dis Et Intagliatore». È del tutto verosimile ritenere che Marco Boschin, allievo di Torelli e noto incisore, firmi solo il frontespizio poiché la dicitura gli accredita comunque la paternità di tutte le incisioni all'interno del volume. È quindi Boschin l'incisore delle stampe che riproducono le scenografie della *Venere Gelosa*, come sostiene la maggior parte degli studiosi, e forse, sotto lo stretto controllo di Torelli, è anche il disegnatore delle scenografie (si motiverebbe, così, l'abbreviazione «Dis» che sta per disegnatore). Ma la firma di Torelli sulle stampe fa ritenere anche lo scenografo autore dei disegni da far incidere. L'uso del tempo prevedeva che si facesse seguire al nome dell'inventore e a quello del disegnatore il verbo latino *invenit*²⁰⁵, «inventò», verbo riportato dopo il nome di Torelli su tutte le incisioni. Si può facilmente dedurre che Torelli sia certamente l'autore delle scenografie e che, anche, collabori con Boschin al disegno delle immagini da incidere, visto che entrambi gli artisti se ne definiscono autori. Le stampe, quindi, riportano senza dubbio fedelmente le scenografie dei due allestimenti così come vengono messi in scena.

Si leggano, inoltre, le lettere di presentazione dei due *in-folio* scritte dallo scenografo: nell'*Inventore degl'Apparati a curiosi* Torelli scrive dei disegni presenti nella descrizione del *Bellerofonte*:

²⁰² GUIDO GIUBBINI (a cura di), *Incisione e stampa*, cit., pp. 289-291.

²⁰³ *Ivi*, p. 291.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 277.

²⁰⁵ *Ibidem*.

Il sito del Teatro Novissimo è assai ristretto, e però non può farti concorrere formalmente le cose, l'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco a singolo architetto.

Sia questo ancora appresso di te motivo di scusa, e compatimento.

[...]

Se nelle stampe delle suddette trovasti qualche difetto scusa perché se bene i primi disegni dell'invenzione sono stati da me condotti alla mediocrità, e che il Signor Giovanni Giorgi Tedesco, che li ha intagliati è valorosissimo, il tempo ristretto, che egli ha avuto non ha lasciato perfettamente operare e intanto vivi felice²⁰⁶.

Allo stesso modo, negli *Apparati*, parla delle incisioni:

Questa verità mi ha fatto ardito di presentare all'Eminenza Vostra queste immagini di alcune fatiche del mio ingegno fatte esporre questo Carnevale passato all'occhio di Venetia nella rappresentazione di un *Dramma Musicale*²⁰⁷.

Anche Bisaccioni, infine, prende la parola scusandosi col lettore per l'imperfezione dei disegni delle incisioni che non sono stati ritoccati a dovere:

E se egli è vero, com'è verissimo, che delle pitture non può dirsi questa perfetta, che non è stata dall'ultimo pennello ritoccata, diremo ancora con somma verità, che la più grata perfezione di un corpo sia l'ornamento, e quelle gioie, che da mano industrie gli sono proporzionatamente accomodate²⁰⁸.

Le parole dello scenografo confermano la rispondenza tra lo spettacolo allestito al teatro Novissimo e le riproduzioni delle scenografie presenti negli *Apparati Scenici*, nonché il suo consenso alla pubblicazione dei documenti e, di conseguenza, la loro congruità con i bozzetti.

Se si confrontano le stampe con le descrizioni di Del Colle e di Bisaccioni, si verifica la perfetta corrispondenza di queste ultime con le incisioni. Di conseguenza si può affermare che Del Colle e Bisaccioni tratteggino oggettivamente i due spettacoli come sono allestiti al Novissimo e colmino, inoltre, le lacune delle stampe.

Nella descrizione del *Bellerofonte* ad opera di Giulio Del Colle, infatti, si rintracciano particolari diversi da quelli offerti dalle incisioni. Nella seconda incisione, il Giardino reale, nel palazzo dipinto sul fondale il portone centrale sembra chiuso, mentre l'Accademico lo descrive come aperto su un viale di cipressi: «Si apriva una porta in faccia, per entro la quale dopo regolato stradone di cipressi arrivata la vista a vago giardino»²⁰⁹. Anche nel secondo atto si rintraccia una discordanza tra la descrizione e l'incisione: nel Tempio di Giove non si vede oltre la fila di colonne oltre il prospetto, mentre, secondo Del Colle, la fine del

²⁰⁶ [GIACOMO TORELLI], *L'Inventore degl'Apparati a curiosi*, in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 3.

²⁰⁷ GIACOMO TORELLI, [Lettera al Cardinale Antonio Barberini], in [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 3.

²⁰⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 6.

²⁰⁹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 19.

porticato termina con tre porte aperte: «Dentro il Tempio si scorgeva lungo ordine di archi, e pilastri, in fondo a quali s'aprivano per l'uscita altre porte»²¹⁰. Anche nel terzo atto, per quel che riguarda la scenografia che mostra la Sala regia, le parole di Del Colle si discostano dall'incisione. L'autore, infatti, scrive che oltre i tre archi del fondale si vedono non solo alcune porte ai lati che mostrano l'interno di camere, ma anche, in fondo, un viale di cipressi che termina nel giardino reale: «Adornava questa gran stanza lo stesso addobbo della sala, e in fondo si apriva un andito, che aveva da ciascuna parte questo porte di camere partite dai propri archi, e per ultimo si stendeva uno stradone di cipressi, che portava al reale giardino. Dai lati dell'arco maggiore dell'andito stavano due porte di camere per la quali si portava a tre altre, passando per l'ultima aperta e lo stesso stradone, e giardino»²¹¹. Questi particolari, però, non si scorgono nella stampa di Giovanni Giorgi.

Anomalie simili si rintracciano nella descrizione della *Venere Gelosa* dell'Accademico Maiolino Bisaccioni. Nella prima incisione, la Boschereccia con Nasso all'orizzonte, i due viali laterali non mostrano il loro termine, mentre Bisaccioni descrive la loro fine in una campagna: «Era questi un ordine sregolato di tre grandi viali distinti dagli arbori, quasi da pareti, che andavano a terminare in una vasta campagna, nel cui mezzo, come dissi, era la Città»²¹².

Nel secondo disegno, un'altra Boschereccia, il fondale appare privo di qualsiasi figura: non vi sono architetture, né alberi o fiori, né fontane, come, invece, segnala l'autore dello scenario: «Apparve un prospetto boschereccio nella cui lontananza si scorgevano le case delle delizie, arbori domestici fruttiferi, e fontane»²¹³.

L'incisione che raffigura il Tempio di Bacco mostra solamente l'edificio sacro e la costruzione architettonica che lo circonda, e non la strada dietro il tempio, i cipressi e gli alberi da frutto, e il portone d'entrata, che, invece, Bisaccioni descrive così: «Dietro a questo Tempio si vedevano tre grandi archi dello stesso ordine dell'atrio da basso, e da alto mutati in maggiore, e più ricco, dopo i quali si vedeva una grande strada, a cui facevano le sponde Cipressi e arbori fruttiferi, che portavano in lontananza al prospetto di un grandissimo portone, per il quale doveva entrare chi veniva al Tempio finto in Campagna»²¹⁴.

Il secondo atto si apre con la visione della strada principale della città di Nasso. Torelli crea una scenografia che si estende illusivamente quasi all'infinito. Il palazzo al centro, com'è descritto da Bisaccioni, ha le porte aperte e mostra l'interno, particolare che non si osserva nell'incisione: «Era aperta l'entrata principale del Palazzo, e dentro si distingueva un cortile, nel cui mezzo si godeva la vista di una cisterna, di là del cortile si vedevano tre altri portoni, che si aprivano alle parti interne del palazzo; dal porto di fuori di questo seguiva un ordine di varie, e ricche fabbriche, le quali formando due altre strade, che concorrendosi a diversi punti stendevano la vista a due porte della Città»²¹⁵.

²¹⁰ *Ivi*, p. 61.

²¹¹ *Ivi*, p. 81.

²¹² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

²¹³ *Ivi*, p. 9.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 15-16.

²¹⁵ *Ivi*, p. 20.

E ancora nel Cortile del palazzo del re di Nasso mancano alcuni dettagli descritti nello scenario: «Fra i contro pilastri si vedevano due porte maestose dentro agli archi, che da un contro pilastro e l'altro stavano situati, e due statue d'oro con motti propri, e spiritosi. [...] Questo ordine era distinto in tre cortili, [...] e questi era disgiunto dal Terzo da un arco, o portone tondo, e da due archi piani, come sopra, per i quali la vista si portava al terzo cortile, che era tutto alla rustica, e questi finiva là in un altro Arco grandissimo, per il quale si vedeva il Giardino Reale»²¹⁶.

La penultima incisione, la Boschereccia, mostra un grande sasso al centro della scenografia, ma non gli altri dettagli di cui parla Bisaccioni: «Si vedeva un gran sasso con arbori intorno radicati, indi dalle parti due vedute apparivano con capanne, fiumi, ponti, valli, montagne, e mare in lontano»²¹⁷.

Dobbiamo supporre che alcuni elementi delle incisioni manchino rispetto alla descrizione dello scenario, non solo perché la pittura «non è stata dall'ultimo pennello ritoccata»²¹⁸, ma anche per le modeste dimensioni delle incisioni. Per quanto siano più grandi rispetto alla pagina dell'*in-folio*, ossia maggiori del doppio, sarebbe stato difficile riportare tutti i dettagli in uno spazio così ridotto, se non a rischio di una resa confusa e caotica. I bozzetti delle scenografie, generalmente, erano di dimensioni di un metro per un metro circa, così che fosse possibile inserire ogni particolare che si volesse poi far dipingere al pittore nell'allestimento. Le incisioni presenti negli *in-folio* vanno intese come sostegni visivi alla descrizione, e non come strumenti da usare indipendentemente dalla parola scritta, poiché mancano di alcuni dettagli presenti nelle descrizioni. Grazie alle stampe, però, Torelli può dare un'idea di quanto riusciva a creare su un palcoscenico di ridotte dimensioni quale quello del Teatro Novissimo.

LA DEIDAMIA

Negli *Apparati Scenici*, oltre alle nove incisioni che riproducono le scenografie ideate per *La Venere Gelosa*, si trovano altre tre stampe, forse anch'esse di Marco Boschini, che non riguardano l'allestimento di questo melodramma e che portano la dicitura «Giacomo Torelli da Fano Inventò» al centro nella parte figurata. Sono state formulate due ipotesi²¹⁹: che queste incisioni si riferiscano a un altro allestimento della *Venere Gelosa* nel 1644, oppure che riproducano le scenografie della *Deidamia*, il cui libretto è scritto dall'Accademico Incognito Scipione Herrico, e lo spettacolo è messo in scena, sempre al Novissimo, nel 1644 (anno di pubblicazione degli *Apparati*) con scenografie "in dotazione", ossia con aggiustamenti di impianti già presenti nei

²¹⁶ *Ivi*, p. 28.

²¹⁷ *Ivi*, p. 35.

²¹⁸ *Ivi*, p. 6.

²¹⁹ RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 68, e PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 74 e pp. 90-91.

magazzini del teatro²²⁰. L'ipotesi più attendibile, a detta degli studiosi che hanno indagato la questione, sarebbe quest'ultima, almeno per due ragioni. Innanzitutto per la mancanza di documenti che confermino un allestimento nel 1644 della *Venere Gelosa*²²¹, e poi per la fondamentale discordanza tra queste stampe con le descrizioni delle scenografie offerte da Maiolino Bisaccioni per la *Venere Gelosa* e dal libretto scritto da Bartolini; viceversa, corrispondono significativamente alle scenografie utilizzate per l'allestimento della *Deidamia*. Le tre incisioni rappresentano, infatti, il Porto di Rodi con Colosso visibile nel prologo, la Valle solitaria e il Cortile con Villa entrambe presenti nel primo atto. È probabile che Torelli abbia inserito i tre disegni negli *Apparati* per illustrare altri impianti da lui ideati con l'obiettivo di rimarcare la versatilità del suo ingegno, anche in situazioni di difficoltà. A causa della crisi economica in cui il Teatro Novissimo si trova nel 1644²²², lo scenografo è costretto a riadattare scenografie realizzate per *Il Bellerofonte* e per *La Venere Gelosa*, per l'allestimento della *Deidamia*. Per il Porto di Rodi, Torelli riprende l'impianto di apertura del *Bellerofonte* (il Porto di Patara), aggiungendo il Colosso sul proscenio, mentre per la Valle Solitaria modifica la già impiegata Isola di Magistea sempre del *Bellerofonte*, e la Boschereccia con Sasso della *Venere Gelosa*. Forse il Cortile con Villa è un'invenzione totalmente nuova²²³ poiché non si rintracciano similitudini con altri impianti precedenti.

Secondo Raimondo Guarino, Torelli inserisce negli *Apparati* le tre incisioni della *Deidamia* per lasciare un ulteriore documento visivo dei suoi lavori veneziani, in un anno, come il 1644, in cui non è nella possibilità, forse per motivi economici o per minor successo del melodramma, di realizzare un *in-folio* dedicato allo spettacolo della *Deidamia*²²⁴. L'ipotesi di Guarino motiverebbe anche il titolo dell'*in-folio*; anziché portare sul frontespizio la titolazione *La Venere Gelosa Dramma di Niccolò Enea Bartolini. Rappresentato nel Teatro Novissimo in Venetia da Giacomo Torelli da Fano inventore delli Apparati Dedicato All'Eminentiss^{mo} Principe Il Cardinal Antonio Barberini*, come avviene per il *Bellerofonte*, questo volume si intitola *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'invention e cura di Iacomo Torelli da Fano Dedicati All'Eminentiss^{mo} Principe Il Cardinal Antonio Barberini* perché contiene appunto le incisioni che riproducono sia le scenografie della *Venere Gelosa* sia quelle della *Deidamia*.

Come già accennato, un motivo per cui le tre incisioni della *Deidamia* si trovano nel volume dedicato alla descrizione dell'allestimento della *Venere Gelosa* potrebbe essere individuato nella volontà di Torelli di dar prova della

²²⁰ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 91 e FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., vol. I, tomo I, p. 339.

²²¹ LIVIO GALVANI NISO, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*, *Memorie storiche e bibliografiche*, Milano, Ricordi, 1879 [Bologna, Forni, 1969], pp. 67-69, e ANTONIO GROPPPO, *Cataloghi di tutti i Drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia [...]*, cit., pp. 20-21.

²²² FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., pp. 323-339.

²²³ *Ivi*, p. 339.

²²⁴ RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 53.

propria perizia nel riutilizzare le scenografie di spettacoli precedenti. Una conferma a tale ipotesi sembra venire dalla dedica al lettore con cui Bisaccioni conclude lo scenario:

Questi Apparati sono stati così meravigliosi e squisitamente rappresentati che hanno persuaso il genio di chi ha operato a lasciarle vedere anche quest'anno 1643. Et invero ha avuto molto giudizio, poiché se n'è ricevuta soddisfazione indicibile, in modo che sono stati da molti tenuti per nuovi e da altri per migliorati, e ciò per l'aggiunta di altre bellissime scene qui connesse, e per essere riuscito il Dramma bello a meraviglia; onde si è veduto in effetto che il ripetere le cose anche due volte è lodabile, e vivi felice²²⁵.

²²⁵ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 42.

5. LE MACCHINE E LE INVENZIONI SCENOGRAFICHE

In questo paragrafo si descriveranno le macchine impiegate per la realizzazione degli allestimenti al teatro Novissimo prendendo come riferimento l'opera di Sabbatini che, secondo le indicazioni di Litta e Milizia, fu il maestro di Torelli e il cui testo è considerato la *summa* di tutte le esperienze scenografiche proposte nel Rinascimento. Saranno aggiunte le invenzioni dell'ingegnere fanese o le modifiche apportate al lavoro di Sabbatini. Si è deciso, pertanto, di sviluppare queste pagine in forma di elenco così da permettere al lettore di selezionare la lettura desiderata o di leggere integralmente il paragrafo.

LA GRANDE RUOTA

La grande innovazione che Giacomo Torelli porta sui palcoscenici di Fano, Venezia e Parigi è la ruota per i cambi di scena simultanei e con poco uso di manodopera. Prima di lui la tradizione voleva che per i cambi di quinte o si calasse il sipario, oppure si distogliesse l'attenzione dello spettatore dal palcoscenico con qualche rumore proveniente da una zona posta alle spalle degli spettatori cosicché i tecnici potessero rimuovere i telari per cambiarli con quelli del nuovo impianto, mentre il pubblico era girato all'indietro²²⁶. Le quinte erano fissate su guide, ed erano tirate a mano per cambiare scena al momento desiderato. Per compiere tale operazione era necessario l'impiego di numerosi tecnici che, per quanto esperti, difficilmente riuscivano a coordinare i movimenti simultaneamente. Le soluzioni offerte da Sabbatini – nel cui trattato è raccolta una serie di ricerche meccaniche che il Rinascimento aveva ereditato dal Medioevo, ma anche tecniche prospettiche e scenografiche²²⁷ – non sono prese in considerazione da Torelli, che opta per un'invenzione che cambierà l'assetto teatrale del Seicento nonché il modo di rappresentare gli spettacoli. L'ingegnere costruisce il Novissimo introducendo «il sistema [...] delle quinte scorrevoli – otto per lato [...] – collegate ad un unico argano centrale. Esso consentiva con una sola operazione il cambiamento istantaneo della scena, effettuato a vista»²²⁸. I cambi di scena in tal modo si possono fare durante le scene anziché alla fine di un atto per cui per tutto il tempo della rappresentazione l'azione non si interrompe²²⁹.

²²⁶ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., p. 61.

²²⁷ Cfr. VALERIO MARIANI, *Ricordando Sabbatini e Torelli. Scenografi marchigiani*, in «Rassegna Marchigiana», anno XII, Gennaio – Dicembre 1934, Roma, Arti Grafiche Armani di M. Courier, 1934, pp. 193-207.

²²⁸ LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La finta pazza"*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 77.

²²⁹ ALLARDYCE NICOLL, *Lo spazio scenico*, cit., pp. 123-125.

La costruzione della ruota comporta tagli laterali nel pavimento del palcoscenico, paralleli alle luci della ribalta, tanti quanti sono i telari da montare, su cui sono inserite le quinte, posizionate su carrelli posti nel sottopalco e, alla base, sono posti «dei cuscinetti a sfera»²³⁰, per velocizzare le mutazioni. I carrelli sono collegati con cavi a un unico argano centrale, anch'esso nel sottopalco, che, manovrato grazie a un contrappeso posto sulla soffitta, e che doveva essere fatto cadere al momento del cambio «per consentire il completo svolgimento della fune arrotolata sull'altro capo al rocchetto cui erano avvolte anche le corde dei telari»²³¹, permette i cambi simultanei (fig. 11). Il contrappeso non solo serve a far arretrare le prime quinte contemporaneamente all'entrata delle nuove²³², ma permette la diminuzione, se non l'azzeramento, della resistenza fisica dei carrelli²³³.

La dinamica della grande ruota, presa dalla marineria, è spiegata da Ferruccio Marotti in un saggio rilevante:

Torelli [...] vide come funzionava la marineria – le navi da guerra, che avevano bisogno di sparare dalle bordate simultaneamente e di ricaricare il più in fretta possibile i cannoni, avevano sui due bordi lunghi della nave i cannoni che, per sparare, venivano messi con le bocche fuori bordo, sparavano e rinculavano dentro: ebbene questi cannoni erano tutti collegati mediante corda con un argano il cui fulcro era disposto lungo tutta la dorsale centrale dell'imbarcazione, per cui la stessa forza del colpo del rinculo, mentre faceva rientrare 4 o 6 cannoni entro bordo arrotolando la corda sull'argano, faceva uscire altrettanti cannoni con la bocca sullo stesso bordo, srotolando altrettanta corda [...]. Tutto ciò veniva fatto grazie ad un argano centrale che si estendeva lungo tutta la dorsale della tolda e ruotava con dei contrappesi che scendevano nella stiva e facevano accelerare questo movimento di carica e scarica dei cannoni. Torelli non ha fatto altro che prendere quest'idea²³⁴.

La “grande ruota” inventata da Torelli genera enorme stupore nei fruitori dello spettacolo, le cui testimonianze non tardano a venire:

Mirabile era l'artificio di questa mutazione, poiché solo un giovanetto di quindici anni le dava il moto lasciando un contrappeso trattenuto da un piccolo ferro: questo peso faceva girare un rocchetto sotto il palco, per lo quale, secondo il bisogno, andavano ora innanzi or indietro li telari tutti, che erano sedici, otto per parte [...], tanti telari possano tutti in un

²³⁰ MASSIMO PULIANI, *Torelli skenè*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 10.

²³¹ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit. p. 331.

²³² Cfr. FERRUCCIO MAROTTI, *Giacomo Torelli: un grande “ladro”*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 27.

²³³ Cfr. LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: “La finta pazza”*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 77.

²³⁴ FERRUCCIO MAROTTI, *Giacomo Torelli: un grande “ladro”*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 29.

punto, in un solo baleno, anzi in un atomo, accomodarsi a suoi luoghi per variare una Scena²³⁵.

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, et unione fin il pensiero; l'artificio della gran ruota cui ubbidiscono a un tempo i moti di ogni telaro²³⁶.

Torelli non si limita a ideare il cambio di scena simultaneo, ma porta innovazioni anche nel modo di raffigurare le scene dipinte sui telari, ossia fra le quinte laterali. Lo scenografo decide di tagliare le quinte nei punti corrispondenti agli spazi vuoti tra una figura dipinta e l'altra (ad esempio tra un ramo di un albero e l'altro) così da permettere allo spettatore di vedere, attraverso i fori, quanto è dipinto sulle quinte successive²³⁷. L'innovazione rende la scenografia più verosimile, aumentando anche la percezione di profondità: se la lunghezza effettiva del palcoscenico del Teatro Novissimo è di sedici metri, l'impressione è che il sito sia profondo centinaia di metri²³⁸.

LA MACCHINA PER IL VOLO

Nella *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*²³⁹, Sabbatini elenca due tipologie di macchine per il volo su cui far sedere i personaggi per calarli dal cielo al suolo in modo verticale; solo la seconda è utilizzata da Torelli²⁴⁰, in quanto la prima obbliga a tagliare in modo verticale il fondale²⁴¹. La macchina per il volo verticale impiegata da Torelli è costruita con due gargami, ossia due «guide scanalate o binari»²⁴² verticali, nascosti ai lati del palcoscenico oltre le quinte, lunghi quanto è alto il teatro, ossia dal cielo al sottopalco. Questi gargami sono fissati insieme da un legno orizzontale collocato nel sottopalco a cui si collega, tramite alcune funi, un argano centrale. Sulla sommità dei due gargami una trave orizzontale, lunga quanto è la larghezza del palcoscenico, unisce ulteriormente i due gargami. Sulla trave è fissata una nuvola dipinta (bidimensionale), dietro la quale si possono mettere i personaggi da far scendere a terra. La trave orizzontale,

²³⁵ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Piazza*, cit., pp. 21-22.

²³⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 19.

²³⁷ ALLARDYCE NICOLL, *Lo Spazio Scenico*, cit., p. 125; ENRICO GAMBA e VICO MONTEBELLI (a cura di), *Macchine da teatro e teatri di macchine, Branca, Sabbatini, Torelli, scenotecnici e meccanici del Seicento*, Pesaro, Palazzo ducale, 1995, p. 31.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit.

²⁴⁰ FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 409.

²⁴¹ Un gargame centrale è posto dietro al fondale su cui è fissata una trave parallela al pavimento del palcoscenico (e perpendicolare al gargame) sulla quale si fissa una nuvola, dipinta e che nasconde la trave agli spettatori. In questa trave prendono posto i personaggi che saranno calati a terra. La trave, grazie a cavi e carrucole, scorre lungo il gargame, in linea verticale, simulando il volo (Cfr. NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 107-109).

²⁴² *Ivi*, p. 136.

infatti, per mezzo di funi e carrucole, è collegata all'argano nel sottopalco. I tecnici, girando l'argano, fanno scendere la trave con la nuvola dal cielo al suolo e la fanno risalire²⁴³ (fig. 13).

I voli presenti negli spettacoli allestiti da Torelli non si limitano a movimenti verticali, ma possono essere anche trasversali e obliqui (dal fondo del palcoscenico si avvicinano al proscenio e viceversa). Sabbatini offre alcune indicazioni sul modo di costruire macchine per i voli obliqui. La macchina è costruita con una robusta trave di legno verticale, posta dietro il fondale (fig. 14) (nella figura 14 corrisponde alla retta CD). La trave è collegata, per mezzo di cavi, a un argano posto nel sottopalco. Poco sopra il livello del palcoscenico una seconda trave, mobile, è collegata alla prima (nella figura 14 corrisponde al segmento HE). Sull'estremità di questa si fissa la nuvola e si dispongono i personaggi. Tramite il movimento coordinato dall'argano nel sottopalco, la trave (HE) scende dal cielo verso terra con un movimento obliquo (nella figura 14 il segmento HE, abbassandosi, è chiamato PE)²⁴⁴.

L'ultima macchina per il volo è quella per i voli trasversali. Sabbatini parla di due gargami orizzontali sui quali è fissata una trave, che termina con la nuvola, che, mossi da due manovelle, permettono il movimento trasversale (fig. 15)²⁴⁵. Sia questa macchina che quella per il volo obliquo non sembrano essere considerate da Torelli in quanto la prima obbliga di tagliare il fondale al centro, la seconda non solo è visibile agli spettatori, ma anche permette solo lo spostamento orizzontale della nuvola, mentre l'ingegnere fa compiere voli incrociati, obliqui e trasversali da un'estremità all'altra del palcoscenico con diverse profondità di scena.

Come Torelli abbia ideato le macchine per queste tipologie di voli acrobatici è suggerito da Per Bjurström, che ipotizza la costruzione di un complicato apparato posto nel sottopalco e ai lati del palcoscenico, in grado di far muovere non solo le nuvole, ma anche i carri in diverse direzioni²⁴⁶. Secondo lo studioso, partendo dalle conoscenze apprese da Sabbatini, l'ingegnere avrebbe inserito una serie di cavi e strutture rigide in grado di muovere le macchine senza essere viste dallo spettatore. Il cielo spezzato permette il facile movimento dei cavi che reggono le nuvole, senza che lo spettatore ne veda la struttura. Come si vede dalla figura 16, sul soffitto è collocata una sorta di "tenaglia" su cui, molto probabilmente, è fissata la nuvola che, grazie a carrucole, può essere mossa in diverse direzioni. Per avere un esempio più chiaro, Franco Milesi, nell'appendice del volume da lui curato, riporta alcune immagini della macchina per i voli combinati (fig. 17 e 18). Le due figure mostrano in cima un gancio che collega il cavo legato alla nuvola ad altre due funi poste da un capo all'altro del palcoscenico e a diverse profondità. Tirando un cavo piuttosto che un altro si ottiene il moto acrobatico²⁴⁷.

²⁴³ *Ivi*, pp. 109-112.

²⁴⁴ *Ivi*, pp. 112-116.

²⁴⁵ *Ivi*, pp. 119-120.

²⁴⁶ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 56.

²⁴⁷ FRANCESCO MILESI, (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 409.

La stessa soluzione è adottata per le situazioni che richiedono l'impiego di nubi che si aprono o che si moltiplicano (fig. 19)²⁴⁸. La macchina è stata, probabilmente, impiegata da Torelli sia per l'ultima scena della *Finta Pazza*, sia negli altri allestimenti quando era necessario simulare il volo di piccoli putti come nella Grotta di Eolo in cui i venti si librano in volo (fig. 42), nel Giardino e nel Boschetto della reggia di Patara (fig. 62 e 76) in cui Cupido compie voli mirabolanti e nell'Isola di Magistea (fig. 46) con Bellerofonte sul Pegaso. Anche nello spettacolo della *Venere Gelosa* si assiste all'impiego di tale macchina: nella Boschereccia d'apertura dove Flora è sollevata in cielo circondata dagli zeffiri (fig. 90) e nella Piazza di Nasso con il volo di Amore (fig. 98). Infine lo stesso marchingegno si trova nella prima scena della *Deidamia* quando Cupido appare in cielo nel Porto di Rodi (fig. 135).

COSTRUIRE IL MARE

Sabbatini offre tre modalità per costruire il mare sul fondo del palcoscenico: le prime due non sono impiegate da Torelli²⁴⁹ in quanto non permettono l'inserimento di vascelli o conchiglie con divinità che sorgono dalle acque, come invece, si vede negli impianti dell'ingegnere di Fano. Il terzo modo, ritenuto il migliore dallo stesso Sabbatini, consiste nella costruzione di una serie di cilindri di legno; ai lati di ogni cilindro si inserisce una manovella che, una volta girata, fa sì che ogni cilindro, ricoperto da una tela colorata secondo le sfumature del mare, simuli le onde in movimento (fig. 20). I cilindri devono essere distanti l'uno dall'altro tanto da permettere a un uomo di passarci attraverso (qualora sia necessario far sorgere un personaggio dalle acque) o da consentire a un vascello o a una galera di navigare tra le acque²⁵⁰.

Per simulare il mare agitato, tra un cilindro e l'altro sono posizionate delle onde fatte di legno e ricoperte di una tela color scuro (come il mare in tempesta) che sono sollevate da tecnici nascosti nel sottopalco²⁵¹. Per far tornare il mare calmo i tecnici abbassano le onde mentre altri muovono le manovelle alle estremità dei cilindri per simulare nuovamente il moto delle onde tranquille.

Il mare è visibile in quattro scenografie ideate da Torelli: il porto di Sciro nella *Finta Pazza*, il Porto di Patara e l'Isola di Magistea nel *Bellerofonte* (fig. 22 e 46) e il Porto di Rodi nella *Deidamia* (fig. 135). In tutti e quattro i casi approdano delle navi e nella prima scenografia del *Bellerofonte* Nettuno su una conchiglia

²⁴⁸ *Ivi*, p. 411.

²⁴⁹ Si sostiene questa ipotesi alla luce della modalità di costruzione del mare: nel primo caso Sabbatini descrive di coprire una zona del palcoscenico con una tela celeste su cui sono cucite delle corde. Alle estremità delle funi si posizionano i tecnici che in alternanza muovono le corde simulando le onde. Nel secondo caso il mare è costruito con una serie di tavole di legno coperte da un telo celeste sollevato con legnetti per simulare le onde. Nel sottopalco i tecnici sollevaranno le tavole per simulare il movimento delle acque (Cfr. NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 88-90).

²⁵⁰ *Ivi*, pp. 90-91.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 91-92.

appare dalle acque sul fondo della scena. Per far sorgere imbarcazioni o, come nel caso di Nettuno, una conchiglia, Sabbatini non offre indicazioni, limitandosi a descrivere come sia possibile far sorgere navi dalle acque, ma senza uomini posizionati su esse²⁵². Che soluzione ha adottato Torelli per far apparire la conchiglia con Nettuno? L'ipotesi più verosimile è che egli abbia seguito parzialmente le indicazioni del maestro di Pesaro relative al terzo metodo per la realizzazione del mare²⁵³. La conchiglia, costruita in legno, deve essere stata abbastanza grande da permettere all'interprete del dio del mare di adagiarsi su di essa nel sottopalco, senza essere visto dal pubblico, e poi da essere sollevata dai tecnici che la fanno "sorgere dalle acque".

UN INFERNO INFUOCATO

Si suppone che anche in questo caso Torelli utilizzi le conoscenze apprese da Sabbatini. Per creare la città in fiamme visibile sul fondale nell'*Inferno della Finta Pazza* e in quello della *Venere Gelosa* (fig. 110) impiega delle tele (tante quante devono essere gli edifici in fiamme) imbevute di acquavite e incollate ai palazzi da incendiare. Per creare l'incendio un tecnico accende questi teli, che prendono subito fuoco grazie all'acquavite²⁵⁴. Per dare l'idea che un personaggio esca dalle fiamme dal fondo del palcoscenico, senza pericolo di bruciarsi (com'è il caso di Proserpina nell'*Inferno della Venere Gelosa*), lo scenografo di Pesaro consiglia di porre l'ultima quinta abbastanza distante dal fondale, in modo tale che la zona che si crea (tra il fondale e l'ultima quinta) sia abbastanza grande da permettere agli attori di recitare e ai ballerini di danzare. Ai lati delle quinte sono collocati due fuochi (accesi dentro una pentola) in maniera tale da suggerire che le fiamme circondino i lati del suolo. Recitando nell'area tra il fondale e l'ultima quinta gli attori paiono, perciò, tra le fiamme, poiché lo spettatore non percepisce la distanza che intercorre tra i telari e il fondale²⁵⁵. Un'altra soluzione è collocare

²⁵² «Per far'apparire le navi, le galere, o gli altri vascelli per il lungo del mare, o dovranno fingersi che vadano a vela, o a remi. Se a vela, come sono le navi, le quali non sogliono andare in altro modo, si terrà quest'ordine: segarassi il profilo d'una nave sopra un pezzo di tavola di grandezza quanto si vorrà; poi, segata la detta tavola secondo quel contorno si compirà con la pittura la detta nave, dandole a suoi luoghi l'ombre, acciò che paia tondeggiare, mettendovi gl'alberi, sarcì (sartie), vele et altri arnesi, con cui si sogliono armare simili vascelli; dipoi, tra due onde del mare, si farà un gargame di legno fatto a coda di rondine, e che dovrà essere bene insaponato, come anco il detto gargame. Quando poi si vorrà che la nave camini, uno o più uomini faranno scorrere dentro a detto gargame, con un moto tardo, che in questa maniera parerà propriamente che se ne vada a vela». *Ivi*, pp. 92-93.

²⁵³ *Ivi*, pp. 92-94.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 71.

²⁵⁵ «Nel rappresentare un'inferno quando dietro la prospettiva di mezzo vi fosse un sito, o un cortiletto scoperto, si potrebbe fare in questa maniera: accendere due fuochi, uno all'incontro dell'apertura di detto cortile, e l'altro tanto distante dal primo, che sia però all'incontro dell'altro quanto, tra l'uno e l'altro, possano senza lesione alcuna passeggiare e ballare quelle persone che si vorranno rappresentare in esse; che così parrà a ciascuno che elle siano poste in mezzo alle fiamme, vedendosi quello essere fuoco reale, e non potendo discernere per la lontananza, come questo si faccia. Questa sarà cosa sicura per le persone che vi opereranno». *Ivi*, p. 84.

alcune pentole, sostenute da tecnici, nelle aperture del pavimento del palcoscenico. Queste pignatte, come si vede nella figura 21, sono bucate per far passare una torcia (la parte infuocata si vede in scena, il resto è nascosto nel sottopalco). La pentola è riempita di pece polverizzata e ha il coperchio bucato da piccoli fori da cui escono le fiamme. Per aumentare l'intensità del fuoco è necessario aggiungere altra pece (sollevando la pentola, la pece entra a contatto con la fiamma della torcia aumentando il fuoco)²⁵⁶.

LA SCENA SOFFITTATA

Un'altra importante invenzione di Torelli è la “scena soffittata”, proposta in tutti i suoi allestimenti. La struttura deriva probabilmente dal cielo spezzato ideato da Sabbatini. Lo scenografo parla di un soffitto con aperture orizzontali per permettere la discesa delle macchine. La costruzione consiste in celetti²⁵⁷ lunghi tutta la larghezza del palcoscenico e posti uno dietro l'altro, dal proscenio fino al fondale. Il primo pezzo è collocato, obliquamente, subito dopo l'arcoscenico, il secondo è posto a un'altezza maggiore del primo e a una distanza da questo tale da permettere l'entrata e l'uscita delle macchine che calano dal soffitto. Con questa tecnica si costruiscono tante aperture quante macchine devono essere utilizzate. Per far sì che lo spettatore non si accorga degli spazi tra un pezzo di cielo e l'altro, Sabbatini propone di coprire le aperture con teli perfettamente dipinti da sollevare nel momento in cui è necessario far calare le macchine da queste aperture (fig. 12)²⁵⁸.

È verosimile supporre che Torelli parta da queste indicazioni in quanto la scena soffittata è costruita con una serie celetti posizionati in modo obliquo rispetto al piano del palcoscenico, in modo da creare l'illusione ottica di un soffitto chiuso²⁵⁹.

Torelli, poi, “salda” il soffitto della sala chiusa con il fondale dipinto per mezzo di un altro celetto orizzontale, con un architrave dipinto, che dà l'idea di unire il soffitto al fondale, come si vede nella Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80). Utili sono le indicazioni di Muraro, Mancini e Povoledo che, nel saggio da loro curato, eliminano l'ipotesi di un soffitto tutto chiuso (un unico grande telaro avrebbe richiesto dei tiri collocati in maniera tale da impedire le mutazioni di scena) a favore dei celetti:

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 84-85.

²⁵⁷ «Grandi spezzati collocati perimetralmente in modo da delimitare l'ambiente». FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, p. 58.

²⁵⁸ Sia il piano della sala, o del teatro A. B., e quello del palco C. D. Il primo pezzo del cielo sia E. F., et il secondo G. H., e che vi sia tanta distanza dall'ultima parte F. al principio del secondo G., quanto sarà il bisogno per le machine, come si disse di sopra; e la parte G. sia più alta della F., quanto dalle persone che saranno nella prima fila in I., non venga veduta l'apertura F. G., ma che la vista vada a ferire in K. come per I. K. si vede. (NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., p. 101).

²⁵⁹ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., pp. 58-60.

Analizziamo la *Sala regia* del Bellerofonte: il soffitto a cassettoni sembra realizzato nella prima parte su 7 celetti, e nella seconda parte dipinto sul fondale. Per saldare i due pezzi di soffitto Torelli introduce sul fondo un ottavo celetto in cui è dipinto un robusto architrave. Anche il famoso “transetto”, emblematico delle scene di Torelli, espediente geniale per mascherare la saldatura tra l’ambiente agibile in primo piano, e la fuga all’infinito che sfonda la scena, a volte moltiplicata su tre direttrici, o raddoppiata su due piani sovrapposti sul piano scenotecnico, non presenta nessun vero problema e può semplicemente venir dipinto sul fondale²⁶⁰.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 58-60.

CAPITOLO 2

LA FINTA PAZZA¹

INTRODUZIONE

La Finta Pazza è un melodramma composto di un prologo e tre atti suddivisi in sette scene per il primo atto, dieci per il secondo e nove per il terzo.

L'allestimento inaugura il teatro Novissimo andando in scena il 27 gennaio 1641 con dodici repliche². L'opera riscuote una tale fortuna da essere lo spettacolo più rappresentato nei teatri italiani del 1600: nel 1644 è allestito a Piacenza, nel 1645 a Firenze e a Parigi, nel 1647 a Bologna, nel 1648 a Reggio Emilia, a Torino e probabilmente a Lucca, nel 1652, infine, a Napoli³.

La vicenda della *Finta Pazza* è ambientata a Sciro, isola greca nel mar Egeo, appartenente alle Sporadi settentrionali, e si ispira alle *Metamorfosi* di Ovidio⁴, all'*Achilleide* di Stazio⁵ e alla *Fabula 96* di Igino⁶, che trattano dell'occultamento, da parte di Tetide, madre di Achille, dell'eroe nel regno di re Licomede, perché il figlio non sia mandato in guerra contro Troia. Emerge immediatamente, grazie all'ambientazione e alle fonti da cui la vicenda trae origine, il gusto degli Incogniti per la tradizione classica, evidente anche dall'allusione alla *Poetica* di Aristotele⁷.

L'autore del libretto della *Finta Pazza*, l'accademico Giulio Strozzi, nomina ciascuno dei tre atti del melodramma rispettivamente «protasi ovvero prima attione»⁸, «epitasi ovvero seconda attione»⁹, e «catastrofe ovvero terza attione»¹⁰, come consigliava il filosofo greco¹¹.

¹ Le fonti utilizzate nell'analisi di questo allestimento, se non diversamente specificato, sono tutte rintracciabili nella descrizione della *Finta Pazza*, contenuta in MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per La Finta Pazza*, cit.

² Cfr. LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La finta pazza"*, in FRANCESCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 78; PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 53.

³ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per La Finta Pazza*, cit., pp. 54-55; LORENZO BIANCONI, *La Finta Pazza*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografoe architetto [...]*, cit., p. 49; LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La finta pazza"*, in FRANCESCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 82-84.

⁴ OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994, libro XIII, versi 154-176.

⁵ STAZIO, *Achilleide*, Milano, BUR, 1994.

⁶ HYGINUS, *Fabulae*, München und Leipzig, K. G. Saur, 2002, XCVI, pp. 87-88.

⁷ ARISTOTELE, *Poetica*, Milano, Rusconi, 1981.

⁸ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 25.

La narrazione tratta di un unico tema: la pazzia simulata di Deidamia, figlia del re di Sciro Licomede, non appena scopre che l'amato Achille, da cui ha avuto il figlio Pirro, l'abbandona per recarsi con Ulisse e Diomede, ambasciatori greci, a combattere con l'esercito di Agamennone contro Troia.

L'azione si svolge nell'arco di una giornata, come si deduce dalle parole di Ulisse nella quinta scena del terzo atto:

Per ritardar l'imbarco,
Potea venir il Caso
D'intoppi hoggi più carico?
Far pazza divenir Donna si saggia,
Per rinchiodar di Sciro
Le navi in questa spiaggia?
[...]
Ond'hoggi io mi dorrò
Di voi Numi divini,
Se vagabondo io stò,
Del mar invece, à passeggiar i giardini¹².

E da quelle di Licomede nell'ottava scena dello stesso atto:

Hoggi trovaste voi, Prudenti amici,
Il Mascherato Acchille,
Ed io conobbi dopo
Finte stoltezze ignote,
Il Genero, e'l Nipote¹³.

Manca l'unità di luogo visto che nell'allestimento si rintracciano cinque scenografie, com'è d'uso nel melodramma¹⁴.

La ripresa del coro che commenta e interagisce col personaggio protagonista è un chiaro riferimento alle tragedie delle Grandi Dionisie, così come la presenza della danza e del canto.

⁹ *Ivi*, p. 54.

¹⁰ *Ivi*, p. 85.

¹¹ ARISTOTELE, *Poetica*, cit., capp. 10-12.

¹² GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., pp. 95-96.

¹³ *Ivi*, p. 104.

¹⁴ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia iconografia. L'esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 44.

1. LA SCHEDA DELLO SPETTACOLO

Autore del libretto	GIULIO STROZZI
Compositore della musica	FRANCESCO SACRATI
Scenografo, ideatore e coordinatore degli effetti scenici	GIACOMO TORELLI
Pittore delle scenografie	TARSIO GIANCARLI
Costumista	GIACOMO TORELLI [?]
Data della prima rappresentazione	27 GENNAIO 1641
Luogo di rappresentazione	VENEZIA, TEATRO NOVISSIMO
Autore della descrizione dello spettacolo	MAIOLINO BISACCIONI

Scenografie¹⁵: Porto marittimo dell'isola di Sciro nell'Arcipelago
Cortile del palazzo del Re di Sciro
Piazza di Sciro
Inferno
Il Giardino Reale

Personaggi e Interpreti:
Il Pensiero Improvviso
Canterino di Pistoia¹⁶
Ulisse Re d'Itaca, *ambasciatore della Grecia*
Diomede Re d'Ettolia, *ambasciatore della Grecia*
Coro d'Isolani col Capitan della Guardia
Giunone
Minerva
Tetide Madre di Achille
Achille
Un castrato di Roma¹⁷
Deidamia, *figlia di Licomede Finta Pazza*
Anna Renzi¹⁸
La Vittoria
Giove
Venere
Coro degli Dei
Amore
Licomede, *Re di Sciro*
Eunuco, *Musico di Corte*
Coro di damigelle di Corte

¹⁵ Le scenografie dell'allestimento sono citate da Bisaccioni nel *Cannocchiale* a ogni cambio di scena.

¹⁶ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 12.

¹⁷ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁸ *Ivi*, p. 8; GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 6.

Vulcano
Nutrice di Deidamia con Pirro
Coro di pazzzerelli buffoni, *parte muta*
Caronte
Coro di Menti Celesti

È a Francesco Sacrati, compositore della musica per il melodramma nonché impresario del Novissimo¹⁹, che va il merito di aver ingaggiato per lo spettacolo non solo i cantanti («Sig. Francesco Sacrati Parmigiano, il quale meravigliosamente hà saputo con le sue armonie adornar i miei versi e con la stessa meraviglia hà potuto ancor mettere insieme un nobilissimo Chor di tanti squisitissimi Cigni d'Italia»²⁰) e i musicisti («[venuti da Roma] gli altri Musicisti condotti»²¹), ma anche di aver chiamato a Venezia «la virtuosissima Signora Anna [Renzi]»²², per la parte di Deidamia. Grande interprete di arie e di opere in musica, la cantante²³ giunge nella città lagunare a soli ventun anni. Interpreta la protagonista della *Finta Pazza*, Archimene nel melodramma *Il Bellerofonte* (1642), e Deidamia nell'omonima opera nel 1644. Della cantante si possiedono poche, ma sufficienti informazioni. Molto amata dai veneziani, tanto che proprio Strozzi le dedica una raccolta di poesie²⁴, entra a pieno titolo a far parte dell'Accademia degli Incogniti. Paragonata alla «decima sorella delle Muse»²⁵, la cantante ha una voce meravigliosa, ma più bassa rispetto a quella del *partner* maschile, Achille, interpretato da un castrato di Roma. Era d'uso, infatti, ingaggiare cantanti castrati per le parti maschili o secondarie femminili, secondo il gusto aristocratico dell'epoca di rispecchiare la propria nobiltà nell'ostentazione del cantante evirato²⁶. I castrati erano considerati infatti sinonimo di raffinatezza e la loro voce era paragonata a quella di un angelo; l'asessualità caratterizzava la preferenza nobiliare tanto che erano ingaggiati come cantanti nella cappella papale²⁷. Un altro motivo, non certo trascurabile, che rendeva il castrato “merce” assai preziosa per l'aristocratico, era il caro prezzo d'acquisto. Il compenso era assai elevato per la rarità di questi cantori e solo i più ricchi potevano permettersi di ingaggiarli, con la sicurezza che, grazie a questi particolari cantanti, il pubblico avrebbe riempito il teatro²⁸. Nonostante il grande favore che essi riscuotevano, erano in pochi a raggiungere il massimo del successo, lasciando nell'anonimato la maggior parte dei rimanenti²⁹.

¹⁹ PAOLO PERETTI, *Il Bellerofonte*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli. [...]*, cit., pp. 90-91.

²⁰ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 6.

²¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 23.

²² GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 6.

²³ (1620-1660).

²⁴ GIULIO STROZZI, *Le Glorie della Signora Anna Renzi Romana*, cit.

²⁵ *Ivi*, p. 6.

²⁶ Cfr. CORRADO RICCI, *Farinelli*, Lucca, Akadamos & Lim, 1995, pp. 7-8.

²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 7 e HUBERT ORTKEMPER, *Angeli contro voglia*, Milano, Paravia, 2001, pp. 15-17.

²⁸ HUBERT ORTKEMPER, *Angeli contro voglia*, cit. p. 24.

²⁹ *Ivi*, pp. 1-2 e CORRADO RICCI, *Farinelli*, cit., pp. 8-9.

Il personaggio del Pensiero Improvviso, nella *Finta Pazza*, è interpretato da un castrato («un canterino di Pistoia»³⁰), ma non è da escludere che le parti affidate al coro e, probabilmente, quelle delle divinità femminili, dell'Eunuco e della Nutrice, siano cantate da uomini evirati. Se si confrontano, infatti, l'elenco degli attori della *Finta Pazza* con quello dello spettacolo del *Bellerofonte*³¹, ci si accorge che nel *Bellerofonte* l'interprete di Melistea, dama di compagnia della principessa Archimene, è un castrato di Pistoia³², e quello della dea Astrea è un castrato di Roma³³. Le stesse definizioni sono impiegate rispettivamente per indicare gli interpreti del Pensiero Improvviso e di Achille nella *Finta Pazza*. Ora, visto che è sempre il Saccati a ingaggiare i cantanti per il melodramma del 1642, e visto che in entrambi gli spettacoli la parte della protagonista è affidata ad Anna Renzi e che Bisaccioni nel *Cannocchiale* scrive che gli attori «condotti da varie parti»³⁴ sono dei cantanti castrati, si può ragionevolmente supporre che la compagnia impiegata per i due melodrammi sia, più o meno, la stessa e che dunque se nel *Bellerofonte* sono parecchi i cantanti evirati, in numero cospicuo siano anche nella *Finta Pazza* e che, come nel *Bellerofonte*, ricoprano ruoli corali o secondari.

³⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 12.

³¹ Il lettore faccia riferimento all'elenco degli attori del *Bellerofonte*, capitolo 3, pp. 90-91.

³² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 19.

³³ *Ivi*, p. 9.

³⁴ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 23.

2. LA TRAMA

PROLOGO

L'opera si apre nel porto dell'isola di Sciro. Dal fondo del palcoscenico giunge in proscenio, in groppa a un dragone volante, il Pensiero Improvviso che canta i primi versi dell'opera. Il fanciullo, nato da Bisogno e Prudenza, afferma di regnare soprattutto sulle donne che, per merito suo, imparano l'arte della seduzione e la capacità di legare a sé l'uomo amato:

Voi, belle Donne illustri,
Ben lo sapete, a cui
Ne' mendicati amori
Dispenso i miei tesori,
E d'haver godo un degno
Trono nel vostro ingegno:
Che tra le sfere lucide, e beate
M'aggiro de' vostr'occhi, e invito ogn'hora
Voi tutte al godimento.
[...]
Su, su, volgete gli occhi, e un bel Furore
Sia vostro insegnamento:
Per saper a gli amanti
Spiegar varie dal core
E le voci, e i sembianti.
[...]
Io, che le gare femminili intendo,
Nuovo consiglio prendo;
E vado ad insegnar guardi furtivi
A Donna poco espera,
Che non sa raggirar l'occhio spedito
All'amante, e al marito³⁵.

Come lui controlla il dragone, così – dice – le donne domani ogni fierezza. Il cantante presenta il melodramma che sarà rappresentato, anticipando il suo coinvolgimento nella pazzia di Deidamia che, per amore, si fingerà folle con l'intento di ricondurre a sé l'amato Achille («Mercè de' miei ricordi, hoggi vedrete / Di Donna consigliata / La Pazzia simulata»³⁶).

³⁵ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit., pp. 23-24.

³⁶ *Ivi*, p. 24.

I ATTO

Con l'uscita del Consiglio Improvviso giunge al porto la nave con Ulisse e Diomede, i quali cercano Achille che si nasconde presso la corte del re Licomede. Dalla città esce l'esercito per difendere il regno dagli stranieri. Appresi i nomi dei due eroi, il Capitano permette loro di scendere dall'imbarcazione e di recarsi al cospetto del sovrano. Ulisse spera di scoprire presto dove il guerriero si nasconda, mentre Diomede ricorda il passato felice in quella terra quando era amato dalla figlia del re, Deidamia.

Usciti i personaggi di scena, dal cielo appaiono Giunone e Minerva su una nuvola, mentre dalle acque emerge Tetide, la madre di Achille. Lo scambio di battute fra le tre divinità è piuttosto acceso e offensivo: le prime due, a favore della guerra, parteggiano perché Ulisse scopra il nascondiglio di Achille, grazie al quale i greci sconfiggeranno i troiani, la terza, consapevole della morte del figlio qualora decida di partire per combattere, cerca in tutti i modi di tenerlo nascosto. La ninfa accusa Giunone di volersi vendicare di Paride che donò il pomo d'oro, simbolo della dea più bella, a Venere, condannando se stesso e il suo popolo all'ira divina; la esorta, quindi, a tornare dal marito Giove («Che per trovar' Acchille / Tù non smarrisca Giove / Vago di Mogli nuove»³⁷), lasciandole il figlio presso la corte di Licomede. Di contro, la dea, spalleggiata da Minerva, accusa Tetide di non meritare di essere greca e di non voler vendicare l'oltraggio subito da Paride³⁸. Dopo l'ultima supplica di Tetide che prega di lasciar vivere il figlio che gli è più caro di tutte le ricchezze, le tre divinità escono di scena.

Si assiste al primo cambio di scenografia, che dal porto di Sciro muta nel Cortile Reale. Entrano in scena Deidamia e Achille. Il giovane si lamenta di essere costretto a rimanere nascosto, quando, invece, vorrebbe andare a combattere insieme ai greci. La fanciulla cerca di consolarlo, ricordandogli i vantaggi del vivere nella reggia (dalla loro unione è nato un bambino di nome Pirro) e gli promette di seguirlo ovunque lui decida di andare. La scena d'amore si conclude con una promessa di matrimonio da parte dell'eroe, mentre il cielo si apre e appaiono Venere, Giove, Cupido e la Vittoria.

La Vittoria chiede al padre Zeus con quale fazione si dovrà schierare: se con i Greci o con i Troiani. Il padre degli dei afferma che non è costume divino parteggiare per un regno piuttosto che per un altro. L'affermazione suscita ira in Venere che scende a terra chiamando il figlio Amore il quale, a sua volta, si dichiara neutrale poiché tutti gli dei conoscono l'esito della guerra: i Greci vinceranno e Troia sarà conquistata. Con tale annuncio il cielo si chiude nascondendo le divinità e permettendo all'azione di proseguire.

Entrano in scena il Re Licomede, la scorta reale, Ulisse e Diomede. Il sovrano accetta di inviare navi in aiuto della Grecia, pur consapevole di non possedere una flotta molto ricca. Diomede coglie l'attimo per chiedere di vedere le fanciulle che, intente ai lavori di cucito, sono nascoste oltre la cortina che copre metà del palcoscenico. Si assiste a un comico scambio di battute tra il re e i due

³⁷ *Ivi*, p. 28.

³⁸ *Ivi*, pp. 28-29.

ambasciatori: Licomede è, infatti, restio a mostrare le giovani per timore che si spaventino alla vista di armi. La risposta, che giunge per bocca di Diomede è atta a generare, probabilmente, la risata nel pubblico del Novissimo:

Licomede: Timide donzelle,
Non avvezze à mirar dell'armi il lampo,
Sfuggono d'apparire
In sì lucido campo.
Diomede: Paride non è qui, che le sgomenti³⁹.

Immediatamente dopo, la cortina è sollevata mostrando Deidamia con le sue sorelle e le damigelle, la Nutrice, Achille e un Eunuco.

La visione delle fanciulle suscita eccitazione in Ulisse e Diomede che chiedono alle giovani di avvicinarsi:

Ulisse: O formano gli Dei
Questi teatri in terra,
O innalzano i mortali
Questi apparati in Cielo.
Diomede: O bellissima scena, o nobil chore
Di Donzelle gentili:
Specchiatevi qui tutti
Begli occhi femminili⁴⁰.

Gli ambasciatori, poi, ordinano che siano portati alle giovani i doni da loro offerti; tra questi oggetti, Ulisse ha nascosto un pugnale certo che, se tra quelle fanciulle si dovesse celare Achille, la sua indole lo porterebbe a svelarsi, preferendo l'arma alle vaghezze femminili. E così accade: Deidamia, le sorelle e le damigelle prendono fiori e tessuti, mentre Achille è immediatamente attratto dal coltello. Scoperto, è esortato da Licomede a partire per la guerra.

L'atto si chiude con Minerva a Giunone e un gruppo di fanciulli di Sciro che intonano, davanti all'altare di Diana, un inno alla Sofferenza a favore della guerra contro Troia, ossia invocano il dolore che si prova in battaglia, ma che precede la vittoria.

II ATTO

Il primo personaggio a entrare è Diomede, deriso dall'amico Ulisse per essere innamorato di Deidamia. Il re dell'Ettolia ritiene il comportamento di Deidamia conforme agli usi della sua casa: per timore del padre, per troppa fiducia nelle amiche, per vergogna nei confronti dei paesi vicini non dimostra l'amore che – ne è certo – prova per lui. Il re di Itaca ribatte che la fanciulla non prova alcun sentimento amoroso per Diomede, mentre, con molte probabilità, si è già concessa

³⁹ *Ivi*, p. 41.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 42-43.

ad Achille, di cui è innamorata⁴¹. All'invocazione dell'eroe il Pelide, vestito da uomo e accompagnato dagli otto fanciulli che avevano chiuso il primo atto, fa la sua entrata. L'eroe invita gli ambasciatori a recarsi al teatro del Porto per assistere ai giochi e lancia una sfida ai presenti su chi sia in grado di batterlo in una "querela", ossia una battaglia retorica: sostiene, infatti, che sia possibile, non solo per le donne, ma anche per un uomo, cambiare gli affetti secondo il proprio piacere. A queste parole Ulisse, orgogliosamente sposato, accusa il giovane di essere inesperto e arrogante, ed esce di scena lasciando l'eroe da solo. Sopraggiunge Vulcano con una pesante spada, ordinata da Minerva e forgiata da lui stesso, e la dona ad Achille; il ferro sarà un potente alleato nella guerra poiché è in grado non solo di uccidere molti nemici, ma anche di salvare gli amici. Il giovane ringrazia il dio lasciandolo solo mentre giunge Venere che rimprovera il marito di un dono così sgradito ai Troiani. Marte si scusa offrendo alla moglie un'armatura indistruttibile da donare a un soldato troiano e, invitandola a godere delle gioie delle nozze, l'accompagna fuori scena. Usciti di scena, entra Deidamia accompagnata dalla nutrice. La fanciulla piange il repentino mutamento di sentimenti di Achille: il giovane, da quando è stato scoperto da Ulisse e da Diomede, pare non amarla più, anzi, affretta la partenza. Nel frattempo torna Achille, vincitore della *disputatio*, e dispone per una partenza immediata per Troia. Deidamia decide allora di fingersi pazza, credendo così di poter far tornare a sé l'amato e comincia a vaneggiare. La decisione è appoggiata da Giove apparso in cielo che esorta la Vittoria a supportare la giovane principessa, con la speranza che la finta pazzia vinca la crudeltà dimostrata da Achille nei confronti della principessa.

L'atto si chiude con Licomede, Ulisse e Diomede disperati per la follia di cui Deidamia è preda, mentre un coro di buffoni di corte si prende gioco di lei.

III ATTO

L'ultimo atto si apre con l'entrata della Nutrice insieme all'Eunuco, la quale, offesa per il torto subito dai buffoni di corte, vorrebbe cacciarli. L'Eunuco risponde che i giullari piacciono al re e che, quindi, non possono essere mandati via.

Il breve intermezzo serve a commentare, per bocca dell'Eunuco, la condizione fragile della donna, molto più incline all'ira e alla suscettibilità dell'uomo.

Rientra in scena Deidamia. La fanciulla desidera allestire una commedia in onore degli ambasciatori e si offre come coordinatrice dello spettacolo poiché è molto brava nell'arte di costruire macchine, nel canto e nella musica⁴². Nel frattempo entra in scena Licomede che ordina che la figlia sia legata e condotta nel giardino reale, luogo che apparirà come ultimo impianto. La nutrice cerca di

⁴¹ *Ivi*, pp. 56-57.

⁴² *Ivi*, pp. 87-88.

liberarla, affermando che Deidamia finge di essere pazza. La fanciulla dichiara al padre di essere la sposa di Achille e di aver avuto un figlio da lui. A queste parole Licomede, tentennante per la dichiarazione della balia, si convince della follia della figlia e la fa condurre fuori scena.

Nella quarta scena si assiste a un cambio d'ambiente che mostra l'inferno. I personaggi protagonisti dell'azione sono Tetide e Caronte. La ninfa è giunta negli inferi per supplicare Plutone di risparmiare la vita del figlio Achille. Caronte la sgrida poiché ella, essendo divina, non può cedere a passioni umane. Achille sarà consacrato alla patria e procurerà la morte di molti eroi troiani tra cui Ettore, che il dio infernale già aspetta sulle sponde dell'Acheronte. Tetide, compreso il suo errore, abbandona la difesa del figlio e lo immola per la causa greca.

Si assiste all'ultimo cambio di scena: è rappresentato il Giardino reale, luogo in cui Deidamia è incatenata. Ulisse lamenta l'infelice sorte toccata a Deidamia e il proprio disappunto per non poter partire per la guerra. Appare Deidamia, quietata e legata, che finge di dormire distesa sul prato del giardino. In quel mentre giunge Achille che, vedendo l'amata incatenata, si dispera e le chiede perdono, conscio di essere la causa della sua pazzia. L'eroe le promette di tornare da lei, una volta finita la guerra, e la fanciulla gli risponde fingendosi addormentata. Nel momento in cui Achille rivela l'amore mai appassito per Deidamia, la giovane, "svegliatasi" dal sonno simulato, gli rivela di essersi finta pazza per farlo tornare da lei; il Pelide, felice per l'insperata scoperta, rinnova alla principessa la sua promessa di matrimonio con la quale, una volta liberata, va da Licomede per annunciare la lieta notizia.

Resta solo Diomede che si lamenta per non aver potuto conquistare Deidamia; sopraggiunge Minerva che lo incita a sfogarsi contro i troiani, i favoriti di Venere. È la dea – spiega – la vera causa dell'infelicità del giovane: per suo volere Deidamia si è innamorata di Achille ed è sempre stata lei a far innamorare il Pelide della giovane affinché questi non volesse più partire per la guerra.

La vicenda si chiude con i festeggiamenti del matrimonio e il riconoscimento di Pirro, il figlio di Deidamia e Achille, da parte di Licomede. Durante la festa nuziale il re incita i guerrieri a partire per Troia e a uccidere Paride, mentre Deidamia lascia sull'altare di Diana le catene che l'avevano legata. Dal cielo appare un coro di Menti Celesti che afferra i lacci della fanciulla per portarli in Cielo a ornare le stelle⁴³.

⁴³ *Ivi*, p. 108.

3. PROLOGO

LA SCENOGRAFIA

Il melodramma si apre con la visione del Porto di Sciro, com'è scritto da Strozzi nel libretto («La Scena è nell'isoletta di Sciro nell'Arcipelago»⁴⁴) e da Bisaccioni, che descrive l'impianto dettagliatamente:

Rappresentò la Scena un porto marittimo dell'isola di Sciro, dove con stupendo artificio del signor Tarsio GianCarli pittore da Venezia, c'hà mostrato quanto ei sappia valersi del pennello e de' colori, si vedevano alcune habitazioni de pescatori, e torri sopra scogli per guarda del porto, e così vivamente rappresentati, che gli uditori dimenticati d'esser a Venezia, e che quelle fossero tele dipinte, stimavano d'essere à punto vicini a un porto straniero; vedevansi in buona lontananza alcune isolette, intorno alle quali ondeggiando il mare, pareva più tosto che'esse à guisa delle Cicladi nuotassero, il moto di quei placidi flutti era soavemente imitato, sì, che sembravano da lievi zeffiretti commossi e pareva ch'invitassero i naviganti à peregrinare, e confidargli le merci & i tesori; l'occhio non havea quasi dove terminar lo sguardo, e in quel breve spatio d'una scena sapea mentire un immenso dell' onde, e del mondo⁴⁵.

Sulle quinte di destra sono dipinte le case dei pescatori, mentre su quelle di sinistra⁴⁶, alcuni scogli con torrette per la guardia del porto. Il fondale, dipinto prospetticamente in modo tale da illudere lo spettatore d'essere di fronte a un luogo molto più profondo di sedici metri, ossia della lunghezza effettiva del Teatro Novissimo, mostra le isole Cicladi, che si scorgono dalle coste di Sciro e, probabilmente, il cielo e il mare.

Tra il fondale e l'ultimo piano dell'apparato, così come sul lato sinistro, Torelli inserisce il mare tridimensionale, costruito con l'utilizzo di cilindri dipinti d'azzurro, come consiglia Sabbatini nella *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*⁴⁷. Le onde del mare occupano, quindi, il lato sinistro e il fondo del palcoscenico.

Non è rimasta alcuna incisione delle scenografie ideate per l'allestimento della *Finta Piazza*, ma dalla descrizione di Bisaccioni si evincono analogie con il Porto di Patara del *Bellerofonte* (fig. 22) e con il Porto di Rodi con Colosso della *Deianira* (fig. 135)⁴⁸.

A riguardo si riporta la descrizione che Del Colle offre per il Porto di Patara del *Bellerofonte*:

⁴⁴ *Ivi*, p. 22.

⁴⁵ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Piazza*, cit., pp. 9-10.

⁴⁶ *Ivi*, p. 14 (Bisaccioni chiarifica il lato su cui sono dipinte le abitazioni dei pescatori e quello su cui si vedono gli scogli quando parla dell'arrivo della nave con Ulisse e Diomede).

⁴⁷ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 90-91.

⁴⁸ La scenografia è una modifica del Porto di Patara del *Bellerofonte*.

Sorte stavano a sinistra molte navi dell'armata di Anthia lungo il molo, e come pur allora arrivate con vele non per anco interamente raccolte, avevano dorate a un sol lavoro le poppe, con gli standardi di vari colori e divise spiegate all'aria, si stendeva a destra con bell'ordine di torrioni le mura della Città, non alte così, che ascendessero le cime delle più eminenti fabbriche dentro accolte: Correva il mare per linea obliqua dalla sinistra alla destra a baciare l'ultima muraglia dilatandosi dopo in prospettiva con due torri in lontananza maggiore guardia all'entrata del porto; più in là altro non impediva l'occhio che non si andasse con diletto ingannando nell'immensità di quelle acque, così perfettamente tutte le altre cose imitato, che per molto che io dicessi in lode dell'inventore principalmente, e poi del pittore sarebbe sempre il tutto del loro merito molto minore⁴⁹.

Torelli inventa un ambiente che mostra immediatamente allo spettatore l'isola di Sciro, raffigurata nel suo luogo più significativo, ossia nel porto. Il pubblico del Novissimo, come scrive Bisaccioni, non riconosce il porto come un'area a lui nota (cosa che, invece, avverrà per le altre scenografie ideate da Torelli), ma come straniero, classificandolo subito come lontano dalla Serenissima.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Il protagonista del Prologo è il Consiglio Improvviso, divinità nata dal Bisogno e dalla Prudenza, che si presenta al pubblico non appena entra in scena:

Mi chiamano il Consiglio;
Ma non quel grande figlio
Di molti, e molti padri, a cui sono l'Hore
Dotte nodrici, e precettore il Tempo.
Io nacqui in fretta, in fretta
Di genitor mendico,
Su l'arene d'Olimpo in mezzo ai Giochi.
Il Bisogno è mio Padre,
[...]
A mè, che sono
Il suo figlio minor, [...] la Prudenza⁵⁰.

Il fanciullo, un «valorosissimo cantarino di Pistoia»⁵¹, è interpretato da un giovane castrato, ed è descritto senza abiti addosso («un fanciullo ignudo»⁵²), ma è verosimile supporre che indossi una calzamaglia color carne o delle braghe dello stesso colore a coprire le parti intime.

Egli arriva dal fondo del palcoscenico in groppa a un dragone. Il mostro, per quanto sia descritto come spaventoso, si mostra docile, avanzando verso il

⁴⁹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

⁵⁰ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit. p. 23.

⁵¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 12.

⁵² *Ivi*, p. 11.

pubblico molto lentamente e muovendo il capo a destra e a sinistra, così come le ali, quasi danzando sulle note musicali che ne accompagnano i movimenti con un ritmo rallentato.

Viddesi nel più lontano & alto prospetto uno spaventevole dragone, c'havrebbe intimorito il popolo ondeggiante fra le meraviglie, & immobile nei diletti [...]. Non aveva il domator di questo mostro insegna alcuna, ò veste dond'argomentar si potesse chi ei si fosse, avanzavasi il Drago verso il popolo con grave, e tardo moto come à punto farebbe un'animale di smisurata grandezza: e perche la sinfonia pur seguiva de gli instrumenti, muveva il drago hor à destra, & hor à sinistra il capo e'l collo, quasi meravigliato anche egli di tante vaghezze terrene, e di così dolce melodia: scuoteva l'ali al volo, mà sì chetamente che mostrava di dubitare co'l dibattimento loro di far sconcerto all'armonio suono, o piu tosto havrebbe alcuno giudicato che quei moti fossero le battute moderatrici delle note e della melodia⁵³.

Immediatamente dopo il fanciullo comincia a cantare:

A mè, che sono
Il suo figlio minor, diè la Prudenza
Questo serpe volante⁵⁴.

Il Prologo è cantato in diverse zone del palcoscenico: una parte dei versi è recitata al centro del proscenio, un'altra sul fianco sinistro⁵⁵, l'ultima sull'angolo destro:

Questa attione, che servì di prologo, fu divisa in tre parti poiché dettane una porzione in faccia ò nel mezzo, girossi il drago alla destra parte della scena infino all'angolo, dove ricominciando disse la seconda parte, quindi voltatosi alla sinistra, passò volando fino à quell'altro angolo, dove cantò il rimanente⁵⁶.

Al termine del canto il drago si gira a sinistra sollevandosi in aria per uscire di scena. L'effetto genera meraviglia nel pubblico vista l'imponenza della struttura:

Dato fine al canto, con moto velocissimo girò di nuovo à destra, & alzossi à volo così ratto, che parve piuttosto un baleno dileguato che una macchina trasportata, il che produsse nel popolo un sussurro di meraviglia parendo impossibile che una massa così grande facesse tanti, e così veloci passaggi, oltre alla bellezza, della quale era adornata, e governata⁵⁷.

⁵³ *Ivi*, pp. 11-12.

⁵⁴ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit. p. 23.

⁵⁵ Bisaccioni dice che il dragone si gira sulla destra, ma, da confronti con incisioni delle scenografie di Torelli si evince che i movimenti degli attori sono descritti dal punto di vista dell'attore. L'uso moderno vuole descrivere le movenze dal punto di vista dello spettatore, ossia, dalla prospettiva opposta dell'attore. Per comodità useremo questo metro di analisi, invertiremo, quindi, tutte le indicazioni offerte dagli autori delle descrizioni degli spettacoli di Torelli.

⁵⁶ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 13-14.

⁵⁷ *Ivi*, p. 14.

4. I° ATTO

Scene 1-2

LA SCENOGRAFIA

La scenografia è la stessa del Prologo.

GLI ATTORI E I COSTUMI

L'uscita del Pensiero Improvviso permette l'inizio del primo atto. Sul fianco sinistro del palcoscenico, sulle cui quinte sono dipinti gli scogli con le torrette, appare la nave di Ulisse e Diomede, che attracca nel centro del palcoscenico, calando l'ancora e tirando le vele («Successe [...] l'arrivo d'una nave, fatta all'antica, la quale spuntando dalla destra parte, pareva che solcasse à vele piene i falsi flutti di Nettuno. Giunta ch'ella fù, nel mezo del porto, calò l'antenna, raccolse la vela, e gettò l'ancora»⁵⁸).

I personaggi restano sulla nave poiché immediatamente dopo giungono, dal lato destro del palcoscenico, l'esercito di Licomede composto da arcieri, il Capitano e un paggio di colore, i quali, non riconoscendo l'equipaggio straniero, bloccano la discesa della truppa.

L'accademico descrive dettagliatamente i costumi dei personaggi: gli arcieri indossano una corazza rossa e argentata, così come sono l'elmo e il drappo corto che poggia sulle spalle. Le calzamaglie sono rosse e bianche, e sono armati sia con l'arco che con la spada, mentre il turcasso è legato sul fianco («i soldati armati di corazza, e taschetto dipinto à quartiere rosso & argento, le cascate pure erano di argento e rosse ma brevi, calze tirate à quartieri pur anche rosse, e bianche, gli archi alla mano, turchassi al fianco, e spade, che tutti li poterono in ordinanza alla riva del porto»⁵⁹). Il Capitano, anch'egli con la corazza, indossa un ricco elmo decorato d'oro con un gioiello turchese al centro e il pennacchio; turchese è anche la cinta, mentre gli stivaletti sono d'argento («andava il Capitano armato di corsaletto, l'elmo ricchissimo con gioiello turchino e guarnitione d'oro, come era anco la banda che cingevasi à traverso, havea stivaletti d'argento ai piedi, & una superba pennacchiera in capo»⁶⁰). Il paggio di colore, infine, porta lo scudo e la mazza e il suo costume è una sopraveste color carne con arabeschi argentati; dello stesso colore è il berretto, mentre le calze sono turchesi e gli stivali argentati («portava lo scudo, e la mazza, vestito di sopraveste incarnata arabescata

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 16.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 15-16.

d'argento, con calze tirate alla Turchesca di colore celeste, stivaletti di argento, e berretta simile alla veste»⁶¹).

Queste comparse si dispongono lungo la riva del porto⁶², ossia lungo il lato destro del palcoscenico, occupando una notevole area; nulla nelle parole di Bisaccioni fa supporre che l'addentrarsi dei personaggi all'interno dell'ambiente renda le pitture sulle quinte sproporzionate rispetto all'essere umano. I telari, quindi, sono dipinti in modo da permettere agli attori di praticare lo spazio scenico senza far crollare l'illusione.

Una volta appreso che gli stranieri sono Ulisse e Diomede, ambasciatori greci venuti in visita presso la corte di Licomede, il Capitano dà il permesso di farli scendere a terra⁶³. Ulisse, Diomede, alcuni soldati e un paggio scendono grazie a un ponte calato dalla prua, come scrive Bisaccioni: «Qui da un portello della nave fù buttato il ponte, onde uscirono i stranieri tutti, fuor che i marinai, ch'approdarono poscia il legno fra quegli scogli»⁶⁴; l'imbarcazione, praticabile e costruita come spiega Sabbatini nel suo volume⁶⁵, è sollevata rispetto al livello del palcoscenico.

Diomede indossa una corazza decorata con arabeschi d'oro, piume e ornamenti rossi, mentre Ulisse, anch'egli con un'armatura, non ha decorazioni d'oro, ma turchine («Era il legno carico di gente; i più riguardevoli erano due vestiti l'uno di corazza arabescata d'oro, con piume & ornamenti rossi, e l'altro pure armato ma adornato con colore turchino, si manifestarono d'esser quelli Diomede, e questi Ulisse Ambasciatori della Lega di Grecia contro Troia»⁶⁶). Il paggio porta un abito rosso con arabeschi argentati; d'argento sono anche il cappello, lo scudo e la mazza, mentre i due soldati indossano una veste rossa con una corazza e l'elmo d'argento. Le tre comparse sono al seguito di Diomede. Anche Ulisse ha una scorta composta da due soldati il cui costume riprende il colore di quello dell'eroe: turchese⁶⁷.

Grazie alle indicazioni di Bisaccioni si apprende quanta l'attenzione sia attribuita all'abito, indipendentemente dal ruolo del personaggio che lo indossa. Gli attori secondari si differenziano dai principali per aver meno ornamenti e non per povertà di tessuto o per minore bellezza d'abito. I costumi sono simili stilisticamente, di colori che si richiamano l'un l'altro: l'oro, l'argento, il turchino e il rosso. La cura nella confezione di tutti gli abiti e l'affinità stilistica portano a ritenere che il coefficiente costumistico sia inteso non in modo gerarchico (il protagonista indossa un vestito migliore di un cantante secondario e così via), ma risponde a un principio unitario e tende a integrarsi armoniosamente con le scenografie, il testo e la musica. Abiti curati in modo differente a seconda del personaggio sarebbero stati troppo discordanti dalla ricchezza scenografica voluta

⁶¹ *Ivi*, p. 15.

⁶² *Ivi*, p. 16.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 92-94.

⁶⁶ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 14-15.

⁶⁷ *Ivi*, p. 17.

da Torelli e dalla pregevole musica di Sacrati, e avrebbero senza dubbio diminuito l'effetto di nobiltà che gli Incogniti miravano a ottenere con l'allestimento.

La prima scena del primo atto è caratterizzata da numerose comparse che occupano la superficie del palcoscenico e raccordano il coefficiente attorico con la scenografia e il testo: l'esercito del re di Sciro e i membri dell'equipaggio parlano tra loro, inizialmente, da due diversi piani del palcoscenico (la nave è più alta rispetto al pavimento), facendo rimbalzare i dialoghi da un livello all'altro. Inoltre, nel momento del riconoscimento, Ulisse e Diomede sono invitati dal Capitano a scendere dalla nave («Scendete, o Dio, scendete / Gloriosi campioni, Hospiti graditi»⁶⁸). I versi permettono l'unione del testo (le parole del Capitano) e della scenografia (la nave sulle acque) al coefficiente attorico, inteso come il movimento che il cantante compie nello spazio del palcoscenico su invito del soldato (la discesa dall'imbarcazione).

La scenografia, poi, è raccordata al testo anche dalla prima battuta di Ulisse che indica il luogo in cui si trova: «Il Porto è qui di Sciro, / Ove, mercè d'un Zeffiro soave / Entra la nostra Nave»⁶⁹. Nel contempo è anticipato l'impianto successivo poiché è nominato Achille che si trova nel Cortile reale, la seconda scenografia ideata per lo spettacolo (Diomede: «Qui, [...] / ritroveremo al fine, o stanco Ulisse, / Il contenduto Acchille»⁷⁰).

Una volta che tutte le comparse sono uscite di scena, sul lato sinistro appare una grande nuvola su cui poggia un trono d'oro sorretto da due amorini. Giunone è seduta, mentre Minerva le è accanto:

Si vidde alla destra della scena comparire in aria in una massa di nuvola un seggio d'oro con maestà non meno che maestria adaggiato, il cui baldacchino era sostenuto da due Amoretti volanti, sedeva come in suo Throno Giunone, la Dea dell'Aria, sorella, e moglie di Giove, al cui fianco stava Pallade, la deità delle Scienze⁷¹.

La macchina utilizzata per il volo è adornata di talchi colorati così da dare l'impressione che rubini e smeraldi ornino il trono («Era tutta la macchina adornata di talchi accomodati in guisa, che rappresentavano con l'aiuto di lumi, che vi riflettevano, e di colori vivaci, i rubini, & i smeraldi»⁷²). La nuvola si muove verso il terreno permettendo alle due divinità di scendere a terra. Subito dopo si risollewa in cielo e si nasconde tra le altre nuvole a destra del palcoscenico⁷³.

Giunone indossa una lunga tunica celeste decorata con arabeschi d'oro, gioielli e perle. Ai piedi calza degli stivaletti, mentre il capo è ornato da una corona tempestata di gioie («Giunone rendeva graziosa la vista di se medesima essendo vestita di colore cilestre alla Reale, e con arabeschi d'oro, perle, e gioie, calzava bellissimi bolzacchini, e coronato portava il crine di superbissima corona

⁶⁸ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit., p. 27.

⁶⁹ *Ivi*, p. 25.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 17-18.

⁷² *Ivi*, p. 18.

⁷³ *Ibidem*.

incastrata, e tempestata di gioie»⁷⁴); Minerva è vestita con un'armatura lucida d'acciaio e sul capo porta un elmo dello stesso materiale. Sulla mano sinistra tiene lo scudo con incisa la testa della Medusa e su quella destra la spada («Minerva poi non di corona, ma di lucido elmetto copriva il capo, e di finissimo acciaio il petto, portava nella sinistra lo scudo con il capo della Gorgone, e nella destra impugnava una lancia»⁷⁵).

Con l'entrata delle due dee sulla nube si assiste all'ingresso di un'altra divinità: si tratta di Tetide, la madre di Achille, giunta a Sciro per scongiurare la partenza del figlio. È a lei, infatti, che si deve il nascondimento del giovane. La ninfa appare dal mare su una conchiglia e indossa un abito d'oro con smeraldi. Bisaccioni descrive il costume di Tetide come splendente, cucito con talchi colorati su cui si riflette la luce abbagliando il pubblico:

Comparve anche sopra una Conchiglia dal mare la Madre d'Acchille Tetide con habito tutto d'oro, & infinità di grandi smeraldi rappresentati pure da' Talchi ne' quali riflettendo i lumi, che facean chiara la scena, servivano ad abbagliare la vista de' riguardanti, se troppo fissavano in essi lo sguardo⁷⁶.

Dopo l'acceso scambio di battute fra le tre divinità, le prime due a favore della partenza di Achille, la terza contro, e con la loro uscita di scena, si assiste al primo cambio di scenografia.

Scene 3-7

LA SCENOGRAFIA

La scenografia del Porto di Sciro muta nel Cortile Reale della reggia di Licomede. L'autore del *Cannocchiale* offre una chiara descrizione dell'ambiente: esso si mostra come un giardino ordinato, con logge e statue di bronzo, tipiche dei giardini veneziani del Seicento in cui si mescola la natura delle piante all'architettura delle statue inserite all'interno di logge⁷⁷.

L'impianto è la prima scena soffittata ideata da Torelli per gli spettacoli al Novissimo. Un'altra sarà visibile nel terzo atto (l'Inferno) e negli allestimenti successivi alla *Finta Pazza: Il Bellerofonte* e *La Venere Gelosa*. Il soffitto è

⁷⁴ *Ivi*, pp. 18-19.

⁷⁵ *Ivi*, p. 19.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Per una lettura più approfondita del giardino veneziano: cfr. MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, Padova, Tamari Montagna Edizioni, 2003, p. 15; LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Storico Veneziano: una metodologia d'intervento*, Venezia, DAEST, 2000, pp. 53-63 e pp. 72-75; MARIAPIA CUNICO, *Il Giardino Veneziano*, Venezia, Albrizzi Editore, 1989, pp. 47-66.

costruito con un insieme di celetti posizionati in modo obliquo rispetto al piano del palcoscenico, in modo da creare l'illusione ottica di un soffitto chiuso⁷⁸.

In fondo al Cortile si vede un arco trionfale parzialmente coperto da una cortina in broccato d'oro che, nella quinta scena, è sollevata mostrando il gineceo, luogo in cui le fanciulle si ritrovano:

Et in un batter d'occhi sparì la scena maritima, e si cangiò in un bellissimo e ben regolato cortile ripieno di loggie e statue in bronzo, nel cui prospetto vedevasi un arco ad uso de' Trionfali, la porta del quale era coperta d'una cortina di nobile broccato d'oro⁷⁹.

Nel giardino si trovano statue e colonne poste su cornici che circondano l'ambiente; in prospettiva, probabilmente sul fondale illuminato, è dipinta la porta reale aperta, oltre la quale si osservano quattro stanze che terminano in un altro giardino. Si tratta presumibilmente di un ambiente molto profondo prospetticamente e per il quale si utilizzano molti piani del palcoscenico; questo ambiente è proporzionato alle misure dell'uomo, visto che le fanciulle si trovano, con ogni probabilità, oltre il terzo piano del palcoscenico⁸⁰, e le loro posizioni non fanno crollare l'illusione scenica:

Questo luogo, dove si trattenevano le donne, era dalle parti ornato di statue, e colonne, il cui soffitto, che era superbissimo, veniva da quelle sostenuto sopra cornicie. Nel mezzo in prospettiva si vedeva una 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, con arte così meravigliosa accomodato, e compartitivi i lumi, che dimostrava una distanza di più miglia⁸¹.

La scenografia del Cortile reale di Sciro presenta similitudini con il cortile ideato da Torelli per *La Venere Gelosa* (fig. 115). Bisaccioni lo descrive così:

Apparvero ben ordinati ordini di colonne, con sopra statue d'oro, che risaltando da suoi contropilastrini situati nel muro concorrente, con sopra le cornici balaustri, e sopra i termini di questi Palle, per ornamento, facevano una vaga, e dilettevole vista, oltre l'invenzione, che era proprissima, e da intendente dell'arte stimata; frà i contropilastrini si vedevano due porte maestose dentro a gli archi, che da un contro pilastro, e l'altro stavano situati, & due statue d'oro con motti proprij, & spiritosi, le suddette colonne mostravano essere in serpentino, con li capitelli, e basi d'oro, & tali erano ancora li balaustri, che tutto rendeva la fabbrica magnifica come appunto si conviene ad un potente, e ricco Principe⁸².

⁷⁸ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., pp. 58-60.

⁷⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Piazza*, cit., pp. 20-21.

⁸⁰ Si ipotizza che i primi due piani fossero occupati da Licomede, Ulisse e Diomede e la cortina fosse calata al terzo piano, secondo le indicazioni assai simili che si possiedono per un'altra scena soffittata con cortina, la Sala Regia del *Bellerofonte*. Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 81.

⁸¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Piazza*, cit., pp. 28-29.

⁸² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28.

La struttura soffittata, la cortina che si solleva e le camere che si intravedono sul fondale anticipano la Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80):

In poco spazio aperte le cortine si vide seguito l'ordine dei primi archi, da altri cinque che erano sostegno a 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, e in fondo si apriva un andito, che aveva da ciascuna parte questo porte di camere partite dai propri archi, e per ultimo si stendeva uno stradone di cipressi, che portava al reale giardino. Dai lati dell'arco maggiore dell'andito stavano due porte di camere perla quali si portava a tre altre⁸³.

GLI ATTORI E I COSTUMI

La terza scena vede la prima entrata di Achille insieme a Deidamia. I due attori recitano probabilmente in proscenio, visto che né Bisaccioni, né Strozzi offrono indicazioni a riguardo⁸⁴ e inoltre il tipo di prospettiva impiegato per la scenografia lascia supporre che i cantanti non possano inoltrarsi nel palcoscenico. La tecnica prospettica, infatti, lo sconsigliava, poiché i telari erano dipinti con ambienti che rimpicciolivano con l'avvicinarsi al fondale, per indicare una costruzione più profonda della lunghezza effettiva del palcoscenico. L'attore, sponendosi verso il fondo, sarebbe così risultato troppo grande e sproporzionato rispetto agli ambienti dipinti.

L'eroe è interpretato da «un giovanetto castrato venuto da Roma»⁸⁵, e indossa una veste femminile di colore verde e ricamata d'argento. L'impressione che suscita è quella di un'Amazzone poiché il suo animo è guerriero, mentre nell'aspetto convive la delicatezza femminile⁸⁶.

Deidamia, interpretata da Anna Renzi, indossa una tunica bianca e dorata, e ha i capelli legati. Il costume della giovane donna aumenta «la bellezza naturale di lei, che fù da gli ascoltanti, e mirata, & udita con somma attenzione, pendendo ciascuno, e dalla bocca, e dal volto, e da i suoi gesti»⁸⁷.

Il dialogo tra i due innamorati richiama la scenografia appena mutata poiché si sente Achille nominare i due guerrieri (Ulisse e Diomede) che dal mare hanno attraccato a Sciro («Che nuovi messaggieri / Approdarono à Sciro?»⁸⁸). È Deidamia a spiegare l'arrivo degli stranieri: a suo parere sono giunti per chiedere aiuto al re affinché invii truppe a sostegno della guerra. A queste parole il giovane s'infiamma nella speranza di combattere e, nel contempo, promette all'amata di

⁸³ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 81.

⁸⁴ La scelta di recitare nella zona più vicina al pubblico è dettata anche dalla presenza delle luci della ribalta, collocate nell'avanscena, che illuminano il volto e la figura dell'attore per renderlo maggiormente visibile allo spettatore.

⁸⁵ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 22-23.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

⁸⁷ *Ivi*, p. 22.

⁸⁸ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 32.

sposarla. Usciti di scena⁸⁹, il cielo si apre e mostra alcune nuvole che risplendono d'oro, su cui sono seduti Giove, Venere, Amore e la Vittoria:

Partiti, cominciò l'aria ad allargarsi quasi per cedere à nuove meraviglie, che'a punto si terminarono con aprirsi in alta prospettiva un Cielo di splendori, e d'oro. Stavansi colà assisa in varie posture le Deità maggiori, delle quali più sontuosamente adornato era Giove⁹⁰.

Sembra di capire che ogni essere divino occupi una propria nuvola e che ciascuna nuvola abbia un movimento autonomo rispetto alle altre. Quella su cui è posta la dea della bellezza («lascivamente vestita»⁹¹) si stacca dalle altre avanzando in aria verso il proscenio e fermandosi sul lato destro della scena a dodici piedi di altezza (circa quattro metri dal suolo)⁹². Dal lato opposto si colloca Amore, anch'esso seduto su una nuvoletta. La nube su cui si trova la dea si muove poi verso quella di Cupido con cui si unisce per scendere entrambe a terra:

Concitata dunque Venere all'ira per quello che udiva, si mosse dal suo luogo dove sedeva sopra un nuvoletto [...], e traversò d'avanti Giove al sinistro fianco della Scena, passando avanti verso il popolo per lo spatio di circa dodici piedi; & intanto si risserrò il Cielo, dov'erano gli altri Dei, e dalla parte destra della Scena si vide un altro nuvoletto sopra il quale stava Amore assiso, che calato à certo segno, fermossi. La nuvola di Venere si andò a unire con quella di Amore, e quella à questa in guisa che sembravano una sola, andarono, e calando & avanzandosi fino à terra verso il mezzo del palco, dove svanì, né poteva occhio di Lince conoscere, onde quella stupenda macchina stesse appoggiata⁹³.

Il volo acrobatico è anticipato dalle parole di Venere, che offre allo spettatore la motivazione della sua discesa a terra: il suo intento è di combattere i greci a vantaggio dei troiani: «Scendo in terra à guerreggiar, / Se ben madre io son d'Amor, / Mi voglio in una furia trasformar. / Figlio non sarai meco, / Contro lo stuolo Greco?»⁹⁴.

Nella quinta scena si assiste alla prima entrata del re Licomede con Ulisse e Diomede. Il re indossa una corazza e un elmo, entrambi verdi. L'abito è decorato con talchi rossi e verdi, mentre le spalle sono coperte da un lungo mantello rosso ornato da fiori d'oro:

Licomede era armato di Corazza fatta di talco verde, che sembrava un pezzo intiero di smeraldo, e simile havea l'elmetto, il gioiello, e cascate erano ripieni di talchi rossi, e verdi, e da gli homeri pendevagli con lunghissimo strascino un manto rosso tutto tempestato à ricamo di fiori d'oro⁹⁵.

⁸⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 24.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 25.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ivi*, pp. 25-26.

⁹⁴ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit. p. 37.

⁹⁵ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 26-27.

Il re entra in scena con la scorta reale composta da otto alabardieri che indossano una gianizzera⁹⁶, ossia una veste verde e rossa decorata con alamari⁹⁷ d'oro, uguale al berretto che portano in testa («otto alabardieri vestiti alla Giannizzera con berrettoni in testa rossi, e verdi guarniti d'oro, come erano anco le vesti verdi, e rosse guarnite di Alamari»⁹⁸) e da quattro paggi con un costume verde decorato con fiori d'oro e un capello verde e rosso ornato d'oro («ancora con vesti verdi piene di fogliami, e fiori d'oro, & in capo haveano cappelletti bizzarri verdi e rossi guarniti d'oro»⁹⁹).

Alla richiesta, da parte di Diomede, di vedere le fanciulle nel gineceo, il re ordina che si sollevi la cortina. Le sue battute spiegano qualcosa sulla scenografia. Lo si sente, infatti, cantare:

Togliete le cortine;
Che non credesser questi
Hospiti desiosi,
Che' io quì celassi Veneri divine¹⁰⁰.

Immediatamente dopo, la cortina è sollevata, mostrando Deidamia con le due sorelle, quattro damigelle, la Nutrice, Achille, un Eunuco e quattro paggi.

Bisaccioni descrive i costumi di tutti i personaggi: le principesse sono «pomposamente vestite»¹⁰¹, mentre le damigelle, con i capelli legati coperti da una cuffia rossa e verde, indossano vesti verdi e rosse con arabeschi d'oro¹⁰². La Nutrice porta una tunica di damasco color cremisi¹⁰³, e l'eunuco una veste di raso colorata, così come il berretto, e una cinta d'oro¹⁰⁴. I paggi, infine, sono vestiti di velluto rosso con alamari d'oro¹⁰⁵.

È sempre Licomede ad adempiere alla funzione di descrivere quanto accade in scena; invita infatti le fanciulle ad avanzare verso gli ambasciatori per presentarsi, quindi a percorrere lo spazio del palcoscenico, e a fare un inchino:

Uscite à riverir, donzelle, uscite,
Gli hospiti cavalieri.
E sia di riverenza
Dimostranza palese
Vostro inchino cortese¹⁰⁶.

⁹⁶ Il giannizzero è il soldato turco di fanteria (cfr. ENCICLOPEDIA GROLIER, vol. IX, Milano, Scode, 1980, voce *giannizzero*).

⁹⁷ «Allacciatura per abiti fatta con cordicelle di seta o d'oro o d'argento ripiegate sull'abbottonatura in guisa da formare come l'occhiello in cui entra il suo riscontro che di solito è un'olivetta di bossolo rivestita con lo stesso materiale». (GIACOMO DEVOTO e GIAN CARLO OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990, voce *alamaro*).

⁹⁸ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 26.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 42.

¹⁰¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 28.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit. p. 45.

Ulisse e Diomede ordinando, poi, di portare in scena i doni per le fanciulle (con l'intento di scoprire Achille sotto al suo travestimento femminile), offrono il destro alle ragazze per descrivere l'oggettistica e le azioni attoriche. I dialoghi sono brevi; ogni fanciulla prende per sé un oggetto, indicandolo e chiamandolo per nome, fino allo svelamento di Achille, che afferra il pugnale.

ULISSE. Questi poveri doni
 Porge l'Itaco Ulisse.
DIOMEDE. E l'Ettolo Diomede.
 [...]
CHORO DI DONZELLE. Il ricco nastro è mio.
CHORO DI DONZELLE. Io prendo il velo d'oro.
CHORO DI DONZELLE. I coturni vogl'io.
CHORO DI DONZELLE. Che sanguigno amaranto?
CHORO DI DONZELLE. Che papavero acceso?
CHORO DI DONZELLE. Che tulipan di foco?
 [...]
DEIDAMIA. La rosa à me, la rosa.
EUNUCO. Alla tua purità si deve il Giglio.
DEIDAMIA. Nò, nò, voglio un giacinto
 Di porpora offuscata.
ACCHILLE. Questo, questo riceve
 Volentier la mia destra.
 [...]
DIOMEDE. Di Licomede alla guerriera destra
 Questo pugnàl si deve.
 [...]
ULISSE. Ha di guerriero il cor, se donna è il volto.
DIOMEDE. O saggio Ulisse, questi
 È l'Acchille sepolto¹⁰⁷.

L'atto si chiude con il canto della Sofferenza. Entrano in scena Minerva e Giunone, liete dell'imminente partenza di Achille per la guerra. Chiamano in scena otto fanciulli di Sciro, vestiti con abiti e cappelli argentati e dorati, ornati di piume bianche con staffili in mano¹⁰⁸ che, a ritmo di musica, usano per percuotersi, secondo l'usanza di Sciro che voleva l'inno, cantato e danzato di fronte al tempio di Diana, caratterizzato da percosse intese come simbolo di vittoria sul nemico. Il coefficiente scenografico, ossia l'altare di Diana, è descritto dal coro di fanciulli:

Tù, tù quest'ardimento
Gradisci, o Dea de'boschi, a te davanti
Spargo sangue, e non pianti
 [...]
Dal tuo verace esempio
Sofferenza s'apprende, o Dea Triforme.
Ne quì senza ragione
Sciro ti consecrò l'altare, e'l Tempio¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 46-48.

¹⁰⁸ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 31.

¹⁰⁹ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit. p. 53.

5. II° ATTO

Scene 1-7

LA SCENOGRAFIA

La scenografia è ancora la stessa con cui si chiude il primo atto.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Un dialogo piuttosto comico si svolge tra Ulisse e Diomede nella prima scena; alla fine della scena, Diomede introduce Achille che entra. Il Re dell'Ettolia, infatti, deluso di non essere corrisposto nel suo amore da Deidamia, sfoga la sua frustrazione offendendo il Pelide: «Ed ecco l'orgoglioso; / Vedi, s'egli hà sembiante / Di soldato, o di sposo?»¹¹⁰.

Il giovane entra in scena vestito da uomo e armato: porta un'armatura d'argento con guarnizioni bianche e piume sull'elmo¹¹¹, ed è accompagnato dagli otto fanciulli con cui si era chiuso il primo atto.

Achille, invitando gli ambasciatori all'arena del porto per i tornei, indica allo spettatore un luogo fuori scena, non visibile né rappresentato: è il primo caso di raccordo tra lo spazio effettivamente rappresentato sul palcoscenico e uno che si immagina sia presente oltre le porte del cortile, non visibile al pubblico. La scelta di Strozzi può essere motivata da una necessità pratica; l'autore scrive nella didascalia: «Anderebbe una ricchissima comparsa di Barriera, ma studiosi della brevità, habbiamo finto ch'ella sia di già seguita al porto»¹¹². L'indicazione dell'autore del libretto lascia supporre che l'ambiente non sia stato rappresentato per il poco tempo dato a Torelli nell'allestire lo spettacolo. Per bocca di Achille, di ritorno dall'arena, si viene a conoscenza di quanto sarebbe accaduto in questo spazio "virtuale", e cioè della sua vittoria nella battaglia retorica, nel libretto definita «querela»¹¹³. Come nella tragedia greca, dunque, un ambasciatore o un personaggio protagonista dello spettacolo racconta quanto avvenuto fuori scena¹¹⁴.

Nel momento in cui Deidamia decide di fingersi pazza con l'intento di riportare a sé l'amato Achille, dal cielo appare Giove su un'aquila per favorire la decisione della fanciulla. La Vittoria è accanto al dio, sulla destra¹¹⁵.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 57-58.

¹¹¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 32.

¹¹² GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 65.

¹¹³ *Ivi*, p. 59.

¹¹⁴ MASSIMO DI MARCO, *La Tragedia Greca*, Roma, Carocci, 2000, p. 54 e pp. 151-159.

¹¹⁵ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 35.

Bisaccioni descrive il volo della virtù nel dettaglio:

La Vittoria adunque, con moto velocissimo, partì dal suo posto, che era la parte sinistra della Scena, e passò alla destra, & avanzandosi in forma ovata per dieci piedi verso gli ascoltanti, si fermò tanto che cantò quattro brevi versetti. Indi con lo stesso velocissimo moto se ne passò di nuovo alla destra, ma senza partirsi dalla retta linea dove havea fermato il primo volo, se non calando verso il mezzo della Scena. Indi sormontando di nuovo, si nascose nell'aria¹¹⁶.

Dalla destra la macchina si sposta a sinistra della scena, avanzando verso il proscenio di dieci piedi (circa 3 metri e mezzo). Restando sempre sollevata in aria, la cantante recita i primi versi, per poi velocemente calare verso il suolo e cantare le ultime parole. Finite le arie, si risollewa in cielo e scompare tra le nubi. I movimenti coincidono con quelli di Venere e del Pensiero Improvviso sul Dragone, indicando così, l'impiego di un'unica macchina per il volo.

Il volo di Vittoria si compie lungo tutta l'ampiezza del palcoscenico. La macchina su cui si trova la dea compie mirabolanti acrobazie, molto lodate da Bisaccioni, che non scorge alcun artificio e sostiene l'originalità del volo:

Indi sormontando di nuovo, si nascose nell'aria, il che diede non minor meraviglia dell'altre cose vedute, poiche la disusata maniera del moto strano, e del suo giro, non lasciava che l'huomo considerasse qual ne fosse l'artificio, tanto più meraviglioso quanto che non era possibile di conoscere da che pendesse la macchina e d'onde prendesse il moto, il quale nel venire fece un camino e nel partire un'altro differentissimo e non mai più simile ad alcuno dei veduti in altro teatro¹¹⁷.

Scene 8-10

LA SCENOGRAFIA

Durante l'ultimo volo di Vittoria la scenografia del Cortile muta nella Piazza di Sciro. Il centro della città si presenta come una piazza molto profonda prospetticamente, e il pubblico elogia il pittore Tarsio Giancarli per la verosimiglianza con cui ha dipinto le quinte: agli spettatori sembra addirittura che gli edifici dipinti sui telari siano in rilievo e non bidimensionali, come effettivamente sono. Sul fondale è dipinto il Palazzo Reale con tre piani di logge. Oltre l'edificio si scorge un viale di cipressi, ben illuminato dai lumi posti dietro il fondale¹¹⁸:

¹¹⁶ *Ivi*, p. 37.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 37-38.

¹¹⁸ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 54-55.

Nel tempo medesimo che la Vittoria partì col suo secondo volo, con meraviglia di ciascuno si mutò con la solita prestezza incomprensibile di nuovo la Scena, rappresentando una lunga, e maestosa piazza di Sciro, e qui il Signor Tarsio suddetto, Pittore, fece prova maggiore del suo sapere, e invero, che superò le aspettative del popolo, l'arte stessa con l'arte, e se medesimo ancora; l'ingannare il senso dell'occhio è il difficile dell'ottica, ma il far porre in dubbio, se la pittura sia scultura, non è tiro, se non da eccellente pittore, e questi il pose in dubbio tale, che non mancò più di uno, che professando occhio, e cognizione migliore, e disse, e compromise, che vi era con la pittura il rilievo. In faccia, o diciamo con l'uso comune, in prospettiva, si scorgeva un Maestoso Palazzo Reale, nelle cui logge rappresentate con tre distanze, o sfrondi, si vedevano alcune lontananze, come che dipinte, non di meno aiutate da lumi opposti mostravano molti, e lontani cipressi, in guisa disposti, che parevano miglia distanti¹¹⁹.

La Piazza di Sciro può ricordare quella di Nasso della *Venere Gelosa* (fig. 98) nella quale è presente una strada circondata da edifici che termina nella visione, dipinta sul fondale, del palazzo reale del re Promaco. Si confronti il passo appena citato con un estratto dagli *Apparati scenici* in cui Bisaccioni descrive la scenografia della Piazza di Nasso:

Cominciò la seconda azione col mutarsi della Scena del Tempio nella Città di Nasso, che dimostrava una piazza cinta di Maestosi e alti edifici, che da tutte le parti salivano al cielo; [...]. Quì il Signor Torelli [...] fece apparire in mezzo la Scena un Palazzo Isolato, che mostrava tre facciate concorrenti à trè punti, adorno di trè ordini di colonne distinti¹²⁰.

Non si sono rintracciate fonti che accreditino l'ipotesi che Torelli abbia preso spunto dalla scenografia della Piazza di Sciro della *Finta Piazza* per creare quella di Nasso della *Venere Gelosa*, ma è evidente la somiglianza delle due descrizioni.

GLI ATTORI

Le ultime tre scene del secondo atto sono utili all'attrice che interpreta Deidamia (Anna Renzi) per dimostrare la sua bravura. La fanciulla, scesa nella piazza, cosa non concessa alle giovani reali, incita alla guerra, affinché i soldati partano per combattere: «Questa fulminea spada? / A farsi piazza, e strada / Sovra i corpi menici? Ecco un fendente / Come in testa si dona»¹²¹.

¹¹⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Piazza*, cit., pp. 38-39.

¹²⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo[...]*, cit., p. 20.

¹²¹ GIULIO STROZZI, *La Finta Piazza [...]*, cit., p. 76.

Durante le ultime scene del secondo atto entra in scena un gruppo di scemi¹²² che schernisce Deidamia mentre danza a ritmo di musica e, nel contempo, un coro di «pazzerelli buffoni di Corte»¹²³, vestiti con abiti di diverso colore¹²⁴.

La presenza di così numerose comparse accredita la tesi che anche la Piazza di Sciro, come il Porto e il Cortile, sia dipinta per permettere all'attore di addentrarsi nello spazio senza far crollare l'illusione scenica. Vista la moltitudine di personaggi che partecipano alla decima scena, è logicamente inverosimile pensare che essi si posizionino (e danzino) in proscenio o immediatamente dietro.

¹²² *Ivi*, p. 83.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 40.

6. III° ATTO

Scene 1-3

LA SCENOGRAFIA

La scenografia è la stessa con cui si chiude il secondo atto.

GLI ATTORI

Le prime tre scene del terzo atto vedono l'imprigionamento di Deidamia che, per ordine del padre, è incatenata nel giardino. Poco prima la fanciulla introduce il tema del metateatro, incitando la Nutrice e l'Eunuco ad allestire uno spettacolo, di cui lei si farà coordinatrice:

DEIDAMIA. Che melodie son queste?
Ditemi? Che Novissimi Teatri,
Che numerose scene
S'apparechiano in Sciro?
Voglio esser ancor'io
Del faticare à parte;
Ch'a me non manca l'arte, ad un solo fischio
Di cento variar scenici aspetti,
Finger mari, erger monti, e mostre belle
Far di Cieli, e di Stelle.
D'aprir l'Inferno, e nel tartareo lito
Formar Stige, e Cocito.
[...]
Hoggi che dalle stelle,
Per tante opere ornar illustri, e nove,
L'Architettura poive,
Anch'io spiegar vorrei
Macchine eccelse, e belle
Da far romper il collo à cento Orfei.

NUTRICE. Versi, macchine, e canto
Son atti à render pazze
Le più sagge Sibille: e se v'aggiungi
Un amoroso affetto,
Meraviglia non è, se da costei
Partito è l'intelletto¹²⁵.

¹²⁵ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit. pp. 87-88.

La fanciulla sente una melodia (suonata, evidentemente, dall'orchestra con un ritmo che si adatta alla situazione in fase di svolgimento) e chiede da dove provenga.

Entra Licomede e ordina ai soldati di prendere delle catene e di legare la fanciulla:

Cingetela d'intorno,
O miei fidi, e negate
Il fuggire a costei.
[...]
A i lacci, presto a i lacci.
[...]
Annodatela stretta¹²⁶.

Nel finale il re anticipa l'ultimo impianto, il Giardino Reale, quando ordina che Deidamia sia condotta nel giardino dove resterà finché non ritroverà la ragione.

Voi tra le pompe di quegli horti ameni
Conducete la misera, che forse
In questi dì sereni
Dell'anno rinascente
Tranquillerà la mente¹²⁷.

Scena 4

LA SCENOGRAFIA

La scenografia visibile nelle scene precedenti muta all'istante mostrando un Inferno molto illuminato, contrario all'uso che lo vedeva oscuro. Torelli mostra un ambiente ricco di luci: su un lato del palcoscenico ordina di dipingere il muso di un orso con la bocca aperta, oltrepassata la quale si accede a una torre. Gli occhi dell'animale sono infuocati:

Quì si cambiò la scena di repente in un'horrido e spaventevole inferno; anco gli horrori diletano, s'hanno il difetto virtuoso di questo, poiché havea lumi abbondanti, la dove l'inferno è tutto oscuro, e sconcertato: Ma quì vedevasi con molto ordine rappresentato quello, che'è colà una massa di confusione. Erano strane sì, ma ben poste le pitture; là vedevasi un'orso far della sua bocca, porta ad una torre, e da gli occhi uscirne fuoco¹²⁸.

¹²⁶ *Ivi*, pp. 88-89.

¹²⁷ *Ivi*, p. 92.

¹²⁸ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 44-45.

Sull'altro lato è dipinto un mostro in una caverna infuocata. Le fiamme, in entrambi i casi, sono dipinte: «quà vedevasi un'altro mostro far una spaventosa caverna piena di fiamme al naturale imitate dalla pittura»¹²⁹.

Al livello dell'arcoscenico è presente il fiume Lete¹³⁰ costruito secondo le indicazioni di Sabbatini¹³¹.

L'ultima informazione offerta da Bisaccioni sulla scenografia è la presenza della testa di un orribile dragone, probabilmente sul fondale, che, aprendo le fauci per tre volte e, l'ultima, lasciando la bocca spalancata, mostra, dentro a essa, la reggia di Plutone e il regno degli inferi caratterizzato dalla presenza di fuochi che, seppur dipinti, risultano assai verosimili:

Doppo di che una spaventosissima, e smisurata testa di Dragone aprì le fauci horrende, e la terza volta restò aperta, e per essa si videro varie fabbriche, le quali tutte rappresentavano la Reggia di Plutone, con fuochi dipinti sì, ma però quasi, che si poteano stimare veri¹³².

Secondo Per Bjurström, studioso svedese che si è occupato della ricostruzione degli spettacoli di Torelli, l'Inferno della *Finta Pazza* presenterebbe similitudini con quello della *Venere Gelosa* (fig. 110)¹³³. La somiglianza consisterebbe nell'essere entrambi delle caverne illuminate da lumi e invase da numerose fiamme. Riguardo all'Inferno della *Venere Gelosa*, Bisaccioni scrive:

Viddesi in un baleno sparire il Cielo, e farsi una grotta di oscuri, e tenebrosi sassi, che formavano à punto una sotterranea caverna priva di lumi se non quanto riflettevano lontanissime fiamme nella sommità delle pietre de fianchi, e del Cielo, e nelle grozze di due grandissime bocche, l'una in mezzo la grotta, e l'altra più lontana, che dimostrava alcune torri, e fabbriche ardenti, vedendosi il fumo naturale, che dentro riempiva la grotta; ma quello, che fù divinamente rappresentato, era un'effettiva fiamma, che dalla metà della Scena adietro con chiara vampa ardeva¹³⁴.

GLI ATTORI

Durante questa breve scena si assiste alla preghiera di Tetide a Plutone affinché salvi il figlio Achille. La ninfa parla con Caronte, apparso sulla sua barca che esce da un lato del palcoscenico in corrispondenza con il fiume Lete. Il dio naviga fino alla sponda opposta, praticando lo spazio scenico, prima di legare la barca a un sasso in un angolo e di scendere a terra. È verosimile che il masso sia uno spezzato, inserito in un taglio del pavimento del palcoscenico affinché il traghettatore possa fissare l'imbarcazione a riva: «Si vidde Caronte sopra il suo

¹²⁹ *Ivi*, p. 45.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 90-91.

¹³² MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 46.

¹³³ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 82.

¹³⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimof [...]*, cit., p. 25.

legno, che giunto all'altra riva, legollo ad uno di quei sassi, e pose piede à terra»¹³⁵.

Scene 5-9

LA SCENOGRAFIA

Si assiste all'ultimo cambio di scena: dall'Inferno si passa al Giardino Reale, luogo in cui Deidamia è legata, e che è già stato già anticipato nella terza scena del terzo atto da Licomede¹³⁶.

Il Giardino, un luogo di meraviglie, è descritto da Bisaccioni come un ambiente delizioso e ordinato in cui si mescolano perfettamente architettura, scultura e natura. Sulle quinte sono dipinte fontane, siepi, pergolati, mentre il fondale mostra, in lontananza, il palazzo reale:

Ritornò, dopò sparito questo, a vedersi l'Isola di Sciro, ma d'essa il Giardino Reale così ben regolato, e delizioso, che gareggiavano l'Architettura, la Scultura, Flora. V'erano fontane, spalliere, e volti di verzure, e nell'ultima, e più lontana parte un bellissimo, & ammirabile palazzo, e com'è proprio delle novità di piacere più delle cose vedute, pareva à spettatori, che questa Scena superasse tutte l'altre¹³⁷.

Stando a questa descrizione, sembra che il Giardino Reale della *Finta Pazza* assomigli a quello del *Bellerofonte* e a quello della *Venere Gelosa* (fig. 62 e 130). In tutti e tre i Giardini sono presenti fontane, siepi, fiori, pergolati nonché costruzioni simili a tempietti o piccoli altari.

Così l'accademico Giulio Del Colle descrive il Giardino della Reggia di Ariobate nel *Bellerofonte*:

Aprì la scena un diletto giardino della reggia di Ariobate; erano in esse ordinatamente disposte, vaghe spalliere d'aranci, cedri e gelsomini che appoggiate parevano a vere fabbriche e casini di delizie, con bassi balaustri che sostenevano chi statue e chi vasi eccellentemente imitati fiori¹³⁸.

In prospettiva lontana sotto un volto di verdura, che alzavano quattro gran termini, sembrava uscire dalla bocca di un delfino sopra cui sedeva Nettuno copia d'acqua che si raccoglieva in un gran vaso con singolare artificio¹³⁹.

La descrizione del Giardino Reale del re di Nasso nella *Venere Gelosa* si deve a Bisaccioni:

¹³⁵ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 46.

¹³⁶ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 92.

¹³⁷ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 47-48.

¹³⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 46.

¹³⁹ *Ibidem*.

Vedevansi un gran volto di lauri sostenuto da colonne di legno, & Archi simili [...], la parte inferiore era d'intorno adornata di continovate siepi di rose, di là dai fori delle parti, fatti in forma d'archi, apparivano spalliere di Cipressi, e sul pavimento diversi, e bellissimi ripartimenti di fiori, & altre vaghe verdure in faccia¹⁴⁰.

Anche la visione sul fondale del palazzo reale si ritrova nei due Giardini inventati da Torelli per i melodrammi del 1642 e del 1643. Sempre Del Colle parla del Giardino che si vede dal fondo della Sala Regia del palazzo di Ariobate:

In fondo si apriva un andito, [...] per ultimo si stendeva uno stradone di cipressi, che portava al reale giardino¹⁴¹.

Lo stesso è detto da Bisaccioni quando descrive il giardino della *Venere Gelosa*:

Ma simili altri volti, che andavano à terminare in trè stradoni di Cipressi, che portavano al palazzo Reale, che si vedeva per ciascuno dei trè fori¹⁴².

Nell'ottava scena della *Finta Pazza* dal cielo scendono alcune nuvole che si dilatano coprendo tutto il palcoscenico. Le nuvole sono assai illuminate; molte luci sono collocate in particolari fessure create apposta per rendere più splendente l'impianto¹⁴³.

Sig. Torelli volle far l'ultimo sforzo del suo impareggiabile talento, che perciò con nuova, e strana inventione fece calare molte nuvole ad un tratto, le quali quasi che fertili di nuove nubi, andavano avanzando, e conglobate nella dilatazione empirono tutta la scena, & erano con tanta industria illuminate, che mai più belle furono quelle della naturale aurora, ò del cadente giorno¹⁴⁴.

L'apparato suscita grande meraviglia negli spettatori anche perché le nuvole spariscono dalla scena per riproporre l'impianto del Giardino Reale con una velocità mai vista in teatro¹⁴⁵.

¹⁴⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 39.

¹⁴¹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drame Musical [...]*, cit., p. 81.

¹⁴² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 39.

¹⁴³ SEBASTIANO SERLIO, *I Sette libri dell'Architettura*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1584, libro II, p. 52.

¹⁴⁴ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 52.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 53.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Il personaggio che presenta l'ultima scenografia è Ulisse, che si lamenta di non poter navigare nel mare poiché è costretto a rimanere nell'isola di Sciro «à passeggiar giardini»¹⁴⁶.

Nella scena sesta anche Deidamia afferma che «in questo prato herboso / Fresco, limpido rio m'invita al sonno / E mentre ei saltellante / [coglie] i fior, bacia l'erbe, e morde il suolo, / Sovra un guancial di mirto, / Tacita cado, à licenzia il duolo»¹⁴⁷.

Nel finale si assiste ai festeggiamenti per il matrimonio di Achille e Deidamia; la fanciulla entra in scena vestita da sposa, con un abito di raso color crema decorato con fiori d'oro¹⁴⁸, mentre abbandona le catene che l'avevano tenuta legata presso l'altare di Diana¹⁴⁹.

Sono proprio le catene deposte da Deidamia a permettere l'apparizione della nuvola nella penultima scena. Al centro della nube poggia un coro delle Menti Celesti che canta una melodia soave, mentre raccoglie le catene della principessa per collocarle a ornamento delle stelle.

¹⁴⁶ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazzo* [...], cit., p. 96.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 98.

¹⁴⁸ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazzo*, cit., p. 53.

¹⁴⁹ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazzo* [...], cit., p. 106.

7. «SPETTACOLI SCENICI, AMMAESTRAMENTI DE GL’HUOMINI»¹⁵⁰

L’opera va annoverata tra i «drammi per musica veneziani [...] dedicati al mito di Troia (con Ulisse ed Enea in testa) e all’antica Roma»¹⁵¹. La Roma elogiata non è quella imperiale, «corrotta e degenerare come la Roma papale, arcinemica della Serenissima»¹⁵², ma quella repubblicana, vista come assai simile alla Venezia del 1600.

L’encomio a Troia si rintraccia in alcuni passi del libretto¹⁵³. Nella quarta scena del primo atto si sente Venere cantare:

So, ch’il Fato d’Asia vuol,
Ch’io rimanga vinta al fin,
Ma ristora il grave duol
Delle perdite mie anco il destin.
Deve il Veneto, e’l Roman
Non d’Acchille Greco uscir,
Ma dal buon sangue Troian:
Onde ho giusta cagion d’insuperbir¹⁵⁴.

La dea anticipa la sconfitta del regno di Priamo e, nel contempo, preannuncia la civiltà che nascerà dai reduci troiani, ossia la società veneziana (e quella romana repubblicana), la quale le offre «giusta cagion d’insuperbir»¹⁵⁵.

Nella settima scena del terzo atto, Minerva incita Diomede a combattere vendicandosi di Venere e non della terra di Priamo:

È la vendetta
Il sommo de’ piaceri:
Ne te ne priva il Cielo,
Ma ti concede il Fato,
Che la tua destra invitta un dì colpire
Fra le troiane squadre,
Possa d’Amor di Madre.
Non puoi punir Amor, potrai del sangue
T’ingirti di Ciprigna, ò mio bel fiore,
Di quella Dea Maligna¹⁵⁶.

¹⁵⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 8.

¹⁵¹ LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: “La finta pazza”*, in FRANCESCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 81.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ LORENZO BIANCONI e THOMAS WALKER, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda [...]*, cit., pp. 412-413.

¹⁵⁴ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 38.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 103.

L'encomio a Troia si manifesta anche nelle scelte luministiche. Torelli utilizza le luci in maniera innovativa: non solo le colloca sulle macchine del volo, destinate a ospitare le divinità che si manifestano a favore di Troia o neutrali, per rendere le apparizioni divine più abbaglianti, ma sfrutta i lumi creando effetti riflettenti sui costumi di alcuni personaggi come se volesse illuminare coloro che favoriscono il regno di Priamo. È il caso di Tetide, la madre di Achille, che nella seconda scena del primo atto appare con un abito «tutto d'oro, & infinità di grandi smeraldi rappresentati pure da' Talchi ne' quali riflettendo i lumi, che facean chiara la scena, servivano ad abbagliare la vista de' riguardanti, se troppo fissavano in essi lo sguardo»¹⁵⁷. La ninfa si dichiara apertamente contraria alla guerra; non pare casuale, quindi, che proprio lei sia resa molto più luminosa rispetto alle altre due divinità, Giunone e Minerva, che, accusandola di non esser né greca né divina¹⁵⁸, si esprimono a favore della guerra.

La luce irradiata dalla ninfa potrebbe, perciò, significare la luce che rischiarava le tenebre portando la vita¹⁵⁹. Tetide, infatti, dichiarando il suo dolore per la perdita di Achille che morirà se partirà per Troia, dimostra di possedere un'umanità «illuminata», non appartenente alle altre due dee. Non a caso Giunone e Minerva sono classificate da Bisaccioni come divinità che raramente si uniscono a favore dell'uomo, essendo più dedite «l'una [...] alle ricchezze, l'altra alle dovizie del sapere»¹⁶⁰, e ancora legate all'offesa recata da Paride nel donare il pomo d'oro a Venere. Tetide, invece, è paragonata a una donna zelante che per amore del figlio – qualità del tutto umana – gli si pone accanto, dimostrando una forte umanità:

Le due sdegnate, e schernite rivali di Venere, l'una presidente alle ricchezze, l'altra alle dovizie del sapere, copia che di rado s'unisce à prò dell'huomo cui s'è dato per lo più la copia dell'oro, è negata quella del ben intendere [...]. Quelle Deità fautrici della fazione di Grecia ricordevoli ancora dello sdegno contratto con Paride, che'stimarono corrotto giudice, & affascinato dai sensi e dalle promesse di Ciprigna, concertarono di far scoprire Achille, che da Tetide era tenuto nascosto, & in abito di donzella nella corte di Licomede, poiché era stata avvertita dall'Oracolo di Themì, ch'ei sarebbe morto per tradimento, di questi disegni fatta consapevole la dea maritima, qual si conviene à donna zelante della salute del figlio¹⁶¹.

Il tema dell'*humanitas*, motivo amato dagli Incogniti, è introdotto già nel Prologo, quando appare il drago domato dal Consiglio Improvviso. La nudità del giovane ha un evidente significato allegorico che Bisaccioni non tarda a spiegare al lettore del *Cannocchiale*: «le maggiori fierezze sono domate dall'umanità, benche fanciulla»¹⁶², intendendo sottolineare quanto il senso di umanità sia in grado di domare ogni bestialità, senza bisogno di costume, ossia di artificio.

¹⁵⁷ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 19.

¹⁵⁸ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 31.

¹⁵⁹ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, Casale Monferrato, Piemme, 1993, pp. 146-147, voce *luce*.

¹⁶⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 18.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 18-20.

¹⁶² *Ivi*, p. 11.

Non mancano elementi di comicità e di «cinica irrisione: alla scurrile libidinosità tipica delle parti buffe (la Nodrice, l'Eunuco, il Capitano della guardia) si aggiunge la messa in burla delle divinità»¹⁶³. Il dio, infatti, non solo non influisce sulle faccende umane, ma anche si esprime con un linguaggio basso e scurrile, offrendo, tra l'altro, il destro al processo di "umanizzazione" del dio che lo colloca allo stesso livello dell'umano. Nel libretto si rintracciano, infatti, numerosi momenti comici, talvolta anche osceni, che sono, per la maggior parte dei casi, proferiti dagli dei (Minerva, Giunone, Venere, Vulcano e Tetide) mentre si offendono tra di loro. Per esempio, nella seconda scena del primo atto, la madre di Achille scambia con Giunone e Minerva pesanti insulti:

Femmine non sareste,
 Se d'internarvi negli affari altrui,
 Non foste hoggi ancor voi, Dive sì preste,
 Femmine non sareste.
 O ben, le mie Madonne havete pochi,
 Ne superni vostri ozi,
 Domestici negozi?
 Torna Moglie gelosa
 Del tuo Consorte al fianco,
 Che per trovar'Acchille
 Tù non smarrisca Giove
 Vago di Mogli nuove¹⁶⁴.

Rivolgendosi a Minerva la chiama: «Tù, nata dal cervello / D'un Giove stranutante»¹⁶⁵. Di contro, Giunone offende la ninfa definendola una «Linguaccia Marina»¹⁶⁶, e «Algos[a] Ninf[a]»¹⁶⁷, la cui origine deriverebbe dalle «false spume [...] / d'un crudo mar'»¹⁶⁸.

E nella quinta scena del secondo atto, Vulcano, per quietare la moglie Venere irata con lui poiché egli ha donato la spada ad Achille, le promette «in contraccambio nuovi dilette»¹⁶⁹ sessuali.

Anche i personaggi nobili non rinunciano a esprimersi con «allusioni oscene»¹⁷⁰. È il caso di Licomede che, nell'ottava scena del terzo atto, esorta: «A Troia, amici, a Troia»¹⁷¹. Il verso «suona come un'apologia del meretricio: tema tutt'altro che discaro all'immoralismo degli Incogniti»¹⁷². Nella seconda scena del secondo atto si sente, poi, Achille che, spogliato degli abiti femminili per quelli maschili, canta:

¹⁶³ LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La finta pazza"*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 80.

¹⁶⁴ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 28.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 29.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 30.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 34.

¹⁷⁰ LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La finta pazza"*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 80.

¹⁷¹ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 106.

¹⁷² LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La finta pazza"*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 80.

Dolce cambio di natura,
 Donna in huomo trasformarsi,
 Huomo in Donna tramutarsi.
 Variar nome, e figura.
 Non sono più Fillide bella,
 Son Achille hoggi tornato:
 Quanti invidiano il mio stato,
 Per far l'huomo, e la donzella?
 Io per mè non vedea l'hora,
 Di tornar maschio guerriere:
 Molti son d'altro parere,
 Resterian femmine ogn'hora¹⁷³.

Richiamando «al gusto del travestitismo e della bisessualità»¹⁷⁴.

Gli Accademici non si scandalizzano, certamente, del gioco dei doppi sensi sessuali, osceni e comici che Strozzi inserisce nel libretto e che il pubblico veneziano si presta a sostenere con la propria risata¹⁷⁵.

I doppi sensi circolano nel testo anche sotto altre forme. Nella terza scena del terzo atto è nominato in modo “subdolo” il compositore delle musiche da Deidamia: «in questi orror *sacрати*»¹⁷⁶, un verso che gioca sul nome del compositore, che è anche un aggettivo; subito dopo, e sempre dalla fanciulla, è citato nascostamente l'impresario Geronimo Lappoli: «Oggi mi dà / e stecchi e spine e *lappole* / vostra paternità»¹⁷⁷. Ma è soprattutto il lavoro di Torelli a essere richiamato: lo scenografo ordina che sia collocata, nella scenografia che mostra il Cortile reale, una cortina in modo tale che, una volta sollevata, riveli un altro ambiente: il gineceo. La cortina richiama il sipario del Novissimo, un'allusione che è sottolineata da Ulisse: nella scena quarta del primo atto, una volta sollevata la cortina, esclama infatti ammaliato: «O formano gli Dei / Questi teatri in terra, / O innalzano i mortali / Questi apparati in Cielo»¹⁷⁸. Deidamia, poi, nel lungo e “falsamente folle” monologo sull'allestimento di uno spettacolo teatrale, non solo richiama il Novissimo, ma soprattutto, elogia le incredibili invenzioni di Torelli:

Che *Novissimi Teatri*,
 Che numerose scene
 S'apparecchiano in Sciro?
 Voglio esser ancor'io
 Del faticare à parte;
 Ch'a me non manca l'arte, ad un solo fischio
 Di cento variar scenici aspetti,
 Finger mari, erger monti, e mostre belle
 Far di Cieli, e di Stelle.
 D'aprir l'Inferno, e nel tartareo lito

¹⁷³ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit., p. 58.

¹⁷⁴ LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: “La finta pazza”*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli* [...], cit., p. 80.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit., p. 88. Il corsivo è nostro.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 89. Il corsivo è nostro.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 42.

Formar Stige, e Cocito.
[...]
Hoggi che dalle stelle,
Per tante opere ornar illustri, e nove,
L'Architettura poive,
Anch'io spiegar vorrei
Macchine eccelse, e belle
Da far romper il collo à cento Orfei¹⁷⁹.

Il rimando al teatro non solo è presente nelle parole del libretto, ma anche nella scenografia. Il sollevarsi della cortina, che rivela un mondo – descritto da Bisaccioni – come bellissimo¹⁸⁰, è una chiara lode agli apparati ideati da Torelli.

L'episodio appena proposto è evidentemente meta-teatrale. Se il pubblico del Novissimo osserva il dialogo tra Licomede, Ulisse e Diomede, questi ultimi, a loro volta, divengono spettatori di ciò che si svolge all'interno del gineceo. Qui Deidamia, Achille e l'Eunuco cantano e danzano, spettacolarizzando un momento intimo, divenendo, quindi, “attori” consapevoli del pubblico di fanciulle che si trova con loro, e inconsapevoli di essere guardati dal re e dagli ambasciatori. Gli attori divengono spettatori di altri attori. Si sviluppa quasi un piacere voyeuristico nei confronti del gineceo con le fanciulle, il quale diviene il simbolo di un ambiente meraviglioso e idilliaco, dove si svolge una “rappresentazione teatrale” (Deidamia che canta), ma che è anche un luogo in cui le giovani principesse vivono in intimità, protette dalla tenda. Sollevata la cortina, il mondo privato del gineceo è pubblico, osservato dagli attori oltre la tenda – che divengono spettatori – e dal pubblico del Novissimo.

Torelli – come sostiene Guarino¹⁸¹ – con questa soluzione focalizza l'attenzione dello spettatore sulla “visione”, piuttosto che sull'azione, visto che chi guarda il palcoscenico non è solo il pubblico veneziano pagante: sono anche i protagonisti del melodramma, come se la sua intenzione fosse di dare più rilevanza all'aspetto scenografico che a quello testuale¹⁸².

Realtà e finzione si mescolano, caratterizzando l'allestimento della *Finta Pazza*. Spiega Lorenzo Bianconi in un saggio sullo specifico melodramma:

La finzione vi appare come strumento per penetrare gli arcani del potere e per dominare le proprie e le altrui passioni, mentre nella realtà pare manifestarsi soltanto attraverso un gioco di specchi che la confonde e la dissolve nel momento stesso in cui la palesa. È il gioco di slittamenti tipico del teatro nel teatro: ma è anche un frutto specifico dell'ideologia libertina del Seicento, di quel radicale disincanto che nel trattato *Della simulazione onesta* di Torquato Accetto, giunge a predicare l'utilità del

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 87-88. Il corsivo è nostro.

¹⁸⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 27-29.

¹⁸¹ Cfr. RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 46; RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, cit., pp. 56-57.

¹⁸² A riguardo il lettore faccia riferimento all'ultimo capitolo della tesi.

dar “qualche riposo al vero”, allo scopo di poter poi meglio “dimostrarlo a tempo”¹⁸³.

I temi della *Finta Pazza* (oltre alla comicità e “all’immoralità secentesca”) sono la simulazione, la finzione, l’illusione della realtà, l’inganno, la verità non creduta: Ulisse «è un furbo, un astuto, un raziocinatore simulatore, che mette in scena lo scoprimento, lo svelamento di Achille»¹⁸⁴.

Licomedede è un mentitore (afferma, per esempio, che presso la sua corte non si trova Achille¹⁸⁵), ma nel contempo, è cieco poiché non si rende conto che la figlia, Deidamia, ha partorito un figlio in casa sua¹⁸⁶.

Achille è travestito, vuole combattere, ma resta a corte. Deidamia, infine, si finge pazza e ci riesce talmente bene che, nel momento in cui rivela al padre di aver avuto un figlio da Achille, lui non le crede più¹⁸⁷:

DEIDAMIA. Sentimi sordo padre, io per tua colpa
D’Acchille mascherato
Entro à donnesche spoglie,
Io fui, dillo Nodrice, io fui la moglie.

[...]

E moglie, e fecondata
Di machia prole.

LICOMEDE. Al Cielo piacesse.

DEIDAMIA. Egli è piaciuto.

LICOMEDE. Piacesse che tù degna
Fussi d’un tal consorte. Un Rè sì grande
Un germoglio del Cielo,
Un nipote di Giove
Merta una Dea celeste.

DEIDAMIA. Io fui la Dea, ch’Amore
Fe degna d’un’ Acchille.

LICOMEDE. Pazzarella, tù sogni
Divinità, marito
Non dovuto al tuo stato:
Vergognati d’haverlo
Col pensier desiato.
Non sai, che non agguaglia
Una capra di Sciro
Un corsier di Tessaglia.

DEIDAMIA. Io mi pregio d’havere
Questo corsier domato.

LICOMEDE. Ah fusse vero.

DEIDAMIA. Dunque tu mel concedi.

LICOMEDE. A piene mani.

¹⁸³ LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: “La Finta Pazza”*, in FRANCESCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 80

¹⁸⁴ LORENZO BIANCONI, *La Finta Pazza*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 53.

¹⁸⁵ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., pp. 39-42.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 90-91.

¹⁸⁷ Cfr. LORENZO BIANCONI, *La Finta Pazza*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., pp. 52-53; LORENZO BIANCONI, *Illusione e simulazione: “La finta pazza”*, in FRANCESCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 80-81.

DEIDAMIA. Acchille, Acchille è mio.
LICOMEDE. O cara nova¹⁸⁸.

Nel finale, poi, Deidamia finge di dormire, Achille la crede realmente addormentata, fino alla rivelazione finale: «Il sonno finì, e simulai stoltezza, / Per renderti à pietà de' miei tormenti»¹⁸⁹.

Bianconi commenta:

Nel momento in cui subentra la verità (che è in sé illusione e finzione) scardina comunque tutte le convinzioni. Abbiamo un effetto di vertigine, non più la vertigine della fantasmagoria, ma la vertigine di una realtà che sfugge, che si trasforma sempre in illusione¹⁹⁰.

La follia di Deidamia è ben lontana dalla furia dell'Aiace di Sofocle o di Eracle e di Oreste in Euripide¹⁹¹; si riallaccia, piuttosto, al tema della comicità sopra esposta, atta a generare la risata nel pubblico grazie a battute volgari e oscene, una comicità che ben si collega alla pazzia “comica”, tipica della Commedia o dei personaggi secondari dell'opera in musica¹⁹², come si evince alla fine del secondo atto quando Deidamia è derisa dai buffoni di corte:

Un desir pazzo m'invoglia
A seguir beltà crudele:
Ad un passo incostante io son fedele.
[...]
Pazzo suono, e questa accanto
Pazza danza
Accompagni il pazzo canto.
[...]
E più pazzo chi ci mira,
Chi c'ascolta
Più di noi folle s'aggira.
Il cervel, che non si volta,
È il più pazzo che si trova,
Gran pazzo è chi non hà materia nova¹⁹³.

Nonostante non siano pervenute alcune incisioni delle scenografie ideate da Torelli per l'allestimento della *Finta Pazza*, dalle descrizioni di Bisaccioni e dal confronto con gli altri apparati di cui si possiedono preziose stampe, risulta evidente non solo il fatto che l'ingegnere abbia inventato impianti fortemente simbolici che si connettono perfettamente con il messaggio che gli Incogniti vogliono trasmettere al pubblico, ma anche che le cinque scenografie manifestino

¹⁸⁸ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., pp. 90-91.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 101.

¹⁹⁰ LORENZO BIANCONI, *La Finta Pazza*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 53.

¹⁹¹ PAOLO FABBRI, *Alle origini di un “topos” operistico: la scena di follia*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 60.

¹⁹² Nel saggio di Paolo Fabbri (PAOLO FABBRI, *Alle origini di un “topos” operistico: la scena di follia*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 60-62) l'autore elenca numerose opere e canovacci in cui il tema della follia ha un ruolo fondamentale.

¹⁹³ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., pp. 83-84.

già l'abilità di Torelli. Lo spettacolo ebbe grandissima fama e, di certo, una gran parte di merito va allo scenografo che ideò questi apparati meravigliosi.

CAPITOLO 3

IL BELLEROFONTE¹

INTRODUZIONE

Il melodramma è composto da un prologo e tre atti suddivisi in undici scene per il primo atto, undici per il secondo, dodici per il terzo.

La vicenda del *Bellerofonte* è ambientata a Patara, città costiera della Licia, in Asia minore. Secondo l'*Iliade*, la regione montuosa era alleata a Troia durante la guerra contro i greci. Nel 43 d.C. è annessa da Claudio all'Impero.

Secondo le indicazioni offerte dall'autore del libretto, l'accademico Incognito Vincenzo Nolfi, nella lettera di presentazione al lettore², la storia del *Bellerofonte* trae spunto dal sesto libro dell'*Iliade*³, dove, durante una pausa tra le battaglie, è interrogato Glauco, un soldato che si rivela essere il figlio di Ippoloco, secondogenito di Bellerofonte. Il giovane narra brevemente le vicende del nonno; a partire dai pochi versi a ciò dedicati da Omero, Nolfi riscrive la vicenda mitica arricchendola di note melodrammatiche e concentrandosi sulla vicenda amorosa piuttosto che su quella bellica col fine di adattarla alla scena: «con la libertà in simili compositioni concessa si dispensa il Poeta per maggior abbellimento, & intrecciatura d'alterarla in qualche sua parte»⁴.

Il rimando al poema omerico introduce il messaggio fondamentale dello spettacolo: l'elogio di Venezia quale erede della cultura troiana e quindi città di nobile lignaggio. La tematica è espressa dall'accademico ancora nella lettera con cui introduce la descrizione che Del Colle fa dell'allestimento del *Bellerofonte*, pubblicata a Venezia nel 1642:

Questo è un genere di Poema, che ritornato alla Primiera natura del Dramma, quanto al Canto; ma ridotto quanto al resto a diversa Coltura secondo il compiacimento del secolo, da gl'ingegni de nostri tempi non riconosce hoggi più né Epicarme per Padre, ne Sicilia per Patria, ne Aristotile per Legislatore.

¹ Le fonti utilizzate nell'analisi di questo allestimento, se non diversamente specificato, sono tutte rintracciabili nella descrizione del *Bellerofonte* contenuta in: [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit.

² *Ivi*, p. 2.

³ OMERO, *Iliade*, Milano, Garzanti, 1981, libro VI, pp. 104-107.

⁴ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 8.

Tutte l'usanze mutano [...]. Delli due fini, che ingegnò Oratio, non è rimasto alla poesia, che il diletto. In questa età non han' bisogno gl'uomini d'imparare il viver del Mondo con l'altrui Componimenti. Ma il punto sta, che se anche questo ritroverai ne presenti fogli, perché la Favola rovinosa per l'Antichità è stata ristaurata dalla mia penna su'l modello Dramatico⁵.

Emerge l'intento di riproporre la tradizione classica recuperando sia il canto sia l'intento educativo dello spettacolo ellenico. Nolfi si fa interprete di una nuova poesia che riprende l'antica, quasi a identificarsi con i grandi tragici greci e, quindi, in senso lato, paragonando il teatro veneziano allo spettacolo greco. La similitudine rimanda all'encomio della repubblica veneziana quale forma di governo verso cui tutte le città dovrebbero tendere: come la tragedia classica si sviluppò nell'Età dell'Oro e divenne l'emblema di quel governo che conquistò il mondo, così il melodramma al Novissimo, che recupera la poesia greca, indica la presenza di una società che rispecchia l'Atene del V secolo e che, a sua volta, è la padrona dei mari. Venezia è anche confrontata per contrasto con Roma, città non amata dagli accademici, che la ritengono corrotta e frivola. Vale la pena citare un lungo passo di Del Colle da cui emerge l'idea di Venezia come società superiore alla romana, oltre a una serie di tesi innovative e dichiaratamente controcorrente:

Non hanno le qualità, e conditioni della Città di Venetia titolo proprio, e corrispondente, eccedendo elle ogni voce, & epiteto col quale possi ingrandirsi cosa di mondo, se pur quell'uno non se gli adegua di emula dell'antica Roma, o pure Roma Antica alla nostra età rediviva; & in fatti habbisi riguardo alla maestà del Dominio, alla gravità del governo, alla prudenza, e virtù de Cittadini, alla magnificenza de pubblici, e privati edificij, & a tante altre marche di nobiltà, & eccellenza troverassi al paraggio ben aggiustata la nominanza. Se poi il sito singolare, e miracoloso rende Superiore Venetia a Roma, & ad ogn'altr'opera di mano humana, e fa confessarla fattura di Divinità. Solo ne' gli spettacoli, è penso sin a quest'hora, che con gli Teatri famosi temporarij de Scauri, e de Curioni non habbi hauto uguaglianza Venetia, ma di ciò militava in causa, che la Republ. Di Roma istituiva col fine delle guerre, e degl'acquisti, havendo per massima politica i giochi atletici, e sanguinolenti, come quelli, che usavano i suoi Cittadini alla ferocia militare, e gli rendevano liberi da certi sensi di pietà, e di tenerezza che vanno quasi all'huomo congeniti applicatamente vi s'impiegava; ma altri sono i fini, e gli istituti di questa Serenissima Patria drizzati solo alla conservazione del proprio, al ben publico, & alla sicurezza de soggetti, quali con Leggi santissime, e veramente Cristiane regge, e governa; ne se pure impugna spada di guerra è ella in modo alcuno ambiziosa, ed ingiusta, ma sempre, o che difende li proprij Stati insidiati, od assalito, o che solleva li amici oppressi dalle libidini inique de grandi.

Quanto a spettacoli Scenici, ammaestramenti de gl'huomini, e che con verace norma di vivere gli pongono al sentiero della virtù, hà pure in questi ultimi anni dato a divedere poter con apparati, e rappresentationi affatto reali far, che'arrossi l'antico Latio, armonia di paradiso,

⁵ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 2.

apparenze, e macchine di meraviglia, comparse d'habiti polposissime, e queste in Teatri molteplici, con operati quasi incredibili⁶.

Secondo l'accademico, Venezia domina nelle arti, ritenute di fattura divina, nella forma di governo che dichiara guerra a un popolo non per ambizione o crudeltà (come Roma) ma per liberare un paese da un'ingiusta oppressione, nella religione, ritenuta pura e fondata su leggi sante, e anche nel teatro, che tende a insegnare pur usando macchinerie meravigliose e non mira solo a dilettere con spettacoli violenti come i giochi atletici, unico interesse romano. Il confronto serve a mostrare la divinità della Serenissima a scapito della Roma papista, nemica degli accademici.

L'encomio della Repubblica veneziana e l'insegnamento che deriva dalla visione degli spettacoli al Novissimo (o dalla lettura delle descrizioni) sono motivi tipici della cultura degli Incogniti, rintracciabili anche osservando attentamente le scenografie di Giacomo Torelli.

⁶ *Ivi*, p. 8.

1. LA SCHEDA DELLO SPETTACOLO

Autore del libretto	VINCENZO NOLFI
Compositore della musica	FRANCESCO SACRATI
Scenografo, ideatore e coordinatore degli effetti scenici	GIACOMO TORELLI
Pittore delle scenografie	GIANDOMENICO BRUNI
Costumista	GIACOMO TORELLI
Data della prima rappresentazione	1 FEBBRAIO 1642 [?]
Luogo di rappresentazione	VENEZIA, TEATRO NOVISSIMO
Autore dello scenario	[VINCENZO NOLFI]
Autore dell' <i>in-folio</i> del 1642	GIULIO DEL COLLE
Incisore delle stampe contenute nell' <i>in-folio</i>	GIOVANNI GIORGI

Scenografie⁷: Il Porto di Patara (il porto di Patara con fondino di Venezia⁸)
Il Cortile della Reggia
La Grotta di Eolo
L'Isola di Magistea (la stessa l'Isola di Magistea con il palazzo di Venere⁹)
Il Giardino reale
Il Tempio di Giove
Il Boschetto reale
La Sala Regia

Personaggi e Attori:

Innocenza	Soprano di Parma ¹⁰
Astrea	Castrato di Roma ¹¹
Nettuno	Tenore di Parma ¹²
Ariobate, <i>re di Licia</i>	Basso di Siena ¹³
Paristide, <i>suo Capitano</i>	Tenore di Pistoia ¹⁴
Anzia, <i>figlia di Ariobate</i>	
Regina d'Argo, <i>e d'Effira</i>	Giulia Sans Paoletti Romana ¹⁵

⁷ Le scenografie dell'allestimento sono citate da Nolfi nell'*Argomento e Scenario* ([VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 19), immediatamente dopo l'elenco dei personaggi e prima dell'inizio del Prologo.

⁸ L'incisione è la stessa con l'aggiunta del fondino con piazza San Marco.

⁹ L'incisione è la stessa con l'aggiunta del Palazzo di Venere.

¹⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ivi*, p. 13.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ivi*, p. 16.

Delsiride, <i>sua nutrice</i>	Castrato di Parma ¹⁶
Melisteia, <i>dama di Corte</i> <i>figlia di Paristide</i>	Castrato di Pistoia ¹⁷
Minocle, <i>vecchio padre creduto di</i> <i>Bellerofonte</i>	
Bellerofonte, <i>figlio di Glauco già re</i> <i>d'Effira, e creduto di Minocle</i>	Michele Grasseschi contralto del serenissimo Principe Matthias di Toscana ¹⁸
Archimene, <i>figlia d'Ariobate</i>	Anna Renzi Romana ¹⁹
Eurite, <i>sua Damigella confidente</i>	
Diana	Soprano castrato ²⁰
Minerva	Soprano castrato ²¹
Venere	
Amore	
(Anterote)	
Eolo	Basso senese ²²
Anfitea, <i>sua moglie</i>	
Coro di sacerdoti di Giove	

Dall'elenco dei personaggi, si nota che i cantanti provengono da diverse parti dell'Italia; la maggior parte giunge da Roma e dalla Toscana, come i tre protagonisti, ma non si rinuncia a cantanti di Parma che, probabilmente, sono ingaggiati grazie al Saccati, impresario del Novissimo e compositore della musica²³. È ragionevole supporre che gli attori non facciano parte di una compagnia fissa, ma che siano scritturati temporaneamente per la loro abilità canora e recitativa, indipendentemente dalla compagnia di cui sono eventualmente membri e dal compenso economico che sicuramente, data la fama degli interpreti, deve essere elevato.

Si osserva, come si è già notato nella *Finta Pazza*, che non mancano presenze di castrati che interpretano tanto le divinità quali Giustizia, Diana e Minerva quanto le uniche due figure meno tragiche del melodramma: Delsiride e Melisteia, secondo il gusto aristocratico che rispecchiava la propria nobiltà nell'ostentazione del cantante castrato²⁴ per le parti secondarie o comiche, come si è riscontrato nella *Finta Pazza*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 19.

¹⁸ *Ivi*, p. 41.

¹⁹ *Ivi*, p. 82.

²⁰ *Ivi*, p. 18.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 37.

²³ PAOLO PERETTI, *Il Bellerofonte*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 90-91.

²⁴ Cfr. CORRADO RICCI, *Farinelli*, cit., pp. 7-8.

2. LA TRAMA

PROLOGO

L'opera si apre nel porto della città di Patara col canto di Innocenza che, bandita dalla città, invoca Astrea affinché scacci la frode, il vizio e la tirannia da Patara. La Giustizia appare in cielo seduta su una nube e promette alla dea il trionfo della virtù di Bellerofonte, contro il quale si sta congiurando. Dal mare appare Nettuno che invita Innocenza a non disperare, poiché in breve tempo sorgerà dalle acque una città grazie alla quale ci sarà un'altra Età dell'Oro e la dea potrà regnare facendo trionfare la sua virtù. A un cenno del dio, dalle onde appare Venezia.

I ATTO

Terminato il Prologo e uscite di scena le tre divinità, dalla porta principale della città escono la scorta del re di Licia, Ariobate, lo stesso re e il primo capitano Paristide, che attendono la regina Anzia, figlia del sovrano di Patara. La domanda che il capitano porge ad Ariobate e cioè dove sia Bellerofonte, permette al cantante che interpreta il re di narrare l'antefatto della vicenda: Preto, re di Argo e marito di Anzia, conquistò il regno di Effira uccidendo il legittimo sovrano Glauco, uomo discendente dalla stirpe di Eolo, dio dei venti. Successivamente il nuovo re inviò alla corte del suocero un giovane di nome Bellerofonte, stimato da tutti figlio legittimo di Minocle, soldato argivo. Nella missiva segreta che accompagnava l'arrivo del giovane, Preto scriveva al re di mandare Bellerofonte presso i campi di battaglia più pericolosi affinché soccombesse in battaglia. Ariobate asseconda il volere del genero, pur non conoscendone la ragione, e manda Bellerofonte a combattere contro i Solimani e le Amazzoni. Tornato sempre vittorioso da ogni sfida, il re non può che accettare presso la sua corte il giovane eroe che ben presto diviene uno dei suoi soldati più virtuosi, destinato a un matrimonio glorioso con Melistea, figlia di Paristide. Il re e il capitano elogiano Bellerofonte, mentre da una delle navi attraccate al molo scende Anzia con il suo seguito. L'incontro tra padre e figlia avviene con profonda emozione e la regina vedova apprende dell'imminente matrimonio, deciso dal sovrano, della sorella minore Archimene, presso la quale desidera essere condotta.

Dopo l'uscita di tutti i personaggi, dal cielo appare una nuvola che scende a terra. Su di essa sono sedute due divinità, Minerva e Diana, le quali si professano in favore di Bellerofonte che è di animo nobile, ma contro il quale si stanno tramando congiure per condurlo alla morte. Questo breve intermezzo introduce l'inizio dell'intreccio che si sviluppa presso la reggia di Re Ariobate e più precisamente nel cortile reale.

Entra in scena Melistea, dama di corte e figlia del generale Paristide, e, successivamente, Minocle, padre di Bellerofonte. La giovane donna canta il suo amore per il protagonista del melodramma, mentre l'anziano padre cerca di conquistarla e di sposarla. Lo scambio di battute tra i due è allegro, atto, probabilmente, a generare un sorriso sarcastico negli spettatori, poiché Melistea è giovane e bella, Minocle è anziano e canuto. La fanciulla paragona se stessa alla primavera e Minocle all'inverno, sottolineando l'impossibilità di amarlo proprio per la sua età che rende ridicolo il corteggiamento.

Entra in scena Anzia che piange per aver visto ancora vivo Bellerofonte presso la reggia del padre e si lamenta perché il giovane è trattato con numerosi onori. Ariobate cerca di consolare la figlia, chiedendole il motivo di tanto odio. Anzia riferisce al padre che Bellerofonte era odiato dal marito Preto perché temeva che cercasse di rubargli il trono. In punto di morte il re consegnò alla moglie lo scettro di Argo pregandola di conservare il regno dagli usurpatori come Bellerofonte. Anzia teme, quindi, che l'eroe tenti di spodestarla e prega il padre affinché lo cacci da Patara. In realtà la regina è innamorata dell'eroe ma, poiché lui la rifiuta, ha mutato il suo amore in odio, desiderandone la morte. Ariobate, per accontentare la figlia, decide di mandare Bellerofonte a combattere contro la Chimera, un mostro che infesta le coste della Licia, con la speranza che lui muoia e, mandatolo a chiamare, gli riferisce la sua decisione. L'eroe accetta di buon grado visto il profondo rispetto che nutre per il suo re, ma giunge Minocle che, per dissuaderlo dall'impresa suicida, gli rivela la sua vera natura: Bellerofonte è l'erede al trono dell'Effira, poiché è il figlio legittimo di re Glauco, ucciso in battaglia da Preto. Il ragazzo si rallegra della notizia inaspettata ed è ancora più deciso a combattere contro la Chimera proprio per la sua origine reale. Il suo pensiero si volge poi ad Archimene, secondogenita di Ariobate, della quale è segretamente innamorato e, senza saperlo, riamato. La fanciulla entra in scena all'uscita dei personaggi cantando un lamento per l'amore per Bellerofonte, infelice sia a causa del basso lignaggio del giovane che impedisce un matrimonio con una principessa, sia poiché ella crede Bellerofonte innamorato di Melistea. Quest'ultima rientra in scena cantando lodi all'amore, ma è schernita da Archimene e Euride, altra dama di corte.

L'entrata di Bellerofonte insieme a Minocle rende serio il clima. L'eroe dona i gioielli delle Amazzoni ad Archimene, ma il dialogo sostenuto fa credere a tutti i personaggi che Bellerofonte sia innamorato di Melistea. Minocle si sente tradito dal figlio e Archimene si dispera. Il giovane si sta per dichiarare all'amata, ma è interrotto da Melistea. Data la notizia della sua partenza, esce di scena lasciando sole Archimene e Melistea che invocano su di lui la protezione di Giove.

Il primo atto si chiude con la visione della grotta di Eolo. Il dio entra in scena con la moglie Anfitea con la quale discute dei numerosi tradimenti extraconiugali compiuti e subiti. Dopo questo scambio di battute piuttosto comico, sempre per suscitare ilarità negli spettatori, la dea chiede al marito di liberare i venti così da agitare il mare per poter ritardare la partenza di Bellerofonte, loro discendente. In tal modo le due divinità avranno tempo a sufficienza per andare da

Giove e pregarlo di assistere il loro protetto. Ed Eolo invoca i venti che immediatamente si librano in volo.

II ATTO

Il secondo atto si apre con una nuova scenografia che mostra l'isola disabitata di Magistea, luogo dove dimora la Chimera, mostro mitologico, che terrorizza e uccide gli abitanti della Licia.

I primi personaggi a entrare sono Minerva e Diana, che intonano un canto a protezione di Bellerofonte che da lì a poco giungerà nell'isola in sella al cavallo alato Pegaso. L'eroe entra in scena e inizia la battaglia. Colpito il mostro, Bellerofonte grida alla vittoria che dedica a Minerva e Diana, sue dee tutelari, e ad Archimene che invoca.

Si assiste a un parziale cambio di scenografia: dal cielo si aprono le nubi e compare il palazzo di Venere. La dea siede su un carro con Amore accanto. Al suo arrivo, Minerva e Diana invocano la pace nel cuore di Anzia affinché Bellerofonte possa vivere in serenità senza mettere più a repentaglio la vita. Venere acconsente e invia il figlio presso la regina. Amore accetta di buon grado l'ordine impartitogli dalla madre, e vola presso Anzia:

Ecco le mie saette;
fanne scelta a tua voglia,
di ciascuna il valor t'è chiaro e noto,
se son tuo figlio nò se giunge à vuoto²⁵.

L'ambiente cambia nuovamente mostrando il giardino della reggia di Ariobate. Qui Anzia, sola, prova un forte turbamento emotivo. Una parte di lei, infatti, perdona Bellerofonte e gioisce della sua vittoria, l'altra, invece, desidera ancora vendetta. I sentimenti contrastanti sono generati dal dardo di Amore, visibile tra le nubi. Il dio trafigge la donna perché abbandoni l'orgoglio e l'ambizione vendicativa.

Entra in scena la nutrice Delsiride con cui Anzia ha un acceso scambio di battute. La balia è accusata di essere la causa dell'amore di Anzia per Bellerofonte. È stata lei, infatti, a spingere la regina a desiderare l'eroe come amante. Delsiride si discolpa ammettendo sì di aver contribuito alla nascita della passione, ma le sue intenzioni erano innocenti: la regina era infelice a causa di un marito troppo più anziano di lei e la sua bellezza stava sfiorando. La possibilità di avere un amante, sostiene ancora la nutrice, avrebbe giovato ad Anzia, che avrebbe trovato nuovamente la felicità tra le braccia di un uomo. Delsiride si scusa con la padrona affermando che, comunque, una volta notato il rifiuto di Bellerofonte nei confronti delle continue attenzioni di Anzia, aveva invogliato la regina a volgere i suoi desideri altrove. L'entrata in scena di Ariobate risolve positivamente la disputa poiché il re prega la figlia di perdonare Bellerofonte, ora che è tornato vincitore, e

²⁵ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 64.

di convincere Archimene a sposarsi con un principe che lui sceglierà. Anzia cede alle insistenze e si concentra sulla sorella minore ora entrata in scena. Archimene acconsente, rassegnata, al matrimonio poiché è a conoscenza del fatto che Melistea si sposerà con Bellerofonte per volere del re. I dialoghi che seguono tra i personaggi in scena sono piuttosto comici, ma è presente una nota di rimprovero, da parte dell'autore del libretto, nei confronti delle donne troppo lascive. Archimene, infatti, chiede di non vivere col futuro marito, di restare a Patara, luogo dove partorirà ugualmente i figli di suo marito. Le risposte di Anzia e Delsiride, che si offrono di insegnarle l'arte di concepire senza marito, accrescono il clima fedifrago che si respira già con le parole di Archimene. Le allusioni all'adulterio sono, probabilmente, riferimenti alla società barocca veneziana, in cui i matrimoni si celebravano per convenienza e le dame riversavano il proprio amore non sul marito, ma sugli amanti.

Le donne escono di scena lasciando sola Archimene. Entra Bellerofonte, che afferma di aver vinto la Chimera in nome di Archimene. La fanciulla resta basita, ancor più quando scopre che l'amato non è innamorato di Melistea, ma di un'altra fanciulla che non può sposare a causa del suo lignaggio. L'eroe le confessa, però, di essere l'erede al trono di Effira, ma di non poter avanzare richieste poiché suo padre fu ucciso da Preto, la cui moglie Anzia ora regna sulla sua terra. In questa scena si assiste a un dolcissimo scambio di battute tra i due innamorati, ancora ignari della reciprocità del loro sentimento. Alle continue domande della fanciulla riguardo a chi sia la donna amata, Bellerofonte risponde con messaggi allusivi, fino alla rivelazione finale.

Una volta dichiaratisi, Archimene, prima di uscire di scena, indica all'amato il luogo in cui lo aspetterà a breve: il boschetto vicino alla fonte.

Entra Melistea, gioiosa per le imminenti nozze, seguita da Minocle. L'anziano tenta ancora di conquistarla promettendole amore e doni. Melistea inizialmente si lascia corteggiare per poi deridere l'uomo a causa dell'età, dei capelli bianchi e dell'assenza di denti.

Il secondo atto si chiude con un ultimo cambio di scena, al seguito del quale appare il tempio di Giove, dio presso il quale Bellerofonte offre in sacrificio la testa della Chimera. È presente un coro che canta in favore dell'eroe, mentre Ariobate lo consacra difensore della Licia.

III ATTO

L'atto si apre con la visione di un boschetto. Il primo personaggio a entrare è Melistea che scopre l'abbandono di Bellerofonte per Archimene. Giungono le due principesse e la fanciulla si nasconde per ascoltare il loro dialogo. Archimene confida alla sorella Anzia l'amore da lei nutrito per Bellerofonte e da Bellerofonte ricambiato. La regina d'Effira è turbata perché ritiene di avere due rivali in amore: non solo deve fronteggiare Melistea, promessa sposa a Bellerofonte, ma anche la sorella minore. Per farla desistere, ammonisce la fanciulla parlandole

dell'impossibilità di sposare l'eroe poiché il sangue reale non può mischiarsi al sangue non nobile. A sostegno del suo amore, Archimene rivela la vera origine di nascita di Bellerofonte e smaschera la sorella maggiore: il vero motivo per cui Anzia nutre odio nei confronti di Bellerofonte è perché anche lei ne è innamorata. Per convincere la giovane di aver frainteso i propri sentimenti per l'eroe, la regina decide di intercedere presso il padre a vantaggio di Archimene affinché possa sposare l'amato. In realtà i progetti di Anzia sono ben diversi. Con l'uscita di Archimene e di Melistea, la quale grida vendetta, entrano in scena Delsiride, Ariobate (che si nasconde) e Bellerofonte. L'eroe canta l'amore per Archimene ma è immediatamente interrotto dalla nutrice, che insiste a perorare la causa amorosa della padrona. Pur di cacciarla e, così, di aspettare l'arrivo di Archimene, Bellerofonte l'asseconda. Entra Anzia che tenta ancora di conquistare l'eroe con promesse d'amore, ma dopo aver appreso da lui stesso la sua l'origine regale, è rifiutata. La regina s'infuria e lo minaccia con nuove prove: non solo, infatti, fu lei l'artefice delle sue imprese pericolose contro le Amazzoni, i Solimani e la Chimera, ma ora lo condannerà a morte. Ariobate, ancora nascosto, apprende la verità e irrompe in scena. Irato, caccia la figlia dal regno e fa arrestare Bellerofonte.

L'eroe è scortato in catene verso le prigioni e incontra Archimene, che accusa di essere la causa della sua sventura poiché si è confidata con Anzia. La fanciulla è disperata, tenta di scusarsi affermando di non aver colpe e quasi impazzisce dal dolore. Le due sorelle si scontrano in modo assai violento e Anzia cerca di discolarsi affermando che la colpa non è sua, ma di Amore. Archimene caccia e maledice la sorella.

Si assiste quindi a un breve intermezzo divino. I personaggi escono di scena ed entrano, in volo, Amore e Anterote, l'amore pudico. Quest'ultimo accusa Cupido di essere la causa delle sventure di Bellerofonte poiché, colpendo Anzia con la sua freccia, l'ha fatta innamorare dell'eroe di un amore passionale e non pudico e fraterno come si converrebbe e come avrebbe fatto lui se l'avesse colpita col dardo. La scena si chiude con un canto di Amore che mette in guardia coloro che lo disprezzano.

L'ultima scenografia mostra la sala regia. In questo ambiente si assiste al lieto fine del melodramma. Entra in scena Delsiride, che piange la sua sorte di serva costretta a inganni e a menzogne per volere della padrona. Subito dopo entra Minocle che, appresa la cattura di Bellerofonte, decide di rivelare al re le notizie sulla nascita del suo figlio adottivo. Il re Ariobate e Paristide entrano in scena, mentre Minocle si fa da parte. Il capitano domanda al re quale sia il motivo per cui Bellerofonte è stato arrestato. Il sovrano ripete le parole sentite nel boschetto ma Paristide è stupito poiché ritiene che Bellerofonte sia un uomo onesto e buono e non pericoloso e menzognero come lo reputa il re. Giunge Minocle, che rivela ad Ariobate di aver preso il bambino in fasce nella reggia del re Glauco. Il soldato era nell'esercito di Preto e stava combattendo. Entrato nelle sale reali, aveva trovato una nutrice morente, che cullava un bambino. La donna gli aveva affidato il neonato affinché lo salvasse e gli aveva rivelato che il bambino era l'unico erede legittimo del regno perché figlio di Glauco. A riprova, gli aveva consegnato il

sigillo reale. Terminato il racconto, Ariobate chiede al suddito di vedere il sigillo e manda a chiamare la figlia Anzia a cui chiede se il marito le avesse mai parlato di un legittimo erede al trono. La regina afferma che, sì, c'era un bambino, ma che non era mai stato trovato, così come il sigillo reale, che Preto aveva dovuto far ricostruire.

Svelato il mistero con la consegna del sigillo e con la prova della presenza di una voglia bianca a forma di piuma, simbolo della discendenza di Eolo, sulla spalla di Bellerofonte, il re chiede a Minocle perché non abbia mai rivelato la verità al figlio adottivo. L'uomo risponde di aver temuto una rivendicazione del trono da parte di Bellerofonte, a lui spettante di diritto, e che tale impresa avrebbe messo a repentaglio la sua vita. L'anziano soldato confessa di aver rivelato soltanto adesso la verità al figlio perché aveva sperato di dissuaderlo dall'andare a combattere contro la Chimera: una volta conosciuta la sua vera origine, non avrebbe rischiato di morire solo per compiacere il suo re.

Ariobate gioisce per la notizia appresa e decide di liberare Bellerofonte e di donargli la figlia Archimene. Anzia chiede al padre di poter essere lei il messaggero di tali belle notizie poiché il suo amore violento nei confronti di Bellerofonte è mutato in un amore fraterno e casto. Resta solo Melistea alla quale il re dona, come dote, il regno di Agromonte, così da consentirle un matrimonio altolocato ed entro breve tempo.

Tutti i personaggi invocano lieti le nozze dei due protagonisti. Il melodramma si conclude con la benedizione di Ariobate ai due futuri sposi, ancora frastornati dagli eventi, e con la promessa di Anzia che, come ammenda per i suoi peccati, decide di donare il suo regno alla sorella Archimene, e quindi all'erede legittimo, e di ritirarsi presso la corte del padre, unico luogo che la rende felice. L'ultima parola è di Bellerofonte, che afferma di ritenere Minocle il suo unico genitore. È al vecchio che andrà tutto il suo affetto.

3. PROLOGO

LA SCENOGRAFIA

Il melodramma si apre con la visione del Porto di Patara, città della Licia (fig. 22), com'è scritto nello scenario del melodramma²⁶.

I personaggi che partecipano all'azione sono Innocenza, Astrea e Nettuno.

L'incisione di Giovanni Giorgi mostra sul lato destro le poppe di sette navi dipinte che rappresentano la flotta con cui la regina Anzia, figlia di Ariobate, giunge nella città dove vive il padre. Alcuni vascelli decorati con standardi colorati mostrano le vele non ancora raccolte:

Havevano dorate a un sol lavoro le poppe, con gli standardi di varij colori, e divise spiegate all'aria²⁷.

Sul lato sinistro, anch'esso dipinto, si stendono le quattro alte torri delle mura della città a cui se ne alternano tre più basse, oltre le quali si possono vedere, sempre dipinti, alcuni edifici della città. Le torri ricordano le strutture presenti nell'arsenale di Venezia (fig. 24 e 25), luogo presso il quale Torelli ebbe la sua prima esperienza lavorativa come ingegnere navale, e gli edifici che si scorgono oltre le torri più basse rimandano ancora alla città lagunare: dietro la prima torre bassa, intendendo la più vicina al proscenio, si nota una costruzione che sembra un campanile assai simile a quello di San Marco, così come la seconda torre mostra dietro di sé una cupola, ancora un riferimento alla Basilica veneziana (fig. 26).

Al centro della scenografia, oltre la banchina del porto, è visibile il mare, tridimensionale, costruito con l'utilizzo di cilindri dipinti d'azzurro, come consiglia Sabbatini nella *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*²⁸.

Il fondale non si vede nella prima incisione proposta da Giorgi nell'*in-folio*: la figura 22 nella nostra appendice, corrispondente alla prima immagine inserita nell'*in-folio* mostra, infatti, il fondino (con la piazza di San Marco di Venezia dipinta) che non appare con l'apertura del sipario, ma poco dopo. Il fondale – con cui si apriva lo spettacolo – si vede, invece, nell'incisione successiva (fig. 28), che mostra lo stesso Porto di Patara senza Venezia nel fondo, ma con il cielo e il mare dipinti. È verosimile ritenere che Torelli abbia proposto l'incisione con Venezia sullo sfondo per la seconda parte del Prologo per mostrare al lettore l'impianto nella sua valenza simbolica, secondo il volere della committenza degli Incogniti che miravano a elogiare la Repubblica.

Il fondale visibile all'inizio del Prologo mostra un mare dipinto (fig. 28) da cui emergono due rocce, sempre dipinte, su cui poggiano due torrette con la bandiera del regno. I sassi indicano l'entrata al Porto di Patara. In lontananza si nota

²⁶ VINCENZO NOLFI, *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 19.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 90-91.

la presenza di due imbarcazioni dipinte che navigano in direzione della città costiera: le prue sono girate verso il porto. La presenza delle rocce e delle navi mira ad aumentare l'illusione di profondità della scena; le proporzioni delle figure sul fondale suggeriscono, infatti, un ambiente assai più esteso di sedici metri, lunghezza effettiva del Teatro Novissimo.

La scenografia è dunque in gran parte bidimensionale: solamente una porzione di mare è costruita in tre dimensioni e il fondale è piuttosto lontano dall'ultima quinta per permettere l'inserimento dei cilindri che rappresentano il mare.

L'intero impianto è dipinto secondo la prospettiva centrale²⁹ e tende a un punto di fuga³⁰ molto lontano. Si legga a riguardo la descrizione che offre Del Colle, che non manca di elogiare Torelli:

Correva il mare per linea obliqua dalla sinistra alla destra a baciare l'ultima muraglia dilatandosi dopo in prospettiva con due torri in lontananza maggiore guardia all'entrata del porto; più in là altro non impediva l'occhio che non si andasse con diletto ingannando nell'immensità di quelle acque, così perfettamente tutte le altre cose imitato, che per molto che io dicessi in lode dell'inventore principalmente, e poi del pittore sarebbe sempre il tutto del loro merito molto minore³¹.

Il fondale è visibile mentre Innocenza scambia le prime battute con Giustizia e Nettuno; poi, a un cenno del dio, dal mare sale il fondino su cui è dipinta la piazza di San Marco di Venezia, città sulla quale la virtù dell'innocenza regnerà sovrana (fig. 22).

La piazza della Basilica è riconoscibile grazie a una perfetta ricostruzione del campanile della Chiesa, del Palazzo Ducale sulla destra e delle Procuratie a sinistra; due pilastri stanno al centro. Oltre il palazzo, sulla destra, si scorge anche la cupola di San Marco.

D'ordine suo viddesi sorgere dal mare in modello la città di Venezia, così squisita 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 ogni ora più godeva, scordandosi quasi per quella finta della vera dove realmente si tratteneva³².

²⁹ La prospettiva centrale è la tecnica prospettica maggiormente conosciuta e più impiegata nel periodo rinascimentale e barocco. «Due rette parallele fra loro, allontanandosi da noi, convergono in un unico punto all'orizzonte [punto di fuga]. L'immagine che il nostro occhio percepisce è quella di un triangolo che si alza verso l'orizzonte con forte effetto di profondità, a cui concorre non solo la nostra esperienza visiva, ma anche una serie di precise regole geometriche-proiettive. [Disegnando tre strisce uguali e a diverse distanze dall'occhio] la striscia più lontana da noi ci "sembra" più piccola della seconda che a sua volta "sembra" più piccola della prima, la più vicina a noi, anche se in realtà sono perfettamente uguali fra loro per costruzione». Un ambiente più lontano, quindi, appare più piccolo di uno più vicino a noi. (ELIO MORASSO, *Manuale di disegno e di progettazione*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 1993, pp. 228-230).

³⁰ Secondo le regole geometriche, il punto di fuga si crea prolungando le linee dei due lati della scena che si congiungono in un unico punto. (Cfr. *ivi*, p.196).

³¹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

³² *Ibidem*.

L'intera scenografia è asimmetrica e i motivi dipinti sulle quinte laterali sono di ordine differente, come osserva Per Bjurström³³; essi mostrano dal lato sinistro, il predominio dell'architettura sulla natura, da quello destro, il dominio dell'elemento naturale sull'elemento edificato. Analizzando l'impianto si nota, infatti, che sul fianco sinistro, occupato dalle mura della città di Patara, oltre l'arcoscenico è presente un albero, piuttosto spoglio in verità, ma che comunque è simbolo di natura in contrasto con l'architettura dei torrioni. Similmente anche il fianco destro è caratterizzato dalle acque che circondano i vascelli (il mare si vede tra le prue e l'argine del molo), e mostra oltre l'arcoscenico una torre di mattoni. Si ha, quindi, l'unione tra un edificio costruito (le mura a sinistra e la torre e i vascelli a destra) e la natura (l'albero a sinistra e il mare a destra). Questo continuo alternarsi di architettura e natura è tipico di Torelli che, nei suoi impianti, sposa perfettamente ambienti boschivi e floreali, con costruzioni, abitazioni e sculture. Sempre secondo Per Bjurström³⁴, per costruire questo impianto, Torelli avrebbe preso spunto da Chenda e dalla prima scenografia per l'*Ermiona* allestita nel 1636 a Padova. Come si vede dalla figura 27, il tema della natura in contrasto con le costruzioni dell'uomo è presente anche nell'allestimento padovano, ma a differenza di Torelli, Chenda separa nettamente l'architettura delle mura dall'ambiente roccioso, evitando qualunque commistione tra le due nature.

Torelli, però, non si limita ad alternare l'elemento architettonico con quello ambientale nella stessa scenografia, ma sottolinea la diversità dei generi creando due figure geometriche differenti. Come sostiene Molinari³⁵, che accusa tra i due fianchi, seppur simmetrici, uno squilibrio dei lati, si nota che le mura danno un'idea di staticità, di maggior consistenza "fisica", creando una geometria spigolosa e severa; all'opposto, le onde, ma anche le forme curve delle poppe delle navi, e le curvature delle vele creano un'immagine tonda, morbida e in movimento. Tali forme sono rintracciabili anche nel piano orizzontale della scenografia. La durezza delle mura prosegue nella banchina in cemento del porto, al quale si oppongono le morbide onde del mare. Le acque si estendono oltre le mura e le navi, creando una figura geometrica trapezoidale, stessa forma riscontrabile nella banchina.

Ma c'è di più. La scenografia è costruita secondo "scorrette" regole prospettiche per la necessità di inserire i personaggi (Giustizia, Nettuno e il seguito dei reali) all'interno dell'ambiente senza farli apparire sproporzionati. Spieghiamo il concetto. Osservando la figura 23 si vede che le diagonali inferiori, identificabili con i lati obliqui del trapezio del pavimento, sono poco inclinate; tendono, cioè, a una profondità molto estesa con un punto di fuga assai lontano³⁶. Sono scelte ideali per creare un ambiente verosimile e "a misura d'uomo" così da inserire i personaggi senza perdere l'illusione scenica, nel senso che la prospettiva è costruita per "rimpicciolire" poco le mura e le navi via via che ci si allontana dal proscenio. Considerando le diagonali superiori, l'ipotetica linea tracciabile unendo le cime delle torri a sinistra e quella visibile nell'albero direzionale con le vele

³³ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 61.

³⁴ *Ivi*, p. 60.

³⁵ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 165.

³⁶ Cfr. EMILIO MORASSO, *Manuale di disegno e progettazione*, cit., pp. 196-199.

spiegate a destra (il primo visibile subito dopo la torre), si evidenzia come s'incontrino in un punto di fuga differente da quello delle linee inferiori. Allo stesso modo il punto d'intersezione delle due diagonali sinistre è diverso da quello delle due destre³⁷. Dalle regole geometriche deriva che le navi sono molto più grandi delle mura. Ma perché Torelli crea una scenografia di questo tipo? Le ragioni sono molteplici. La prima è data dalla necessità di far scendere i personaggi dalle prue delle imbarcazioni. Il punto di fuga delle linee destre è poco profondo, appena oltre l'ultima nave, poiché la linea superiore è molto inclinata. Ciò permette di costruire le due imbarcazioni più vicine al proscenio, da cui presumibilmente scenderà Anzia col suo seguito, di una grandezza tale da non far sembrare il personaggio sproporzionato, troppo grande, rispetto alla prua. Nel contempo, però, l'ambiente di destra è poco profondo. Da ciò deriva che, seconda motivazione, l'ultima imbarcazione sarebbe stata troppo piccola accanto a Nettuno, se si fosse collocato l'attore sul lato destro. Torelli decide così di posizionare l'attore sul fianco sinistro, riducendo l'angolo d'inclinazione della diagonale superiore sinistra che s'interseca con quella inferiore in un punto che va oltre il carro. La soluzione diminuisce di poco l'altezza delle mura. Giustizia, Nettuno, il seguito di Ariobate e di Anzia possono, così, essere posti all'interno della struttura con verità scenica.

L'ultima motivazione, che induce lo scenografo a mostrare le mura più piccole delle navi è da rintracciarsi nella necessità di focalizzare l'attenzione dello spettatore sul mutamento parziale dell'impianto ossia sul fondino con piazza San Marco. Se le mura fossero state dipinte con la stessa tecnica prospettica delle navi, avrebbero occupato tutto lo spazio della superficie piana della scena poiché il punto di fuga delle diagonali superiori è molto vicino alla fine della banchina del porto, e quindi non sarebbe stato possibile inserire né il mare né il fondino. Inoltre le torri avrebbero coperto il cielo rendendo la scenografia chiusa, massiccia, distruggendo la morbidezza delle navi e del mare, e claustrofobica. Si ipotizzi, infatti, di vedere le mura partire dal soffitto e via via rimpicciolire; si perderebbe completamente la sensazione di apertura e di slancio verso l'alto che si ottiene dipingendo il cielo oltre i torrioni.

Torelli con questo impianto "scorretto" fa sì che l'occhio sia portato a seguire le linee inferiori che offrono un ambiente molto profondo, come già detto, e tendono a indirizzare lo sguardo su Venezia. Si entra, così, all'interno dell'ultima questione riguardante l'impianto prospettico. La scenografia è costruita su due livelli prospettici frontali differenti: le proporzioni delle mura di Patara, delle navi attraccate e del mare sono differenti da quelle del fondino con Venezia. Osservando le regole geometriche che ordinano le linee del pavimento, Venezia avrebbe dovuto essere dipinta molto più lontana, più piccola. Lo scenografo decide di forzare ancora una volta la geometria disegnando una piazza "sproporzionata" rispetto alle torri dipinte sulle quinte di sinistra e alle navi su quelle di destra per avvicinare Venezia e renderla visibile e riconoscibile al pubblico.

Torelli idea, così, una scena molto lunga sia prospetticamente, visto che il fondale e il fondino indicano un ambiente molto profondo, sia costruttivamente,

³⁷ Secondo le regole prospettiche le diagonali dovrebbero incontrarsi in un unico punto. Cfr. *ivi*, p. 196.

poiché utilizza tutto lo spazio del palcoscenico per creare l'ambiente percorribile dall'attore. Un impianto disarmonico dove vengono meno tutte le regole geometriche rinascimentali, ma funzionale alle esigenze teatrali e simboliche, che concilia i molteplici scopi della scenografia: bellezza della visione, proporzioni con i personaggi e messaggi allegorici.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Il primo personaggio, già in scena all'alzarsi del sipario³⁸, è Innocenza. La dea, in piedi al centro del palcoscenico, sulla banchina del porto, è interpretata da un soprano di Parma. Del Colle descrive l'abito come una veste in seta bianca decorata in oro con un mantello d'argento e i capelli raccolti in una ricca acconciatura:

L'Innocenza con abito di ormesino bianco tutto fregiato d'oro con bellissima acconciatura di capo, e lungo strascico di tocca d'argento maestosamente disposto³⁹.

Il secondo personaggio ad apparire in scena è Giustizia, che indossa una veste celeste decorata in oro:

Giustizia con un Leone a lato la spada e le bilance nelle mani, con veste turchina sparsa d'oro, ricca, e vaga sopra maniera⁴⁰.

La dea è in cielo seduta su una nuvola d'argento e accanto a lei c'è un leone. Astrea tiene in una mano una spada e nell'altra una bilancia che pesa i peccati e le buone azioni. Il cantante è un castrato di Roma ampiamente lodato da Del Colle, che afferma che l'attore, già noto al mondo accademico, è dotato di una splendida voce: «rappresentava questa un valorosissimo castrato di Roma, che con voce soavissima, e delicata, con gesto nobile, e maestoso accrebbe gran cumulo d'applausi al notissimo valore suo»⁴¹.

Secondo la descrizione, la macchina scende verso il pavimento, ma non giunge a toccare il terreno, restando sollevata a mezz'altezza:

Fuori di alcune nubi squarciatesi apparve poi un rilucente come toccato d'argento, con singolare arte composto spiccandosi totalmente dal Cielo nella sua ultima parte, e avanzando verso terra negando all'occhio il penetrare l'appoggio di questa macchina⁴².

L'ultimo personaggio ad apparire è il dio Nettuno, interpretato da un tenore di Parma. Il dio emerge dal mare su un carro d'argento a forma di conchiglia, tirato

³⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

da cavalli marini e circondato da un gruppo di Tritoni. Dalla descrizione di Del Colle pare che il dio sorga dalle acque dal lato sinistro del palcoscenico; portatosi poi verso il centro, si gira per tornare al punto di partenza e cantare la sua aria:

Sorse poscia alla destra⁴³ del mare in forma d'argentata conchiglia tirato da Cavalli marini un carro che portandosi dalla destra al mezzo della scena si girò in faccia fermandosi in prospetto del Teatro: portava questi il Dio delle onde Nettuno servito all'intorno dai suoi Tritoni eccellentemente rappresentati⁴⁴.

Dall'incisione (fig. 22 e 26) vediamo Nettuno con le gambe piegate, a indicare la postura non perfettamente eretta; è probabile, quindi, che l'attore non sia in piedi sulla conchiglia, ma leggermente "abbassato" per non far crollare l'illusione scenica. Per quanto la scenografia sia costruita per permettere agli attori di arretrare verso il fondale, è piuttosto inverosimile che l'illusione scenica sia mantenuta con una postura del tutto eretta. L'attore interprete di Nettuno in piedi sarebbe risultato alto, in proporzione, quasi quanto il campanile di San Marco e, stando in piedi, quindi, avrebbe certamente vanificato l'illusione prospettica. Il dio – è ragionevole supporre – sta inginocchiato, accovacciato o ha le gambe piegate per "sembrare più piccolo" così da mantenere l'illusione scenica.

Egli si mostra completamente nudo (forse indossa una calzamaglia tinta carne); un mantello turchino e argentato copre le zone più intime.

Nudo era in tutto, se non in quanto un ricco manto turchino, e d'argento vagamente lo copriva in qualche sua parte⁴⁵.

Si nota immediatamente il lusso dell'abbigliamento degli attori che rispecchia sia la natura divina per l'utilizzo dei fili preziosi, sia la ricchezza di dettagli tipici del melodramma barocco, così come si rintracciano somiglianze stilistiche dei capi delle tre divinità per i mantelli con decorazioni simili tra di loro.

Non sono giunte notizie riguardo a ulteriori movimenti né riguardo alle uscite, ma è possibile supporre, proprio per la mancanza di dati, che i personaggi, una volta entrati in scena, non si muovano granché, rimanendo sostanzialmente fermi durante l'esecuzione delle arie del prologo e che escano dallo stesso punto d'entrata: Nettuno dal mare, Giustizia dal cielo e Innocenza, forse, dal lato sinistro del palcoscenico, essendo il destro occupato dal mare. Purtroppo queste sono solo supposizioni visto che Del Colle non fornisce alcuna informazione in merito.

Un dato importante, acquisito osservando l'incisione di Giovanni Giorgi, e descritto dall'accademico, è che i personaggi occupano tre piani differenti del palcoscenico: Innocenza, in primo piano, si trova sul proscenio sul lato destro, Giustizia, a metà strada fra Innocenza e Nettuno, è in cielo al centro e resta sempre sollevata in aria, e Nettuno, che appare dal mare, è posto sul lato sinistro nel fondo

⁴³ L'accademico inverte i lati della scena poiché il suo punto di vista è quello dell'attore, quindi dando le spalle al palcoscenico. I contemporanei identificano, invece, i lati dallo sguardo dello spettatore, cioè fronte scena.

⁴⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

⁴⁵ *Ibidem*.

del palcoscenico. L'azione si svolge, quindi, su tre piani: in proscenio, in cielo e sul fondo scena. Le tre zone non si mostrano indipendenti o slegate dall'azione drammatica in quanto entrano in contatto tra loro grazie al dialogo dei tre personaggi, che rimbalza da uno all'altro, raccordando così i tre livelli del palcoscenico⁴⁶. Si è di fronte a una grande novità per l'epoca, che tendeva a collocare l'attore nella parte più avanzata del palcoscenico, il proscenio appunto. In questa scena, invece, i tre personaggi occupano l'intero volume dello spazio disponibile, grazie alle posizioni di Nettuno e Giustizia. Ma c'è di più. Con l'apparizione di Venezia, si è di fronte a un esempio di comunione tra le parole, la posizione degli attori e l'impianto scenografico, dove l'uno s'intreccia con l'altro col fine di rafforzarsi vicendevolmente⁴⁷. Il legame tra il testo, l'arte attorica (le divinità indicano la presenza della città sul fondino⁴⁸) e l'impianto scenografico (dalle acque sorge il fondino su cui è dipinta la piazza di San Marco) si rivela inscindibile proprio per la stretta concatenazione di tutti e tre i coefficienti. La parola, i personaggi e l'ambiente divengono i tre vertici di un unico triangolo dove l'uno necessita degli altri due per divenire significante. Ciò che si viene a creare è un'unione indivisibile in cui i singoli fattori acquistano valenza, grazie al significato che danno loro gli altri due. Il fondino che mostra Venezia diviene così manifestazione visibile delle parole del testo, e l'attore è il veicolo attraverso cui si esplica il verbo.

L'ELOGIO A VENEZIA

La scenografia rivela immediatamente allo spettatore il messaggio centrale dell'opera. Numerosi sono i simboli che si manifestano nel Porto di Patara, ma tutti mirano all'unico obiettivo di glorificare Venezia.

La città lagunare non solo è richiamata dalle costruzioni che si innalzano sopra le torri sul lato sinistro del palcoscenico e dalle navi attraccate a destra che indicano la presenza di un porto, ma la sua immagine sorge dalle acque a un gesto del dio del mare come luogo in cui regnerà l'innocenza. Si è analizzata la prospettiva utilizzata da Torelli dimostrando com'egli utilizzi le regole geometriche in modo volutamente "errato". Si cercherà ora di dimostrare come la scelta corrisponda anche all'intento di far passare un messaggio reso allegoricamente. Venezia appare molto più vicina di come dovrebbe essere stando alle regole prospettiche affinché il pubblico intenda che la città chiamata da Nettuno è la Repubblica, riconosciuta nel fondino. Lo scenografo elogia la città quale luogo in cui regnano le migliori virtù e in cui è bandito il vizio, obbedendo così alla volontà dell'Accademia degli Incogniti di lodare Venezia, e lo fa focalizzando l'attenzione sulla sua arte, emarginando l'attore, che è decentrato rispetto al punto di fuoco (Innocenza e Nettuno sono l'una a destra, l'altro a sinistra, e Astrea è in alto) con

⁴⁶ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 165.

⁴⁷ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 61.

⁴⁸ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., pp. 21-22.

un dipinto che tende a far risaltare il coefficiente scenografico su quello attorico. La centralità di Venezia, che diviene il soggetto dell'impianto, è messa in evidenza sia dal pavimento del palazzo Ducale, che, considerando le leggi prospettiche, risulta più largo di quello di Patara, sia dal campanile di San Marco, di dimensioni disarmoniche rispetto al resto della costruzione. Esso è molto alto, troppo rispetto ai palazzi accanto. L'intento è di dare importanza alla città, imponenza e grandezza con il suo estendersi in altezza; il campanile dà slancio verso l'alto all'insieme architettonico dipinto sul fondino. Le misure del campanile corrispondono quasi a quelle del campanile osservato oltre le mura di Patara sul lato sinistro che, in proporzione, sono più piccole dei palazzi veneziani sul fondino. Tutti gli elementi del porto rimandano alla Repubblica, dalle torri, al campanile e alla cupola che si intravedono dietro le mura, alle navi, al mare, a indicare la predestinazione di Patara che entro breve potrà scorgere la città ideale. La stessa costruzione prospettica della parte sinistra anticipa la visione del fondino. Le analogie tra Venezia e Patara si concretizzano, infatti, con l'apparizione vera e propria di Venezia sul fondo a conferma dello stretto legame che si instaura tra le due città. La somiglianza tra le due città indica il desiderio accademico di elogiare la Repubblica quale discendente del popolo troiano sfuggito al massacro greco. Secondo gli Incogniti, infatti, i superstiti non si sarebbero insediati nelle terre romane, bensì in quelle veneziane, dando vita alla società veneziana, unica erede della nobile stirpe. La domanda da porsi è quale legame unisca Patara, città dell'Asia minore, con Troia. Secondo Omero, poeta molto amato dagli Accademici, la stirpe discendente dal protagonista, che poi sarà il sovrano di Patara, avrebbe combattuto al fianco dell'esercito di Ettore. Patara non solo è un regno giusto, al servizio della civiltà da cui Venezia discenderà, ma anche ha contribuito alla nascita della Serenissima. I cittadini di Venezia, quindi, hanno il sangue glorioso di eroi classici legati a Troia, tra cui quello di Bellerofonte, eroe d'animo nobile e giusto.

La Serenissima appare, però, distante da Patara ed è chiamata a un cenno di Nettuno, quindi da un dio, a indicare, forse, sia la sua origine divina sia, soprattutto, l'inadeguatezza di Patara, ancora regno prematuro, non ancora perfetto come è Venezia. Venezia appare per pochi secondi. Essa è un luogo effimero, quasi un miraggio. La visione della città ideale è il presagio del luogo che sorgerà se la virtù di Bellerofonte vincerà contro le prove da sostenere e della futura sottomissione di Patara alla Repubblica. Patara nasconde un ulteriore messaggio: essa era una città turca, ed è conquistata da Venezia nella sanguinosa guerra contro l'Impero turco. La sottomissione alla Repubblica è chiaramente rivelata durante il procedere dell'azione, ma trapela anche nel Prologo grazie sia agli edifici che ricordano la città lagunare (le costruzioni si mostrano architettonicamente "moderne", piuttosto che classiche o orientali, indicando il dominio repubblicano su quello turco), sia alle posizioni degli dei: Innocenza si trova all'esterno della città, sulla banchina del porto, Astrea in cielo e non scende mai a terra, e Nettuno appare tra le onde. Nessuno dei tre si mostra, per tutto il resto dello spettacolo, entro le mura di Patara o a contatto con i personaggi. Questo indica la non partecipazione degli dei alla situazione di Patara, il cui popolo sarà presto conquistato da Venezia, città dove i tre dei risiederanno stabilmente. La conquista di Patara da parte di Venezia è

dichiarata, infine, dalle parole delle tre divinità. Nettuno, rivolgendosi a Innocenza, loda la città lagunare:

Tempo verrà, ch'ad onta di Natura
Sù l'instabil mio dorso
Alzerà stabil Reggia altere mura,
in questa troverai gl'estinti pregi,
Quivi il tuo seggio, e qui per te vedransi
Tra'l falso humor de flutti
Non le Venneri nò nascer i Regi;
onde con nobil grido
andrà su l'ali de la fama a volo
d'Adria temuto, e riverito il lido.
Mira colà, che sorge,
opra del mio poter la bella ìmmago,
Gloriosa e superba,
Qual ne l'idea del fato hor si riserba⁴⁹.

Anche Innocenza canta la nobiltà di Venezia paragonandola ad altre grandi città del passato. Paragone che, ovviamente, la Repubblica vince con tutto il suo splendore:

Son le tue grandezze un'ombra vile
Sparta, Athene, e Stagira,
Quindi vedranno i secoli futuri
Correr ai lidi tuoi gonfio di lume
Per tributarti il Ciel converso in fiume⁵⁰.

In ultimo, ma assai importanti, sono le parole di Giustizia che si professa a favore di Venezia, desiderando scambiare la sua reggia celeste con un'abitazione nella città che recupererà l'Età dell'Oro:

Questo è dunque il bel lido
ov'io rintraccerò l'età dell'oro?
O caro albergho, e fido,
tra velami de l'ombre, ecco t'adoro.
Dhe perché da gl'abbissi
De secoli volanti hor non son giunti
A tante glorie mie gl'anni prefissi?
Ch'hor vorrei cangiare
Col palaggio del Ciel Reggia del mare⁵¹.

Si è di fronte, quindi, a una fusione dei singoli canti in uno corale, che mira sempre a cantare la gloria veneziana.

La figura della dea Astrea, strettamente legata all'encomio di Venezia, sottolinea la superiorità di Venezia su tutte le altre città. Secondo la tradizione, la Giustizia è il simbolo della Serenissima, sotto le cui regole si prosegue

⁴⁹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., pp. 20-21.

⁵⁰ *Ivi*, p. 22.

⁵¹ *Ivi*, p. 21.

l'ordinamento repubblicano⁵². Non a caso accanto alla dea si mostra un leone, altro simbolo di Venezia. E significativamente appare in cielo, senza toccare il terreno, metafora di un luogo, Patara, non ancora atto a ospitare la giustizia.

Anche le altre due divinità manifestano lo stesso messaggio: Innocenza, in centro, preannuncia la grandezza di Venezia poiché è vestita di oro, materiale dedicato ai sovrani, e regnerà con la sua virtù sulla Serenissima; e Nettuno che sorge dalle acque, quindi distante da Patara, si professa padre di Venezia che nasce dal mare, simbolo di vita che si rigenera. I tre dei riccamente vestiti, segno della loro importanza, concentrano le speranze in Venezia, a significare l'attesa della città anche da parte degli immortali.

Un altro messaggio caro agli Incogniti affiora nelle parole delle divinità pagane, mentre si manifesta Venezia: la gloria veneziana porterà un'altra Età dell'Oro che supererà la grandezza di Sparta, Atene e Stagira. Secondo gli Incogniti, infatti, la repubblica della Serenissima personifica la migliore forma di governo, che deriva da quella classica e che offre al cittadino la possibilità di innalzarsi socialmente e culturalmente attraverso l'osservanza delle leggi veneziane.

Tutto l'impianto scenografico tende a elogiare Venezia e anche le parole e gli attori hanno uguale scopo. La comunione dei tre coefficienti mira a un unico messaggio che altrimenti non sarebbe stato del tutto evidente: glorificare Venezia grazie alla quale il singolo diviene parte integrante di un concetto universale.

Ciò è tanto più credibile se si osserva che Nettuno incarna l'elemento acqua, Innocenza la terra e Giustizia l'aria. Tre dei quattro elementi primari sono rappresentati; manca il quarto, il Fuoco, sicché si può forse affermare che Patara, città già grande, ma non ancora completa, è formata di acqua, terra e aria, e prelude a Venezia. La Serenissima, per la sua superiorità in lealtà, giustizia e innocenza rispetto a Patara, contiene i quattro elementi armoniosamente congiunti nella loro totalità, i quali la rendono manifestazione microcosmica del perfetto macrocosmo in cui tutti gli elementi si sposano insieme.

⁵² Cfr. RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 50; RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, cit., p. 63.

4. I° ATTO

Scene 1-3

LA SCENOGRAFIA

Il fondino con Venezia scompare nelle acque e si ritorna alla scenografia con cui si apre il melodramma: il Porto di Patara circondato dal mare (fig. 28).

Si assiste ora all'incontro tra il re Ariobate e la figlia Anzia. Del Colle scrive che il sovrano e la corte entrano in scena dalla porta principale della città, visibile tra la prima torre bassa e la seconda alta, a sinistra nell'incisione (fig. 26).

La porta è visibile solo nel disegno che mostra il fondino con Venezia e non in quello della figura 28. Osservando le due incisioni che riproducono il Porto di Patara (fig. 22 e 28) si notano altre lievi differenze oltre alla mancanza della porta, imputabili, probabilmente, o a una dimenticanza di Giorgi, forse assai più concentrato a incidere la magnifica nube con Minerva e Diana che apparirà successivamente, oppure alla difficoltà di riprodurre il disegno una seconda volta perfettamente uguale alla prima stampa. Le due incisioni, infatti, si riferiscono alla stessa scenografia presente nel Prologo e nelle prime tre scene del primo atto: né Del Colle, né Nolfi nel libretto e nello scenario citano un cambio di quinte tra il prologo e le prime scene del primo atto. Torelli opta per due disegni della stessa scenografia per mostrare nel primo il fondino con la piazza di Venezia dipinta, e nel secondo il fondale e la nuvola con Diana e Minerva. Un'unica incisione avrebbe reso impossibile rivelare al lettore la complessità di elementi di questa scenografia che muta, parzialmente, due volte. Solo nelle incisioni e non nella scenografia realmente realizzata esistono presumibilmente sia pur lievi differenze che si possono sinteticamente elencare: le vele nel lato destro (meno spiegate nella figura 28), l'albero (leggermente più rigoglioso nella figura 28) e le mura della città (nella figura 28 manca il campanile oltre le torri e la porta centrale) nel lato sinistro. L'unica evidente modifica tra le due incisioni (fig. 22 e 28), forse voluta da Torelli, è la presenza, nella stampa che propone la scenografia di queste tre scene, di gruppi di soldati armati posti sulle cime delle torri delle quinte di sinistra (fig. 28 e 29). Assenti nella figura 22, essi potrebbero essere stati disegnati appositamente per l'incisione allo scopo di indicare al lettore le numerose comparse della scorta di Ariobate che fanno la loro entrata nella prima scena. Nell'incisione, infatti, non sono rappresentati i personaggi che partecipano alle azioni, ma solamente Diana e Minerva che entrano poco prima del cambio di scena per intonare un canto in favore di Bellerofonte. È presumibile che i guerrieri non siano realmente dipinti sulle quinte durante lo spettacolo, visto che Del Colle non dice nulla a riguardo (mentre si sofferma lungamente sulle comparse – tra cui un gruppo di soldati – che

si dispongono lungo i lati lunghi del palcoscenico e non sugli edifici dipinti⁵³). È possibile che l'incisore scelga di segnalare la presenza dei soldati e di collocarli in un luogo diverso da quello in cui effettivamente si trovavano durante lo spettacolo per ragioni "tecniche", di cui si parlerà in seguito.

GLI ATTORI E I COSTUMI

La corte di Ariobate è composta dal re, dal capitano Paristide e da una schiera di soldati: otto alabardieri e quattro paggi.

Del Colle descrive gli abbigliamenti dell'esercito e dei due cantanti principali. I soldati indossano una corazza e un elmo con piume turchine; sono turchine anche la cintura, le braghe e la livrea, decorata con rosoni d'oro. D'oro sono l'armatura e il fodero della spada, mentre gli stivaletti sono d'argento.

Erano i soldati armati di Corazza, e elmo con piumaggi turchini, con calzoni pur turchini e una livrea guarnita a rosoni d'oro, con faldiglie a passamani d'oro, bande di tocca turchina, e d'oro alle quali erano appese le loro spade, non senza borzachini d'argento alla mano⁵⁴.

Gli alabardieri sono vestiti con l'abbigliamento tipico dei soldati turchi ossia alla gianizzera⁵⁵: una veste rossa decorata d'argento e un'altra turchina molto lunga, più leggera e che copre la prima. Portano un colletto ampio foderato con alamari⁵⁶ in oro, stivaletti rossi e un berretto con piume turchine, probabilmente un turbante. La cintura che sostiene la scimitarra è d'argento, mentre in mano reggono l'alabarda⁵⁷:

Vestivano gli alabardieri alla Gianizzera, la veste di sotto rossa alamarata d'argento, e di sopra altra turchina con maniche fino ai piedi, bavarone grande alla greca foderato di drappo di vaghissimo colore con alamari d'oro, berrettoni alla Gianizzera, con le sue piume e cascate somiglianti alla veste di sopra, cinte di cocche d'argento che sostenevano la scimitarra, borzachini rossi in gamba, e in mano portavano malapeggi armati di aste assai lunghe⁵⁸.

⁵³ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Il giannizzero è il soldato turco di fanteria (cfr. ENCICLOPEDIA GROLIER, vol. IX, cit., voce *giannizzero*).

⁵⁶ «Allacciatura per abiti fatta con cordicelle di seta o d'oro o d'argento ripiegate sull'abbottonatura in guisa da formare come l'occhiello in cui entra il suo riscontro che di solito è un'olivetta di bossolo rivestita con lo stesso materiale». (GIACOMO DEVOTO e GIAN CARLO OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, cit., voce *alamaro*).

⁵⁷ «Arma d'asta da punta e taglio, usata dal XIV al XVII secolo. Sull'asta di legno è investita una parte metallica costituita da una punta larga e tagliente coassiale e da un'altra punta, di solito uncinata perpendicolare all'asta e opposta a una scure». (ENCICLOPEDIA GROLIER, vol. I, cit., voce *alabarda*).

⁵⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

Infine i paggi indossano lunghe braghe, stivaletti alti e berretto piumato (forse un basco), tutto d'argento, mentre la camicia, scollata e a mezze maniche, è turchina con decorazioni d'oro e rosse sui fianchi:

Era l'abito dei paggi tutto d'argento con dragoni interi, stivaletti in gamba e berrettino alla polacca pur d'argento e con sue piume in testa. Sopra le spalle portavano una veste scollata con mezze maniche aperta dinanzi, e dai fianchi di color turchino foderata di tocca d'oro, e rossa, e con alamari d'oro guarnite⁵⁹.

Il Capitano Paristide è vestito al modo dei soldati, ma la sua armatura è molto più ricca, con ricami e piume, e porta un girello, ossia una sorta di sottana a ruota⁶⁰, decorato da gioielli. È il maggior lustro del costume a caratterizzarlo come capo dei soldati:

Il Capitano di questi era pur armato di ricca armatura, con girello gioiellato, banda turchina, piume e stivaletti di molta vista⁶¹.

Ariobate indossa una veste lunga fino al ginocchio di broccato d'oro. Le spalle sono coperte da un mantello, anch'esso d'oro, foderato, e da una mantellina d'ermellino. In mano tiene lo scettro ricco di gioielli, mentre la corona sul capo è retta da un turbante:

Il Re portava una veste al ginocchio di broccato d'oro, con superbo manto reale foderato d'oro con mozzetta d'ermellini al collo, scettro gioiellato in mano, e un vago turbante in testa, che sovrimposta aveva corona d'oro⁶².

Del Colle elogia grandemente i cantanti che interpretano Paristide e Ariobate, ossia un «tenore di Pistoia di soavissima voce»⁶³ per il primo, e «un basso di Siena che riuscì per ogni parte in quest'attione degno di lode»⁶⁴ per il re di Patara. Il primo canto di Ariobate motiva la presenza del sovrano in un luogo pubblico e poco consono alla visita reale ma, contemporaneamente, indica l'ambiente in cui si trova, unificando, ancora una volta, testo, attore e scenografia. Dice, infatti, Ariobate:

Aspettar ne la Reggia Anthia mia figlia
Di bramato diletto,
non m'ha permesso impetuoso affetto,
se contro i riti, e gl'usi
del Licio fasto a questo lido io vegno,
l'esser Padre mi scusi⁶⁵.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, Roma, Carocci, 2005, p. 81.

⁶¹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 23.

Dopo pochi versi la stessa unione dei tre coefficienti si rintraccia nelle parole del Capitano che annuncia l'arrivo della regina:

Di gran Rè saggio accorgimento degno;
ma vè Signor, che la Regina il molo
già preme, e vien ver noi scesa dal legno⁶⁶.

Anzia con il suo seguito appare in scena. Anche in questo caso Del Colle descrive nel dettaglio i costumi dei personaggi che poco si discostano da quelli della corte. I sei soldati e i quattro paggi che accompagnano la regina sono vestiti come i rispettivi di Ariobate. Solo il colore cambia da turchino a nero, indice di lutto per la morte del re Preto.

Non erano differenti nell'abito i soldati, che nel colore da quelle del Re lo portavano questi nero, e d'argento, così i paggi a livrea pur nera, e d'argento⁶⁷.

Le sei damigelle, riccamente ingioiellate, indossano una doppia veste nera ricamata in argento che copre un corsetto d'oro decorato di rosso. Le spalle sono coperte da un lungo mantello, anch'esso nero.

Le damigelle con veste nera guarnita a passamani d'argento con sopra una piccola veste di tocca nera, con merli d'argento di graziosissima vista, copriva questa veste in parte un petto d'oro con talchi rossi, che aperto alle mammelle mostravano il gonfio della tocca, portavano di più manto di tocca come sopra, che li pendeva fino ai piedi, con gioielli e perle al collo, e alla fronte⁶⁸.

Di nero è vestita anche Delfiride, nutrice di Anzia.

Con veste nera, e lunghe bende Delfiride la nutrice⁶⁹.

La regina, con lo scettro ornato di gioielli in mano e corona in capo, appare vestita, infine, con un abito d'oro ricoperto di un velo nero assai sottile.

Comparve poi la regina Anthia con veste tutta d'oro coperto da sottilissimo velo nero con lungo, e ricchissimo manto, corona in capo, e gemmato scettro nella destra⁷⁰.

Anche in questo caso si nota come un unico stile impronti i vari costumi, esattamente come si è rilevato per il caso della *Finta Pazza*; non c'è differenza tra gli attori secondari e quelli principali quanto a cura o tessuto, semmai, si nota una maggior presenza di ornamenti negli abiti dei personaggi appartenenti alle classi sociali più elevate. I costumi, quindi, per quanto non sia rispettata la verità storica (la vicenda è ambientata nell'antica Grecia, ancor prima della guerra di Troia e gli

⁶⁶ *Ivi*, pp. 25-26.

⁶⁷ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 16.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

abiti sono in stile orientale, con turbanti e larghe braghe; indicano, quindi, una cultura piuttosto contemporanea allo spettatore del Novissimo), sono simili stilisticamente fra loro e i loro colori si richiamano l'un l'altro: oro, argento, turchino e rosso.

Per le scene iniziali del primo atto *Del Colle* non rinuncia a lodare le interpreti della nutrice, «un castrato di Parma d'alta virtù, che così al vivo rappresentava le parti sue, che fra d'ogni altro hebbe dal Teatro partialissimi gli applausi»⁷¹, e di Anzia, la già nota Giulia Sans Paoelli di Roma:

Non si inoltra con descrizioni la penna, poiché da tre anni in qua ha questa Patria con l'onore del suo soggiorno bastevole cognizione dei suoi talenti, e quel favore devoto che alla sua prima venuta rubarono dolcemente i suoi sembianti, e rare virtù agli animi più nobili, e qualificati tanto va prendendo per giornata l'alterazione, che posso dire gli affetti sollevarsi in ammirazione, e quasi toccar dell'adorazione i confini⁷².

L'accademico non fornisce solo le descrizioni riguardo ai costumi e all'arte canora, ma anche preziose indicazioni sulla disposizione dei personaggi. *Del Colle* scrive che «dalla porta principale della Città sortirono in lunga schiera dei soldati, e otto alabardieri, e quattro paggi corte d'Ariobate Re di Licia, che servito dal suo primo capitano Paristide si portava al molo a incontrare la vedova Regina d'Argo sua figlia»⁷³ e che «pur continuavano disposte le prime comparse in scena quando messe l'armata nella spiaggia comodi ponti, uscì la corte di Anthia»⁷⁴. Da tali indicazioni è possibile tentare di ricostruire le posizioni degli attori, che si collocano all'interno dell'ambiente senza creare, come già spiegato, problemi prospettici rispetto alla scenografia. È probabile che il portone da cui esce Ariobate sia praticabile, ossia costruito tridimensionalmente su una quinta e poi aperto per far passare la corte. È anche possibile che sia solo dipinto su una quinta tagliata (il taglio servirebbe per l'apertura della porta) per permettere agli attori di entrare in scena dando l'impressione allo spettatore di uscire effettivamente dalla città varcando il portone centrale. Purtroppo le scarse indicazioni offerte dall'accademico non permettono di avvalorare l'una o l'altra ipotesi.

La scelta adottata per far scendere dalla nave la scorta di Anzia è differente. Le prue, con ogni probabilità, sono dipinte sulle quinte. Presumibilmente la regina e la sua corte, già nel fuori scena, si collocano su una sorta di palchetto alto quanto le prue dipinte (poco più di un metro⁷⁵) ovviamente non visibile al pubblico. Ciò ne permette l'entrata in scena a partire da un livello più alto rispetto alla scorta di Ariobate, dando quindi l'impressione di scendere dalle navi: scendono da una scaletta posizionata in scena a ridosso di una quinta dalle comparse al seguito del re.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ivi*, p. 13.

⁷⁴ *Ivi*, p. 16.

⁷⁵ L'altezza del Teatro Novissimo era di 7,5 metri. Secondo le proporzioni le prue dovevano essere alte circa 1,25 metri.

I personaggi si posizionano, quindi, sui lati lunghi del pavimento del porto. Del Colle elogia l'abbondanza di comparse che, con costumi colorati e sfarzosi, valorizza la magnificenza dell'impianto scenico:

I concerti di queste comparse, la gravità delle azioni, e il valore dei personaggi hanno ridotto al non plus ultra le Scene, se pur ha termine il valore di che a questi apparati sovrintende; entrarono tutti dopo la scena con bell'ordine nella Città, per dar luogo ad altre novità sempre stuporose, e singolari⁷⁶.

Una volta usciti i personaggi dalla porta sinistra, dal cielo appaiono Minerva e Diana sedute su una nuvola, probabilmente alla stessa profondità di quella di Astrea nel prologo. L'autore della descrizione parla della macchina delle nuvole con grande meraviglia, poiché non si scorge in scena la presenza di alcun macchinario. A mezz'altezza la nube si divide in due, separando così le dee, che giungono a terra ai lati del palcoscenico:

Calò la macchina unita per un pezzo indi si divise, e lentamente scendendo posero le due nubi a fianchi della Scena in terra le Dee con inaspettato, e meraviglioso moto, senza vedersi come maneggiate, e rette disperdendosi per il palco, e senza comprendersene il come con stupore dei riguardanti⁷⁷.

Anche in questo caso si possiedono minuziose descrizioni degli abbigliamenti, nonché un breve giudizio sulle qualità canore dei due interpreti: «erano questi due soprani castrati di gran valore, che compitamente sostennero le parti loro»⁷⁸.

Minerva indossa una corazza e un elmo, entrambi forse in argento, una gonna turchina ricca di gioielli e decorata in oro e una sottana bianca. Nelle mani tiene la lancia e lo scudo sul quale è raffigurata la testa della Gorgone:

Vestiva Pallade lucida corazza e elmo, e gonna turchina messa a oro, ricca di gioie, con cascate e girello bianco, portava lancia e scudo col capo della Gorgone⁷⁹.

Diana è vestita di bianco e oro. Sopra il primo abito lungo, un altro più corto, dorato e tempestato di gioielli, impreziosisce la figura. In mano tiene l'arco e a fianco, forse poggiato sulla nube, la faretra. Sulla fronte, infine, è disegnata una mezzaluna:

Era la veste di Diana tutta bianca trapunta d'oro, con sopra un'altra più corta pur messa d'oro sparsavi per dentro un infinito di gioie, piccola mezza luna in capo, arco in mano, e faretra al fianco⁸⁰.

⁷⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 16.

⁷⁷ *Ivi*, p. 18.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

PATARA, UNA CITTÀ CORROTTA

L'arrivo di Anzia a Patara è l'allegoria dell'ingresso del vizio nella città, rappresentato dalla regina, che cerca di offuscare la virtù di Bellerofonte. Si faccia riferimento, anzitutto, ai versi cantati da Innocenza nel Prologo:

Troppo stendono ohimè la frode, e'l vizio
de la lor Tirannia a vasto il confine;
onde sol resta entro a spelonche alpine
a l'Innocenza apena horrido hospitio.
Ne sol, misera me Città superba,
ma da sé mi discaccia anco vil tetto,
e fin la maestà d'un Regio petto
un raggio pur del mio candor non serba.
Patara più d'ogn'altra avida brama
Hoggi le glorie mie far infelici,
Patara qui crudel reggia de lici,
mentre a Bellerofonte eccidij trama⁸¹.

Innocenza indica così la presenza del male a Patara. La regina trama contro Bellerofonte nella patria del padre, portandolo a combattere il mitologico mostro e facendo sì che Ariobate lo condanni a morte.

Gli abiti indossati dai nobili della corte di Argo sottolineano gli scopi tenebrosi di Anzia. I soldati, i paggi, le damigelle e la regina indossano abiti di colore nero, simbolo del male, del buio che avvolge la luce. Significativo è il costume della donna: un abito d'oro coperto da una veste nera, a indicare lo splendore della sua anima ottenebrata dalla passione nefasta che prova nei confronti dell'eroe. Solamente con un cambio di affetti (ossia passando dalla passione carnale nei confronti di Bellerofonte, all'amore fraterno) il velo oscuro cadrà in favore dell'oro, colore degli dei, riflettendo l'anima tornata fulgente.

La corruzione di Patara, causata in primo luogo dalla crudeltà di Anzia, appare anche osservando i costumi della scorta di Ariobate. Gli alabardieri sono vestiti come i soldati turchi, ancora un esplicito riferimento all'impero orientale contro il quale Venezia combatté a lungo; ma anche il re indossa una corona su un turbante, ancora indumento tipicamente turco e una mozzetta, ossia una mantella portata, nell'età moderna, dai Papi o dai Cardinali ma, sempre, di origine turca.

Gli attori si distribuiscono lungo tutto il palcoscenico, occupandone il perimetro e, grazie alle parole che cantano (che descrivono l'ambiente, l'azione, i movimenti e i personaggi⁸²), raccordano insieme la scenografia, l'attore, il costume e il testo. I coefficienti che, come nel Prologo, si rafforzano vicendevolmente, acquistando significato grazie alla relazione dell'uno con gli altri, in queste scene si uniscono per mettere in evidenza l'ingiustizia degli abitanti di Patara che, nello svilupparsi dell'azione, tentano, tutti, di oscurare la gloria di Bellerofonte: Anzia trama contro di lui, Delfiride cerca di raggirarlo, i soldati lo arrestano e Ariobate lo condanna a morte.

⁸¹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 18.

⁸² *Ivi*, pp. 23-28.

La colpa che domina Patara è sottolineata anche dall'incisione (fig. 28). La stampa non mostra le due corti, ma gruppi di soldati armati sulle torri (fig. 29). È probabile che questi siano visibili nell'incisione per rafforzare il messaggio: l'esercito sulle torri non solo dà l'idea di un luogo ostile, ma sembra anche una prigione sorvegliata da guardie armate piuttosto che le mura di una città la cui cura è affidata a poche vedette. Bellerofonte, che è all'interno delle mura⁸³, sembra, quindi, imprigionato a Patara, città chiusa nel suo misfatto: il tentativo di reprimere la vita dell'eroe.

Scene 4-10

LA SCENOGRAFIA

Dopo un breve intermezzo cantato da Minerva e Diana, si assiste a un cambio di scenografia; dal Porto di Patara si passa al Cortile regio (fig. 30). L'incisione offerta da Giovanni Giorgi mostra due lunghe file di porticati ai lati del palcoscenico e un palazzo al centro. I porticati laterali dipinti delimitano un ambiente rigido, chiuso, un po' opprimente. Simili a gallerie, gli edifici laterali presentano una serie di colonne di base quadrata e a mattone a vista, precisamente cinque, alternate da alti finestroni rettangolari sormontate da un transetto triangolare. Un impianto piuttosto inusuale per l'epoca, se si pensa che negli anni in cui opera Torelli si è in pieno Barocco, con le sue forme morbide e ondulate, grandi e sfarzose decorazioni che molto si discostano dall'architettura classica, rigida e compatta. Scrive Del Colle:

Ora rappresentò la scena un regio cortile cui rendeva maestà e pompa ordine lunghissimo di pilastri, finestroni, porte e statue con squisita misura e arte disposta; formava gran teatro il prospetto di architettura dorica e rustica, come anche il rimanente cortile⁸⁴.

Sull'architrave sorretto dalle colonne poggia una balaustra alternata a basamenti su cui sono posizionate delle statue di guerrieri. La natura delle sculture si rivela nell'abbigliamento: in mano reggono uno scudo e alcuni una spada, mentre sul capo portano un elmo. Le statue sono posizionate esattamente sopra le colonne, quasi a prolungamento delle stesse. La balaustra è l'unico elemento "morbido" di tutta la costruzione. Sono allineate colonnine panciute che lasciano piccoli spazi aperti tra l'una e l'altra. Il senso di movimento, dato dall'alternarsi delle colonnine e dallo spazio tra l'una e l'altra, riprende il dinamismo delle sculture dei soldati, fissati nella roccia non in una posizione statica, ma come se stessero camminando. Si osservi, infatti, l'idea di movimento che generano le gambe piegate e le braccia non allineate al busto.

⁸³ *Ivi*, p. 24.

⁸⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 19.

Per Bjurström individua, per quel che riguarda le gallerie, un riferimento alla facciata della Libreria Vecchia di San Marco, costruita da Jacopo Sansovino (fig. 31) sia per la forma quadrata e lo stile sobrio delle colonne, sia per la presenza delle statue sulle balaustre⁸⁵. Rintraccia, inoltre, un’analogia con le Prigioni di Venezia⁸⁶ (fig. 32, 33, 34) per l’idea di chiusura nei confronti dell’esterno, data dalla compattezza della costruzione.

Il fondale mostra un edificio, il palazzo reale, che molto si discosta dalle costruzioni laterali. Torelli idea una costruzione a forma di esedra semicircolare, riprendendo, qui, la tradizione barocca. La facciata dell’edificio si presenta costruita su due piani e il portone centrale è aperto. Secondo la descrizione di Del Colle, all’interno del portone è possibile vedere un lungo viale di cipressi che termina nel giardino di Ariobate. Lo stesso giardino è poi proposto nella terza scenografia del secondo atto (fig. 62):

Si apriva una porta in faccia, per entro la quale dopo regolato stradone di cipressi arrivata la vista a vago giardino⁸⁷.

Nell’incisione il viale non si scorge a causa delle ridotte dimensioni del disegno, ma si nota che, probabilmente, la porta è aperta, poiché lo spazio che occupa l’entrata del palazzo – anziché essere annerito come all’epoca si usa generalmente per indicare una porta chiusa e come si vede, ad esempio, per le finestre del secondo piano che mostrano i riflessi della luce sul vetro chiuso – qui, è totalmente bianco, e non si vedono la maniglia della porta o i cardini che la reggono. La soluzione potrebbe indicare a un lettore attento il desiderio dell’incisore Giorgi, e quindi di Torelli, di manifestare un disegno il più simile possibile alle scenografie del Teatro Novissimo: una porta aperta che lascia intendere un “oltre”.

Ai lati del portone, una fila di finestre alternate da colonne continua la facciata che termina con due larghi scaloni, uno a sinistra e uno a destra, visibili nell’incisione. Le scalinate rappresentano l’accesso al secondo piano, proprio come dice Del Colle: «Nei fianchi si alzavano due scale che portavano alla sommità»⁸⁸.

Il secondo piano del palazzo mostra un porticato di colonne, probabilmente ioniche o corinzie, data la natura molto articolata del palazzo. Una balaustra ai piedi dei pilastri riprende il motivo delle gallerie laterali delle quinte, così come le statue di soldati sul tetto.

Si è di fronte a un edificio che racchiude tutta l’eccentrica ricerca barocca, e notevoli sono i rimandi a costruzioni d’epoca, a luoghi sacri come monasteri o palazzi di chierici. Ad esempio, palese è la somiglianza con l’esterno del cortile della chiesa di Sant’Ivo alla Sapienza di Roma costruita da Borromini (fig. 35) o, secondo Per Bjurström, con la facciata della Villa di Papa Giulio realizzata dal

⁸⁵ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit. p. 61.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 61-62.

⁸⁷ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 19.

⁸⁸ *Ibidem*.

Vignola (fig. 36 e 37) e con il Cortile Belvedere del Vaticano (fig. 38) per il palazzo concavo di due piani⁸⁹.

Sempre secondo lo studioso svedese, il palazzo ricorda la scenografia di Guitti ideata per l'allestimento dell'*Andromeda* (Ferrara 1638) (fig. 40) per la forma concava della facciata del palazzo e il porticato laterale⁹⁰. La differenza rispetto alla scenografia di Torelli si nota osservando le quinte: mentre Guitti crea un porticato al primo piano, oltre il quale si scorge il paesaggio di campagna, e chiude il secondo piano con grandi finestre che sembrano murate, Torelli costruisce un edificio privo di aperture e di un unico piano. Simile al Cortile del *Bellerofonte* è la scenografia del V atto della *Reina S. Orsola* di Giulio Parigi, messo in scena nel 1624 a Firenze (fig. 41). La somiglianza con l'incisione di Giorgi si nota nel palazzo (con la facciata concava) dipinto sul fondale e nelle quinte caratterizzate da blocchi massicci di porticati.

Altre analogie si rintracciano con palazzi d'epoca rinascimentale. Il giardino dell'Imperiale di Pesaro, costruita da Gerolamo Genga (fig. 39), presenta una facciata assai simile a quella della reggia di Ariobate. È probabile che lo scenografo abbia visitato il palazzo negli anni della sua residenza a Pesaro, periodo a cui risalgono i suoi primi studi scenografici.

La tecnica prospettica della scenografia risulta "corretta". Le diagonali, identificabili nelle rette formate dai lati dei porticati, tendono a un ambiente molto profondo, lunghezza che prosegue nel fondale col palazzo reale, e che riprende lo stesso punto di fuga delle quinte. Nell'impianto sono osservate le regole geometriche, ma c'è una novità. È probabile che la scenografia, bidimensionale, sia costruita con cinque coppie di quinte, corrispondenti alle cinque colonne doriche, e un fondale su cui è dipinto il palazzo. Si è di fronte a un tipico esempio di scena "corta" torelliana, che, generalmente, è utilizzata per creare ambienti praticabili dall'attore, luoghi in cui egli possa facilmente entrare in comunione con l'ambiente, come sostiene Guarino: «nelle scene corte lo spazio costruito si contrae nella dimensione dello spazio praticabile, lasciando la visibilità ulteriore agli spiragli di sfondi naturali e logge»⁹¹. In questo impianto, però, nulla ci indirizza verso un ambiente praticabile visto che né Del Colle dice nulla a riguardo (come, invece, fa per l'impianto del Porto di Patara), né la tecnica prospettica permette all'attore di arretrare all'interno dell'ambiente e, contemporaneamente, di mantenere l'illusione scenica. La scenografia è, infatti, dipinta per dare molta profondità, ma le proporzioni, visivamente "corrette", crollerebbero non appena un cantante si addentrasse oltre il secondo telaro.

L'ipotesi più credibile – ma è solo una supposizione – è che lo scenografo opti per una scena corta in cui gli attori impiegano solo una parte del palcoscenico: quella più vicina al proscenio. Come si è dimostrato, per l'impianto precedente Torelli utilizza l'intera superficie del palcoscenico e, soprattutto, ricrea nel fondo un ambiente marino. Per essere "smontato", il mare necessita dell'intervento dei

⁸⁹ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 62.

⁹⁰ *Ivi*, p. 61.

⁹¹ RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 50.

tecniche, che, se fossero entrati in scena, avrebbero interrotto l'azione drammatica. Occupando per le scene 4-10 solo metà del palcoscenico, e cioè calando il fondale – supponiamo – circa alla fine del pavimento del porto presente fino alla scena 3 (figura 28), la zona retrostante, con il mare, rimane nascosta allo spettatore per permettere, quindi, agli operai di smontare la struttura marina senza fermare il melodramma. In questo caso, però, il fondale del palazzo del Cortile regio (fig. 30) e quello successivo della Grotta dei Venti servono a nascondere le acque e non a smontarle, poiché lo stesso mare è nuovamente visibile nel secondo atto con l'Isola di Magistea, scenografia che utilizza tutta la superficie del palcoscenico.

GLI ATTORI

Il primo personaggio a entrare in scena, posizionandosi in proscenio, è Melistea, figlia del capitano Paristide, che canta il suo amore per Bellerofonte. Del Colle descrive l'abito della fanciulla, interpretata da un eccellente castrato di Pistoia, con una lunga veste in broccato dorato:

Melistea Dama di corte rappresentata da un castrato di Pistoia di molta vaglia comparve in questa scena la prima; vestiva questi un ben inteso habito alla Greca di broccato d'oro con propria acconciatura da capo, e ricchissimi abbigliamenti, onde riuscì di singolare sodisfattione⁹².

I personaggi presenti dalla quarta alla decima scena sono i protagonisti dell'opera. Si assiste alla prima entrata di Minocle, padre adottivo di Bellerofonte, mentre corteggia la figlia del capitano. È lei ad anticipare la sua venuta poiché nei primi versi della sua lunga aria canta:

Minocle il genitor per me sospira;
chi per somma ventura
Havrei d'haver per Padre
D'haverlo per amante hò per sciagura⁹³.

Lo scambio di battute è piuttosto irrilevante per lo sviluppo dell'azione drammatica: è una sorta di intermezzo comico atto sia ad alleggerire il clima emotivo creatosi nelle scene precedenti, soprattutto con l'apparizione delle dee Diana e Minerva, sia a introdurre la nuova scenografia, sia, infine, a fungere da cappello introduttivo alla vicenda che segue. Immediatamente dopo, infatti, entra in scena Anzia che piange la sorte gloriosa destinata a Bellerofonte e comincia a tramare contro di lui. Sono presentati anche Archimene e Bellerofonte nella sesta e nella settima scena, ma è il re Ariobate a svolgere la funzione di unire la parola con l'impianto scenografico. Anche qui, per quanto in misura molto più contenuta rispetto all'ambientazione precedente, si assiste a un'unione dei coefficienti scenici di spazio, attore e parola. I versi che il re pronuncia anticipano la prima e l'ultima

⁹² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 19.

⁹³ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 30.

scenografia del secondo atto, l'Isola di Magistea e il Tempio di Giove, e descrivono nel dettaglio la Chimera, il mostro contro il quale l'eroe combatterà, e che, a breve, apparirà sul palcoscenico. Si leggano le battute del sovrano pronunciate per introdurre l'isola disabitata, situata in un luogo vicino a Patara:

Ma pur, fin che la fiera
Sopra l'Isola sola
Hà l'empietà ristrette,
prostrate hò le vedette;
hor che lungi da quella
varcando i flutti a nuoto
ne peregrini legni
porta le sue fierezze,
non vuò, che'ella s'avvezze
ad approdar su queste arene ancora⁹⁴.

Si notino anche le parole di speranza espresse dal re riguardo alla vittoria di Bellerofonte e che annunciano il Tempio di Giove:

Bramo, che la tua destra
A gl'eccidij di lei pronta si stenda,
perché Vittoriosa
nel Tempio poscia il fiero teschio appenda⁹⁵.

La descrizione del mostro è molto particolareggiata; Ariobate non rinuncia a parlare del terrore suscitato da Chimera sulle belve quanto sui marinai, che fuggono lontano dalle acque che circondano l'isola di Magistea:

Quindi poco lontano
Sovra scoglio romito
Alberga un fiero mostro un mostro strano.
Hà di Leone ardito
La superba cervice, il petto, e l'unghia,
veste d'Ispida capra il ventre, e'l dorso,
stende di gran serpente
lunga coda squammosa,
con cui sferzando il suol, l'aer assorda.
E da la fauce ingorda
Vomitando se'n v'è fiamma fetente.
Questi de l'human sangue
Famellico, e digiuno,
scaltro tra i sterpi, e tacito s'asside,
d'onde con strage horrenda
i pescatori, e i naviganti uccide;
ogni fera lo fugge,
lo paventan gl'armenti⁹⁶.

⁹⁴ *Ivi*, p. 40.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ivi*, p. 38.

L'importanza di questi versi è dettata dal fatto che mettono in luce, ancora una volta, l'intento unificatore dell'allestimento. È probabile che Vincenzo Nolfi, nello scriverli, si accordi con Torelli affinché, nel secondo atto, egli mostri concretamente quanto descritto dai versi e che dunque il legame tra le immagini e le parole risulti piuttosto caldo.

In questo impianto gli attori non entrano in contatto con l'ambiente poiché i telari sono dipinti secondo regole prospettiche che rimpiccioliscono troppo con l'avvicinarsi al fondale e un eventuale arretramento del personaggio in scena avrebbe reso la figura umana sproorzionata (troppo grande) rispetto agli ambienti dipinti; i cantanti recitano, perciò, in proscenio o immediatamente dietro.

L'opera di Del Colle si sofferma sui movimenti e le posizioni degli attori solo relativamente ad alcune scene del melodramma, presumibilmente quelle in cui i movimenti attorici gli paiono più significativi. Confrontando l'*in-folio* con le incisioni di Giorgi si nota la presenza di indicazioni solo laddove i personaggi, stando alle regole prospettiche, possono ragionevolmente muoversi all'interno dello spazio scenico, senza danneggiare l'effetto prospettico, come nel caso del Prologo e delle prime tre scene. Se ne può dedurre che, dove non sia descritto alcun movimento del personaggio, l'attore reciti in proscenio, com'è d'uso nel teatro rinascimentale e barocco.

Il Cortile reale ha, in un certo senso, la funzione di supporto all'azione drammatica, e di inserimento del personaggio nel suo ambiente sociale.

IL CORTILE, METAFORA DELL'ANIMA DI ANZIA

Osserviamo l'incisione di Giorgi (fig. 30). Le quinte sono dipinte in modo da formare un ambiente chiuso, e quasi schiacciano le figure che si muovono all'interno; allo stesso modo il fato avverso e minaccioso incombe sull'eroe protagonista, che sta per essere mandato a combattere contro la Chimera, impresa che si teme possa ucciderlo⁹⁷. Il destino ostile è messo in evidenza anche dalla mancanza delle divinità tutelari di Bellerofonte, Diana e Minerva, che, per quanto precedentemente si fossero rivelate in un ambiente umano e fossero scese dalle nuvole per aiutare il protetto, per tutto il tempo in cui è presente questo impianto, non si manifestano mai. Il senso di pericolo che minaccia Bellerofonte emerge dalle parole di Anzia, che parla del giovane amato poco prima della sua entrata in scena. La regina, in un certo senso, introduce Bellerofonte allo spettatore, ma la presentazione è carica di odio e di menzogne: le stesse bugie che faranno sì che l'eroe sia arrestato e condotto in una prigione vera:

E pur veggioni hoimè questi occhi miei
Sire ne la tua Corte
Vivo, e carco d'honore,
chi nel grembo di morte
incenerito ritrovar credei? [...]

⁹⁷ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., pp. 37-39.

L'empio Bellerofonte il traditore
Fastoso, e non curante
D'un oltraggiata figlia
In faccia al genitor v'è trionfante?⁹⁸

La furia delle parole di Anzia è pari a quella di una Medea tradita⁹⁹, ma qui l'esito negativo è scampato poiché l'ingiustizia e l'omicidio di un innocente possono trionfare a Corinto, ma non a Patara, regno che ha visto sorgere dalle sue acque la città che conquisterà quei territori riportando una nuova età dell'oro, la Repubblica benedetta e desiderata anche dagli dei: Venezia.

L'incisione di Giorgi mostra la presenza di una donna in proscenio. La figura potrebbe essere Melistea, Anzia, o Archimene; tutte e tre, infatti, sono presenti in questo ambiente e cantano un assolo prima di essere interrotte dall'entrata di altri personaggi. La logica porterebbe a ritenere che la fanciulla sia Melistea poiché è la prima a entrare in scena con il cambio di scenografia, ma la nostra ipotesi è che, invece, si tratti di Anzia. Si confronti questa donna con quella presente nell'incisione che mostra il Giardino reale (fig. 62). Si vede la stessa fanciulla (il costume è uguale) accanto ad una dama. Dal libretto di Nolfi¹⁰⁰ si evince che si tratta di Anzia e Delfiride che discutono e, visto che nel cortile regio la nutrice è assente, deduciamo che la donna sulla stampa sia Anzia. Si osservi, inoltre, la stampa del Boschetto reale (fig. 76). Anche in questo caso si vedono due donne e quella a destra è vestita come la fanciulla del cortile. Sempre grazie alle parole del libretto¹⁰¹, apprendiamo che le due donne sono Anzia e Archimene. Confrontando le scene del terzo atto con queste del primo e quelle che vedono il giardino reale abbiamo un'ulteriore conferma che la donna al centro dei due porticati è proprio la regina di Argo.

La scenografia sembra rispecchiare il paesaggio interiore del personaggio: i porticati vuoti (non c'è nessun personaggio all'interno), rappresentano, forse, il cuore di Anzia, che si trova al centro dello spazio, chiusa tra le due gallerie. Esse si mostrano blindate, atte a vietare ogni visione all'esterno, ma anche a impedire ogni sguardo oltre le pareti, così come l'anima della donna è intrappolata nel suo odio e insensibile a ogni contatto positivo esterno. La negatività della donna è evidenziata sia dalle sue parole che rivelano il desiderio di vedere morto Bellerofonte («Vivo, e carco d'honore, chi nel grembo di morte incenerito ritrovar credei?»¹⁰²), sia dalle parole del padre che, credendo di fare del bene alla figlia, afferma che «la tua salute havrai da la Chimera»¹⁰³. La figura di Anzia è unita alla Chimera, il mostro che uccide gli uomini e grazie al quale la regina alla fine riacquista la gioia. Il verso è molto significativo poiché presenta un personaggio negativo, potente, spietato e implacabile.

Un senso recondito è forse rintracciabile confrontando i porticati sulle quinte con il porticato del Bernini per la piazza di San Pietro in Vaticano. La

⁹⁸ *Ivi*, pp. 35-36.

⁹⁹ EURIPIDE, *Medea*, Milano, Garzanti, 1990, versi 263-266; 364-409, p. 19 e pp. 25-27.

¹⁰⁰ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., pp. 65-71.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 91-98.

¹⁰² *Ivi*, p. 35.

¹⁰³ *Ivi*, p. 39.

somiglianza sembrerebbe un elogio alla Chiesa, il cui grande abbraccio si manifesterebbe nei corridoi laterali. In realtà, alla luce delle considerazioni precedenti, si è di fronte a un'accusa più che a una lode. Il messaggio è molto ben celato e sicuramente solo coloro che avevano la giusta chiave d'interpretazione potevano innalzarsi oltre l'apparente elogio a San Pietro e leggere che, in realtà, si trattava di tutt'altra questione. Se le gallerie indicano la chiusura nei confronti dell'esterno e il minaccioso incombere del male su coloro che stanno al loro interno (Bellerofonte vive nel palazzo), lo stesso significato è dato, dagli Accademici, alla Chiesa romana, il cui governo è considerato corrotto e assoluto, inaccessibile a contatti esterni di qualsivoglia natura.

Scena 11

SCENOGRAFIA

Nell'ultima scena del primo atto si assiste a un cambio di scenografia: dal Cortile reale si passa alla Grotta di Eolo (fig. 42). Leggendo la descrizione offerta da Giulio Del Colle, l'impianto si presenta formato da cinque cerchi concentrici che tendono verso l'interno. Osservando l'incisione di Giorgi, verso l'arcoscenico si nota la presenza di piante selvatiche, motivo ripreso sul fondo del palcoscenico ossia sulla roccia centrale.

La somiglianza con l'inferno della *Venere Gelosa* (fig. 110) è palese, ma mentre qui Torelli mostra all'orizzonte il mare aperto, nell'allestimento del 1643 si vede la città di Dite incendiata. La grotta termina con un fondale che mostra il mare calmo; visione però parziale poiché impedita dalla grande roccia nel mezzo che sembra sostenere l'intera caverna. Del Colle così descrive alcuni elementi della grotta: «pareva pur desse luogo all'aria qualche fessura, & in faccia non toglievano affatto i tufi della spelonca la vista d'un mar lontano»¹⁰⁴.

La Grotta di Eolo mostra una novità per quel che riguarda il pavimento. L'incisione mostra la presenza di massi ai bordi e un suolo non pianeggiante, la cui realizzazione potrebbe essere stata fatta in diversi modi. La prima soluzione potrebbe aver visto la chiusura del sipario per permettere ai tecnici di entrare sul palcoscenico e stendere un telo "ondulato". L'ipotesi, però, è da scartare poiché Del Colle non descrive alcuna pausa tra il cambio di scenografia del Cortile e quella della Grotta. La seconda teoria è che la scenografia si avvalga di bassorilievi o piccoli spezzati inseriti in fessure sul pavimento. Anche questa idea non pare verosimile poiché i sassi si osservano solo accanto alle quinte. Un'ipotesi più probabile è quella che si inventi una sorta di "aggiunta" alle quinte laterali su cui sono incollati i massi laterali dipinti che entrano in scena con il cambio di scenografia. Il pavimento disomogeneo potrebbe infine essere stato inciso da Giorgi nella stampa solo per indicare al lettore l'ambiente roccioso in cui l'undicesima

¹⁰⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 37.

scena si svolge, senza effettivamente essere visibile durante lo spettacolo. Si ritiene questa la tesi più accreditata, vista la mancanza di indicazioni da parte di Del Colle, il quale non rinuncia a descrivere minuziosamente ogni singolo apparato del *Bellerofonte*¹⁰⁵.

Per Bjurström individua analogie tra questa scenografia e certe costruzioni mantovane e fiorentine¹⁰⁶. Per lo studioso, la grotta di Eolo ricorda un affresco della Sala dei Giganti di Giulio Romano di Palazzo Tè a Mantova (fig. 43). La somiglianza riguarderebbe la roccia. In entrambe le grotte raffigurate, infatti, si nota un masso centrale, quasi una colonna che regge il soffitto, ma mentre nella Sala del Tè Giove solleva le rocce per scagliarle addosso ai giganti, nella Grotta di Eolo i sassi cadono per liberare i venti così da aiutare Bellerofonte. Qualche analogia si rintraccia, forse, con la grotta del giardino dei Boboli (fig. 44 e 45) di Palazzo Pitti a Firenze per la struttura rocciosa. È possibile che, durante il soggiorno di Torelli a Firenze l'artista abbia visitato il luogo di persona, e che abbia voluto ricordarlo in questo impianto in onore del destinatario dell'*in-folio*.

La tecnica prospettica impiegata mostra di rispettare le regole geometriche "classiche". Le diagonali inferiori dell'impianto, rappresentate dalle due rette formate dall'intersezione tra le pareti della grotta e il pavimento tendono, infatti, allo stesso punto di fuga delle diagonali prospettiche del fondale.

In questa scenografia si assiste alla prima vera scena corta torelliana, atta a permettere l'inserimento dei personaggi grazie a una costruzione prospettica che mantiene le proporzioni "a misura d'uomo". Osservando l'incisione si vede come la grotta si mostri più alta che profonda per la necessità che gli attori, i venti, si muovano all'interno dell'ambiente senza risultare sproporzionati rispetto a esso.

L'impianto è costruito, probabilmente, con tre o quattro coppie di quinte seguite da uno spezzato che mostra la roccia centrale e un fondale con il mare dipinto, così come le due navi. Il soffitto è costruito con celetti posizionati in modo obliquo rispetto al piano del palcoscenico, in modo da creare l'illusione ottica di un soffitto chiuso¹⁰⁷.

GLI ATTORI E I COSTUMI

L'ultima incisione del primo atto mostra Eolo con la moglie Anfitea e otto venti che si librano in volo. Del Colle descrive gli abiti delle divinità. Eolo appare vestito con un'armatura d'oro dalla pettorina nella quale sono incastonati rubini e una gonnellina che copre le nudità. Fra i suoi accessori, si notano il mantello e il gonnellino turchini, la corona in testa, lo scettro e una briglia in mano, probabilmente la corda con cui tiene legati i venti.

¹⁰⁵ A sostegno si legga il capitolo seguente *La Venere Gelosa*, la cui descrizione, di Maiolino Bisaccioni, offre esempi di bassorilievi inseriti nel pavimento.

¹⁰⁶ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 63.

¹⁰⁷ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., pp. 58-60.

Vestiva egli un petto dorato con talchi rossi, quasi tanti rubini per entro sparsi, il girello, e il manto erano di tocca turchina, e d'oro; superba e maestosa portava Corona in testa con lo scettro, e la briglia nelle mani¹⁰⁸.

Anfitea è vestita con un lungo abito nero decorato in argento; sopra, indossa una veste d'oro con ornamenti verdi, forse smeraldi. Le spalle sono coperte da un mantello che riprende il motivo dell'abito lungo.

Vestiva di nero la Moglie, ma tutta guarnita d'argento la lunga veste, sopra la quale altra più piccola aveva con arabeschi d'oro, e fondo di talchi verdi, con ricco manto nero, e d'argento¹⁰⁹.

I venti, infine, appaiono nudi (forse, come Nettuno, indossano una calzamaglia color carne), con stivaletti alati ai piedi e, in vita, un gonnellino d'oro legato alla cintura. Sulle spalle poggia un mantello d'argento, forse a coprire le parti intime.

Erano nudi eccetto che portavano degli stivaletti ai piedi, cascate o siano svolazzi di tocca d'argento alle spalle e girelli d'oro, che leggiadramente erano alla cintura accomodati¹¹⁰.

L'accademico parla anche del cantante che interpreta il dio menzionandolo come un «basso Senese»¹¹¹. Paolo Peretti sostiene che l'interprete di Eolo sia lo stesso che recita la parte di Ariobate: «Le leggi dell'economia (e del buon senso) avranno inoltre fatto sì che alcuni dei cantanti potessero interpretare più ruoli all'interno dell'opera, come avviene per Ariobate ed Eolo, incarnati dallo stesso "basso di Siena"»¹¹². Quella dello studioso è una tesi pressoché indubitabile non solo per le ragioni da lui espresse, ma anche perché nell'elenco degli interpreti il dio e il sovrano sono gli unici che hanno ugual dicitura d'interprete («basso senese», appunto).

Le due divinità recitano in proscenio, lasciando la zona retrostante ai voli acrobatici dei venti. Grazie alla descrizione di Del Colle conosciamo gli esatti movimenti dei vassalli di Eolo. Nell'incisione gli otto personaggi alati sono identificabili grazie a uno sbuffo d'aria che esce dalla loro bocca, rappresentante, appunto, il vento. Essi appaiono dalle pareti della grotta (è verosimile che escano tra una quinta e l'altra): a un cenno del dio, cadono a terra delle rocce, probabilmente incollate ai margini dei telari, dietro le quali gli zefiri sono nascosti. Due di loro poi entrano da un lato, volano in linea perpendicolare al pavimento del palcoscenico per poi uscire dall'altro lato della scena, altri due entrano ed escono dallo stesso lato, tre volano uniti per poi dividersi e l'ultimo sprofonda nel sottosuolo. Si vuole dare l'idea di un volo combinato, incredibile e complesso sia per quel che riguarda la coordinazione delle macchine per sollevare i personaggi,

¹⁰⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 37.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² PAOLO PERETTI, *Il Bellerofonte*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 90.

sia per le traiettorie articolate compiute dai venti. La visione di questi volteggi genera grande meraviglia negli spettatori.

Alle prime voci dei suoi comandi si ruppero alcuni sassi dietro i quali stavano come legati i Venti, quattro dai lati e altrettanti per faccia [...]. Al fine delle parole, che con la libertà gli davano gli ordini del loro Re, due di essi un per lato si alzarono in aria veloci per linea diritta seguendo poi senza intermissione di tempo il volo all'opposta parte trasversale; sparirono gli altri due pur dai lati e di quelli di faccia; nello stesso tempo tre volarono uniti dividendosi poi a mezz'aria in meravigliosa maniera e sprofondò sottoterra l'ultimo, quasi andasse a turbar sin da cupi fondi il mare con i suoi furori. Con così meravigliosa apparenza e macchine così strane per la velocità, uguaglianza e stravaganza di moti, ebbe il suo punto l'atto primo del dramma e le ciglia del Teatro ebbero dopo tanti stupori qualche ristoro¹¹³.

Non è dato sapere nulla dei piccoli messaggeri, ma possiamo supporre che siano dei fanciulli per diverse motivazioni. I venti si mostrano nudi e, per quanto coperti da un mantello come lo era Nettuno nel Prologo, sono in movimento. I voli acrobatici sicuramente non avrebbero permesso al mantello di coprire le nudità dei corpi che, a meno che non fossero stati nascosti dalle calzamaglie, sarebbero stati visibili e avrebbero destato scandalo nello spettatore se si fosse trattato di corpi adulti. Un'altra motivazione è da rintracciarsi nel sollevamento dei venti. Fissate le funi alle cinture dorate, i tecnici impiegavano sicuramente meno fatica ad alzare dei piccoli pesi piuttosto che uomini della loro stessa stazza. Inoltre, secondo la mitologia, i venti al servizio di Eolo sono bambini e tali appaiono, del resto, i venti nell'incisione.

Ultima questione da affrontare è il riferimento anche in questa scena, all'Isola di Magistea. Canta, infatti, Anfitea:

Non può Magistea gir a la sponda,
ov'hà la fera il nido,
s'ei non scioglie dal lido
legno natante a trapassar quell'onda¹¹⁴.

Anche in questo caso si manifesta uno stretto legame tra la parola e lo spazio, rafforzato ancor più dai versi successivi, in cui si unisce anche il coefficiente attoriale. Sia Anfitea che Eolo cantano il volo che i piccoli messaggeri alati stanno per affrontare:

ANFITEA. Sciolgi tù Borea, e Noto,
sciogli da l'antro tuo li venti tutti,
vadan sul mare a nuoto,
alzin monti di flutti,
ch'impedischino il varco al tuo nipote,
intanto havrem ricorso
a Giove, e non sia tardo il suo soccorso.

¹¹³ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., pp. 37-38.

¹¹⁴ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 55.

EOLLO. Il tuo consiglio approvo:
Venti l'ali spiegate agili, e preste,
che pazza libertà vi si concede,
de salsi flutti a incanutir le teste
vada con gelid'orme il vostro piede¹¹⁵.

I cantanti introducono, quindi, i voli acrobatici, che consentono agli attori di occupare tutto il volume del palcoscenico unificando ancora i vari coefficienti scenici sotto un unico principio.

IL DESTINO DI BELLEROFONTE

La Grotta di Eolo rivela la predestinazione, per volere divino, di Bellerofonte a regnare sulle terre e sui mari della Licia. Notevoli sono i riferimenti che preannunciano l'esito positivo del melodramma. La vittoria dell'eroe è presagita già nel Prologo quando Bellerofonte è sostenuto e protetto nelle sue imprese dagli dei. Fino alla scena precedente si sono visti Innocenza, Astrea, Nettuno, Minerva e Diana; nella scena undicesima arriva Eolo, da cui Bellerofonte discende. È il dio che lo chiama figlio quando dialoga con la moglie Anfitea:

E troppo hoimè mi pesa,
che l'estingua si presto
de la mia prole un generoso innesto¹¹⁶.

Il presagio del trionfo dell'eroe non si evince solo dal favore della divinità, ma anche dall'abbigliamento di Eolo, molto simile a quello indossato dai soldati classici in battaglia. In questo caso si può affermare che il dio sia vestito come un guerriero troiano vista l'alleanza che si instaura tra il regno di Troia e i discendenti di Bellerofonte (quindi anche di Eolo). Dal matrimonio dell'eroe, infatti, discenderanno gli eroi che combatteranno al fianco di Ettore nella guerra contro Agamennone e che, insieme ai reduci troiani, fonderanno Venezia. Di conseguenza, la gloria di Bellerofonte, campione di «senno, chiarezza e pudicitia»¹¹⁷, non solo è inevitabile, vista l'origine di Venezia (che discende da lui), ma è anche anticipazione della gloria della Serenissima come sua erede. Il trionfo dell'eroe rispecchia il volere degli Incogniti di elogiare la propria città. Identificando, infatti, Bellerofonte con Venezia, la città è proposta come un luogo di pace, prosperità e giustizia grazie al matrimonio dell'eroe con Archimene, matrimonio che rappresenta il trionfo della virtù sul vizio.

La grotta mostra uno spaccato sul fondale oltre il quale si vedono il mare e una nave. L'imbarcazione colloca la dimora del dio sulla terra (anche se distante dall'essere umano poiché si trova in un luogo naturale, non edificato dagli abitanti

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 55-56.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 55.

¹¹⁷ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 18.

della terra, un ambiente ancora inviolato dall'ambizione umana¹¹⁸) e rimanda alle due navi dipinte sul fondale della scenografia d'apertura, mentre fanno rotta per il porto di Patara, luogo in cui la gloria di Bellerofonte sarà consacrata e città strettamente legata a Venezia che sorge dalle acque. L'encomio veneziano è evidenziato anche dalla tradizione che colloca la dimora di Eolo su un'isola (Lipari, nelle Eolie¹¹⁹), quindi un luogo divino costruito sull'acqua, proprio come Venezia.

¹¹⁸ Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 36

¹¹⁹ ROBERT GRAVES, *I Miti Greci*, Milano, Longanesi, 1955, p. 143 e OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., Libro XIV, 86, 223-224, 232.

5. II° ATTO

Scene 1-3

LA SCENOGRAFIA

Il secondo atto si apre con la visione dell'Isola di Magistea, dimora della Chimera (fig. 46). L'incisione proposta da Giorgi mostra la boscareccia descritta da Del Colle: «l'Isola disabitata di Magistea, nido orrendo della Chimera; Boscareccia era l'apparenza»¹²⁰. La vegetazione si concentra sulle quinte dipinte, lasciando quasi tutto il palcoscenico libero, a rappresentare una semplice strada, senza alcun elemento scenografico che lo caratterizzi.

Di pennello era il bosco dove gli alberi si vedevano con somma diligenza intagliati e isolati¹²¹.

Le parole di Del Colle dimostrano che l'impianto è bidimensionale («di pennello»¹²²). L'accademico usa anche il termine «intagliati»¹²³ per indicare un'invenzione di Torelli: la foratura delle quinte laterali, che in questo caso riproducono alberi. Lo scenografo decide di tagliare le quinte nei punti corrispondenti agli spazi vuoti tra un ramo e l'altro così da permettere allo spettatore di vedere, attraverso i fori, quanto è dipinto sulle quinte successive¹²⁴. L'innovazione rende la scenografia più verosimile, aumentando anche la percezione di profondità: se la lunghezza effettiva del palcoscenico del Teatro Novissimo è di sedici metri, l'impressione è che, come scrivono Gamba e Montebelli, il sito sia profondo centinaia di metri¹²⁵.

Oltre all'ambiente boschivo si scorgono alcune strutture quali, sul lato sinistro, una lunga scalinata che termina ai piedi di una torre in rovina, quasi spaccata in due, e a destra si nota un torrione. L'incisore dà ulteriormente prova di verosimiglianza aggiungendo sulle sommità di entrambi gli edifici erbacce e piccoli arbusti che crescono disordinatamente sulla pietra in disfacimento. L'idea di abbandono è messa in risalto anche dalla presenza, in entrambi i lati del palcoscenico, di archi cadenti e colonne spezzate. La visione piace al pubblico colto degli Incogniti, che elogia la scenografia per voce di Del Colle:

¹²⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 40.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ ENRICO GAMBA e VICO MONTEBELLI (a cura di), *Macchine da teatro e teatri di macchine [...]*, cit., p. 31; cfr. anche ALLARDYCE NICOLL, *Lo Spazio Scenico*, cit., p. 125.

¹²⁵ ENRICO GAMBA e VICO MONTEBELLI (a cura di), *Macchine da teatro e teatri di macchine [...]*, cit. p. 31.

Qualche fabbrica che pur si vedeva per entro era rovinosa e disfatta, erano però quelle rovine dilettevoli alla vista come piene di arte eccellente e non meno riguardevole per le sue condizioni, e d'invenzione¹²⁶.

Le rovine erano già presenti in dipinti, per lo più a sfondo sacro e religioso, antecedenti la messinscena del *Bellerofonte*; basti pensare a Leonardo da Vinci e al Botticelli dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 47 e 48) (per la presenza di colonne prive di architrave e archi spezzati). Qualche somiglianza con la scenografia del *Bellerofonte* si rintraccia nella Cappella Ovetari a Padova dipinta da Andrea Mantegna e in particolare con l'affresco della *Vocazione dei santi Giacomo e Giovanni* (fig. 49). È possibile che Torelli abbia visitato la città natale di molti Accademici per la vicinanza con Venezia o che abbia avuto la possibilità di ammirare qualche incisione dei dipinti indicati. L'impianto ricorda anche per certi versi l'affresco di Niccolò dell'Abate intitolato *Paesaggio* (fig. 50). Oggetto del dipinto è un castello in rovina con la sua torre spezzata in due e le colonne prive di architrave; «l'ambiente che si crea è fantastico, quasi fiabesco, ma anche classico»¹²⁷. Qualche somiglianza si riscontra nella *Scena di campagna con rovine* di Nicola Sabbatini (fig. 51): la presenza di una strada al centro e di rovine sulle quinte ricordano le torri e gli archi di Magistea.

Nella scenografia di Torelli, oltre la strada è ripreso l'impianto del primo atto costituito dal mare che divide il pavimento dal fondale. Se si confrontano le incisioni del Porto di Patara con questa, si osserva come la struttura sia uguale: cinque coppie di quinte dipinte, il mare tridimensionale nel fondo, il fondale dipinto e lontano dall'ultimo telaro. La presenza delle acque conferma l'ipotesi che accreditava le scenografie precedenti (il cortile regio e la grotta di Eolo) come scene corte.

In questo caso le acque, rese tridimensionalmente secondo le indicazioni di Sabbatini¹²⁸, sono agitate, come si vede dall'incisione e come sostiene Del Colle:

Ondeggiava in faccia un mare turbato e dopo esso in lontana prospettiva la Città di Patara alla spiaggia di Licia con squisito artificio e disposizione di lumi appariva¹²⁹.

Dal passo citato si evince la presenza della città di Patara dipinta sul fondale, assai vicina geograficamente all'Isola della Chimera e che ricorda il fondino con Venezia della figura 22.

Tutto l'impianto si presenta piuttosto dinamico, riflettendo il combattimento che si svolge tra Bellerofonte e la Chimera: non solo, come si è detto, il mare è agitato ma, in più, le grandi chiome degli alberi paiono mosse dal vento, come è particolarmente evidente nel primo arbusto sul lato destro; il tronco è leggermente

¹²⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 40.

¹²⁷ GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa – Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 43.

¹²⁸ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 91-92.

¹²⁹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 40.

piegato, quasi la pianta volesse staccarsi da terra e avanzare verso il centro del palcoscenico. Proprio questo albero ricorda l'incisione di Giulio Parigi per *La Liberazione di Ruggiero* (fig. 52) per le rocce sulle quinte su cui sono dipinti arbusti le cui chiome sono mosse dal vento, *Paesaggio* (fig. 53), un dipinto di Paul Brill, o *Santa Maria Egiziaca in meditazione* (fig. 54) di Tintoretto, quadro conservato a Venezia nella scuola grande di San Rocco. Entrambi gli arbusti (quelli di Parigi e di Brill rigogliosi, quello di Tintoretto spoglio, quasi morente) sembrano muoversi come animati da un soffio di vita. Della scuola del Tintoretto, Per Bjurström¹³⁰ ricorda un pittore fiammingo, Lodewijk Toeput, il quale, con i suoi affreschi, influenza, forse, Torelli. Uno dei dipinti di Toeput porta il titolo di *Paesaggio* (fig. 55). Lo studioso ne mette in risalto il maggior dinamismo rispetto all'incisione del *Bellerofonte*. Non solo i cavalieri a cavallo e i carri lungo il ponte, ma anche il fiume che scorre, i raggi del sole, le nuvole gonfie di pioggia aggiungono vitalità al paesaggio. Nell'Isola di Magistea, invece, il minor senso di movimento è da imputare al ruolo centrale detenuto dalla scenotecnica. La scenografia svolge la funzione di accompagnamento all'azione¹³¹ e di sfondo per i movimenti scenici realizzati grazie alle macchine.

La prospettiva dell'impianto è "corretta": le diagonali inferiori (le rette oblique indicate dai lati lunghi del pavimento) tendono allo stesso punto di fuga delle diagonali superiori, costituite dalle ipotetiche rette che si formano unendo la cima delle chiome degli alberi a destra e a sinistra. Come per il Porto di Patara (fig. 22 e 28), anche l'Isola di Magistea tende a una consistente profondità d'ambiente grazie alla poca inclinazione delle diagonali, e le quinte dipinte (che mostrano ambienti che "rimpiccioliscono di poco") permettono un parziale arretramento di scena ai personaggi. La differenza fondamentale con il Porto di Patara con fondino è che, mentre nella figura 22 si osserva una costruzione prospettica su due livelli frontali differenti (le quinte e il fondino) per focalizzare l'attenzione dello spettatore sulla piazza di San Marco, nell'Isola di Magistea il fondale su cui è dipinta Patara rispetta le regole geometriche e, di conseguenza, la città asiatica è collocata molto più lontana (e quindi è molto più piccola e meno riconoscibile) rispetto a Venezia. Nulla, se non le parole di Del Colle, consente di identificarla come la capitale del regno di Ariobate; non si riconoscono gli edifici, e le mura che la circondano sono molto basse così come la torre a sinistra e alcune cupole al centro (fig. 57). La sensazione di grandezza e di innalzamento verso l'alto, rintracciabile nella piazza San Marco (fig. 58), è qui del tutto perduta. Patara appare schiacciata e quasi insignificante rispetto alla ricchezza di dettagli delle quinte e al magnifico volo acrobatico di Bellerofonte.

Con l'uscita di Bellerofonte si assiste a un cambio parziale della scenografia. La prima didascalia del libretto¹³², contenuta anche nell'*Argomento e Scenario*¹³³, offre: «L'isola di Magistea Covile de la Chimera, & il pallaggio di Vennere in Cielo» (fig. 59).

¹³⁰ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 64-66.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 18.

¹³³ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, cit., p. 19

Il palazzo di Venere, presumibilmente bidimensionale¹³⁴, d'oro e tempestato di pietre preziose, appare poggiato su una grande nuvola che si apre in cielo. L'edificio è di stampo classicista con colonne che reggono archi a tutto sesto. La facciata mostra, al primo piano, un atrio soffittato con tre archi; il centrale è l'entrata del palazzo, i due laterali fanno vedere una serie di scale che conducono al secondo piano, caratterizzato da una balconata e da un'entrata a tre arcate oltre le quali si vede una grande sala. Ai lati della facciata un lungo porticato di colonne (oltre le quali si vedono alcune stanze) regge un architrave che sorregge un'altra balconata appena visibile nell'incisione. Del Colle descrive magistralmente l'edificio, i cui pilastri sono alternativamente dorici, ionici e romani:

Vagarono da ogni parte nubi per aria, che poscia squarciato il seno diedero adito alla vista, di portarsi a un palazzo d'oro tutto con incastri di gioie, d'architettura dorica, ionica e romana. Dinanzi aveva un atrio soffittato con scale dai lati e dopo lungo ordine di colonne che sotto ad archi piani parevano sostenere una fabbrica di molta altezza, più lontano con buon ordine di prospettiva si distendeva una loggia, dopo la quale nel mezzo gran lontananza di stanze con scale dagli ultimi lati che mostravano portare a superiore ordine che sopra gli archi non si toglieva dalle nuvole in tutto lo sguardo, ma con gran sala, e camere appariva superbissimo¹³⁵.

Il palazzo ricorda il Cortile reale del primo atto (fig. 30) per la costruzione a due piani nel centro e le gallerie a un piano ai lati, a ribadire il continuo alternarsi degli impianti torelliani che si rimandano l'un l'altro.

Anche questo palazzo (come il fondino di Venezia nella figura 22) è costruito su un livello prospettico differente rispetto a quello del resto della scenografia poiché il punto di fuga delle diagonali che convergono verso l'isola si situa circa nel punto in cui è la cupola centrale della città di Patara dipinta sul fondale, mentre quello formato dalla diagonali convergenti verso il tempio di Venere si colloca nel punto in cui si trova l'arco centrale del primo piano. Entrambe le prospettive sono centrali, e Torelli mira a occupare tutto il volume del palcoscenico, e nel contempo a concentrare, come per la prima incisione, l'attenzione dello spettatore sul meraviglioso palazzo, posizionato, secondo le regole prospettiche, tra il quinto e il sesto piano della scenografia, vale a dire alla fine della strada dell'isola che termina sul mare.

L'incisione della figura 59 non raffigura, apparentemente, la stessa Isola di Magistea della figura 46. In realtà la scenografia non è altro che la rotazione di 180° della precedente¹³⁶. Osservando la figura 46 e la 59, in cui è presente il palazzo di Venere, si nota che, mentre nella prima la scalinata che termina ai piedi della torre

¹³⁴ Sosteniamo la bidimensionalità del Tempio della dea per una mera questione "pratica". Il palazzo occupa quasi tutta la zona del cielo e appare piuttosto pesante. La macchina delle nuvole non avrebbe sostenuto il peso di un edificio tridimensionale così grande senza rischiare di rompersi; senza contare, poi, l'inutilità di un praticabile così imponente nell'economia dello spettacolo. Sembra, perciò, verosimile ritenere che il palazzo fosse dipinto e calato dal soffitto, lasciando alla macchina del volo il compito di sorreggere il carro con Venere e Cupido.

¹³⁵ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 43.

¹³⁶ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 64.

si trova sul lato sinistro, nella seconda si trova a destra. E ancora il torrione sul lato destro nella prima incisione, nell'altra è riproposto esattamente uguale ma sul lato sinistro. Confrontando tutti i particolari del primo impianto si verifica la perfetta rispondenza di questi sul secondo impianto, ma invertiti. Le due stampe sono, come rileva Per Bjurström, "a specchio"¹³⁷. Per confermare la tesi dello studioso si è ruotata elettronicamente l'incisione dell'Isola di Magistea con il tempio di Venere (fig. 60) e successivamente la si è sovrapposta alla stampa precedente (l'isola senza il tempio, fig. 61). Si è notata la quasi perfetta rispondenza delle due figure sia per quanto riguarda il fondale, che è il medesimo e che esclude la possibilità che le due incisioni siano due opposti punti di vista dell'isola (uno che guarda Patara, l'altro che volge le spalle alla città), sia delle quinte (solo l'albero in primo piano a destra di entrambe le immagini appare, nella figura 60, più rigoglioso e più spostato verso il centro lasciando visibile una grotta che sembra indicare l'entrata alla torre). L'ipotesi più verosimile, ma purtroppo non verificabile, è che Giorgi, in accordo con Torelli (che firma entrambe le stampe dell'isola), "ricalchi" il disegno dello scenografo sullo strato di vernice della lastra di rame senza capovolgerlo; sappiamo, infatti, che il disegno, per essere stampato correttamente, deve essere inciso al contrario¹³⁸. Nella lettera al lettore Torelli scrive che, a causa del poco tempo concesso a Giorgi per incidere i disegni, l'incisore non è stato in grado di «perfettamente operare»¹³⁹. È verosimile che, una volta stampate tutte le incisioni, si sia aggiunta questa con il Tempio di Venere per mostrare al lettore la bellezza del palazzo (che forse inizialmente non era previsto poiché non sarebbe stato possibile inserirlo, per logici motivi di spazio sulla pagina, all'interno della stessa incisione con Bellerofonte sul Pegaso, la Chimera, Diana e Minerva) e che il lavoro d'incisione di quest'ultima immagine, per il poco tempo a disposizione, sia stato eseguito ricopiando l'incisione già esistente non a specchio, come si sarebbe dovuto fare, ma tale e quale, sicché, nella stampa l'Isola con il tempio risulta capovolta.

GLI ATTORI

La scenografia, anticipata dalle parole di Ariobate nella sesta scena del primo atto¹⁴⁰, permette agli attori di fruire di tutto lo spazio del palcoscenico visibile agli spettatori, grazie alle diagonali prospettiche che mantengono l'ambiente "a misura d'uomo" (quanto è dipinto sulle quinte "rimpicciolisce di poco").

Nella prima scena Del Colle presenta le divinità tutelari di Bellerofonte, Minerva e Diana, senza descriverne le posizioni, cosa che, come abbiamo visto,

¹³⁷ *Ibidem.* .

¹³⁸ GUIDO GIUBBINI (a cura di), *Incisione e stampa*, cit., pp. 260-262.

¹³⁹ [GIACOMO TORELLI], *L'inventore degl'Apparati a curiosi*, in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 3.

¹⁴⁰ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte*, cit., p. 40.

indicherebbe una recitazione in proscenio: «Qui le tutelari deità, di Bellerofonte, Diana, e Minerva uscirono all'assistenza del cavaliere nella Battaglia»¹⁴¹.

La funzione dei due cantanti non è solo di presentare il sito in cui avverrà lo scontro come dice Minerva: «Qui s'attenda il conflitto»¹⁴², ma anche di descrivere l'isola:

DIANA. Quest'ossa, ch'insepolte
Fan biancheggiar la terra
Son feriali ornamenti,
Son horrendi trofei della sua guerra¹⁴³.

Le ossa dei cadaveri non si vedono nell'incisione e nemmeno Del Colle ne conferma la presenza; è possibile che i versi siano una licenza poetica di Nolfi per rendere ancora più tetra la visione dell'isola, e abbiano la funzione di raccordo tra la scenografia, l'attore e il testo, come si è già visto in precedenza. Comunione che diviene ancora più salda con l'entrata di Bellerofonte in groppa a Pegaso, il cavallo alato. Il volo dell'eroe si compie su tutto il volume del palcoscenico, in altezza e in profondità, mentre canta l'uccisione della Chimera, e rimanda alle posizioni di Innocenza, di Astrea e di Nettuno nel prologo (fig. 22). Esse sono qui riprese dalle acrobazie di Pegaso che, uscito dal cielo dal lato destro del palcoscenico, in linea con il terzo piano, si sposta verso il centro (dov'era Astrea) per poi andare in profondità scendendo a sinistra (dov'era Nettuno) e giungere a terra verso destra (dov'era Innocenza). Le posizioni occupate da Giustizia e Nettuno sono "toccate" due volte da Bellerofonte. L'eroe, infatti, armato di arco e frecce, uscendo da destra scaglia la prima freccia, in proscenio sul lato sinistro scaglia la seconda, arretrando verso il fondo del palcoscenico e a destra fa scoccare la terza, mentre la quarta e ultima freccia è tirata dal fondo a sinistra. I movimenti che la macchina del volo compie sono assai apprezzati dagli Incogniti, che lodano Torelli per bocca di Del Colle: «Memoranda Macchina, & attione fu questa stimata, e di non facile imitatione, onde n'ebbe allora, e n'averà per sempre l'Inventore singolar lode»¹⁴⁴. Come si nota, il protagonista occupa i vari livelli di profondità del palcoscenico ricordando i movimenti attorici con la scenografia e con il testo poiché, durante la battaglia, il cantante descrive lo scontro fino alla morte del mostro¹⁴⁵.

Per finire il mostro, il protagonista scende a terra (nella posizione di Innocenza) e decapita la Chimera agonizzante per poi sparire tra le nuvole in groppa a Pegaso. La battaglia è descritta nel dettaglio da Del Colle:

Uscì egli, dalla sinistra, e con lento volo si portò, trasversalmente alla destra, dove girato passo al mezzo della Scena, che ben presto fu dalla Chimera, che uscì con moti e salti terribili tutta ricercata. Bellissimo e artificiosissimo era il Cavallo e la Chimera, quale la descrive Omero, al

¹⁴¹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 40.

¹⁴² VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 58.

¹⁴³ *Ivi*, p. 57.

¹⁴⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 41.

¹⁴⁵ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., pp. 59-60.

vivo era rappresentata, la ferì con uno strale l'eroe e ella portandosi a gran salti, vomitando spaventose fiamme dalla bocca verso il Cavallo anelava alle vendette; volò allora il Pegaso per linea diametrale fin sotto l'architrave e qui girato di nuovo Bellerofonte la saettò, indi corse ratto al fianco sinistro della scena per linea obliqua ove scoccò il terzo strale e l'ultimo dal fianco destro dove con la stessa velocità si portò. Il mostro fierissimo, che sempre correva alla traccia dell'offensore, parve che perdesse il vigore ormai, onde calò il Pegaso velocissimamente a terra, da cui smontò Bellerofonte e alla Chimera agonizzante troncò la testa; indi rimontato giratosi già dall'altra parte il cavallo, volò ad alto fra le nuvole disperdendosi¹⁴⁶.

Il mostro che sputa fiamme entra in scena dal lato sinistro del palcoscenico, come si vede dall'incisione che lo ritrae girato verso Bellerofonte sul Pegaso. La Chimera è per metà leone, per metà serpente. Nolfi, nel libretto, la descrive per bocca di Ariobate nella quinta scena del primo atto (la stessa in cui anticipa l'isola¹⁴⁷), mentre Del Colle parla dell'entrata del mostro e delle fiamme che escono dalle sue fauci:

Che uscì con moti, e salti terribili tutta ricercata; [...] & ella portandosi a gran salti, vomitando spaventose fiamme dalla bocca verso il Cavallo anelava alle vendette¹⁴⁸.

Dalle indicazioni fornite dai due Accademici e dall'incisione di Giorgi emerge una netta somiglianza della Chimera con il serpente marino dipinto da Piero di Cosimo nel *Perseo libera Andromeda* (fig. 56), e si evince, a sottolineare il gusto accademico per la mitologia classica, l'affinità delle descrizioni del mostro del *Bellerofonte* con quella che Ovidio offre nella *Metamorfosi*: «la Chimera dai fianchi infuocati, dal petto e dalla testa di leonessa e dalla coda di serpente»¹⁴⁹.

Con la morte della Chimera, Bellerofonte sale nuovamente sul Pegaso per tornare, trionfante, a Patara. La sua uscita di scena è accompagnata dalle parole di Minerva che canta: «Hor, ch'estinta è la fera, E che vittorioso Con l'essecranda testa Vola verso i trionfi Il Campion glorioso»¹⁵⁰, e raccorda, ancora una volta, la scenografia, l'attore e il testo.

La comunione dei tre coefficienti si fa protagonista con l'invocazione delle dee tutelari dell'eroe a Venere:

MINERVA. Saggio, e giusto consiglio,
 Invochiamo a quest'opra
 La bella Dea del terzo giro, e'l figlio.
 MINERVA E DIANA. Da i Zaffiri luminosi
 Di tua stella,
 Ch'apre in Ciel lampi amorosi
 Vieni a noi Vennere bella,
 Teco Amor lieto, e festivo

¹⁴⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 41.

¹⁴⁷ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 38.

¹⁴⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 41.

¹⁴⁹ OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., Libro IX, 647-648.

¹⁵⁰ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 61.

Spieghi l'ale,
Di voi privo
L'universo al fin, che vale¹⁵¹?

La dea della bellezza appare seduta in cielo su un carro, dorato e colmo di gioielli, tirato da due colombe e governato da Cupido. Due Amorini volano dietro la dea tenendo in mano la mela d'oro, dono di Paride. Del Colle scrive: «Sopra il primo andito stava Venere sopra il suo Carro, cui tiravano le colombe col figliolo Amore per cocchiere, era dorato il carro tempestato tutto di gioie, e due Amorini sostenevano nella sua ultima parte il pomo d'oro favorita impresa di quella Dea»¹⁵². La dea si trova a un livello un po' più basso del palazzo e a una minor profondità di scena, come si vede nell'incisione (fig. 59). La soluzione rimanda, probabilmente, a una necessità prospettica; se i personaggi si fossero avvicinati troppo al palazzo, l'illusione scenica sarebbe venuta meno poiché il palazzo è di dimensioni inferiori rispetto alle misure dell'essere umano.

Il movimento compiuto dal carro per far scendere a terra la dea della bellezza genera grande stupore negli spettatori visto che non si scorge alcuna macchina del volo.

Fu meraviglioso vedere alzarsi esso carro da un tratto in aria e girandosi venire per linea diametrale al basso della scena, indi scese le deità senza scoprirsi artificio alcuno trasferirsi dall'altra parte di quella e ricevuto di nuovo il suo primo peso, salire a un tempo sopra le proprie nuvolette Minerva e Diana portarsi ad alto ogni macchina a nascondersi fra le nubi¹⁵³.

Il carro, già poggiato sulle nuvole, si solleva per volare con moto curvilineo. Dal lato sinistro si gira per atterrare sul lato destro per poi sparire nuovamente oltre il palazzo insieme a Minerva e Diana sulle loro nuvole.

Non appena tocca il suolo, Venere nota la carcassa decapitata della Chimera, e Minerva e Diana descrivono lo scontro appena avvenuto¹⁵⁴ non esitando a chiedere a Cupido di colpire Anzia che «arse un tempo per lui d'altrui consorte, / Hor donna di sé, / Anthia vuol la sua morte»¹⁵⁵.

Il breve intermezzo divino ha la funzione, ancora una volta, di raccordo dei coefficienti scenici poiché introduce l'azione (e quindi anche la scenografia) successiva. Le dee tutelari di Bellerofonte pregano che Anzia «ritorni amante, / Che non brami altra guerra, / Che di casti Immenei / Per riempir di degni Eroi la terra»¹⁵⁶ e che «torni al primo ardore / Con un de strali aurati / Amor le piaghi il core»¹⁵⁷. Venere acconsente e invia il figlio che apparirà entro breve nell'impianto successivo: il giardino della reggia. Il raccordo tra le scenografie non è dato solo dalla struttura dell'isola che rimanda al porto di Patara, ma anche dalla presenza di

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 61-62.

¹⁵² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 43.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 63.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 61.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 63.

un personaggio: Amore, che esce da questa scena per rientrare immediatamente nella successiva. La scelta unisce l'isola con il giardino della reggia sicché, di nuovo, si attua un raccordo tra le diverse scenografie.

PATARA TRA VENEZIA E MAGISTEA

La scenografia dell'Isola di Magistea si rivela l'antitesi della prima (il Porto di Patara con Venezia sul fondino, fig. 22): la costruzione dell'impianto corrisponde al porto, così come i movimenti di Bellerofonte ricalcano le posizioni delle tre divinità presenti nel prologo (Innocenza, Astrea e Nettuno), ma mentre nel prologo tutto concorre a elogiare Venezia, città alla quale Patara deve tendere, qui si vuole mettere in evidenza la negatività dell'azione che si sta svolgendo, e nel contempo collegare la dimora della Chimera (luogo in cui è a repentaglio la vita di Bellerofonte) alla città di Ariobate (luogo in cui si congiura contro l'eroe). Come nella figura 22 Patara ammirava Venezia sul fondino, così ora, visibile sul fondale, Patara scorge la dimora della ingannevole Chimera. Da un lato, quindi, Patara tende alla perfezione della Serenissima, dall'altro cade nella corruzione identificata da Magistea. Ricorre così il tema del doppio, la lotta tra il male (Magistea) e il bene (Venezia); due poli opposti nel cui mezzo si trova Patara che tende ora verso l'uno, ora verso l'altro (poiché da una costa vede Venezia, dall'altra Magistea). Il regno "doppio" di Ariobate attende la gloria e la giustizia derivanti dalla sottomissione a Venezia, ma anche allontana la Serenissima poiché è ancora invischiato nel male, simboleggiato dal tentativo di oscurare la nobiltà di Bellerofonte. Il legame col peccato si rintraccia anche nel modo in cui Patara è dipinta sul fondale. A differenza del fondino di Venezia, essa non tende in alto verso il cielo quanto, invece, si mostra schiacciata dal peso delle sue mura, oppressa dalle passioni nefaste e dal peccato di attentare alla vita di Bellerofonte mandandolo a combattere contro la Chimera e, poi, condannandolo a morte. Solamente con il trionfo dell'eroe e con la presa di coscienza della grandezza di Bellerofonte, Patara potrà vivere in pace e in serenità, liberata dai vizi, e si ergerà nella sua magnificenza come Venezia¹⁵⁸.

La virtù dell'eroe è evidente grazie al volo sul Pegaso che riprende le posizioni delle tre divinità del prologo e all'uccisione della Chimera, simbolo della passione nefasta di Anzia per Bellerofonte. La similitudine tra il mostro e Anzia è ricordata da un verso, già citato, cantato da Ariobate rivolgendosi alla figlia vedova, subito dopo aver deciso di mandare l'eroe a Magistea: «la tua salute [di Anzia] havrai da la Chimera»¹⁵⁹, quasi la salvezza dell'una dipendesse dalla sopravvivenza dell'altra.

L'analogia tra la Chimera e Anzia trapela anche negli ultimi versi cantati da Bellerofonte dopo aver decapitato il mostro:

¹⁵⁸ Torelli consacra la grandezza di Patara ideando un impianto per l'ultima scenografia che rimanda all'architettura veneziana (fig. 80).

¹⁵⁹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 39.

Generoso destrier rivolgi i vanni
A ricalcar di Patera l'arene;
Parmi ogn' hora mill'anni,
Che la bella Archimene
Veda come in virtù de suoi favori
Cadono i mostri, e sorgono gl'allori¹⁶⁰.

L'eroe annuncia il ritorno in patria con la speranza di vedere Archimene per la cui virtù «cadono i mostri»¹⁶¹, vale a dire la Chimera e la passione nutrita da Anzia.

Bellerofonte, uccidendo il mostro mitologico, inizia a percorrere la strada che terminerà con l'uccisione della passione di Anzia e il matrimonio con Archimene.

Nell'intermezzo divino, infine, sentiamo Venere cantare: «Esser dee tutto il Cielo / De la virtù fautore»¹⁶². Il favore di Venere nei confronti di Bellerofonte è significativo. Secondo la tradizione omerica, la dea parteggia per Troia nella guerra contro i greci, per aver ottenuto da Paride il pomo d'oro, simbolo della divinità più bella. La presenza della mela d'oro, tenuta da due Amorini che si trovano dietro al carro, mette in relazione Bellerofonte con il regno di Priamo visto che gli eredi dell'eroe del melodramma combatteranno accanto all'esercito di Ettore nella guerra contro i Greci.

Scene 4-10

LA SCENOGRAFIA

Nelle scene dalla IV alla X si è nel Giardino della reggia del re Ariobate (fig. 62), già anticipato nel primo atto da Del Colle quando descrive il secondo impianto: il Cortile reale con il palazzo (fig. 30). L'accademico parla del portone centrale aperto, all'interno del quale è visibile il giardino in lontananza: «Si apriva una porta in faccia, per entro la quale dopo regolato stradone di cipressi arrivata la vista a vago giardino»¹⁶³. Siamo di fronte al primo esempio di raccordo "visivo" tra scenografie. Indicandoci questo impianto già nel fondale della figura 30, Torelli collega le due scenografie con il probabile intento di ideare un allestimento scenico in cui gli ambienti rappresentati non diano solo lustro all'arte scenografica e pittorica, ma siano fra loro interdipendenti.

Nel Giardino delle scene 4-10 sono dipinte sulle quinte piccoli altari pagani composti da coppie di colonne corinzie che reggono un architrave piatto sopra al quale sono poste piante dentro vasi che arricchiscono la costruzione. Agli altari si

¹⁶⁰ *Ivi* p. 60.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ivi*, p. 63.

¹⁶³ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 19.

alternano archi frondosi che terminano con volte a botte o a vela, alcune sorrette da erme. Gli archi frondosi sono assai utilizzati all'epoca di Torelli per creare ambienti naturali nei giardini delle ville veneziane: dalle volte si fanno scendere fronde di piante rampicanti¹⁶⁴, come si vede dall'incisione. La sensazione suscitata osservando la scenografia è il continuo alternarsi di forme chiuse e forme aperte, linee curve e linee rette. Il rimando che emerge è quello al Porto di Patara (fig. 22) dove, alla durezza delle mura, si oppongono il movimento del mare e la morbidezza delle navi.

Sia gli altari che gli archi frondosi sono circondati da siepi tagliate in modo da creare forme quadrate che li avvolgono; le siepi, a loro volta, sono circondate da ringhiere costruite con colonne tonde e panciute su cui poggiano in alternanza statue di donne senza veli e piccoli alberelli piantati nei vasi. La descrizione di questi apparati è offerta da Del Colle, che parla anche della classe di appartenenza delle piante:

Aprì la scena un diletto giardino della reggia di Ariobate; erano in esse ordinatamente disposte, vaghe spalliere d'aranci, cedri e gelsomini che appoggiate parevano a vere fabbriche e casini di delizie, con bassi balaustri che sostenevano chi statue e chi vasi eccellentemente imitati fiori¹⁶⁵.

Le ultime figure dipinte sulle quinte sono diverse dalle precedenti. Si tratta, sul lato sinistro, di un altare con colonne quadrate in stile rustico, con mattoni a vista e sormontato da piante in vasi. Sul lato destro si osserva un edificio simile, ma che rende l'idea di uno spazio assai più aperto, arioso; si tratta di un portico costruito con sottili colonne e archi a tutto sesto. Esso termina con una balconata ornata di vasi e piante. La linea che si crea, quindi, è molto più morbida della costruzione che si trova di fronte, e rimanda ancora una volta alla scenografia di apertura del melodramma (fig. 22) per il contrasto tra forme chiuse e forme aperte che caratterizza l'impianto.

Il fondale mostra al centro un piccolo tempio di Nettuno. La costruzione ricorda il Tempio di Bacco della *Venere Gelosa* (fig. 93) per le decorazioni orientali della cupola. Il tempio di Nettuno è costruito con quattro basamenti su cui poggiano altrettante erme (e qui si riprende lo stile degli archi frondosi delle quinte) che reggono un architrave balconato su cui poggia una volta a vela. L'idea che la costruzione offre è quella di uno spazio arioso, aperto, che tende a ricordare le abitazioni arabe e turche, nuove conquiste della città lagunare.

Al centro del tempio, sopra un basamento esagonale, si erge una fontana con la statua del dio:

In prospettiva lontana sotto un volto di verdura, che alzavano quattro gran termini, sembrava uscire dalla bocca di un delfino sopra cui sedeva Nettuno copia d'acqua che si raccoglieva in un gran vaso con singolare artificio¹⁶⁶.

¹⁶⁴ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 66.

¹⁶⁵ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 46.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

La presenza della fontana è di gusto tipicamente barocco in quanto molto spesso si usava “arredare” i giardini nobiliari con fontane poste al centro del parco¹⁶⁷. La somiglianza di questa con la fontana di Tritone del Bernini (fig. 63) è piuttosto evidente sia per l’architettura assai simile, sia per il soggetto: entrambe, infatti, sono dedicate al dio delle acque.

Ai lati del tempio, sempre dipinto sul fondale, si apre un viale alberato di cipressi molto lungo. L’intenzione è di dare l’impressione che lo spazio si estenda all’infinito.

Punte di cipressi si scorgono anche nelle quinte ai lati, dietro alle costruzioni, per dare l’idea di continuità del viale:

E dopo si portava la vista o piuttosto si perdeva in un lunghissimo stradone di cipressi che formava una meravigliosa lontananza¹⁶⁸.

Osservando il fondale, si nota come resti salda la comunione tra natura e architettura: Torelli, infatti, decide di affiancare alle file di cipressi due lunghi porticati che terminano con una volta a botte. Le volte riprendono, di nuovo, la morbidezza e la rotondità delle costruzioni precedenti e si contrappongono alla linearità dei cipressi, creando, come per la prima scenografia (fig. 22), due figure geometriche col fine di differenziare i due generi: quello architettonico e quello naturale.

Bjurström rintraccia analogie tra il giardino e alcuni disegni dell’epoca: il *Variae architecturae formae* di Vredeman de Vries, riprodotto da Galle (fig. 64), il dipinto di Giulio del Moro, *Susanna e gli anziani* (fig. 65) e *Il banchetto di Epulone* di Toeput (fig. 66) offrono somiglianze con la scenografia di Torelli per la presenza di erme che sorreggono archi frondosi. Ulteriori analogie s’individuano con un altro dipinto di Toeput, *Il figliol prodigo* (fig. 67), per la ringhiera che circonda la sala, tanto simile a quelle del giardino reale. Infine, osservando la miniatura del XVI secolo del Codex Maggi, la *Villa Veneziana* (fig. 68), si rintracciano analogie con il porticato che circonda il giardino e con la forma ordinata del giardino¹⁶⁹.

Tutti questi esempi, però, mettono in luce che in nessun caso è presente un’unione tra architettura e natura, come nella scenografia di Torelli, poiché i due ambienti convivono insieme, ma non interagiscono fondendosi l’un l’altro. Come si vede dalle cinque immagini proposte, natura e architettura si trovano ai due lati opposti dei dipinti, senza mai entrare in contatto tra loro. Lo sposalizio dei due ambienti è una caratteristica tipica dell’arte di Giacomo Torelli. Bjurström sostiene che, eccezion fatta per la presenza degli archi frondosi, tradizione importata dall’est e assai impiegata per ornare i giardini dei nobili, dei viali di cipressi, che diventano aspetti tipici dei giardini veneziani¹⁷⁰, e delle siepi, l’intera scenografia proporrebbe tipologie architettoniche assolutamente nuove¹⁷¹ (gli altari, la balconata con le urne

¹⁶⁷ Cfr. LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Storico Veneziano [...]*, cit., pp. 63-64.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 66-67.

¹⁷⁰ Cfr. LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Storico Veneziano [...]*, cit., pp. 53-54; MARIPIA CUNICO, *Il Giardino Veneziano*, cit., pp. 51-54.

¹⁷¹ PER BJURSTROM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 66.

e le statue). L'ipotesi dello studioso potrebbe essere verosimile visto che non si possiede alcun documento che indichi la presenza di queste costruzioni nel periodo in cui Torelli lavora a Venezia. Sebbene, infatti, il giardino di Ariobate riprenda lo schema costante che ricorre nei giardini aristocratici veneziani¹⁷² e rispecchi perfettamente il gusto incognito per quel che riguarda "l'arredamento del giardino aristocratico"¹⁷³, nel contempo si mostra del tutto innovativo rispetto alla costruzione tipica veneziana (nel giardino veneziano, infatti, si rintracciano urne e statue in nicchie, ma mai altari circondati da siepi e balconate).

La scenografia bidimensionale si presenta come una "scena corta". Alla luce delle considerazioni offerte, l'impianto risulta costruito con coppie di cinque quinte per lato e termina con un fondale che scende poco oltre la metà del palcoscenico, al livello della fine della strada dell'Isola di Magistea della scenografia precedente (fig. 59 e 46). Il fondale, nascondendo il mare, permette ai tecnici di smontare l'apparato senza interrompere l'azione drammatica. Come la scenografia del primo atto (il Cortile regio, fig. 30), anche questo impianto è costruito osservando le regole prospettiche "normative": le diagonali inferiori (i lati lunghi del pavimento) e quelle superiori (le cime delle costruzioni) tendono allo stesso punto di fuga molto profondo, oltre il tempio. Anche questa scenografia, però, come quella sopra citata, non permette all'attore di inoltrarsi all'interno in quanto le proporzioni "corrette" crollerebbero non appena il personaggio si addentrasse in profondità. Anche in questo caso, perciò, si è di fronte a una scena corta, ma insolita. Ricorre così nel secondo atto lo stesso principio costruttivo riscontrato nel primo atto: dopo una scenografia lunga praticabile segue una corta non praticabile a cui succede un'altra corta, ma praticabile, come si vedrà tra breve.

GLI ATTORI

Se le scenografie del Giardino Reale e del Cortile regio presentano analogie, altrettanto si può ripetere per le modalità recitative che nei due ambienti si riscontrano. Poiché l'impianto non permette l'arretramento, infatti, gli attori restano in proscenio. Partecipano inoltre alle scene tutti i personaggi protagonisti del melodramma, la parola domina sugli altri coefficienti scenici, i quali fanno da

¹⁷² «Normalmente il giardino di palazzo veneziano si sviluppava lungo un asse prospettico centrale con un percorso rettilineo che partiva dall'androne principale d'accesso. Seguiva la corte pavimentata con una o più vere da pozzo [...]. Poi, alcuni gradini o una balaustra [...] segnavano l'inizio del giardino vero e proprio, ricco di fiori e adornato di statue; generalmente si chiudeva con una loggia, una nicchia o un portale d'acqua, elementi architettonici che servivano a creare l'illusione di uno spazio più profondo. Un elemento spesso presente nei giardini di Venezia era il pergolato per ombreggiare le passeggiate e favorire l'esposizione dei frutti al sole». MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 15. Il lettore faccia riferimento anche a LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Storico Veneziano [...]*, cit., pp. 53-63 e pp. 72-75; MARIAPIA CUNICO, *Il Giardino Veneziano*, cit., pp. 47-66.

¹⁷³ *Ivi*, p. 55; CAMILLO SEMENZATO, *La scultura veneta del '600 e '700*, Venezia, Alfieri, 1966; LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Storico Veneziano [...]*, cit., pp. 72-75; PER BJURSTROM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 87.

cornice all'azione cantata, e, infine, continui sono i rimandi dei cantanti a scenografie precedenti o successive.

Il primo personaggio a entrare nel Giardino Reale è Anzia, che canta un assolo:

Se cede a di lui colpi
Mostro di tè maggiore.
La Chimera è già vinta;
Uccisa l'hà Bellerofonte, e seco
Di mie vendette hà la speranza estinta¹⁷⁴.

Subito dopo entra Delfiride e si assiste a un acceso scambio di battute tra le due donne. La nutrice, accusata dalla regina di averla indotta ad amare Bellerofonte, si discolpa ricordando le parole della madre che affermavano il precoce sfiorire della giovinezza femminile se costretta a vivere con un marito tanto più vecchio¹⁷⁵.

Mentre Anzia sogna un matrimonio con Bellerofonte, dal cielo appare Cupido. Il dio dell'amore entra in scena dal cielo dal lato destro, scende quasi a livello del terreno per colpire la donna, e poi si risollewa per uscire dal lato opposto del palcoscenico. Questo volo acrobatico, volto quasi a disegnare una V in aria, è elogiato da Del Colle per l'impossibilità di scoprire la presenza della macchina impiegata per realizzare una tale meraviglia in cielo:

Non mancò delle sue bellezze anche questa Scena, perché ragionando in essa Anthia e Delsiride la nutrice, Amore volando si portò con velocissimo moto dalla sinistra nel mezzo della Scena, e saettò colei, indi alzatosi di nuovo volò alla destra togliendosi poscia alla vista del Teatro, che pur stupito invano con occhio applicato cercava di penetrare la macchina, e arrivare all'artificio¹⁷⁶.

L'apparizione di Amore raccorda la scenotecnica, l'attore e il testo cantato dal dio:

Ecco là quel seno in cui
Scoocar l'arco hor, hor dovrò;
Se tal sono qual sempre fui
Colpo al cor non errerò;
Quindi invisibile
Piagha insensibile
Ecco le fò¹⁷⁷.

E subito dopo Anzia:

Come repente il core
Oblia l'antico sdegno,
E con nuovo desio

¹⁷⁴ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 65.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 68-69.

¹⁷⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale* [...], cit., p. 46.

¹⁷⁷ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., pp. 69-70.

Par che l'alma richiami al primo ardore¹⁷⁸.

Cupido, col suo volo acrobatico, indica Anzia e la colpisce per poi uscire a sinistra del palcoscenico. L'incisione di Giorgi (fig. 62) mostra in modo esauriente la disposizione dei personaggi. Delfiride, sul lato sinistro, è rivolta verso Anzia che, posta a destra, volta le spalle al dio dell'amore, in cielo al livello del secondo arco frondoso, mentre tende l'arco su cui è posta la freccia. Con l'uscita di Cupido, fintantoché è presente questa scenografia non si impiegano più macchine sceniche: l'azione, che coinvolge solamente la corte di Ariobate, si basa soprattutto sui dialoghi dei personaggi "terreni", ai quali non sono richiesti voli di sorta.

Entrano in scena Archimene e Bellerofonte e si assiste alla dichiarazione d'amore dei due giovani. L'impianto fa da cornice ai versi poetici, che non mancano di richiamare la scenografia d'apertura del terzo atto: il Boschetto reale (fig. 76). Archimene, prima di uscire, dà infatti appuntamento a Bellerofonte nel boschetto: «Del giardin del boschetto Colà vicino al fonte T'attenderò fra poco»¹⁷⁹, anticipando così la penultima meraviglia di Torelli.

UN GIARDINO RICCO DI SIGNIFICATI

Anzia entra in scena cantando il sentimento altalenante da lei provato per l'eroe. Da una parte vuole perdonarlo, ma subito dopo desidera vederlo morto:

Fra gl'estremi singulti agonizzante
Un dì sù lo vedrò essangue, al fin che prò
Meglio pur fora di vederlo amante.
Si perdonami Amore
Redivivo risorghi il primo ardore.
Vieni, dhe dunque vieni
Che perdonar ti voglio;
Ah nò, schernita fè
Serbe per le vendette ancor l'orgoglio.
T'amo, o non t'amo? Oh Dio,
Qual contrario pensiero
Sospende il voler mio?
Che senza vendicarsi altrui perdona
Troppo timido hà il core
Nò, nò muoia pur l'empio traditore¹⁸⁰.

Il lungo assolo della Paoelli manifesta una doppiezza di affetti: Anzia è la manifestazione del doppio in cui convivono il bene e il male sovrastandosi alternativamente. La scenografia sembra l'espressione "visiva" dell'anima della regina, secondo un principio di corrispondenza tra *status* interiore del personaggio e *décor* già riscontrato nel primo atto (il Cortile regio, fig. 30), nel quale, oltretutto,

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 70.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 83.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 65-66.

ciò, ch'altrui non direi.

ARCHIMENE. Il nome?

BELLEROFONTE. Al tuo simile.

ARCHIMENE. L'età?

BELLEROFONTE. Come tu sei su'l verde Aprile.

ARCHIMENE. Beltà?

BELLEROFONTE. Quale in tè suole,

l'alba hà nel volto, e ne begl'occhi il Sole.

ARCHIMENE. L'enigma ancor disciolto

Non veggio. [...]. Che sdegno?

BELLEROFONTE. Se mi stimassi indegno.

ARCHIMENE. Degno d'una Regina.

BELLEROFONTE. Apunto è tale

Colei ch'amo, & adoro,

e tù sei quella.

ARCHIMENE. Io sono?¹⁸⁸

L'ambiente che rifletteva la doppiezza di Anzia, mostra, ora, sostenuto dal testo, lo splendente luogo di manifestazione della bellezza dell'amore che i due giovani provano l'uno per l'altro, e la comunione di architettura e natura è simbolo del matrimonio che avverrà nel finale tra due persone apparentemente molto diverse: una principessa e un soldato.

Il motivo del matrimonio è suggerito visivamente dalle siepi che circondano la base dei piccoli altari e degli archi frondosi: esse sono formate da aranci e gelsomini¹⁸⁹. I fiori d'arancio, secondo antiche leggende¹⁹⁰, sono simbolo di nozze (più precisamente, della verginità della sposa nel giorno del matrimonio¹⁹¹), ma anche di fertilità¹⁹², così come il cipresso¹⁹³. Il gelsomino, poi, simboleggia la positività¹⁹⁴ ed è strettamente legato al culto di Venere. Il fiore è chiamato «il fiore di Venere e dell'amore»¹⁹⁵, poiché ha cinque petali e il numero cinque simboleggia i sensi e, di conseguenza, la dea della bellezza¹⁹⁶.

Alla luce di queste ultime considerazioni e dall'osservazione dell'incisione (fig. 62), si può ipotizzare un riferimento al sogno di Polifilo nell'isola di Citera. Questo è tanto più credibile se si tiene conto del fatto che il Giardino di Ariobate si manifesta, nel procedere dello spettacolo, come quinta scenografia, sicché potrebbe rappresentare, in senso lato, il «simbolo terreno della dea»¹⁹⁷ e, quindi, dell'amore.

L'impianto del *Bellerofonte* sembra quasi fondere in sé i giardini dell'isola di Citera descritti nel *Polifilo*, giardini che hanno influenzato fortemente il gusto

¹⁸⁸ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., pp. 81-82.

¹⁸⁹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama musicale [...]*, cit., p. 46.

¹⁹⁰ ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., p. 638, voce *arancio*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 24, voce *arancio*.

¹⁹³ «Questo albero evocava soprattutto il simbolo della fertilità per il suo aspetto vagamente fallico».

ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., p. 175.

¹⁹⁴ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 119, voce *gelsomino*.

¹⁹⁵ ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., p. 373, voce *gelsomino*.

¹⁹⁶ «Se si iscrivono nel cerchio dell'anno le congiunzioni superiori del pianeta Venere in base alla loro posizione nello Zodiaco si ottiene un pentagramma». *Ibidem*.

¹⁹⁷ Il cinque è il numero di Venere. Cfr. *ibidem*.

rinascimentale veneziano dettando le regole per “l’arredamento” dei giardini aristocratici¹⁹⁸. Dal racconto di Polifilo si viene a conoscenza della divisione dell’isola in tre cerchi concentrici; all’interno di ognuno crescono diverse piante ordinatamente suddivise. Il primo cerchio è composto da un boschetto, il secondo da un giardino e il terzo dal tempio della dea¹⁹⁹. Tra le piante che formano il boschetto si scorgono cipressi, cedri, aranci e gelsomini²⁰⁰, ossia gli stessi arbusti di cui parla Del Colle quando descrive il giardino di Ariobate. Nel secondo cerchio Colonna parla dell’unione di elementi architettonici con quelli naturali: gli alberi da frutto sono piantati in grandi vasi e si alternano a piccole sculture di forma geometrica²⁰¹. Uguale combinazione di natura e architettura si riscontra nell’incisione del *Bellerofonte* (fig. 62). Il tempio del terzo giardino di Citera è, infine, ricordato dal tempio dipinto sul fondale del giardino di Ariobate: se il primo è dedicato a Venere, il secondo lo è a Nettuno.

Bellerofonte e Polifilo presentano, poi, caratteristiche comuni: come il secondo intraprende un cammino, non senza prove da superare, per cercare l’amata, così l’erede di Argo intraprende un viaggio che lo conduce alle nozze con Archimene, dopo aver combattuto duramente. Entrambi i viaggi sono cammini di conoscenza, in quanto Polia, l’innamorata di Polifilo, secondo le teorie più accreditate, sarebbe metafora di saggezza e l’unione dei due porterebbe l’eroe a innalzarsi spiritualmente²⁰². Bellerofonte, già nobile di spirito, dopo aver comunicato all’amata la verità sulla sua nascita, si eleva socialmente, nel senso che, nel finale, si sposa con la principessa. L’analogia tra l’*Hypnerotomachia* e il *Bellerofonte* è ancora più evidente se si considera una delle prove sostenute da Polifilo per raggiungere Polia: all’inizio del sogno il giovane vede alcune rovine tra cui spicca una piramide dove è scolpito un cavallo alato. Successivamente è spaventato da un dragone che sputa fuoco²⁰³. La somiglianza con l’Isola di Magistea (fig. 46) è evidente: Bellerofonte si trova in un luogo in rovina, su un cavallo alato e sconfigge un mostro mitologico (un dragone che sputa fuoco). Inoltre, nel testo di Colonna il giardino è una delle tappe del percorso di Polifilo per raggiungere Polia, come nel *Bellerofonte* il Giardino di Ariobate è una tappa mediana del cammino del protagonista. I due giardini mostrano una duplice valenza: da un lato positiva e dall’altro negativa. Sono, infatti, luoghi chiusi «nel loro isolamento, in quanto rifugio dal mondo»²⁰⁴, e metafora degli ostacoli da superare per elevare la propria condizione²⁰⁵; nel contempo, come scrive Salomone nel *Cantico dei Cantici*, sono immagine allegorica dell’amata, della donna

¹⁹⁸ SILVIA FOGLIATI e DAVIDE DUTTO, *Il Giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale della Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, Milano, Franco Maria Ricci, 2002, p. 10 e p. 19; LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Storico Veneziano [...]*, cit., p. 67; MARIPIA CUNICO, *Il Giardino Veneziano*, cit., pp. 21-23.

¹⁹⁹ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova, Editrice Antenore, 1964.

²⁰⁰ SILVIA FOGLIATI e DAVIDE DUTTO, *Il Giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale della Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, cit., 2002, p. 95.

²⁰¹ *Ivi*, p. 22.

²⁰² MARIPIA CUNICO, *Il Giardino Veneziano*, cit., p. 11.

²⁰³ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., pp. 53-56.

²⁰⁴ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 123, voce *giardino*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

ideale²⁰⁶. Si capisce così che, come per Polifilo, anche per Bellerofonte il giardino non è il traguardo finale, bensì un passaggio necessario per arrivare alla fine del viaggio, il cui ambiente è visibile, nella scenografia del giardino di Ariobate, in lontananza: la Sala Regia (fig. 80).

Il Giardino di Ariobate, infine, è un ulteriore elogio a Venezia. Nel ricreare l'ambiente che fa da sfondo alla dichiarazione d'amore tra Bellerofonte e Archimene, dai cui eredi discenderanno i veneziani, Torelli inventa un apparato simile ai giardini veneziani (fig. 68) e, quindi, facilmente riconoscibile dallo spettatore del Novissimo come un ambiente visibile nella sua città. Riprendendo i "parametri costruttivi" del giardino veneziano, l'ingegnere, nell'ideare la scenografia, offre il destro al pubblico colto del teatro, che "legge" gli stessi significati metaforici del giardino veneziano. Sorta di *hortus conclusus*, esso è metafora del paradiso terrestre²⁰⁷, è un luogo protetto, un ambiente che mette in relazione l'uomo e la natura, uno «spazio che riproduce in miniatura il macrocosmo»²⁰⁸, luogo in cui «le forze demoniache non possono albergare»²⁰⁹. Torelli mischia, poi, l'immagine cristiana dell'*hortus conclusus* con quella pagana: le statue presenti nel giardino riproducono divinità greche, e le piante potate in modo geometrico, come anche i pergolati, derivano dalla cultura dell'antica Roma²¹⁰, obbedendo al gusto Incognito che amava mettere in evidenza la discendenza veneziana da quella troiana.

Scena 11

SCENOGRAFIA

La scenografia con cui si chiude il secondo atto mostra il Tempio di Giove (fig. 69). Osservando l'incisione, si nota come l'impianto sia assai ricco di dettagli, tant'è che Per Bjurström lo considera tra i più complicati ideati da Torelli²¹¹.

Le quinte dipinte mostrano un porticato costruito con colonne tortili e fasciate. Le colonne sono sormontate da un architrave molto decorato e da una lunga balconata su cui poggiano alcune statue di guerrieri (in mano tengono la lancia e lo scudo, e in testa portano un elmo) che ricordano la scenografia del Cortile reale del primo atto (fig. 30).

La forma delle colonne rimanda a dipinti e a edifici del periodo barocco. Per Bjurström individua somiglianze con le colonne del *Baldacchino* del Bernini

²⁰⁶ SALOMONE, *Cantico dei Cantici*, 4, 12-5, 1.

²⁰⁷ MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., pp. 20-23; JUDITH WADE, *Grandi Giardini Italiani*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 17-18; LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Storico Veneziano [...]*, cit., pp. 55-54 e p. 60.

²⁰⁸ MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 22.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 16-18.

²¹¹ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 68.

costruito all'interno della basilica di San Pietro (fig. 70), e con i pilastri che sorreggono il secondo piano della facciata della *Cavallerizza* del Palazzo Ducale di Mantova di Giulio Romano (fig. 71). Ricontra ancora analogie con le colonne dipinte all'interno del Tempio di Salomone (ora Tempio di Gerusalemme, fig. 72) e con quelle che sorreggono l'architrave nell'affresco del *Trionfo di Venezia* nella Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale a Venezia (fig. 73) di Paolo Veronese. Si può osservare, infine, la somiglianza con le colonne dipinte da Veronese nella Sala dell'Olimpo a villa Maser (fig. 74)²¹².

I continui e numerosi rimandi dei pilastri del tempio a dipinti ed edifici veneti o sotto il dominio della Repubblica, indicano sia l'elogio a pittori e architetti che lavorarono per la Serenissima, sia l'adozione, da parte di Torelli, di uno stile pomposo e magnifico che mescola tradizioni orientali con altre gotiche e classiche.

La magnificenza dell'impianto è ben descritta da Del Colle:

Qui la Scena di Giardino divenne un Tempio l'atrio del quale si vedeva adorno di bei portici con colonne ritorte fasciate, a rosoni, e scannellate in bellissima maniera, con sopra quest'ordine balaustre con basi, e capitelli finti d'oro. Il prospetto che teneva lo stesso ordine era isolato tutto in modo, che dopo di esso si vedeva altra facciata di archi tondi sostenuti da colonne diritte alla Romana, con superbissimo soffitto, e di sopra un portico, o sia passeggio, che accompagnava i fianchi tutto pure isolato²¹³.

Con questo impianto Torelli, probabilmente, vuole offrire allo spettatore un'idea di festa, di regalità e di positività²¹⁴ poiché, nella scena, il regno di Ariobate è liberato dalla Chimera, la cui testa è immolata sull'altare di Giove.

Il fondale dipinto mostra, in alto, il frontone del tempio che tanto ricorda, dice Bjurström, quello delle Chiese barocche²¹⁵: quattro colonne che reggono un fregio assai decorato e importante con, ai lati, due voliere su cui poggiano statue nude sdraiate. Al centro del frontone si trova un orologio. È probabile che la commistione tra un ambiente religioso cristiano (la somiglianza del tempio con la chiesa cattolica) e uno pagano (il tempio è dedicato a Giove, divinità greca, e l'azione che si sta svolgendo è un rito pagano) sia volutamente evidenziata con il fine di dare all'impianto un profondo significato allegorico.

Al centro del fondale, in basso, è visibile la statua di Giove, mentre lateralmente sono dipinti due archi oltre i quali si estendono due lunghi porticati in cui si intravedono delle porte, come scrive Del Colle:

Dentro il Tempio si scorgeva un lungo ordine di archi, e pilastri, in fondo a quali si aprivano per l'uscita altre porte. In mezzo posava un altare con sopra la statua di Giove, quale la adoravano gli antichi²¹⁶.

²¹² *Ivi*, pp. 68-69.

²¹³ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 61.

²¹⁴ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 69.

²¹⁵ *Ivi*, p. 68.

²¹⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 61.

Anche questo impianto è prospetticamente “corretto”. Le diagonali superiori e inferiori tendono allo stesso punto di fuga molto lontano, circa sopra la statua di Giove, indicando così un ambiente assai profondo.

Il Tempio di Giove, se confrontato con le scenografie precedenti, è quello che, prospetticamente, si “estende più all’infinito”; solo la Grotta di Eolo (fig. 42) ha uguale profondità. Le regole geometriche dicono, infatti, che meno inclinate sono le diagonali, maggiore è la profondità dell’ambiente e, contemporaneamente, a “misura d’uomo”²¹⁷. Pur essendo “scene corte” (intendendo impianti costruiti con l’utilizzo di un numero limitato di quinte su cui sono dipinti ambienti che “rimpiccioliscono di poco”) atte a permettere l’arretramento del personaggio all’interno del palcoscenico senza far crollare l’illusione scenica, entrambe le scenografie mostrano un fondale, dipinto secondo corrette regole prospettiche, che mostra un paesaggio profondo, visibile grazie ad aperture (logge o finestre)²¹⁸.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Del Colle informa dell’entrata di tutte le comparse dell’opera durante la visione di questa scena (la corte di Ariobate, il re, le sue due figlie e Bellerofonte):

Fu questa ella in oltre arricchita da tutte le comparse dell’opera,
entrandovi a un tratto in essa il re Ariobate, le due figliole, e
Bellerofonte a presentare la testa della Chimera, e ringraziare gli dei per
la liberazione del Regno da quel flagello²¹⁹.

Sappiamo anche che entrano il capo dei Sacerdoti e il Coro: «Incontro questi uscì col suo Capo un giusto coro di Sacerdoti»²²⁰.

Grazie a queste preziose indicazioni e al loro confronto con l’incisione di Giorgi, possiamo identificare quali siano i personaggi che si vedono nella stampa (fig. 69). È verosimile supporre che la corte e Ariobate siano i personaggi inginocchiati e girati di $\frac{3}{4}$ rispetto al pubblico, a destra e a sinistra del palcoscenico. A conferma che si tratti proprio dei nobili, citiamo alcuni versi del capo dei sacerdoti:

A piè de sacri altari
Sire t’inchina, e teco
Devoto ogn’altro le ginocchia pieghi;
Offri tù’l teschio, e i prieghi²²¹.

Di conseguenza, i personaggi accanto alle colonne (frontali allo spettatore e “appoggiati” alle colonne, ai lati delle quinte) sono i sacerdoti, come si desume

²¹⁷ Cfr. EMILIO MORASSO, *Manuale di disegno e progettazione*, cit., pp. 196-199.

²¹⁸ Cfr. RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l’identità della scena*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 50.

²¹⁹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 61.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 89.

dalla descrizione di Del Colle che parla dei costumi dei religiosi: una veste corta d'argento decorata con colorati motivi floreali, coperta da un'altra uguale, ma di seta dorata. In capo hanno la mitra argentata:

Coro di Sacerdoti vestiti con camice di tocca d'argento fiorata a diversi colori, con sopra una non lunga veste a foggia di Damasco guarnita d'oro con mitre argentate in testa²²².

Osservando la stampa, si nota come i costumi delle figure in piedi coincidano con la descrizione dell'accademico, eliminando ogni dubbio sulla posizione dei sacerdoti.

Il capo dei sacerdoti è, probabilmente, inginocchiato in fondo sulla destra, insieme alla corte, mentre tende le braccia verso Ariobate²²³ perché dall'incisione si vede una figura vestita come gli altri sacerdoti (fig. 75), anche se in modo più lussuoso: «più pomposo vestiva il Capo, il cui abito di broccato d'oro lo rendeva sopra gli altri riguardevole, e maestoso»²²⁴.

Come la scenografia per la fine del primo atto, anche questa è costruita per permettere ai personaggi di entrare all'interno dello spazio del palcoscenico senza rompere l'illusione scenica; spazio che è riempito completamente sia dalla scenografia maestosa (la zona superiore), sia dagli attori che si distribuiscono accanto alle quinte e occupano tutta la superficie. L'impianto, occupato in tutto il suo volume dalla presenza degli attori, è unito, grazie a questi, al coefficiente verbale. Tutti i movimenti, le azioni e il luogo rappresentato sono, infatti, cantati nei versi: la vittoria di Bellerofonte, il tempio di Giove, il genuflettersi davanti alla statua del dio, la deposizione della testa della Chimera²²⁵.

UN TEMPIO “CRISTIANO”

L'ultima scena del secondo atto rappresenta il punto massimo di drammaticità dell'opera, dato il momento sublime e aulico che si sta celebrando: la liberazione del regno di Ariobate dalla minaccia della Chimera, che si suggella con l'offerta della sua testa a Giove. L'elemento drammatico è reso non solo dalle parole del testo, ma anche da una scenografia per nulla statica, quasi in tensione grazie alle colonne tortili che sembra si arrotolino su se stesse e alle voliere e alle statue che suggeriscono l'idea d'essere in procinto di prendere vita e camminare lungo il balcone. Altrettanto dinamismo è suggerito dalla presenza di tutti i personaggi che partecipano allo spettacolo come testimoni di un evento salvifico.

La scenografia ricalca l'impianto finale del primo atto, la Grotta di Eolo, indicando un ambiente terrestre, ma dedicato agli dei o abitato da uno di loro. Anche qui, come in precedenza, ricorre l'elogio a Bellerofonte e quindi alla

²²² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 61.

²²³ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 89.

²²⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 61.

²²⁵ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., pp. 88-90.

Serenissima dato che, come già dimostrato, la gloria dell'eroe è paragonata a quella di Venezia. Molti, infatti, sono i versi che sentiamo cantare in lode all'eroe, ritenuto «unico difensore [...] di tutta Licia»²²⁶ e «guerriero glorioso»²²⁷ al pari dei cittadini veneziani che, in epoca secentesca, difendono le coste dell'Asia dalla minaccia turca.

Ma non basta. Si è detto che la scenografia dell'Isola di Magistea mostra sulle quinte dipinte colonne o archi che rimandano a costruzioni di dipinti religiosi (fig. 47, 48, 49) in tal modo suggerendo l'idea, tipica degli Incogniti, che la religione cristiana discenda dalla religione pagana di Bellerofonte. La supposizione si rafforza se consideriamo alcuni particolari dell'impianto. Secondo Bjurström²²⁸, la facciata del tempio ricorda quella delle Chiese cristiane, ma la contiguità fra la religione pagana e quella cattolica si evince, forse, anche dalle parole del testo e dalla posizione dei personaggi. Durante il canto del coro dei Sacerdoti si sente un solista cantare:

O guerriero glorioso
Per tè Licia rivive;
Già queste amiche rive
A tuoi dovuti honori
Figliano invitto Heroe palme, & allori²²⁹.

Il richiamo alla palma, pianta ritenuta sacra dalla religione cattolica, è significativo. Bellerofonte è ornato di allori e palme. Entrambi simboli di vittoria, denotano una sfumatura religiosa. L'alloro, per antonomasia, è la pianta donata ai vincitori e il suo significato discende dalle tradizioni elleniche²³⁰; la palma, invece, è certamente legata alla classicità (le sue foglie simili ai raggi luminosi del sole la associano alla nascita di Apollo, identificandola, poi, come la pianta della vittoria²³¹), ma è presto acquisita dalla religione cattolica divenendo il «simbolico Albero che collega cielo, terra e inferi, nutre l'universo ed è tramite delle benedizioni divine: [è] l'Albero della vita che per i cristiani simboleggia il Cristo stesso»²³². La palma è, perciò, simbolo di Cristo e, quindi, di resurrezione (Cristo resuscitando vinse la morte), di vittoria con la virtù o con il martirio²³³: è la pianta posta accanto a Gesù durante la passione. Bellerofonte, quindi, è incoronato difensore (e salvatore) della patria come pagano, ma allude, nel contempo, a un futuro cattolico.

²²⁶ *Ivi*, p. 90.

²²⁷ *Ivi*, p. 89.

²²⁸ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 68

²²⁹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 89.

²³⁰ Il vincitore dei giochi Delfici, dei riti Dionisiaci, delle battaglie per le conquiste di territori, era ornato con una corona di alloro che, durante l'impero romano, divenne l'emblema dell'imperatore. Cfr. DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 18, voce *alloro*; ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., pp. 263-264, voce *lauro*.

²³¹ ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., pp. 85-89, voce *palma*.

²³² *Ivi*, p. 86.

²³³ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 181, voce *palma*; ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., p. 87, voce *palma*.

Le parole di Nolfi non si limitano a richiamare la pianta sacra di Gesù, ma portano anche in scena un dogma cristiano. Questa volta è Bellerofonte a parlare:

De tuoi benigni influssi
Il lucido tesoro
Fecondi questa terra
Con ricca messe d'oro²³⁴.

I versi cantati dal protagonista ricordano il rito funebre cattolico e le parole del sacerdote al momento della tumulazione: ciò che è morto e viene seppellito fa sbocciare un'altra vita dalle proprie ceneri.

Infine, si coglie la forte similitudine tra le posizioni dei personaggi all'interno del Tempio di Giove e i fedeli e i sacerdoti all'interno di una Chiesa cristiana. La corte di Ariobate è inginocchiata e guarda la statua di Giove, collocata al centro del tempio; altrettanto fanno i fedeli cristiani: s'inginocchiano di fronte al Crocefisso, posto, anch'esso, al centro dell'altare. I sacerdoti di Giove, invece, sono in piedi, e guardano i reali, volgendo le spalle all'idolo di Giove, così come i chierici cattolici stanno frontali rispetto ai fedeli e volgono le spalle alla Croce.

²³⁴ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 90.

6. III° ATTO

Scene 1-7

LA SCENOGRAFIA

Il terzo atto si apre con un cambio di scenografia che mostra il Boschetto reale (fig. 76). Del Colle lo descrive come assai simile ai boschetti veri per la disposizione degli alberi e l'imitazione di questi con quelli reali:

Al principio dell'atto terzo rappresentò, sparito il tempio, la scena un delizioso e regolato boschetto del giardino reale cui mirando la natura conveniva dell'arte emula superata di confessarsi, così eccellentemente erano disposti e imitati gli alberi, così ritratta al vivo una diletta orridezza che erravano senza trovarne l'uscita per quel bosco gli affetti di ognuno, e il Teatro pareva nuovo Serse prendere a amareggiare le piante²³⁵.

Per Bjurström considera questa scenografia diametralmente opposta a quella con cui si chiude il secondo atto, il Tempio di Giove (fig. 69), per lo stile assai differente dei due impianti; mentre il Tempio si presenta come un edificio barocco, artificioso e ricco di dettagli, il Boschetto appare come una natura regolare (con palme, allori e cipressi dipinti sulle quinte) e rimanda a un ambiente medievale²³⁶. L'attenzione dello studioso si focalizza poi sugli arbusti, dei quali si distinguono le singole foglie e i rami. Il gusto per questo genere di dettagli andrebbe ricercato negli arazzi del XVII secolo con i ricami di ambienti naturali ricchi di particolari e assai definiti. A riguardo si osservino gli arazzi di Charles Lebrun (fig. 77, 78, 79). Osservando le immagini proposte, si nota l'accuratezza nel definire i tronchi, i rami e le chiome degli arbusti, chiome di cui si possono contare le foglie²³⁷.

Il fondale della scenografia torelliana mostra quattro file di alberi di alloro che formano tre strade, alla fine delle quali è dipinto il palazzo reale in modo da dare l'illusione ottica di essere molto distante dal primo piano:

In faccia avviticchiando più allori le chiome insieme formavano tre archi, fuori dei quali si stendevano lunghi stradoni di cipressi e palme che concorrendo poi tutti a un punto mostravano per ultima lontananza il reale palazzo²³⁸.

²³⁵ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 64.

²³⁶ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit. pp. 70-71.

²³⁷ Si è preso come artista di riferimento Charles Le Brun (1619-1690 Parigi) poiché Bjurström lo cita espressamente. Il lettore può considerare la maggior parte di artisti di arazzi che hanno in comune la cura per il dettaglio naturale. Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit. p. 71.

²³⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 64.

Come nel Tempio di Giove (fig. 69), in cui i tre archi sorretti dalle colonne tortili creano tre uscite, dividendo così il fondo del palcoscenico in tre zone, così le file di allori del *décor* del terzo atto formano tre viali. Questa tripartizione, ripresa anche nella scenografia successiva (fig. 80), è indice di una concezione unitaria dello spettacolo. Cesare Molinari ne parla in un libro di rilievo:

È assai interessante notare come la struttura di questa scenografia [il tempio di Giove] venga esattamente ripresa in quella successiva, la prima del terzo atto, in cui pure si rappresentava un giardino alberato – ciò a dimostrare come il Torelli concepisse il susseguirsi delle scene come un unico processo. Anzi tale schema, con la tripartizione del fondo, è ripreso anche nell’ultima scena [...]: come se l’artista volesse risolvere l’intensa varietà di motivi nella stretta coerenza di quelli finali²³⁹.

L’impianto ha una costruzione prospettica “corretta”: le diagonali inferiori formate dalle linee del pavimento e quelle superiori formate dalla retta che unisce idealmente le punte degli alberi s’incontrano in un unico punto di fuga, circa al secondo piano del palazzo reale dipinto sul fondale.

Torelli inventa una scenografia molto profonda (si osservi quanto sono “piccoli” il palazzo reale e il viale alberato dipinti sul fondale rispetto agli alberi in primo piano). L’intenzione è di ideare un ambiente molto esteso che riprende la costruzione scenografica degli impianti del primo e del secondo atto: il Cortile regio (fig. 30) e il Giardino reale (fig. 62). Il Boschetto ha la struttura della scena corta, ossia costruita con tre coppie di quinte (su cui, forse, sono dipinti gli alberi suddivisi in gruppi da quattro, come si evince dall’incisione, fig. 76) e un fondale molto vicino (i tre viali alberati e il palazzo reale al centro), ma, come alcune delle precedenti (fig. 30 e 62), “atipica”: non praticabile in quanto gli attori non possono arretrare all’interno senza far crollare l’illusione scenica.

GLI ATTORI

Il Boschetto è il luogo anticipato da Archimene nel secondo atto, quando, dichiaratasi a Bellerofonte, gli dà appuntamento dopo la celebrazione nel tempio:

Del giardin nel boschetto
Colà vicino al fonte
T’attenderò fra poco²⁴⁰.

La fanciulla giunge per prima e descrive l’ambiente:

Il disiato loco è questo bosco
La vicino a quel fonte
D’esser promise in breve,

²³⁹ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 168.

²⁴⁰ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 83.

Il mo Bellerofonte²⁴¹.

I due giovani non riescono a incontrarsi poiché durante queste scene (1-7) si assiste all'arresto di Bellerofonte e alla sua condanna a morte da parte di Ariobate.

Del Colle non offre alcuna indicazione sulle posizioni dei personaggi, il che fa supporre che gli attori recitino in proscenio. Nolfi, l'autore del libretto, offre preziose didascalie su due personaggi che si nascondono per non essere visti: Melistea, che per prima entra in scena, non appena scorge giungere Anzia e Archimene, si nasconde dietro a un cipresso per ascoltare il dialogo delle sorelle. L'Accademico, nella scena seconda, non solo scrive: «Archimene: Melistea da parte: Anthia»²⁴², ma fa cantare alla fanciulla alcuni versi utili a indicare il luogo preciso in cui la fanciulla si nasconderà:

Quì dietro ad un Cipresso
Non veduta, e sentita,
Di sentir, e veder mi sia permesso²⁴³.

Un'analogia soluzione è adottata nella scena terza per Ariobate. Nolfi scrive nella didascalia: «Bellerofonte: Delfiride: Anthia: Ariobate Nascosto»²⁴⁴, e fa cantare al re:

Ben a tempo io son giunto,
Udirò non udito,
O padre, ò Rè tradito²⁴⁵.

Il re si nasconde, probabilmente, dietro un albero (è verosimile che anche Ariobate si posizioni tra una quinta e l'altra e, più precisamente, tra la prima e la seconda, per non far cadere l'illusione scenica, e che le quinte siano tagliate per far vedere al pubblico l'attore nascosto e, nello stesso tempo, per rendere le scene più verosimili): tale arbusto potrebbe essere un cipresso o una palma poiché, osservando l'incisione, si constata che sulle quinte del primo piano sono dipinti, a sinistra, i primi quattro alberi (un alloro e tre cipressi), mentre a destra un alloro, un cipresso e una palma (fig. 76).

Grazie al nascondiglio, il re apprende dell'inganno della figlia: Anzia chiede a Bellerofonte di sposarla e, rifiutata, rivela di essere la causa delle battaglie combattute dall'eroe contro la Chimera, le Amazzoni e i Solimani, nonché di averlo falsamente accusato di aver cercato di sedurla²⁴⁶.

L'impianto offre due importanti novità: non solo i personaggi si nascondono dietro agli alberi dipinti sulle quinte, ma anche commentano le azioni e le parole che sentono parlando direttamente con lo spettatore. Siamo di fronte al primo caso di un "a parte", tecnica molto utilizzata per descrivere lo stato

²⁴¹ *Ivi*, p. 93.

²⁴² *Ivi*, p. 92.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 98.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 101.

²⁴⁶ *Ivi*, pp. 101-103.

d'animo del personaggio che, nascondendosi dagli altri che partecipano all'azione, espone allo spettatore sensazioni e avvenimenti.

Nella scena settima, l'Amor pudico e l'Amor lascivo cantano un piccolo intermezzo per alleggerire la tensione drammatica dopo l'arresto di Bellerofonte e lo svenimento di Archimene. Del Colle offre una descrizione del moto aereo dei due personaggi che probabilmente entrano in scena camminando per poi sollevarsi in aria, volare in direzioni opposte e sparire tra le nuvole:

In questa i due amori lascivo e pudico, dopo aver trattato fra loro sopra gli affetti d'Anthia presero per aria meravigliosi voli portandosi, l'uno con rattissimo moto trasversale a nascondersi fra le nubi, e l'altro alzandosi prima lentamente a mezz'aria passò velocissimo dalla sinistra alla destra della scena e poco dopo con altro quasi istantaneo colo calandosi poco verso terra si portò al Cielo²⁴⁷.

IL NASCONDIGLIO PERFETTO

Melisteia si nasconde dietro a un cipresso per ascoltare Anzia e Archimene²⁴⁸. È probabile che lo spettatore del Novissimo, già a conoscenza del mancato matrimonio tra la fanciulla e Bellerofonte, abbia sorriso osservando la scena, conscio della simbologia dell'arbusto: in epoca rinascimentale, infatti, il cipresso era associato al tradimento d'amore²⁴⁹.

Anche Ariobate si nasconde dietro a un albero: non è dato sapere se si tratti di un cipresso o un alloro, ma la nostra ipotesi è che, più probabilmente stia dietro il cipresso per il significato simbolico dell'arbusto che tanto si associa alla vicenda narrata: mentre la valenza simbolica dell'alloro è positiva²⁵⁰, la pianta sempreverde è associata alla morte²⁵¹. In questo caso il cipresso potrebbe indicare in anticipo la condanna a morte dell'eroe per ordine del re.

Il bosco, con le sue zone di luce e di ombra, i rami fitti che nascondono per poi svelare ambienti meravigliosi o spaventosi, o che creano ambienti in cui perdersi (per poi ritrovarsi)²⁵², è da sempre metafora dell'anima umana che può rivelarsi più o meno nobile. L'anima in questione è quella di Anzia (che si vede nell'incisione accanto ad Archimene) poiché la regina, dopo essersi fatta sopraffare dalla vendetta (il buio, il demone) si pente, cercando un modo per espiare i suoi peccati (la luce, il divino): «S'un'alma ingelosita / Archimene cagion fù del tuo male, / Hoggi tutta pentita / Sarà ministra ancor da tuoi contenti»²⁵³. È interessante

²⁴⁷ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 64.

²⁴⁸ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 92.

²⁴⁹ ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., p. 177, voce *cipresso*.

²⁵⁰ Cfr. DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 18, voce *alloro* e ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., pp. 263-264, voce *lauro*.

²⁵¹ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 69, voce *cipresso* e ALFREDO CATTABIANI, *Florario [...]*, cit., pp. 174-177, voce *cipresso*.

²⁵² MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 160.

²⁵³ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 112.

notare come Torelli “traduca” visivamente la passione provata da Anzia. Le tre vie dipinte sul fondale (fig. 76) potrebbero corrispondere alle tre strade che l’uomo può percorrere per giungere alla perfezione. Rifacendosi allo schema platonico della «vita tripartita»²⁵⁴, le vie sono quella del desiderio (o dei sensi), dell’intelletto e della morale²⁵⁵. Il riferimento a Platone è sostenuto alla luce della forte analogia tra la scenografia che mostra il Boschetto reale e quella che rappresenta la Boschereccia con l’isola di Nasso nella *Venere Gelosa* (fig. 84). Come qui, nell’impianto del melodramma del 1643 Torelli inventa un apparato che mostra un bosco ordinato in tre lunghi viali culminanti nella città di Nasso (nel Boschetto reale, invece, i viali terminano a ridosso del palazzo reale). Si riporta l’interpretazione di Bisaccioni, accreditato accademico, che trascrive su carta il messaggio incognito sulla tripartizione dei viali della scenografia della *Venere Gelosa* che si riallaccia alla teoria platonica:

Ardirei dire, che questa Scena fosse un simbolo della vita nostra, poiche la gioventù guidata per le tre vie del piacere, del sapere, e dell’utile, si conduce all’ampiezza della virilità, che termina poi nella nassa della morte, ò d’una tomba, e guida alla Cittadinanza del Cielo, ultimo punto della prospettiva dell’uomo²⁵⁶.

Riferendosi alla teoria del filosofo greco, Torelli fa comprendere allo spettatore come la regina abbia la possibilità di percorrere il giusto cammino (quello dell’intelletto²⁵⁷), ma preferisca cadere nella via del piacere, tralasciando le altre due, anche se la causa della passione insana provata per Bellerofonte è imputata ad Amore, e non all’indole della regina («Colpa d’amore non tradimento mio»²⁵⁸).

L’entrata in scena dei due Amori ribadisce il tema: Cupido, identificabile con Anzia (amore passionale e adultero²⁵⁹), alzandosi in volo con un movimento repentino, è simbolo della passione che brucia velocemente. Anterote, identificabile con Archimene (amore legittimo e coniugale²⁶⁰), sollevandosi in cielo molto lentamente, simboleggia l’amore pudico che non si lascia sopraffare dalla passione.

La presenza delle divinità pagane introduce, ancora, il tema religioso. Anzia non muta i sentimenti grazie al dardo di Cupido (che, anzi, nel secondo atto, scena 5, aveva peggiorato la situazione di Bellerofonte), ma attraverso il pentimento, virtù cattolica. La forza del dio pagano, in altri termini, è soppiantata da una virtù cristiana: ancora una volta lo spettacolo offre una contrapposizione tra le due

²⁵⁴ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 101.

²⁵⁵ Cfr. PLATONE, *La Repubblica*, in PLATONE, *Opere Complete*, Bari, Laterza, 1990, Vol. 6, Libro IV, 438d-440a, pp. 152-154.

²⁵⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici [...]*, cit., p. 7.

²⁵⁷ Cfr. PLATONE, *La Repubblica*, in PLATONE, *Opere Complete*, cit., Vol. 6, Libro IV, 438d-440a, pp. 152-154.

²⁵⁸ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 111.

²⁵⁹ Nato da una relazione extraconiugale di Venere con Marte. Cfr. ROBERT GRAVES, *I Miti Greci*, cit., p. 58-61.

²⁶⁰ Nato dal matrimonio tra Venere e Mercurio. Cfr. *Ivi*, pp. 48-49.

religioni (nella scenografia sono presenti sia i cipressi, sia le piante di alloro, sia le palme), dove quella cristiana vince su quella pagana.

Scene 8-12

LA SCENOGRAFIA

L'ultima scenografia, la Sala Regia (fig. 80), racchiude tutta l'esperienza teatrale di Torelli; il mutamento di scena è descritto da Del Colle, che non solo ricorda la grande ruota inventata dall'ingegnere per il cambio d'impianto, ma descrive come le quinte appaiano dalle strade laterali del Boschetto della scenografia precedente (fig. 76).

Fino a questo segno ebbe la Scena apparenze, vaglia il vero e squisita eccellenza, ma che consisteva in miglioramento, e aggiunta, poiché cortili, giardini e cose simili, sono alla fine usate, e comunali introduzioni nei teatri. Ma qui fu singolare la mutazione per la novità non più al sicuro praticata. Uscirono gran telari dalle strade e numerosi che altri con sé ne portavano, e per di sopra e dai lati e da essi fu composta una sala regia²⁶¹.

L'accademico loda grandemente l'ultimo apparato per la sua novità. Le scenografie di cortili, di giardini e di piazze, infatti, sono impianti comuni nelle rappresentazioni teatrali, mentre, per quanto ci è dato sapere, una sala d'interno soffittata non si era mai vista²⁶². La Sala Regia è unica nel suo genere. L'incisione mostra probabilmente il primo esempio di "scena soffittata" di una stanza chiusa sui tre lati (il fondo e i due laterali) e in alto²⁶³, tipologia che sarà poi ripresa per secoli.

Grazie alla descrizione di Del Colle e all'incisione di Giorgi, si è in grado di ricostruire in dettaglio la Sala Regia: sulle quinte sono dipinte file di semi-colonne corinzie fasciate, intramezzate da pannelli o cortine decorati con arabeschi orientali. Il soffitto, che arriva fino all'arcoscenico, è a cassettoni, riccamente decorato e rimanda al soffitto del Teatro Olimpico (fig. 81) costruito, appunto, a cassettoni, così come a Tintoretto e alla Scuola Grande di San Rocco (fig. 82). Del Colle non si limita a descrivere l'apparato, ma eccezionalmente offre informazioni riguardo ai colori impiegati nella pittura delle quinte e del soffitto. Parla di cortine rosse e gialle, e di un soffitto in color noce con arabeschi oro:

²⁶¹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 81.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ La sala regia è la seconda scena soffittata presente nel *Bellerofonte* visto che anche la Grotta di Eolo (fig. 42) è costruita con la stessa tecnica. La scenografia del terzo atto è il primo caso di ambiente d'interno di un palazzo.

Con archi piani in faccia sostenuti da colonne, con contropilastrini d'ordine composto, come pure l'architrave, fregio e cornice; erano essi serrati da cortine di damasco rosso e giallo come anche era, o pareva tale, l'apparato di tutta la sala se non in quanto lo rompevano più porte che con portiere alzate portavano l'occhio a inoltrarsi nelle camere più a dentro. Era il soffitto che arrivava fin sotto l'arco della Scena, finto a travatura di noce lavorata ad arabeschi d'oro con straordinario artificio²⁶⁴.

L'accademico aggiunge che sulle quinte laterali si aprono delle porte utili a mostrare altre stanze reali (particolari che, purtroppo, non si vedono nell'incisione).

Pare che oltre le prime quattro colonne laterali, al livello delle due centrali, sia posta una cortina, aperta successivamente, che copre il fondale dipinto. In altre parole, è verosimile che la cortina (tenuta dal transetto identificabile con la trave orizzontale al centro del soffitto ideata da Torelli per mimetizzare la saldatura tra il soffitto e il fondale, fig. 83) non venga aperta con il cambio di scena, ma successivamente, per ottenere un effetto di maggior meraviglia.

Ma cose maggiori scoprì questa Scena poiché in poco spazio aperte le cortine si vide seguito l'ordine dei primi archi, da altri cinque che erano sostegno a 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, e in fondo si apriva un andito, che aveva da ciascuna parte questo porte di camere partite dai propri archi, e per ultimo si stendeva uno stradone di cipressi, che portava al reale giardino²⁶⁵.

Torelli punta, in questo impianto, non solo sull'originalità e sull'innovazione della "scena soffittata", ma anche su altri elementi. Ai lati del fondale, infatti, si vede un proseguimento di semicolonne che riprendono il motivo delle colonne delle quinte, alternate da pannelli con ampie finestre e transetti che si aprono sull'esterno; al centro sono dipinte delle doppie fila di colonne corinzie fasciate che dividono il fondale in tre parti. La tripartizione, che riprende il motivo delle due scenografie precedenti (fig. 69 e 76), continua in profondità con tre archi a tutto sesto sormontati da figure di uomini nudi. L'arco centrale, che si presenta più grande dei due laterali oltre i quali si aprono altre stanze reali, mostra la presenza di un porticato, ai lati del quale si intravedono porte che collegano le camere tra loro. Il porticato, molto lungo, finisce su un viale di cipressi che termina nel Giardino reale (fig. 62) raccordando la Sala Regia e il Giardino reale.

Dai lati dell'arco maggiore dell'andito stavano due porte di camere per la quali si portava a tre altre, passando per l'ultima aperta e lo stesso stradone, e giardino, parevano tappezzate queste con damaschi di variati colori, chi verdi, chi rossi, chi gialli, con concerto così nobile e

²⁶⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 81.

²⁶⁵ *Ibidem*.

maestoso per ogni parte, con invenzioni così meravigliose e rare, che ne potrà l'inventore andarne per ogni tempo glorioso²⁶⁶.

Anche in questo caso Del Colle parla dei colori impiegati per ornare i pannelli laterali (il verde, il rosso, il giallo), e le decorazioni delle porte delle camere.

Nonostante sia riccamente ornata e colorata, la vera novità della scenografia è proprio il soffitto. Secondo le ricostruzioni di Muraro, Mancini e Povoledo, il soffitto sarebbe stato costruito non con un unico grande telaro che avrebbe richiesto dei tiri collocati in maniera tale da impedire le mutazioni di scena precedenti, ma con sette celetti posizionati in modo obliquo rispetto al piano del palcoscenico, tali da creare l'illusione ottica di un soffitto chiuso:

Analizziamo la *Sala regia* del Bellerofonte (scena lunga): il soffitto a cassettoni sembra realizzato nella prima parte su 7 celetti²⁶⁷, e nella seconda parte dipinto sul fondale. Per saldare i due pezzi di soffitto Torelli introduce sul fondo un ottavo celetto in cui è dipinto un robusto architrave. Anche il famoso "transetto", emblematico delle scene di Torelli, espediente geniale per mascherare la saldatura tra l'ambiente agibile in primo piano, e la fuga all'infinito che sfonda la scena, a volte moltiplicata su tre direttrici, o raddoppiata su due piani sovrapposti sul piano scenotecnico, non presenta nessun vero problema e può semplicemente venir dipinto sul fondale²⁶⁸.

Secondo gli studiosi, quindi, oltre la cortina, l'intero impianto sarebbe stato dipinto sul fondale così da ovviare al problema di un telaro troppo ingombrante per il soffitto. L'ipotesi non è documentata da fonti dell'epoca, ma si può ragionevolmente ritenere fondata alla luce delle considerazioni sul palcoscenico del Teatro Novissimo, che era assai piccolo e che impediva l'utilizzo di grandi macchine sceniche. Si può anche affermare che la soluzione proposta avrebbe risolto il problema anche dal punto di vista pratico. L'illusione scenica è sostenuta, e dipingendo sul fondale sia una parte di soffitto, sia il resto della scenografia, si riduce l'impianto a una costruzione assai poco profonda, probabilmente resa mediante tre o quattro quinte. In tal modo è possibile l'utilizzo di celetti che non ostacolano in alcun modo i cambi di scenografia e le macchine per i voli acrobatici.

L'impianto è dipinto secondo due differenti piani prospettici. La zona antistante (le quinte) tende a un punto di fuga diverso da quello del fondale. Le diagonali inferiori del primo piano (le linee formate dall'intersezione dei pannelli dipinti con il pavimento) e quelle superiori (le linee di congiunzione tra i pannelli e il soffitto) sono poco inclinate; tendono quindi a creare un ambiente molto profondo, dove l'attore può inserirsi senza far crollare l'illusione scenica. Le diagonali superiori e inferiori (l'intersezione tra i piani delle colonne e il soffitto e

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ «Grandi spezzati collocati perimetralmente in modo da delimitare l'ambiente». FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., p. 58.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 58-60.

il pavimento) del fondale sono meno inclinate di quelle del piano frontale e, di conseguenza, s'incontrano in un differente punto di fuga, anch'esso, però, posto all'infinito (fig. 83).

Una domanda è lecita: perché Torelli ha costruito due differenti piani prospettici se entrambi sono molto profondi? La risposta, puramente di carattere pratico, deve essere rintracciata nelle regole prospettiche. Sappiamo che, per creare un ambiente molto profondo e a "misura d'uomo", è necessario che le diagonali che creano il piano prospettico siano poco inclinate: si ottiene così una profondità d'ambiente che si estende all'infinito e dove le costruzioni dipinte "rimpiccioliscono di poco". La regola, assai usata dall'ingegnere, non tiene conto di un ambiente parapettato. La Sala Regia, chiusa sul soffitto, limita lo spazio entro i confini del palcoscenico. Torelli, il cui «senso di lontananza è sempre talmente forte [...], che si manifesta anche a costo di qualche palese contraddizione»²⁶⁹, apre il fondo della sala inserendo una serie di aperture e porticati che gli permettono di soddisfare la sua passione per l'infinito. Nonostante ciò, non si limita a creare un ambiente profondo: egli vuole un punto di fuga che esca dalle mura del palazzo per terminare nel giardino reale. Forza così, ancora una volta, le regole prospettiche dipingendo il fondale con una diversa prospettiva rispetto alle quinte per ottenere un ambiente ancor più esteso. Secondo le leggi geometriche, la scenografia avrebbe avuto maggior profondità se, per il porticato centrale oltre l'arco sul fondale, si fossero osservate le linee del primo piano. La scena, però, sarebbe apparsa meno profonda allo spettatore poiché le linee prospettiche ingannano l'occhio facendogli vedere un ambiente più vicino nonostante le regole lo descrivano come più lontano. Torelli decide di "falsare" la prospettiva dell'impianto dipingendo sul fondale delle diagonali prospettiche che, geometricamente, creano un ambiente meno profondo di quello delle quinte, ma che l'occhio umano percepisce come più esteso. Siamo, così, di fronte a un vero e proprio "effetto speciale (ottico)" atto a illudere lo spettatore che vede un ambiente, sebbene costruito prospetticamente in modo "scorretto", molto più profondo di come lo vedrebbe se fosse costruito "regolarmente".

GLI ATTORI

La scenografia è la tipica "scena corta" torelliana, praticabile dall'attore. In questo caso, a differenza delle ultime scenografie del primo e del secondo atto (fig. 42 e 69), in cui lo spazio materialmente poco profondo era utile per i movimenti degli attori, i personaggi si muovono in proscenio. I protagonisti del melodramma cantano nella zona più vicina allo spettatore forse poiché non necessitano, per lo scioglimento della vicenda, di praticare tutto il palcoscenico; non abbiamo, infatti, indicazioni di Del Colle riguardo a movimenti all'interno dello spazio, ma riguardo all'esito positivo della vicenda e all'elogio della cantante Anna Renzi, interprete di Archimene:

²⁶⁹ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 167.

In questa Archimene figliola regia, rappresentata dalla Signora Anna Renzi Romana idea verace della Musica, e singolar stupore delle Scene, che nel corso della Favola, mentre hor sfogò, hor finse, hor scoprì, ed hor pianse le sue amoroze passioni, ed incontri si rese all'ordinario donna de gl'animi, e degl'affetti, conseguì alla fine il suo amato Bellerofonte in isposo, e si vide in compimento, e sigillo delle sue glorie dalla sorella Anthia con spontanea rinuncia ceduta la propria Corona, terminandosi fra mille voci d'applausi in quest'azione il presente Drama²⁷⁰.

Nella scena nona entra Minocle, che presenta la scenografia e offre al lettore spunti utili a chiarire le entrate dei personaggi. Introduce, infatti, l'arrivo del re:

Verso le Regie stanze
Vegno pur a sapere
Di si strano accidente [...]
Ecco il Rè, che sen'viene
Con fosco superciglio, e colmo d'ire,
Ed'io qui non ritrovo
Senza offesa di lui loco al partire²⁷¹.

Ariobate giunge in scena e ascolta Minocle, che gli rivela la vera identità di Bellerofonte, non prima di aver sfogato la sua ira contro l'eroe che accusa di aver tentato di sedurre la figlia minore Archimene, vantando nobili origini²⁷².

Una simile soluzione, ossia quella di un personaggio che chiama un altro fuori scena, è rintracciabile nella scena undicesima, quando Ariobate manda a prendere Bellerofonte e Archimene per annunciare loro il matrimonio imminente. È Anzia a farsi messaggera:

ARIOBATE. Vanne à Bellerofonte,
S'in lui trovi quel segno
Mena seco Archimene,
Che lor con gl'himenei destino il Regno.
ANTHIA. Felice messaggiera
Io vado, e di tornar pronuba spero²⁷³.

La Sala Regia, ambiente in cui si conclude il melodramma con il felice matrimonio tra Bellerofonte e Archimene e con la restituzione del Regno di Argo al legittimo erede, è un luogo chiuso, che crea uno «spazio determinato, più facilmente rapportabile alla misura dell'attore, e inoltre un ambiente più adatto allo svolgersi di determinate azioni, in cui sono in gioco i sentimenti più intimi e segreti dei personaggi, un ambiente più verosimile»²⁷⁴. Il pensiero di Molinari, a cui si deve il passo appena offerto, sostiene il raccordo tra scenografia, testo e

²⁷⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 81.

²⁷¹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 118.

²⁷² *Ivi*, p. 119.

²⁷³ *Ivi*, p. 124.

²⁷⁴ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 164.

attore: il primo coefficiente crea il luogo adatto alla manifestazione degli affetti, il secondo li manifesta allo spettatore, il terzo li interpreta.

LA SALA VENEZIANA

La Sala Regia, che «funge da una parte come spazio definito e agibile, dall'altra come traguardo di infinite sale e infinità di paesaggio»²⁷⁵, è in vario modo collegabile a tutte le scenografie precedenti: nel Cortile regio (fig. 30) e nel Giardino reale (fig. 62) si vede attraverso porte o viali profondi, del Tempio di Giove (fig. 69) e del Boschetto reale (fig. 76) riprende la struttura tripartita del fondale, o richiama il soffitto chiuso della Grotta di Eolo (fig. 42), ed è associabile, infine, al Porto di Patara (fig. 22) poiché è il centro del potere della città.

La Sala Regia raccorda tutti gli impianti tra di loro, sia scenograficamente che allegoricamente poiché essa è anche la “traduzione in immagine” dell'esperienza di Bellerofonte. Come il Porto di Patara (fig. 22), il Cortile regio (fig. 30) e il Boschetto reale (fig. 76) indicavano la congiura contro l'eroe, e l'Isola di Magistea (fig. 46) una battaglia vera e propria, così il salone è la metafora del trionfo del protagonista. La bellezza dell'impianto, la ricercatezza dei dettagli, l'ambiente intimo e verosimile traducono visivamente l'epilogo positivo della vicenda (il riconoscimento dell'eredità e della nobiltà d'animo di Bellerofonte e la sua consacrazione con le nozze). Questo è tanto più vero se si considera il legame che s'instaura tra Bellerofonte, Patara e Venezia. La somiglianza della scenografia con la sala di San Rocco a Venezia (fig. 82) unisce Patara alla Serenissima: il regno, prima di Ariobate e ora di Bellerofonte, è liberato dai vizi e, quindi, si avvicina a Venezia, non contemplandola più come nel primo impianto, ma integrandosi in essa.

La Repubblica è identificata con la Sala del palazzo reale di Patara, la quale vede la vittoria di Bellerofonte e diviene simbolo di virtù proprio perché, da un lato, è il luogo in cui trionfa la giustizia e l'innocenza dell'eroe, dall'altro, riprende un ambiente veneziano noto e stimato dagli spettatori del Novissimo.

²⁷⁵ RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 52; RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, cit., p. 67.

7. «SPETTACOLI SCENICI, AMMAESTRAMENTI DE GL' HUOMINI»²⁷⁶

I vari apparati presentano motivi comuni: il Porto di Patara (fig. 22), con l'alternanza di forme morbide e forme rigide, si accomuna al Cortile regio (fig. 30) per l'alternanza delle figure spigolose a quelle modulate, e al Tempio di Giove (fig. 69) con le sue colonne tortili e l'assetto geometrico. Nel contempo, l'alternanza di natura (il mare) e architettura (le torri) nella prima scenografia (fig. 22) richiama il Giardino reale (fig. 62), in cui si alternano piccoli templi ad archi frondosi, e l'Isola di Magistea (fig. 46) con le costruzioni in rovina e il mare sul fondo. Anche la divisione in tre zone che caratterizza la pittura di alcuni fondali accomuna scenografie che mostrano ambienti differenti tra loro: è il caso del Tempio di Giove (fig. 69), del Boschetto (fig. 76) e della Sala Regia (fig. 80). La Sala Regia, in senso più esteso il palazzo reale, si scorge, infine, sul fondo di altri apparati come il Cortile reale (fig. 30), il Giardino reale (fig. 62) e il Boschetto (fig. 76). Ciò introduce un'altra questione: le scenografie del *Bellerofonte* sono, anche, un continuo addentrarsi in un ambiente indicato in un impianto e, successivamente, mostrato nella sua interezza. L'isola di Magistea (fig. 46) mostra Patara sul fondale. Il porto della città si vede nella prima scenografia (fig. 28). Lo spettatore, poi, è condotto all'interno della città di Patara poiché appaiono il Tempio di Giove (fig. 69) e successivamente il Boschetto (fig. 76), luoghi dentro alle mura della città. Si giunge infine al Cortile reale di Ariobate (fig. 30) dove si scorge il palazzo. Lo stesso accade nella scenografia del Giardino (fig. 62) sul cui fondale è dipinta la dimora di Ariobate. È come se l'idea di Torelli fosse di far compiere al pubblico un viaggio concentrico che lo porta ad ammirare più volte il centro di questo cerchio: la Sala Regia (fig. 80), il luogo in cui tutta la vicenda si risolve positivamente, «traguado di infinite sale e infinità di paesaggio»²⁷⁷. Emerge preponderante un principio unificatore tra le scenografie (ma anche tra gli altri coefficienti scenici) che si richiamano l'un l'altro.

Con l'inizio del melodramma da Patara si scorge tra le acque Venezia, luogo verso cui la città di Ariobate deve tendere. Nel contempo, però, i cittadini di Patara allontanano da se stessi la società veneziana poiché fanno entrare il vizio, nel senso che attentano alla vita di Bellerofonte, eroe di somma virtù. Con la visione dell'Isola di Magistea (fig. 46), sul cui fondale è dipinta Patara, è introdotto il tema dei contrari: da un lato la città di Venezia, dall'altro l'isola Magistea, si "contendono" Patara, che sta al centro delle due e il cui popolo ora tende verso la giustizia incarnata nella prima, ora verso la corruzione identificabile nell'altra. Come si risolve la contesa?

²⁷⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 8.

²⁷⁷ RAIMONDO GUARINO, *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 52; RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, cit., p. 67.

Ariobate e i suoi sudditi compiono un cammino di conoscenza che li porta, nel finale, a far trionfare la giustizia consacrando Bellerofonte re di Argo. Nel finale l'encomio di Venezia si palesa in maniera indiscutibile: la vittoria di Bellerofonte avviene nell'ultimo impianto, la Sala Regia (fig. 80), ambiente scorto negli apparati precedenti, ma mai raggiunto. Sembra che Torelli, in accordo con gli Incogniti, voglia dimostrare al pubblico che finché il vizio è presente a Patara, l'ambiente regale, che ricalca in maniera evidente le sale di cultura veneziana (fig. 82), è solo osservato in lontananza. Per tutta la durata del melodramma *La Sala Regia e Venezia* si scorgono solamente all'orizzonte di Patara. Nel finale, nel momento in cui il vizio è eliminato dalla città con il trionfo di Bellerofonte e si consacra all'eroe, Patara si integra con Venezia, quasi accogliendola al suo interno. Non solo infatti la Sala Regia riprende i motivi dell'architettura veneziana, ma, anche, essa è il luogo delle nozze tra Bellerofonte e Archimene nonché il centro del potere, dove l'eroe regnerà, generando coloro che daranno vita a Venezia.

Nelle scenografie precedenti all'ultima Torelli inserisce indizi più o meno evidenti che anticipano l'avvento dello splendido regno di Ariobate, che, nel finale, raggiunge la grandezza di Venezia, poiché governata da Bellerofonte, antenato dei veneziani. Ad esempio, introduce la presenza costante di edifici identificabili dell'architettura veneziana (le mura e le case, visibili nel porto di Patara, i lunghi corridoi laterali che terminano accanto al palazzo reale, il giardino del re, la sala regia, il tempio di Giove) o di costruzioni che ricordano le città dominate (la grotta di Eolo)²⁷⁸.

Quale personaggio allontana la città di Ariobate, inizialmente vicina a Venezia (fig. 22), dalla Serenissima per farla congiungere con Magistea (fig. 46)? Chi nel proprio percorso trascina Patara nel vizio e poi la conduce verso la giustizia? Non Bellerofonte, che fin dall'inizio del dramma è un campione di saggezza, forza e umiltà²⁷⁹. Il viaggio dell'eroe è, certamente, un percorso di conoscenza e non privo di pericoli, ma, giunto al traguardo, migliora la sua condizione sociale, non spirituale. Non è nemmeno Archimene, la cui purezza d'animo resta invariata per tutta l'azione, e nemmeno Ariobate che, inizialmente, si schiera a favore di Bellerofonte, per poi condannarlo. Le azioni del re sono regolate da un'altra figura, il vero motore della vicenda: la figlia Anzia, la regina di Argo. Per tutto il melodramma, infatti, la donna si mostra come l'unica figura negativa²⁸⁰. La regina, identificata con la Chimera, solamente nelle ultime due scene del terzo atto (XI e XII) riacquista il nobile animo che prima fu suo.

L'osservazione sembra confermata quando si confrontino l'azione del testo drammatico con le scenografie ideate da Torelli. Si è più volte dimostrato, infatti, come gli impianti siano la trasposizione visiva dello stato d'animo della regina (il Cortile regio, fig. 30, l'Isola di Magistea, fig. 46 e 59, il Giardino reale, fig. 62, il Boschetto reale, fig. 76). Ma non basta. Dopo che Anzia scende dalla nave (nel

²⁷⁸ Anche i costumi si rivelano significativi. Lo stile orientale rimanda al dominio di Venezia sull'impero turco, così come l'ambientazione del melodramma: nell'epoca barocca, infatti, i territori che ospitavano il regno di Ariobate sono conquistati dai veneziani nella guerra contro i Turchi.

²⁷⁹ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 18.

²⁸⁰ Si tralasciano i personaggi secondari quali Paristide, Melistea, Eurite e Delfiride che svolgono un ruolo di "supporto" all'azione dei protagonisti.

Porto di Patara) nella seconda scena del primo atto, si sposta nel Cortile regio (seconda scenografia), un ambiente chiuso e opprimente, dove la donna rivela la propria anima. Il numero due è simbolo di sdoppiamento, di separazione e discordia, di conflitto²⁸¹. Due sono anche i sentimenti che la regina prova per Bellerofonte: da un lato lo ama, dall'altro desidera che muoia. Il motivo del "doppio" è evidente anche nelle scenografie di Torelli: nel Porto di Patara (fig. 22 e 28), nell'Isola di Magistea (fig. 46 e 59) e nel Giardino reale (fig. 62) si riscontra il continuo alternarsi di natura e architettura, nel Cortile regio (fig. 30) e nel Tempio di Giove (fig. 69) si mescola lo stile classico con quello barocco, nel Boschetto reale (fig. 76) emerge il doppio significato dell'ambiente.

Torelli inventa, come è già stato detto, impianti strettamente legati all'indole di Anzia, i quali, nel contempo, rispecchiano l'anima degli altri due protagonisti del melodramma: Bellerofonte e Archimene. L'intento è di far emergere l'antropomorfismo che caratterizza l'intero melodramma attraverso scenografie che sono metafore del sentimento dell'essere umano e non del dio. L'uomo è, quindi, posto al centro del mondo. Questo è tanto più vero se si considera che la maggior parte degli impianti offre ambienti umani (il Porto, il Cortile, il Tempio, il Giardino regolato, la Sala Regia) e gli dei, sebbene appaiano in «scene a soggetto naturale [...] destinate ad accogliere gli interventi degli dei»²⁸², si manifestano in nature pur sempre abitate o regolate dall'uomo (il porto, il giardino, il boschetto). Le divinità scendono a terra e, benché non entrino mai in contatto con l'uomo, appaiono nel suo ambiente e partecipano alle sue imprese come speciali spettatori. La manifestazione del divino sulla terra aumenta la grandezza di Bellerofonte, ma ha quasi sempre la funzione di intermezzo scenico: le divinità non intervengono né condizionano mai la vicenda (basti ricordare gli dei del prologo o le arie di Minerva e Diana, che cantano la sventurata sorte di Bellerofonte e invocano Giove, che non appare mai, affinché aiuti il loro protetto). Ogni conquista e ogni successo dell'eroe sono ottenuti grazie alla sua forza (anche i venti liberati da Eolo ritardano la partenza per l'isola di Magistea, ma non evitano lo scontro) e al suo amore per Archimene (a cui dedica la vittoria contro la Chimera), qualità del tutto umane.

Bellerofonte e, in senso esteso, l'essere umano virtuoso posto al centro dell'attenzione, altro non è che il committente dello spettacolo, vale a dire i membri degli Incogniti (e i cittadini veneziani), discendenti di Bellerofonte e figli dell'Età dell'Oro intravista a Patara.

²⁸¹ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 92, voce *due*.

²⁸² MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 36.

CAPITOLO 4

LA VENERE GELOSA¹

INTRODUZIONE

Il melodramma è composto da un prologo e tre atti suddivisi in scene, rispettivamente otto nel primo atto, tredici nel secondo e quattordici nel terzo.

La vicenda è ambientata nell'antica Nasso, isola greca del Mar Egeo, la più estesa delle Cicladi. Famosa in età arcaica per il culto di Dioniso e Arianna², dal 1207, con la quarta crociata, fu posta sotto il dominio indiretto di Venezia fino al 1566, anno in cui fu conquistata dai turchi.

L'intreccio della *Venere Gelosa* è inventato, non appartiene a nessuna tradizione classica. Scrive Bartolini nella lettera al lettore: «Il soggetto, che v'ho tessuto non è stato più sentito, contiene un'azione composta, non semplice, intera, non tronca, ne così minuta che non appaghi, ne così grande che non v'annoi»³. *La Venere Gelosa* rispetta l'unità di azione, nel senso che l'intreccio ruota attorno alla gelosia di Venere che porta gli eventi a estreme conseguenze, fino all'esito finale.

Qui vengono gl'Episodij, e quel seguito d'accidenti con che si forma il viluppo, e lo scioglimento dell'Opera. Ed è massima universale, che dove è disposta l'azione per venire ad una inaspettata peripezia, quì è'l filo, il nodo d'intrecciamento, e tutto quello che in simil materia è desiderata dall'arte⁴.

Secondo Bartolini, le regole dettate da Aristotele nella *Poetica* sarebbero rispettate anche relativamente al modo di scegliere e disegnare i personaggi:

Quanto al costume è più il numero de buoni, che de cattivi, così vuole Aristotile, e in ciò è tassato Euripide nell'Oreste dove son tutti scellerati eccetto Pilade; le femine parlano da femine, e ciascheduno secondo

¹ Le fonti utilizzate nell'analisi di questo allestimento, se non diversamente specificato, sono rintracciabili nella descrizione della *Venere Gelosa* contenuta in: [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit.

² Arianna vi fu abbandonata da Teseo e vi incontrò Bacco che la sposò per poi riprendere il suo viaggio in mare, dopo aver messo la corona nuziale della fanciulla in cielo. Cfr. ROBERT GRAVES, *I Miti Greci*, cit., p. 94.

³ [NICCOLO' ENEA BARTOLINI], *Al Lettore*, in NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit.

⁴ *Ibidem*.

l'età, la condizione, il sesso, e la fortuna, e come è decoro del Re, il trattare di materie di Stato, con chi governa gli stati, così avrebbe del ridicolo, chi facesse l'istessi discorsi con i buffoni, e con le persone idiote di passamano, e servili, nel che hò imitato Terenzio del quale disse Varrone *In argumentis Cecilius palma poscia in Ethesin Terentius in sermonibus Plautus*; se la poesia non è copiosa di sentenze ed arguzie non può chiamarsi, però fredda né senza spirito, hò sostenuto lo stile, e con la diversità de metri, e con la proprietà delle parole, mi son ingegnato d'irritare la bizzaria di chi doveva accompagnarla con le note⁵.

La vicenda, inoltre, si risolve in un solo giorno, rispettando anche l'unità di tempo, come si deduce dal testo. Nella prima scena del primo atto la principessa Polissa, colei che scatenerà la gelosia di Venere, presenta il luogo in cui si trova insieme alle sue damigelle per festeggiare la triennale di Dioniso, ossia una festa in onore del dio⁶: le campagne fuori Nasso. La fanciulla spiega che la festa si svolge di mattina: «e'l Cielo / Arso co raggi alle fred'ombre il velo / Spiega la pompa del suo lume eterno»⁷.

Nella seconda scena del secondo atto, il re Promaco, padre della ragazza, decide di annunciare le nozze alla figlia con il giovane di cui è innamorata. Il matrimonio si celebrerà la sera dello stesso giorno in cui si svolge il primo atto:

Andiam da Polissa
E pria ch'l giorno spiri
Della festa solenne
Stretto'l gran nodo il mondo tutto ammiri⁸.

L'ultimo indizio temporale si situa è nella sesta scena del terzo atto, dove Niso, il promesso sposo di Polissa, piange per l'infelice sorte toccata all'amata nel giorno in cui si festeggia il dio Dioniso:

Quì Polissa, la Stirpe, il Regno giace
Seco e'l core di Niso
L'onor de Greci, la virtù, la pace,
Nel più festivo Dì
Sacrato à Bacco divenuta sposa
La terra l'inghiottì⁹.

Due delle tre unità descritte da Aristotele, quella di azione e di tempo, sono rispettate dunque da Bartolini; l'unità di luogo, al contrario, non è presente. Nove

⁵ *Ibidem*.

⁶ La trieterica sacra era la festa triennale di Dioniso. Il tre era il numero di Dioniso, denominato Trigonos, il tre volte nato. I miti orfici legati a Dioniso raccontano che i Titani risaliti dagli Inferi, dove Zeus li aveva relegati, colsero di sorpresa il dio bambino che giocava, e lo smembrarono in sette pezzi, che gettarono a cuocere in una caldaia posta su un tripode. Secondo una delle versioni, le membra cotte del dio furono sepolte e da esse nacque la vite. Anche i seguaci di Orfeo dicevano che l'ultimo dono di Dioniso sarebbe stato il vino e chiamavano lui stesso Eno, "vino". Cfr. ROBERT GRAVES, *I Miti Greci*, cit., pp. 47-48 e pp. 91-98.

⁷ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 1.

⁸ *Ivi*, p. 40.

⁹ *Ivi*, pp. 75-76.

sono le scenografie di ambienti differenti ideati da Torelli per l'allestimento dell'opera. Come osserva Elena Povoledo, il pubblico si aspetta più scenografie e numerosi effetti scenici, e Torelli lo accontenta¹⁰.

¹⁰ ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia e iconografia. L'esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 44.

1. LA SCHEDA DELLO SPETTACOLO

Autore del libretto	NICCOLO' ENEA BARTOLINI
Compositore della musica	FRANCESCO SACRATI
Scenografo, ideatore e coordinatore degli effetti scenici	GIACOMO TORELLI
Pittore delle scenografie	Ignoto
Costumista	GIACOMO TORELLI [?]
Periodo della prima rappresentazione	CARNEVALE 1643
Luogo di rappresentazione	VENEZIA, TEATRO NOVISSIMO
Autore dell' <i>in-folio</i> del 1643	MAIOLINO BISACCIONI
Incisore delle stampe contenute nell' <i>in-folio</i>	MARCO BOSCHIN

Scenografie¹¹: Le campagne di Nasso con la città sullo sfondo
Boschereccia con il Palazzo di Venere in cielo
Il tempio di Bacco
Piazza della città di Nasso
Orrido Inferno
Cortile del palazzo del Re di Nasso
I Campi Elisi
Boschetto con Roccia
Il Giardino reale

Personaggi:

Flora
Bacco
Venere
Clio
Promaco, *Re di Nasso*
Polissa, *Figlia del Re*
Perialo, *Sacerdotessa di Bacco*
Niso, *pastore di stirpe regia*
Alceta, *pastore*
Aminta
Lamiro
Giove
Sileno
Trulla, *Poeta ridicolo di Corte*
Le Stelle Iadi, *nutrici di Bacco*

Cantori dell'Agone

¹¹ Le scenografie dell'allestimento sono citate da Bartolini nel libretto a ogni cambio di ambiente, e da Bisaccioni com'è indicato nell'analisi dello spettacolo.

Coro di Satiri
Coro di Donzelle
Coro di Ninfe
Coro di Ministri del Tempio
Coro d'Ombre
L'Ombra d'Adone
Un Amorino
Montanina Cortigiana
Licaste, *Donzella di Corte*
Le Parche
Proserpina
Nunzia

A differenza degli altri melodrammi, dove i cantanti, perlomeno i principali, sono sempre nominati e ampiamente lodati, qui non si sono rintracciati i nomi degli attori dello spettacolo. L'unica motivazione plausibile è che non siano stati ingaggiati cantanti famosi come nei precedenti spettacoli, ma figure di fama minore, forse appartenenti a una compagnia secondaria veneziana. Anna Renzi deve essere certamente assente, dato che il suo nome non è segnalato da nessuna fonte storica da noi controllata, né in alcun saggio contemporaneo.

2. LA TRAMA

PROLOGO

La scenografia rappresenta un bosco nei pressi delle mura della città di Nasso.

L'opera si apre col canto di Flora, accompagnata dagli Zefiri, che anticipa ciò che si andrà a vedere. Quando ha concluso di esporre anche gli antefatti, la dea è abbracciata dagli Zefiri con cui si solleva in cielo e scompare.

I ATTO

Entra Polissa, figlia del re di Nasso, con un seguito di damigelle, per festeggiare Bacco. Le fanciulle rievocano il viaggio del dio in Arabia e si ristorano bevendo vino, finché nel cielo appare Bacco al quale le fanciulle, prima di uscire, intonano un inno. È presente, in questa scena, la prima danza del coro. Come sostiene Cesare Molinari,

il balletto era un elemento d'obbligo sulle scene venete. Spesso venivano eseguiti dai cori stessi, che sempre più di frequente tornavano a sostituire le semplici comparse, ma non di rado venivano introdotte, a mo' di intermezzi, le più impensate soluzioni coreografiche¹².

La scenografia muta in una boschereccia, collocata distante da Nasso, di natura più selvaggia rispetto alla precedente. Riappare Bacco in cielo, insieme alle sue Stelle Nutrici. Sceso a terra, il dio loda la bellezza di Polissa, di cui si è invaghito. Si mostra Venere, sua promessa sposa, che lo incolpa di amare una mortale; il dio, per risposta, l'accusa di avere troppi amanti.

Dopo la loro uscita, entra in scena Promaco, re di Nasso, con Perialo, sacerdotessa di Bacco, scortati da otto arcieri e da quattro paggi: i due discorrono sulle nozze di Polissa con il re di Messina. Dopo che si sono allontanati, ritorna Venere con la musa Clio, su due nuvole. Clio consola la dea per l'abbandono di Bacco a ridosso delle loro nozze, mentre entrano due pastori accompagnati da un coro di Ninfe, e Venere e Clio si nascondono per ascoltarli.

I pastori sono Niso, giovane povero di mezzi ma di origine divina, e Alceta. I due si recano al tempio di Bacco per sfidarsi a una gara di canto; il premio in palio è una corona di alloro. Alla vista di Niso, Venere dimentica le sue sofferenze amorose e s'invaghisce del pastore, anch'egli, come Bacco, innamorato di Polissa, cosa che raddoppia la gelosia della dea verso la figlia del re.

¹² CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 169.

Fa il suo primo ingresso in scena Trulla¹³, il buffone del re, mediante il quale l'autore del melodramma intende burlarsi di certi poeti del proprio tempo che credono che la poesia consista solo nel trovare parole sconce e allusive, o nell'utilizzare neologismi o termini complessi, come fa Trulla elogiando l'amata Montanina. Questo personaggio serve a variare l'azione drammatica, rendendola più leggera e comica. Secondo Bisaccioni,

non si potea meglio esprimere la vicenda delle cose umane, che col passare dal giocoso al serio; e perciò partito il buffone, sparve la boscareccia per trattarsi materia di gran lunga differente¹⁴.

Il discorso di Trulla è anche un diversivo per intrattenere il pubblico mentre si assiste al cambio di scenografia che, in questo caso, muta in uno spazio cittadino dominato da un tempio di Bacco. Si presentano Polissa, Perialo, un coro di Ministre che danza e supporta il canto dei partecipanti all'agone, anch'essi presenti in scena: Aminta di Filota, Camino di Caricle, Alceta di Crippò e Niso di Dorideo. L'atto si chiude con la vittoria di Niso, sul cui capo Polissa poggia una corona di alloro, e gli preannuncia il trono di Nasso.

II ATTO

L'atto si apre con un nuovo cambio di scena. Si rappresenta la piazza centrale della città di Nasso. Entra Polissa ad annunciare a Perialo l'intenzione di sposare Niso, col quale, successivamente, scambia parole d'amore. All'uscita di questi personaggi, entra Bacco travestito da sacerdotessa. Il dio canta il suo amore per Polissa, dopo aver fatto riferimento ai travestimenti di Giove e averli paragonati al suo, così casto, che gli permetterà di avvicinare l'amata.

Il matrimonio tra Niso e Polissa è accettato anche dal re Promaco, mentre Venere si infuria per l'atteggiamento di Niso. L'entrata di Amore¹⁵, che racconta alla dea le effusioni dei due innamorati, induce la dea a chiedere aiuto a Proserpina per vendicarsi di Polissa.

L'arrivo di Trulla interrompe ancora una volta l'azione drammatica e, mentre Niso e Polissa si dichiarano amore eterno, la scena muta in un Inferno, luogo in cui Venere e Clio invocano Proserpina perché uccida Polissa, e Venere possa avere Niso. Proserpina acconsente e si appella alle Parche, che pure rimproverano la follia di chi si oppone alle leggi della natura, come Venere, che pretende la morte di una giovane.

L'Inferno muta nel cortile della reggia di Nasso; Promaco e Alceta parlano delle felici e imminenti nozze di Niso e Polissa. L'entrata di Trulla accentua il clima di festa, ma la gioia è presto interrotta dall'arrivo di una damigella di corte

¹³ Termine di derivazione arcaica che significa "scoreggia". Cfr. GIACOMO DEVOTO e GIAN CARLO OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, cit.

¹⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 15.

¹⁵ Il fanciullo è chiamato Amorino nel libretto di Bartolini, Amore nello scenario di Bisaccioni.

che racconta la morte di Polissa: mentre era in compagnia di Niso, a un tratto una nebbia l'ha avvolta facendola sparire. La disperazione e il dolore chiudono il secondo atto, mentre Niso invoca dagli dei la morte.

III ATTO

L'atto si apre con Venere e Clio che incontrano l'ombra di Adone, passato amante di Venere, il quale ringrazia la dea per avergli donato Polissa, di cui ora è innamorato. Detto ciò, esce lasciando spazio a Bacco, che afferma di aver amato Polissa come è concesso agli dei, ossia in maniera casta, e di amare Venere, con cui vuole sposarsi. La dea non gli crede, ma l'arrivo di Giove dal cielo risolve l'intreccio. Il padre degli dei rimprovera la figlia e la invita a non essere più gelosa, mentre Bacco ripete la sua offerta di matrimonio. La dea chiede solo che Polissa sia allontanata da Adone, e il suo desiderio è realizzato.

La scenografia d'apertura muta mostrando i Campi Elisi. Entrano i due amanti, Adone e Polissa, ma sono avvisati dalle Parche dell'imminente ritorno della fanciulla sulla terra. La giovane, che ha dimenticato ogni cosa della sua vita terrena e, quindi, è consapevole solamente di essere innamorata di Adone, è affranta e giura all'amato che non lo dimenticherà. L'Ombra di Adone le promette, a sua volta, di andarle a far visita in sogno e di mostrarle il futuro.

Chiude la prima parte della scena un coro di Ombre che, danzando e cantando, augura felicità a Polissa e poi la lascia sola. Dopo aver pronunciato poche parole, mentre la scena muta in una boschereccia, la fanciulla si addormenta adagiata su un sasso, con le radici di un albero che le fanno da sedile. Entrano in scena Niso e Alceta. È quest'ultimo a chiamarla per nome, non Niso, che pure la riconosce, ma teme di pronunciarne il nome per paura che sia solo un'ombra e, quindi, svanisca. Ma così non avviene, e Niso e Polissa si riuniscono; intanto Venere e Bacco appaiono su due nuvole, decisi a tornare in Cielo per sposarsi.

Entra Sileno, che si sta recando alle nozze del nipote Niso: è seduto su un asino, accompagnato da un coro di Fauni e Satiri che cantano, danzano e bevono.

L'uscita di questi personaggi, con l'entrata di Trulla e Montanina che si scambiano battute a sfondo sessuale, permette l'ultimo cambio di scena, che da boschereccia muta nel Giardino Reale, luogo in cui si celebra il matrimonio. Il melodramma si chiude con l'arrivo di tutti i personaggi e l'elogio delle nozze, dell'amore e di Bacco.

3. PROLOGO

LA SCENOGRAFIA¹⁶

Il melodramma si apre in un ambiente boschereccio con la città di Nasso dipinta che si intravede in lontananza, com'è scritto da Nolfi nel libretto: «La Scena si rappresenta nelle Campagne di Nasso dove si celebrano le feste di Bacco»¹⁷.

Il primo personaggio a mostrarsi è Flora che, introdotta l'azione, scompare in cielo.

L'incisione che rappresenta questa scena (fig. 84) non mostra la dea bensì i personaggi protagonisti della prima scena del primo atto, scelta consentita dal fatto che la scenografia della Boschereccia con Nasso non muta alla fine del prologo, ma nella seconda scena del primo atto, quando Polissa è con le damigelle a terra e Dioniso con le Stelle Nutrici in cielo. Mostrare anche Flora, che partecipa solamente al prologo, insieme ai personaggi del primo atto, avrebbe comportato la raffigurazione nella stessa incisione di due momenti diversi dello spettacolo, rischiando di confondere il fruitore dell'*in-folio*.

L'incisore Marco Boschini offre una stampa che traduce visivamente le parole di Bisaccioni riguardo alla scenografia. Le quinte e il fondale, entrambi dipinti, creano un effetto che induce lo spettatore a cogliere l'ambiente come molto profondo. Il pubblico è immediatamente portato a guardare il fondale su cui sono dipinti il mare (che separa la campagna dall'isola di Nasso, fig. 84 e 88) e la città di Nasso, che sembra molto lontana dallo spettatore, e che

non dipinta, ma di rilievo sembrava, tanto ben era, stò per dire,
organizzata dalla pittura, & animata dai lumi, che sapevano far spiccare
dalle ombre adattate, e le case, e le torri, e le mura distinte¹⁸.

Queste brevi note offrono due importanti indizi: il primo riguarda le luci, ossia l'inserimento di lumi dietro al fondale così da illuminarlo, come consiglia

¹⁶ Fondamentale per lo studio dello spettacolo torelliano della *Venere Gelosa* è FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *Illusione e Pratica teatrale [...]*, cit. Grazie allo studio dei palcoscenici italiani barocchi, delle misure del palcoscenico del Teatro Novissimo, della grandezza del macchinario per i cambi di scena repentini inventato da Torelli, dei praticabili, della descrizione degli spettacoli, delle incisioni di Marco Boschini, Mancini, Muraro e Povoledo ricostruiscono gli apparati scenografici dello spettacolo specifico; ipotizzano a che numero ammontino le quinte e gli spezzati, e a che altezze e a che profondità del palcoscenico le macchine calino nelle varie scene. L'impianto scenico, tipicamente barocco, è bidimensionale, ma con due praticabili: il Tempio di Bacco (primo atto, scene 7-8) (fig. 93) e il Sasso (terzo atto, scena 5) (fig. 127).

¹⁷ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *Gl'Attori di Venere Gelosa*, in NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit.

¹⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7. L'Accademico vuole dire che, grazie alle leggi delle proporzioni che permettono di creare un ambiente molto profondo, la città di Nasso è dipinta in modo da sembrare molto distante dal pubblico.

Sabbatini¹⁹. Il secondo concerne la bidimensionalità della scenografia, su cui si ritornerà.

Bisaccioni continua descrivendo le quinte su cui sono dipinti «un ordine sregolato di tre grandi viali distinti dagli arbori, quasi da pareti, che andavano a terminare in una vasta campagna, nel cui mezzo, come dissi, era la Città [...]. Questi gran stradoni distinti dagli Arbori arrivavano fin sotto l'architrave»²⁰.

Il colore predominante è il verde degli alberi, i quali, disposti a formare quattro file, delimitano tre viali. La via principale e centrale, che termina sul fondale su cui sono dipinti il mare e l'entrata a Nasso, si mostra più ampia delle laterali e ben delineata, costruita come un sentiero battuto, a indicare la strada per giungere alla città dal bosco. Per Bjurström individua nella costruzione dei lunghi viali un'abitudine di Torelli, che è solito sviluppare la scenografia in profondità, più che in larghezza²¹.

I colori degli arbusti e l'alternanza di luci e ombre sono messi in risalto dalle luci della ribalta e dai lumi inseriti dietro alle quinte²² che, anche in questo caso, sono tagliate nei punti corrispondenti agli spazi vuoti tra un ramo e l'altro, così da permettere allo spettatore di vedere, attraverso i fori, quanto è dipinto nelle quinte successive²³.

L'impianto rimanda a due scenografie del *Bellerofonte*: la prima è il Boschetto reale (fig. 76) richiamato dalla tripartizione dei viali (che terminano nella visione di un ambiente architettonico) e dalla cura del dettaglio identificabile, anche qui, nella minuziosità con cui sono dipinti le foglie e i rami degli alberi, elementi, questi, che ricordano gli arazzi di Charles Lebrun (figure 77 e 78); la seconda scenografia è l'Isola di Magistea (fig. 46), cui rimanda l'idea di movimento suscitata dalle curve morbide dei tronchi, delle radici e dei rami degli arbusti.

Prospettivamente l'impianto è costruito “correttamente”. Le diagonali inferiori, ossia le linee che delimitano il viale centrale, s'incontrano nello stesso punto di fuga (oltre la città di Nasso) delle superiori, ossia delle rette ottenute congiungendo le cime degli alberi.

La scenografia è dipinta secondo una prospettiva centrale e crea un ambiente molto profondo: secondo Mancini, Muraro e Povoledo²⁴, sarebbero stati utilizzati dieci telari (fig. 85) raffiguranti le dieci file di alberi laterali, oltre a un fondale con la città di Nasso. L'impianto si rivela assai profondo. La scenografia utilizza, infatti, tutta la zona del palcoscenico (che poteva ospitare al massimo dieci quinte²⁵) e le proporzioni dei primi tre piani sono compatibili con l'inserimento dei personaggi (Flora e poi Polissa con le damigelle).

¹⁹ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., p. 23 e pp. 54-55.

²⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

²¹ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 64-66.

²² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7; ENRICO GAMBA e VICO MONTEBELLI (a cura di), *Macchine da teatro e teatro di macchine [...]*, cit., p. 31.

²³ ALLARDYCE NICOLL, *Lo Spazio Scenico*, cit., p. 125; ENRICO GAMBA e VICO MONTEBELLI (a cura di), *Macchine da teatro e teatri di macchine [...]*, cit., p. 31.

²⁴ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit.

²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 58-59.

L'ambiente è bidimensionale, come dimostrano varie prove: Bisaccioni non parla della praticabilità dell'impianto (come, invece, fa per altre scenografie) e, del resto, uno spazio tridimensionale sarebbe stato inutile visto che gli attori recitano in proscenio²⁶, e non utilizzano oggetti o parti del paesaggio, sicché l'apparato è ridotto a mera cornice dell'azione.

Nonostante la bidimensionalità dell'apparato, l'accademico parla di un ambiente reso in modo talmente realistico da essere scambiato per tridimensionale dallo spettatore:

Questi gran stradoni distinti dagli Arbori arrivavano fin sotto l'architrave, ch'è principio della Scena, & essendo tanti, & isolati posero li spettatori in pensiero, che non potendosi rimuovere, tutta l'opera s'havesse a rappresentare in quella sola boscareccia, ò che si dovesse calar la tela per essere trasportati da operaij, accioche non si vedesse la difficoltà di levare tanta quantità d'arbori, ma il Signor Iacomo Torelli (di cui fù detto l'Anno Antecedente haver superato se medesimo, e posta la meta alle meraviglie dell'arte, quando nella representatione del Bellerofonte havea con Magia naturale instupidite le genti) hà fatto conoscere nell'esser il primo à divider lo spazio per lunghezza d'una Scena, ch'un'anima nata nell'eternità sà ritrovare il più oltre in tutte le cose²⁷.

Il timore di un'interruzione dell'azione scenica è immediatamente scampato perché subito dopo si legge: «Partita Polissa, disparvero con somma velocità quegli alberi, che parevano radicati in terra, & stavano radicati nell'opinione delle genti per immobili»²⁸. Torelli è solito utilizzare praticabili e scenografie tridimensionali solo alla fine di un atto (*La Venere Gelosa*: Tempio di Bacco fig. 93, Cortile Regio fig. 115) oppure prima o dopo una scena corta: il fondale della scena corta, costruita con l'impiego di poche quinte, è utile per nascondere la zona retrostante, luogo in cui, generalmente, i tecnici montano o smontano i praticabili senza interrompere l'azione drammatica (cfr. *Il Bellerofonte*: Porto di Patara fig. 22, Isola di Magistea fig. 46). In base a queste considerazioni è più verosimile ritenere che l'apparato del Prologo sia bidimensionale, tanto più in quanto nel primo atto, quando l'impianto muta in un altro ambiente, l'azione drammatica non è interrotta in alcun modo e il cambio di scena avviene, perciò, grazie alla "grande ruota" inventata dallo scenografo per la sostituzione rapida di quinte dipinte.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Il primo personaggio in scena è la dea Flora: «Goduta; ma non a satietà, questa vista, bisognava sodisfare anco l'orecchio; accioche un solo de' sensi rapito non si perdesse affatto. Viddesi dunque Flora»²⁹.

²⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 7-8.

²⁷ *Ivi*, p. 7.

²⁸ *Ivi*, p. 9.

²⁹ *Ivi*, p. 7.

La dea indossa un abito di seta verde decorato con fili d'oro e d'argento. Simbolo della primavera, Flora è ornata con gioielli e ghirlande di fiori, mentre la sua pettinatura probabilmente è una treccia legata sulla nuca a formare una corona:

Inghirlandata, e ripiena di fiori, vestita in abito di tocca verde, tutta guarnita d'oro e di gioie, e acconciata da Ninfa³⁰.

La dea è accompagnata da un coro di Zefiri che indossano una calzamaglia color carne, un gonnellino verde e sono ornati, anch'essi, di fiori:

Accompagnata da un Coro di Zeffiri coronati di fiori, in abito da nudo, con girelli simili alla veste di Flora³¹.

È verosimile che la cantante e le comparse entrino subito dopo l'alzarsi del sipario e non si trovino già in scena all'inizio dello spettacolo. L'ipotesi trova conferma non nelle parole di Bisaccioni (è l'unico caso in cui l'accademico non fornisce informazioni sull'ingresso dei personaggi), quanto in quelle dell'autore del libretto, Niccolò Enea Bartolini, che scrive nel prologo: «Esce della terra, e dopò vien portata per Aria da Zeffiri»³².

Stando a Bartolini, Flora entra e passeggia lungo il palcoscenico. In effetti è del tutto verosimile che si muova lungo il proscenio. Dopo aver cantato l'aria, è abbracciata dagli Zefiri con cui sparisce in cielo. Il volo è anticipato dalle parole della divinità: «Sovra i zefiri miei mi lievo à volo»³³.

Il volo offre il destro a Bisaccioni (e allo spettatore) per lodare Torelli quale incredibile scenografo:

E quì abbracciata con gentil modo da piccioli Zeffiri fù (ne si sà come) portata in aria con tanta velocità, che l'occhio restò perditore del suo offitio, & deluso dalla vista, non sapendo giudicare per qual modo questi corpi massicci, e non fantastichi havessero imparato di superare nel moto le Aquile stesse. Haveano questi più volte passeggiato il palco, e fattisi vedere disciolti, né poi, né avanti si vidde vestigio di macchina alcuna; onde, come è proprio di chi si meraviglia, si udì prima un sussurro nel popolo, che poi proruppe in un'aperta lode. Havea ben la soavità della voce, e la melodia della musica dilettao; ma questo volo fece andare e Scena, e concerto in dimenticanza³⁴.

La macchina per il volo verticale di Flora con gli Zefiri è collocata su un lato del palcoscenico e non al centro, come sembra suggerire un'asserzione di Bisaccioni, secondo il quale non si scorgeva «vestigio di macchina alcuna»³⁵, un dato che lascia supporre, appunto, che la macchina sia nascosta tra una quinta e

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *Prologo*, in NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa* [...], cit.

³³ *Ibidem.*

³⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* [...], cit., p. 8.

³⁵ *Ibidem.*

l'altra, probabilmente, tra il secondo e terzo telaro, sul lato sinistro³⁶ (fig. 85). La posizione decentrata potrebbe essere motivata dal fatto che la figura di Flora è piuttosto marginale per l'intreccio narrativo poiché è presente solo nel prologo, mentre i personaggi che appaiono o scendono dal cielo su glorie o nuvole, al centro del palcoscenico, sono le divinità protagoniste del melodramma (Bacco, Venere, Clio, Giove).

LA TRIADE NEOPLATONICA

La scelta di Flora che canta il Prologo circondata dagli Zefiri presumibilmente si ispira a quanto racconta Ovidio nei *Fasti* relativamente alla nascita della dea della primavera, Flora, appunto: il dio Zefiro, il vento di primavera, s'invaghì di Chloris, una ninfa terrestre, la quale, toccata dalla divinità, si trasformò in Flora³⁷.

La trasformazione di Chloris in Flora per mezzo di Zefiro si allaccia alla teoria dell'amore offerta dal pensiero neoplatonico rinascimentale, corrente filosofica alla quale gli Incogniti si ispirano. Secondo il neoplatonismo, *Pulchritudo* (ossia la Bellezza, l'Amore "alto") nasce dall'unione di *Castitas* (Castità, Purezza) e *Amor* (Passione)³⁸. Nei *Fasti* Flora incarna la Bellezza ed è generata dall'accoppiamento della ninfa Chloris e del vento (Zefiro)³⁹. Più precisamente Ovidio scrive che la ninfa, quando fu vista per la prima volta da Zefiro, era vestita con una semplice veste, disadorna, quasi nuda, tanto che, una volta trasformata, provava vergogna nel ricordare la propria "modestia". Traducendo la metafora si può dire che Chloris era "casta" (*Castitas*). Zefiro, poi, si può identificare con la passione (*Amor*) visto che rapisce la fanciulla contro la sua volontà, colto da un desiderio voluttuoso⁴⁰. Le tre virtù *Castitas-Amor-Pulchritudo* sono i nomi dati dai neoplatonici alle tre Grazie, le ancelle di Venere. Esse identificano le caratteristiche principali della dea della bellezza⁴¹.

A sostegno della corrispondenza riscontrabile tra Chloris-Zefiro-Flora e *Castitas-Amor-Pulchritudo* è necessario citare l'accreditata interpretazione di Edgar Wind del quadro *La Primavera* di Sandro Botticelli (fig. 86), dipinto

³⁶ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit.

³⁷ OVIDIO, *Fasti*, Bologna, Zanichelli, 1988, Libro V, vv. 193-214, p. 231.

³⁸ Cfr. EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985, p. 145.

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 144-150.

⁴⁰ Cfr. OVIDIO, *Fasti*, cit., Libro V, vv. 195-214, p. 231.

⁴¹ "Qui profunde et intellectualiter divisionem unitatis Veneris in trinitatem Graciatum". PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones numero XXXI secundum propriam opinionem de modo intelligenti hymnos Orphei secundum Magiam, id est, secretam divinarum rerum naturaliumque sapientiam me primum in eis repertam*, in GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones sive theses DCCCC: Romae anno 1486 publice disputandae, sed non admissae*, Genève, Librairie Droz, 1973, n° 8, p. 81; sulla filosofia neoplatonica antica e rinascimentale cfr. NICOLA ABBAGNANO, *Storia della filosofia*, Torino, UTET, 1993, vol. I, pp. 266-267 e vol. III, pp. 57-77; GIOVANNI REALE e DARIO ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, Brescia, La Scuola, 1983, vol. I, pp. 255-265 e vol. II, pp. 37-57; EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 47.

fiorentino che rispecchia la teoria neoplatonica dell'amore e che, verosimilmente, era conosciuto sia da Torelli, avendo egli soggiornato a Firenze, sia dagli Incogniti. Nella tela, sul lato destro, sono dipinte tre figure riconoscibili in Zefiro, Chloris e Flora. La ninfa è trasformata nella dea della primavera poiché presa contro la sua volontà dal dio dei venti. Secondo le interpretazioni più accreditate, il terzetto *Castitas-Amor-Pulchritudo* si nasconderebbe dietro le tre figure del dipinto: «la ninfa fuggente [Chloris] e l'amoroso zefiro [Zefiro] si uniscono nella bellezza di Flora»⁴². La metamorfosi d'amore si esprime sul lato sinistro del quadro, dove sono raffigurate tre fanciulle che danzano. Esse sarebbero, appunto, le tre Grazie. La fanciulla di spalle nella *Primavera* del Botticelli è identificata con Castità poiché è vestita in modo assai semplice e senza ornamenti. I capelli sono raccolti⁴³. La fanciulla a sinistra è Amor, la cui «natura appassionata [...] è resa manifesta dal suo abbigliamento»⁴⁴, più ricco e decorato rispetto a *Castitas*, mentre i capelli, simbolo di sensualità, sono sciolti e abbondanti. L'ultima Grazia, la figura più a destra, incarna *Pulchritudo*. È la «più avvenente del gruppo e mette in mostra la propria bellezza con orgoglio giudizioso»⁴⁵. L'abito è più bello degli altri due, mentre i capelli sono acconciati non in modo rigido come quelli di *Castitas*, né sono sciolti come li porta Amor. Hanno un aspetto «più ricco e più composto insieme»⁴⁶.

Confrontando il terzetto delle Grazie con quello della nascita di Flora si riscontrano ulteriori analogie a conferma dell'identificazione di *Castitas-Amor-Pulchritudo* con Chloris-Zefiro-Flora. Si può notare anzitutto un parallelismo tra Castità e Chloris sia per l'abito più semplice rispetto a quello delle altre figure dei due trii, sia per la loro collocazione all'interno del gruppo: sia *Castitas* che Chloris sono poste al centro, tra *Amor* e *Pulchritudo* da un lato, e Flora e Zefiro dall'altro. Ma ancora. *Amor* è identificabile in Zefiro per la postura «appassionata e risoluta»⁴⁷, nonché per il fatto di essere rivolti e protesi entrambi verso le due fanciulle contraddistinte da maggiore semplicità (rispettivamente *Castitas* e Chloris). Quanto a *Pulchritudo* e Flora, esse indossano l'abito più ricco e splendente, l'acconciatura è la più elaborata, il portamento è elegante, la bellezza folgorante. Inoltre tanto *Pulchritudo* quanto Flora stanno sul lato del proprio terzetto più vicino a Venere, la quale è posta al centro del dipinto, a separare (o a connettere) i due gruppi ternari. Detto in altri termini, nella *Primavera* botticelliana *Pulchritudo*, delle tre Grazie, è quella più a destra, cioè la più prossima a Venere, come si è detto collocata al centro del quadro; il trio Chloris-Zefiro-Flora è raffigurato a destra e Flora è la più a sinistra del terzetto, sicché è, anch'essa, esattamente come *Pulchritudo*, la più vicina a Venere. Poiché Venere è l'espressione più alta della somma Bellezza e poiché *Pulchritudo* e Flora stanno più vicine a Venere, esse sono anche figure "equivalenti", oltreché le più elevate

⁴² *Ivi*, p. 145.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 146.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

del proprio terzetto. In altre parole, Flora è l'*alter ego* della *Pulchritudo* neoplatonica e la Grazia più prossima a Venere.

Torniamo, a questo punto, al nostro melodramma. La Flora della *Venere Gelosa* incarna forse le tre Grazie identificabili, secondo il neoplatonismo rinascimentale, con la triade *Castitas-Amor-Pulchritudo*, cosa che la assimila anche a Venere, cioè a colei che è la protagonista del melodramma e attorno ai cui amori ruota l'intera trama, pertanto focalizzata sul tema neoplatonico dell'amore, al quale si è appena fatto riferimento.

Si può aggiungere un altro particolare di qualche interesse. Nei *Fasti* di Ovidio la trasformazione di Chloris in Flora avviene grazie al tocco di *un solo* zefiro. Nell'incisione della *Venere Gelosa* di Bosch (fig. 89 e 90) vediamo *più* zefiri insieme a Flora, un elemento, questo, inusuale rispetto alla tradizione mitica, in cui Flora ha rapporti con un unico zefiro. Nella *Teogonia* di Esiodo⁴⁸ Venere è spinta sulla terra dal soffio di *alcuni* zefiri, come si può osservare nella *Nascita di Venere* di Botticelli (fig. 87), conservata agli Uffizi. La presenza di più zefiri nell'incisione e, di conseguenza, nello spettacolo della *Venere Gelosa* può forse segnalare, anch'essa, una relazione particolarmente stretta tra Flora e Venere.

L'ultimo punto, infine, che confermerebbe il legame tra Flora e Venere si evince dalle stampe di Bosch. Nell'incisione che mostra la Boschereccia con il palazzo di Venere (fig. 90), visibile nelle scene 2-6 del primo atto, si nota la presenza di tre figure: Venere e Clio sulle nuvole sotto il palazzo e una divinità a mezz'aria circondata da putti. La divinità potrebbe essere la dea della bellezza, che l'incisore mostra in una stessa stampa in due momenti temporali differenti (Venere sulla nuvola, Venere che scende), oppure, seconda ipotesi e da noi sostenuta, potrebbe essere Flora, la protagonista del Prologo. Diamo maggior fondamento a quest'idea avvalendoci di alcuni indizi. Il primo riguarda "i putti": essi potrebbero facilmente essere gli zefiri che nel Prologo del melodramma sollevano Flora in aria⁴⁹. Inoltre, la figura non sarebbe Venere perché, secondo Bisaccioni, la dea della bellezza scende a terra seduta sulla nuvola⁵⁰, e, come si vede dall'incisione, la figura in aria non poggia su una nuvola; l'accademico, infine, dice che Flora porta i capelli legati e ornati con fiori⁵¹, mentre Venere sciolti⁵². La donna in volo ha i capelli acconciati e, visibili ai lati della nuca, ornati con fiori (fig. 89 e 90).

Ma perché Bosch mostrerebbe Flora in una stampa diversa da quella che rappresenta il luogo in cui effettivamente è presente? Le risposte sono molteplici. La prima conferma la teoria precedentemente enunciata per cui Flora, stando accanto a Venere, richiama alla memoria del fruitore degli *Apparati Scenici* il legame "mitologico" esistente tra le due divinità e che, forse, non sarebbe stato così evidente se la dea del Prologo fosse stata disegnata nella prima stampa. La seconda motivazione è di carattere pratico: nella Boschereccia con l'isola di Nasso (fig. 84) si vede Bacco con le Stelle Nutrici, Nasso sul fondale e Polissa con le damigelle in proscenio. Inserire anche Flora avrebbe sicuramente reso disordinata

⁴⁸ ESiodo, *Teogonia*, Milano, Mondadori, 2004, versi 191-199.

⁴⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

⁵⁰ *Ivi*, p. 13.

⁵¹ *Ivi*, p. 7.

⁵² *Ivi*, p. 10.

la visione, e inoltre, per una questione di misure e proporzioni, Flora avrebbe parzialmente coperto la città o le nuvole. La terza motivazione, infine, chiama in causa Clio. La ninfa, sempre nella tradizione classica, rappresenta la prima nota musicale, la più bassa⁵³. Il musicista Gafurius, vissuto nel Quattrocento, a cui va il merito di aver approfondito lo studio delle note musicali e di aver elencato le ninfe a cui sono associate le note⁵⁴, paragona Clio al «sospiro di Proserpina che rompe il silenzio della terra»⁵⁵. Nell'incisione, la presenza di Clio richiama, quindi, Proserpina, la dea degli inferi, che farà la sua entrata nel secondo atto della *Venere Gelosa*. Il rimando a Proserpina si rintraccia anche riprendendo, ad esempio, le *Metamorfosi* di Ovidio e l'*Inno a Demetra* di Omero: la fanciulla fu rapita da Plutone mentre raccoglieva dei fiori. Solo grazie all'intercessione del padre Zeus, dopo le continue suppliche della madre Cérere, alla giovane fu concesso di tornare sulla terra nel periodo primaverile⁵⁶. Nella tradizione rinascimentale, poi, Proserpina è identificata con Flora poiché la dea degli inferi quando torna sulla terra ripercorre il suo ultimo giorno di vita ossia sparge alcuni fiori su un prato, la stessa azione che, secondo la tradizione, compie Flora in primavera⁵⁷. Si evince, perciò, un legame tra Flora e Proserpina e tra Flora e Venere, in cui la dea della primavera richiama le altre due dee fondamentali per lo sviluppo dell'azione.

Per queste ragioni riteniamo verosimile che Boschini (in accordo con Torelli, firmatario di entrambe le stampe) abbia inserito Flora nella Boschereccia con il Tempio di Venere e non nella prima scenografia (la Boschereccia con Nasso fig. 84), ambiente in cui effettivamente nello spettacolo appare.

I rimandi mitologici presenti nella *Venere Gelosa* denotano in Torelli e negli altri artisti che concorrono alla realizzazione dell'opera una passione per la cultura antica, confermata dalla visione di Nasso come un luogo difficile da raggiungere ma, proprio per questo, tanto più desiderato. Scrive, infatti, Bisaccioni:

Viddesi al rimuovere della cortina una deliziosa Boscareccia, che rappresentava l'isola di Nasso, la cui Città appariva in un prospetto lontanissimo, e qui ben l'occhio diede a vedere all'anima, che le cose più lontane, e difficili da ottenersi, e più care, e più desiderate ne sono, poiché spezzato per così dire il verde, della campagna, che pure suole essere il ristoro, e la delizia di una vista, corse veloce per quegli ampi viali a considerare la Città⁵⁸.

Nasso appare simile a Venezia sotto il profilo topografico e architettonico (la presenza del mare che divide la terraferma dalla città, la torre centrale, visibile nell'incisione, che ricorda, com'era per *Il Bellerofonte*, l'arsenale della Repubblica, fig. 88); il nesso tra le due città è confermato inoltre dal fatto che il

⁵³ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 161-162.

⁵⁴ FRANCHINUS GAFURIUS, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, New York, Broude, 1979, liber IV.

⁵⁵ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 162.

⁵⁶ OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., libro V, versi 385-571; OMERO, *Inno a Demetra*, Livorno, Giusti, 1896, versi 390-495.

⁵⁷ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 162.

⁵⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

regno di Promaco fu sotto il dominio veneziano fino alla fine del Cinquecento. La centralità di Nasso – e quindi della Serenissima in quanto suo Doppio – è qui proposta visivamente in modo perspicuo grazie alla costruzione prospettica che indirizza l'occhio dello spettatore a seguire le diagonali inferiori che tendono verso la città. Si riscontra, perciò, una forte somiglianza con il Porto di Patara (fig. 22), con cui si apriva l'allestimento del 1642, per la tendenza a seguire le linee inferiori che terminano nella visione, più o meno riconoscibile, della Repubblica.

Bisaccioni non si limita a condurre passo passo il lettore verso la giusta lettura del testo, ma spiega anche il valore allegorico dei tre viali di campagna (tre, come tre sono le caratteristiche che contraddistinguono Venere):

Ardirei dire, che questa Scena fosse un simbolo della vita nostra, poiche la gioventù guidata per le tre vie del piacere, del sapere, e dell'utile, si conduce all'ampiezza della virilità, che termina poi nella nassa della morte, ò d'una tomba, e guida alla Cittadinanza del Cielo, ultimo punto della prospettiva dell'huomo⁵⁹.

La scena del Prologo è vista come allegoria della vita. La gioventù è guidata per tre vie: il piacere, il sapere e l'utile. Esse conducono alla compiutezza dell'essere umano che termina nella morte del corpo, mentre l'anima giunge al Paradiso, meta ultima del cammino. Le vie del piacere e dell'utile si identificano con le vie laterali e conducono alla città attraverso un sentiero più lungo, tortuoso e meno sicuro; mentre quella del sapere, la centrale, è la via più veloce per raggiungere la città. Nasso e, di conseguenza, Venezia, sono identificate col Paradiso, ultima meta umana, la cui conquista si ottiene con un cammino spesso lungo e difficoltoso. Il paragone tra Nasso-Venezia e il Paradiso riprende la preferenza degli Incogniti per la cultura classica; secondo la tradizione greca, l'isola, per il fatto di essere un ambiente chiuso e difficilmente accessibile, è immagine della perfezione⁶⁰. La teoria ben si sposa con la mitologia ellenica che immaginava i defunti che godevano del favore degli dei, condurre l'eternità sull'isola dei beati, ideali luoghi ultraterreni⁶¹.

I viali della scenografia, che ricordano quella del Boschetto reale del *Bellerofonte* (fig. 76), riprendono lo schema platonico della «vita tripartita»⁶². Il filosofo descrive l'uomo come formato dall'unione di desiderio (che appartiene alla sfera dei sensi), di intelletto e di morale (appartenenti alla sfera dello spirito)⁶³. La teoria è ripresa da Lorenzo de' Medici⁶⁴, secondo cui vi sono «tre tipi di vita, quella contemplativa, quella attiva e quella voluttuosa (*contemplativa, activa, voluptuosa*). E tre sono le strade verso la felicità che gli uomini hanno scelto: la saggezza, la potenza e il piacere (*sapientia, potentia, voluptas*)»⁶⁵.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 134, voce *isola*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 101.

⁶³ PLATONE, *La Repubblica*, in PLATONE, *Opere Complete*, cit., vol. VI, Libro IV, 438d-440a, pp. 152-154.

⁶⁴ LORENZO DE' MEDICI, *Altercazione*, in LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, Napoli, Fulvio Rossi, 1969, pp. 117-162, in particolare Capitolo terzo e quarto, pp. 132-142.

⁶⁵ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 102.

L'immagine platonica è ripresa da Bisaccioni e sta alla base della Boschereccia di Torelli. Sia l'accademico che lo scenografo, l'uno nel descrivere l'apparato, l'altro nell'idearlo, vogliono far sì che lo spettatore identifichi i tre percorsi umani nelle tre strade che portano alla maturità umana, ossia a Nasso-Venezia. L'impianto si rivela, in ultima istanza, un elogio a Venezia, vista come meta finale del percorso di conoscenza dell'uomo.

4. I° ATTO

Scena 1

LA SCENOGRAFIA

La scenografia della prima scena del primo atto è la stessa del Prologo. Né Bisaccioni, né Boschin offrono informazioni al lettore riguardo a cambi parziali di scena.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Entra in scena la principessa Polissa, figlia del re di Nasso, Promaco, con un seguito di damigelle giunte dalla città per celebrare le feste in onore di Bacco.

Bisaccioni offre preziose descrizioni dei costumi delle fanciulle. Polissa indossa una gonna decorata con fili d'oro, un corpetto e un mantello bianco. In mano porta una mazza ferrata d'oro: «Ella era vestita con gonna succinta, ornata d'oro con petto di talco, e cascate somiglianti. In mano portava una mazza ferrata tutta d'oro»⁶⁶. Bartolini nella didascalia del libretto presenta la fanciulla «in abito di Bacco»⁶⁷, introducendo il motivo del travestimento che sarà ampiamente utilizzato nel corso del melodramma. La ragione di un tale abbigliamento è spiegata dalla giovane: poiché è il terzo anno che festeggia le Triteriche (feste in onore di Dioniso), sarà lei a impersonare il dio nella rappresentazione del viaggio in Arabia compiuto da Bacco insieme alle Ninfe, così come vuole la tradizione.

Subito dopo, Polissa si ristora bevendo del vino per poi addormentarsi sull'erba, mentre le damigelle cantano un inno alle Nenie e alle Menadi⁶⁸. Le giovani sono vestite con una gonna di seta dorata e argentata ricoperta da un'altra di colore rosso⁶⁹ e tengono in mano un tirso⁷⁰. Esse si dispongono, probabilmente, intorno a Polissa, poiché l'incisione che fa riferimento alla scena mostra sei fanciulle che danzano intorno a una donna sdraiata (fig. 88).

In questa scena si assiste, poi, al primo caso di impiego di oggetti di scena. Nel momento, infatti, in cui la principessa decide di imitare il riposo di Bacco bevendo del vino, le damigelle versano il liquore in una coppa e cantano:

O buone, o divo Re

⁶⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

⁶⁷ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 1.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 3-4.

⁶⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

⁷⁰ «Bastone nodoso e contorto, sormontato da un viluppo d'edera, considerato dagli antichi attributo di Dioniso, dei satiri e delle baccanti» (GIACOMO DEVOTO e GIAN CARLO OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, cit., voce *tirso*).

Alla gloria del tuo nome
Voto l'urne, e Chino e'l core⁷¹.

L'uso dell'oggetto da parte dell'attore duplica e ribadisce il dettato del testo, come era già stato riscontrato nell'allestimento del *Bellerofonte*. Subito dopo appare Bacco in cielo. Il dio non scende a terra, si mostra seduto su una nuvola per poi sparire. L'apparizione è confermata dalle parole del Coro: «Si vede Bacco fra le Nuvole»⁷². Anche in questo caso si osserva un raccordo tra il testo, l'attore e la scenografia, dove l'uno si interseca con l'altro per acquistare maggiore forza significativa.

La macchina sulla quale è posto Bacco è collocata tra il terzo e il quarto telaro⁷³, una posizione che corrisponde allo stesso "livello" utilizzato per far apparire, successivamente, Venere, che scenderà a terra. Ponendo la macchina oltre il limite del quarto telaro, nella discesa di entrambe le divinità gli alberi dipinti sulle quinte sarebbero risultati più piccoli dell'attore, facendo crollare l'illusione scenica. La soluzione di far muovere l'impianto più vicino al proscenio risulta dunque dettata forse da una necessità prospettica più che da un significato particolare.

UN PRANZO DIONISIACO

Soffermiamoci su due passi offerti da Bisaccioni. Il primo riguarda il momento di ristoro, paragonato al meritato pranzo di un principe che sospende per breve tempo le cure del regno:

Polissa, disse esser tempo di mostrare come Bacco ne conviti prenda ristoro, bevendo, e sopiva nelle coppe d'oro gli affanni patiti, & i pensieri; forse per dimostrar, mi cred'io, che al Principe è lecito anco tal volta il sospender per breve spazio d'un'allegro pranzo le cure del Regno⁷⁴.

Il secondo tratta dell'apparizione in cielo di Bacco che, come ogni nobile divinità, protegge e assiste coloro che lo lodano:

In tanto si vidde frà le nuvole Bacco, il quale di là sù fattosi per un poco vedere, di novo trà le nubi si ascose, mostrando, che i Numi accompagnano ancor essi con l'assistenza loro le attioni devote⁷⁵.

Sembra che l'apparizione del dio, supportata dalla danza delle fanciulle, dagli oggetti di scena e dal vino, voglia far ricordare le danze sfrenate delle

⁷¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 3.

⁷² *Ivi*, p. 5.

⁷³ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit, Appendice 1, immagine 20.

⁷⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

⁷⁵ *Ivi*, p. 9.

Baccanti, donne che, sotto effetto di “stupefacenti”, si ritenevano “possedute da Dioniso” tanto da comportarsi come fiere. In realtà la danza delle damigelle rimanda maggiormente ai balli delle giovani pastorelle dell’Arcadia. Il richiamo alla figura della baccante si evince non tanto dalla sfrenatezza del ballo, quanto dall’arrivo di Dioniso, dal ristoro dovuto al vino e dalla presenza di Nasso sul fondale, città strettamente legata al culto di Dioniso, rimandando ancora una volta alla Grecia antica.

Scene 2-6

LA SCENOGRAFIA

La scenografia muta in un’altra Boschereccia caratterizzata da una vegetazione più selvaggia (fig. 90).

Il cambio di scena suscita l’applauso degli spettatori: Bisaccioni motiva l’approvazione (e lo stupore) del pubblico con il gran numero e la grandezza degli alberi, che giungono fino all’arcoscenico, della scenografia precedente, un dato che poteva far temere la necessità dell’intervento di operai per mutare la scena o, peggio ancora, la permanenza di un’unica scenografia per tutto il melodramma. invece,

disparvero con somma velocità quegli arbori, che parevano radicati in terra e stavano radicati nell’opinione delle genti per immobili⁷⁶.

L’accademico descrive il nuovo ambiente come «un prospetto boschereccio nella cui lontananza si scorgevano le case delle delizie, arbori domestici fruttiferi, e fontane»⁷⁷.

Anche questa radura ricorda l’Isola di Magistea del *Bellerofonte* (fig. 46), ed è simile al progetto di Sabbatini per la *Scena di campagna con rovine* (fig. 51); si riscontrano, infatti, analogie per quanto riguarda le case, la via selvaggia formata dagli arbusti, e il particolare delle radici.

La Boschereccia si presenta come un susseguirsi di alberi che si aprono formando una radura invece che una strada ordinata e in terra battuta, come nella scenografia precedente (fig. 84). I rami e le radici degli alberi si incurvano e si intrecciano creando effetti chiaroscurali, ben fatti risaltare dalle luci inserite nelle forature delle quinte. Stando alla descrizione di Maiolino Bisaccioni, in lontananza si vedrebbero case, fontane e alberi da frutta, non rintracciabili nell’incisione, mentre il fondale mostra il cielo. Nel suo insieme, la scenografia tende a suscitare effetti drammatici, quasi onirici, che ricordano alcuni dipinti dell’epoca. È evidente l’analogia con il quadro di Tintoretto *Santa Maria Egiziaca in meditazione* (fig. 54), per gli alberi che sembra stiano per prendere vita. Inoltre, secondo Per

⁷⁶ *Ivi*, p. 7.

⁷⁷ *Ivi*, p. 9.

Bjurström⁷⁸, Torelli si sarebbe ispirato ai dipinti di nature di artisti del Nord Europa, come Paul Brill⁷⁹ (fig. 53), che dipinge ogni genere di paesaggio, dal reale all'immaginario, eliminando ogni accenno al sacro, al mitologico o all'allegorico⁸⁰. Vera o falsa che sia la tesi di Bjurström, egli afferma che lo scenografo ha avuto l'intenzione di rappresentare una scena boschiva più realistica della precedente⁸¹.

La motivazione della scelta potrebbe risiedere nel fatto che le quattro scene in cui questa foresta è mostrata presentano come personaggi delle divinità (Bacco, le Pleiadi, Venere, Clio), sicché Torelli avrebbe scelto una soluzione realistica per l'ambiente per non rischiare di confondere lo spettatore sulla natura del luogo, facilmente scambiabile con un'ambientazione divina.

Nella sesta scena appare in cielo il palazzo di Venere. Visibile nell'incisione di Boschini, esso è dipinto su un telaio che poggia sulla grande nuvola in aria. La bidimensionalità è provata da motivi pratici: se l'apparato fosse stato praticabile, le grandi dimensioni lo avrebbero reso troppo pesante da sorreggere, col rischio di far cadere la macchina del volo.

Venere e Clio, che appaiono su due nuvole a un livello più basso, non necessitano, poi, di praticare il palazzo di Venere; esso ha la funzione di indicare la dimora della dea (la stessa soluzione è adottata nel *Bellerofonte* nella scenografia del secondo atto, scena terza, che mostra l'Isola di Magiستا con il palazzo di Venere, fig. 59).

Il tempio è descritto come «rilucente di gioie»⁸²: un grandioso palazzo, in stile barocco, con tre grandi archi all'entrata, colonne, gradini e logge. L'idea che suggerisce è quella delle ville venete palladiane, come ad esempio la Villa Capra detta la Rotonda a Vicenza (fig. 91). La scelta di realizzare un palazzo divino somigliante a un edificio effettivamente esistente è un aspetto tipico del pensiero accademico, che mira a elogiare, in modo più o meno velato, la cultura del proprio tempo.

Le regole prospettiche per dipingere l'impianto sono "corrette": le diagonali inferiori (i lati del sentiero) e quelle superiori (l'ipotetica linea che unisce le cime degli alberi) s'incontrano in un unico punto di fuga molto lontano. Le quinte dipinte in prospettiva creano un ambiente visivamente molto profondo, e le proporzioni consentono l'inserimento dell'essere umano senza far cadere l'illusione scenica. L'inclinazione delle diagonali è ridotta rispetto, ad esempio, alla scenografia d'apertura del melodramma (fig. 84) al fine di creare un impianto "a misura d'uomo". I personaggi che partecipano alle azioni sono numerosi (basti pensare, nella terza scena, alla corte del re composta di otto arcieri, quattro paggi, Promaco e la Sacerdotessa) e si posizionano sia lungo il proscenio, sia in

⁷⁸ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 77.

⁷⁹ (Anversa 1554 – Roma? 1626) Pittore attivo solo a Roma intorno al 1620. Fu copiato successivamente da Johannes (Flemish ? – 1665) e Justus Sadeler (Flemish 1583–1620) che, invece, studiarono a Venezia. Cfr. *ivi*, pp. 77-78.

⁸⁰ GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, cit., vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 159.

⁸¹ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 78-79.

⁸² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 12.

profondità (fino al terzo piano). Le divinità che appaiono in scena (Venere, Clio, Bacco, le Stelle Nutrici) necessitano di uno spazio fruibile per i loro voli senza far crollare l'illusione scenica.

L'impianto è una "scena corta", costruita per permettere ai personaggi di utilizzare lo spazio senza infrangere l'illusione scenica: conta cinque file di telari⁸³ (contro le dieci della scenografia precedente). La macchina della reggia di Venere apparirebbe tra il terzo e il quarto telaro, mentre le nuvole con le due dee tra il primo e il secondo, come si osserva dalla ricostruzione di Mancini, Muraro e Povoledo alla figura 92.

È probabile che l'impiego di cinque quinte adempia a un altro compito: consentire ai tecnici di costruire, oltre il fondale, e quindi senza interrompere l'azione drammatica, il praticabile che si mostrerà nella settima scena: il Tempio di Bacco (fig. 93).

GLI ATTORI E I COSTUMI

Con l'uscita di scena di Polissa si assiste alla discesa a terra di Bacco. Il dio appare in cielo circondato dalle sue sette Stelle Nutrici. Il suo abbigliamento è ben descritto da Bisaccioni: indossa un'armatura, un gonnellino e un mantello di colore rosso. Il manto, di seta, è intessuto di fili d'oro («Bacco era vestito da guerriero, armato di corazza rossa, cascate simili, e girello compagno, con manto di tocca d'oro dello stesso colore»⁸⁴). Le Pleiadi vestono un abito di seta d'argento; i capelli sono sciolti e la fronte è impreziosita da una stella, simbolo d'intelligenza⁸⁵.

Grazie alla macchina per sollevare e abbassare i personaggi, Bacco si stacca dalle Stelle Nutrici per scendere lentamente fino all'altezza di mezza scena⁸⁶ (circa quattro metri e mezzo). Dopo il canto in cui il dio dichiara il proprio amore per Polissa, il cielo si apre nuovamente e appare la dea della bellezza, il cui costume è dettagliatamente descritto da Bisaccioni: una gonna color carne con spacchi laterali, che copre parzialmente una sottoveste d'argento trasparente. Il corpetto è bianco, decorato con fiori e gioielli e a maniche corte, mentre i capelli sono sciolti e ornati da fiori.

Ella vestiva una gonna incarnata aperta ne i fianchi, sotto cui si vedeva una camicia di velo d'argento in guisa trasparente, che dava qualche adito alla vista delle carni. Havea al petto un cinto di talco, dal quale venivano bizzaramente separate le poppe, e con somma grazia rappresentava una bellezza di se stessa pomposa, e nella modestia licenziosa, anzichè, à cui facevano concerto, e gioie sparse, e fiori tramezzati, e copriva ad un tempo, e lasciava scoperto il braccio una manica dello stesso lavoro, che hor legata, & hor sciolta faceva ne'

⁸³ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

⁸⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 10.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

contrarij un misto di incentivo, e di ritegno, che ambedue tendevano al vago, facendosi un composto armonioso del candore della camiscia, della bianchezza del braccio, dell'oro e dell'habito, alle quali tutte cose corrispondeva con ispezzatura il crine sciolto; ma coperto di fiori⁸⁷.

La descrizione offerta da Bisaccioni propone abiti molto sensuali; le trasparenze, le vesti che lasciano intravedere il corpo, i capelli sciolti, rappresentano al meglio la dea dell'amore: «Infatti non si poteva in altra guisa, né con più squisita proprietà rappresentare una Venere, e quel desiderio, che pure è nell'huomo incontenabile, quì trovò contentezza tale, che non era chi sapesse più volere»⁸⁸.

Venere appare su una stella bianca, tanto illuminata da far sembrare l'astro come infuocato: «La Dea comparve in una gran Stella di talco così ben posta, che pareva di fuoco»⁸⁹. L'impressione dello spettatore è che i raggi, formati dai lumi collocati nella macchina della nuvola, scaturiscano da Venere stessa⁹⁰.

La dea scende fino a mezza scena e si pone all'altezza di Bacco, con cui discorre animatamente.

La visione di Bacco con le Stelle è offerta da Boschin nell'incisione che mostra la prima Boschereccia con l'isola di Nasso sullo sfondo (fig. 88). In effetti è nella prima scena del primo atto che il dio appare in cielo, durante il canto in suo onore proposto dalle fanciulle⁹¹, per poi sparire tra le nubi. Accanto a Dioniso, sulla sinistra, si vede una nuvola su cui è seduta una donna (fig. 88). Riteniamo che si tratti di Venere e non di una Pleiade: l'abito leggero e trasparente, i capelli sciolti e la mancanza della stella sul capo corrispondono alla descrizione di Bisaccioni. Sempre l'accademico, poi, parla dell'entrata della dea su una stella assai luminosa. Anche in questo caso c'è una perfetta rispondenza tra la descrizione degli *Apparati* e il disegno di Boschin: la nuvola è circondata da una specie di sole da cui partono numerosi raggi che indicano al lettore, forse, lo splendore di lumi collocati sulla macchina.

Ci si può interrogare sul motivo per cui Venere sia mostrata nell'incisione relativa a un ambiente nel quale, effettivamente, nello spettacolo non appare. La motivazione risponde a un'esigenza pratica: nella Boschereccia con il Tempio di Venere (fig. 90), ossia nell'impianto che fa da sfondo al litigio delle due divinità, Boschin, inserendo il palazzo della dea, occupa tutta la zona del cielo, impedendo, così, ogni successiva aggiunta. Disegnare Venere nella prima incisione risponde all'esigenza di collegarla a Bacco, mostrato nella figura 84, e di sottolineare la bellezza della macchina, benché ciò implichi il mancato rispetto della logica temporale della vicenda.

Uscita Venere di scena, la macchina che sorregge il dio cala fino al livello del palcoscenico, permettendo all'attore di camminare, com'è scritto nel libretto di Bartolini: «Scende Bacco in Terra mentre canta il Coro delle Stelle [...] Giunto a

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ivi*, p. 9; NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 5.

Terra viene un Coro di Satiri»⁹². Da ora fino alla fine del melodramma, Bacco rimarrà solo senza il corteo delle Stelle Nutrici e sempre a livello del terreno. La motivazione del suo mancato ritorno in cielo è offerto dalle parole del dio:

Mira'l tuo Dio che celeste foglie
Lascia, e ti segue, e ti suspend' il core
Per eterno trofeo delle tue spoglie⁹³.

Fanno quindi la loro entrata il re di Nasso, Promaco e Perialo, sacerdotessa di Bacco. I due discorrono sul matrimonio di Polissa. Accompagnano il re otto arcieri e quattro paggi che si dispongono ai lati della scena. Bisaccioni offre, anche in questo caso, preziose indicazioni sui costumi della corte e sulle posizioni dei presenti. Si apprende subito che i soldati del re si dispongono «con bell'ordine [...] dall'una, e dall'altra parte della Scena»⁹⁴, praticando, quindi, la superficie del palcoscenico. La visione che lo spettatore deve avere avuto ricorda l'entrata della corte di Ariobate nel primo atto del *Bellerofonte*.

I paggi e gli arcieri indossano un abito colorato coperto da un mantello azzurro legato al collo con lacci d'oro; in capo portano un berrettone foderato di pelle. Si differenziano per le armi che reggono in mano: gli arcieri arco e frecce, i paggi brandistocchi, ossia bastoni dotati di una lunga lama centrale e due più corte laterali.

Erano li Arcieri, & i Paggi vestiti di concerto d'un manto alla Greca di colore cilestro ripieno d'allamari d'oro, sotto cui portavano un casacchino di varij colori, a quali corrispondeva la fodera del manto, & il rimanente del vestito; cingevano la scimitarra, & portavano un berrettone foderato di pelle; differivano solo i Paggi dalli arcieri, che questi portavano Arco, e Frecce, e quelli brandistocchi in mano⁹⁵.

Promaco indossa una veste alla greca (probabilmente una tunica) in broccato d'oro con un lungo mantello ricco di gioielli, e un turbante con la corona in testa. In mano tiene un mazzo di piume di airone: «Promaco havea una veste alla Greca di Broccato d'oro, con un manto tutto gioiellato di lunghissimo strascino Turbante con corona in capo, & un mazzo di finissimi Alghironi»⁹⁶. La sacerdotessa di Bacco, Perialo, porta una veste lunga di broccato nero («la Sacerdotessa vestiva una veste di Broccato negra con veli, e bende alla Greca»⁹⁷).

Dopo l'uscita della corte di Promaco, Venere, accompagnata dalla ninfa Clio (che indossa un abito di broccato d'oro e un corpetto cremisi ornato di ricami d'argento⁹⁸), rientra in scena. La dea mantiene lo stesso costume per tutta la durata del melodramma, suscitando la lode di Bisaccioni, che commenta:

⁹² *Ivi*, pp. 8-9.

⁹³ *Ivi*, p. 8.

⁹⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 11.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 13.

Stavano in due nuvole assiese Venere, e Clio quella havea l'abito, che dinanzi dicemmo; consiglio prudente, di chi ordinò l'opera, e non difetto di vestimenti, e d'invenzioni per dar à divedere alle donne de' nostri tempi, che una beltà ben acconcia, & una ricca nobiltà non si accresce con la mutanza delle vesti, & se una Deità di un sola abito si contenta, nō deve l'umanità tante abbondarne⁹⁹.

Si notano immediatamente la ricercatezza dei costumi e la ricchezza del particolare anche per quanto riguarda i personaggi secondari, che non si differenziano per la preziosità del materiale o per la cura del dettaglio da quelli dei reali. Emergono, come per *Il Bellerofonte* e per *La Finta Pazza*, un'uniformità stilistica e una ricchezza nelle vesti, che fanno pensare a un principio costumistico "coerente" dal punto di vista stilistico e che ben si sposa con la ricchezza scenografica, musicale e verbale dello spettacolo.

Venere e Clio appaiono su due nuvole a un livello un po' più basso del palazzo in cielo (la scelta è da imputare a una necessità prospettica: il palazzo è di misura inferiore rispetto all'immagine dell'essere umano raffigurato nell'incisione, e l'illusione scenica sarebbe venuta meno se le attrici fossero state poste alla stessa altezza del tempio). Le nuvole escono dallo stesso taglio sul soffitto, posto tra il primo e il secondo telaro¹⁰⁰, per poi dividersi in aria e compiere un volo incrociato per far scendere la dea e la ninfa a terra.

Clio consola Venere criticando gli uomini; la dea, invece, introducendo Adone, un vecchio amante¹⁰¹, anticipa la scenografia dei Campi Elisi (fig. 124), ambiente in cui l'anima del defunto dimora, e che sarà visibile nel terzo atto.

Immediatamente dopo, entra un gruppo di Ninfe che accompagnano Niso e Alceta al Tempio di Bacco. È la dea ad annunciare allo spettatore il loro arrivo per poi nascondersi dietro agli alberi dipinti sulle quinte:

CLIO. Son Ninfe.

VENERE. E due pastori.

CLIO. Nascondiamoci alquanto.

VENERE. Fra questi folti allori,

Che sfidan l'armonia col tuo bel canto¹⁰².

Niso è vestito da pastore con una camicia di seta bianca decorata in oro e una pettorina di pelle di lupo; le braghe e il berretto, su cui spicca un gioiello, sono tinta carne; in mano tiene un mazzo di piume di airone. Alceta è vestito in modo uguale differendo dall'amico solo per il colore del costume, che è verde («Vestiva Niso una camicia di bianchissimo zendado superbamente fregiata d'oro, coprivali il petto una pelle di Lupo cerviere; in capo havea un berrettino incarnato in cui faceva ricca pompa un gioiello, & un mazzo di Alghironi, & dello stesso colore, e guarnimento del berrettino era anco tutto il rimanente dell'abito; & Alceta non

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

¹⁰¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 13.

¹⁰² *Ivi*, p. 16.

differiva da questi, che nel colore, essendo verde»¹⁰³). Il costume delle Ninfe, infine, è in seta, ricamato d'oro e d'argento, come il mantello che lo copre¹⁰⁴.

UN CONFRONTO TRA CRISTINANESIMO E PAGANESIMO

Bisaccioni analizza la sensazione suscitata negli spettatori dal cambio d'ambientazione:

Fù questo apparato sì vago, che quantunque fosse stimato il primo anco primo nell'arte, nondimeno ei cancellò quasi subito la memoria di quello, tanto può ne gl'huomini una novità gentile, onde ben potiamo intendere, che si fà comunemente stima delle cose presenti, si pongono facilmente in oblio le passate, & si anhela alle venture; tutti gli effetti della nostra incontenibile Natura; ma come è proprio del bene, che si gode, andavano g'occhi de' riguardanti esaminando tutte le parti, & in ciascheduna ritrovavano, che lodare, in niuna che desiderare, & in tutte, che ammirare¹⁰⁵.

L'indicazione è molto preziosa poiché descrive una reazione che in nessun modo il lettore potrebbe evincere osservando le incisioni.

La Boschereccia, con la sua costruzione "dinamica" e il suo aspetto selvaggio, diviene il luogo in cui gli dei appaiono come umanizzati, poiché colti da passioni umane. L'umanizzazione di Dioniso si attua nel momento in cui il dio scende a terra per stare accanto a Polissa ed è abbandonato dalle Stelle nutrici, le quali sono il simbolo dell'allontanamento del divino:

Posto, che egli hebbe il piede à terra, le sue nudrici cantato c'ebbero li quì sotto scritti versi, partirono alla di lui partita, per dare à vedere, che l'influenze divine infino à tanto n'assistono, che stiamo con l'animo unito alla divinità, ma quando sono i nostri pensieri intenti alle cose terrene, quelle ne lasciano in mano del nostro consiglio¹⁰⁶.

Venere, poi, è paragonata, da Bisaccioni, alla superbia; il volo repentino con cui ella esce di scena è simile all'indole del superbo che quanto più è offeso, tanto più si insuperbisce, allontanandosi da chi non lo riverisce¹⁰⁷. Affiora così il primo indizio di umanizzazione della dea, descritta come colei che «mai sazia non sei d'haver amanti / Sò le tue leggi odiose, / Che la donna che vuol mille mariti / Non può soffrir sue spose»¹⁰⁸. Di contro, Polissa è paragonata a una «Vergine casta, e pura / E'l fasto della terra, E'l fregio di Natura»¹⁰⁹. Emerge, in modo preponderante, il tema religioso, o meglio il confronto tra la religione cristiana e

¹⁰³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 13-14.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 14.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 9-10.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 11.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 10.

¹⁰⁸ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 8.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 5.

quella pagana, filo conduttore di tutto il melodramma. La dea pagana è vista come sensuale e crudele, la fanciulla è presentata come pura e angelica, come una devota cristiana. Il coefficiente costumistico rafforza le parole del testo. Leggendo la descrizione degli abiti, si scopre che Polissa è vestita con una «gonna succinta, ornata d'oro»¹¹⁰, laddove l'aggettivo "succinto" nel vocabolario secentesco non ha il significato odierno, ma di "abito molto semplice, generalmente legato in vita da una cintura"; Venere indossa «una gonna incarnata aperta ne i fianchi, sotto cui si vedeva una camiscia di velo d'argento in guisa trasparente, che dava qualche adito alla vista delle carni»¹¹¹. La principessa, poi, è coperta da un mantello bianco, simbolo di purezza (come Maria, che lo indossa di colore bianco-azzurro), e la gonna non lascia trasparire zone del corpo, mentre la dea lascia vedere le braccia e il suo abito è trasparente.

Anche il coefficiente scenografico, che rappresenta due Boscherecce (fig. 84 e fig. 90), sostiene il confronto delle religioni. La prima apparizione di Venere avviene durante la visione della radura (fig. 90); quella di Polissa nelle campagne di Nasso (fig. 84). La presenza di due ambienti boscherecci sembra rimandare al tema delle *Selve d'amore* di Lorenzo de' Medici. Senza dubbio lo scenografo conosceva gli scritti del Magnifico poiché aveva soggiornato nella giovinezza alla corte de' Medici, dove aveva appreso i primi rudimenti dell'arte teatrale. Inoltre la famiglia Torelli era legata da un vincolo di deferenza ai de' Medici tanto che l'ingegnere dedica l'*in-folio* del *Bellerofonte* a Ferdinando de' Medici ricordandogli i numerosi servizi compiuti dalla sua famiglia verso i signori di Firenze.

Il Magnifico descrive due tipologie di ambienti boschivi¹¹²: uno ordinato dall'intervento dell'uomo¹¹³, che simboleggerebbe la bellezza e la gentilezza della donna amata vista come la "donna angelicata" di matrice dantesca e stilnovistica, e uno più selvaggio, che sarebbe metafora della gelosia¹¹⁴. Seguendo questo schema, la prima Boschereccia torelliana potrebbe essere metafora di Polissa, la seconda di Venere.

Scene 7-8

LA SCENOGRAFIA

La scena presenta il Tempio di Bacco (fig. 93). Sulle quinte laterali sono dipinte file di doppie colonne corinzie, con una fascia a metà altezza, che sorreggono un architrave e una balaustra con colonne panciute strette al centro, e che richiamano la fascia centrale del colonnato. Anche il fondale, non visibile

¹¹⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

¹¹¹ *Ivi*, p. 10.

¹¹² LORENZO DE' MEDICI, *Selve d'amore*, in LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, cit., pp. 519-566.

¹¹³ *Ivi*, pp. 523-530.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 531-562, in particolare pp. 532-535.

nell'incisione, è dipinto e mostra tre archi che riprendono il motivo delle quinte, oltre i quali si scorge un viale di cipressi e di alberi da frutto, che termina davanti a un portone: l'entrata del Tempio dalla campagna.

Dietro à questo Tempio si vedevano trè grandi archi dello stesso ordine dell'atrio da basso, e da alto mutati in maggiore, e più ricco, dopo li quali si vedeva una grand strada, à cui facevano le sponde Cipressi, & arbori fruttiferi, che portavano in lontananza al prospetto di un grandissimo portone, per il quale doveva entrare che veniva al Tempio finto in Campagna¹¹⁵.

L'alternanza di natura e architettura riprende un motivo caro a Torelli: la comunione dei due ambienti, perfettamente integrati tra loro, di cui si è ampiamente parlato nel capitolo precedente.

Al centro del palcoscenico si trova il tempio dedicato a Bacco: una struttura circolare, di altezza superiore alle colonne architravate che lo circondano. Per Bjurström¹¹⁶ sottolinea somiglianze con il cortile bacchanario descritto da Serlio e col Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante (fig. 94). Altre analogie per quanto riguarda l'edificio sacro si rintracciano in due dipinti: lo *Sposalizio della Vergine*, quadro di Raffaello (fig. 95), in cui alle spalle di Maria, si osserva un edificio circolare, probabilmente una sinagoga, e *La città ideale* di Luciano Laurana (fig. 96), al cui centro si pone un tempio classico assai simile a quello presente in questa scenografia. Notevoli, infine, le affinità con il Giardino della Reggia d'Ariobate del *Bellerofonte* (fig. 62), per il piccolo santuario costruito a fondo scena in stile orientale, che riprende le decorazioni della cupola dell'edificio sacro dedicato a Bacco. L'apparato ricorda, infine, il Tempio di Giove del *Bellerofonte* (fig. 69) per la sacralità del luogo, per i motivi delle quinte (il colonnato), e per le colonne tortili al centro di entrambe le incisioni.

Bisaccioni afferma che l'edificio dedicato a Dioniso ha un'altezza complessiva di sedici piedi (circa cinque metri e mezzo), mentre il diametro ne misura dieci (poco più di tre metri e mezzo)¹¹⁷.

Le colonne tortili, la cupola, il lucernario, l'architrave, i capitelli, le cornici, le balaustre e il fregio sono di lapislazzuli, sicché il tempio è di colore azzurro, mentre le decorazioni sulle colonne (foglie di vite) e sulla cupola (arabeschi orientali) sono d'oro. Tali ornamenti, tipicamente orientali, sono probabilmente da intendersi come elogio delle conquiste veneziane in Oriente, poiché Nasso era veneziana e poi fu conquistata dai turchi.

[II] Tempio di Bacco disposto con ordine di colonne doppie, fasciate con bellissima maniera, nel mezzo in cui si vidde il Tempio da tutte le parti isolato, & con regola di prospettiva di ovato, che egli era perfettamente; appariva rotondo, era maestoso oltre modo all'antica, superava di gran lunga l'altezza delle altre fabbriche, era tutto posto sopra colonne doppie di lapislazzuli attorniate da foglie di viti dorate, come erano anco le basi, & i capitelli, architrave, cornice, & balaustri, &

¹¹⁵ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 15-16.

¹¹⁶ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 79-80.

¹¹⁷ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 15.

il fregio mostrava della stessa pietra, sopra le colonne di fuori posavano li balaustri che d'intorno il giravano, & su le altre più ad entro la cuba fatta à coste d'oro, & similmente arabescata sul fondo di detta pietra con il suo illuminatoio¹¹⁸.

Al centro del tempio si vede la statua in oro del dio, mentre la base è sollevata di sei gradini, sui quali siedono i personaggi: Polissa, Perialo e il coro durante la gara di canto.

La prospettiva dell'impianto segue le "giuste" regole geometriche. Le diagonali inferiori e quelle superiori (rispettivamente le basi delle colonne e la balausta con cui termina il colonnato) sono poco inclinate, atte all'inserimento di personaggi (che, come si vedrà, sono piuttosto numerosi) e s'incontrano in un punto di fuga molto lontano, non visibile nell'incisione poiché nascosto dal Tempio.

Nel periodo barocco, gli impianti si presentavano di norma dipinti e bidimensionali, mentre in questo caso è presente un tempio tridimensionale e talmente "robusto" da permettere agli attori di sedersi sui gradini. La domanda da porsi è come sia stato possibile eseguire questo praticabile senza spezzare l'illusione scenica o senza far entrare i tecnici per montarlo. Grazie alle ricostruzioni delle scenografie, è possibile rispondere al quesito. Secondo gli studiosi che si sono occupati di disegnare l'assetto delle scene torelliane¹¹⁹, l'impianto in questione sarebbe costruito con nove coppie di telari che raffigurano le coppie di colonne architrate ai lati del tempio. L'edificio sacro è collocato a metà del palcoscenico, tra il quinto e il sesto telaro (fig. 97), ossia, confrontando questa ricostruzione con quella della scenografia precedente, oltre il fondale della Boschereccia. La soluzione avrebbe reso possibile il montaggio del praticabile senza interrompere l'azione scenica, nel senso che i tecnici avrebbero costruito il Tempio nascosti dietro al fondale della Boschereccia, il quale, una volta sollevato per il cambio di scenografia, avrebbe mostrato il praticabile già montato.

GLI ATTORI

Nelle ultime due scene del primo atto si assiste all'incoronazione di Niso come poeta vincitore dell'agone canoro. Il cambio di scena vede l'entrata di Polissa, della Sacerdotessa, di un Coro di Ministre e dei quattro cantori che gareggiano: Aminta di Filota, Camiro di Caricle, Alceta di Crippa e Niso di Dorideo¹²⁰.

La principessa, la Sacerdotessa e il coro si siedono sui gradini del tempio (Polissa su quello più alto, la Sacerdotessa sul secondo e il coro sui restanti

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

¹²⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 16.

quattro¹²¹), praticando, così, la scenografia, che è funzionale al movimento dei personaggi, così come gli oggetti sono utili alle azioni compiute dai protagonisti di queste scene. Appena entrati in scena, infatti, la Sacerdotessa accende l'incenso in onore di Bacco e presenta il luogo allo spettatore:

Tu coll'alta virtù che bear suole
Fa che non turbi orrore i di sereni
E sēpre al divo nome in questi Chiostri
Raddoppierai le pompe i voti vostri
Fate che tra gl'incensi
L'usato foco avvampi¹²².

E subito dopo Bartolini scrive in una didascalia: «Vengan posti gl'odori del sacro vaso con le seguenti preghiere»¹²³.

È probabile che il profumo dell'incenso si diffondesse per tutto il teatro offrendo, forse, il primo caso di sinestesia della storia del teatro. Generalmente profumi, oli o incensi erano accesi in sala per nascondere i cattivi odori emanati dal pubblico o dalle numerose candele che servivano a illuminare il teatro; in questo caso, invece, l'utilizzo di profumi è funzionale allo spettacolo, ha un senso "drammaturgico". Torelli, poi, utilizza odori significanti in un altro impianto: nell'Inferno del secondo atto (fig. 110), indizio probabile di un uso abituale da parte dello scenografo.

L'ordine con cui i cantori si esibiranno si decide estraendo i nomi da un'urna, come dice l'autore del libretto («Cavano i nomi dei Cantori dall'urna»¹²⁴) e, ognuno, a turno, «Va davanti all'idolo di Bacco ed offerisce gl'incensi»¹²⁵ per poi tornare al suo posto e lasciare spazio al successivo agonista («Ritorna al suo luogo e si cavano coll'istesso rito gl'altri cantori dall'Urna»¹²⁶). Si può notare come vi sia grande utilizzo di oggetti che servono a infondere sacralità all'ambiente (l'urna e l'incenso), ma, nello stesso tempo, come essi si raccordino con la scenografia (in particolare i gradini su cui è seduta la Sacerdotessa che estrae i nomi dei cantori) e con il testo (che descrive il sacrificio in onore di Bacco, con l'aiuto delle didascalie di Bartolini) grazie all'attore che, muovendosi all'interno dello spazio, utilizzando gli oggetti di scena e descrivendo a parole l'azione che sta compiendo, fa reagire tra loro i singoli coefficienti.

L'incoronazione di Niso segna la fine dell'atto, che si chiude con l'ultimo canto dell'attore, sulla cui musica balla il coro, come dice l'autore del libretto («Coro di Ninfe [...] Ballano al Canto di Niso»¹²⁷) e come conferma Bisaccioni («Partirono tutti restando il Coro delle Ninfe, le quali all'uso antico alternando il canto, & il ballo danzavano quando al canto di Niso, quando al loro, & in questa guisa terminò con supremo applauso il primo Atto dell'Opera»¹²⁸).

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 23.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ivi*, p. 24.

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ivi*, p. 25.

¹²⁷ *Ivi*, p. 31.

¹²⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 19.

Le danzatrici s'inseriscono all'interno della scenografia grazie a una costruzione prospettica che permette loro di addentrarsi fino al quinto piano, livello su cui è posto il praticabile del tempio.

Osservando l'incisione, si nota che Boschini ha rappresentato il momento dell'incoronazione di Niso. Sul lato sinistro e su quello destro sono presenti le ninfe del coro, mentre in fondo, a sinistra del tempio, si vede la Sacerdotessa con l'asta per accendere l'incenso. In proscenio a destra Polissa pone la corona di alloro sul capo di Niso, inchinato per ricevere il premio. In cielo, su due nuvole (benché non descritte né da Bisaccioni, né da Bartolini) si vedono due divinità identificabili, probabilmente, in Venere e Clio (ipotesi accreditata solo dalla corrispondenza dei costumi che le figure indossano con la descrizione di Bisaccioni).

IL TEMPIO PERFETTO

L'ultimo personaggio a uscire di scena poco prima del cambio della Boschereccia con il palazzo di Venere nel Tempio di Bacco è Trulla, il buffone di corte. La sua uscita introduce un cambio di registro, che da giocoso si fa serio. Bisaccioni paragona il cambio di scenografia all'esistenza umana che in un attimo può mutare da allegra a grave: «Non si potea meglio esprimere la vicenda delle cose humane, che col passare dal giocoso al serio; e perciò partito il buffone, sparve la boscareccia per trattarsi materia di gran lunga differente»¹²⁹.

Il significato del tempio è spiegato dall'autore degli *Apparati*:

È la suddetta pietra di natura di rame perfettissimo, che dagli intendenti è quel metallo stimato corrispondente alla Stella, e Pianeta di Venere, che perciò havendo alcuni de gl'antichi descritto Bacco marito della suddetta Deità, hà stimato questo acuto ingegno convenirsi quella pietra meglio che alcun'altra al sepolcro di Bacco. Né quì posso tacere un altro mio senso intorno a questa pietra, & è, che sendo essa Venerea, e pur anco tutta sparsa di stille d'oro, hà voluto la natura dimostrare, che gli affetti Venerei non possono andare scompagnati dall'oro, se non volessimo dire, che la semplicissima, & intendente natura fin colà nell'origine de' suoi natali, predisse l'infelicità della Donna (che figurata nelle pietre Veneree) tanto è prezata dall'huomo, quanto è carica, e conspersa d'oro di cui bisogna, che si porti seco innestata la dote¹³⁰.

Bisaccioni offre un'ulteriore interpretazione riguardo all'edificio sacro a Dioniso. Generalmente i templi greci erano di forma rettangolare, mentre quello mostrato nel melodramma è di forma circolare. Il cerchio è simbolo di perfezione e di unità; «è anche un simbolo del cielo in contrapposizione alla terra»¹³¹. Non solo.

¹²⁹ *Ivi*, p. 15.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., pp. 59-60, voce *cerchio*.

Il tempio si trova vicino all'isola di Nasso, a sua volta circolare, ed è sormontato da una cupola, altro simbolo di unità e perfezione.

Bisaccioni offre una spiegazione della presenza dei sei gradini su cui poggia il praticabile (il numero sei, per i pitagorici, è simbolo di perfezione, per i cattolici allegoria di sacralità¹³²):

Solevano il più de gl'antichi ergerli Tempij loro in alto, à quali per scaglione s'ascendeva, per dimostrare, che l'huomo passando à riverire la Divinità, deve sollevarsi dall'humiltà de' pensieri terreni alla sublimità delle considerazioni Celesti, alle quali in un sol passo non si può giungere; ma gradatamente si ascende. Li nostri tempi d'altra opinione servendosi, pare che con la fabbrica delle chiese in piano dimostrino, che la via del Cielo è fatta agevole, e che non si devono difficoltare all'huomo le vie della salute¹³³.

La presenza del viale di cipressi sul fondale ribadisce la natura ideale del luogo, dato che si tratta di alberi simbolo di longevità e immortalità¹³⁴.

¹³² *Ivi*, p. 219, voce *sei*.

¹³³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici [...]*, cit., p. 15.

¹³⁴ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 69, voce *cipresso*.

5. II ATTO

Scene 1-8

LA SCENOGRAFIA

Il secondo atto si apre con la visione della Piazza della città di Nasso (fig. 98) probabilmente resa bidimensionalmente, come le altre due scenografie del secondo atto. Lo fanno supporre l'inutilità della sua praticabilità da parte dell'attore, e l'assenza, nello scenario, di riferimenti alla tridimensionalità, cosa che invece si verifica per il Tempio di Bacco e per la Boschereccia con Sasso del terzo atto (fig. 127).

Secondo Per Bjurström¹³⁵, l'ambientazione che Torelli crea per la prima scenografia del secondo atto rimanda alla *Scena comica* di Serlio (fig. 99): un impianto con palazzi tipicamente gotici, diversi da quelli di gusto classicheggiante, utilizzati di norma per le scene tragiche. Ma Torelli supera la tradizione serliana inserendo anche edifici classici e rinascimentali: l'arco trionfale e il tempio sul lato sinistro della scenografia, e il primo palazzo sul lato destro (oltre la statua del cavaliere) sono costruzioni tipicamente classiche, mentre il secondo edificio sul lato sinistro, gli ultimi due sul lato destro e il palazzo centrale sono modellati secondo l'architettura contemporanea (fig. 100).

Bisaccioni descrive la piazza: «cinta di Maestosi, & alti edificij, che da tutte le parti salivano al Cielo; quì vedevansi ben fondati i piedistalli là sopra Archi Trionfali, Cavalieri à cavallo, & altre maestrie, ch'in simili luoghi magnificamente sogliono porsi»¹³⁶. Sul lato destro del proscenio si trova una statua raffigurante un uomo a cavallo; la base è composta da tre ampi gradoni e da un capitello decorato con statue di guerrieri, che rimandano alle scene successive, quali il Cortile del palazzo reale (fig. 115) e, soprattutto, i Campi Elisi (fig. 124) per i busti maschili e femminili che ornano le colonne. Secondo Per Bjurström¹³⁷, la somiglianza della statua con quella del Gattamelata di Donatello e del Colleoni del Verrocchio sarebbe palese, come l'intento di elogiare le città native di alcuni accademici e la gloria dei due scultori, cui allude anche il colore bronzee della statua (fig. 101 e 102).

Procedendo oltre la statua, sempre sul lato destro, la scenografia mostra una serie di palazzi con varie caratteristiche. Il primo è simile a un tempio greco, con colonne doriche squadrate e costruite secondo la tecnica del mattone a vista per il piano terra, mentre per il primo piano si scelgono colonne ioniche. Accanto si vede una costruzione residenziale di tipico stampo veneziano, con un'entrata rialzata, due piani e un balcone che dà sulla strada. La penultima costruzione ha un'entrata

¹³⁵ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 80.

¹³⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 20.

¹³⁷ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 81.

laterale su base quadrata e sollevata di sette gradini; le quattro colonne che sorreggono la loggia del secondo piano sono in stile ionico e rimandano al palazzo costruito di fronte. In ultimo si vede una costruzione imponente che termina con una cupola. La loggia che la sostiene conferisce un effetto di apertura e leggerezza all'edificio, che supera di molto in altezza tutti gli altri; la cupola può essere un rimando a San Marco, e l'intero palazzo è costruito in stile moderno. Di fronte, sul lato sinistro, si vede una sorta di tempietto. I tre gradini ricordano, ancora una volta, il Tempio di Bacco e, quindi, lo stile classico. È costruito con colonne corinzie, le quali sorreggono la loggia squadrata del primo piano. In cima si vedono tre statue, che probabilmente rappresentano tre divinità. Avvicinandosi al proscenio, si trova un palazzo con tre archi, costruito con mattoni a vista per il piano terra, mentre per il primo piano le linee dei tre archi sono riprese da tre finestre. La costruzione ricorda i portici veneziani di piazza San Marco ed edifici assai noti all'epoca, quali il Palazzo Corner di Iacopo Sansovino (fig. 103) o la Basilica eretta da Palladio (fig. 104). Tali non casuali richiami rispondono forse all'esigenza di soddisfare il desiderio dello spettatore veneziano di riconoscere, nei luoghi delle messinscene, edifici noti, per poter così più facilmente identificarsi nei protagonisti delle vicende¹³⁸. Infine, in primo piano sulla sinistra, si nota un arco trionfale sorretto da doppie semicolonne corinzie che reggono l'architrave e la cornice sporgente senza decorazioni, in contrasto con la ricchezza delle colonne e del fregio ornato. La soluzione rimanda alle scenografie del Cortile del Re di Nasso (fig. 115) e dei Campi Elisi (fig. 124). Riemerge, quindi, l'intenzione di rendere unitario il melodramma non solo per mezzo della vicenda e della musica, ma anche delle scenografie, che si collegano tra loro tramite riprese di stili e continui rimandi tra l'una e l'altra.

Le due file di palazzi analizzate finora sono costruite in modo da formare, nel centro della scena, una strada che termina davanti a un palazzo posto al centro del palcoscenico. La strada, poi, si biforca passando ai fianchi del palazzo, costruito su tre piani. Il piano terra è costruito con mattoni a vista, in modo da dare un'impressione rustica; il primo piano mostra due finestre e una grande loggia centrale, tutte e tre composte da archi e trabeazioni supportate da colonne. All'ultimo piano, infine, tre finestre rettangolari riprendono lo stile del piano sottostante. Tra una finestra e l'altra si notano due cariatidi. Sul tetto, quattro camini slanciano l'impianto, reso pesante dal mattone a vista. La visione globale è quella di un palazzo in stile veneziano, con rimandi classici (le colonne, la loggia, le cariatidi).

Quì il Signor Torelli [...] fece apparire in mezzo la Scena un Palazzo Isolato, che mostrava tre facciate concorrenti à trè punti, adorno di trè ordini di colonne distinti [...]. Dal porto di fuori di questo [il palazzo] seguiva un'ordine di varie, e ricche fabbriche, le quali formando due altre strade, che concorrendosi à diversi punti stendevano la vista a due porte della Città¹³⁹.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 200-201.

¹³⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 20.

La preziosa descrizione dell'accademico fornisce ulteriori indicazioni: «Era aperta l'entrata principale del Palazzo, e dentro distinguevasi un cortile, nel cui mezzo godevasi la vista di una cisterna, di là del cortile si vedevano trè altri portoni, che si aprivano alle parti interne del palazzo»¹⁴⁰. La porta del palazzo, quindi, è aperta e permette di scorgere l'interno: un cortile con una cisterna in mezzo, oltre il quale si intravedono altre porte.

Dall'incisione si vede solo un corridoio molto profondo; è evidente il rimando al Cortile regio del *Bellerofonte* (fig. 30), con la porta aperta del palazzo centrale, oltre la quale si osserva il giardino.

Grazie a questo impianto, Torelli lega le successive scenografie con la Piazza di Nasso. Il palazzo centrale – si vedrà in seguito – è la reggia del re Promaco e il suo interno sarà riproposto successivamente mostrando sia il Cortile (fig. 115), sia il Giardino Reale (fig. 130). Torelli opta per “un effetto speciale” (ottico). Il primo piano prospettico (dall'arcoscenico al palazzo centrale) è costruito inclinando di poco le diagonali inferiori e superiori (che s'incontrano in un punto di fuga dentro la porta del palazzo centrale), per permettere all'attore di addentrarsi nel palcoscenico senza far crollare l'illusione scenica. Sappiamo che meno sono inclinate le rette, maggiore è la profondità di scena. L'ingegnere, poi, fa dipingere una prospettiva, sempre centrale, ma diversa per il corridoio dentro al palazzo, ossia con diagonali molto più inclinate rispetto a quelle delle quinte, e quindi crea un ambiente geometricamente meno profondo. L'occhio umano lo percepisce, però, come più profondo, e che termina ben oltre il punto di fuga delle diagonali del primo livello. Si ritrova la stessa soluzione già osservata nella Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80): Torelli costruisce due diverse prospettive atte a illudere lo spettatore che vede un ambiente, sebbene costruito prospetticamente in modo “scorretto”, molto più profondo di come lo vedrebbe se fosse costruito “regolarmente”.

L'ingegnere non si limita solo a riproporre un effetto ottico già utilizzato, ma forza per la terza volta le leggi della geometria mostrando il piano prospettico oltre il palazzo che segue le regole della prospettiva accidentale, ossia con due punti di fuga laterali, permettendo così la visione di entrambe le facciate di un edificio¹⁴¹. L'edificio centrale mostra, infatti, tre lati: il centrale e i due laterali, e non solo la facciata. Ai lati sinistro e destro del palazzo si scorgono due strade che terminano alle porte della città.

In altre parole, Torelli tripartisce la scenografia creando tre piani prospettici differenti. Il primo è dato dalle due file di palazzi dipinti sulle quinte che convergono verso la metà della scena, il secondo dal corridoio all'interno del portone dell'edificio centrale, e il terzo dalle due strade e dai palazzi dipinti sul fondale. Con tale soluzione, i punti di fuga di questo *décor* formano una X, come osserva Per Bjurström: «La soluzione di Torelli [...] crea una scenografia con una pianta a forma di X, il primo passo verso la *scena ad angolo*»¹⁴².

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Cfr. ELIO MORASSO, *Manuale di disegno e di progettazione*, cit., pp. 226-227.

¹⁴² “Torelli's solution [...] creates a set with an X-shaped plan, a first step towards the *scena per angolo*”. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 81-82.

La soluzione è un elogio per nulla velato a Palladio, a Scamozzi e alla costruzione del Teatro Olimpico di Vicenza (fig. 81), in cui i due archi laterali della scenafrente mostrano due strade con palazzi realizzate secondo una prospettiva diversa da quella utilizzata per la porta regia, che mostra palazzi e una strada in prospettiva centrale¹⁴³; è nel contempo un omaggio a Giulio Parigi e all'allestimento del *Solimano* nel 1620 (fig. 105) per la tecnica prospettica utilizzata nella costruzione delle quinte e del fondale, come si vede dalla figura 105. Non si può dimenticare, infine, la *Crocifissione* di Tintoretto (fig. 106). Nel dipinto della Sala dell'Albergo presso la Scuola Grande di San Rocco il pittore veneziano rappresenta la croce del Cristo al centro della tela. La zona frontale, fino alla Croce, è dipinta secondo la prospettiva centrale, mentre il secondo piano, dietro la Croce, secondo una prospettiva accidentale.

La novità prospettica è assai apprezzata da Bisaccioni, che elogia l'ingegno dell'ingegnere:

Qui il Signor Torelli fece conoscere, che egli sapeva nelle sproporzioni essere proporzionato, e trovare nuovi modi da far stupire le genti¹⁴⁴.

L'Accademico sostiene, inoltre, che l'intero impianto è costruito con quarantotto telari¹⁴⁵, affermazione non credibile in quanto sarebbe stato impossibile inserire tanti telari nella limitata profondità del Teatro Novissimo¹⁴⁶. Proponendo una cifra iperbolica, l'autore degli *Apparati* intende mettere in evidenza l'ingegno di Torelli nel creare impianti sempre più articolati.

Per realizzare l'impianto a X Torelli divide il palcoscenico in due parti: la più vicina al proscenio è composta da cinque file di telari che mostrano le costruzioni fino al palazzo centrale; quest'ultimo è formato, poi, da una coppia di spezzati e un fondino che rivela l'interno della casa. Oltre la costruzione centrale, altre tre file di spezzati, che tendono verso l'esterno e terminano nel fondale, rappresentano le due strade laterali con i palazzi a essa adiacenti (fig. 107)¹⁴⁷.

GLI ATTORI

Sullo sfondo della Piazza di Nasso si assiste alla promessa d'amore tra Niso e Polissa, che culmina con la benedizione del re Promaco.

¹⁴³ 1579-1585. La città rappresentata è una Tebe-Vicenza ideale. Cfr. LUCA RUZZA e MAURIZIO TANCREDI, *Storie degli spazi teatrali*, Roma, EUROMA, 1987, vol. I, pp. 272-275 e ALLARDYCE NICOLL, *Lo Spazio Scenico*, cit., pp. 90-91.

¹⁴⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 20.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Le misure del Novissimo erano: 9 metri di larghezza, 7,5 di altezza, 16 di profondità. Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 323.

¹⁴⁷ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

Bisaccioni offre numerose note sulle entrate e le uscite, permettendo al lettore di comprendere a che punto della vicenda si mostri questo o quel personaggio.

Le due figure che fanno il loro ingresso in scena con l'inizio del secondo atto sono Polissa e la Sacerdotessa, che discorrono del matrimonio della principessa con il re di Messina. Al rifiuto della fanciulla, la Sacerdotessa esce di scena lasciandola sola: «Su questa bellissima Scena comparvero Polissa, e la Sacerdotessa [...]. Dalla Sacerdotessa fù risposto [...], e così partita per andar al Rè, colla risposta, Polissa restò sola con le due Damigelle»¹⁴⁸.

Con l'entrata di Niso si assiste allo scambio di parole e gesti d'amore con la principessa, che subito dopo esce, lasciando il pastore solo, a cantare un inno a Polissa. Immediatamente appare anche Bacco, travestito da Sacerdotessa¹⁴⁹, anche lui cantando le lodi della ragazza. Bisaccioni prosegue nella descrizione dicendo che, uscito il dio, il Re giunge nella piazza dove trova Niso e, prima di uscire insieme al giovane, gli promette la mano della figlia¹⁵⁰. Bisaccioni non offre indicazioni su un'eventuale uscita di scena di Niso mentre Dioniso canta, ma, anzi, afferma che Promaco «à pieno trovò il giovanetto»¹⁵¹. È possibile che l'eroe si sposti su un lato della scena per lasciare spazio all'interprete del dio di cantare la sua aria. L'ipotesi è supportata solo dal fatto che, mentre per tutte le altre uscite dei personaggi Bisaccioni rende noto il momento preciso in cui si attuano, in questo caso non dice nulla.

Nella quinta scena si ritrovano Venere e Clio. Il dialogo delle due donne è interrotto da Amore, che racconta dei baci scambiati tra Niso e Polissa e della continua vicinanza di Bacco travestito da sacerdotessa. Irrata, Venere prende a schiaffi il figlio, che vola in cielo «con un velocissimo volo, che molto piacque à riguardanti, essendosi da terra alzato fin sopra le nubi in un istante»¹⁵². Il breve "intermezzo divino" ha una duplice funzione: da un lato permette l'impiego della macchina del volo (che altrimenti non sarebbe stata utilizzata in questa scena), dall'altro consente di introdurre la scenografia successiva, raccordando il coefficiente verbale con quello attoriale e quello scenografico. La gelosia di Venere, incrementata dall'amore tra i due giovani narrato da Cupido, fa sì che la dea decida di recarsi agli Inferi per condannare a morte Polissa:

La vendetta consola
Ritrovarò di Pluto
La tartarea consorte
E farò sì che rotta
D'Imeneo la catena
Sotto la terra scotta
Provarà la rivale
Quanto Venere possa¹⁵³.

¹⁴⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 20.

¹⁴⁹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 37.

¹⁵⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 21-22.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 22.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 45.

La scenografia che apparirà poco dopo sarà proprio l'Infero, dove, invocata Proserpina, la dea della bellezza chiederà, con successo, che Polissa sia strappata alla vita.

Anche per l'impianto che mostra i Campi Elisi (fig. 124) si rintraccia un collegamento con la scenografia della Piazza di Nasso realizzato tramite il testo: i futuri sposi si promettono un amore eterno, che durerà anche negli Elisi:

Niso. Ma dimmi ò mia Polissa
Così fin negl'Elisi
Sempre sempre goderemo.
Polissa. Così fin negl'Elisi
Divider non potrà di morte il telo
Chi ne congionne il Cielo¹⁵⁴.

Non abbiamo indicazioni, da parte di Bisaccioni, che attestino l'addentrarsi dei personaggi nell'ambiente; quindi deduciamo che essi recitino in proscenio. È probabile, comunque, che nella scena ottava il coro di Ninfe che accompagna i due giovani protagonisti danzi occupando la zona retrostante del palcoscenico¹⁵⁵, lasciando la zona del proscenio ai due cantanti. Non abbiamo prove che accreditino l'ipotesi, ma la riteniamo possibile poiché la Piazza è dipinta con una prospettiva che consente l'utilizzo dello spazio scenico in profondità, e inoltre perché non sarebbe stato possibile (per ovvie ragioni di spazio) confinare il canto e il ballo nella sola zona frontale del palcoscenico¹⁵⁶.

Osservando l'incisione di Boschin (fig. 98), infine, si notano due figure in basso a destra. Potrebbero essere Polissa e la Sacerdotessa (scena prima), come Venere e Clio (scena quinta). La nostra ipotesi è che l'incisore raffiguri la fanciulla e la Sacerdotessa poiché queste sono le stesse figure che si vedono nel disegno del Tempio di Bacco (i costumi corrispondono), mentre la dea e la Ninfa (visibili sia nella Boschereccia col Tempio di Venere, sia nel Cortile di Nasso) appaiono vestite in modo differente. Il dubbio che può nascere sulla veridicità dell'ipotesi è dato dalla presenza di Amore in cielo. Sebbene il dio si manifesti solo al cospetto di Venere e non davanti a Polissa, riteniamo che sia stato raffigurato senza rispettare l'ordine temporale dell'azione, col fine di mostrare al lettore il volo acrobatico.

VENEZIA DERIVA DALLA GRECIA E LA SORPASSA

La Piazza di Nasso è probabilmente la scenografia più legata a significati allegorici fra tutte quelle ideate da Torelli per *La Venere Gelosa* e risponde

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 52.

¹⁵⁵ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 23.

¹⁵⁶ La lunghezza dell'arcoscenico era solo di 9 metri. Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 323.

perfettamente, grazie anche alla scelta di alternare stili architettonici diversi, al desiderio degli Accademici di elogiare Venezia.

L'imponente statua del cavaliere, a destra, che poggia su un basamento sul quale sono dipinti alcuni guerrieri dalla foggia classica (sono armati con elmo e lancia) potrebbe rimandare al Cavallo di Troia. La statua non è da intendersi un omaggio all'inganno di Ulisse, ma un elogio all'impero troiano, dai cui supersiti deriva la società veneziana.

Un arco di trionfo è riprodotto in molte scenografie teatrali come simbolo della tradizione romana e come elemento architettonico che supera in altezza e in importanza tutti i palazzi presenti nella scenografia. Con Serlio l'arco è la figura centrale della *Scena tragica* (fig. 108). Esso si trova al centro anche della scenografia di Baldassarre Peruzzi per l'allestimento della *Calandria* nel 1513 a Roma (fig. 109). Benché non vi siano testimonianze che accertino che Torelli abbia preso spunto dai suoi predecessori, si può pensare che, nella *Venere Gelosa*, l'importanza attribuita all'arco di trionfo come simbolo della tradizione romana, sia la stessa attribuitagli da Peruzzi e da Serlio, secondo la predilezione degli Incogniti per il periodo classico. Lo scenografo, però, lo fa dipingere non solo sul fianco sinistro della scena, quindi decentrato rispetto alla tradizione rinascimentale, ma anche lo raffigura come la costruzione più bassa fra tutte quelle presenti in scena. Questa soluzione può costituire sia il tipico appropriarsi, da parte del mondo barocco, della tradizione classica (l'arco si fonde e diviene un elemento dell'insieme delle costruzioni), sia un'allegoria velata che solo gli Accademici potevano cogliere. Il palazzo con la cupola che rimanda a San Marco sostituisce la magnificenza rappresentata fino ad allora dall'arco trionfale. Esso, infatti, è l'edificio più alto e sovrasta gli altri, ad indicare la grandezza di Venezia su ogni potenza, perfino superiore all'impero romano.

Si confrontino, poi, il palazzo con la cupola e il tempio, di stile tipicamente greco, posto di fronte alla cupola. Il paragone tra sacro e profano potrebbe sia significare la superiorità della religione cristiana su quella classica (data dal fatto che la cupola è più alta del tempio, quindi più vicina a Dio), sia, in parallelo, uno stretto legame tra le due religioni, poiché dalla stirpe troiana scampata al massacro elleno e dalla religione pagana nasce il popolo veneziano e cristiano, visto come figlio prediletto (il palazzo è più alto del tempio) di quel mondo ormai scomparso. Si sottolinea, così, un concetto caro agli Accademici: dal legame di sangue si genera anche la discendenza della cultura degli Accademici, paragonabile a quella antica¹⁵⁷.

L'artista, inoltre, contrappone lo stile classico, che predomina sul lato sinistro della scena, con quello veneziano, sul lato destro, forse per dimostrare allegoricamente che le due culture si equivalgono (anche se, come già detto, sembrerebbe prevalere la seconda) e che la società veneziana deriva da quella classica.

L'alternarsi dei due stili architettonici introduce un motivo caro a Torelli: il tema del doppio. Già riscontrato nel *Bellerofonte* (il Cortile Regio, fig. 30, e il

¹⁵⁷ «L'aristocrazia culturale si accumuna all'aristocrazia di sangue». MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 37.

Giardino reale, fig. 62), nella *Venere Gelosa* potrebbe riferirsi al capovolgimento dei ruoli che avviene tra Polissa e Venere, da un lato, e tra Niso e Bacco, dall'altro.

Per la prima coppia il rovesciamento si evince dalle parole di Niso («Ecco la bella Dea / Che rapisce gl'amori [...]. Polissa come Dea / Con umil core adoro»¹⁵⁸) e, soprattutto, di Dioniso, quando descrive le due donne:

Di Polissa dispiega
Superba i suoi trofei,
Per haver tolto con le luci belle
Ogn'impero alle stelle,
Io l'inchino, l'adoro [...]
Venere ciò non crede,
Fra le sozzure immersa
La verità non vede,
E com'ella vaneggia
Vuole, ch'ogn'alma sia
Nell'istessa follia¹⁵⁹.

La natura divina, appannaggio di Venere, ora sembra essere più confacente a Polissa, mentre alla dea non resta altro che l'imperfezione umana.

Lo stesso rovesciamento si riscontra nelle figure maschili. Il dio e il giovane appaiono legati fin dal nome (Niso è la "riduzione" di DioNISO), e presentano caratteristiche costumistiche che accreditano l'inversione dei ruoli. Dioniso, umanizzato per il fatto di essere sceso in terra, tenta di elevarsi a un livello spirituale più alto cambiando abbigliamento: da un'armatura rossa (simbolo di passione incontrollabile¹⁶⁰) a un abito da sacerdotessa¹⁶¹, assumendo così le sembianze della figura terrena che più si avvicina al divino, ma rimanendo sempre legato al mondo terreno.

Niso si presenta sempre vestito da pastore. Il costume, che tra l'altro è bianco (sinonimo di purezza e di assoluto¹⁶²), secondo la religione cattolica, simboleggerebbe Gesù, "il buon pastore"¹⁶³. Il rimando a Gesù sembra confermato dal mazzo di piume di airone che il giovane tiene in mano (l'uccello, nel Medio Evo, simboleggia Cristo in quanto animale che uccide i serpenti¹⁶⁴, ma è anche simbolo delle anime degli eletti e di Cristo sul monte degli Ulivi¹⁶⁵), e dalla scelta di Bartolini di chiamare il protagonista maschile col nome "Niso". Nella mitologia classica si rintraccia un unico personaggio che porta lo stesso nome: si tratta del re di Mègara che si trasformò in aquila marina dopo essere stato tradito dalla figlia Scilla¹⁶⁶. Sebbene non si siano rintracciati documenti che accreditino il rimando alla vicenda narrata da Ovidio, alla luce dei numerosi richiami di Bartolini ai libri delle *Metamorfosi*, è possibile supporre che, anche in questo caso, ci sia una

¹⁵⁸ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 35 e p. 40.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 37-38.

¹⁶⁰ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 208, voce *rosso*.

¹⁶¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 38.

¹⁶² DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., pp. 40-41, voce *bianco*.

¹⁶³ *Ivi*, p. 183, voce *pastore*.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 14, voce *airone*.

¹⁶⁵ HANS BIEDERMANN, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, Garzanti, 1991, p. 14, voce *airone*.

¹⁶⁶ OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., libro VIII, versi 1-151.

connessione con le *Metamorfosi* e, di conseguenza, tra il protagonista del melodramma e il re di Mègara. La corrispondenza del nome potrebbe avere lo scopo di collegare il protagonista della *Venere Gelosa* al re che si trasforma in aquila per richiamare il significato simbolico del rapace: nella Bibbia l'aquila è immagine dell'onnipotenza di Dio, di Cristo e della sua ascensione, della forza della fede. Non a caso, l'evangelista Giovanni è raffigurato come un'aquila¹⁶⁷.

Visto che tutta la scenografia della Piazza di Nasso (fig. 98) contrappone la religione pagana a quella cristiana, è ragionevole supporre che anche i personaggi rispecchino, allegoricamente, le divinità dei due culti. Il giovane potrebbe essere, quindi, una sorta di incarnazione del Salvatore, di contro a Dionisio, che incarna la divinità pagana.

Niso, infine, ereditando, tramite il matrimonio con Polissa, la corona di Nasso, si eleva anche socialmente:

Nacqui fuori del regno
Sconosciuto alli scettri,
Che d'argo hebbero gl'avi,
Fui di fortuna il segno,
Ed'ingannar col plettro
Tentai gl'oltraggi gravi
E quando esser tuo servo era mia sorte
Rè divento, e consorte¹⁶⁸.

Il concetto riprende un pensiero caro agli Accademici: la nobiltà dell'anima prescinde dalla nobiltà di nascita o dalla ricchezza economica personale, visto che l'elevazione dello spirito si ottiene grazie alla corretta osservanza dei principi degli Incogniti, che fanno capo alle leggi repubblicane di Venezia¹⁶⁹.

Il confronto tra la divinità pagana e l'essere umano è, anche per queste scene, vinto dall'uomo, che si rivela più nobile del dio.

Scene 9-11

LA SCENOGRAFIA

Il cambio di scenografia è suggerito dall'autore del libretto che, nella didascalia di apertura della scena, scrive: «Si rappresenta l'Inferno»¹⁷⁰.

L'Inferno (fig. 110) si presenta come una grande caverna che, prospetticamente, si restringe al centro (l'effetto ha l'obiettivo di dare profondità alla scena). Si è di fronte all'unico caso in cui l'incisione presenta dettagli

¹⁶⁷ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 24, voce *aquila*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 51.

¹⁶⁹ Cfr. MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 36-39.

¹⁷⁰ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 55.

maggiori di quelli descritti nello scenario. In primo piano l'artista ha dipinto sulle quinte e sul soffitto radici e rami secchi di alberi per mostrare immediatamente che il luogo è collocato nel sottosuolo, mentre la superficie del palcoscenico è caratterizzata dalla presenza di rocce. È verosimile ritenere che i sassi siano bidimensionali, ossia dipinti su spezzati e fatti apparire dal sottopalco grazie a particolari tagli sul pavimento del palcoscenico, piuttosto che praticabili posizionati dai tecnici. La loro entrata in scena o la chiusura del sipario per montare i piccoli praticabili avrebbero interrotto l'azione, cosa che, invece, non avviene.

Quasi in proscenio si vedono pipistrelli e gufi, probabilmente in rilievo e calati dal soffitto. Bisaccioni non cita la presenza di questi animali, visibili nell'incisione. Occorre domandarsi se gli animali abbiano fatto parte dello spettacolo. Non è stato possibile trovare al proposito alcun documento, ma è probabile che la risposta sia affermativa, perché le incisioni che mostrano le scenografie della *Venere Gelosa* sono firmate da Torelli e quindi tutto ciò che rappresentano è in qualche modo da lui accettato e confermato. Forse Bisaccioni tralascia questo dettaglio perché l'intenzione è mettere in luce soprattutto la tecnica prospettica, sottolineare i momenti di entrata e uscita dei personaggi e, soprattutto, rimarcare il carattere innovativo delle invenzioni di Torelli. L'autore dello scenario, infatti, si dilunga molto sulla descrizione della grotta, della città incendiata, del fumo, dei rumori, e dell'entrata di Proserpina tra le fiamme. Secondo Per Bjurström¹⁷¹, inoltre, proprio l'intento encomiastico, che del resto innerva l'intero testo degli *Apparati scenici*, avrebbe spinto Bisaccioni a non menzionare la presenza dei gufi e dei pipistrelli che, a suo parere, avrebbero conferito alla scena un tocco di grottesco a lui sgradito.

La caverna è, principalmente, al buio («Viddesi in un baleno sparire il Cielo, e farsi una grotta di oscuri, e tenebrosi sassi, che formavano à punto una sotterranea caverna priva di lumi»¹⁷²), ma alcuni particolari lumi sono collocati ai lati della grotta¹⁷³ per dare l'impressione che tutto l'ambiente arda, secondo le indicazioni di Sabbatini¹⁷⁴.

Il fondale, che mostra la città di Dite dipinta in lontananza¹⁷⁵, è incendiato (essendo il fondino coperto da teli impregnati di acquavite¹⁷⁶). Scrive Bisaccioni:

Se non quanto riflettevano lontanissime fiamme nella sommità delle pietre de fianchi, e del Cielo, e nelle grosezze di due grandissime bocche, l'una in mezzo la grotta, e l'altra più lontana, che dimostrava alcune torri, e fabbriche ardenti, vedendosi il fumo naturale, che dentro riempiva la grotta; ma quello, che fù divinamente rappresentato, era un'effettiva fiamma, che dalla metà della Scena adietro con chiara vampa ardeva. Invenzione altrettanto più bella, quanto che non mai più

¹⁷¹ “Even though the owl has long a symbol of wisdom it is certainly not used here in this capacity. The wise owl sits immobile whereas these flap their wings, surely in order to introduce far more trivial associations”. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 82, nota 14.

¹⁷² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 25.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 84-85.

¹⁷⁵ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 82.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 71.

veduta, ò intesa da spettatori: come ondeggiassero quelle vive fiamme, e se ne sentisse il romore, come di legne ardenti, oltre il fumo, che n'usciva, niuno seppe pensarlo [...]. Quando si viddero fuochi vivi, e così abbondanti nella Scena, ciascuno teme grandemente di incendio nocivo¹⁷⁷.

Per Bjurström ipotizza che l'Inferno della *Venere Gelosa* presenti similitudini con l'Inferno ideato per *La Finta Pazza* di cui non sono giunte incisioni delle scenografie¹⁷⁸. La scenografia del melodramma del 1643 ricorda, poi, per la costruzione dell'impianto, per l'apertura sul fondo e per le radici che spuntano dalle rocce, la Grotta di Eolo (fig. 42) ideata l'anno precedente, sempre da Torelli, per l'allestimento del *Bellerofonte*. Si delinea, così, l'estetica di Torelli attraverso l'ideazione di scenografie che presentano caratteristiche simili anche per quanto riguarda gli inferni o le caverne, e non solo per i boschetti o le piazze di città (si è osservato come si assomiglino tra loro alcune scenografie torelliane non solo di uno stesso spettacolo, ma anche di spettacoli diversi). L'ipotesi non trova, però, conferma documentaria, poiché non esistono in merito fonti primarie o secondarie che ne accreditino la veridicità.

Lo studioso svedese avvicina l'ambiente creato da Torelli a due scenografie infernali ideate da due grandi scenografi: l'inferno nell'opera *Sant'Alessio*, ideato dal Bernini a Roma nel 1634 (fig. 111), e l'inferno nel *Giudizio di Paride* allestito da Giulio Parigi a Firenze nel 1608 (fig. 112). Per quanto riguarda la scena del Bernini, la somiglianza con l'inferno della *Venere Gelosa* è abbastanza evidente, grazie alla presenza di rocce che formano un arco visibile sul fondo della scena del *Sant'Alessio*. Per quel che concerne Giulio Parigi, si individua una somiglianza poiché sul fondo di entrambi gli apparati si vede la città di Dite in fiamme¹⁷⁹.

La prospettiva del *décor* della *Venere Gelosa* è centrale: le diagonali inferiori e quelle superiori disegnate sulle quinte tendono verso un unico punto di fuga visibile circa a metà della città infuocata. Le rette sono piuttosto inclinate; tendono, quindi, a una scena non molto profonda prospetticamente¹⁸⁰, ma agibile dal personaggio senza il rischio di far crollare l'illusione scenica. Torelli indica, però, due piani prospettici differenti: il primo (le quinte) creano un ambiente a "misura d'uomo", il secondo (il fondino con la città Dite tra le fiamme) mostra un luogo assai lontano e costruito seguendo regole geometriche diverse rispetto al primo piano. Le diagonali del fondino, infatti, tendono a un punto di fuga che non coincide con quello della caverna, ma che crea l'illusione di un ambiente ben esteso in profondità. È probabile che l'obiettivo dello scenografo sia di rappresentare da un lato una "scena corta", ossia un luogo in cui il personaggio può praticare lo spazio senza infrangere l'illusione ottica, dall'altro un ambiente che susciti stupore nello spettatore non solo per il fatto di essere infuocato, ma anche per la distanza (dal pubblico) in cui sembra essere collocato. In Torelli, come

¹⁷⁷ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 25.

¹⁷⁸ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 82.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Cfr. EMILIO MORASSO, *Manuale di disegno e progettazione*, cit., pp. 196-199.

scrive Molinari, il «senso di lontananza è sempre talmente forte [...], che si manifesta anche a costo di qualche palese contraddizione»¹⁸¹.

L'impianto è soffittato; è realizzato, infatti, mediante una serie di celetti atti a "chiudere" con un "soffitto" lo spazio d'interno, come nel caso della Grotta di Eolo e della Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 42 e fig. 80) e dell'ultima scenografia di questo melodramma. Gli studiosi che si sono occupati di ricostruire l'ambiente lo ritengono formato da otto file di telari (corrispondenti agli otto cerchi concentrici della caverna), e da un fondino (la città di Dite) (fig. 113)¹⁸².

La nostra ipotesi è un'altra. L'impianto, a nostro parere, sarebbe composto da quattro file di telari (su ogni quinta sarebbero dipinti due anelli della caverna), da quattro file di celetti (corrispondenti al soffitto) e da un fondino, distante dall'ultima quinta (circa al livello dell'ottavo piano), che mostra Dite (fig. 114). Cerchiamo di motivare quanto affermato. Alla luce delle considerazioni compiute da Mancini, Muraro e Povoledo, un ambiente chiuso avrebbe creato non pochi problemi: se il soffitto fosse stato totalmente coperto da celetti non si sarebbe potuta inserire alcuna macchina del volo (che invece è presente)¹⁸³. È possibile, quindi, che Torelli abbia disposto gli spezzati orizzontali nella zona più vicina al proscenio, poco utilizzata per le macchine sceniche, e che abbia sistemato, per ovvie ragioni di sicurezza, il telaro incendiato piuttosto lontano dall'ultima quinta. Le quinte del quarto piano avrebbero coperto la zona retrostante del palcoscenico senza mostrare allo spettatore lo spazio che corre tra esso e il fondino. L'entrata di Proserpina dalla quarta quinta, sarebbe avvenuta in tutta sicurezza, distante dalla città incendiata e senza correre il rischio di bruciare il carro o il costume. E altrettanto deve dirsi per l'uscita di Proserpina, che, sul carro, si alza in volo mediante la macchina, evidentemente posta nell'ampio spazio vuoto compreso tra il quarto telaro e il distante fondino.

GLI ATTORI E I COSTUMI

L'entrata di Venere e Clio rassicura lo spettatore sull'incendio del fondino: «Ciascuno teme grandemente di incendio nocivo [...]. Mà comparando Venere, e Clio, assicurossi ciascheduno non esservi dubbio alcuno»¹⁸⁴.

Proserpina appare tra il quarto e il quinto telaro su un carro d'oro tirato dalle Arpie. Il carro avanza fino a metà del palcoscenico e si arresta per far scendere la divinità¹⁸⁵. La dea indossa una veste nera ornata d'argento; d'oro sono il mantello e il corpetto¹⁸⁶.

¹⁸¹ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 167.

¹⁸² FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

¹⁸³ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Jacopo Torelli: la scena come macchina*, in *ivi*, pp. 58–60.

¹⁸⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 25.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

Dopo aver ceduto alle suppliche della dea della bellezza (che esce insieme alla Ninfa) e aver ordinato alle Parche di condurre Polissa negli inferi rendendola compagna di Adone (anticipando così sia lo sviluppo della vicenda che la scenografia dei Campi Elisi), Proserpina risale sul suo carro, che «si voltò girando alla contraria parte, & à pena ritornato un poco verso le fiamme, abissò involandosi alla vista del Teatro con ugual meraviglia di ciascheduno, che si era persuaso dover tornare per la strada, onde era venuta»¹⁸⁷. Il carro si gira verso il fondale ma esce di scena dal lato opposto da cui è entrato.

I personaggi si muovono, poi, lungo tutto lo spazio del palcoscenico (Proserpina in fondo, Venere e Clio ai lati opposti) raccordando, grazie ai dialoghi che rimbalzano da un piano all'altro, il coefficiente scenografico con quello verbale e quello attorico, come nel Prologo del *Bellerofonte*.

UN INFERNO IN UNA CAVERNA SOTTERRANEA

La prima grande innovazione che Torelli apporta nei confronti della tradizionale raffigurazione dell'inferno a teatro è di posizionare il luogo infernale in una caverna sotterranea; l'uso dell'epoca (si faccia riferimento alle figure 111 e 112) lo vedeva in una valle infuocata, secondo il costume medioevale¹⁸⁸. L'Inferno della *Venere Gelosa*, invece, riprende la concezione classica dell'Ade¹⁸⁹, secondo la quale per raggiungere gli inferi era necessario percorrere una caverna situata sotto terra¹⁹⁰. Torelli, in tal maniera, ricorre a tradizioni passate, miste a soluzioni di artisti suoi contemporanei, per creare nuove scenografie: una caverna sotterranea, derivante dalla tradizione antica, un insieme di rocce da Bernini, la città infuocata da Dante e da Parigi. Si crea, così, un nuovo modo di rappresentare l'inferno, che unisce il classico, il medioevale e il moderno. Riferendosi sia all'Ade classico che all'Inferno dantesco, s'instaura, ancora, un legame tra la religione pagana e la cristiana, che si integrano reciprocamente e dalla cui relazione nasce un impianto innovativo.

La presenza dei gufi è da interpretare in modo allegorico: animali simbolo di morte, presagiscono, col loro verso, sfortune e lutti¹⁹¹, ma, nel contempo, sono anche simbolo di saggezza (poiché vedendo al buio penetrano l'oscurità dell'ignoranza) e, nella religione cristiana, sono paragonati sia alle tenebre dell'inferno che a Cristo, «in quanto luce che rischiarava le tenebre»¹⁹². La doppia valenza dei volatili vuole forse ribadire la duplicità che fa da filo conduttore a tutto il dramma: il capovolgimento dei ruoli tra Venere e Polissa. La divinità non solo

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 27.

¹⁸⁸ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1966, canto VIII, versi 67-73.

¹⁸⁹ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 82.

¹⁹⁰ Un esempio, tra i più famosi, è la vicenda di Orfeo, cantore e musicista della Tracia, che discese negli inferi per supplicare Persefone e Proserpina affinché le restituissero la moglie Euridice. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., libro X, versi 1-17, p. 387.

¹⁹¹ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., pp. 129-130, voce *gufo*.

¹⁹² *Ivi*, p. 130.

scende negli inferi, ossia nel luogo più basso, ma anche supplica Proserpina come una donna mortale:

Così parlò supplichevole, quasi dimenticata di sua divina qualità, con umiltà più convenevole à Donna terrena, che ad una Dea; ma non avrebbe l'Autore conosciuto la forza d'amore, e di gelosia, se così non la facea parlare¹⁹³.

Scene 12-13

LA SCENOGRAFIA

L'ultima scenografia del secondo atto mostra il Cortile della reggia del re di Nasso (fig. 115). Il Cortile è dipinto in maniera simile a quella della scenografia successiva, che rappresenta i Campi Elisi, a dimostrazione che la terra dei Beati si può ritrovare anche nel mondo degli umani¹⁹⁴.

Nell'incisione la scenografia si presenta di forma quadrata; le colonne laterali, dipinte sulle quinte, sono quattro, e quattro sono anche quelle frontali. Sono di ordine ionico, con due fasciature decorative a serpentina che le dividono in tre parti. Il motivo decorativo delle fasciature ricorda le colonne che circondano il Tempio di Bacco del primo atto (fig. 93). Le colonne del Cortile, sorrette da basamenti d'oro ornati con volti, supportano delle cornici balaustrate in oro su cui poggiano dodici grandi statue dorate di divinità: Atlante, Marte, Psiche, Venere, Saturno, Giove, Vulcano, Bacco, Nettuno e Mercurio¹⁹⁵.

Sul fondo della scena, la doppia fila di pilastri che sorregge tre archi piani crea una grande loggia soffittata e balaustrata. Ai lati di questa, e non visibili nell'incisione, ci sono due porte che conducono fuori scena, permettendo l'entrata dei personaggi dal fondo:

Apparvero ben ordinati ordini di colonne, con sopra statue d'oro, che risaltando da suoi contropilastri situati nel muro concorrente, con sopra le cornici balaustri, e sopra i termini di questi Palle, per ornamento, facevano una vaga, e dilettona vista, oltre l'invenzione, che era proprissima, e da intendente dell'arte stimata; frà i contropilastri si vedevano due porte maestose dentro a gli archi, che da un contro pilastro, e l'altro stavano situati, & due statue d'oro con motti proprij, & spiritosi, le suddette colonne mostravano essere in serpentino, con li capitelli, e basi d'oro, & tali erano ancora li balaustri, che tutto rendeva la fabrica magnifica come appunto si conviene ad un potente, e ricco Principe¹⁹⁶.

¹⁹³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 25.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 28.

¹⁹⁵ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 82.

¹⁹⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28.

Oltre la loggia, Bisaccioni descrive altri due giardini; il primo termina con un portone e due archi piani, visibili nell'incisione, il secondo si chiude con un arco molto grande. Oltre quest'ultimo si scorge il giardino reale, rappresentato nell'ultima scenografia del melodramma (fig. 130). È evidente la somiglianza con il Cortile regio del *Bellerofonte* (fig. 30) che mostra, sul fondale, il palazzo del re con la porta aperta, oltre la quale si scorgono la Sala Regia e il Giardino. Anche qui il Cortile si lega al Giardino Reale (ossia l'ultima scenografia, fig. 130), visibile sul fondale, che fa vedere i tre giardini della reggia, e alla Piazza di Nasso (fig. 98), che mostra il Cortile dalla porta aperta del palazzo centrale. Si nota che le scenografie della *Venere Gelosa* sono interconnesse, nel senso che si rintracciano analogie o rimandi di tutti gli impianti fra loro¹⁹⁷.

Secondo l'autore dello scenario, questo impianto è dipinto in modo tale da dare l'idea di una scena profonda più di un miglio, affermazione da non considerare letteralmente, ma come un modo per esprimere la grandiosità e l'efficacia prospettica del *décor*.

Questo ordine era distinto in tre cortili, il primo dal secondo veniva disgiunto da un passaggio, o loggia soffittata, e sostenuta da tre archi piani, seguendo l'ordine stesso del muro antedetto solo, che in luogo di contropilastro, vi erano colonne, e dove stavano porte, e statue, era foro per dove si vedevano li altri due cortili, de quali il secondo seguiva lo stesso ordine del primo, e questi era disgiunto dal Terzo da un'arco, o portone tondo, & da due archi piani, come sopra, per i quali la vista si portava al terzo cortile, che era tutto alla rustica, & questi finiva là in un'altro Arco grandissimo, per il quale si vedeva il Giardino Reale, tutto però con la diminuzione proporzionata in modo, che [...] il lontano di questa ben intesa Scena non era giudicato, che mostrasse meno di un miglio¹⁹⁸.

L'impianto riprende il gusto dell'epoca di recintare i cortili con logge e colonnati. Per Bjurström ritiene che Torelli abbia preso spunto da cortili o facciate di palazzi del tempo quali, ad esempio, la facciata del palazzo Dati di Cremona (fig. 117) e quella del palazzo Loredan (fig. 118), in cui ricorrono arcate simili a quelle della facciata della reggia; ma ancora più somiglianti sono giudicati i cortili di Villa Borghese (fig. 119) e di Palazzo Mattei (fig. 120), entrambi a Roma, sia per le logge che per le statue che concludono le balconate o poggiano sulle colonne. Ultimo parallelismo rintracciato dallo studioso è con il cortile del Palais Royal di Parigi (fig. 121) che si avvicina molto al Cortile del Re di Nasso: i colonnati laterali e gli archi piani della facciata ricordano questa scenografia¹⁹⁹.

La costruzione prospettica risulta "corretta". Le diagonali (le diagonali laterali che delimitano il pavimento e quelle delle due balaustre, a destra e a sinistra, che chiudono i colonnati dipinti sulle quinte) s'incontrano in un uguale punto di fuga, oltre il portone centrale del primo giardino (che termina con il

¹⁹⁷ Il Cortile del *Bellerofonte* si collega alla piazza di Nasso per la porta aperta, il cortile della *Venere Gelosa* alla Sala Regia e al Tempio di Giove, entrambi del *Bellerofonte* per la tripartizione del fondale, e così via.

¹⁹⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28.

¹⁹⁹ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 83-84.

portone e con i due archi piani). Lo spazio che si crea produce un'impressione di notevole profondità. Sappiamo da Bisaccioni che l'impianto mostrava gli altri tre cortili, perfettamente dipinti secondo le proporzioni: «Tutto però con la diminuzione proporzionata in modo, che le cose piccole mostravano per forza d'arte la loro intiera grandezza»²⁰⁰.

L'ambiente ideato da Torelli è una “scena corta”, costruita con quattro file di telari (corrispondenti alle quattro file di colonne), uno spezzato traforato (gli archi piani) e il fondale che mostra i giardini (fig. 122)²⁰¹, che consente agli attori e ai danzatori di addentrarsi fino al terzo piano della scenografia senza far crollare l'illusione scenica. Le diagonali, infatti, essendo poco inclinate, creano un ambiente “a misura d'uomo” e, nel contempo, incontrandosi in un punto di fuga molto lontano, una profondità di scena che si estende «di un miglio»²⁰².

Come era già successo per *Il Bellerofonte*, anche qui Torelli riprende il motivo della tripartizione del fondale. L'ingegnere, però, arricchisce la costruzione inserendo lo spezzato traforato tra l'ultima quinta e il fondale. La stessa soluzione sarà ripresa nella scenografia successiva, i Campi Elisi (fig. 124), e nell'ultima, che mostra il Giardino Reale (fig. 130).

GLI ATTORI

Durante la dodicesima scena si apprende della morte di Polissa avvenuta in modo assai misterioso. Con il cambio di ambiente «comparvero Promaco, & Alceta compagno di Niso [...], Trulla»²⁰³. Si assiste a un momento molto divertente in cui il buffone canta il suo amore per «L'odoroso giardino / E della mia fiorita Montanina / Il viso mattutino»²⁰⁴, suscitando la risata nel re e, visto il chiaro riferimento sessuale, probabilmente, anche nel pubblico del Novissimo. Entra in scena un gruppo di buffoni che, secondo le indicazioni di Bisaccioni e di Bartolini²⁰⁵, comincia a danzare al ritmo del canto di Trulla occupando, perciò, l'area del palcoscenico.

Il momento di gaudio è interrotto molto presto da un «confuso rumore»²⁰⁶, ossia dall'arrivo di una Damigella, introdotta allo spettatore dal pastore Alceta, il quale la vede da fuori scena, mentre «si percuote le mani»²⁰⁷. La fanciulla racconta della scomparsa di Polissa:

²⁰⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28.

²⁰¹ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

²⁰² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 61.

²⁰⁵ «Comparvero alcuni altri buffoni vestiti da trastulli, che dopò ciascuna Strofa ballavano una quasi moresca piacevole» / [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28); «Comparisce un Choro di trastulli, e doppo ciascheduna strofa di Trulla ritorna con Ballo» (NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 62).

²⁰⁶ *Ivi*, p. 63.

²⁰⁷ *Ibidem*.

Niso davami al tempio
Di Cerere sedea,
E seco attorno ancora
Stavamo noi donzelle,
Quando ch'all'improvviso
È comparsa una nebbia
Caliginosa, e folta
Che n'ha tolta la luce,
E in un momento è sparsa
Ed anco insieme e sparsa
O miserella me,
La Regina Polissa²⁰⁸.

Bisaccioni offre un'interpretazione interessante dell'evento che si sta svolgendo affermando che «le gioie han per confine i pianti [...]. Quì terminate le allegrezze, il tutto si risolse in pianto, e'l Rè partì con tutta la Corte»²⁰⁹.

All'ultima scena del secondo atto partecipa il Coro di Ninfe con Niso, che supplica la Morte di accoglierlo fra le sue braccia. Il momento del lutto è molto forte e offre continui rimandi alla classicità per il modo spesso esagerato in cui il lutto e il dolore sono espressi.

UN CORTILE CHE RICORDA L'HORTUS CONCLUSUS

Il Cortile della reggia del re di Nasso (fig. 115) si presenta come il tipico porticato che separa la *domus* nobile dal giardino. Gli aristocratici veneziani usavano “far arredare” il proprio giardino secondo precise regole di struttura. Il porticato risponde a un'esigenza funzionale più che essere solamente una decorazione, in quanto mette in comunicazione l'interno con l'esterno²¹⁰. Esso funge, da un lato, da luogo chiuso, in quanto ripara dagli agenti atmosferici ed è costruito in muratura, dall'altro, da ambiente aperto, senza soffitto o finestre²¹¹. In altre parole, il cortile è identificabile come il luogo di passaggio dall'ambiente chiuso della casa al giardino aperto, luogo di meditazione. È un luogo raccolto, rassicurante, in cui si può passeggiare in tranquillità²¹².

Contemporaneamente rimanda ai chioschi dei conventi, all'*hortus conclusus* (fig. 116) «protetto da un muro o da un recinto, scandito internamente dal disegno geometrico»²¹³. Il cortile di Nasso ricorda la forma tipica del chiostro, «elemento centrale del convento, dove il monaco in preghiera e raccoglimento, lontano dalle

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 63-64.

²⁰⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 28-29.

²¹⁰ MARGHERITA AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino veneto*, Milano, Electa, 1988, p. 194.

²¹¹ Cfr. LEONARDO RUFFO, *Il Giardino storico veneziano [...]*, cit., pp. 53-55.

²¹² MARGHERITA AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino veneto*, cit., pp. 196-197.

²¹³ MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 21.

tentazioni del mondo poteva riconquistare l'eterna beatitudine»²¹⁴. La somiglianza tra il Cortile e il chiostro si evince osservando la struttura geometrica del Cortile: come il centro dei conventi, anch'esso è formato da quattro lati, quattro angoli, quattro percorsi coperti²¹⁵. Il numero quattro (che rappresenta la terra, in contrapposizione al cielo²¹⁶) ricorre nella simbologia del giardino: esso rappresenta «l'armonia geometrica, preannuncio di quella celeste»²¹⁷.

Come luogo di raccoglimento il Cortile reale di Nasso offre ai personaggi la possibilità di vivere a pieno il lutto, lutto probabilmente condiviso dagli spettatori del Novissimo che vedono nella morte di Polissa un'ingiustizia compiuta da parte di una dea pagana nei confronti di una "devota cristiana" (proprio per la somiglianza del Cortile del palazzo in cui la fanciulla vive ai chiostri dei conventi cristiani). La struttura chiusa su tre lati indica gli ostacoli da superare per raggiungere un'elevazione spirituale, ma anche un luogo protetto, in cui i personaggi sono preservati dall'ambiente esterno²¹⁸. Polissa, infatti, è rapita fuori dalla scena, non per la difficoltà di far sparire i personaggi (Sabbatini dà indicazioni a riguardo²¹⁹), ma per non contaminare l'ambiente "edenico", «magnific[o] come appunto si conviene ad un potente, e ricco Prencipe»²²⁰. La nota di Bisaccioni porta a considerare un aspetto fondamentale del melodramma: nell'allestimento tutto ciò che è negativo e umanamente ingiusto accade sempre lontano dagli ambienti umani e che ricordano luoghi cristiani; non a caso la sentenza di morte di Polissa è decisa in un inferno, al cospetto di Proserpina, e la fanciulla scompare davanti al tempio di Cerere, che è la madre della dea degli inferi.

L'intento di mettere in evidenza la virtù umana, in questo caso quella di Polissa, raggiunge l'apice nell'ultima scena del secondo atto: Niso, piangendo l'amata, la idealizza, al pari di un dio, chiamandola «Idolo mio»²²¹, mentre il coro la definisce «gloria delle donne, Regina, casta»²²². Dal momento che la fanciulla è scomparsa avvolta in una nebbia, il suo corpo non si trova: se la scelta richiama l'ascensione della Vergine cattolica, il cui corpo non fu mai ritrovato, Niso propone di edificare una statua in onore di Polissa²²³.

Rispetto al Cortile del *Bellerofonte* (fig. 30), innovativo con i lunghi porticati chiusi e il palazzo centrale, questo della *Venere Gelosa* ricalca la tradizione d'uso anche a Venezia per "arredare" i cortili interni delle case. Il "rimando alla realtà" potrebbe avere un significato encomiastico in quanto il cortile con cui si chiude il secondo atto è molto simile all'impianto che Torelli mostrerà per i Campi Elisi, a significare che le bellezze celesti si possono trovare

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ivi*, p. 22.

²¹⁶ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 199, voce *quattro*.

²¹⁷ MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 22.

²¹⁸ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 123, voce *giardino*.

²¹⁹ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit. pp. 129-131.

²²⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28.

²²¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 70.

²²² *Ivi*, p. 67.

²²³ *Ivi*, p. 65.

anche sulla terra. Ovviamente la terra in questione altro non è che Venezia, città in cui questo genere di cortile si trova in numerose abitazioni signorili²²⁴.

²²⁴ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 84.

6. III ATTO

Scene 1-4

LA SCENOGRAFIA

La scenografia proposta è la stessa con cui si chiude il secondo atto, il Cortile della reggia del re di Nasso (fig. 115). Come spiega Bisaccioni, «Rèstava anco in piè la Scena di prima»²²⁵.

GLI ATTORI

I primi personaggi ad entrare in scena sono Venere e Clio. La dea gioisce per la morte di Polissa commentando che ora «invece di Niso / Abbraccia e bacia i rostri / De puzzolenti mostri»²²⁶. L'arrivo dell'ombra di Adone tramuta l'allegria della dea in gelosia feroce, perché il suo ex amante ringrazia Venere per averle donato la fanciulla, di cui si è innamorato. Dopo l'uscita di Adone, arriva Bacco, che cerca di calmare, inutilmente, la promessa sposa²²⁷. È solo a questo punto che il cielo si apre e appare al centro, su una nuvola azzurra e illuminata da stelle, Giove che, rimproverata la figlia, ripristina l'ordine delle cose facendo tornare Polissa alla vita (fig. 123):

Mentre sopra questo scorrevano si aprì il Cielo nella parte superiore della prospettiva, e si vide Giove, che fra gli splendori, e dentro a molti Cieli Cerulei, e stellati se ne stava sedendo sopra le nubi, che gli facevano il suolo. Se fu bello il palazzo di Venere già descritto, questa apparenza, al vero fu bellissima imitando l'ampiezza dei giri Celesti con uno splendore dietro la suddetta Deità, che accresceva grandissima la maestà del personaggio, e il loco dove risiedeva²²⁸.

Il dio, risplendente, sovrasta la scena dal cielo su una nube che occupa metà del palcoscenico, così come è nel primo atto per il Palazzo di Venere (fig. 90).

Oltre a mostrare la macchina con il padre degli dei (fig. 115 e fig. 123), l'incisione di Boschin mostra, a livello del suolo, tre figure: a sinistra una donna girata verso la figura centrale, con le gambe e le braccia aperte quasi stesse discutendo animatamente; al centro un'altra donna in una posizione piuttosto provocante (si noti la postura sinuosa, con la coscia destra che spunta dalla veste

²²⁵ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 33.

²²⁶ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 71.

²²⁷ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 34.

²²⁸ *Ibidem*.

ed è tesa verso lo spettatore, mentre il braccio sinistro fa il gesto di coprire pudicamente il petto). L'ultimo personaggio, a destra, è un uomo vestito con un'armatura, che tiene in mano un bastone. Anch'esso è girato verso la donna al centro.

Confrontando i costumi di queste figure con quelli descritti da Bisaccioni, si può dedurre che i personaggi incisi da Boschini siano Clio, Venere e Bacco. La riproduzione della scenografia che Torelli decide di accompagnare alla descrizione dello spettacolo si riferisce, quindi, alla terza scena del terzo atto, quando Giove appare in cielo, mentre le tre divinità stanno discutendo. Lo scenografo ritiene più utile presentare al lettore questo particolare momento del melodramma, tralasciando completamente l'azione drammatica svoltasi precedentemente, ossia la morte di Polissa.

UNA SCELTA INASPETTATA: IL LITIGIO DIVINO

Perché Torelli decide di selezionare per il destinatario degli *Apparati* una scenografia che non mostra un episodio principale dell'azione, ma, invece, presenta un litigio tra divinità?

La morte di Polissa rivela, ancora una volta, quanto sia malvagia l'indole di Venere. Persino Clio, che per tutto il melodramma ha parteggiato per la dea, sottolinea la modestia della fanciulla: «Virtù, con che ne petti / Ogni foco si desta»²²⁹. Anche Bacco tenta, invano, di perorare la causa della principessa supplicando Venere di muoversi a pietà²³⁰, ma la dea non intende ragioni²³¹. Fino all'arrivo di Giove, Bacco e Venere sono invischiati nelle passioni umane; solamente l'intervento del padre degli dei li farà riappacificare e placare. Giove è da intendersi, quindi, come colui che risolve la trama, scioglie i nodi e permette il lieto fine: è un vero e proprio *deus ex machina* che giunge dal cielo nel mondo terreno per risolvere positivamente gli intrecci giunti a un punto fermo.

La sua apparizione è, in un certo senso, un richiamo alle tragedie di Euripide. Il tragediografo, infatti, era solito terminare le sue tragedie con l'apparizione di una divinità che risolveva l'intreccio. Anche in questo caso l'apparizione del dio sulla macchina risolve l'intreccio del melodramma ristabilendo l'ordine e permettendo così, successivamente, il matrimonio tra Polissa e Niso e tra Venere e Bacco. Dopo l'intervento del padre degli dei, Bacco e Venere si ricongiungono ed escono di scena, sollevati da nuvole, a indicare la loro ritrovata natura divina, com'è scritto nel libretto:

Si sollevano con le macchine al Cielo²³².

²²⁹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa* [...], cit., p. 71.

²³⁰ *Ivi*, pp. 69-71.

²³¹ *Ivi*, p. 70.

²³² *Ivi*, p. 83.

È forse proprio l'encomio alla classicità che – riteniamo – porta Torelli e Boschin, in accordo con gli Accademici, a mostrare nella stampa il momento divino piuttosto che quello drammatico della presa di coscienza, da parte di Promaco, della morte di Polissa.

Scena 5

LA SCENOGRAFIA

La Venere Gelosa è l'unico allestimento torelliano in cui sono presenti due impianti non terreni. Oltre all'Inferno (fig. 110), sono offerti i Campi Elisi (fig. 124)²³³. Il mondo dei Beati è visto come un giardino riccamente ornato:

Vedevansi ordini magnifici di fabbriche Isolate, come di un gran ridotto, ò Cortile collocato in mezzo d'una campagna ripiena d'arbori, e luoghi deliziosi, & ameni. Questa architettura formava una quantità d'Archi congiunti insieme, se non quanto erano disgiunti da' termini, parte mezzi huomini, parte mezze Donne, con le cornici architrave, e fregio, che risaltavano sopra la testa di quelle, sostenendo varie, e ricche cartelle. Queste fabbriche erano tutte d'oro²³⁴.

La struttura architettonica dipinta sulle quinte è formata da grandi archi sostenuti da colonne sulle quali sono dipinti mezzi busti di uomini e donne in alternanza, ossia cariatidi. Sopra di esse poggiano gli architravi e i fregi che sostengono le cartelle. Gli archi sono decorati con pietre preziose e oro, il materiale più costoso e che, come scrive Bisaccioni, «gli Etnici antichi favoleggiavano in descrivere l'abitazione de' Beati»²³⁵.

Ai piedi delle colonne si trovano siepi di rose che circondano ricche balaustre su cui poggiano statue di dei. Si riconoscono Marte, Mercurio e Minerva sul lato sinistro, Flora, Giove, Venere e Marte sul lato destro: «Eranvi d'intorno incastrate pietre preziose, ma nella parte inferiore si vedevano continovate siepe di rose, che si avviticchiavano con i ricchi balaustri, sopra i termini de quali posavano le statue di tutte le Deità»²³⁶.

Tra un arco e l'altro è dipinto un paesaggio con alberi e scorci naturali, mentre il suolo è ricoperto da ciuffi di erba, probabilmente degli spezzati inseriti nei tagli del pavimento del palcoscenico. Il paesaggio tra gli archi laterali ricorda i dipinti per la Villa di Barbarano nel Trevigiano di Paolo Veronese, il cui intento

²³³ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 85.

²³⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 34-35.

²³⁵ *Ivi*, p. 35.

²³⁶ *Ibidem*.

era di estendere all'infinito il paesaggio, "rompendo" il limite imposto dalle mura della villa²³⁷ (fig. 125).

Il fondale della scena offre la visione, dipinta, della città dei Beati. La struttura riprende ancora una volta la divisione in due parti, come le scenografie precedenti (fig. 84, fig. 98, fig. 110, fig. 115); più precisamente, l'impianto è costruito in modo da dividere la zona frontale del palcoscenico da quella retrostante, grazie allo spezzato dei tre archi, oltre i quali si vede la città dei Beati, con personaggi e abitazioni:

In faccia poi si vedevano per li fori di grandi archi alli altri simili (se non quanto diminuivano quelli da i fianchi per lo scurcio, e quelli in faccia per l'altezza) e case, e luoghi di delitie in una vasta campagna, come anco ne' fianchi; onde ben parve à spettatori di trovarsi nella stanza delli Elisij, vedendovisi al vivo effigiate, e bellezze, e ricchezze, e delitie di statue d'oro, e di gemme, e di fiori, e tutto ciò, che può la natura aiutare dall'arte, ò questa da quella somministrata operare²³⁸.

La tripartizione della scena ottenuta dai tre archi sul fondo riprende il motivo della Boschereccia del Prologo (fig. 84) e del Cortile di Nasso (fig. 115) e anticipa l'ultimo impianto (fig. 130).

Il colore oro e le pietre preziose ricordano la ricchezza decorativa del Tempio di Bacco (fig. 93), mentre i motivi delle siepi che circondano le statue su basamenti dipinte sulle quinte si rintracciano nel Giardino della Reggia di Ariobate del *Bellerofonte* (secondo atto, scene 4-10, fig. 62).

Le scene divine, come questa, differiscono da quelle terrene per due aspetti: vi si osservano costruzioni architettoniche molto ricche che si elevano in altezza grazie agli archi che le slanciano, conferendo loro un senso di leggerezza e, nello stesso tempo, di maestosità; i materiali impiegati sono l'oro, i lapislazzuli e le pietre preziose²³⁹.

La scenografia è dipinta e bidimensionale; nessun riferimento dello scenario porta a ritenere che la scena sia tridimensionale. Secondo la ricostruzione dell'impianto scenografico realizzata da Mancini, Muraro e Povoledo²⁴⁰, i Campi Elisi sono formati da sette file di telari, corrispondenti alle sette colonne con erme, che terminano in uno spezzato traforato (come la scenografia precedente del Cortile del Re di Nasso, fig. 122, e l'ultima del Giardino Reale, fig. 132) su cui sono dipinti gli archi che tripartiscono il fondo della scenografia chiusa dal fondale della città dei Beati (fig. 126). La prospettiva è "corretta". La costruzione permette solo un parziale arretramento dell'attore, visto che le diagonali sono piuttosto inclinate; tendono perciò a creare un ambiente non completamente percorribile.

Per il fondale Torelli non ripropone "l'effetto speciale" che si era visto nella Piazza di Nasso (fig. 98), ma segue l'inclinazione delle diagonali delle quinte. Il

²³⁷ Cfr. GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, cit., vol. IV, DALL'ETÀ DELLA MANIERA AL ROCOCÒ, p. 97.

²³⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 35.

²³⁹ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 208.

²⁴⁰ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

punto di fuga si coglie oltre il palazzo dipinto dentro l'arco centrale dello spezzato; la scena è molto profonda, sebbene le regole geometriche siano rispettate.

GLI ATTORI

La scenografia dei Campi Elisi si mostra per brevissimo tempo: è presente nella scena quinta e vede l'annuncio a Polissa del suo ritorno sulla terra da parte delle Parche. L'addio tra la fanciulla e il suo amante Adone è doloroso, ma ricco di promesse d'amore²⁴¹. Nell'incisione i due sono al centro, sul proscenio, come si evince dalle parole di Bisaccioni:

Frà queste vaghezze furono rappresentati li contenti d'Adone, e di Polissa, che non ricordevole, come dicevano esser proprio di quei luoghi gl' Antichi delle cose mortali, anuntiatele dalle Parche il ritorno alla luce del Mondo, prometteva un perpetuo affetto ad Adone²⁴².

Nella stampa Boschini mostra anche le tre Parche, poste dietro Polissa e leggermente arretrate al quarto piano della scenografia; o almeno così pare, in quanto le figure mostrate dall'incisore sono tre (come le Parche) e una di queste, quella più a destra, tiene in mano un fuso, oggetto usato dalle tessitrici di destini umani.

Oltre ai due giovani e alle Parche, i personaggi che partecipano alla quinta scena sono un coro di ombre che saluta la principessa («e dopo da un coro di ombre felici furono augurati i contenti a Polissa»²⁴³). Le ombre sono indicate nel fondo, al quinto piano dell'apparato. Dalla maniera in cui sono disegnate nella stampa, si deduce che le figure, probabilmente otto, sono effettivamente il coro danzante. Esse sembrano evanescenti, quasi impalpabili; il loro aspetto filiforme, così alto e sottile, sembra indicare la non presenza del corpo, ma solo dell'anima. È probabile che l'idea di porre le ombre sul lato destro della scenografia, lo stesso in cui si trova Adone, tenda a sottolineare che il giovane, anche se disegnato in modo da sembrare umano, è da tempo morto. Al contrario Polissa, che sta per tornare in vita, assume corpo, grazie anche alla presenza delle Parche, dietro di lei, più "corporee" rispetto al coro delle ombre. Si noti, a riguardo, il portamento morbido, il movimento della fanciulla, con le braccia piegate e tese verso l'amato, di contro alla postura stabile e ferma del compagno. È possibile che i personaggi siano incisi in precise posizioni non solo per indicare la loro presenza in scena, ma per definirne la natura: Adone davanti al coro di Ombre è solo un'anima, Polissa davanti alle Parche è umana.

²⁴¹ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., pp. 73-74.

²⁴² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 35.

²⁴³ *Ibidem*.

NEI CAMPI ELISI SI CONSUMA UN RAPPORTO EROTICO

L'impianto è visibile per pochi versi (solo 42), nemmeno un'intera scena, visto che Polissa canta gli ultimi tre versi durante il cambio di scenografia (che muta nella Boschereccia con il Sasso, fig. 127), poco prima di addormentarsi per tornare sulla terra.

Nonostante la breve durata della visione dei Campi Elisi, la costruzione (sette telari, uno spezzato traforato e il fondale) è complessa e accurata. Torelli avrebbe potuto creare l'apparato ideando una scena corta, come il Cortile (quattro telari, uno spezzato traforato e il fondale), facilmente smontabile, per far apparire poi la Boschereccia della quinta scena.

Polissa e Adone sono in proscenio, attornati da statue divine, che poggiano su basamenti in pietra circondati da siepi di rose. Gli archi, minuziosamente decorati (sembrano quasi un'anticipazione della corrente artistica Rococò), e i paesaggi boschivi e floreali che si scorgono oltre le arcate ricordano molto la descrizione del Giardino di Venere nel viaggio-sogno di Polifilo²⁴⁴, ossia il giardino decorato di alberi da frutto, fiori e piante tagliati in modo tale da creare figure geometriche significanti e allegoriche.

Nell'impianto della *Venere Gelosa* l'ispirazione all'*Hypnerotomachia Poliphili* (alla cui descrizione del giardino si rifanno gli "arredatori" dei giardini veneziani²⁴⁵) si manifesta nella costruzione architettonica e floreale e, anche, nella presenza delle statue di Marte e Venere che, secondo le indicazioni dell'autore del trattato quattrocentesco, nel finale si sarebbero congiunti in un atto d'amore²⁴⁶. È possibile che la presenza delle statue di Marte e Venere sia un richiamo anche alla consumazione di un atto sessuale che, nella *Venere Gelosa*, però, si compirebbe tra Polissa e Adone, come parzialmente confermato dalle parole cantate dagli attori:

POLISSA. Adone il cor mi passa
L'esser da te divisa
Parte'l piè, non ti lassa
L'alma, che teco assisa
Rapita è dal contento
Del beato concerto.
[...]
Se'l fato à me ti nega,
Né ti possa godere,
Né mai si cangia, e piega
L'immutabil volere,
Ti sovvenga una volta
Che da tè fui accolta.

ADONE. Verrò mentre ti posi,
E mi dirai nel sonno
I tuoi gusti amorosi

²⁴⁴ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit.

²⁴⁵ SILVIA FOGLIATI, *Hypnerotomachia Poliphili*, in SILVIA FOGLIATI e DAVIDE DUTTO, *Il Giardino di Polifilo [...]*, cit., p. 10; MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Il Giardino Veneto*, cit., pp. 253-254; LEONARDO RUFFO, *Il Giardino storico veneziano*, cit., pp. 55-56.

²⁴⁶ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., pp. 370-371 e pp. 454-458.

Che spiegar non si ponno
Ed io svelato, e puro
Ti scuoprirò'l futuro²⁴⁷.

L'ipotesi trova sostegno ulteriore nella simbologia numerica della scena: la quinta del terzo atto. Come già dimostrato per il Giardino della reggia di Ariobate del *Bellerofonte* (fig. 62), Torelli e i membri degli Incogniti spesso riprendono i significati simbolici (anche numerici) dell'*Hypnerotomachia*. Come nel viaggio di Polifilo, il numero cinque è indice di perfezione in quanto è la somma del primo numero pari (il due) e del primo dispari (il tre; l'uno non è considerato un numero vero e proprio), e, alla luce di questa considerazione, per i Pitagorici era sinonimo di matrimonio²⁴⁸. La scenografia, inoltre, è la settima che Torelli costruisce per l'allestimento della *Venere Gelosa* ed è composta da sette telari. Anche il sette è un numero fortemente simbolico: considerato un numero sacro, il sette è il numero «del compimento, dell'abbondanza e della completezza»²⁴⁹, della totalità nata dall'unione tra uomo e donna. Anche per queste motivazioni è verosimile pensare che si sia verificato un rapporto sessuale tra i due personaggi.

Scene 5-10

LA SCENOGRAFIA

Durante lo svolgimento della quinta scena si assiste a un altro cambio di scenografia. Anche questo mutamento è documentato da Bartolini, che sul finire della quinta scena scrive:

Spariscono gl'Elisi e la Scena si fa Boscarescia²⁵⁰.

La novità desta stupore negli spettatori non solo grazie al macchinario inventato da Torelli che permette il cambio di scena durante l'azione drammatica, per cui l'attrice che interpreta Polissa resta sul palcoscenico senza bisogno di uscire di scena, ma anche perché al centro del palcoscenico appare una grande roccia su cui la fanciulla si addormenta. La Boschereccia con Sasso (fig. 127) rappresenta una campagna; sulle quinte sono dipinti sassi e alberi i cui colori, grigio e verde, dominano la scena.

Allo sparire di Adone, e dell'ombre, restata sola Polissa, disparve in un'atomo la Scena delli Elisij, e se ne vidde un'altra [...]. Una Boscareccia à meraviglia bella, & à bellezza stupenda ella mostrava una

²⁴⁷ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 74.

²⁴⁸ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit. pp. 66-67, voce *cinque*.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 223, voce *sette*.

²⁵⁰ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 75.

campagna parte di sassi, e parte di arbori adornata; mà così ben misto il verde de gli uni al pallido de gl'altri²⁵¹.

Molto simile alla scenografia d'apertura con il tempio di Venere, per la presenza degli arbusti che si aprono a formare una radura (fig. 90), e anche ai dipinti dei pittori nordici come Paul Brill²⁵² (fig. 53), questo impianto è caratterizzato da un grande sasso nel centro, su cui crescono alberi, e da altre rocce e capanne che circondano il masso centrale. Sul fondale sono dipinti montagne, cave, valli, fiumi e il mare. Questi elementi non si vedono nell'incisione, ma sono descritti da Bisaccioni, che elogia grandemente lo scenografo: «La dove esser dovea il punto, si vedeva un gran sasso con arbori d'intorno radicativi, indi dalle parti due vedute apparivano con capanne, fiumi, ponti, valli, montagne, e mare in lontano»²⁵³.

L'impianto è piuttosto semplice: tre file di telari, corrispondenti ai tre gruppi di rocce alberate ai lati della scena, che terminano nel fondale. Al centro, in linea con il secondo telaro, si trova il sasso costruito su uno spezzato²⁵⁴ (fig. 128), a ricordare, proprio per la centralità della sua posizione, il tempio di Bacco (fig. 93). A differenza del tempio, questa roccia non pare tridimensionale perché, se lo fosse, l'azione scenica dovrebbe essere interrotta dall'entrata di tecnici impegnati a posizionare il praticabile, cosa che, secondo la testimonianza di Bisaccioni, non si verifica. È più probabile, quindi, che la roccia sia dipinta su uno spezzato, posizionato su un carrello e tirato da un lato della scena verso il centro, in contemporanea con il cambio delle quinte. L'ipotesi è sostenuta dalla descrizione di Bisaccioni che parla del sasso come «apparente»²⁵⁵, quindi dipinto, non praticabile.

Per quanto riguarda le quinte e il fondale, le regole prospettiche risultano osservate “correttamente”. L'impianto è costruito con un punto di fuga centrale e non visibile poiché coperto dal sasso centrale. Osservando il prospetto oltre la roccia, si vede come la vegetazione e le case “rimpiccoliscano” molto, per poter dare l'impressione d'esser di fronte a un ambiente assai profondo. Torelli non rinuncia a ideare un apparato che tende all'infinito, ma falsa le proporzioni dei primi piani ideando un sasso troppo grande rispetto alla prospettiva impiegata. A riguardo, si confronti la casa dipinta sulla quinta di destra (in secondo piano): essa è molto più piccola rispetto al sasso e agli alberi piantati sulla cima del masso, per quanto siano collocati allo stesso livello di profondità. L'intenzione dello scenografo è di realizzare una “scena corta”, quindi praticabile dall'attore, senza far crollare l'illusione scenica, ma capace di dare l'illusione di una grande profondità. L'impianto, costruito con sole tre coppie di quinte (fig. 128), permette ai tecnici, coperti dal fondale, di montare le quinte e gli spezzati dell'ultimo

²⁵¹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 35.

²⁵² PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 86.

²⁵³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 35.

²⁵⁴ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

²⁵⁵ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 35.

impianto, assai più spettacolare e articolato di questo, mentre le scene dalla quinta alla decima si svolgono.

GLI ATTORI

Dall'*in-folio* e dal libretto si apprende che Polissa si addormenta poggiando la testa sulla grande roccia. Bisaccioni scrive in merito:

Quì l'Autore sapendo, che un'anima trasportata dalle tenebre alla luce, e da un'estremo all'altro senza mezzo, ò sviene in deliquio, ò viene rapita dal sonno, ò dall'estasi, volle che Polissa tralalzata da gl'Elisij alle campagne di Nasso, s'addormisse, onde così li fè dire:

Ohimè, che l'aria pura

M'aggrava'l guardo, ed i miei sensi persi

*Cadon nel sonno immersi*²⁵⁶].

E quivi adaggiatasi ad un sasso, che faceva sedile à piè d'un'albero, appoggiato il capo alla sommità, si pose à dormire²⁵⁷.

Proferendo i tre versi, l'attrice si addormenta sul sasso (o, più probabilmente, finge di appoggiarvisi per dormire, dato che il masso è quasi certamente dipinto e non praticabile).

All'arrivo di Niso e Alceta seguono il ritrovamento di Polissa e il lieto fine.

Nella decima scena, infine, si assiste a un vero e proprio intermezzo comico caratterizzato dall'arrivo di Sileno, forse lo zio (o il nonno) di Niso²⁵⁸, in groppa a un asino «così ben finto, che sembrava naturale, e vivo, adornato di varie ghirlande, e collane di fiori»²⁵⁹.

L'uomo arriva «accompagnato da un Choro di Fauni, e di Sattiri, che andavano cantando»²⁶⁰.

Poco dopo «vi giunse Trulla buffone, che tutto alegro alle nozze concluse in Corte, portava un fiasco, e si diede à buffoneggiare con coloro»²⁶¹. Il gruppo di Fauni e Satiri si ferma nel bosco per ubriacarsi; a turno ognuno di loro chiede a Trulla di portargli da bere oppure di versargli del vino dall'otre²⁶².

Osservando l'incisione di Boschini, si nota come l'autore delle incisioni abbia optato per la soluzione di mostrare al lettore l'episodio che ha per protagonista l'allegro gruppo piuttosto che l'incontro di Polissa e Niso. Come si vede nella figura 129, a destra c'è l'asino di Sileno mentre mangia un po' d'erba; accanto alla bestia sono presenti tre figure (e altre tre sono a sinistra), identificabili

²⁵⁶ Gli stessi versi sono scritti da Bartolini nel libretto in NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 75.

²⁵⁷ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 35-36.

²⁵⁸ «Giungo tardi alle feste, / Ma non tardi alle nozze / Di Niso mio Nipote». NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 84.

²⁵⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 37.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., pp. 84-86.

con i Satiri e i Fauni per le orecchie e le zampe caprine, che bevono da un otre, così come le due al fianco della figura centrale. Il personaggio raffigurato al centro della scenografia è Sileno; dubitiamo che possa trattarsi di un Satiro per la mancanza delle orecchie e delle zampe caprine, ma anche che si tratti di Trulla in quanto il buffone arriva tenendo in mano un fiasco di vino²⁶³, mentre l'uomo al centro dell'incisione solleva un calice (fig. 129).

L'ELOGIO DELLE NOZZE

L'incisione – dice Per Bjurström – richiama la tradizione classico-bucolica²⁶⁴ per la presenza di fauni e di satiri, ossia coloro che accompagnano Dioniso nei suoi viaggi cantando inni e danzando. Il nome Sileno, poi, corrisponde al satiro che educò Bacco²⁶⁵, ed è ricordato da Lorenzo de' Medici nella *Canzona di Bacco* dove, assieme al ricordo della storia d'amore di Dioniso e Arianna, c'è un chiaro riferimento a Sileno che giunge in groppa a un asino²⁶⁶.

L'arrivo del parente di Niso è, quindi, un elogio alle nozze: da un lato per il richiamo alle opere del Magnifico che – come si è notato – ricorre, più o meno esplicito, nello spettacolo, dall'altro per la somiglianza dell'apparato con le scenografie ideate per le pastorali²⁶⁷, ambienti ideali per le vicende amorose tra due giovani innamorati.

Scene 11-14

LA SCENOGRAFIA

L'ultima scenografia, il Giardino Reale (fig. 130), è descritta da Bisaccioni come «l'epilogo e l'essenza delle meraviglie in fin'ad ora da lui (Torelli) dimostrate»²⁶⁸.

L'impianto mostra un giardino dipinto formato da volte di allori sorretti da colonne di legno e archi ricoperti di piante rampicanti. Su tutto l'impianto dipinto sulle quinte domina naturalmente il verde, con diverse varianti di tonalità. Oltre gli archi laterali si scorgono cipressi disposti in modo tale da dare un'illusione di profondità. Verso il proscenio, si vedono due fontane di marmo (due spezzati), ciascuna sormontata da una statua, una di un uomo e una di una donna senza veli, probabilmente Venere e Marte. Sulle quinte, siepi di rose dipinte circondano i lati

²⁶³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 37.

²⁶⁴ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 86.

²⁶⁵ ROBERT GRAVES, *I Miti Greci*, cit., p. 92.

²⁶⁶ LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, cit., pp. 585-586.

²⁶⁷ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 86.

²⁶⁸ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 39.

del giardino; sopra a esse si aprono tre grandi finestre oltre le quali si osservano, dipinti, dei cipressi molto alti. Il pavimento è ricoperto di fiori e erbe (è probabile che la soluzione adottata da Torelli sia la stessa impiegata per il suolo dell'inferno, ossia con l'inserimento di spezzati nelle fessure del pavimento del palcoscenico).

Vedevansi un gran volto di lauri sostenuto da colonne di legno, & Archi simili [...], la parte inferiore era d'intorno adornata di continovate siepi di rose, di là dai fori delle parti, fatti in forma d'archi, apparivano spalliere di Cipressi, e sul pavimento diversi, e bellissimi ripartimenti di fiori, & altre vaghe verdure in faccia²⁶⁹.

Sul fondo tre aperture ad arco estendono in profondità l'apparato mostrando un padiglione al centro e due pergolati. La tripartizione prosegue in profondità con tre archi laterali e tre lunghi corridoi di cipressi che terminano nella visione del palazzo reale.

Per trè archi, ò fori si vedevano altri volti, che continovavano dalle parti, e da basso lo stesso ordine, ma di sopra erano dissimili, poiché quelle era à padiglione, e questi à volti ordinarij, e lunghi, volgarmente detti pergolati, e più di lontano si vedevano disgiunti; ma simili altri volti, che andavano à terminare in trè stradoni di Cipressi, che portavano al palazzo Reale, che si vedeva per ciascuno dei trè fori²⁷⁰.

L'impianto raccorda la scenografia con quella del Cortile del palazzo del Re di Nasso (fig. 115) sul cui fondale era visibile il giardino, e con l'impianto che mostra la Piazza della città di Nasso (fig. 98), oltre il cui portone centrale si scorgono i vari cortili reali, tra cui, in ultimo, questo. La tripartizione del fondo del Giardino Reale, poi, riprende la stessa divisione adottata per il prospetto dei Campi Elisi (fig. 124). Sembra, quindi, che Torelli concepisca «il susseguirsi delle scene come un unico processo»²⁷¹.

La varietà di motivi rappresentati negli impianti precedenti si ritrova ancora più spettacolare e meravigliosa in quello finale²⁷².

Il soffitto mostra un'apertura a lucernario: da «un foro come talora si vede nelle tribune delle Chiese, scorgevasi il Cielo»²⁷³. È reso da un insieme di celetti che, posizionati nella zona più vicina all'arcoscenico, danno l'illusione prospettica di un soffitto chiuso²⁷⁴. Il Giardino Reale è una scena soffittata, ideata con lo stesso principio con cui, l'anno precedente, Torelli aveva fatto montare la Sala Regia per il finale del *Bellerofonte* (fig. 80). Scrivono Mancini, Muraro e Povoledo:

Il Giardino Reale della Venere Gelosa [...] nell'incisione si presenta come una stanza tutta di verde. [...] È più logico supporre (il Novissimo

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei* [...], cit., p. 168.

²⁷² Cfr. *ibidem.*

²⁷³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* [...], cit., p. 39.

²⁷⁴ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Jacopo Torelli: la scena come macchina*, in FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale* [...], cit., pp. 58-60.

era anche piccolo) che l'effetto del plafone venisse realizzato sfruttando l'illusione prospettica, cioè dipingendo lo scorcio del soffitto sul grande telaro della parete di fondo, o suddividendolo su una serie di celetti successivi, in modo che la somma ottica dei pezzi ricostituisse l'idea del soffitto chiuso²⁷⁵.

Per la scenografia del Giardino Reale, Torelli s'ispira, forse, al *Banchetto di Epulone* di Toeput (fig. 66) per il pergolato che circonda la tavola da pranzo, o al *Codex Magi* delle Ville Veneziane (fig. 68) per il padiglione sulla destra a forma di tempio; ma anche al giardino del Quirinale a Roma realizzato da Girolamo da Carpi per il Cardinale d'Este²⁷⁶ (fig. 131).

La costruzione prospettica riprende le regole impiegate per ideare un ambiente "a misura d'uomo". Le diagonali inferiori e quelle superiori sono poco inclinate, a realizzare uno spazio praticabile dall'attore e nel contempo a rendere l'illusione di un ambiente esteso in profondità per molte centinaia di metri. Il fondo del palcoscenico, infatti, mostra un viale assai lungo, concluso dal portone del palazzo reale. Come per le altre "scene corte" (la Boschereccia col Palazzo di Venere, fig. 92, l'Inferno, fig. 114, il Cortile del Re di Nasso, fig. 122, la Boschereccia con Sasso, fig. 128), anche per il Giardino Reale Torelli costruisce un apparato che risponde a una duplice funzione: da un lato la zona occupata dalle quinte crea un ambiente percorribile dall'attore, dall'altro il fondale indica un punto di fuga assai lontano.

Il prospetto, come quello della Città di Nasso (fig. 107), presenta una costruzione piuttosto complessa (fig. 132)²⁷⁷. Dal proscenio l'impianto si estende con tre coppie di telari, corrispondenti ai tre archi, accanto ai quali, in linea con la prima quinta, sono collocati due spezzati rappresentanti le fontane. Oltre i tre telari è posizionato il primo spezzato traforato, raffigurante i tre archi frontali, in linea col fondale della scenografia precedente (fig. 128). È probabile, come sostenuto per l'allestimento del *Bellerofonte*, che per alcune scenografie sia impiegata solo una parte abbastanza avanzata del palcoscenico (ci si riferisce alla Boschereccia col Palazzo di Venere, fig. 92, al Cortile del Re di Nasso, fig. 122, e alla Boschereccia con Sasso, fig. 128) per permettere ai tecnici di montare le scenografie successive. Come si vede dalle ricostruzioni, infatti, dopo un impianto composto da file di quattro o cinque telari viene realizzata una scenografia decisamente profonda e articolata. Un chiaro esempio è offerto da questo ultimo impianto; oltre il primo spezzato traforato si vedono altri tre spezzati che mostrano il padiglione, i pergolati, i corridoi di cipressi e il palazzo reale. Il numero complessivo degli spezzati e dei telari in questa scenografia ammonta a sette, contro i tre della scenografia precedente.

²⁷⁵ Ivi, pp. 59-60.

²⁷⁶ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 87.

²⁷⁷ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale [...]*, cit., Appendice 1, immagine 20.

GLI ATTORI

Il cambio di scenografia nel Giardino Reale vede l'arrivo di Montanina, l'amata di Trulla, il buffone di corte, che giunge a corte per le nozze di Niso e Polissa: «Sono qui venuta in corte / e per veder le nozze»²⁷⁸.

Dopo l'allegro corteggiamento dei due buffoni arrivano i protagonisti del melodramma, «e conclusero le Nozze»²⁷⁹. La loro presenza è indicata da Bartolini che, nella didascalia della dodicesima scena, scrive: «Niso, Polissa, Coro, la Sacerdotessa e Promaco. Si rappresentano le Nozze»²⁸⁰.

Come nella Boschereccia, anche nel Giardino si assiste alla presenza di un Coro di Satiri che ritma una moresca ballata da danzatori. Bartolini, infatti, scrive: «Battono una Moresca con le Mazze»²⁸¹.

La scenografia è realizzata in modo che l'attore possa addentrarsi senza far crollare l'illusione scenica, secondo una soluzione prospettica spesso usata da Torelli. In questo apparato, però, l'ingegnere introduce una grande novità: la presenza delle fontane collocate al livello del proscenio impedisce all'attore di recitare nella zona più avanzata del palcoscenico, costringendolo, quindi, a concentrare l'azione all'interno dello spazio, affinché si integri il più possibile con la scenografia²⁸². L'incisione mostra chiaramente come siano distribuiti i personaggi all'interno dell'ambiente: Polissa e Niso sono circa a metà della scena (supponiamo tra il secondo e il terzo piano) circondati dagli altri personaggi: Promaco e la Sacerdotessa a sinistra di Polissa, due pastori (forse Alceta e Licaste) a destra di Niso. Davanti a loro, in primo piano, si vedono le due fontane (fig. 133). La scelta obbliga non solo il gruppo di ballerini a danzare nella zona centrale del palcoscenico, ma anche i protagonisti a interagire con l'ambiente che li circonda.

«LA SCENA, CH'EI QUI FECE APPARIRE, FÙ L'EPILOGO, E L'ESSENZA DELLE MERA VIGLIE»²⁸³

L'ultimo ambiente creato da Torelli si manifesta come la *summa* di tutte le sue meraviglie. È Bisaccioni a descrivere l'apparato come il più bello mai rappresentato:

Essendo già vicino il termine della favola, fece uno sforzo à se medesimo il vivacissimo ingegno del Signor Torelli per far apparire una Scena, che togliesse il pregio à tutte le altre vedute, che pur erano dal comune applauso state istimate insuperabili [...]. Se non havessi

²⁷⁸ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa* [...], cit., p. 86.

²⁷⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* [...], cit., p. 41.

²⁸⁰ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa* [...], cit., p. 89.

²⁸¹ *Ivi*, p. 92.

²⁸² Cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei* [...], cit., pp. 168-169.

²⁸³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* [...], cit., p. 39.

imparato per esperienza, che questi è huomo, ch'oni giorno più sa, e può sempre di più farsi conoscere valoroso. Dirò solo, che quest'anno la Scena, ch'ei quì fece apparire, fù l'epilogo, e l'essenza delle meraviglie in fin' ad hora da lui dimostrate²⁸⁴.

L'Accademico offre importanti indicazioni per quel che riguarda la reazione del pubblico; com'era avvenuto per la seconda scenografia²⁸⁵ (la Boschereccia con il palazzo di Venere, fig. 90), dove lo spettatore aveva risposto con entusiasmo al mutamento d'impianto, anche nel finale non solo si limita ad applaudire, ma si alza in piedi per celebrare il trionfo di Torelli:

Al natale di questa Scena dovea tutto il Teatro, non che il palco, ò gl'edificij sollevarsi, e ben sollevarsi, poiche al muovere di quei gran telari allo sparire del Cielo, & al vedere tutte le cose di quella gran machina rivolgere, e sconvolgersi, non restò alcuno de'spettatori fermo, s'alzò, si rivolse, e non sapeva, che si vedesse, ò aspettasse se non una gran novità, mà ben presto l'occhio restò pago, poiche rappresentò la Scena tutta il vago, & dilettevole Giardino Reale, egli era di gran lunga diverso da quanti mai se ne sono rappresentati, e sù le Scene, e su le Stampe²⁸⁶.

La reazione è paragonata, dall'autore degli *Apparati Scenici*, alla commozione di una famiglia nel momento in cui nasce un bambino («che meraviglia, se al nascer d'un'huomo, ch'è un picciol mondo, tutta si commove la casa, e'l vicinato?»²⁸⁷). Bisaccioni paragona lo scenografo a un lume che, poco prima di spegnersi, dà prova di tutto il suo splendore («Io mi valerei del concetto comune, che il lume, che stà per estinguersi, faccia una raccolta di virtù luminose per far mostra di quanto può»²⁸⁸): il lume rappresenta l'ingegno di Torelli che risplende nel finale della rappresentazione, mostrando un giardino «alla cui comparsa mi parve di ricordare quello strepito, che favoleggiando si dice del Caos quando fù composto il Mondo»²⁸⁹. L'apparato di Torelli è paragonato all'ordine cosmico che regola il caos, così come la luce rischiarà le tenebre portando la vita²⁹⁰.

L'ingegnere concepisce il giardino come un luogo idillico, stupendo, che supera in bellezza le altre scenografie proposte (e mai viste fino ad allora²⁹¹). Pur mantenendo sempre riferimenti alla realtà, il Giardino è, comunque, reso più bello di quanto siano i giardini reali, idealizzato.

Il lieto fine, che trova il suo apice nell'unione dei due giovani e nell'attesa di godere della prima notte di nozze, porta lo spettatore a paragonare il

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ivi*, pp. 9-10.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 39.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit. pp. 146-147, voce *luce*.

²⁹¹ Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 39.

melodramma alle fiabe pastorali rinascimentali, condizionato anche dalle scenografie (le tre Boscherecce) e dai personaggi dell'opera (come Sileno)²⁹².

PROMACO. Ogni donzella chiede
Morir trà questi lacci
Che l'onesta concede
CORO. Suggestà l'avida bocca
Delle mamme
Quel piacer, ch'al cor trabocca
Mà fatt'ebro a te davante
Sol di fiamme
Morirà voglioso amante²⁹³.

Nella descrizione della scenografia, Bisaccioni dice che il soffitto, a forma di padiglione, si apre in un lucernario oltre il quale si vede il cielo (fig. 134). È lo stesso accademico a proporre un paragone con le Chiese cristiane: «In mezzo del quale per un foro come tal'ora si vede nelle tribune delle Chiese, scorgevasi il Cielo»²⁹⁴. Il rimando alla sacralità e alla perpetuità del rito nuziale sembra ribadito, da un lato, dal significato del giardino nell'Antico Testamento: nel Cantico dei Cantici di Salomone è paragonato all'amata²⁹⁵, mentre la presenza delle fontane è simbolo della benedizione²⁹⁶; dall'altro, dall'alloro di cui sono composte le fronde del padiglione e dai cipressi che si intravedono oltre gli archi delle quinte e oltre l'arco centrale dello spezzato, che simboleggiano rispettivamente immortalità²⁹⁷ (e anche fertilità²⁹⁸) e trionfo²⁹⁹. L'amore di Polissa e Niso è benedetto e imperituro, e trova il suo apice in questa scenografia, «simbolo di perseveranza e di verità anche in condizioni difficili»³⁰⁰.

Anche le siepi di rose che circondano le quinte rimandano al matrimonio cristiano: simbolo di fertilità e di amore³⁰¹, rappresentano anche la Madonna e il sangue di Cristo versato per l'uomo³⁰². La rosa, però, secondo la mitologia classica, sarebbe nata insieme a Venere³⁰³, di cui sarebbe il simbolo. Non deve stupire che le rose, simbolo di matrimonio, siano anche un simbolo pagano. Come spiega Edgar Wind, infatti,

la ben nota facilità con cui nel Rinascimento si trasferiva un'immagine del linguaggio cristiano a un soggetto pagano, oppure si davano lineamenti pagani a un tema cristiano, è stata generalmente interpretata come un segno della profonda secolarizzazione della cultura rinascimentale [...]. Sarebbe quindi assurdo andare a cercare un mistero

²⁹² PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 87.

²⁹³ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa*, cit., p. 90.

²⁹⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici [...]*, cit., p. 39.

²⁹⁵ SALOMONE, *Cantico dei Cantici* 4,12-5,1.

²⁹⁶ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 111, voce *fontana*.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 69, voce *cipresso*.

²⁹⁸ ALFREDO CATTABIANI, *Floriario*, cit., p. 175, voce *cipresso*.

²⁹⁹ *Ivi*, pp. 263-264, voce *alloro*; DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 18, voce *alloro*.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 123, voce *giardino*.

³⁰¹ *Ivi*, pp. 206-207, voce *rosa*; ALFREDO CATTABIANI, *Floriario*, cit., p. 22, voce *rosa*.

³⁰² *Ivi*, pp. 19-21 e pp. 25-26, voce *rosa*.

³⁰³ *Ivi*, cit., p. 21, voce *rosa*; ESiodo, *Teogonia*, cit., versi 195-196.

dietro ogni immagine ibrida tramandataci dal Rinascimento. In linea di principio, tuttavia, l'abitudine artistica di indagare e giocare con queste oscillazioni era sanzionata da una teoria della concordanza che coglieva un mistero sacro nella bellezza pagana, concepita come un mezzo poetico attraverso il quale si trasmetteva lo splendore divino³⁰⁴.

Come accade per *Il Bellerofonte*, anche per *La Venere Gelosa* è evidente il richiamo all'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, dove è descritto il viaggio di conoscenza di Polifilo nell'isola di Citera, dimora di Venere³⁰⁵. La descrizione che l'autore fa del giardino fu presa come modello per la creazione dei giardini nobili cinque e seicenteschi intesi come ambienti di meditazione e riposo³⁰⁶, luoghi di dominio dell'uomo sulla natura³⁰⁷.

Le rose nell'*Hypnerotomachia* adornano il giardino dedicato alla dea dalla quale, come si è detto, deriverebbero. Le stesse rose sono presenti nel Giardino Reale della *Venere Gelosa*. Anche la descrizione di Bisaccioni e l'incisione di Boschini rievocano il giardino del sogno di Polifilo: Citera è un'isola, come Nasso; il tempio circolare, dimora di Venere, ricorda il santuario dedicato a Bacco nella *Venere Gelosa* (fig. 93). Il rimando al simbolismo di unità del cerchio³⁰⁸ altro non è che un elogio di Venezia, anch'essa costruita sul mare (un'isola), vista dagli Accademici come simbolo di perfezione e di ordine cosmico.

La dea, poi, nell'*Hypnerotomachia* è posta su una fontana all'interno del tempio di Citera, e, apparentemente, sembra una statua, ma poi prende vita³⁰⁹. La statua di Venere sopra una fontana si rintraccia nel Giardino Reale di Torelli, in proskeno, con accanto, un'altra raffigurante Marte (fig. 133).

Il richiamo all'*Hypnerotomachia* è ribadito da altri particolari: come nel finale del testo di Colonna Marte e Venere, per esempio, si ricongiungono in un atto d'amore³¹⁰, così accade tra Polissa e Niso nella *Venere Gelosa*. La presenza dei due nella scenografia di Torelli rimanda, quindi, all'amplesso nuziale³¹¹ che Polissa e Niso, ormai sposi, tra breve consumeranno.

³⁰⁴ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit. pp. 29-30.

³⁰⁵ Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino veneto*, cit., p. 234.

³⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 196 e pp. 253-258; LEONARDO RUFFO, *Il Giardino storico veneziano [...]*, cit., p. 67; MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 22.

³⁰⁷ Cfr. JUDITH WADE, *Grandi Giardini Italiani*, cit., pp. 17-18.

³⁰⁸ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., pp. 59-60, voce *cerchio*.

³⁰⁹ MARCO ARIANI e MINO GABRIELE (a cura di), *Hypnerotomachia Poliphili. Il Giardino nella traduzione in lingua moderna*, in SILVIA FOGLIATI e DAVIDE DUTTO, *Il Giardino di Polifilo [...]*, cit., p. 87.

³¹⁰ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., pp. 370-371 e pp. 454-459.

³¹¹ Non a caso la rosa e il cipresso simboleggiano rispettivamente l'organo femminile e quello maschile. ALFREDO CATTABIANI, *Floriario*, cit., pp. 22-24, voce *rosa* e p.175, voce *cipresso*.

7. «SPETTACOLI SCENICI, AMMAESTRAMENTI DE GL’HUOMINI»

Lo spettacolo della *Venere Gelosa* presenta caratteri simili all’allestimento del *Bellerofonte* dell’anno precedente. Le scenografie proposte da Torelli si legano tra di loro anzitutto in base a un principio di rimando da un impianto all’altro. Gli apparati, infatti, sembrano procedere da un ambiente generale a uno particolare: la Boschereccia con cui si apre il melodramma mostra la Città di Nasso dipinta sul fondale (fig. 84); lo stesso vale per il Tempio di Bacco (fig. 93), che sullo sfondo lascia intravedere una campagna che termina alle porte della città di Promaco. Successivamente la Piazza principale della città (fig. 98) è manifestata al pubblico. Al centro di questa, su uno spezzato, è dipinto il palazzo reale la cui porta, aperta, lascia intravedere i tre giardini reali. Il primo, visibile al pubblico nell’impianto con cui si chiude il secondo atto (fig. 115), allude a sua volta all’ultimo apparato, il Giardino Reale, visibile anche nel fondale della piazza di Nasso, ambiente che fa da sfondo al matrimonio dei due protagonisti Niso e Polissa (fig. 130).

I rimandi da una scenografia all’altra sono anche di tipo, per così dire, strutturale. In tre *décors*, per esempio, torna una tripartizione del fondale: nel Cortile Reale (fig. 115), nei Campi Elisi (fig. 124), e nel Giardino Reale (fig. 130). In tutti e tre gli apparati, infatti, il fondale dipinto mostra tre archi la cui divisione in tre prosegue in profondità.

Come per *Il Bellerofonte*, anche nella *Venere Gelosa* l’ingegnere collega le scenografie di ambienti diversi (basti pensare alla continua alternanza di luoghi boscherecci e cittadini, terreni e divini) tra di loro per mezzo di “richiami” come l’uso di praticabili veri o falsi³¹², o la tripartizione del fondale, con l’obiettivo, probabilmente, di far compiere al pubblico una sorta di viaggio circolare che lo porti prima ad ammirare in lontananza, e poi, nel finale, a osservare direttamente il centro di questo cerchio: il Giardino Reale (fig. 130), termine ultimo dell’azione e ambiente in cui tutta la vicenda si risolve positivamente. Uno degli intenti è, naturalmente, di elogiare Venezia.

In che modo Torelli traduce scenograficamente l’encomio alla Serenissima?

La scenografia con cui si apre il melodramma, il Boschetto di tre viali con Nasso in lontananza, nasconde un significato importante. La città è separata dalla radura e la campagna dal mare, simbolo di immensità, di energia vitale e purificatrice³¹³, ed è simile a Venezia. L’intento è di legare il regno di Promaco alla Serenissima grazie alla somiglianza topografica dell’ambiente che circonda

³¹² La presenza del tempio di Bacco (fig. 93) e del sasso (fig. 127) dimostrano l’uso di praticabili veri o presunti. Non solo i personaggi interagiscono con i due elementi, dando l’idea che entrambi siano praticabili, cosa che in realtà non è (è stato dimostrato, infatti, che solamente il tempio è praticabile, mentre il sasso è dipinto e non tridimensionale, visto che l’attrice che interpreta Polissa finge solamente di appoggiarvisi), ma anche per le loro misure “sproporzionate” rispetto al resto della scenografia: il tempio e il sasso sono geometricamente più grandi del resto dell’impianto e risultano quasi discordanti con la visione d’insieme.

³¹³ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 155, voce *mare* e p. 11, voce *acqua*.

entrambe le città, alle affinità architettoniche, alle parole di Bisaccioni che nell'*in-folio* paragona Nasso-Venezia al Paradiso, ossia al luogo verso cui l'uomo deve tendere³¹⁴.

La somiglianza tra Nasso e Venezia prosegue a mano a mano che si susseguono le scenografie: la piazza di Nasso (fig. 98), con gli edifici borghesi e i porticati, rimanda all'architettura veneziana, il Cortile reale (fig. 115) e il Giardino (fig. 130) richiamano fortemente i giardini delle nobili dimore veneziane.

Nasso è rappresentata, quindi, come il "doppio" di Venezia e, come tale, è posta come esempio di "giusta città".

A differenza di Patara che, nel *Bellerofonte*, si allontanava dalla Serenissima poiché i sudditi e la corte volevano uccidere l'eroe da cui i veneziani discendono, nella *Venere Gelosa* gli esseri umani sono esempio di virtù, contro il dio che incarna il vizio.

Mentre nell'allestimento del '42 era una donna che, per quanto regale, rappresentava il male, qui è la dea della bellezza. I protagonisti umani che abitano a Nasso, quindi, non necessitano di alcuna "purificazione", essendo già nobili di spirito e retti cittadini; non compiono, perciò, alcun cammino ascendente, com'era avvenuto per Anzia nel *Bellerofonte*. Coi che, invece, nel melodramma del '43 compie un percorso di innalzamento è Venere.

Proviamo a dimostrarlo partendo dall'elencazione degli impianti ideati:

1. Le Campagne di Nasso con la città sullo sfondo
2. Boschereccia con il Palazzo di Venere in cielo
3. Il Tempio di Bacco
4. Piazza della città di Nasso
5. Orrido Inferno
6. Cortile del palazzo del Re di Nasso
7. I Campi Elisi
8. Boschetto con Roccia
9. Il Giardino Reale

Alla luce della valenza simbolica che i numeri hanno negli allestimenti di Torelli, non pare casuale il fatto che il melodramma consti di nove scenografie. Fin dall'antichità il numero nove indica perfezione poiché è il triplo del numero tre, «simbolo del principio onnicomprensivo, immagine simbolica di mediazione, numero del cielo»³¹⁵; non a caso nella *Venere Gelosa* in ogni atto si manifestano tre scenografie, tre per tre, quindi.

Il numero nove è perfezione artistica (nella classicità nove sono le Muse delle arti e delle scienze³¹⁶) e filosofica (nove sono i gradini che, secondo Platone, l'uomo deve percorrere per giungere al divino³¹⁷). Anche nella tradizione religiosa medievale, soprattutto da Dante in poi, il nove acquista una valenza fortemente

³¹⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

³¹⁵ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 246, voce *tre*.

³¹⁶ *Ivi*, p. 170, voce *nove*.

³¹⁷ PLATONE, *Fedro*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 71-81.

simbolica: nove sono i cori angelici³¹⁸, così come i gironi dell'inferno e i cerchi del paradiso³¹⁹.

Le nove scenografie che offrono nove diversi spazi d'azione sembrano segnalare le nove tappe di un viaggio di conoscenza, un percorso che il personaggio deve compiere per innalzarsi spiritualmente. La figura che compie il viaggio di conoscenza è Venere. Il percorso di Venere è un viaggio che comincia con una caduta dal cielo alla Terra (Torelli la fa apparire su una nuvola da cui scende per risalirvi solo nel finale), e poi più giù ancora negli inferi, quasi a paragonare la caduta della dea a quella di Lucifero negli abissi (l'angelo, il preferito di Dio, per troppa gelosia e superbia è scacciato dal Paradiso e diviene il signore dell'Inferno cristiano. Allo stesso modo, la gelosia e la superbia³²⁰ di Venere la portano a "cadere" dal cielo fino all'inferno). Solamente l'intervento di Giove risana l'anima di Venere per ricondurla in cielo. E infatti la seconda parte del melodramma vede Venere ascendere gradualmente. Il viaggio compiuto da Venere è, in un certo senso, circolare, ossia dal cielo la dea scende gradualmente a livello terreno, dove risiedono gli umani, e cade all'inferno per poi tornare in cielo fermandosi, però, in stazioni intermedie differenti da quelle mostrate durante la caduta.

La prima entrata della dea avviene nella Boschereccia con Nasso dipinta sul fondale, stesso ambiente in cui è introdotta Polissa ma, a differenza della principessa che si trova al centro del palcoscenico (come è raffigurata nell'incisione di Boschin e firmata da Torelli), Venere appare in cielo e sul lato sinistro, e cioè decentrata, come mostra l'incisione di cui alle figure 84 e 88. Venere scende a terra in un differente ambiente, la Boschereccia più selvaggia (fig. 90), a conferma che la sua negatività l'allontana da Nasso-Venezia. Sul fondale della scenografia sono dipinti, infatti, il cielo e la campagna, non più la città di Promaco. Secondo la numerologia simbolica che Torelli e gli Incogniti osservano più volte, la scelta di far scendere Venere sulla terra durante la visione della Boschereccia con il palazzo della dea in cielo (fig. 90) non sembra casuale. L'impianto è il secondo dello spettacolo: Venere scende al suolo la seconda volta che entra in scena e, nel libretto, la scena a cui si riferisce questa discesa, è la quarta, laddove il numero quattro è il doppio di due. La varietà di personaggi che fino a quel momento aveva caratterizzato l'allestimento (Polissa e le damigelle, Bacco e le Stelle Nutrici, Promaco, la Sacerdotessa e i soldati), infine, si riduce qui a due attori: Venere e Clio. La cifra due appare fortemente significativa: simbolo, come da tradizione di discordia e conflitto³²¹, ha qui la funzione di mettere in evidenza la negatività della dea della bellezza. Lo stesso senso di conflitto il due denuncia nel *Bellerofonte* con la visione del Cortile reale (fig. 30), in cui è manifestata la doppiezza dell'animo di Anzia, grazie anche a un ambiente ideato secondo due stili architettonici diversi. Ma andiamo avanti. La terza scenografia (il Tempio di Bacco, fig. 93) non vede la partecipazione della dea: l'ambiente è

³¹⁸ DIONIGI AREOPAGITA, *Le Opere*, Padova, CEDAM, 1956, pp. 70-85.

³¹⁹ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1966.

³²⁰ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 10.

³²¹ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 92, voce *due*.

religioso, il tempio circolare è simbolo, come già detto, di perfezione e unità³²², qualità estranee alla dea.

Venere appare nella quarta scenografia, la Piazza di Nasso (fig. 98), apparato che Torelli inventa facendo dipingere alcuni edifici in stile classico, altri in stile gotico. L'ambiente, quindi, mostra insieme architetture pagane e cristiane. È durante la quinta scena che Venere decide di condannare a morte Polissa scendendo nell'inferno per chiedere aiuto a Proserpina. Da questo momento il cammino di Venere si fa in salita, passando attraverso ambienti simili a quelli che sono state le tappe intermedie della sua caduta, ma con valenze differenti dalle precedenti. La dea comincia a riacquistare la valenza divina e, per questo motivo, nella scenografia successiva, il Cortile reale (fig. 115), è mostrata dentro le mura della città a significare, probabilmente, che la nuova purezza di spirito le consente l'accesso all'interno della reggia di Promaco, il sovrano di Nasso-Venezia. L'ambiente, ricco di significati cristiani, si rivela il luogo ideale per far trionfare i buoni sentimenti: Venere decide di far tornare in vita Polissa e di sposare Bacco. Contrapposto alla Piazza di Nasso (fig. 98) in cui emergeva ancora l'influsso pagano dato dal tempio simile a quello di Bacco nel primo atto (fig. 93), dalla statua del cavaliere e dall'arco trionfale, che indicavano situazioni non coerenti con la fede cristiana, il Cortile reale è dipinto come un *hortus conclusus*, metafora del paradiso terrestre cristiano³²³, luogo in cui le forze negative identificate col politeismo pagano non possono trionfare. La stessa tesi si può sostenere per l'ultimo ambiente in cui la dea si mostra: la Boschereccia con Sasso (fig. 127). Come nel primo atto Venere era scesa a terra durante la visione di una Boschereccia selvaggia e lontana da Nasso-Venezia (fig. 90), così ora ritorna in cielo mentre lo spettatore del Novissimo vede una boschereccia "ordinata" e caratterizzata da un grande masso centrale da cui sgorga l'acqua. La visione, molto probabilmente, rimanda a un'allegoria cristiana secondo la quale la pietra da cui esce acqua è simbolo di Cristo che distribuisce l'acqua della vita³²⁴.

Il cammino di Polissa, invece, non è un percorso di formazione, ma un vero e proprio viaggio che dalla terra la porta negli Elisi e poi nuovamente a Nasso. Il percorso della fanciulla non serve a elevare la principessa spiritualmente né socialmente, ma, probabilmente, ha la funzione di mettere in evidenza, per contrasto, il cammino di caduta e poi di risalita di Venere. Nel momento, infatti, in cui la dea scende nell'inferno, la fanciulla è strappata alla vita non per essere condotta negli abissi, ma nei Campi Elisi, ossia nel "Paradiso" pagano. Il suo spirito è portato in una dimensione riservata agli eroi e agli dei, fintanto che la vera dea non riacquista la sua valenza celeste. Nel momento in cui Venere si redime, la fanciulla è strappata dal Paradiso per ridiscendere sulla terra e prepararsi alla prima notte di nozze col marito Niso.

Torelli rappresenta la discesa della dea ideando scenografie che manifestano il cammino di Venere contrapposto al viaggio di Polissa: laddove si mostra l'una,

³²² Cfr. *ivi*, pp. 59-60, voce *cerchio*.

³²³ Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino veneto*, cit., pp. 196-197; MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., pp. 21-22.

³²⁴ Cfr. DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 205, voce *roccia*.

l'altra non è mai presente. Solamente nel finale, con le nozze tra Niso e Polissa, l'ordine è ricostituito e la pace ritorna nella Nasso-Venezia, città in cui l'umano e il divino convivono armoniosamente.

Si è già accennato alla contrapposizione tra la Venere crudele e la Polissa angelica. In numerosi passi del libretto Venere è descritta come un essere umano, preda di passioni nefaste, e Polissa come incorruttibile. A riguardo è utile citare il passo per noi più significativo: si è nel terzo atto, e la scenografia che si mostra è la Boschereccia con Sasso (fig. 127). Poco prima del ritrovamento di Polissa, Niso propone un confronto tra l'amata defunta e Venere, lodando la ragazza:

Quì Polissa, la Stirpe, il Regno giace
Seco e'l core di Niso
L'onor de Greci, la virtù, la pace³²⁵.

E, pochi versi dopo, Niso paragona Venere a un'Arpia impura:

Venere l'impudica
L'immondissim'Arpia
Delle mense celesti,
Poiche vide sprezzato
Da mè le sue lusinghe,
Li sfacciati furori
Gelosa inviperita
Contro della mia sposa
Tutto'l veleno ha vomitato, e l'ira³²⁶.

Venere discesa sulla terra ricorda la Venere Pandemia che, secondo i neoplatonici³²⁷, è «puramente sensuale e non partecipa alla gloria celeste»³²⁸, qualità destinata alla Venere Urania.

Il tema delle due Veneri (la Venere Celeste o Venere Urania, nata da Uranio e senza madre, la quale appartiene alla sfera immateriale e s'impadronisce della suprema facoltà umana, cioè la mente, e la Venere Volgare o Venere Pandemia, figlia di Zeus e Giunone, che possiede la sfera dei sensi) è ampiamente trattato da Marsilio Ficino in *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*. L'autore considera entrambe le Veneri degne di lode, poiché tendono a un fine comune: la creazione della Bellezza³²⁹. La potenza delle due Veneri è Amore, in quanto la prima genera il desiderio di contemplare la bellezza, la seconda il desiderio di generare la bellezza della Venere Urania nel mondo.

Nella *Venere Gelosa* Polissa è presentata come più virtuosa di Venere. La fanciulla sembra incarnare la Venere Celeste, ossia colei che fa tendere l'amato alla contemplazione del divino, mentre la dea pare rimandare alla Venere Pandemia. Nelle ultime scene l'ordine è ristabilito: sia Polissa che Venere celebrano le proprie nozze e il melodramma si conclude in maniera lieta. La dea

³²⁵ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa [...]*, cit., p. 75.

³²⁶ *Ivi*, p. 77.

³²⁷ MARSILIO FICINO, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, Milano, SE, 1998, pp. 38-40

³²⁸ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., p. 171.

³²⁹ MARSILIO FICINO, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, cit., pp. 38-40.

ritorna a essere divina, mentre Polissa diviene una donna che sta per godere della prima notte di nozze.

A differenza della teoria neoplatonica, in cui entrambe le Veneri (quella Urania e quella Pantemia) sono divine, nella *Venere Gelosa* si assiste a un allontanamento dal pensiero ficiniano: Polissa è descritta come una fanciulla il cui spirito è assai più elevato rispetto all'animo della dea Venere, legato alle passioni terrene. Sembra che le due figure femminili incarnino una, Polissa, lo spirito che innalza l'essere a una condizione più alta, l'altra, Venere, il corpo che tende a far cadere in basso gli altri personaggi. Non a caso è lo stesso Dioniso che, sceso a terra e, quindi, "umanizzato", pur di contemplare la bellezza di Polissa, si traveste da sacerdotessa, costume che lo innalza dallo stato "terreno" e dalla condizione tradizionale rinascimentale che lo descrive come un il dio dedito al vino e ai vizi, a uno più alto, che tende al celeste («Ed io, Vò sotto sacre spoglie, / Che son ritratto vero / Delle mie caste spoglie»³³⁰). Grazie al sentimento che prova per Polissa, *alter ego* della Venere Pandemia, Dioniso si eleva per tornare alla condizione celeste. Polissa è, quindi, il mezzo attraverso cui i personaggi maschili protagonisti si elevano a un livello superiore: Dioniso ritorna in cielo, Niso si eleva da una condizione sociale bassa (è un pastore) al titolo di principe ereditario di un regno che è il doppio della Serenissima e che sarà annesso al dominio di quest'ultima.

È verosimile ritenere che il pensiero neoplatonico delle due Veneri sia il punto di partenza di Bartolini nella stesura del libretto. Appare evidente, infatti, come emerga il dogma cristiano della dualità spirito/corpo in cui il primo tende a Dio, il secondo verso il basso. Nello spettacolo del 1643 lo spirito cattolico è incarnato da Polissa, che rappresenta una figura casta e pura, quasi angelica, che innalza al cielo gli altri personaggi. Il corpo, invece, è identificato con Venere che conduce verso il basso i protagonisti: Dioniso scende a terra dopo aver discusso con Venere, Giove giunge a Nasso dall'Olimpo per calmare la figlia.

Il richiamo alla cristianità si fa pregnante. Si è parlato in precedenza dei continui paragoni tra i personaggi divini e i protagonisti umani. Si è detto di Niso e Polissa come personaggi utili a richiamare le virtù cristiane in maniera palese o metaforica, mentre Venere e Dioniso incarnano il paganesimo. Si è insistito anche sulle scenografie di Torelli e sul loro mettere in evidenza la superiorità della tradizione cristiana su quella pagana: basti ricordare che nella Piazza di Nasso (fig. 98) l'arco di trionfo, dipinto a sinistra, è la costruzione più bassa di tutti gli altri edifici, mentre l'edificio a destra, assai simile a San Marco, svetta verso il cielo. Anche il Tempio di Bacco (fig. 93) con la cupola che chiude il praticabile ricorda le chiese cattoliche; l'ultima Boschereccia (fig. 127), dove sgorga acqua dalla roccia, come scrive Bisaccioni³³¹, rimanda a Cristo come la roccia che dà la vita³³². Lo stesso Cortile reale (fig. 115), infine, assai simile all'*hortus conclusus* dei

³³⁰ NICCOLO' ENEA BARTOLINI, *La Venere Gelosa* [...], cit., p. 38.

³³¹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* [...], cit., p. 35.

³³² Cfr. DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 205, voce *roccia*.

chiostri dei monaci, richiama l'idea di pace e di beatitudine cristiana che il "paradiso terrestre" offre ai devoti³³³.

È all'interno del confronto tra le due religioni che s'inserisce il tema della Venere Urania e della Venere Pandemia. Sembra che l'intento di Bartolini sia non solo di "appropriarsi" della tradizione classica per creare un nuovo mito legato a Venere, ma anche di reinterpretare il motivo neoplatonico a vantaggio della cristianità: come la dea Venere incarna da un lato una Venere umana, dedita alla vendetta e ai piaceri corporei, dall'altro è una delle divinità del politeismo pagano, così Polissa, come Venere Celeste e, soprattutto, come cristiana, fa tendere l'uomo a contemplare il divino, purificandolo dal vizio. La fanciulla si rivela, quindi, più nobile di Venere, sebbene sia umana e, leggendola attraverso coordinate ficiniane, è connessa con la dea della bellezza.

Alla stessa stregua il cristianesimo, nonostante sia ritenuto dagli Incogniti derivante dalla religione classica, supera per le sue virtù il paganesimo.

È probabile, quindi, che tutto lo spettacolo sia da intendersi come il trionfo della cristianità sul paganesimo, tanto più perché Venezia osserva la religione cattolica. L'elogio a Polissa potrebbe essere una metafora di encomio a Venezia; non a caso il nome della fanciulla ha la radice della parola greca πόλις, città. È la fanciulla la vera protagonista del melodramma: come Venezia conquista e domina il mare e le terre, tra cui i territori di Nasso, con la forza guerriera e la sua fede indistruttibile, così Polissa supera le prove che ingiustamente deve affrontare uscendone vincitrice, essendo anche il mezzo attraverso il quale l'uomo, e il dio, s'innalzano spiritualmente, mentre la dea pagana (Venere) che, nel finale, è sconfitta dalla purezza della fanciulla, cede di fronte alla "cristianità" della principessa.

³³³ Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino veneto*, cit., pp. 196-197; MARIAGRAZIA DAMMICCO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUERENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., pp. 21-22.

CAPITOLO 5

LA DEIDAMIA

INTRODUZIONE

Il libretto dell'opera è composto da un prologo e tre atti suddivisi in scene, rispettivamente dodici nel primo atto, dieci nel secondo e otto nel terzo.

L'autore, l'accademico Scipione Herrico, dedica il libretto al nobile veneto Alvise da Mosto sostenendo di aver scritto le parole della *Deidamia* dopo aver constatato il successo riscosso dagli spettacoli rappresentati al Novissimo:

Stupisce in questi tempi il forastiero, vedendo gli adorni Teatri, ne' quali si rappresentano in Musica tante Opere Drammatiche, così ingegnosamente composte, e di varie, e maravigliose apparenze ripiene. Onde si porge occasione à tanti belli ingegni di esercitarsi con lor molta lode, ò nella Poesia, ò nella Musica, ò nella fabrica delle Machine, ò in altre simili onorate, ed à ciò appartenenti fatiche.

Hor io venendo in questo Nobile Asilo d'ogni virtù, ammirando così belle gare, sono stato pur anco eccitato dal fervore Poetico, e quelle istessa ragione, che mi persuadeva à non voler concorrere con tanto huomini dotti; mi stimolava con un soave desiderio d'imitarli¹.

Il melodramma va in scena al Teatro Novissimo durante il Carnevale del 1644, come confermato dalla lettera al nobile da Mosto, datata 5 gennaio dello stesso anno ed edita insieme alle parole del libretto².

Nella stessa pubblicazione l'accademico scrive l'antefatto, dove si racconta la situazione prima dell'inizio della vicenda rappresentata a teatro e necessario allo spettatore che assiste allo spettacolo per comprendere l'evolversi della storia: Demetrio, figlio del re dell'Asia Minore vive presso la corte del re d'Epiro. S'innamora di Deidamia, figlia del re dell'Epiro e dei Molossi che, a sua volta, ricambia l'amore del giovane. Purtroppo Demetrio è richiamato dal padre a causa di una guerra ed è destinato a sposarsi con Antigona, figlia del re dell'Egitto. La notizia giunge a Deidamia, che decide di fingersi morta per scongiurare le nozze. Trovando nella foresta un cadavere sfigurato da una belva, lo abbiglia con i propri

¹ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia* [...], cit., p. 3.

² *Ivi*, p. 4.

abiti, mentre lei si traveste da uomo. Travestita da Ergindo, questo è il nome scelto dalla principessa, va a Rodi.

Nel frattempo Antigona, innamorata di Pirro, fratello di Deidamia, finge di volersi votare al Sole, e va anch'essa a Rodi, città che venera il dio Elio, con l'obiettivo di farsi rapire da Pirro che giunge a Rodi travestito da corsaro. Appresa la morte di Deidamia, il cui funerale è celebrato con i riti regali, Demetrio cede al volere del padre e si dedica alla futura sposa, arrivando a Rodi all'insaputa di Antigona. Deidamia, infine, credendo che l'amato l'abbia dimenticata e non potendo tornare a casa, si rassegna a vivere, in abito di fanciullo, presso un pastore che dimora in una valle vicino alla città di Elio³.

L'unità di luogo, com'era d'uso nel periodo barocco, non è osservata dalla storia rappresentata, poiché il pubblico ama le moltiplicazioni dei luoghi scenici⁴.

Sebbene la vicenda d'amore tra Deidamia e Demetrio s'intrecci con quella di Pirro e Antigona, si può sostenere che il dramma, come i precedenti, sia fedele all'unità d'azione. E anche all'unità di tempo. Il racconto si sviluppa in un giorno, come prevede Aristotele nella *Poetica*.

Nella prima scena del primo atto, infatti, Deidamia annuncia l'alba che sta sorgendo:

Gl'augei, che col bel canto
Hor salutano il Sole,
Son'araldi per me di pene, e pianto.
L'aura s'avvien, che spiri,
Par che meco sospiri,
E l'aer matutino,
Che la rugiada scioglie,
Par che lacrime versi à le mie doglie⁵.

Subito dopo un coro di Pastorelli canta lodi all'Aurora:

Hor ch'il bel Sole indora
Le rose da l'Aurora,
E col dorato telo
Fuggono in terra l'ombre, e gl'Astri in Cielo.
Deh vieni, ò bella Clori,
Ch'amorosi splendori,
Che dolci incendij scocchi,
Tù, ch'hai l'alba nel volto, il Sol negl'occhi⁶.

In chiusura del primo atto il Capitano del Porto afferma che, durante quella mattinata, una nave di corsari ha attraccato al porto per assaltare la città, ma Demetrio ha sconfitto gli aggressori⁷.

³ Cfr. SCIPIONE ERRICO, *Deidamia [...]*, cit., pp. 5-6.

⁴ ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia e iconografia. L'esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 44.

⁵ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia [...]*, cit., p. 13.

⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 31.

Nella seconda scena del terzo atto, infine, durante il processo a Ergindo/Deidamia e a Pirro, Demetrio sostiene l'innocenza di quest'ultimo, accusato di essere il mandatario del tentato omicidio ai danni di Demetrio, in quanto l'aveva salvato, quella stessa mattina, dall'aggressione di un orso, avvenuta poco dopo l'alba annunciata da Deidamia:

Questi, che' hoggi poteo
Lasciarmi in preda a un'orso,
Come'esser può de la mia morte reo?
Costui, che' hoggi la vita
Espose invitto, e forte
Sol per recarmi aita,
Fabro certo non fù de la mi morte⁸.

L'intreccio della *Deidamia* prende spunto dalla storia classica⁹, «mantenendo inalterati i valori alti come coraggio e senso dell'onore di Pirro e Demetrio, propri del modello di eroe nell'*epos* letterario. Tutt'altro tipo di eroicità, consacrata al sacrificio d'amore, è quella delle due protagoniste»¹⁰. Antigona e Deidamia, infatti, durante le arie cantate, mantengono costantemente vivo il desiderio di riabbracciare l'amato, nonostante la situazione che si trovano a dover affrontare obblighi loro a rinunciarvi.

L'azione ricalca perfettamente i modelli tradizionali seicenteschi:

L'intreccio prevede una serie di *topoi* ricorrenti all'interno della pur recente tradizione del genere, ereditati sia dalla commedia dell'arte, sia dalla più antica tradizione classica. Anzitutto la dimensione tutta umana delle vicende, che prevede ancora l'intervento dei personaggi divini ma ai margini della rappresentazione, nella cornice decorativa del Prologo e finali di atto da dove poco interferiscono con le vicende poste in scena¹¹.

E «si colora dei tratti romanzeschi tipici dei libretti veneziani coevi»¹², tra i quali si evidenzia maggiormente il motivo del travestimento.

L'intrepida protagonista, che per amore giunge a compiere un gesto estremo, è al centro di un complicato intreccio, i cui fili principali e secondari si annodano e si svolgono velocemente nell'ampio ordito drammaturgico: ben 17 personaggi (di cui 7 mitologici) si muovono in 3 atti e 29 scene, in un vortice di situazioni al limite dell'inverosimile; fra tutti, il motivo del travestimento, più volte presente, è il marchio più evidente della "bizzarria" barocca¹³.

⁸ *Ivi*, pp. 87-88.

⁹ La vita di Demetrio è raccontata da Plutarco in PLUTARCO, *Le Vite di Demetrio e di Antonio*, Milano, Mondadori, 1995.

¹⁰ DOMENICO MENTO (a cura di), *Deidamia*, in «Lo Stracciafoglio», Torino, Edizioni Res, 2007, Nuova Serie, n. 2, p. 15.

¹¹ *Ibidem*.

¹² BEATRICE BARAZZONI, *Deidamia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 134.

¹³ *Ibidem*.

1. LA SCHEDA DELLO SPETTACOLO

Autore del libretto	SCIPIONE HERRICO
Compositore della musica	PIER FRANCESCO CAVALLI
Scenografo, ideatore e coordinatore degli effetti scenici	GIACOMO TORELLI
Pittore delle scenografie	Ignoto
Costumista	GIACOMO TORELLI [?]
Periodo della prima rappresentazione	CARNEVALE 1644
Luogo di rappresentazione	VENEZIA, TEATRO NOVISSIMO [SCIPIONE HERRICO]
Autore dello scenario	
Incisore delle stampe contenute nell' <i>in-folio</i>	MARCO BOSCHIN

Scenografie¹⁴: Porto di Rodi con Colosso
Valle Solitaria
Bosco
[Cortile¹⁵] – Piazza di Rodi¹⁶
[Cortile delizioso¹⁷] – Palazzo delizioso¹⁸
Piazza di Rodi (Stanza del Fato in aria)
Porto di Rodi in lontananza
[Palazzo pubblico di Rodi¹⁹] – Cortile del Palagio / Senato di Rodi²⁰
Il Giardino Reale

Personaggi:

Demetrio, *figlio del Re dell'Asia Minore*

Pirro, *figlio del Re dell'Epiro e dei Molossi*

Deidamia, *sorella di Pirro in abito di maschio sotto il nome di Erigindo*

Antigona, *figlia del Re dell'Egitto*

Eufrine, *sua damigella*

Astrilla, *donzella, figlia del Presidente del Senato di Rodi*

Presidente del Senato di Rodi

Capitano della Guardia del Porto

¹⁴ Le scenografie dell'allestimento sono citate da HHerrico nel libretto a ogni cambio di ambiente e nello scenario.

¹⁵ [SCIPIONE HERRICO], *Introduttione, e Scenario della Deidamia*, Venetia, presso Matteo Leni, e Giovanni Vecellio, 1644, p. 14.

¹⁶ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia [...]*, cit., p. 30.

¹⁷ [SCIPIONE HERRICO], *Introduttione, e Scenario della Deidamia*, cit., p. 17.

¹⁸ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia [...]*, cit., p. 49.

¹⁹ [SCIPIONE HERRICO], *Introduttione, e Scenario della Deidamia*, cit., p. 22.

²⁰ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia [...]*, cit., p. 83.

Orinto, *paggio di Pirro*

Sifante

Alceste

Vecchio Pastore

Coro di Pastorelli

Teti

Venere

Amore

Fortuna

Giove

Fato

Curiosità

Cacciatori di Demetrio

Come nel melodramma della *Venere Gelosa*, anche qui i nomi dei cantanti non sono indicati. È verosimile che non siano stati ingaggiati attori famosi, ma figure di fama minore, forse appartenenti a una compagnia secondaria veneziana.

2. LA TRAMA

PROLOGO

La scenografia rappresenta il Porto di Rodi con la statua di Elio, posta all'entrata del porto, a protezione della città.

All'apertura del sipario è in scena Teti. La dea del mare lamenta la sua sorte infelice: già in precedenza le è stato sottratto il figlio Achille, morto nella guerra di Troia e ora i suoi protetti, nonché discendenti, Pirro e Deidamia²¹, giunti a Rodi, sono in pericolo. Teti invoca l'aiuto di Cupido che arriva in cielo offrendole i suoi servigi. La dea chiede di conoscere l'esito della vicenda dei giovani. Alla supplica risponde la dea Fortuna giunta in scena, che consiglia a Teti di volgere le sue richieste al Fato, poiché «il suo braccio esser guidato dal Fato»²². La madre di Achille decide, così, di chiedere aiuto al Destino.

I ATTO

Si dà inizio alla vicenda con Ergindo/Deidamia che lamenta la sua sorte infelice invocando su di lei «una perpetua notte»²³. Il pastore con cui vive, che chiama la fanciulla travestita «figlio»²⁴, cerca di consolarla elogiando la quiete della campagna contro la vita caotica e pericolosa della città. Saputo poi che il tormento del “figlio” è la mancanza di amore, il vecchio uomo canta versi comici sulle donne di città: paragonandole a Megere e a figure viziose, le ridicolizza sostenendone l'ipocrisia evidente anche nelle loro calzature: «Che con gl'alti coturni / Sembrano Gigantesse, / e son Pigmee»²⁵. Ergindo/Deidamia rivela allora la verità sul suo sesso: in realtà è una «vergine errante»²⁶, fuggita dalla casa presso la quale la credono morta. In quel mentre giunge Pirro, fratello della fanciulla, la quale lo riconosce immediatamente, nonostante egli sia travestito da corsaro. Il giovane è inseguito da Demetrio che lo vuole uccidere poiché lo crede pericoloso per la città di Rodi. Deidamia intercede per il fratello placando l'ira di Demetrio ora giunto in scena. La gentilezza della fanciulla e la voce soave la fanno ritenere, dai due giovani, l'incarnazione al maschile di Deidamia, creduta morta, e Demetrio, con questa scusa, la invita a Rodi.

²¹ I nomi dei due fratelli non sono casuali. Pirro è il nome del figlio di Achille, nato dall'unione dell'eroe con Deidamia, figlia di Licomede, re di Sciro. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., libro XIII, vv. 155, p. 511; STAZIO, *Achilleide*, cit.

²² [SCIPIONE HERRICO], *Introduzione, e Scenario della Deidamia*, cit., p. 10.

²³ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia [...]*, cit., p. 13.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 14.

²⁶ *Ivi*, p. 16.

La scenografia muta in un Bosco in cui sopraggiungono Venere e Cupido che cantano inni all'amore. Subito dopo entrano in scena Sifante e Alceste, cacciatori della scorta di Demetrio, che cercano il padrone, smarritosi mentre inseguiva un orso. Usciti di scena, arrivano Ergindo/Deidamia e Pirro. Quest'ultimo soccorre Demetrio che sta per essere ucciso dall'orso e lo salva.

L'atto si chiude con la visione del Cortile con Villa in cui il Capitano del Porto e il Presidente del Senato discutono sulla possibilità di inviare soccorsi a Demetrio contro i corsari.

Fa ora la sua prima entrata in scena Antigona che, con la dama Eufrine, si lamenta di non vedere giungere Pirro con cui ha architettato una fuga d'amore. Uscita di scena, entra Astrilla, figlia del Presidente del Senato, che, insieme a Eufrine, canta un inno all'amore. Sopraggiungono i tre protagonisti dell'opera. Demetrio attende la promessa sposa ferendo inconsapevolmente Deidamia a causa del grande trasporto amoroso con cui parla della principessa d'Egitto. Nel contempo, però, Eufrine e Astrilla, innamoratesi di Deidamia che ancora indossa i panni di Ergindo, si dichiarano "guerra" per conquistare l'amato.

L'ultima scena vede la preghiera di Teti a Giove affinché aiuti Deidamia e Pirro. Il padre degli dei risponde di non voler intercedere finché i due non daranno prova del loro valore.

II ATTO

Il gioco di travestimenti e inganni più o meno apparenti continua nel secondo atto. Deidamia, Demetrio, Antigona e Pirro si incontrano insieme per la prima volta durante la visione del «palagio delizioso»²⁷. Antigona riconosce immediatamente Pirro e, con la scusa di aver salvato il promesso sposo, gli dichiara apertamente l'amore che prova per lui. Di contro Demetrio elogia Ergindo/Deidamia esortandolo a cantare, per poi di uscire di scena.

Rimasta sola, la protagonista si addormenta non prima di aver gioito per l'affetto provato da Demetrio nei suoi confronti, nonostante lo creda un uomo.

Mentre Deidamia dorme entra in scena Eufrite. L'azione è assai comica: Eufrine vorrebbe baciare l'amato Ergindo, ma si accontenta di toccarlo. Deidamia, nel sonno, credendo di essere con Demetrio, ne invoca il nome. La reazione di Eufrine è a dir poco esilarante: inizialmente crede che i gusti del giovane siano "diversi" dal normale, poi, si convince che il sentimento derivi dalla devozione che prova nei confronti dell'erede dell'Asia Minore; infine, continuando a toccare lascivamente il corpo addormentato di Ergindo/Deidamia, ne scopre la vera identità:

Ma che prodigij miro?
Come questo esser puote, ò Cieli, ò Stelle?
I maschi han le mammelle?

²⁷ *Ivi*, p. 49.

Et per quanto si scorge
In questa cupa valle arbor non sorge²⁸.

I riferimenti al sesso maschile si fanno ancora più espliciti con l'entrata di Astrilla che, svegliando Ergindo/Deidamia, tenta di sedurlo:

ASTRILLA. Quel tuo leggiadro sguardo,
Che mi fa la ferita,
Come l'hasta d'Achille
Porger mi può l'aita.

DEIDAMIA. Achille già non sono,
Cara fanciulla mia,
Ed io non hò quell'hasta,
Che sanar ti potria.
[...]

ASTRILLA. Ma vorrei
Dall'arbor del tuo Amore
Coglier se non il frutto, almeno il fiore.

DEIDAMIA. Di questi fiori, e frutti
Sterile è il campo mio;
Privo son della pianta,
C'ha in se virtù cotanta²⁹.

La scenografia muta nella Piazza di Rodi. Antigona e Pirro organizzano la fuga, mentre Eufrine si reca da Demetrio con l'intento di rivelargli la vera natura di Ergindo. Il tentativo fallisce poiché Demetrio teme di suscitare disgusto in Antigona per il fatto di provare un sentimento così forte per un uomo e decide di cacciare Ergindo dalla corte. Il giovane, intanto, entra in scena e cerca di confessare a Demetrio di essere, in realtà, Deidamia. L'audacia discorsiva della giovane imbarazza Demetrio che la caccia, mentre Astrilla discute con Eufrine su chi delle due debba avere Ergindo/Deidamia.

Rientra in scena Deidamia, disperata, e invoca la morte brandendo la spada. In quel mentre arriva Demetrio e, credendo che Ergindo/Deidamia voglia ucciderlo, quando, invece, la fanciulla desidera suicidarsi, la fa imprigionare.

Si assiste a un parziale mutamento di scena: appare in cielo la stanza del Fato. Curiosità, mandata da Teti, apprende, violando le leggi segrete del Destino, la felice sorte destinata a Pirro e a Deidamia, ma è scoperta dal Fato che invoca vendetta a Giove. Il padre degli dei acconsente e minaccia di incenerire con i suoi fulmini Teti e Curiosità. Quest'ultima, però, riesce a fuggire per riferire le buone notizie alla dea marina, non prima di essersi presa gioco del Fato e di Giove («Et io quest'ali spando / Colma di mille nuove, / E schernisco egualmente il Fato, e Giove»³⁰).

La stanza del Fato scompare e l'azione torna a Rodi. La nave di Pirro è accerchiata dai soldati del Capitano della Guardia, e la vera identità del corsaro è

²⁸ *Ivi*, p. 55.

²⁹ *Ivi*, pp. 58-59.

³⁰ *Ivi*, p. 78.

svelata: non si tratta di una flotta aggressiva e composta da pirati, ma di quella del re dell'Epiro e dei Molossi.

III ATTO

Pirro è catturato con l'accusa di essere il mandatario del presunto tentato omicidio ai danni di Demetrio, poiché Ergindo/Deidamia ha confessato che la condanna di morte è giunta da «uno del sangue del Rè d'Epiro, e Molossi»³¹, che, in realtà, corrisponde a lei stessa.

Demetrio perora l'innocenza dell'amico che, poi, è assolto, mentre Ergindo/Deidamia è scortato in prigione.

Astrilla decide di far evadere l'amato poiché possiede le chiavi della cella, essendo la figlia del Presidente del Senato, quando Eufrine la ferma.

Frattanto Pirro ha una crisi di coscienza e si confessa con Antigona, pronta a fuggire insieme a lui: l'eroe deve scegliere se scappare con l'amata, rinunciando all'onore e offrendo la prova di colpevolezza ossia di essere il mandante dell'omicidio di Demetrio, o rinunciare all'amore provato per Antigona e scegliere l'onore. Opta per quest'ultima via poiché non può tradire Demetrio andando a lui il merito di averlo fatto assolvere dall'accusa di tentato omicidio. Antigona si dispera.

Poco prima che Ergindo/Deidamia sia condannato, Eufrine rivela la vera identità del giovane: in realtà si tratta di Deidamia. La fanciulla conferma le parole della dama ritrovando l'amore di Demetrio e permettendo a Pirro e ad Antigona di sposarsi.

³¹ [SCIPIONE HERRICO], *Introduzione, e Scenario della Deidamia*, cit., p. 22.

3. PROLOGO

LA SCENOGRAFIA

Il melodramma si apre con la visione del Porto di Rodi con Colosso (fig. 135).

L'incisione di Boschini mostra verso il proscenio, sul lato destro e su quello sinistro, la presenza di due grandi torri: a sinistra la costruzione, verosimilmente dipinta, è a base circolare: il primo piano con mattoni a vista e due piccole finestre, il secondo, liscio, ha una finestra tonda e due quadrate, il terzo, infine, è caratterizzato da una sorta di loggia. Dietro la torre si vede una piattaforma, probabilmente la banchina del porto, su cui poggia la statua di Elio che trova il secondo punto d'appoggio nella banchina del lato destro del palcoscenico, dietro la seconda torre.

Procedendo sempre sul lato sinistro, seguono la banchina quattro navi attraccate al porto. Le vele non sono del tutto piegate e richiamano fortemente le navi di Anzia dipinte nelle prime due scenografie del *Bellerofonte* (fig. 22 e 28).

Il lato destro del Porto di Rodi mostra una torre in proscenio assai simile alla corrispettiva del lato sinistro, ma a base quadrata, che si alza di tre piani, rispettivamente con la tecnica del mattone a vista per il primo, con tre ampie finestre (una semi ovale e due rettangolari) nel secondo piano, e, al terzo, si scorge un loggiato rotondo che si chiude con una cupola e una lanterna.

Dietro la torre quadrata e oltre la banchina, una fila di cinque navi attraccate al porto si allunga in profondità.

La statua di Elio, posta al centro della scenografia, in posizione frontale rispetto al piano orizzontale del palcoscenico, giunge quasi all'arcoscenio. Il dio tiene sulla mano destra lo scettro e sulla sinistra una torcia con il fuoco acceso, molto probabilmente dipinto. Il capo, poi, è circondato da raggi di luce. È verosimile che la figura sia bidimensionale, cioè dipinta su uno spezzato e fatta sollevare in cielo una volta finito il Prologo. Secondo Per Bjurström, Torelli avrebbe preso spunto dalla tradizione classica per quel che riguarda la statua del dio: il Colosso di Rodi che si ergeva all'entrata del Porto di Rodi, era considerato una delle sette meraviglie del mondo antico³². La sua presenza, poi, a protezione della città, è rappresentata in alcune incisioni del Cinquecento. Particolarmente importante, secondo lo studioso svedese, l'incisione *Il Colosso di Rodi* di Marten de Vos (fig. 136), allievo di Tintoretto a Venezia, incisione a cui Torelli si ispirerebbe. Elio è disegnato al centro della stampa, leggermente più lontano rispetto al dio dell'allestimento della *Deidamia*, ma in una posizione assai simile³³.

La prima scenografia della *Deidamia* è caratterizzata dalla presenza del mare, ideato al modo indicato da Sabbatini nella *Pratica di fabbricar scene e*

³² PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 91; STRABONE DI AMASEA, *Geografia. Magna Grecia e dintorni*, Bari, Edipuglia, 2006, Libro VI, cap.3.1, p. 97.

³³ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 91-93.

machine ne' teatri, ossia con cilindri colorati di azzurro e mossi da una manovella³⁴. L'incisione del *décor* mostra una cospicua distesa d'acqua, ma la scenografia probabilmente è resa grazie a un numero contenuto di piano del palcoscenico. Sarebbe stato infatti inutilmente dispendioso fare un mare troppo esteso in profondità e, del resto, non era utile allo sviluppo dell'azione. Le coppie di quinte sono forse quattro; su di esse sono dipinte torri, banchine e file di navi, due per quinta. Il fondale sarebbe situato al quinto piano e su di esso sarebbero dipinte, oltre al mare, tre navi: una a sinistra, una a destra e una in centro. In lontananza, infine, sempre sul fondale, è raffigurata la città di Rodi con torri, templi e case.

La tecnica prospettica impiegata è centrale, sebbene le regole geometriche non siano rispettate appieno. Il punto di fuga del lato sinistro è meno profondo di quello destro (basti notare le diagonali superiori, ossia le ipotetiche linee create prolungando le rette degli alberi delle navi). Le due rette, infatti, s'incontrano in un punto di fuga differente rispetto a quello nato dall'unione delle diagonali superiori e inferiori del lato sinistro e di quelle del lato destro (fig. 137).

L'analogia con il Porto di Patara del *Bellerofonte* (fig. 22 , 23 e 28) è evidente. In entrambi gli impianti le regole geometriche risultano "scorrette", ma mentre nell'allestimento del '42 l'intento di Torelli è di mettere in evidenza la centralità di Venezia, nel Porto di Rodi lo scopo è di consentire l'inserimento di Amore in cielo. Il lato sinistro, infatti, lascia un vuoto maggiore del corrispettivo destro, offrendo la possibilità di introdurre il dio senza far cadere l'illusione scenica.

Il lato sinistro è più particolareggiato, nel senso che le prue delle navi sono riccamente ornate e l'ambiente è assai più vivace e ricco di quello creato sul lato destro. Si osservino, a riguardo, le prue delle navi a destra: solo la prima prua è decorata, mentre le successive quasi non si vedono, così come le vele e gli alberi maestri. Mentre a sinistra si contano tre alberi maestri e quattro vele, a destra si osservano due alberi maestri e tre vele, la prima delle quali interamente piegata. Perché Torelli idea il lato sinistro in modo più dettagliato e ricco dell'altro? La risposta si può dedurre, forse, osservando le due torri e il Colosso in proscenio. Essi danno un senso di chiusura alla scena, sono molto grandi e arrivano all'arcoscenico, oscurando il cielo, quindi. Se Torelli avesse fatto dipingere le quinte a destra con la stessa "misura" di quelle a sinistra, l'ambiente sarebbe risultato quasi claustrofobico. Raffigurare navi "più piccole" rende la scenografia più "ariosa" e il cielo più ampio. La nostra è solo un'ipotesi ma, alla luce delle considerazioni proposte finora sulla tecnica prospettica utilizzata da Torelli, il quale sfasa la geometria anche per creare spazi aperti, possiamo sostenere che, anche qui, l'intento sia di "aprire il cielo"³⁵. A esempio ricordiamo il Porto di Patara del *Bellerofonte* (fig. 22 e 28), in cui le torri sul lato sinistro sono più piccole delle navi sul lato destro per dare maggior "respiro" alla scenografia.

La scenografia del Porto di Rodi non è ideata *ex novo*. Secondo studi accreditati, è in parte composta dalle quinte della scenografia del Porto di Patara

³⁴ Cfr. NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 90-91.

³⁵ Cfr. FAUSTO TORREFRANCA, *Il "Grande stregone" Giacomo Torelli [...]*, cit., pp. 473-475.

con cui si apre il melodramma il *Bellerofonte*³⁶ (fig. 22 e 28). Confrontando i due apparati, infatti, si notano numerose somiglianze, «come le navi e le torri poste ai lati del proscenio»³⁷. È possibile che, a causa della fine dell'appoggio degli Incogniti, l'impresario Lappoli si sia trovato in difficoltà economiche e abbia obbligato l'autore delle scenografie, Giacomo Torelli, a impiegare quinte già utilizzate in allestimenti precedenti, come dimostrano l'incisione dell'impianto di apertura del melodramma del 1644 e quelle dei successivi apparati.

GLI ATTORI E I COSTUMI

L'apertura del sipario vede in scena la dea Teti che attende l'arrivo di Cupido. La dea, visibile nell'incisione, è la figura che si nota a sinistra della stampa, sotto la gamba del Colosso, su una conchiglia (fig. 135), come vuole la tradizione classica per quel che riguarda il sorgere delle dee marine. La figura a destra è la dea Fortuna, terza protagonista del Prologo, come si capisce in quanto tiene in mano una ruota. In cielo, sul lato sinistro, si vede Cupido alato, mentre regge in mano l'arco con cui colpisce gli innamorati.

Dopo aver cantato le arie del Prologo, i personaggi escono di scena: Teti sprofonda nelle acque, Amore scompare in cielo e Fortuna esce di lato attraversando le acque: «Teti si tuffa nel Mare, Amor vola da una parte, & la Fortuna traversa il Mare»³⁸.

Nonostante la mancanza di informazioni dettagliate sull'ultimo allestimento torelliano al Novissimo (si possiede solamente lo scenario, ossia una descrizione breve e assai generale dello spettacolo), si possono fare alcune osservazioni di rilievo osservando le incisioni. Si è detto che nell'incisione della prima scenografia l'irregolarità geometrica permette l'inserimento di Cupido in cielo sul lato sinistro del palcoscenico, senza far crollare l'illusione. È verosimile che il cantante entri fra il terzo e il quarto piano, dopo le prime due navi. Se fosse stato collocato sul lato destro, la figura sarebbe apparsa troppo grande rispetto alle imbarcazioni sottostanti che sarebbero risultate sproporzionate rispetto all'essere umano. Ponendo Amore a sinistra, l'illusione scenica è mantenuta visto che le navi sono dipinte in misura più grande rispetto alle corrispettive sul lato destro. Questa è solo un'ipotesi, verosimile alla luce di un ulteriore confronto con la scenografia d'apertura del *Bellerofonte*, il Porto di Patara (fig. 22). Anche in quel caso, l'impianto è costruito con prospettive differenti da un lato all'altro con l'intento di inserire Nettuno senza renderlo sproporzionato.

Un'altra considerazione che si può compiere a partire dall'incisione riguarda i cantanti che interpretano Teti e Fortuna. Dal disegno le dee del Prologo della *Deidamia* sono prive di abiti, forse indossano una calzamaglia color carne,

³⁶ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 339; MARIA IDA BIGGI, *Deidamia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 138.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ [SCIPIONE HERRICO], *Introduzione, e Scenario della Deidamia*, cit., p. 10.

come Nettuno nel *Bellerofonte* o gli Zefiri nella *Venere Gelosa*, e una sorta di velo a coprire le parti intime. Se si osserva poi Teti (la figura a sinistra), si nota che il seno della dea è inesistente. Per questi motivi è verosimile supporre che le due dee siano interpretate da due castrati, come voleva la tradizione del melodramma del Seicento che amava affidare a tali tipologie di cantanti i ruoli secondari o corali³⁹.

³⁹ Cfr. CORRADO RICCI, *Farinelli*, cit., pp. 7-8.

4. I ATTO

Scene 1-4

LA SCENOGRAFIA

Con l'inizio del primo atto la scenografia del Porto di Rodi muta nella Valle solitaria, luogo in cui vive Deidamia, travestita da Ergindo, con il vecchio pastore (fig. 138).

L'impianto si presenta prevalentemente roccioso. La strada principale è circondata da alti massi su cui spiccano capanne e alberi frondosi. Sul pavimento si vedono alcuni sassi, probabilmente degli spezzati inseriti nei tagli del pavimento, utili ad arricchire la strada con elementi in rilievo. Sul fondale è dipinta la strada centrale costeggiata dalle pietre, che si estende in profondità.

È probabile che anche per ideare questo apparato Torelli utilizzi

materiali ripresi da precedenti allestimenti: alcune quinte derivano dalle prime scene del secondo atto di *Bellerofonte*, l'Isola disabitata, mentre altri sono riciclati dalla deliziosa boschereccia de *La Venere Gelosa*⁴⁰.

Osservando l'Isola disabitata di Magistea del *Bellerofonte* (fig. 46 e 59), si possono notare analogie con la Valle solitaria della *Deidamia* come, ad esempio, le grandi rocce o gli arbusti ai lati della strada. Le stesse somiglianze, più evidenti, si evincono con la Boschereccia con Sasso della *Venere Gelosa* (fig. 127): i massi e gli alberi (con tanto di radici che sporgono dalle rocce e foglie ben definite) corrispondono alla scenografia della *Deidamia*, così come le capanne in rovina.

La nostra opinione è che Torelli abbia usato le quinte della scenografia della *Venere Gelosa* (di appena tre coppie come si osserva dalla figura 128), alternandole con alcune dell'Isola di Magistea del *Bellerofonte*.

Nella visione d'insieme l'impianto illude d'essere profondo alcuni chilometri, ma la prospettiva non è corretta. Dividendo la scenografia in due parti (quella delle quinte e quella del fondale) si osserva come le regole prospettiche siano diverse. Sebbene entrambe siano costruite con un punto di fuga centrale, la profondità delle pitture sulle quinte è minore di quella sul fondale. Il punto di fuga del fondale è molto lontano, quello sulle quinte supera di poco l'ultimo telaro. La soluzione adottata da Torelli risponde a una doppia necessità: da un lato al desiderio di allungare apparentemente all'infinito le scenografie, per cui il punto di fuga del fondale è molto lontano, dall'altro di permettere all'attore di praticare "coerentemente" il palcoscenico. Come per la Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80) e per la Piazza di Nasso della *Venere Gelosa* (fig. 98), anche nella Valle solitaria è presente un "effetto speciale ottico" con l'intento di non far crollare l'illusione

⁴⁰ MARIA IDA BIGGI, *Deidamia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 139.

qualora i personaggi pratichino le scenografie e, nel contempo, di dare l'impressione che lo spazio sia infinitamente profondo. L'impianto è costruito, probabilmente, come una scena lunga, ossia con sette telari corrispondenti ai blocchi di massi ai lati del palcoscenico.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Nelle prime quattro scene del primo atto partecipano i protagonisti del melodramma: Deidamia, Pirro e Demetrio. L'incisione di Boschin mostra la prima scena, con Deidamia e il vecchio pastore, rappresentato dalla figura a sinistra, con una lancia per cacciare e la barba lunga. Egli indossa un abito molto povero, assai simile a quello del pastore Niso nella *Venere Gelosa* (fig. 93). Osservando l'incisione della *Deidamia* e quella del Tempio di Bacco del melodramma del 1643 (fig. 93), in cui sono disegnati i pastori che partecipano all'agone canoro, si nota come il costume sia molto simile: corto, con una specie di "grembiule" di pelliccia davanti e le maniche lunghe e larghe. La figura a destra deve essere Deidamia, visto che è l'unica a parlare con l'anziano. Dell'abbigliamento della fanciulla si può solo affermare che è una lunga tunica con un cappello (probabilmente per nascondere i lunghi capelli biondi⁴¹). Non vi sono somiglianze evidenti tra il costume della fanciulla e altri di cui si possiedono i disegni e le dettagliate descrizioni, ad eccezione del mantello: esso è assai simile a quello indossato dall'uomo raffigurato nell'ultima incisione del *Bellerofonte* (fig. 80).

Scene 7-12

LA SCENOGRAFIA

L'ultima scenografia della *Deidamia* di cui si possiede l'incisione chiude il primo atto. Si tratta del Cortile con Villa (fig. 139)⁴². L'impianto si presenta con un corto viale di cipressi, precisamente tre per lato, dipinti sulle quinte più vicine al proscenio e un fondale con il portale architravato del palazzo e il palazzo in fondo, sempre dipinti. Il portale è formato da colonne quadrate su cui poggia una balaustra composta da tre piccole colonne quadrate con teste incoronate. Il tutto termina con un transetto e tre volute ornate da gigli e sfere.

Oltre il portale architravato centrale è dipinto, sempre sul fondale, un lungo corridoio di colonnine fasciate al centro, che si allunga in profondità. Le stesse colonnine sono riprese lungo tutto il portale, a circondare il palazzo reale.

⁴¹ Cfr. SCIPIONE HERRICO, *Deidamia. Dramma Musicale*, cit., p. 42.

⁴² Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit. p. 91 e p. 94; MARIA IDA BIGGI, *Deidamia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 139.

L'edificio reale è simile ai palazzi veneziani e veneti noti agli Incogniti come, ad esempio, la già citata Villa Capra detta La Rotonda di Andrea Palladio (fig. 91) e il Palazzo Corner di Iacopo Sansovino a Venezia (fig. 103).

La porta d'ingresso del palazzo, un arco a tutto sesto, è aperta e mostra, al suo interno, un lungo viale, pare alberato, che, alla luce delle altre scenografie torelliane che hanno lo stesso soggetto⁴³, termina nel Giardino Reale, impianto con cui si chiude il melodramma e di cui, purtroppo, non si possiedono immagini.

L'idea di dipingere sul fondale il portico di piccole colonne tra il portale architravato e il palazzo, potrebbe verosimilmente rispondere alla tradizione barocca dei giardini seicenteschi; Leonardo Ruffo, nel suo saggio *Il Giardino Veneziano*⁴⁴, ne offre un'esautiva ricostruzione che ben si avvicina alla scenografia della *Deidamia* (fig. 140). La linearità del corridoio creato dalle colonnine che termina ai piedi del palazzo, prosegue, sotto forma di viale alberato, oltre il palazzo per aprirsi nel Giardino e poi nel Boschetto.

Per ideare l'apparato sembra che Torelli abbia preso spunto ancora una volta da Charles Lebrun, creatore di arazzi (fig. 77, 78 79), già citato da Per Bjurström⁴⁵ quando parla del Boschetto reale del *Bellerofonte* (fig. 76) e delle prime due Boscherecce della *Venere Gelosa* (fig. 84 e 90). Il Cortile con Villa della *Deidamia* ricorda, infatti, la *Pastorale con Uccelli*, sempre di Lebrun (fig. 141), per le quattro colonne che suddividono la scena, la bassa balconata di piccole colonne e la cura nel definire le foglie dei cipressi e delle due piante sui vasi posti tra un'arcata e l'altra.

La scenografia del Cortile con Villa della *Deidamia* è una scena corta, probabilmente costruita con tre coppie di telari (corrispondenti ai tre cipressi laterali) e un fondale che come per il Tempio di Giove (fig. 69), la Boschereccia (fig. 76) e la Sala Regia (fig. 80), tutte e tre appartenenti allo spettacolo del *Bellerofonte*, nonché per il Cortile reale (fig. 115), i Campi Elisi (fig. 124) e il Giardino Reale (fig. 130) della *Venere Gelosa*, tripartisce la scena.

La prospettiva centrale, poi, tende a due punti di fuga differenti: quello delle quinte e quello del corridoio centrale. Questa soluzione, riscontrata anche nell'impianto precedente, la Valle solitaria (fig. 138), ma più evidente nella Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80) e nella Piazza di Nasso della *Venere Gelosa* (fig. 98), crea uno speciale effetto ottico che tende a far percepire come più profonda la scena sebbene le regole geometriche attestino il contrario.

⁴³ Nel *Bellerofonte* sia il Cortile reale (fig. 30), che la Sala regia (fig. 80), terminano nel Giardino reale (fig. 62); nella *Venere Gelosa* la Piazza di Nasso (fig. 98), e il Cortile reale (fig. 115), mostrano in lontananza il Giardino Reale (fig. 130).

⁴⁴ LEONARDO RUFFO, *Il Giardino Veneziano [...]*, cit., p. 73.

⁴⁵ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit. p. 71.

GLI ATTORI E I COSTUMI

Nell'incisione del Cortile con Villa (fig. 139) sono visibili, davanti al portale architravato centrale due figure che parlano. Le due donne potrebbero essere Antigona ed Eufrine o Astrilla e Eufrine.

La nostra ipotesi è che l'incisione raffiguri la settima scena del primo atto, ossia il momento in cui Antigona si lamenta con Eufrine del ritardo di Pirro⁴⁶. Osserviamo i costumi delle due donne. La figura a sinistra indossa un lungo abito ricamato sopra il quale porta una veste più corta, stretta da un'alta cintura. Le spalle sono coperte da un mantello a strascico con le maniche lunghe e ampie. Sul capo è posta una corona. È proprio l'ornamento regale a identificarla come Antigona in quanto né Eufrine, dama di compagnia, né Astrilla, nobile fanciulla ma non regale, avrebbero potuto indossare una corona. La donna a sinistra sarebbe, quindi, l'erede d'Egitto. A conferma confrontiamo l'abito della fanciulla (fig. 139) con quello indossato da Giulia Sans Paolelli, interprete di Anzia nel *Bellerofonte* raffigurata nelle incisioni del Giardino reale (fig. 62) e del Boschetto reale (fig. 76) del *Bellerofonte*. In entrambe le stampe Anzia è la figura a sinistra. L'abito lungo, la veste più corta e il mantello sono molto simili al costume di Antigona; la regina di Argo, inoltre, porta la corona, simbolo della regalità, così come una corona è posta sul capo della figura a sinistra della *Deidamia*. Appare quindi ovvio che la fanciulla sia Antigona visto, poi, che l'unica altra donna regale che partecipa all'azione del melodramma e che avrebbe diritto di indossare un simile ornamento, è la protagonista del melodramma del '43, Deidamia, che, fino alla fine del terzo atto, è travestita da umile fanciullo.

L'altra figura, a destra dell'incisione (fig. 139), è Eufrine poiché è l'unica donna a interagire con Antigona durante la visione della scenografia del Cortile con Villa.

Eufrine indossa una doppia veste (una lunga e una corta) e ha i capelli raccolti. L'abito è semplice ed è più corto di quello di Antigona (s'intravedono i piedi).

Non si sono rintracciate evidenti analogie con altri costumi presenti negli spettacoli torelliani di cui si possiedono le riproduzioni cartacee degli spettacoli torelliani, anche se si nota una certa somiglianza stilistica dell'abito di Eufrine con quello di Delfiride, la nutrice di Anzia, visibile nel Boschetto reale (fig. 76) del *Bellerofonte* (è la figura a destra) e con la veste della Sacerdotessa presente nel Giardino Reale (fig. 130) della *Venere Gelosa* (è la figura a destra, accanto alla fontana con la statua di Venere).

⁴⁶ Cfr. SCIPIONE HERRICO, *Deidamia* [...], cit., pp. 33-36.

5. «SPETTACOLI SCENICI, AMMAESTRAMENTI DE GL' HUOMINI»

Nel testo di Plutarco intitolato *Le vite di Demetrio e Antonio* è raccontata la vita del giovane Demetrio, re dell'Asia Minore, in cui è citato il matrimonio dell'eroe con la principessa Deidamia («Sposò Deidamia figlia di Eacide re dei Molossi, sorella di Pirro»⁴⁷). Da questa indicazione Herrico trae spunto per scrivere il libretto del melodramma. Il travestimento della giovane protagonista, che cerca di recuperare l'amore dell'amato Demetrio, non si trova in alcuna fonte antica ed è perciò invenzione di Herrico.

Herrico, quindi, inventa una *fabula* partendo dalla vicenda classica e la adatta alle esigenze del pubblico seicentesco. Le scenografie ideate da Torelli per lo spettacolo rispecchiano, anch'esse, il gusto barocco con i continui mutamenti di scena, anche parziali, le quinte dipinte meravigliosamente e le macchine per i voli.

Negli *Apparati Scenici* sono presenti solamente tre incisioni che mostrano le scenografie ideate per la *Deidamia*: il Porto di Rodi con Colosso (fig. 135), la Valle Solitaria (fig. 138) e il Cortile con Villa (fig. 139). In totale, però, gli impianti sono nove:

1. Porto di Rodi con Colosso
2. Valle Solitaria
3. Bosco
4. Cortile con Villa
5. Cortile delizioso
6. Piazza di Rodi
7. Porto di Rodi in lontananza
8. Palazzo pubblico di Rodi
9. Il Giardino reale

L'elenco riportato è quello offerto dallo scenario. Nella seconda edizione c'è qualche differenza: la quarta, la quinta e l'ottava scenografia, infatti, rappresenterebbero rispettivamente la Piazza di Rodi⁴⁸, il Palazzo delizioso⁴⁹, il Cortile del Palazzo con il Senato di Rodi⁵⁰. Sorge allora una domanda: quali delle scenografie sono realmente ideate da Torelli per lo spettacolo? La risposta più verosimile è offerta dalla terza incisione della *Deidamia* inserita negli *Apparati Scenici*, il Cortile con Villa (fig. 139). L'impianto si colloca in chiusura del primo atto e vede, quasi in proscenio, Antigona ed Eufrine. Solamente nella settima scena del primo atto è presente un dialogo tra due donne che si trovano in un cortile, e non, com'è indicato nella seconda edizione del libretto, nella Piazza di Rodi. Da questo indizio deduciamo, con un certo margine di probabilità, che le scenografie ideate da Torelli siano quelle citate dallo scenario, vale a dire il Cortile con Villa

⁴⁷ PLUTARCO, *Le vite di Demetrio e Antonio*, cit., cap. 25.2, p. 59.

⁴⁸ SCIPIONE HERRICO, *Deidamia [...]*, cit., p. 30.

⁴⁹ *Ivi*, p. 49.

⁵⁰ *Ivi*, p. 83.

come quarto apparato, il Cortile delizioso come quinto, e il Palazzo pubblico di Rodi come ottavo. Ma perché allora nella seconda edizione sono indicate tre diverse scenografie? La questione è facilmente risolvibile: Torelli, ovviamente, deve aver ideato gli impianti prima della rappresentazione di fronte agli spettatori. I disegni di alcuni di questi impianti contenuti negli *Apparati Scenici* e la descrizione dello scenario e della prima edizione del libretto, in cui le indicazioni di Herrico, seppur vaghe, si avvicinano al contenuto delle incisioni nell'*in-folio* e dello scenario, sono stampati prima della vera e propria messinscena, con l'intento, soprattutto per quanto riguarda gli ultimi due volumi, di accattivarsi il favore del pubblico: «si trattò di un'abile manovra pubblicitaria prima della messinscena»⁵¹. Solo successivamente è stampata, molto probabilmente dopo la rappresentazione a teatro, una seconda edizione del libretto, contenente le modifiche all'assetto scenografico previste per una seconda rappresentazione della *Deidamia*. Dal 1644, a causa della crisi economica del Novissimo, però, l'ingegnere non può contare su un grande contributo finanziario per la realizzazione delle sue meraviglie e quindi un nuovo allestimento non viene realizzato. La *Deidamia* è messa in scena nuovamente, non da Torelli ma, molto probabilmente, con le indicazioni della seconda edizione, nel 1647 a Venezia, e nel 1650 a Firenze.

Come per gli altri allestimenti torelliani al Novissimo, anche per la *Deidamia* del 1644 Torelli crea apparati che da un ambiente generale conducono lo spettatore verso un luogo particolare, per concludere la vicenda nel Giardino Reale. Il Porto di Rodi mostra la città in lontananza, visibile oltre il Colosso e in proporzioni assai ridotte (fig. 135). Nella seconda scenografia, la Valle Solitaria (fig. 138), si è all'interno dell'isola di Rodi, ma ai margini della stessa, lontani dalla città e dalla civiltà; lo stesso si può affermare per la terza scenografia, il Bosco, che mostra un ambiente più vicino alla città rispetto alla Valle Solitaria, ma ancora lontano dalla *polis*. Il Cortile con Villa (fig. 139), o la Piazza di Rodi, raffigura, invece, l'interno della città, nel suo punto nevralgico, come, in precedenza, era accaduto nella *Finta Pazza* con il Cortile del palazzo del Re di Sciro e la Piazza di Sciro, nel *Bellerofonte* con il Cortile reale (fig. 30), e nella *Venere Gelosa* con la Piazza di Nasso (fig. 98).

Nel secondo atto si offrono tre scenografie che, a differenza del primo atto, da un ambiente particolare, il Cortile o Palazzo delizioso, conducono a uno generale, ossia al Porto di Rodi in lontananza. L'ultimo atto, infine, mostra il Palazzo pubblico di Rodi o il Cortile del Palagio e il Senato di Rodi, e il Giardino Reale, termine ultimo della vicenda.

Una simile soluzione si è già ritrovata nei tre precedenti spettacoli: nella *Finta Pazza* dal Porto di Sciro si passa al Cortile reale per poi allontanarsi dalla reggia per giungere alla Piazza di Sciro, attraversare l'Inferno e concludere la vicenda nel Giardino Reale. Lo stesso accade per il *Bellerofonte*: dal Porto di Patara si passa al Cortile regio per allontanarsi dalla città arrivando all'Isola di Magistea e terminare la storia all'interno del palazzo reale, nella Sala Regia. Infine, nella *Venere Gelosa* dalla Boschereccia con cui si apre lo spettacolo si giunge al Tempio di Bacco e alla Piazza di Nasso per entrare nel Cortile reale e

⁵¹ DOMENICO MENTI, *Deidamia*, in «Lo Stracciafoglio», cit., p. 14.

allontanarsi dalla reggia uscendo da Nasso e tornare nel palazzo reale all'interno del Giardino.

Torelli vuole far compiere allo spettatore un viaggio concentrico che lo porta, in ultima istanza, ad ammirare la *summa* delle sue meraviglie scenografiche: più volte, infatti, si è sentito elogiare l'ingegnere che, nell'ultimo apparato, supera se stesso e la magnificenza di tutti gli impianti precedenti.

Se il "viaggio concentrico" compiuto dallo spettatore nella visione delle scenografie per quanto riguarda gli altri allestimenti torelliani termina nella scenografia più bella, questo stesso percorso è anche utile ad accompagnare questo o quel personaggio nel proprio cammino di conoscenza. Sorge, a questo punto, una domanda di carattere interpretativo. È corretto pensare anche per la *Deidamia* ad una *quête*? La risposta, a nostro parere, è affermativa. Purtroppo non possediamo che tre incisioni dello spettacolo, sicché il lavoro di ricostruzione dell'allestimento si rivela complesso, ma possiamo avvalerci di alcune considerazioni importanti. Nell'analisi dei melodrammi precedenti si è visto come ricorrono, nell'estetica torelliana, alcuni principi stilistici come l'alternanza di ambienti naturali e architettonici e di forme morbide e rigide, la tripartizione del fondale, la prospettiva all'infinito, il cielo "aperto", i voli acrobatici, i rimandi a ville e giardini veneti, le ambientazioni come allegoria dello stato d'animo dei personaggi. Queste costanti si rintracciano anche nelle tre incisioni della *Deidamia* (nel Porto di Rodi, fig. 135, e nel Cortile con Villa, fig. 139, si riscontra l'alternanza di forme naturali e architettoniche, rigide e morbide; nella Valle solitaria, fig. 138, il cielo è "aperto"; in tutte e tre le incisioni la prospettiva è molto profonda e nel Cortile con Villa è presente la tripartizione del fondale, nonché la somiglianza con un cortile veneto). Possiamo dunque dedurre che anche per le altre scenografie della *Deidamia* ricorrono gli stessi motivi. Se non sappiamo come fossero gli altri apparati, è vero che Torelli utilizza per l'allestimento quinte impiegate in precedenza per gli altri spettacoli e le modifica per l'occasione⁵², a parte il caso del Cortile con Villa (fig. 139), realizzato *ex novo*⁵³. Ne deduciamo che anche le altre scenografie del melodramma del 1644 rispondano ai consueti principi estetici e simbolici.

Partendo dalle analogie individuate tra il Porto di Rodi con Colosso (fig. 135) e la Valle solitaria (fig. 138) da un lato, e, dall'altro, le altre scenografie degli spettacoli precedenti, è possibile "ricreare", almeno in teoria, gli altri apparati utilizzati per la *Deidamia*. A tale scopo ci si avvale, in parte, dei preziosi studi di Per Bjurström che, nel suo saggio, elenca i *décors* che Torelli avrebbe riutilizzato per inventare le meraviglie per la *Deidamia*⁵⁴: il Bosco (atto primo, scene 5-6) deriverebbe dal Boschetto del *Bellerofonte* (fig. 76) e da due scenografie della *Venere Gelosa*, ossia la Boschereccia con la città di Nasso in lontananza (fig. 84) e la Boschereccia selvaggia (fig. 90). L'impianto del Cortile o della piazza di Rodi (atto primo, scene 7-12) potrebbe essere ricavato dalla Piazza di Sciro della *Finta*

⁵² Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 42.

⁵³ Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 339.

⁵⁴ PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 91.

Pazza, dal Cortile regio del *Bellerofonte* (fig. 30) e dalla Piazza di Nasso della *Venere Gelosa* (fig. 98); il Cortile delizioso o il Palagio delizioso (atto secondo, scene 1-3) dal Cortile della *Finta Pazza*, da quello del *Bellerofonte* (fig. 30) e da quello della *Venere Gelosa* (fig. 115). Il Porto di Rodi in lontananza (atto secondo, scene 4-10) potrebbe derivare dall'Isola di Magistea del *Bellerofonte* (fig. 46 e 59), la stanza del Fato in aria (atto secondo, scena 9) dalla macchina delle nuvole su cui poggiano il Coro di Menti Celesti della *Finta Pazza*; e, infine, il Giardino Reale (atto terzo, scene 7-8) potrebbe provenire dal Giardino Reale della *Finta Pazza*, da quello del *Bellerofonte* (fig. 62) e della *Venere Gelosa* (fig. 130).

Tali supposizioni portano a ritenere che, come per gli altri spettacoli, le scenografie della *Deidamia* siano costruite in modo da essere significanti e funzionali ad accompagnare il cammino dei personaggi. Vediamo come. Anzitutto bisogna chiedersi quale personaggio compia un percorso di conoscenza nello spettacolo del 1644. Sicuramente non la protagonista, unica figura sempre consapevole per tutto lo spettacolo, la quale non cambia mai indole, incarnando costantemente un'eroina "romantica" tanto da volersi immolare per l'amato.

Colui che necessita di una più elevata conoscenza è, ovviamente, Demetrio. Il giovane, fino alla fine della vicenda, non riconosce l'amata Deidamia e si crede innamorato di Antigona.

La questione ora, è: come Torelli "traduce visivamente" il cammino di Demetrio?

Le prime due scenografie del primo atto, la Valle solitaria (fig. 138) e il Bosco, offrono il destro a un'interpretazione allegorica. La valle, ma ancor più il bosco, sono simboli di concentrazione spirituale e degli spazi interiori⁵⁵. In questi due ambienti Demetrio incontra per la prima volta Ergindo/Deidamia che suscita nell'animo dell'eroe un affetto molto forte, ricordandogli la fanciulla amata un tempo e della quale, inconsciamente, è ancora innamorato. Con la visione della Valle, prima, e del Bosco, poi, nelle prime scene del primo atto si rappresenta l'anima o, meglio, si rappresentano i desideri inconsci e inconsapevoli di Demetrio, nel centro dei quali si trova Deidamia. La fanciulla è presente nello spirito del giovane sia teoricamente, visto che Demetrio la nomina più volte mentre si trova nella Valle davanti a Ergindo, sia fisicamente, essendo Deidamia presente in scena. Non a caso un altro significato allegorico della foresta è la donna⁵⁶.

La scenografia con cui si chiude il primo atto, il Cortile con Villa (fig. 139), e la prima del secondo atto, il Cortile delizioso, altro non sono che nuove tappe del percorso di Demetrio. Il cortile è identificato come un luogo di meditazione⁵⁷, un *hortus conclusus*, ambiente in cui il personaggio è protetto e può «riconquistare l'eterna beatitudine»⁵⁸. Demetrio è sempre più coinvolto da Ergindo/Deidamia per il quale prova un affetto "sconveniente", ma Torelli "rassicura" lo spettatore

⁵⁵ Cfr. DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 112, voce *foresta*.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷ Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino veneziano*, cit., p. 194.

⁵⁸ MARIAGRAZIA DAMMICO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUARENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 21.

mostrando il turbamento dell'eroe in luoghi identificabili come simboli femminili⁵⁹.

Poco dopo, però, dalla quarta alla decima scena, l'ambiente protetto e ideale per il corteggiamento⁶⁰ cede il passo alla città di Rodi con la visione del Porto e del Palazzo pubblico. Durante le scene in cui si manifestano i due ambienti, Demetrio si allontana dal suo "istinto" poiché accusa di omicidio Deidamia/Ergindo. Gli ambienti, che prima avevano accompagnato l'eroe nella progressiva presa di coscienza di ciò che la sua anima desiderava, si tramutano in luoghi esclusivamente umani e, se vogliamo identificarli simbolicamente, prettamente maschili. Come, infatti, gli ambienti naturali quali il bosco e il cortile sono simbolo della donna, così il porto e il palazzo pubblico simboleggiano l'uomo in quanto destinati alle opere maschili e ambienti "poco convenienti" per una nobile fanciulla. La cecità di Demetrio giunge qui al suo apice condannando a morte l'amata. Solo nel finale l'ordine è ristabilito, la presa di coscienza avviene, per mezzo di Eufrine, e Demetrio riconosce Deidamia sotto le spoglie di Ergindo. Le nozze, come nella *Finta Pazza* e nella *Venere Gelosa*, si celebrano nel Giardino Reale, termine ultimo e luogo di perfezione⁶¹.

L'ultima questione da affrontare riguarda l'elogio di Venezia all'interno dell'allestimento e aspetto tipico degli spettacoli degli Incogniti al Novissimo.

Nella stesura del libretto non si assiste a un evidente elogio della Venezia repubblicana; nella *Deidamia*, infatti, Herrico rinuncia a lodare apertamente la Serenissima, anche se è presente un unico paragone, velato, con Rodi, come sostiene Domenico Mento:

l'unico esplicito riferimento alla gloria repubblicana di Venezia riguarda la sua posizione centrale nel commercio e nei rapporti con l'Oriente. La vicenda [...] ambientata [...] a Rodi [...], che alla pari della città lagunare fu nell'antichità un importante crocevia per i commerci con l'Egitto e Cipro⁶².

Come Venezia, infatti, anche Rodi, la maggiore isola delle Sporadi meridionali, è un importante punto di commercio marittimo, e inoltre, nel periodo in cui si svolge l'azione recitata, circa il IV secolo a. C., era una repubblica («La Scena rappresenta l'Isola di Rodi, che all'ora si governava à Repubblica»⁶³). Herrico, perciò, si distacca dalla tradizione incognita che insisteva sull'encomio veneziano⁶⁴, ma nel contempo, offre il destro a Torelli per lodare la Serenissima: non solo il fatto che l'isola sia governata da una Repubblica rimanda a Venezia, ma il Porto di Rodi, per la sua struttura, ricorda l'arsenale veneziano, tanto più perché Torelli recupera le vecchie quinte del Porto di Patara (fig. 22), con cui si apriva il *Bellerofonte*, dipinte in maniera tale da rimandare al porto di Venezia.

⁵⁹ Cfr. DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 123, voce *giardino*; *Cantico dei Cantici*, 4, 12-5, 1.

⁶⁰ MARIAGRAZIA DAMMICO, GABRIELLA BONDI, LETIZIA QUARENGHI, *I Giardini Veneziani*, cit., p. 23.

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁶² DOMENICO MENTO (a cura di), *Deidamia*, in «Lo Stracciafoglio», cit., p. 15.

⁶³ [SCIPIONE HERRICO], *Introduzione e Scenario della Deidamia*, cit., p. 8.

⁶⁴ Cfr. DOMENICO MENTO (a cura di), *Deidamia*, in «Lo Stracciafoglio», cit., p. 15.

Il Cortile con Villa (fig. 139) poi, ricorda alcuni palazzi veneziani, così come, verosimilmente, anche le altre scenografie. Torelli perciò, pur non avendo precise indicazioni da parte dell'autore del libretto, non rinuncia a lodare la città che lo accoglie e a cui va il merito di averlo reso famoso.

GIACOMO TORELLI, UN ALLESTITORE

1. UN «TEATRO INVAGHITO DI SCENE, E PROSPETTIVE»¹

Ricordiamo anzitutto che non possediamo incisioni che riproducano le scenografie della *Finta Pazza* allestita nel 1641. Le descrizioni offerte da Bisaccioni nel *Cannocchiale*, tuttavia, inducono a ritenere la presenza di notevoli somiglianze tra i cinque apparati ideati per l'allestimento specifico e alcuni *décors* creati per *Il Bellerofonte*, *La Venere Gelosa* e la *Deidamia*.

Sappiamo che nella *Finta Pazza* gli impianti rappresentano il Porto dell'isola di Sciro, la Piazza centrale, il Cortile del palazzo, il Giardino Reale e l'Inferno. Del Porto di Sciro Bisaccioni dice che si scorgono da un lato le abitazioni dei pescatori e, dall'altro, alcuni scogli sormontati da torrette di guardia. In lontananza sarebbero dipinte le isole Cicladi e il mare². Un ambiente assai simile è descritto da Del Colle quando parla del Porto di Patara del *Bellerofonte*, spettacolo allestito l'anno successivo alla *Finta Pazza*. La prima scenografia mostra, infatti, l'entrata nella città di Ariobate, e sul lato sinistro sono dipinte le mura di Patara oltre le quali si scorgono alcune case, mentre sul fondale sono raffigurati due scogli che terminano, entrambi, con una torretta (fig. 28)³. La scenografia con cui si apre la *Deidamia* (1644), ossia il Porto di Rodi con Colosso (fig. 135), essendo costruita con i telari utilizzati per il Porto di Patara, riprende, infine, le caratteristiche dell'apparato del *Bellerofonte* e, per le analogie rintracciate tra il Porto di Patara e quello di Sciro, anche della *Finta Pazza*.

La descrizione del Cortile reale della *Finta Pazza* lascia supporre qualche affinità con il Cortile della *Venere Gelosa* (fig. 115), per la presenza, in entrambi gli impianti, di statue, colonne e archi trionfali⁴, e con la Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80) poiché sul fondale del Cortile di Sciro è dipinta una porta aperta oltre la quale è possibile vedere quattro stanze che terminano nel Giardino

¹ GIACOMO TORELLI, [Lettera al Cardinal Antonio Barberini], in [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 3.

² Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 9-10.

³ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

⁴ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 20-21; [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 28.

Reale⁵, stessa visione che si mostra allo spettatore durante l'ultima scenografia del *Bellerofonte*: «in fondo si apriva un andito, che aveva da ciascuna parte questo [*sic*] porte di camere partite dai propri archi, e per ultimo si stendeva uno stradone di cipressi, che portava al reale giardino»⁶.

La descrizione di Bisaccioni della Piazza di Sciro induce a ritenerla simile alla Piazza di Nasso della *Venere Gelosa* (fig. 98): entrambe le scenografie presentano al centro una strada che termina alle porte del palazzo reale⁷.

Ancora. Il penultimo impianto della *Finta Pazza*, l'Inferno, sembra richiamare da un lato lo stesso ambiente ideato per la *Venere Gelosa* (fig. 110), dall'altro la Grotta di Eolo del *Bellerofonte* (fig. 42). Nei primi due casi, infatti, l'Inferno è costruito all'interno di una grotta nel sottosuolo, tradendo l'uso seicentesco che lo collocava in una valle infuocata, come accade, ad esempio, per il già citato Inferno realizzato da Gian Lorenzo Bernini per lo spettacolo il *Sant'Alessio* (fig. 111) e quello del *Giudizio di Paride* (fig. 112) con le scenografie di Giulio Parigi⁸.

La somiglianza topografica e la scelta di far dipingere le tre scenografie come un susseguirsi di cerchi concentrici che si restringono via via che ci si avvicina al fondale, sono costanti che permettono, a noi contemporanei, di mettere in evidenza il gusto estetico di Torelli, che si delinea in questi anni, nell'ideare apparati di ambientazione divina o, comunque, non abitati da esseri umani.

Appare evidente, anzitutto, che Torelli idea gli impianti secondo moduli che si riprendono continuamente, anche se non appartengono allo stesso allestimento. In questo caso, sia gli Inferni che la Grotta traggono spunto dalla cultura ellenica che poneva l'Ade, il luogo dove le anime dei defunti giungono alla loro ultima meta, sotto terra⁹.

L'ultimo impianto della *Finta Pazza*, infine, il Giardino Reale, richiama quelli del *Bellerofonte* e della *Venere Gelosa* (fig. 62 e 130). In tutti e tre i giardini sono presenti fontane, siepi, fiori, pergolati nonché costruzioni simili a tempietti o piccoli altari¹⁰; sul fondale dei giardini è dipinto il palazzo reale¹¹.

È possibile constatare qualche significativa analogia tra le diverse scenografie del *Bellerofonte* e tra queste e gli impianti della *Venere Gelosa* e della *Deidamia*. La questione è stata ampiamente trattata nel capitolo riguardante l'allestimento del *Bellerofonte*, ma vale la pena riprenderla. Le scenografie ideate per lo spettacolo sono otto: il Porto di Patara (fig. 28), il Cortile della Reggia (fig. 30), la Grotta di Eolo (fig. 42), l'Isola di Magistea (fig. 46), il Giardino reale (fig. 62), il Tempio di Giove (fig. 69), il Boschetto reale (fig. 76), la Sala Regia (fig.

⁵ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 28-29.

⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 81.

⁷ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 38-39; [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 20.

⁸ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 82.

⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 47-48; [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 46; [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 39.

¹¹ Cfr. *ibidem*; MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 47-48; [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 81.

80). Di queste, due mutano parzialmente durante lo spettacolo: nel Porto di Patara (fig. 28) sorge dalle acque un fondino che mostra la piazza di San Marco di Venezia (fig. 22) e nell'Isola di Magistea (fig. 46) appare tra le nubi il Tempio di Venere (fig. 59).

Torelli ordina gli impianti secondo caratteristiche simili: si riscontra una comunione di forme morbide e forme rigide nel Porto di Patara (fig. 22), nel Cortile regio (fig. 30) e nel Tempio di Giove (fig. 69); nel contempo, l'unione di architettura e natura raccorda la prima scenografia (fig. 22) al Giardino reale (fig. 62) e all'Isola di Magistea (fig. 46). La stessa unione di natura e architettura si rintraccia nei Campi Elisi (fig. 124) della *Venere Gelosa* e nelle tre scenografie della *Deidamia*, le cui incisioni sono allegate all'*in-folio* che descrive l'allestimento della *Venere Gelosa*: il Porto di Rodi (fig. 135), la Valle solitaria (fig. 138) e il Cortile con Villa (fig. 139).

Anche la tripartizione di alcuni fondali accomuna diverse scenografie: il Tempio di Giove (fig. 69), il Boschetto (fig. 76) e la Sala Regia (fig. 80) sono visibili nell'allestimento del *Bellerofonte*; il Cortile reale (fig. 115), i Campi Elisi (fig. 124), il Giardino Reale (fig. 130) sono offerti nel fondale della *Venere Gelosa* e il Cortile con Villa (fig. 139) nella *Deidamia*.

Questa lunga introduzione non solo è utile a "catalogare" i numerosi impianti di Torelli secondo moduli ricorrenti, ma permette anche di "classificare" le scenografie secondo alcune costanti. Anzitutto nei *décors* torelliani ricorre la presenza dei quattro elementi originari: Acqua, Fuoco, Terra e Aria, «*tópoi* d'obbligo introdotti dall'iconologia neoplatonica della scuola fiorentina»¹² sul finire del Cinquecento, e ben noti a Torelli¹³.

Il Porto di Sciro della *Finta Piazza*, quello di Patara del *Bellerofonte* (fig. 22 e 28) e quello di Rodi della *Deidamia* (fig. 135), ambienti marittimi, corrispondono all'elemento Acqua. L'Inferno nella *Finta Piazza* e quello della *Venere Gelosa* (fig. 110) sono legati al Fuoco; il Boschetto (fig. 76) e le due scenografie dell'Isola di Magistea (fig. 46 e 59) appartenenti allo spettacolo del *Bellerofonte*, le tre Boscherecce della *Venere Gelosa* (fig. 84, 88, 127) e la Valle solitaria della *Deidamia* (fig. 138) sono connessi all'elemento Terra; e, infine, gli ambienti in cui si manifestano gli dei su nuvole o troni, identificano l'Aria¹⁴.

Il ricreare, all'interno del palcoscenico, ambienti che simboleggiano i quattro elementi, risponde all'idea rinascimentale e a quella barocca dello spettacolo teatrale inteso come manifestazione microcosmica del macrocosmo.

Le quattro tipologie di luoghi delineati possono presentare un'ambientazione del tutto naturale come nel caso dell'Inferno della *Finta Piazza* o della *Venere Gelosa* (fig. 110), della Boschereccia prima che appaia il Tempio di Venere (fig. 90) e di quella con il Sasso (fig. 127), entrambe appartenenti al melodramma del 1643. Altre scenografie, pur sempre caratterizzate da luoghi naturali, contengono costruzioni che decretano un parziale insediamento umano (il

¹² FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 338.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. *ibidem*.

Porto di Sciro della *Finta Pazza*, il Porto di Patara, fig. 28, la Boschereccia, fig. 76 e l'Isola di Magistea, fig. 46, tutti e tre appartenenti al *Bellerofonte*, la Boschereccia con Nasso dipinta sul fondale, fig. 84, della *Venere Gelosa*, il Porto di Rodi, fig. 135, e la Valle Solitaria, fig. 138, della *Deidamia*). Vanno infine aggiunte le scenografie che mostrano le sedi «del vivere umano»¹⁵, ossia la città, la strada, la piazza, i cortili o i giardini¹⁶, ambienti in cui l'uomo prende il sopravvento sulla natura. I luoghi umani, nella produzione torelliana, sono la Piazza di Sciro della *Finta Pazza* e quella di Nasso della *Venere Gelosa* (fig. 98), il Cortile della reggia di Licomede del melodramma del 1641, quello di Ariobate del *Bellerofonte* (fig. 30), di Promaco nella *Venere Gelosa* (fig. 115) e della *Deidamia* (fig. 139). Ma anche i Giardini Reali dei primi tre allestimenti (fig. 62 e 130). Non vanno, infine, dimenticati la Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80) e il Tempio di Giove a Patara (fig. 69), così come il Tempio di Bacco a Nasso (fig. 93); questi ultimi due ambienti sono ordinati dall'uomo sebbene destinati al culto divino.

Nelle invenzioni scenografiche Torelli riprende, perciò, *tópoi* «convincenti e riconoscibili»¹⁷ dal pubblico del Novissimo e fissati dall'«architettura cinquecentesca»¹⁸. Si tratta di tipologie scenografiche di cui parlano grandi studiosi e uomini di teatro tra cui Serlio, Ingegneri, Alberti, De' Sommi, Sabbatini¹⁹. Nel contempo, l'ingegnere reinventa i luoghi assecondando il gusto del meraviglioso barocco, nel senso che «ogni luogo si sdoppia e si moltiplica: il Mare equivale al Porto, la Selva può essere selvaggia o deliziosa»²⁰ come nel caso delle tre Boscherecce della *Venere Gelosa* (fig. 84, 90 e 127), «l'Inferno ardente si tramuta in antro remoto, il Palazzo ha giardini, e Deliziose, Appartamenti interni, Logge e Atri aperti»²¹.

Torelli realizza per il Novissimo numerosi «telari, spezzati, fondali e fondalini, rive e celetti, predisposti in modo da poterli interscambiare perfino all'interno di una stessa rappresentazione, ottenendo sempre nuovi ambienti»²². Nella *Finta Pazza*, ad esempio, la città di Sciro si mostra nei suoi tre centri nevralgici: il Porto, la Piazza e la Reggia. Quest'ultima «a sua volta si sdoppia in un 'Cortile regio' che contiene il 'Gineceo'»²³ (reso semplicemente sollevando, a metà del palcoscenico, una cortina che rivela l'ambiente con le fanciulle²⁴), «e in

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*; RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia L'ingegnere teatrale [...]*, cit., p. 51; ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia iconografia. L'esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 41; MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 39.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ FAUSTO TORREFRANCA, *Il grande stregone Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 473.

¹⁹ Non ci è sembrato necessario riproporre tutta la tradizione scenotecnica e scenografica che influenza gli schemi torelliani in quanto ci si sarebbe troppo allontanati dal nostro obiettivo che è quello, piuttosto, di descrivere le novità introdotte dallo scenografo.

²⁰ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 338.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia e iconografia. L'esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 42.

²⁴ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per La Finta Pazza [...]*, cit., pp. 27-28.

un ‘Giardino reale’ sul quale cala la macchina dell’Olimpo»²⁵, per poi sparire e far tornare l’ambiente regale²⁶.

Lo stesso, anche se in maniera più complessa, vale per Patara nel *Bellerofonte*. Le scenografie che propongono la città la mostrano nei suoi luoghi centrali: il Porto, il Tempio, la Reggia. Nel contempo, però, l’impianto che rappresenta il Porto di Patara si sdoppia mostrando ora il sito circondato dalle acque (fig. 28), ora il Porto e, in lontananza, la Piazza San Marco a Venezia (fig. 22). Patara, poi, è visibile sullo sfondo, nell’Isola di Magistea (fig. 46), sul cui cielo cala il Palazzo di Venere (fig. 59).

Il Palazzo reale, come per la *Finta Pazza*, “si triplica” essendo riconoscibile nell’impianto del Cortile regio (fig. 30), nel Giardino reale (fig. 62) e nella Boschereccia (fig. 76), per mostrarsi, nel suo splendore d’interno, nella Sala Regia (fig. 80), una volta sollevata la cortina che copre il fondale su cui sono dipinti le stanze interne del palazzo e, al centro, in lontananza, il Giardino.

Nella *Venere Gelosa*, infine, anche Nasso è visibile nella Piazza centrale (fig. 98), nel centro della religiosità, il Tempio di Bacco (fig. 93), e nel palazzo reale, a sua volta sdoppiato nel Giardino (fig. 130) e nel Cortile (fig. 115) su cui scende Zeus portato da una nuvola.

Una caratteristica frequente delle scenografie torelliane è il loro illusionismo prospettico: spesso egli idea impianti che paiono sprofondare fino all’infinito o, quanto meno, in uno spazio molto lontano. Osserva Maria Ida Biggi:

Torelli [...] raccoglie la tipologia tradizionale della scenografia legata all’opera in musica, ma la forza in più direzioni, sia nel rinnovamento dei moduli iconografici, sia dal punto di vista prospettico e scenotecnico. Vuole quindi stupire lo spettatore pur mantenendo uno stretto rapporto con il testo poetico e quello musicale²⁷.

Utilizzando sempre i *tópoi* tradizionali, l’artista forza le prospettive «fino a raggiungere [...] il limite illusionistico della fuga all’infinito, in una visione fascinosa»²⁸.

Numerose volte sia Del Colle che Bisaccioni elogiano la profondità di ambiente che si manifesta ai loro occhi: è il caso del Cortile reale della *Finta Pazza* dove, sollevata la cortina, si rivelano, oltre il gineceo, quattro stanze, una di seguito all’altra, e, in fondo, si scorge il Giardino Reale. Bisaccioni afferma che la profondità di questa scena appare di diverse miglia²⁹. La stessa distanza si riscontra quando l’accademico descrive la Piazza di Sciro che si allunga in profondità fino ad arrivare al Palazzo reale³⁰.

²⁵ ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademia e teatro, tra iconologia e iconografia. L’esperienza veneziana*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 42.

²⁶ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per La Finta Pazza [...]*, cit., pp. 52-53.

²⁷ MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 36.

²⁸ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 338.

²⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 29.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 39.

Del Colle, poi, non tarda a lodare la profondità prospettica delle scenografie ideate per il *Bellerofonte*. L'accademico si sofferma soprattutto sull'impianto del Cortile regio (fig. 30) dove, al centro del palazzo, la porta aperta dipinta mostra il Giardino Reale molto lontano³¹; su quello dell'Isola di Magistea (fig. 46 e 59), sul cui fondale è dipinta «in lontana prospettiva la Città di Patara»³², e sul Boschetto reale (fig. 62). Qui Torelli fa dipingere, sempre sul fondale, il palazzo di Ariobate in «ultima lontananza»³³. Nel fondo della Sala Regia (fig. 80), infine, si vedono in profondità le stanze reali e il Giardino³⁴.

Nella *Venere Gelosa* la Boschereccia che apre lo spettacolo (fig. 84) mostra la città di Nasso «in prospetto lontanissimo»³⁵ e raffigurata in bidimensionalità sul fondale. La Piazza di Nasso (fig. 98) è resa da una serie di spezzati che mostrano, al centro, il palazzo reale su cui è dipinta la porta d'entrata aperta che lascia vedere i tre giardini reali, anch'essi dipinti, che si allungano in profondità³⁶. Il primo di questi, ossia il Cortile reale (fig. 115) è mostrato successivamente. Esso dà l'impressione di estendersi per più «di un miglio»³⁷; l'ultimo, il Giardino Reale (fig. 130), lascia vedere, sul fondale dipinto, in una «prospettiva lontanissima», il palazzo reale³⁸.

La prospettiva non è utilizzata da Torelli solo con lo scopo di ideare impianti molto profondi, ma anche per costruire scenografie tutte in «movimento»³⁹. L'ingegnere rompe, infatti, la tradizione scenografica che voleva l'impianto costruito secondo una prospettiva centrale o accidentale⁴⁰, a vantaggio di ambienti meno schematici e geometrici e più realistici⁴¹.

Fausto Torrefranca ben descrive questa caratteristica della scena torelliana:

In quattro direzioni diverse si è fatto un passo innanzi, dal Cinquecento al Seicento: ariosità, sfondo, vivacità, illusione [...].

La scena del Torelli, a tutta prima, sembra che ci richiami indietro verso le luminose consonanze e i contrappunti tranquilli e bene stagliati dell'architettura cinquecentesca. E pure, se ne osserviamo i particolari, essa a poco a poco si anima e prende aria nei tagli arditi del primo piano, fa massa negli scorci del piano di mezzo e cammina leggera verso l'orizzonte con un modesto cenno d'invito al quale l'occhio, pronto, obbedisce: integrando, per conto suo, i cauti cenni prospettici schizzati nello sfondo. La scena è tutta movimento; è l'ottimo Seicento. Il Torelli sta miracolosamente tra il vecchio e il nuovo: accoglie, come tutti i grandi, e unifica due stili, due stati d'animo opposti. Per ciò, è un classico del suo tempo⁴².

³¹ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 19.

³² *Ivi*, p. 40.

³³ *Ivi*, p. 64.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 81.

³⁵ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 20.

³⁷ *Ivi*, p. 28.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 39.

³⁹ FAUSTO TORREFRANCA, *Il grande stregone Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 474.

⁴⁰ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 101.

⁴¹ FAUSTO TORREFRANCA, *Il grande stregone Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 473.

⁴² *Ivi*, pp. 473-474.

La scena diviene “dinamica”. Gli impianti di Torelli «contengono elementi sia manieristici che barocchi, le relazioni spaziali erano basate su tradizioni manieristiche, ma le componenti dinamiche erano manifestazioni del barocco»⁴³.

La scenografia a cui Torre Franca e, verosimilmente, anche Bjurström fanno in primo luogo riferimento, è la Piazza di Nasso nella *Venere Gelosa* (fig. 98). L’impianto sposa perfettamente lo stile classico con quello barocco. È costruito come una strada nel mezzo del palcoscenico e con due file di edifici ai lati, che termina a ridosso di un palazzo posto al centro. Stilisticamente la Piazza rispecchia la tradizione classica (fig. 99), ma strutturalmente è un chiaro esempio di scena barocca. L’elemento dinamico emerge non solo nell’alternanza di edifici classici e costruzioni “moderno-borghesi” dei palazzi ai lati della strada, o nella costruzione data da un insieme di spezzati e da un fondino (fig. 107), ma soprattutto nei diversi punti di fuga prospettici che si osservano nell’apparato.

Nella zona frontale, e cioè fino allo spezzato su cui è dipinto il palazzo reale, il punto di fuga è unico e centrale; oltre il palazzo la prospettiva utilizzata, invece, è accidentale, ossia dotata di due punti di fuga laterali, soluzione inconciliabile con la tradizione classica che voleva l’impianto costruito secondo un solo tipo di prospettiva. Per non parlare del quarto punto di fuga centrale che si “scorge” oltre la porta aperta dello spezzato. Bisaccioni, non a caso, nell’elogiare lo scenografo, quando descrive la Piazza di Nasso, parla di lui in questi termini: «qui il Signor Torelli fece conoscere, ch’ei sapeva nelle sproportioni essere proportionato, e trovar novi modi da far stupir le genti»⁴⁴.

L’utilizzo di diverse prospettive nello stesso impianto è una novità anche per il pubblico seicentesco, che non disdegna affatto l’innovazione di Torelli⁴⁵.

Differenti punti di fuga all’interno della stessa scenografia si notano anche nel Porto di Patara con fondino di piazza San Marco del *Bellerofonte* (fig. 22) dove l’intento, come è stato ampiamente dimostrato, è di focalizzare l’attenzione dello spettatore su Venezia e, nel contempo, inserire in modo convincente i personaggi all’interno dello spazio scenico, ossia senza far crollare l’illusione scenica.

Vale la pena soffermarsi sulla Sala Regia (fig. 80) dell’allestimento del 1642. Le due prospettive centrali, una creata dalle pitture sulle quinte, l’altra da quella del fondale, sono, probabilmente, il primo chiaro esempio di “effetto speciale ottico” che rende l’impianto ancor più profondo, sebbene le leggi geometriche dicano il contrario. Lo stesso accade nella già citata Piazza di Nasso della *Venere Gelosa* (fig. 98) e nel Cortile con Villa della *Deidamia* (fig. 139).

Torelli così sfasa le regole prospettiche ideando impianti nuovi che mescolano il classico (ossia scenografie di luoghi ben definiti: la piazza, il porto, la selva, il giardino, l’inferno e quant’altro) con il barocco (la moltiplicazione e lo sdoppiamento dei luoghi, l’illusione prospettica che si prolunga all’infinito, le leggi geometriche utilizzate “scorrettamente”). I suoi impianti risultano perciò

⁴³ “They contained both mannerist and baroque elements, the spatial relationships were based upon mannerist tradition but the dynamics were manifestations of baroque”. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 114.

⁴⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissim[...]*, cit., p. 20.

⁴⁵ *Ibidem*.

unitari, secondo il principio cinquecentesco, ma dinamici, definiti ma aperti. Detto altrimenti, lo spazio scenico torelliano

non è mai interamente chiuso [...]. Il senso dell'aria aperta, della trasparenza del cielo [...], della luminosità intensa e diffusa, anima le sue invenzioni. L'aria è così viva, lo spazio celeste, per lui più ancora che per gli scenografi che l'hanno preceduto, è popolato di figure vive. In quasi tutte le scene gli spettatori godevano voli o discese di grandi macchine⁴⁶.

Il cielo di Torelli è ricco di apparizioni divine su nuvole o carri, di palazzi degli dei che escono dal cielo, di voli acrobatici. Per questo motivo egli lascia libero lo spazio superiore del palcoscenico, ossia non fa dipingere sulle quinte, nella maggior parte dei casi, edifici o costruzioni troppo alte, per permettere l'inserimento di macchine per il volo. Queste, però, non sono mostrate per sfoggiare un virtuosismo scenotecnico, ma per «punteggiare l'azione con movimenti vivaci»⁴⁷, generalmente diagonali o incrociati.

È il caso del Porto di Sciro della *Finta Pazza* dove il Pensiero Improvviso canta la sua aria in groppa a un dragone. La belva si muove in diagonale, a destra e a sinistra. Le stesse direzioni sono prese, nell'impianto che mostra il Cortile Reale, dalla nuvola su cui siede Venere, che compie acrobazie incrociandosi con la nuvola di Amore, con la quale, poi, si unisce per scendere a terra. Anche il volo della Vittoria, infine, ricalca gli stessi movimenti del dragone.

Nel *Bellerofonte* i voli in diagonale e le acrobazie incrociate si moltiplicano. Nella Grotta di Eolo (fig. 42) gli otto venti liberati dal dio volano in diverse direzioni: laterali, perpendicolari, obliqui e paralleli al piano del palcoscenico⁴⁸. Lo stesso accade nell'Isola di Magistea (fig. 46 e 59) sia quando Bellerofonte su Pegaso entra dal fondo destro della scena per avanzare a sinistra, rasentare il suolo, e ricalcare le stesse posizioni nuovamente⁴⁹, sia con l'apparizione del palazzo di Venere e la discesa della dea su un carro che si muove da sinistra a destra girandosi di 180 gradi⁵⁰. Nel Boschetto reale (fig. 76), infine, nella scena settima, escono dal cielo Amore e Anterote i quali compiono voli incrociati da destra a sinistra, uscendo di scena a velocità differente⁵¹.

Anche nella *Venere Gelosa* sono presenti virtuosismi scenici: nella Boschereccia con Nasso (fig. 84), oltre al volo repentino di Flora, appaiono in cielo Bacco con le Stelle Nutrici e Venere, la quale s'invola «in un'atomo alzandosi sopra le nuvole»⁵². Lo stesso «velocissimo volo»⁵³ compie Amore dopo aver subito le percosse da parte della madre, mentre si mostra al pubblico la scenografia della Piazza di Nasso (fig. 98).

⁴⁶ FAUSTO TORREFRANCA, *Il grande stregone Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 479.

⁴⁷ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 169.

⁴⁸ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama Musicale [...]*, cit., pp. 37-38.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 41.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 43.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 64.

⁵² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimof [...]*, cit., p. 10.

⁵³ *Ivi*, p. 22.

I voli repentini e acrobatici che “vivacizzano” un’azione fino a quel momento più statica o lenta⁵⁴, si manifestano soprattutto in ambienti naturali o dove, comunque, predomina la vegetazione rispetto all’architettura (fa eccezione la Piazza di Nasso sopra alla quale Amore compie il volo mirabolante; trattandosi di una scena relativamente breve, probabilmente Torelli ritiene inutile mutare la scenografia in una d’ambiente naturale dove realizzare l’acrobazia. Non si deve, poi, tralasciare il fatto che, in questo caso, il volo del dio passa in secondo piano rispetto alla magnificenza dell’apparato).

Sembra che Torelli voglia assegnare agli ambienti boscherecci, di mare, di vegetazione o “non costruiti” dall’uomo, il compito di ospitare «gli interventi degli dei, attraverso l’azione di grandi macchine»⁵⁵, o con voli incrociati. Non a caso i palazzi divini appaiono sempre in scenografie che rappresentano luoghi naturali: nell’Isola di Magistea del *Bellerofonte* (fig. 59) e nella Boschereccia della *Venere Gelosa* (fig. 90) appare il palazzo di Venere, nel Cortile di quest’ultimo allestimento entra la nuvola di Giove (fig. 115), nella Boschereccia con Nasso dipinta sul fondale (fig. 84) giunge Bacco con le Stelle Nutrici. È come se l’ingegnere volesse separare il divino dall’umano, permettendo il contatto reciproco saltuariamente e, comunque, dando maggior risalto, probabilmente per celebrare Venezia, all’essere umano. Per questo motivo non appare fuori luogo sostenere che la scenografia più ingegnosa e innovativa di Torelli sia proprio quella che rivela un luogo umano, il più simile a un ambiente veneziano: la Sala Regia del *Bellerofonte* (fig. 80), ambiente «più adatto allo svolgersi di determinate azioni, in cui sono in gioco i sentimenti più intimi e segreti dei personaggi»⁵⁶, che sposta

l’azione dalla strada in quella generica anticamera di palazzo sulla quale si affacciavano gli appartamenti di tutti i personaggi principali, e che nel secolo seguente si trasformò nel “palazzo a volontà”, le cui colonne si innalzavano spesso oltre il limite superiore della scena [...] in nome della grandiosità tragica: su questo tema soprattutto si svilupperà la scenografia ad angolo di Bibiena⁵⁷.

Prospettive che tendono all’infinito, che superano l’illusione mescolando le regole geometriche, nature destinate all’intervento divino, architetture che manifestano il potere umano, scenografie che si moltiplicano e ambienti d’interno chiusi, atti a ricreare un luogo domestico e familiare, mescolanza di elementi architettonici con quelli naturali, questi sono i motivi ricorrenti negli apparati torelliani che consacrano l’artista alla storia come “grande stregone”, ossia come innovatore della scenografia, della scenotecnica e, come si cercherà di dimostrare tra breve, come “ordinatore” dell’intero allestimento.

⁵⁴ Cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 168.

⁵⁵ MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 36.

⁵⁶ CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., p. 164.

⁵⁷ *Ibidem*.

2. «NELLE SCENE, MACHINE, & HABBITI, CH'IO HÒ ORDINATI»⁵⁸

Nell'*in-folio* che descrive lo spettacolo del *Bellerofonte* del 1642, dopo la dedica di Torelli al granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici, sono stampate due lettere: la prima, intitolata «L'autore dell'opera a chi legge»⁵⁹, è scritta da Vincenzo Nolfi, autore del libretto dell'opera, la seconda porta il titolo di «L'inventore degli apparati a curiosi»⁶⁰ e, benché non firmata, è composta da Torelli. L'autore della lettera scrive infatti:

Se nelle Scene, machine, & habbiti, ch'io hò ordinati per rapresentarti, ò curioso non rintraccerai quella perfettione è vaghezze che meriti [...] condona⁶¹.

In questa *captatio benevolentiae* Torelli fornisce un'informazione molto importante, e cioè d'essere l'artefice o, per usare il termine da lui utilizzato, l'"ordinatore" non solo delle scenografie e delle macchine, ma anche degli abiti. Di essere, in altri termini, il costumista dello spettacolo. Osserviamo, per inciso, che il verbo "ordinare" nel linguaggio teatrale del tempo significa «curare uno spettacolo o alcuni suoi coefficienti scenici: progettarli, idearli, disegnarli per l'allestimento»⁶².

L'ingegnere è l'*ordinatore* delle scenografie da dipingere sulle quinte del Novissimo, nel senso che è lui l'ideatore dei bozzetti che sono poi riportati sui telari dai pittori e incisi per le stampe dagli intagliatori secondo le direttive dell'autore. È Torelli stesso ad affermarlo:

Coprirà in gran modo le mie debolezze il pennello del Signor Domenico Bruni Bresciano, che con la sua ordinaria felicità si è adoperato ne le Scene [...]. Se nelle stampe de le sudette trovasti qualche difetto scusa perche se bene i primi disegni dell'inventione sono da me stati condotti a la mediocrità, & che il Sigonr Giovanni Giorgi Todesco, che li hà intagliati è valorosissimo, il tempo ristretto, ch'egli hà havuto non l'hà lasciato perfettamente operare⁶³.

Torelli, poi, si fa ordinatore delle macchine sceniche, ossia progetta i meccanismi e distribuisce i compiti ai tecnici e ai macchinisti che realizzano

⁵⁸ [GIACOMO TORELLI], *L'inventore degli apparati a curiosi*, in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama Musicale [...]*, cit., p. 3.

⁵⁹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama Musicale [...]*, cit., p. 2.

⁶⁰ [GIACOMO TORELLI], *L'inventore degli apparati a curiosi*, in *ivi*, p. 3.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua Italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984, vol. XII; NICOLÒ TOMMASEO e BERNARDO BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1929, vol. IV.

⁶³ [GIACOMO TORELLI], *L'inventore degli apparati a curiosi*, in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama Musicale [...]*, cit., p. 3.

concretamente le attrezzature necessarie per far muovere le quinte in modo repentino e per i voli acrobatici:

Quelle Machine Teatrali, ch'io hò preparate per farne spettacolo a questa Eroica Città, ambiziose di rendersi anche lontano da questi lidi prodigiosamente riguardevoli, ricorrono su questi fogli alla suprema Clemenza di V. A.⁶⁴

Notizia mai rilevata dagli studiosi per quanto è a nostra conoscenza: Torelli è anche, come testimoniato nella prima citazione del presente paragrafo, l'ideatore dei costumi, poi concretamente realizzati dai sarti. Torelli, in fondo, non fa che seguire l'uso secentesco, come si capisce dalle parole di Paola Bignami, ossia che lo scenografo sia anche spesso colui che disegna i bozzetti dei costumi⁶⁵. La studiosa parla degli spettacoli allestiti a Parigi, citando, tra gli scenografi-costumisti il cui lavoro è coadiuvato dai sarti, anche Torelli.

Gli abiti ideati per l'allestimento del *Bellerofonte* sono ricchi e sfarzosi, perfettamente adatti alla magnificenza delle scenografie, delle musiche e del canto d'opera, nonché affini stilisticamente tra loro, nel senso che la cura del costume non è maggiore per l'attore principale e minore per le comparse, ma ogni abito è curato nel dettaglio, indipendentemente dal ruolo interpretato dall'attore che lo indossa.

Nello spettacolo d'opera seicentesco, il costume di scena era concepito come un abito che doveva integrarsi col meraviglioso della scenografia. Tessuti preziosi, colori cangianti e ornamenti di pietre preziose ne erano elementi tipici.

L'abito doveva, inoltre, permettere al pubblico di identificare immediatamente il personaggio che lo indossava⁶⁶, «attraverso il cromatismo e l'effetto materico, la perfetta armonia allegorica tra la tipologia dell'abito e il tessuto impreziosito dalle trame in oro falso»⁶⁷. Un costume ricco, quindi, un «involucro fantastico»⁶⁸, che si lega all'intero spettacolo e che, nel contempo, identifica il personaggio.

Un testo che condiziona ampiamente la struttura dello spettacolo teatrale e, quindi, anche l'abito in scena, è il *Corago*⁶⁹, di autore ignoto⁷⁰, datato tra il 1628 e il 1637⁷¹, «concepito nell'ambito della corte medicea, cioè il centro di maggiore

⁶⁴ GIACOMO TORELLI, [*Lettera al Granduca Ferdinando De' Medici*], in *ivi*, p. 1.

⁶⁵ Cfr. PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, cit., p. 80.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 70. La studiosa si riferisce ai costumi degli intermezzi medicei dai quali deriva il melodramma. L'affermazione, alla luce delle considerazioni proposte fino a questo momento, si può facilmente adattare al costume degli attori dell'opera in musica torelliana.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi*, p. 69.

⁶⁹ PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983. L'originale, delle dimensioni di 20 x 13,5 cm, e rilegato nel 1914, è conservato presso la Biblioteca Estense di Mantova sotto la collocazione γ. F. 6. 11. In questo paragrafo le citazioni al codice saranno da riferirsi all'edizione curata da Fabbri e Pompilio.

⁷⁰ Fabbri e Pompilio ipotizzano che l'autore sia Pierfrancesco Rinuccini, figlio del poeta Ottavio, nato a Firenze nel 1592 e attivo presso la corte del Magnifico. Cfr. *ivi*, p. 9.

⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 9-10.

sviluppo della cultura spettacolare di corte»⁷², testo che offre indicazioni sul modo di allestire uno spettacolo a teatro. Nel trattato è spiegata la funzione del corago:

Colui che aveva cura di ritrovare, conservare e mettere in ordine a tempo e luogo tutti gli ornamenti, ordegni e suppellettili che alle azioni drammatiche et altri giochi e spettacoli si appartenevano [...]. A ridurre con certezza d'arte e perfezione in palco i drammatici componimenti vi è o necessaria o sommamente utile una persona che indirizzi e mova al fine oltre gli esterni addobamenti anche molti altri mezzi a ciò necessari ai quali era almeno prossimo l'ufficio del corago, noi per l'arte del corago intenderemo qui quella facoltà mediante la quale l'uomo sa prescrivere tutti quei mezzi e modi che sono necessari acciò che una azione drammatica già composta dal poeta sia portata in scena con la perfezione che si richiede⁷³.

In altre parole, il corago è un «direttore della messa in scena»⁷⁴, che assume il ruolo di organizzare lo spettacolo.

È verosimile supporre che Torelli conoscesse il manoscritto fiorentino, avendo soggiornato presso la corte dei de' Medici in giovinezza, e che abbia preso spunto dalle indicazioni scritte all'interno del testo per ideare i costumi del *Bellerofonte* visto che il testo offre alcune norme sulla costumistica teatrale, regole che sono rispettate anche nei costumi ideati per *La Finta Pazza*, per *La Venere Gelosa* e, per quanto appare dalle tre incisioni, per la *Deidamia*. Nel capitolo XX del *Corago*, che porta il titolo *Degli abiti*, l'autore suggerisce di adornare il capo degli attori con berrettoni ricamati con pietre o decorati con piume d'airone⁷⁵. Tale soluzione è proposta per i paggi e gli alabardieri di scorta ad Ariobate nel *Bellerofonte*: indossano berretti ricamati⁷⁶. Anche la scorta di Licomede nella *Finta Pazza*, nonché Diomede, Ulisse e Achille, indossano berretti più o meno decorati⁷⁷, così come Niso e Alceta nella *Venere Gelosa*⁷⁸. In quest'ultimo melodramma per l'abbigliamento dei due pastori sono seguite ancora le indicazioni del *Corago*, secondo cui il pastore, per quanto sia una figura rustica, deve indossare un abito riccamente adornato nelle maniche e nei calzoni. Il petto deve, poi, essere coperto da una pelliccia e il capo da un cappello⁷⁹. Nella *Venere Gelosa*, Niso indossa una camicia bianca decorata d'oro, le braghe sono color carne così come il berretto è impreziosito da un gioiello. Il petto, infine, è coperto da una pettorina di pelle di lupo⁸⁰. Alceta differisce da Niso per il colore della camicia, che è verde, e non per gli ornamenti o la ricchezza del costume⁸¹.

Le ninfe del *Corago* «vorranno essere riccamente vestite, adorne il capo superbamente, dal quale cime dalle spalle arrecherà molta grazia il veder cadere

⁷² PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, cit., p. 72.

⁷³ PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 21.

⁷⁴ PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, cit., p. 72.

⁷⁵ Cfr. PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., pp. 112-113.

⁷⁶ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

⁷⁷ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 14-15, p. 26 e p. 32.

⁷⁸ Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 13-14.

⁷⁹ Cfr. PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 113.

⁸⁰ Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., pp. 13-14.

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 14.

velami d'oro o altri svolazzi»⁸². Le ninfe che appaiono nella *Venere Gelosa* sono «riccamente vestite [...] con vesti di tocca d'oro, e svolazzi di velo simile»⁸³.

Anche per quel che riguarda gruppi di comparse appartenenti a una stessa categoria, nel *Corago* sono offerte indicazioni sui costumi: essi devono essere uguali nella fattura e nel colore⁸⁴. I costumi dei soldati, dei paggi e degli alabardieri dei melodrammi al Novissimo seguono questo principio: nella *Finta Pazza* i soldati al seguito di Diomede indossano una corazza rossa e un elmo d'argento, mentre quelli al seguito di Ulisse differiscono dai primi per il colore della corazza, che è turchina⁸⁵. Gli otto alabardieri che scortano Licomede portano una gianizzera verde e rossa con alamari d'oro⁸⁶, i quattro paggi un costume verde con ornamenti di fiori in oro⁸⁷. Il costume dei paggi che accompagnano Deidamia, infine, è di velluto rosso con alamari d'oro⁸⁸.

Lo stesso vale per gli alabardieri di Ariobate nel *Bellerofonte*: l'abito è rosso decorato minuziosamente⁸⁹; i soldati, invece, indossano una corazza turchina, e i paggi un costume turchino decorato d'oro e rosso⁹⁰. Per quanto riguarda la scorta di Anzia, sei soldati e quattro paggi, Del Colle scrive che il loro abbigliamento differisce da quello della scorta di Ariobate per il colore che è nero⁹¹, simbolo di lutto per la morte del re Preto.

Nella *Venere Gelosa*, infine, gli otto arcieri e i quattro paggi che accompagnano Promaco sono vestiti in modo uguale, ma differiscono tra loro per le armi che portano: i primi l'arco e le frecce, i secondi i brandistocchi⁹².

Ultimo punto che confermerebbe la conoscenza del *Corago* da parte di Torelli e di coloro che operano all'interno degli spettacoli del Novissimo, riguarda i colori da utilizzare per i costumi. Secondo le indicazioni del trattato, devono essere colori forti, cangianti, e il cui accostamento non si adatta a un abbigliamento d'uso quotidiano. I personaggi devono indossare costumi di colore bianco, nero, rosso, giallo, turchino, verde, bronzo, mentre gli ornamenti devono essere lussuosi: perle, gioie, ori⁹³.

Entrambe le soluzioni (gli ornamenti e i colori vivaci) si scoprono nei protagonisti della *Finta Pazza* quali Diomede, che è vestito di rosso, e Ulisse, vestito di turchino⁹⁴. Giunone indossa un abito celeste con ricchi gioielli⁹⁵, come

⁸² PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 113.

⁸³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 14.

⁸⁴ Cfr. PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 114.

⁸⁵ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 17.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 26.

⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 28.

⁸⁹ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

⁹⁰ Cfr. *ibidem*.

⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 16.

⁹² Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 11.

⁹³ Cfr. PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 115.

⁹⁴ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 14-15.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 18-19.

Tetide, ornata d'oro e di smeraldi⁹⁶. Achille porta un costume verde e argento, Deidamia uno bianco e dorato (giallo)⁹⁷, e Licomede un abito rosso e verde⁹⁸.

Gli stessi colori si rintracciano nei personaggi principali del *Bellerofonte*: Innocenza è vestita di bianco e oro, Giustizia di celeste⁹⁹, Paristide di turchino, Ariobate d'oro¹⁰⁰, così come Anzia e Melistea¹⁰¹ d'oro¹⁰²; Diana, infine, di bianco e oro¹⁰³.

Infine, nella *Venere Gelosa* Flora indossa un costume verde decorato d'oro, d'argento e preziosi¹⁰⁴, Polissa è vestita di oro e di bianco¹⁰⁵, Venere di bianco e d'argento¹⁰⁶. Promaco ha una tunica di broccato d'oro e un mantello ingioiellato¹⁰⁷, e Clio una gonna dorata e un corpetto rosso¹⁰⁸.

Sembra, perciò, evidente che i costumi ideati per i tre spettacoli del Novissimo riprendano le indicazioni del *Corago*, il cui autore non manca di sottolineare la bellezza degli abiti degli attori tragici e comici dell'antichità¹⁰⁹, bellezza che, a causa dell'estrema semplicità, mal si adatta, però, secondo l'autore del *Corago*, alla magnificenza dello spettacolo barocco. Per questo motivo – dice sempre l'autore del volume – è necessario che i costumi siano arricchiti secondo il gusto barocco. Gli artisti, quindi, possono «aggiungere un qualsiasi elemento decorativo qualora l'abito appaia poco raffinato»¹¹⁰ o troppo semplice. È il caso dei costumi del *Bellerofonte*, ordinati da Torelli. Gli abiti indossati dagli attori non rispettano la verosimiglianza storica. La vicenda, infatti, è ambientata nell'antica Grecia ancor prima della guerra di Troia, mentre i costumi indossati nello spettacolo del 1642 rimandano da un lato all'epoca seicentesca, con stoffe preziose e tagli alla moda, e dall'altro agli abiti orientali, a sottolineare il dominio di Venezia sull'impero turco. È il caso, ad esempio, dei turbanti e dei costumi e dei berretti alla Gianizzera indossati dagli alabardieri nel *Bellerofonte* e nella *Finta Pazza*¹¹¹.

Abiti non coerenti con quelli dell'epoca in cui è ambientata l'azione, ma decisamente più ricchi di dettagli e preziosi non solo rispecchiano il gusto per il lusso e per lo sfarzo tipico degli amanti del melodramma, ma anche si rivelano facilmente “adattabili” ad ogni opera scenica.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 19.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 26-27.

⁹⁹ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 13.

¹⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 19.

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 16.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, p. 18.

¹⁰⁴ Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 8.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 10.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 11.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 13.

¹⁰⁹ Cfr. PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 105.

¹¹⁰ PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, cit., p. 73.

¹¹¹ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13; MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 26.

Ideare costumi che permettano al pubblico di identificare il personaggio e, nel contempo, che non rispecchino fedelmente la tradizione classica per allestimenti di vicende antiche, ma si limitino a indicarla con particolari, consente di riutilizzare i costumi per differenti personaggi in diversi spettacoli, anche non necessariamente legati alla tradizione antica. Per esempio, un personaggio maschile indossa una lunga tunica che rimanda inevitabilmente al chitone greco, ma lo stesso personaggio porta un mantello ingioiellato, stivaletti ai piedi e un berrettone che lo allontana dalla cultura classica¹¹².

I costumi del Novissimo non sono creati col fine di indicare un preciso personaggio, ma una categoria di figure quali i re, le principesse, gli dei, i soldati, eccetera. E così gli abiti di cui Torelli si fa ordinatore per vestire gli attori che recitano nel *Bellerofonte*, riproposti in modo identico o leggermente modificati, sono utilizzati anche per l'allestimento della *Finta Pazza* nel 1641, della *Venere Gelosa* nel 1643 e della *Deidamia* nel 1644.

Nel Prologo del *Bellerofonte* i personaggi che partecipano all'azione sono Innocenza, Astrea e Nettuno. Innocenza indossa un «habito di ormesino¹¹³ bianco tutto fregiato d'oro con bellissima acconciatura di capo, e lungo strascino¹¹⁴ di tocca d'argento»¹¹⁵. Lo stesso costume e la stessa l'acconciatura dei capelli si ritrovano successivamente, quando entra in scena la dea Diana: «era la veste di Diana tutta bianca trapunta d'oro»¹¹⁶. A sostegno, si confronti l'incisione su cui è disegnata Innocenza al centro del palcoscenico (fig. 22) con quelle in cui si vede, sulla destra, la dea nell'Isola di Magistea (fig. 46 e 59). Come si osserva, l'abito e l'acconciatura coincidono. È verosimile supporre che, in questo caso, l'interprete di Innocenza sia la stessa che recita la parte di Diana: entrambi i cantanti, com'è scritto da Del Colle nell'*in-folio*, sono soprani (Innocenza è un soprano di Parma¹¹⁷, Diana un soprano castrato¹¹⁸) e, mentre Diana appare più volte durante lo spettacolo, Innocenza canta solo il Prologo. È possibile, quindi, che per ragioni economiche il cantante sia lo stesso, così come, ad esempio, nello stesso melodramma l'attore che interpreta la parte di Ariobate recita anche quella di Eolo¹¹⁹. Ma ancora. Il costume e la pettinatura di Innocenza sono utilizzati anche per la protagonista della *Finta Pazza*, Deidamia: «la concitura del capo bizzarra, la veste di tela d'oro e bianca»¹²⁰. Anche Polissa nella *Venere Gelosa* porta un abito molto simile a quello di Innocenza e Deidamia: «era vestita con gonna succinta¹²¹, ornata d'oro con petto di talco e cascate somiglianti»¹²². Bisaccioni, nella descrizione del costume indossato dalla principessa, omette di indicare la

¹¹² Cfr. il costume di Ariobate nel *Bellerofonte*, descrizione offerta in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

¹¹³ Termine arcaico che significa ermesino, ossia un tipo di seta.

¹¹⁴ Termine arcaico che significa strascico.

¹¹⁵ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 18.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 9.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 18.

¹¹⁹ PAOLO PERETTI, *Il Bellerofonte*, in FRANCO MILESI, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 90.

¹²⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 22.

¹²¹ Termine arcaico per indicare una gonna legata in basso.

¹²² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

presenza del mantello che caratterizza un ornamento di Innocenza. È possibile che l'accademico dimentichi di menzionarlo poiché la principessa di Nasso indossa effettivamente il manto. Esso, infatti, è visibile nelle incisioni. Osservando la stampa che mostra il Porto di Patara con Innocenza (*Il Bellerofonte*, fig. 22) si nota che l'abito corrisponde a quello di Polissa mostrata nell'incisione della Boschereccia con Nasso (fig. 84 e 88), nel Tempio di Bacco (fig. 93), mentre incorona Niso, nella Piazza di Nasso (fig. 98) con il braccio alzato, e nei Campi Elisi (fig. 124) quando saluta Adone. La corrispondenza degli abiti è evidente, così come il mantello che la protagonista della *Venere Gelosa* indossa è uguale a quello di Innocenza.

Tornando al *Bellerofonte*, il secondo personaggio che entra in scena su una nuvola è Astrea. La dea indossa una veste celeste decorata d'oro¹²³. Lo stesso costume è portato da Giunone nella *Finta Pazza*: «vestiva di color cilestre alla Reale, e con arabeschi d'oro»¹²⁴.

Il terzo personaggio a cantare nel Prologo del *Bellerofonte* è Nettuno, che indossa una calzamaglia color carne¹²⁵, come il Pensiero Improvviso nella *Finta Pazza*¹²⁶, gli Zefiri nel Prologo della *Venere Gelosa*¹²⁷ e Teti e Fortuna nella *Deidamia* (fig. 135).

Nel primo atto del melodramma del 1642 entra la scorta di Ariobate composta da otto alabardieri, sei soldati e quattro paggi. Gli alabardieri sfoggiano una gianizzera, ossia una sorta di corazza a due strati, tipica dei soldati turchi: «la veste di sotto rossa alamarata d'argento, e di sopra turchina [...], berrettoni alla Gianizzera [...], borzachini rossi»¹²⁸.

La prima veste, rossa, decorata in argento, è utilizzata dai soldati della corte di Licomede¹²⁹, così come i berretti alla Gianizzera¹³⁰ sono indossati dagli arcieri dello stesso melodramma.

I costumi dei sei soldati di Ariobate sono una «corazza, & elmo con piumaggi turchini, con calzoni pur turchini ad una livrea guarniti a rosoni d'oro, [...] non senza borzachini d'argento»¹³¹. Anche i soldati di Ulisse sono vestiti in modo, almeno apparentemente, uguale¹³².

La descrizione che Del Colle offre dell'abito del capitano Paristide, ossia un'armatura turchese molto decorata e arricchita da piume¹³³, è molto simile a quella offerta da Bisaccioni nel *Cannocchiale* quando parla del costume di Ulisse («corazza arabescata d'oro, con piume, & ornamenti [...] con colore turchino»¹³⁴).

¹²³ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

¹²⁴ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 18-19.

¹²⁵ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 9.

¹²⁶ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 11.

¹²⁷ Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

¹²⁸ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

¹²⁹ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 16.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, p. 26.

¹³¹ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

¹³² Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 17.

¹³³ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

¹³⁴ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 15.

Il re Ariobate, infine, indossa una «veste al ginocchio di broccato d'oro, con superbo manto reale foderato d'oro [...], & vago turbante in testa, che sovraimposta haveva corona d'oro»¹³⁵. Analogo abbigliamento appartiene a Promaco nella *Venere Gelosa* («Havea una veste alla Greca di Broccato d'oro, con un manto tutto ingioiellato di lunghissimo strascino. Turbante con corona in capo»¹³⁶). Il mantello regale di Ariobate, poi, corrisponde anche a quello del re Licomede nella *Finta Pazza*¹³⁷ e, probabilmente, a quello portato da Deidamia, nell'omonimo spettacolo, quando è travestita da Ergindo (fig. 138).

Anzia, la regina di Argo nel *Bellerofonte*, veste un abito d'oro con un «ricchissimo manto»¹³⁸ che ricorda molto il costume della ninfa Tetide, madre di Achille, nella *Finta Pazza*: «con habito tutto d'oro, & infinità di grandi smeraldi»¹³⁹ (è probabile che i vetri color verde che fingono di essere gli smeraldi siano cuciti sull'abito e poi tolti per utilizzare il costume nel *Bellerofonte*), ma anche quello di Antigona nella *Deidamia* (fig. 139) sia per il lungo abito e la seconda veste più corta indossata, sia per la corona posta sul capo. Le damigelle della regina di Argo, invece, sfoggiano una «veste nera guarnita a passamani d'argento con sopra una picciola veste di rocca nera, con merli d'argento di graziosissima vista; copriva questa veste in parte un petto d'oro con talchi rossi [...]; portavan di più manto di rocca come sopra»¹⁴⁰, ossia un mantello nero e argento. Uno dei costumi delle fanciulle potrebbe essere stato riutilizzato per vestire Proserpina nella *Venere Gelosa*, «adornata d'una superbissima veste negra tutta ricamata d'argento [...], e maestosa la rendea un superbissimo manto»¹⁴¹. Il mantello della dea dell'Ade potrebbe essere quello indossato da Anzia visto che la regina ne porta uno, di nuovo, «ricchissimo»¹⁴².

Il costume di Melistea, promessa sposa di Bellerofonte, è un abito «alla Greca di broccato d'oro con propria acconciatura di capo»¹⁴³. Lo stesso è indossato da Clio, la ninfa al seguito della dea della bellezza nella *Venere Gelosa*: «Clio fù vestita di un broccato d'oro»¹⁴⁴. Anche i capelli sono legati: se osserviamo le incisioni che mostrano la ninfa (l'Inferno, fig. 110, dove si trova a destra dell'incisione, il Cortile, fig. 115, dove è collocata a sinistra), si nota come i capelli siano acconciati e non sciolti. L'abbigliamento e la pettinatura di Clio corrispondono a quelli di Melistea nel *Bellerofonte*.

L'ultimo abbigliamento da considerare nel melodramma del 1642 è quello di Eolo. Il dio indossa un'armatura dorata con decorazioni rosse, un gonnellino d'oro e un mantello turchese e dorato¹⁴⁵. Stessa soluzione, seppur di colore differente, si scorge in Bacco nella *Venere Gelosa*: «Bacco era vestito da guerriero,

¹³⁵ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

¹³⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 11.

¹³⁷ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 27.

¹³⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 16.

¹³⁹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 19.

¹⁴⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 16.

¹⁴¹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 25.

¹⁴² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 16.

¹⁴³ *Ivi*, p. 19.

¹⁴⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 13.

¹⁴⁵ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 37.

armato di corazza rossa cascade simili, e girello compagno, un manto di tocca d'oro dello stesso colore»¹⁴⁶.

I costumi di tutti e tre i melodrammi, dove non coincidano perfettamente, si somigliano sia per i tessuti e le decorazioni utilizzate, che per lo stile. Le comparse (i soldati, gli alabardieri, i paggi) del *Bellerofonte* indossano gianizzere, corazze o livree di colore rosso e turchese¹⁴⁷, quelli della *Finta Pazza* anche, ma di colore rosso, argento, turchese e verde¹⁴⁸, quelli della *Venere Gelosa* sono di vario colore con un mantello azzurro¹⁴⁹. Lo stesso si può sostenere per le damigelle o le ninfe del coro: nel *Bellerofonte* le fanciulle sono vestite di nero, argento, oro e rosso¹⁵⁰, nella *Finta Pazza* di rosso e verde¹⁵¹, mentre nella *Venere Gelosa* d'oro, d'argento e di rosso¹⁵².

I colori dei costumi delle comparse e dei cori si rifanno alle indicazioni del trattato del *Corago*, secondo cui essi devono rispecchiare il colore della casata di appartenenza¹⁵³. L'affinità stilistica tra i costumi dei diversi spettacoli lascia supporre la presenza di un unico costumista per tutti e tre i melodrammi che riprende abiti impiegati in precedenza e li riadatta per le necessità del nuovo allestimento.

Da ciò deriva che se Torelli si professa il creatore degli abiti del *Bellerofonte*, e se sono numerose le analogie e le somiglianze tra i costumi degli attori che recitano nel *Bellerofonte* e quelli usati per gli interpreti dei personaggi della *Finta Pazza*, della *Venere Gelosa* e della *Deidamia*, Torelli non è solo l'ideatore delle scenografie e delle macchine sceniche degli spettacoli della *Finta Pazza*, del *Bellerofonte*, della *Venere Gelosa* e della *Deidamia*, ma è anche la persona che disegna gli abiti degli stessi spettacoli o, quanto meno, decide come distribuire fra gli attori i costumi realizzati per un precedente melodramma.

Il fatto che lo scenografo si occupi anche degli abiti di scena non è una novità nel mondo rinascimentale e barocco. Già Leonardo Da Vinci, nelle feste ideate per celebrare i de' Medici, ordina i costumi che gli attori devono indossare¹⁵⁴, e anche Bernardo Buontalenti negli intermezzi delle commedie *l'Amico Fido* (1586) o *La Pellegrina* (1589) progetta la parte scenografica e quella costumistica¹⁵⁵.

Un'altra questione di notevole importanza è posta da Bisaccioni nella descrizione della *Finta Pazza*:

La maniera, con la quale fu rappresentata, & in cui si fece conoscere quanto possa la vivacità dell'Ingegno, e l'esperienza delle macchine disposte, *de i lumi accomodati*, de gli ordini ben posti dal Sig. Iacomo

¹⁴⁶ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 10.

¹⁴⁷ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

¹⁴⁸ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 15-17 e p. 26.

¹⁴⁹ Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 11.

¹⁵⁰ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 16.

¹⁵¹ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 28.

¹⁵² Cfr. [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

¹⁵³ Cfr. PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 115.

¹⁵⁴ Cfr. PAOLA BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, cit., pp. 54-58.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 69.

suddetto, co' quali s'inganno con diletto, e si diletto con meraviglia chiunque v'andò ad essere spettatore¹⁵⁶.

L'accademico afferma, senza ombra di dubbio, che sia Torelli l'ideatore delle luci di scena. L'ingegnere usa le luci anzitutto per illuminare le quinte, per far splendere carri, nuvole e stelle, ma anche per mettere in luce gli attori.

La tecnica impiegata da Torelli per illuminare le scenografie risponde a un criterio introdotto in alcuni spettacoli seicenteschi, un criterio «drammaticamente creativo»¹⁵⁷: «nel Seicento [la luce] viene inserita in modo più consapevole nel disegno complessivo dell'allestimento spettacolare»¹⁵⁸.

Come scrive Cristina Grazioli, l'illuminazione nello spettacolo barocco riveste un peso importante:

La scenografia barocca affida gran parte del suo effetto ai problemi illuministici, integrati dalla grandiosità dei movimenti delle macchine sceniche: la poetica del meraviglioso trova nella luce, e nel contrasto con il buio, il più adeguato mezzo per suscitare lo stupore [...]. La mobilità delle quinte e di tutta la macchinaria, che prevede voli, movimenti diagonali, mutazioni a vista, offre agli spettatori quadri in continua metamorfosi, dove la luce ha un ruolo centrale: l'associazione del dinamismo con le potenzialità della luce rimarrà costante sino alla nostra epoca¹⁵⁹.

La luce, perciò, ha un valore fondamentale all'interno dell'assetto spettacolare: essa non solo serve a illuminare un ambiente buio, ma anche a drammatizzarlo, come accade per il caso delle molte scenografie di grotte realizzate nel '600, nelle quali i contrasti luce-tenebre sono spesso accentuati¹⁶⁰. Torelli costruisce tre scenografie (una per *La Finta Pazza*, una per *Il Bellerofonte*, e una per *La Venere Gelosa*) in cui è presente una grotta. Per *La Finta Pazza* e per *La Venere Gelosa* essa corrisponde all'Inferno (fig. 110), nel *Bellerofonte* è la dimora di Eolo (fig. 42). A proposito delle luci di quest'ultima, Del Colle non dice nulla; Bisaccioni, invece, quando descrive i due Inferni, vi si sofferma. Riguardo all'Inferno della *Finta Pazza* l'accademico afferma:

Qui si cambiò la Scena di repente in un'horrido e spaventevole inferno; anco gli horrori, s'hanno il difetto virtuoso di questo, poiche havea lumi abbondanti, la dove l'inferno è tutto oscuro, e sconcertato¹⁶¹.

Negli *Apparati Scenici*, invece, commenta così la scenografia:

Viddesi in un baleno sparire il Cielo, e farsi una grotta di oscuri, e tenebrosi sassi, che formavano à punto una sotteranea caverna priva di

¹⁵⁶ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 8-9. Il corsivo è nostro.

¹⁵⁷ CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e Ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, p. 30.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 24.

¹⁶⁰ Sul tema, cfr. *ivi*, p. 30.

¹⁶¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 44-45.

lumi; se non quanto riflettevano lontanissime fiamme nelle sommità delle pietre de fianchi, e del Cielo¹⁶².

Se nell'Inferno della *Finta Pazza* si assiste al dialogo fra Tetide e Caronte sulla sorte di Achille, in quello della *Venere Gelosa* avviene la condanna a morte di Polissa. Nel primo caso la madre dell'eroe tenta, invano, di salvare il figlio, destinato a soccombere nella guerra di Troia per mano di Paride e, dopo aver discusso con il traghettatore dei defunti, cede di fronte all'ineluttabilità del fato. Nell'Inferno della *Venere Gelosa* la dea della bellezza supplica Proserpina di trascinare Polissa nell'Ade affinché possa godere dell'amato Niso. Le azioni che si compiono nei due Inferni sono assai diverse e "eticamente" agli antipodi: mentre è giusto che Achille, guerriero valoroso e grande comandante, vada a combattere e muoia (non dimentichiamo poi che l'eroe greco è nemico dei troiani, popolo da cui discendono i veneziani, e che uccide Ettore, l'erede al trono di Troia), la morte di Polissa è ingiusta. Torelli evidenzia tale "contrapposizione tematica" creando più ambienti luminosi che bui nell'Inferno della *Finta Pazza*, mentre, in quello della *Venere Gelosa* aumentando le zone buie rispetto a quelle illuminate, così com'era ritenuto consono fare, nel Seicento, per rappresentare l'inferno, il luogo della morte. La contrapposizione luce/ombra acquista significato. Nella *Finta Pazza* l'ambiente, insolitamente luminoso, risponde, probabilmente, a un motivo encomiastico: Achille deve combattere contro i troiani perché solo con la sconfitta del regno di Priamo i superstiti potranno generare Venezia.

Nella *Venere Gelosa*, invece, la scenografia più buia che illuminata sostiene la contrapposizione tra cristianesimo e paganesimo che fa da filo conduttore al melodramma: Polissa, vista come fanciulla cristiana, è ingiustamente condannata a morte da una dea pagana in un ambiente tenebroso che riflette perfettamente il motivo della morte, non solo per ciò che effettivamente rappresenta, ma anche per il senso di negatività dato dalla mancanza di luce.

In che modo Torelli illumina le scenografie? La risposta è suggerita da Sabbatini che, nel suo trattato, indica dove collocare i lumi per rendere visibile allo spettatore l'intera scenografia e gli attori che recitano all'interno di questa: i lumi non devono impedire il mutamento di scena o l'entrata delle macchine e quindi vanno inseriti dietro all'arcoscenico in modo da illuminare il cielo¹⁶³, e, soprattutto, vanno collocati ai lati della scena, lasciando libera la zona centrale del palcoscenico. Vanno posti tra una quinta e l'altra (per valorizzare le pitture prospettiche, ma anche gli attori quando arretrano all'interno del palcoscenico), «assicurati a grosse travi fissate al pavimento»¹⁶⁴. Le travi contengono lumiere girevoli su cui si posizionano candele o torce. Muovendo queste lumiere è possibile aumentare o diminuire l'intensità luminosa o indirizzare la luce¹⁶⁵.

¹⁶² [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 25.

¹⁶³ Cfr. NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., p. 46 e pp. 54-55.

¹⁶⁴ CRISTINA GRAZIOLI, *Luce e Ombra [...]*, cit., p. 32.

¹⁶⁵ FABRIZIO CARINI MOTTA, *Costruzione de' teatri e machine teatrali* e ROMANO CARAPECCIA, *Pratica delle machine de' teatri*, Roma, E&A editori associati, 1994, pp. 22-26.

Torelli osserva le indicazioni aumentando i lumi sulle quinte e, sempre seguendo le parole di Sabbatini¹⁶⁶, li inserisce anche nel fondale. La presenza di lumi sui fondali è indicata da Bisaccioni quando descrive la scenografia del Cortile reale, della Piazza di Sciro, entrambe della *Finta Pazza*¹⁶⁷, da Del Colle quando parla dell'Isola di Magistea del *Bellerofonte*¹⁶⁸, e, ancora da Bisaccioni, nell'analisi della Boschereccia con Nasso e dell'Inferno, due apparati della *Venere Gelosa*¹⁶⁹. L'intento, riuscito, è di dare un'impressione di maggiore profondità all'ambiente dipinto, come accade nel Cortile reale di Sciro della *Finta Pazza* in cui, una volta sollevata la cortina che mostra il gineceo, si mostrano, dipinti sul fondale, l'interno del palazzo reale, le camere e il giardino:

Nel mezzo in prospettiva si vedeva una 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, con arte così meravigliosa accomodato, e compartitivi i lumi, che dimostrava una distanza di più miglia¹⁷⁰.

Lo stesso accade nella Piazza di Sciro sul cui fondale è dipinto il palazzo reale:

In faccia, ò diciamo con l'uso commune, in prospettiva, scorgevasi un Maestoso Palazzo Reale, nelle cui logge rappresentate con tre distanze, ò sfondri, si vedevano alcune lontananze, come che dipinte, nondimeno aiutate da lumi opposti mostravano molti, e lontani cipressi, in guisa disposti, che parevano miglia distanti¹⁷¹.

Anche nel *Bellerofonte* i lumi posti sul fondale nella scenografia dell'Isola di Magistea con Patara sul fondo (fig. 46) ottengono un effetto di approfondimento.

Ondeggiava in faccia un gran mare turbato, e dopo d'esso in lontana prospettiva la Città di Patera alla spiaggia di Lici con esquisito artificio, e disposizione di lumi appariva¹⁷².

Infine, Bisaccioni, descrivendo la Boschereccia con cui si apre *La Venere Gelosa* (fig. 84) dice che i lumi sul fondale sono collocati in modo da mettere in evidenza gli edifici della città di Nasso tanto da farla sembrare tridimensionale:

Che non dipinta, ma di rilievo sembrava, tanto ben era, stò per dire, organizzata dalla pittura, & animata da' lumi, che sapevano far spiccare dall'ombre adatte, e le case, e le torri, e le mura distinte¹⁷³.

¹⁶⁶ Cfr. NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 10-12, p. 23 e pp.54-55.

¹⁶⁷ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 29, p. 39.

¹⁶⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama Musicale [...]*, cit., p. 40.

¹⁶⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7 e p. 25.

¹⁷⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 29.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 39.

¹⁷² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Drama Musicale [...]*, cit., p. 40.

¹⁷³ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 7.

Un altro motivo per cui l'ingegnere colloca numerosi lumi tra le quinte e sul fondale è, come già accennato, per illuminare gli attori che recitano all'interno del palcoscenico e che, altrimenti, rimarrebbero al buio. Nel Cortile reale di Sciro della *Finta Pazza*, per esempio, i lumi tra i telari e sul fondale sono utili a illuminare i personaggi che recitano verso il fondo del palcoscenico, ossia Deidamia, Achille, l'eunuco, le donzelle. Lo stesso si può affermare per gli altri impianti torelliani in cui gli attori recitano addentrandosi all'interno delle scenografie: nel Porto di Patara con fondino (fig. 22) del *Bellerofonte* Nettuno appare in profondità, quasi vicino al fondale. È certo che l'inserimento, da parte di Torelli, di numerose luci tra le quinte e sul fondale non solo sia utile a rischiarare il fondino con Venezia, ma anche serve a rendere chiaro e riconoscibile l'attore interprete del dio del mare. Uguale soluzione è presumibilmente realizzata per l'Isola di Magistea (fig. 46) dello stesso melodramma, dove, grazie al volo acrobatico di Bellerofonte sul Pegaso, l'attore si addentra all'interno della scenografia "ricalcando" le posizioni occupate in precedenza da Nettuno, da Astrea e da Innocenza nel Prologo. Nonostante la mancanza di indicazioni illuministiche riguardo a ciò da parte di Del Colle, dobbiamo supporre che Torelli inserisca lumi tra le quinte, sul fondale e dietro l'arcoscenico affinché l'attore sia sempre illuminato o, perlomeno, visibile mentre compie i voli mirabolanti. Anche nella *Venere Gelosa* si può supporre che i lumi siano disposti in modo funzionale all'attore: nel Tempio di Bacco (fig. 93) i personaggi arretrano fino al quinto piano, corrispondente al livello di profondità del praticabile. I personaggi, dalle parole di Bisaccioni, sono identificabili ed evidenti: i lumi, perciò, devono essere collocati lungo le quinte, sul fondale e sul tempio in quantità tale da rendere visibili gli attori. Nei Campi Elisi (fig. 124), infine, il Coro di Ombre e le Parche arretrano, anch'esse, fino al quinto telaro circa; i lumi, anche qui, saranno stati collocati in modo da illuminarli chiaramente.

Ma Torelli non si limita a illuminare le quinte e i fondali; egli colloca luci anche sulle macchine, o polveri fosforescenti come il talco sugli abiti dei cantanti sia per rendere gli attori ben visibili al pubblico, sia per rendere il carattere di sublimità di un personaggio o di un evento.

Nella *Finta Pazza* l'entrata di Giunone e Minerva avviene su un trono su cui, «con l'aiuto di lumi»¹⁷⁴, si riflettono i colori vivaci, «i rubini, & i smeraldi»¹⁷⁵. Subito dopo, su una conchiglia, entra Tetide, dea elogiata da Bisaccioni come portatrice di sentimenti umani, di contro a Giunone e Minerva che si allontanano dall'uomo preferendo il sapere e la ricchezza. Per sottolineare la differenza di umanità delle tre dee Torelli fa indossare all'attrice un abito d'oro luminoso con talchi che riflettono luci verdi¹⁷⁶. È evidente che la luminosità della madre di Achille, resa dall'abito e non dal mezzo divino che la trasporta, mette in evidenza la nobiltà d'animo di Tetide, contrapposta alla disumanità delle altre due dee.

Un simile discorso si può ripetere anche per *La Venere Gelosa*. Per quanto l'entrata in scena di Venere avvenga su una «gran stella di talco così ben posta, che

¹⁷⁴ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 18.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 19.

pareva di fuoco»¹⁷⁷, e il suo Palazzo sia, com'è consono agli dei, «tutto risplendente di gioie»¹⁷⁸, l'entrata di Giove su una nuvola, il risolutore della vicenda, abbaglia lo spettatore:

Aprissi il Cielo nella parte superiore della prospettiva, e viddesi Giove, che frà splendori, e dentro à molti Cieli Cerulei, e stellati se ne stava [...]. Se fù bello il palagio di Venere già descritto, questa apparenza, al vero fù bellissima imitando l'ampiezza de giri Celesti con un splendore dietro la suddetta Deità¹⁷⁹.

Torelli, quindi, aumenta o riduce i lumi sulle macchine sceniche¹⁸⁰ a seconda della valenza “sublime” che vuole dare del personaggio. Il posizionare lumi sulle macchine o, anche, talchi sui costumi degli attori risponde, perciò, non solo al desiderio di illuminare maggiormente il personaggio, già rischiarato dalle numerose candele poste tra le quinte e il fondale, ma anche alla volontà di rendere più o meno “nobile” il carattere.

Per concludere, possiamo affermare che Torelli è l'ideatore delle macchine, delle scenografie, delle luci e dei costumi dei suoi lavori veneziani; non solo coordina i quattro coefficienti, ma li progetta in prima persona.

¹⁷⁷ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 10.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 12.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 34.

¹⁸⁰ Cfr. PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 88.

3. «NEL COMPORLA NON HÒ VOLUTO OSSERVARE ALTRI PRECETTI, CHE I SENTIMENTI DELL'INVENTORE DE GL'APPARATI»¹⁸¹

Nella lettera di Nolfi conservata nell'*in-folio* che descrive l'allestimento del *Bellerofonte*, si legge:

Tu perdi tempo o Lettore, se con la Poetica dello Stagira la mano vai rintracciando gl'errori di quest'Opera, perch'io confesso alla libera, che nel comporla non hò voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'inventore de gl'apparati¹⁸².

La vicenda narrata dall'accademico non segue, come si è già detto, le tre unità aristoteliche, ma solo due (di tempo e di azione). L'unità di luogo, invece, non è osservata, per accontentare il gusto del pubblico barocco e di Torelli stesso che amano i mutamenti di scena e gli effetti scenici¹⁸³: «il pubblico pagante veneziano chiedeva la gran messinscena a teatro»¹⁸⁴.

Nel melodramma seicentesco, generalmente, il librettista scrive le parole che gli attori devono cantare e poi consegna il testo al musicista, nel nostro caso Francesco Sacrati. Quest'ultimo crea le melodie in collaborazione col poeta col fine di dare il significato desiderato al testo e una corretta intensità d'emozione¹⁸⁵. Il fatto che Nolfi non si dichiari collaboratore del compositore delle musiche, ma, invece, al servizio dello scenografo è una questione di notevole rilevanza.

L'opera in musica nel Seicento è vista come una ripresa della spettacolarità greca in cui le varie arti si uniscono in un connubio sinergico. È sempre Nolfi ad asserirlo:

Questo è un genere di Poema, che ritornato alla Primiera natura del Dramma, quanto al Canto; ma ridotto quanto al resto a diversa coltura secondo il compiacimento del secolo, da gl'ingegni de nostri tempi non riconosce hoggì più ne Epicarme per Padre, ne Sicilia per Patria, ne Aristotile per Legislatore.

Tutte l'usanze si mutano, e piacciono le novità [...]. S'hoggì vivessero i Crati, gl'Aristofani, i Terenzij cangierebbero forse pensiero¹⁸⁶.

¹⁸¹ [VINCENZO NOLFI], *L'autore dell'opera a chi legge*, in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 2.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Cfr. ELENA POVOLEDO, *Giacomo Torelli tra accademica e teatro [...]*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 44.

¹⁸⁴ ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 105.

¹⁸⁵ Cfr. PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 80.

¹⁸⁶ [VINCENZO NOLFI], *L'autore dell'opera a chi legge*, in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 2.

Come osserva l'accademico, i gusti del pubblico mutano, rispetto allo spettacolo greco, a vantaggio di novità meravigliose. Ma non è questo il punto. Si è già parlato del trattato seicentesco che porta il titolo *Il Corago*. Il testo "detta le regole" per il nuovo spettacolo teatrale che nasce nel 1600. L'autore del volume scrive:

Noi per l'arte del corago intenderemo qui quella facoltà mediante la quale l'uomo sa prescrivere tutti quei mezzi e modi che sono necessari acciò che una azione drammatica già composta dal poeta sia portata in scena con la perfezione che si richiede per insinuare con ammirazione e diletto quella utilità e frutto anche morale che la poesia richiederà. In questo modo preso, il corago sì come egli è subordinato alla poesia così tiene universal comando sopra molte altre facoltà in ordine al suo fine¹⁸⁷.

Con il *Bellerofonte* si è di fronte a uno spettacolo che non ha più la poesia come principio regolatore, in cui, cioè, il corago non è subordinato al testo scritto: ogni componente dello spettacolo si pone, invece, al servizio delle meraviglie scenografiche e scenotecniche inventate da Torelli. Nolfi, infatti, in chiusura della lettera, scrive ancora:

La Favola ruvinosa per l'Antichità è stata ristaurata dalla mia penna su'l modello Dramatico nell'angustia di brevissimo tempo in ordine a ricevere la perfezione da la bellezza de le Macchine, & apparati Teatrali¹⁸⁸.

L'autore afferma, in modo indiretto, che il testo è incompleto senza l'apparato scenografico. Sembra che Nolfi voglia dire al lettore dell'*in-folio* che la sua opera (il libretto del *Bellerofonte*) è uno degli elementi utili alla realizzazione dello spettacolo, il quale giunge al suo apogeo grazie alla scenografia e alle macchine sceniche. Da ciò deriva che il testo è uno degli elementi, utili a Torelli per ideare la magnificenza data dal suo genio scenografico o, più precisamente, dal suo genio nella creazione del complessivo impianto visivo. Nel contempo, però, l'unione del testo e degli apparati rende compiuto lo spettacolo nel suo insieme.

Il pensiero secondo il quale il testo dei melodrammi del Novissimo potrebbe essere subordinato alla composizione visiva, emerge anche nel documento, scritto da Bisaccioni, per riferire dello spettacolo della *Finta Pazza*, e in quello che tratta della *Venere Gelosa*. Entrambi gli spettacoli sono descritti da Maiolino Bisaccioni, che non rinuncia a elogiare lo scenografo. Per quanto riguarda *La Finta Pazza*, come si sa, l'accademico scrive il breve libretto intitolato *Il Cannocchiale per la Finta Pazza* dove minuziosamente sono analizzati gli apparati di Torelli. In genere era stampato il libretto per permettere allo spettatore di comprendere il dialogo cantato. La decisione di pubblicare anche un volume che descrive le scenografie e i costumi è motivata, da un lato, dall'enorme successo ottenuto dallo spettacolo, che costringe l'impresario del Novissimo a riaprire il teatro dopo il Carnevale,

¹⁸⁷ PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., pp. 21-22.

¹⁸⁸ [VINCENZO NOLFI], *L'autore dell'opera a chi legge*, in [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 2.

dall'altro dal desiderio di “far vedere” anche a chi non poteva assistere allo spettacolo, le meraviglie ideate dallo scenografo. Scrive Bisaccioni:

Io considerava questi giorni, che la compositione del Sig. Giulio Strozzi della Finta Pazza, le macchine ritrovate dal Sig. Iacomo Torelli, e la Musica ordinata sopra dal Sig. Francesco Sacrati, eran' un Cielo degno d'esser contemplato da tutti; ma così lontano à gran parte dalle genti, che era un toglier il pregio à tanti, che sono concorsi à sì nobile fattura, se non si faceva commodo ad ognuno di vederla, & ammirare; fù stampato il Scenario, e fù pur anco stampata l'Opera, ma le macchine, e gli abiti, e le comparse restavano lontane alla vista delle genti, e però non lodate; Hò pregato un Cavaliere [...], à farne un'ordinato racconto¹⁸⁹.

L'intento del *Cannocchiale* è di raccontare lo spettacolo. Questa narrazione prescinde dal testo (il cui autore è nominato solo nella lettera al lettore) per concentrarsi sulla parte visiva dello spettacolo, come se la parola fosse solamente il pretesto per la realizzazione degli apparati di Torelli. Questo è tanto più vero se consideriamo i verbi utilizzati da Bisaccioni: essi si riferiscono alla sfera visiva (contemplare, vedere, ammirare), ossia, appunto, all'apparato scenografico, ai costumi, ai movimenti degli attori, mentre la parola non è nominata se non in relazione alla scenografia o alla macchineria.

Negli *Apparati Scenici* che descrivono l'allestimento della *Venere Gelosa*, Bisaccioni riprende il discorso iniziato con il *Cannocchiale*:

Chi ha veduto un diletto à meraviglia bello, e no'l racconta, ò non è più vivo, ò stupido può dirsi. Io ti faccio partecipe del mio senso, e mi dichiaro teco di non haver veduto cosa più degna, né più ammirabile, e se la terra è un centro dell'Universo, impara da questo punto immaginabile delle bellezze d'un quasi indivisibile Teatro quali siano colà su le Scene Eterne; & immutabili del Cielo, & in questa considerazione volgi il pensiero dal momentaneo al Sempiterno, & preparati ad essere spettatore, e rappresentante ad un'istesso tempo¹⁹⁰.

Anche in questo caso il nome dell'autore delle parole è elencato all'inizio dell'*in-folio* e poi non più richiamato se non, anche qui, in relazione alla macchineria e alle scenografie torelliane. Bisaccioni poi prosegue scrivendo: «Ma ne meno di questa [dello spettacolo della *Venere Gelosa*] voglio scriver tutte le parti, parendomi bastante il portar le cose più importanti del Drama, quanto che basti à mostrare quali siano stati li vestiti Scenici, ò diciamo apparati»¹⁹¹. Lo scopo dell'*in-folio* che analizza lo spettacolo della *Venere Gelosa* è di mostrare gli apparati scenici, offrendo una descrizione minuziosa delle scenografie, dei costumi, delle macchine e delle luci – coefficienti, tutti e quattro, regolati da Torelli – tralasciando gli aspetti non ritenuti “importanti”.

¹⁸⁹ [MAIOLINO BISACCIONI], [Lettera al Lettore], in MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 3-4.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 4.

¹⁹¹ MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati Scenici per lo teatro Novissimo [...]*, cit., p. 6.

Come il testo è subalterno all'apparato scenografico, così lo è anche la musica. È doveroso, a riguardo, citare il pensiero di Anton Giulio Bragaglia che nel suo saggio su Torelli analizza la questione musicale affermando che «il terzo decennio fu il periodo che conseguì al Seicento il titolo di Secolo d'Oro della scenotecnica»¹⁹². Lo studioso parla dei numerosi apporti dati al teatro da parte di grandi scenografi e scenotecnici barocchi come Guitti, Burnacini, Parigi, Chenda, Bernini, per citarne alcuni, che contribuirono alla diffusione del gusto per il meraviglioso e per la moltiplicazione di scenografie all'interno dello spettacolo teatrale.

La storia del teatro si potrebbe dividere in periodi di predominio alternato dello scrittore, dell'attore, del musicista, dello scenotecnico. Errore di ciascun periodo è stato, sempre, la soffocazione degli altri collaboratori, compiuta da parte del divo momentaneamente imperante¹⁹³.

È in questo panorama che s'inserisce la figura di Torelli, in un ambiente in cui la musica e il libretto risultano di poca importanza, mentre – sostiene Bragaglia – conta unicamente la messinscena¹⁹⁴. «Nella peculiare realtà della messinscena e dell'azione teatrale [secentesca, il fattore scenografico] [...] svolgeva in qualche modo una funzione unificante così della specificazione scenica come di tutti gli altri apporti»¹⁹⁵.

Lo stesso pensiero è espresso da Fausto Torrefranca, il quale ritiene che, alla metà del Seicento, la monodia abbia minor peso della scenografia: il cantante «prolungando l'azione e la durata delle parole, richiede un quadro di sostegno e favorisce la scenografia»¹⁹⁶.

Il melodramma, essendo spettacolo, richiede la collaborazione di visione e udito. Questa cooperazione non è bilanciata nel Novissimo in quanto il ruolo dello scenografo è tenuto in maggior considerazione rispetto a quello del compositore delle arie e dell'autore dei versi. In certi melodrammi del Seicento conta più la parte teatrale rispetto alla musica, «mentre l'invenzione delle parole è [...] interamente a servizio delle teatralità»¹⁹⁷. L'opera è talvolta «uno spettacolo di scenografia, di virtuosismi meccanici»¹⁹⁸. L'affermazione di Bragaglia è avvallata dal fatto che nel 1645, quando Torelli mette in scena *La Finta Pazza* nella sala del *Petit Bourbon* a Parigi, alcune cronache del tempo non nominano neppure il Saccati, il compositore delle arie del melodramma, ma si concentrano sulle meraviglie di Torelli¹⁹⁹, così stupefacenti da far soprannominare lo scenografo *il*

¹⁹² ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli [...]*, cit., p. 100.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Cfr. ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Giacomo Torelli da Fano*, Grottaferrata, Scuola tip. Italo-orientale Nilo: Orfani di guerra, [1935], p. 30.

¹⁹⁵ GUARLTIERO DE SANTI, *Torelli e il Trionfo della Continenza*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., pp. 110-111.

¹⁹⁶ ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Giacomo Torelli da Fano*, cit., p. 23.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 29.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ ALESSANDRO ADEMOLLO, *Primi fasti della musica italiana a Parigi*, Milano, R. Stabilimento Musicale Ricordi, p. 23.

grande stregone. Le melodie che accompagnano i nuovi balletti inseriti durante lo spettacolo, poi, non sono nemmeno composte da Sacrati, ma «arrangiate alla meglio a Parigi»²⁰⁰, quasi a sottolineare la scarsa importanza attribuita alla musica.

Che Torelli fosse stato il vero creatore dello spettacolo è confermato dalle reazioni del pubblico parigino: mentre libretto e musica suscitarono uno scarso interesse, scene e macchine furono unanimemente applaudite, tanto che “la Comédie des machines” di cui i parigini avevano soprannominato “*le Grand Sorcier*” divenne il soggetto dei poeti di corte²⁰¹.

Il passo, di Maria Teresa Muraro, mette in evidenza la predominanza dell’arte di Torelli a discapito della musica e del testo che compongono l’intero *corpus* melodrammatico. È verosimile ritenere che le caratteristiche che daranno una tale fama a Torelli presso la Corte del Re Sole siano già presenti a Venezia, negli allestimenti dei drammi degli Incogniti. Non si può escludere, ovviamente, che s’instauri una forte collaborazione tra librettista, musicista e scenografo con l’intento di rendere unitario lo spettacolo, e nemmeno si può escludere che questa “unitarietà” sia, in gran parte, regolata da Torelli, come sostengono Mancini, Muraro e Povoledo²⁰². Il suo parere ha maggior peso di quello degli altri componenti che concorrono alla realizzazione del melodramma. Questo è tanto più vero se consideriamo che, eccezion fatta per la partitura della *Finta Pazzo* che è l’unica a noi pervenuta, non si possiedono le musiche degli altri melodrammi. Ciò conferma la tesi che il ruolo del musicista sia secondario rispetto a quello dello scenografo e del librettista, come osserva Lorenzo Bianconi:

L’opera in musica, essendo in quest’epoca un evento eminentemente effimero, destinato a lasciare testimonianze fuggevoli, non viene preservato. Si conserva molto poco. Si conservano i libretti [...]: venivano pubblicati e avevano la caratteristica di libro [...]. Ma la musica no. La musica rimaneva a casa del musicista o rimaneva in proprietà, in possesso dell’impresario del teatro. Dopo di che, passato un certo numero di anni, usciva di moda e non interessava a nessuno. Non c’era un motivo cocente per la conservazione della musica per le partiture musicali²⁰³.

La musica, quindi, non è conservata o pubblicata; nel nostro caso, poi, gli apparati di Torelli riscuotono un tale successo da essere riprodotti in incisioni e descritti in volumi, che sono stampati e pubblicati.

Per quale motivo, però, le musiche, ad esempio, di Monteverdi, contemporaneo di Torelli e musicista a cui Sacrati s’ispira e con cui collabora²⁰⁴,

²⁰⁰ ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Giacomo Torelli da Fano*, cit., p. 28.

²⁰¹ MARIA TERESA MURARO, *Dalla Finta Pazzo all’Andromede di Corneille*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 64.

²⁰² Cfr. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 338.

²⁰³ LORENZO BIANCONI, *La Finta Pazzo*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., pp. 47-48.

²⁰⁴ Cfr. FRANCO PIVA, *Introduzione all’ascolto della Finta Pazzo*, in *ivi*, pp. 55-56.

sono a tutt'oggi conservate e ascoltate, mentre di quelle del compositore del Novissimo (che pur ideò numerose arie) non ci è giunta che una partitura modificata e adattata alle esigenze di un teatro "itinerante"²⁰⁵? La risposta è, forse, offerta da Franco Piva nel suo breve saggio *Introduzione all'ascolto della Finta Pazza*²⁰⁶:

In Monteverdi esiste una strettissima interdipendenza fra testo e musica: il discorso musicale, nella sua articolazione particolare e nella sua struttura generale, nasce direttamente dalla puntuale valorizzazione dei valori metrici ed espressivi del testo [...]. La predominanza espressiva [...] di una parola all'interno di un verso determina un corrispondente equilibrio nei rapporti fra i diversi valori del discorso musicale. E questo procedimento in Monteverdi diventa una sintassi, e cioè un modo particolarissimo di articolare i rapporti di interdipendenza fra i vari aspetti del discorso musicale, sempre sistematicamente e profondamente funzionalizzati rispetto alla valorizzazione della tensione rappresentativa del testo.

In Saccati esiste sempre una puntuale corrispondenza tra l'articolazione del testo poetico e quella del discorso musicale; manca, invece, la rigorosa concezione architettonica generale di Monteverdi: nella *Finta Pazza*, infatti, questo principio sintattico viene applicato intanto in modo episodico, e cioè frammentando continuamente il discorso, e poi senza che la struttura espressiva globale del testo di ciascun episodio determini direttamente, come succedeva in Monteverdi, la struttura complessiva del discorso musicale.

È questo un [...] modo diverso che porta automaticamente ad un sensibile smembramento del discorso musicale in una serie abbastanza differenziata di situazioni, anche all'interno di un singolo intervento²⁰⁷.

La frammentazione della partitura musicale composta da Saccati sottolinea il ruolo meno rilevante del compositore rispetto all'autore del libretto e allo scenografo che si occupano di ideare, invece, un'azione compiuta e unitaria. In Monteverdi, come si legge, la musica si sviluppa secondo un filo unico e le diverse arie si connettono tra di loro. Saccati, invece, compone delle melodie non coerentemente collegate tra loro. È verosimile, dunque, che le differenti arie fungessero solo da "sostegno" alle azioni dei personaggi e ai movimenti delle macchine sceniche, e che quindi il Saccati non componesse le melodie secondo una continuità musicale, ma secondo la necessità della scena.

A riguardo è doveroso considerare gli sporadici esempi offerti da Bisaccioni nelle descrizioni degli spettacoli al Novissimo concernenti la musica. In questi casi le arie sono messe in relazione con l'ambiente mostrato o con le macchine sceniche. Il nome di Saccati è citato solo nella lettera al lettore, così come avviene per Strozzi e per Bartolini, rispettivamente gli autori dei libretti *La Finta Pazza* e *La Venere Gelosa*.

Del Colle, invece, nella descrizione dell'allestimento del *Bellerofonte*, non cita nemmeno il compositore della musica, tanto meno si occupa del raccordo di

²⁰⁵ Cfr. LORENZO BIANCONI, *La Finta Pazza*, in *ivi*, pp. 48-51.

²⁰⁶ FRANCO PIVA, *Introduzione all'ascolto della Finta Pazza*, in *ivi*, pp. 55-57.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 56.

questa con gli altri coefficienti scenici. Il Sacrafi, poi, non è ricordato neppure nell'*Argomento e Scenario del Bellerofonte*²⁰⁸, scritto verosimilmente da Nolfi, a confermare la scarsa importanza attribuita alle melodie rispetto all'apparato scenografico.

Nella *Finta Pazza*, il Prologo è cantato dal Pensiero Improvviso in groppa a un dragone. Leggiamo cosa scrive Bisaccioni nel *Cannocchiale*:

Avanzavasi il Drago verso il popolo con grave, e tardo moto come à punto farebbe un'animale di smisurata grandezza: e perche la Sinfonia pur seguiva de gli instrumenti, moveva il drago hor à destra, & hora a sinistra il capo e'l collo, quasi meravigliato anch'egli di tante vaghezze terrene, e di così dolce melodia: scoteva l'ali al volo, mà si chetamente che mostrava di dubitar co'l dibattimento loro di far sconcerto all harmonico suono, ò più tosto, havrebbe alcuno giudicato che quei moti fossero le battute moderatrici delle note e della melodia²⁰⁹.

L'estratto mette in chiaro una comunione tra musica e macchinaria scenica: il dragone si muove a ritmo di melodia, così come la melodia accompagna i movimenti del mostro. Non solo. Sembra quasi che il mostro muova la testa per capire da dove venga la dolce musica udita. Il rapporto melodia-movimenti macchinistici è, quindi, anche di tipo propriamente drammatico.

Ma andiamo avanti. Con l'entrata in scena di Achille e Deidamia, l'apparato che si offre agli occhi dello spettatore è il Cortile della reggia di Licomede. I due protagonisti, sullo sfondo del Cortile che è, com'è stato ampiamente dimostrato, simbolo dell'amore, si scambiano promesse di matrimonio e «allegri dunque l'uno e l'altro assieme proruppero in un madrigaletto»²¹⁰. Un canto a due, quindi, una polifonia d'amore composta verosimilmente da note dolci e melodiose, che si sposano perfettamente con l'ambiente meraviglioso che è mostrato. Anche qui la musica e la scenografia si sostengono «drammaticamente» a vicenda.

Poco dopo una scena simile si ripropone: si è sempre nel Cortile reale, ma il telo che copre il gineceo è sollevato. Si rivela un ambiente idilliaco, ricco di figure tra cui Deidamia, Achille e l'Eunuco, che «cantarono una canzonetta à tre, con sommo piacere»²¹¹. Anche in questo caso la musica deve coniugarsi con l'efficacia espressiva dell'ambiente: un ambiente fiabesco in cui i personaggi sembrano apparizioni magiche tanto che Ulisse e Diomede restano incantati dall'immagine, che a loro appare divina, prospettata dinnanzi ai loro occhi (le fanciulle non sanno di essere osservate dai soldati e quindi sono intente nei loro passatempi, tra cui il canto)²¹².

Nel Prologo della *Venere Gelosa* Bisaccioni racconta come la melodia che accompagna il canto di Flora suscita «rapimento» negli spettatori, ma come, subito dopo, la macchina scenica che solleva l'attrice abbracciata dagli zefiri in un volo mirabolante, faccia dimenticare la melodia: «Havea ben la soavità della voce, e la

²⁰⁸ [VINCENZO NOLFI], *Argomento e scenario del Bellerofonte*, cit.

²⁰⁹ MAIOLINO BIASACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 11-12.

²¹⁰ *Ivi*, p. 24.

²¹¹ *Ivi*, p. 29.

²¹² Cfr. GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza* [...], cit. pp. 42-43.

melodia della musica diletta; ma questo volo fece andar e Scena, e contento in dimenticanza»²¹³.

Questo è l'unico caso in cui, negli *Apparati Scenici*, l'accademico si riferisce alle melodie del Saccati. La mancanza di ulteriori esempi conferma la scarsa rilevanza delle sinfonie.

²¹³ MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati Scenici per lo Teatro Novissimof...]*, cit., p. 8.

4. «SE PUR HA TERMINE IL VALORE DI CHI A QUESTI APPARATI SOPRAINTENDE»²¹⁴

Nel *Corago* si legge:

Per lo che a lui [il corago] deve servire: [1°] l'arte fabbrile de' legnaioli et anche muratori, fabricando il palco [...]; 2° l'architettura [...]; 3° la pittura con la prospettiva [...]; 4° l'arte vestiaria [...]; 5° l'istrionia, istruendo i recitanti a portare l'azione nella maniera convenevole; 6° la musica [...]; l'arte del ballare [...]; 9° le meccaniche [...]; 10° si ricerca la prospettiva in particolare per l'illuminazione della scena [...].

Il Corago dunque preso in questo modo [...], bisognerà che sappia qualche cosa di queste facoltà in quanto gli possa comandare non secondo i particolari precetti di ciascuna [...], ma in generale – come dire – assegnando o approvando la sorte di abiti, di palazzi, di cantilene, di balli, di nuvole, carri e simili che conforme al decoro dell'azione si devono fare da quelli artisti²¹⁵.

Da queste indicazioni sembra normale che la figura che incarna il corago si occupi dei movimenti degli attori. La questione che sorge è: Torelli è realmente un corago? E inoltre: il trattato anonimo è seguito da coloro che allestiscono spettacoli nel Seicento oppure è un testo “idealista”, la cui concretizzazione non corrisponde alla realtà?

Il modo per dimostrare che Torelli regola effettivamente le movenze degli attori necessita l'analisi di numerosi passi all'interno delle descrizioni di Bisaccioni e di Del Colle.

Quando, nel *Cannocchiale*, Bisaccioni descrive il Prologo, parla anche del canto dell'attore che interpreta il Pensiero Improvviso:

Questa attione, che servì di prologo, fu divisa in tre parti poiché dettane una porzione in faccia ò nel mezzo, girossi il drago alla destra parte della scena infino all'angolo, dove ricominciando disse la seconda parte, quindi voltatosi alla sinistra, passò volando fino à quell'altro angolo, dove cantò il rimanente²¹⁶.

L'aria è divisa in tre parti: la prima è cantata in proscenio, la seconda sul lato sinistro in fondo al palcoscenico, e infine la terza a destra verso il fondale. Da queste indicazioni emerge un intento di organizzazione dello spettacolo che consiste in un'armoniosa coordinazione dei coefficienti attorici, musicali, scenografici e scenotecnici. I fattori, infatti, si legano l'un l'altro richiamandosi vicendevolmente. Non solo il dragone e la musica sono in relazione fra loro grazie alle note che accompagnano i movimenti della macchina, ma anche le parole recitate dall'attore tendono a ricordarsi con la macchinaria visto che il Pensiero nomina il drago durante l'esecuzione del Prologo:

²¹⁴ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 16.

²¹⁵ PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., p. 22.

²¹⁶ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 13-14.

A mè, che sono
Il suo figlio minor, diè la Prudenza
Questo serpe volante²¹⁷.

Il Prologo, come si è detto, è cantato in diverse zone del palcoscenico: l'indicazione di Bisaccioni, infatti, dimostra come il primo canto occupi diversi piani e diverse altezze del palcoscenico, sicché lo spazio non svolge la funzione di sfondo all'azione, ma ne è un partecipante attivo. Questo è tanto più vero se consideriamo la prima scena del primo atto, quando, da un lato sbarcano Ulisse e Diomede con la scorta, dall'altro si schiera l'esercito di Licomede:

Vaga non meno, che per ogni parte dilettevole fù questa comparsa, che
doppo l'essersi da questo, e da quella parte schierati, e disposti tutti,
dissero di andar à ritrovare il Rè per l'ambasciata²¹⁸.

Si è detto che la scenografia del Porto di Sciro è dipinta in modo da permettere di inserire l'attore in profondità senza far crollare l'illusione scenica, cosa necessaria in quanto le comparse e i protagonisti della scena sono numerosi (solo Ulisse e Diomede con la scorta arrivano a otto personaggi, il Capitano e i soldati devono essere almeno altrettanti) e quindi non possono disporsi in proscenio, ma devono situarsi lungo i lati del palcoscenico. È verosimile ritenere che Torelli ideò la scenografia per permettere l'arretramento dell'attore verso il fondale poiché aveva già in mente il modo in cui gli attori sarebbero stati posizionati. Sosteniamo quest'ipotesi alla luce di altri numerosi esempi. Nelle scene cinque e sei del primo atto Licomede fa sollevare le cortine che nascondono il gineceo. I versi del re svolgono una duplice funzione: da un lato mettono in relazione l'attore e il testo («Togliete le cortine; / Che non credesser questi / Hospiti desiosi, / Che'io quì celassi Veneri divine²¹⁹») con la scenografia visto che le comparse, sollevando la tenda all'ordine del re, rivelano un ambiente scenico non visibile in precedenza, ma nominato dalle parole del cantante e che diventa protagonista dell'azione, dall'altro offrono il destro a Torelli per disporre i personaggi: il gineceo è collocato circa a metà del palcoscenico e, essendo il luogo in cui si trovano le fanciulle e Achille, impedisce agli attori di recitare in proscenio²²⁰. I cantanti sono costretti a cantare lungo un piano inusuale, piuttosto arretrato rispetto alla norma del tempo, diventando così parte integrante della scenografia che li avvolge. Lo stesso discorso si può fare per il finale del melodramma, quando è mostrato il Giardino Reale e Deidamia è legata con catene²²¹. È piuttosto verosimile che l'attrice non si trovi in proscenio visto che non vi sono praticabili per legarla, ma in fondo alla scena o lateralmente, quindi all'interno dell'impianto; anche qui l'attore non è l'unico protagonista della scena,

²¹⁷ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit. p. 23.

²¹⁸ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., p. 17.

²¹⁹ GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit., p. 42.

²²⁰ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 27-28.

²²¹ Cfr. *ivi*, p. 48.

cosa che renderebbe la scenografia mera decorazione, ma è posto dentro l'ambiente che lo circonda.

Nel *Bellerofonte* si rintracciano altrettanti esempi relativi al modo in cui Torelli fa arretrare dentro il palcoscenico l'attore rendendo la visione unitaria. Nella prima scena del primo atto la scenografia mostra il Porto di Patara (fig. 28); dalla porta centrale sul lato sinistro esce Ariobate con la scorta, composta dal capitano Paristide, sei soldati, otto alabardieri e quattro paggi²²². I personaggi si dispongono lungo il lato sinistro del palcoscenico e arretrano in profondità: la scenografia, infatti, è dipinta in modo da permettere il parziale arretramento degli attori e delle numerose comparse senza far crollare l'illusione scenica, com'è stato dimostrato nel capitolo sul *Bellerofonte*. Subito dopo che la corte di Ariobate si è disposta elegantemente lungo il palcoscenico, come scrive Del Colle: «Confessò il Teatro con maggior proprietà, vaghezza, e disposizione non potersi ordinar una Regal corte»²²³; dal lato destro del palcoscenico, sul quale sono attraccate alcune navi, scende Anzia con la sua scorta composta da sei soldati, quattro paggi, sei damigelle e la nutrice Delfiride²²⁴. Nella prima scena del primo atto, quindi, si dispongono lungo il lato destro e quello sinistro due corti reali composte rispettivamente di diciotto e venti personaggi, un numero piuttosto elevato viste le ridotte dimensioni del Novissimo. La presenza di quasi quaranta comparse lascia supporre che Torelli abbia inventato una scenografia adatta a inserire i personaggi in profondità senza far crollare l'illusione scenica. Come per la prima scena della *Finta Pazza*, si deduce che l'ingegnere, nel far dipingere le quinte, ha già in mente il modo in cui gli attori sarebbero stati posizionati all'interno della scenografia. Altrimenti, perché mai ideare un apparato capace di permettere l'arretramento dei personaggi? È possibile, anche nel caso del *Bellerofonte*, che Torelli ordini la disposizione degli attori durante lo svolgimento del melodramma.

Nell'undicesima scena del primo atto ci si trova di fronte a un altro caso simile alla scena d'apertura. L'azione si svolge nella Grotta di Eolo (fig. 42). L'impianto è costruito come una scena corta, adatta all'inserimento dei personaggi senza far crollare l'illusione prospettica; il dio dei venti, infatti, ordinando agli zefiri di librarsi in volo per ritardare la partenza di Bellerofonte verso Magistea²²⁵, obbliga Torelli a regolare la posizione delle comparse alate. Alcuni emergono dal sottosuolo, altri dai lati del palcoscenico, altri dal proscenio:

Alle prime voci dei suoi comandi si ruppero alcuni sassi dietro i quali stavano come legati i Venti, quattro dai lati e altrettanti per faccia [...]. Al fine delle parole, che con la libertà gli davano gli ordini del loro Re, due di essi un per lato si alzarono in aria veloci per linea diritta seguendo poi senza intermissione di tempo il volo all'opposta parte trasversale; sparirono gli altri due pur dai lati e di quelli di faccia; nello stesso tempo tre volarono uniti dividendosi poi a mezz'aria in

²²² Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 13.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Cfr. *ivi*, p. 16.

²²⁵ Cfr. VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., p. 56.

meravigliosa maniera e sprofondò sottoterra l'ultimo, quasi andasse a turbar sin da cupi fondi il mare con i suoi furori²²⁶.

Anche in questo caso si può supporre che le disposizioni degli attori siano ordinate da Torelli (Nolfi, nel libretto, non offre alcuna indicazione in merito).

Le stesse considerazioni, infine, si possono compiere anche per l'allestimento della *Venere Gelosa*. La scena terza del primo atto mostra la Boschereccia selvaggia (fig. 90). Fanno qui la loro entrata il re Promaco, la Sacerdotessa, otto arcieri e quattro paggi e Bisaccioni scrive che la scorta si dispone ai lati del palcoscenico («Disposti con bell'ordine i servi dall'una, e dall'altra parte della Scena, il Rè, e la Sacerdotessa così parlorono»²²⁷). Le comparse, quindi, si dispongono in profondità mentre il re e la Sacerdotessa restano in proscenio. L'apparato ideato da Torelli è costruito per permettere l'arretramento dei personaggi senza apparire sproporzionati rispetto a quanto è dipinto sulle quinte, ed è verosimile ritenere che, anche in questo caso, l'ordine di posizione sia stabilito dall'ingegnere. Per confermare questa tesi è necessario fare riferimento alla scenografia che chiude il primo atto: il Tempio di Bacco (fig. 93). L'impianto è parzialmente praticabile: le quinte sono dipinte, mentre al centro si trova il tempio su cui si dispongono i personaggi: Polissa, la Sacerdotessa, un coro di Ministre e uno di Ninfe. Bisaccioni ne descrive i movimenti:

Qui comparvero Polissa, e la Sacerdotessa, à questa toccava il sacrificare, a quella il giudicare di cui dovesse per merito del canto esser la corno; vennero anco un Choro di Ministre, & uno di Nonfe, che conducevano li quattro cantori all'agone.

Ne' due alti gradili del Tempio si assisero Polissa, e la Sacerdotessa, ne gli altri quattro le ministre²²⁸.

I personaggi, posti circa al quinto piano della scenografia, ne diventano parte integrante. L'impianto quindi partecipa all'azione scenica "avvolgendo" i personaggi protagonisti al suo interno. Uguale scelta si mostra nella quinta scena del terzo atto con la Boschereccia con Sasso (fig. 127). La scenografia è costruita con tre coppie di telari e il grande spezzato al centro è posto al secondo piano. Polissa si addormenta sul masso quindi non in proscenio, connettendo l'impianto con l'azione parlata, ma a un livello intermedio tra l'arcoscenico e il fondale. L'attrice, quindi, entra in contatto con l'apparato e interagisce con esso: «E quivi adaggiatasi ad un sasso, che faceva sedile à piè d'un albero, appoggiato il capo alla sommità, si pose à dormire»²²⁹. L'ultima considerazione che lascia supporre Torelli come colui che regola anche i movimenti degli attori interpreti della *Venere Gelosa* si ricava dall'analisi dell'ultima scenografia: il Giardino Reale (fig. 130). L'impianto presenta una novità notevole: nella zona più avanzata del palcoscenico sono inseriti due spezzati su cui sono dipinte due fontane. La soluzione ideata dall'ingegnere impedisce all'attore di recitare in proscenio, costringendolo ad

²²⁶ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., pp. 37-38.

²²⁷ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 11.

²²⁸ *Ivi*, p. 16.

²²⁹ *Ivi*, p. 36.

arretrare all'interno della scenografia, per rendere la visione perfettamente unitaria nei vari coefficienti²³⁰. Tutti gli esempi riportati inducono a pensare che Torelli ideò le scenografie già immaginando dove avrebbero dovuto collocarsi gli attori in scena; che, dunque, a lui spettò il compito di indicare agli interpreti gli spostamenti da compiere e in che punto del palcoscenico situarsi.

Anche l'analisi della dinamica macchinistica induce a pensare che l'ideazione degli spostamenti degli attori spettò a Torelli.

Nella *Finta Pazza* Bisaccioni descrive i numerosi voli delle divinità mettendo in relazione i movimenti delle macchine con il canto. Nella seconda scena del primo atto entrano in scena Giunone e Minerva su una nuvola e Tetide sorge dal mare su una conchiglia. L'accademico descrive minuziosamente le macchine e il movimento di queste senza, però, accennare al canto. Solamente una volta giunte sulla terraferma, le dee iniziano a cantare²³¹. La spiegazione più verosimile è che fintantoché l'attenzione dello spettatore si riversa sulla macchina, il cantante non partecipi all'azione se non come sostegno alla scenotecnica e alla musica. La considerazione è avallata, poi, dal fatto che, nella quarta scena, Giove, la Vittoria, Venere e Amore appaiono in cielo. Mentre il padre degli dei e la Vittoria cantano stando fermi sulla macchina, Venere compie un volo acrobatico per unirsi alla nuvola del figlio. La dea della bellezza si infuria con il padre poiché egli decide di non parteggiare né per i Greci né per i Troiani, e si allontana scendendo a mezza altezza per poi sparire in cielo. Il volo è anticipato dalle parole di Venere («Scendo in terra à guerreggiar, / Se ben madre io son d'Amor, / Mi voglio in una furia trasformar. / Figlio non sarai meco, / Contro lo stuolo Greco?»²³²), ma durante l'acrobazia l'attrice non canta, lasciando la macchina a fare da protagonista²³³. Nella settima scena del secondo atto, la Vittoria si schiera dalla parte di Deidamia e i versi che canta sono regolati dal movimento della macchina:

La Vittoria adunque, con moto velocissimo, partì dal suo posto, che era la parte sinistra della Scena, e passò alla destra, & avanzandosi in forma ovata per dieci piedi verso gli ascoltanti, si fermò tanto che cantò quattro brevi versetti. Indi con lo stesso velocissimo moto se ne passò di nuovo alla destra, ma senza partirsi dalla retta linea dove havea fermato il primo volo, se non calando verso il mezzo della Scena. Indi sormontando di nuovo, si nascose nell'aria²³⁴.

Dalla destra la macchina si sposta a sinistra e avanza verso il proscenio; la cantante recita i primi versi e scende a terra per cantare le ultime parole. Finite le arie, si risollewa in cielo e scompare tra le nubi.

Nella descrizione del *Bellerofonte*, Del Colle cita più volte il modo in cui le arie sono eseguite dai cantanti collocati su nuvole o macchine. Nella terza scena del primo atto, con l'uscita della corte di Ariobate e di quella di Anzia, appare in

²³⁰ Cfr. CESARE MOLINARI, *Le nozze degli dei [...]*, cit., pp. 168-169.

²³¹ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 17-20.

²³² GIULIO STROZZI, *La Finta Pazza [...]*, cit. p. 37.

²³³ Cfr. MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 24-26.

²³⁴ *Ivi*, p. 37.

cielo una nube su cui siedono Minerva e Diana. La macchina scende verso il suolo; a metà altezza si divide in due per far scendere le dee ai lati del palcoscenico. Durante la manovra acrobatica le cantanti restano in silenzio, permettendo allo spettatore di godersi il volo meraviglioso. Una volta giunte a terra, i due castrati intonano il canto²³⁵. Come per *La Finta Pazza*, anche per *Il Bellerofonte* l'attore diviene il mezzo per cui la macchina è utilizzata e non il fine. Il silenzio durante il volo acrobatico conferma l'idea: se la macchinaria avesse avuto un ruolo marginale e l'attore uno centrale, il cantante avrebbe cominciato la sua aria non appena entrato in scena, rendendo l'apparato scenotecnico cornice alla propria arte. In questo caso, invece, il silenzio canoro fa sì che l'attenzione sia risposta sulla macchinaria, protagonista di quel momento, e che l'attore inizi a cantare solo quando la nube scompare. La stessa soluzione si scopre successivamente nella terza scena del secondo atto quando, invocata da Diana e Minerva, appare Venere in cielo. Seduta su un carro, la dea canta i primi versi non appena entra in scena e riprende la melodia solamente una volta calata a terra. La discesa avviene con un volo semicircolare e rotatorio compiuto dal carro: essendo girato sul lato destro, la macchina compie una rotazione di 180° gradi voltandosi a sinistra²³⁶.

L'ultima considerazione da fare riguarda il volo di Bellerofonte sul Pegaso mentre uccide la Chimera. Siamo nella seconda scena dello stesso atto e, come scrive Nolfi nella lettera al lettore in apertura dell'*in-folio*, la monodia cantata da Michele Grasseschi, interprete di Bellerofonte, è regolata da «i sentimenti dell'inventore de gl'apparati»²³⁷. Le parole cantate mettono in evidenza come esse siano strettamente legate al movimento della macchina (Pegaso) su cui siede l'attore. Del Colle scrive che Bellerofonte appare in cielo in groppa a Pegaso, mentre la Chimera cammina al suolo. I quattro colpi mortali sono inferti dopo che l'eroe ha occupato differenti livelli del palcoscenico, ha volato a destra e a sinistra della scena, arretrando in profondità o avvicinandosi al proscenio. Nolfi supporta l'azione acrobatica col canto. Ogni colpo, infatti, è dedicato a una divinità e l'ultimo ad Archimene.

Il primo colpo sferrato dall'eroe giunge al mostro dal fondo del palcoscenico sul lato destro, il secondo dal fianco sinistro in proscenio («volò allora il Pegaso per linea diametrale fin sotto l'architrave, e qui girato di novo Bellerofonte la saettò»²³⁸). Nel libretto Nolfi scrive:

Eccolo che superbo
 Scote l'alte cervice,
 E guerra, e morte indice.
 [...]
 Mostro tò.
 Questo a tè sacro Pallade guerriera²³⁹.

²³⁵ Cfr. [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 18.

²³⁶ Cfr. *ivi*, p. 43.

²³⁷ [VINCENZO NOLFI], *L'autore dell'opera a chi legge*, in *ivi*, p. 2.

²³⁸ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 41.

²³⁹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte [...]*, cit., pp. 59-60.

Il terzo colpo si situa sul lato destro verso il fondale («indi corse ratto al fianco sinistro della Scena per linea obliqua ove scoccò il terzo strale»²⁴⁰), ed è dedicato a Diana («A te Diana altera»²⁴¹), il quarto e ultimo, dedicato ad Archimene («Nel tuo nome Archimene il quarto avvento»²⁴²), è inflitto a sinistra dal fondo del palcoscenico («e l'ultimo dal fianco destro dove con la stessa velocità si portò»²⁴³). Anche l'uscita di scena di Bellerofonte è supportata dalle parole del libretto: come esce involandosi in cielo dallo stesso punto in cui era entrato, così l'eroe incita il cavallo alato a riportarlo in patria: «Generoso destrier rivolgi i vanni / A ricalcar di Patera l'arene»²⁴⁴.

Nella *Venere Gelosa* le apparizioni divine su nuvole concorrono a concentrare l'attenzione dello spettatore sulla macchinaria e il canto è regolato dal movimento di queste ultime. Nella seconda scena del primo atto avviene la discesa a terra di Bacco. Bisaccioni spiega che la nuvola su cui siede il dio si stacca da quella che sorregge le Stelle Nutrici per abbassarsi a metà altezza del palcoscenico. Immediatamente dopo appare, dal cielo, Venere su una stella. La macchina si porta alla stessa altezza di Dioniso con cui la dea discute animatamente. Una volta concluso il litigio, la dea si solleva in cielo nuovamente e scompare, mentre Bacco scende a terra²⁴⁵. Per tutto il tempo in cui la macchinaria scenica manifesta l'ingegno torelliano, gli attori restano in silenzio; di contro, una volta che le macchine si fermano, i personaggi cantano:

Sedeva questa Diva in mezzo la stella [...], che calata à mezz'aria [...], si diede à rimproverare Bacco di rotta fede, & egli à risponderli con scherni, e dispreggi. Alla fine allontanantasi da Bacco, e dalla vista delle genti, in un'atomo alzandosi sopra le nuvole, disparve [...]. Vedendola Bacco partire si voltò dalla linea diametrale alla trasversale della Scena, e calando in terra, disse le seguenti parole.

Vattene à tuo talento [...].

Posto, che egli hebbe messo piede à terra, le sue nutrici cantato c'ebbero li qui sotto scritti versi, partirono alla di lui partita [...].

Coro. *Chi può sperar mai più* [...]²⁴⁶.

Bisaccioni descrive dettagliatamente i momenti in cui gli attori cantano e, da queste pagine, risulta che il canto non coincide mai con i movimenti delle macchine. È verosimile, quindi, che sia proprio Torelli, in accordo col Saccati, colui che, decidendo i voli acrobatici, ordini agli attori il momento in cui iniziare a cantare. Lo stesso accade nella quarta scena dello stesso atto in cui Venere e Clio ricompaiono in cielo e scendono a terra. Solo una volta toccato il suolo, la ninfa inizia a cantare per consolare la dea della bellezza, mentre non canta durante l'acrobazia aerea²⁴⁷. Anche durante la visione dell'Inferno nel secondo atto (fig.

²⁴⁰ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale* [...], cit., p. 41.

²⁴¹ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 60.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale* [...], cit., p. 41.

²⁴⁴ VINCENZO NOLFI, *Il Bellerofonte* [...], cit., p. 60.

²⁴⁵ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* [...], cit., p. 10.

²⁴⁶ *Ivi*, pp. 10-11.

²⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 13.

110) è presentata una situazione analoga. L'entrata di Proserpina su un carro tirato dalle Arpie avviene con grande stupore degli spettatori. Per tutta la durata del movimento meccanico le attrici (Proserpina, Venere e Clio) non cantano ma attendono che la dea degli inferi scenda dal carro: «Fù da Clio chiamata Proserpina, che comparve dall'ultimo delle fiamme [...]. Scesa, che fù dal carro con gravi, e bravi parole s'essibì di servir à Citherea»²⁴⁸.

Probabilmente, a monte, prima dell'inizio delle prove con gli attori, Torelli e Sacrati calcolavano il tempo dei movimenti delle macchine e della musica non cantata in modo che le durate coincidessero; sembra verosimile che fosse la melodia a seguire i tempi delle macchine prima di tutto perché essi sono difficilmente "adattabili" a tempi "altri" rispetto ai propri, e poi perché il peso di Torelli nello spettacolo pare decisamente più consistente di quello di Sacrati. Del resto, non sembra plausibile l'idea che altri dirigano e coordinino le azioni degli attori.

Negli scenari, nei libretti e nelle descrizioni degli spettacoli non è menzionata alcuna persona esterna o interna al gruppo del Novissimo che potesse ricoprire questa carica. Generalmente sono gli autori del libretto a ricoprire il ruolo di "direttore" degli attori. Nel caso del Novissimo questi sono, però, da escludere visto che, chiaramente o velatamente, dichiarano l'assoluta libertà d'azione a Torelli nel mettere in scena le loro trame, e preferiscono occuparsi solamente della stesura cartacea del testo. Un attore? L'ipotesi potrebbe essere verosimile, ma poco probabile: i cantanti scritturati per gli allestimenti al Novissimo non sono noti (eccetto Anna Renzi, Giulia Sans Paoelli e Michele Grasseschi che interpretano rispettivamente, nel *Bellerofonte*, Archimene, Anzia e Bellerofonte; la Renzi, poi, interpreta anche Deidamia nella *Finta Pazza*) e provengono da diverse città d'Italia: Roma, Parma, Siena, Pistoia. È piuttosto difficile sostenere l'ipotesi che uno di loro, non appartenendo essi a una stessa compagnia, ma essendo invece assunti dal Novissimo per uno specifico, unico e circoscritto evento scenico, possa fungere da "capo dei cantanti" gestendone le entrate e le uscite, i posizionamenti e i movimenti. I cantanti, generalmente, recitavano in proscenio, così da essere illuminati dalle luci della ribalta²⁴⁹. Negli allestimenti torelliani del Novissimo si verificano, certamente, situazioni simili, ma altrettante differenti si manifestano agli occhi dello spettatore: attori su carri, su nuvole, su stelle, voli incrociati, battaglie su cavalli alati. È necessaria, perciò, la presenza di una figura che definisca i momenti in cui i cantanti e le comparse devono entrare in scena, il lato da cui questi devono uscire o su che macchina apparire, e in che maniera si debbano posizionare; infine, che stabilisca quali oggetti di scena usare durante gli spettacoli e come usarli (per citarne alcuni: i gioielli, il pugnale e le catene nella *Finta Pazza*, la spada e il sigillo nel *Bellerofonte*, il calice d'argento, la corona di alloro, l'incenso e l'otre di vino nella *Venere Gelosa*). Può essere che i cantanti più famosi si gestiscano almeno in parte da soli, ma certamente devono collaborare con Torelli, se non addirittura sottostare alle sue decisioni per quanto riguarda i

²⁴⁸ *Ivi*, p. 25.

²⁴⁹ NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, cit., p. 55; PAOLO FABBRI e ANGELO POMPILIO (a cura di), *Il Corago [...]*, cit., pp. 90-102.

momenti sulle macchine, visto che solamente l'ingegnere, oltre a Sacrati, è a conoscenza dei momenti precisi in cui un cantante appare in scena su una macchina, e solo Torelli sa quali oggetti vadano usati, oppure quanto un attore possa addentrarsi all'interno del palcoscenico, a seconda del modo in cui è dipinta prospetticamente la scenografia. È verosimile, perciò, che Torelli ricopra più ruoli nell'allestimento del melodramma: da un lato progetta l'impianto scenografico (le quinte, il fondale ed eventuali spezzati dipinti), le macchine, le luci, l'oggettistica e i costumi, dall'altro si occupa della direzione degli attori, decidendo dove e come farli muovere, indicando almeno parzialmente la loro disposizione e i loro movimenti. Anche le posizioni dei cori presenti negli spettacoli del Novissimo sembrano gestite da Torelli visto che, quasi sempre, i coristi appaiono su macchine sceniche o interagiscono con la scenografia o con l'oggettistica.

Il terzo atto della *Finta Pazza* si chiude con un coro di menti celesti che raccoglie le catene con cui era stata legata Deidamia. Si è nell'undicesima scena e la scenografia che appare allo spettatore è quella del Giardino Reale. Bisaccioni racconta che Torelli ha voluto stupire gli spettatori in modo da essere ricordato anche dopo che il sipario è calato:

Il popolo [...] avesse da discorrer con se stesso nella rimembranza di tante cose, e con gli amici da discorrere à chi più si dovesse di pregio, alla Favola, alla Musica, al Pittore, ò all'Ingegniere [...], il sudetto Sig. Torelli volle far l'ultimo sforzo del suo impareggiabile talento, che perciò con nuova, e strana invenzione fece calare molte nuvole ad un tratto [...]. Et accioche gli uditori instupiditi nel mirare mentre non havevano più che udire potessero partir dall'orchestra, calò di nuovo la tela e terminò l'opera, ma non terminò il desiderio nel popolo di rivederla²⁵⁰.

La nuvola occupa tutto lo spazio del palcoscenico, coprendo le quinte su cui è dipinto il Giardino Reale. Alcuni cantanti sono collocati al centro della nube e rispondono con il canto ad altri gruppi posti su quattro punti della macchina, probabilmente a livelli più bassi del centrale («Nel mezo di questa Machina grande, e per meraviglia, e per corpo, si vidde il Choro delle menti, che [...] si rispondevano con altre menti che in quattro altri sfondri si vedevano»²⁵¹). Poiché è sempre Torelli a ordinare la costruzione delle macchine sceniche e a verificare l'effettiva capienza e sopportazione di peso per ogni piattaforma su cui si collocano gli attori, è verosimile che l'ordine di posizione del coro sia deciso proprio da lui. Ma ancora. Nel *Bellerofonte* è presente un'unica scena in cui partecipa un coro: si è nel secondo atto, undicesima scena, e la scenografia è quella del Tempio di Giove dentro le mura di Patara (fig. 69); una scena corta, dove l'attore può arretrare senza far crollare l'illusione scenica. Dalle indicazioni di Del Colle e dall'incisione di Giovanni Giorgi sappiamo che la corte di Ariobate, con Bellerofonte, Anzia e Archimene, volge le spalle al pubblico e si inginocchia davanti all'idolo del dio. Il coro, invece, si pone ai lati del palcoscenico, arrivando

²⁵⁰ MAIOLINO BISACCIONI, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, cit., pp. 50-54.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 52-53.

quasi al fondale, uscendo «incontro»²⁵² alla corte del re. La scenografia non adempie più alla mera funzione di cornice dell'azione, ma racchiude al suo interno quanto sta avvenendo in scena. Visto che generalmente, negli usi dell'epoca, gli attori recitano in proscenio e visto che, nel Tempio di Giove, Torelli utilizza tutto lo spazio del palcoscenico grazie all'impiego di una prospettiva che permette all'attore di "entrare all'interno" della scenografia, è possibile che l'ingegnere ideò l'apparato con l'intento di collocare il coro in profondità e che, quindi, sia lui a decidere dove posizionare i cantanti. In questa scena sono presenti «tutte le comparse dell'opera»²⁵³ che, osservando l'incisione, rispondono a più di trenta persone, un numero decisamente molto alto per essere contenuto solamente in proscenio.

Qualora l'ingegnere non avesse avuto voce in merito, una scena corta non avrebbe avuto ragione di esistere, e sarebbe stata sostituita da una lunga e non percorribile dall'attore. Il Tempio di Giove, come la Grotta di Eolo (fig. 42), dove i movimenti dei venti rispondono agli ordini delle macchine che li sorreggono, è ideata con l'intento di collocare i personaggi al proprio interno e l'impianto, ordinato da Torelli, è, evidentemente, pensato prima dell'inserimento del personaggio, ma già con l'idea del modo in cui si sarebbero posizionati gli attori. Ciò è ripreso nella *Venere Gelosa*. La presenza di cori è qui più pregnante. Sono presenti sei cori: il Coro degli Zefiri, le Stelle Nutrici, le fanciulle che accompagnano Polissa durante i festeggiamenti in onore di Dioniso, le Ombre nei Campi Elisi, i Satiri con Sileno e un Coro di Ministre del Tempio.

Gli Zefiri entrano in scena durante il Prologo e sollevano in aria Flora dopo che la dea ha cantato la monodia (fig. 89 e 90):

E qui abbracciata con gentil da piccioli Zeffiri fù (ne si sa come) portata in aria con tanta velocità, che l'occhio restò perditore del suo officio [...]. Havevano questi più volte passeggiato il palco, e fattisi vedere disciolti, né poi, né avanti mai si vidde vestigio di macchina alcuna; onde, come è proprio di chi si meraviglia, si udì prima un susurro nel popolo, che poi proruppe in aperta lode²⁵⁴.

Le comparse camminano lungo il palcoscenico, ma hanno già l'imbragatura per essere sollevate in aria. Sembra piuttosto evidente che il modo in cui si muovono lungo il proscenio risponda a un'esigenza di tipo tecnico, ossia di non far vedere i fili che le sorreggono (per questo, ad esempio, non voltano le spalle al pubblico arretrando all'interno del palcoscenico) e, nel contempo, il movimento tende a suscitare meraviglia nello spettatore poiché non vede la macchina che li solleva. Anche in questo caso, solamente l'ideatore della macchina poteva ordinare i movimenti dei cantanti. Ma andiamo avanti. Nella prima scena del primo atto entrano Polissa e un coro di Ninfe (fig. 84 e 88). Le fanciulle si siedono a bere del vino («Il Choro dunque versando da un vaso di argento il vino in un nappo d'oro, cantavano gl'effetti di quel liquore»²⁵⁵). È verosimile che la loro entrata sia

²⁵² [GIULIO DEL COLLE], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale [...]*, cit., p. 61.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 8.

²⁵⁵ *Ibidem*.

indipendente dagli ordini di Torelli, ma quasi certamente l'utilizzo degli oggetti di scena (la brocca d'argento e il calice), è regolato dall'ingegnere che si fa carico dell'organizzazione dell'oggettistica. Il ruolo svolto da Torelli per quanto riguarda i movimenti dei cori si fa più evidente nella scena seconda dello stesso atto. Appare Bacco su una nuvola circondato dalle Stelle Nutrici (fig. 84 e 88). In questo caso è piuttosto probabile che le posizioni delle Stelle siano decise da Torelli: esse appaiono, infatti, sedute sulle nuvole che circondano Bacco, e cantano insieme al dio le cui arie, com'è stato detto, sono scandite dal movimento della macchina per il volo. Di conseguenza, si può sostenere che anche i canti, come l'entrata e l'uscita delle Stelle, siano "disciplinati" dalla macchinaria: i movimenti delle macchine regolano le melodie in accordo con le arie di Dioniso, le quali sono ordinate dal volo della nuvola su cui siede il dio, e le stelle escono di scena non appena egli scende a terra, "sbarcando", quindi, dalla nuvola.

La quinta scena del terzo atto è ambientata nei Campi Elisi (fig. 124). Partecipano all'azione Polissa e l'ombra di Adone, le Parche e un coro di Ombre. Queste ultime sono posizionate dietro ad Adone a sottolinearne la natura non umana, mentre le Parche, "più corporee", si dispongono dietro a Polissa. La scenografia, per quanto sia una scena lunga, è dipinta in modo da permettere l'arretramento del personaggio all'interno dell'impianto senza far crollare l'illusione scenica. Lo stesso vale per l'apparato successivo, la Boschereccia con Sasso (fig. 127) che, invece, è una scena corta (appena tre coppie di quinte). Qui canta un coro di Satiri al seguito di Sileno e, come si osserva nell'incisione di Boschini, si posiziona lungo l'asse frontale dello spezzato su cui è dipinto il sasso. Il coro di Ombre e quello dei Satiri interagiscono con la scenografia poiché si collocano all'interno di questa e non recitano in proscenio. Come nel caso del Tempio di Giove del *Bellerofonte*, sembra evidente la volontà di Torelli di ordinare i movimenti dei cori che entrano a far parte dell'assetto scenografico, apparato ideato con l'intento di far muovere i personaggi al suo interno. Questo è tanto più vero considerando la scenografia con cui si chiude *La Venere Gelosa*: il Giardino Reale (fig. 130), che, come si è visto, obbliga i personaggi presenti in scena (Polissa, Niso, Promaco, la Sacerdotessa e le ancelle della principessa) ad arretrare oltre il proscenio e a recitare all'interno dell'impianto, essendo il proscenio occupato dalle due fontane su cui si ergono le statue di Venere e Marte. L'ultima considerazione porta a fare un passo indietro: nella settima e nell'ottava scena del primo atto della *Venere Gelosa*, ambientata nel Tempio di Bacco (fig. 93), si trovano Polissa, la Sacerdotessa, Niso, Alceta, Aminta, Camiro, un coro di Ninfe e uno di Ministre del Tempio. Le donne si siedono sui gradini del tempio, non visibili nell'incisione, ma descritti da Bisaccioni: «Né due alti gradili del Tempio si assisero Polissa, e la Sacerdotessa, né gli altri quattro le ministre»²⁵⁶. Torelli inventa un apparato inserendo un praticabile tridimensionale, non solamente dipinto, ma atto a reggere il peso di numerosi personaggi. Anche in questo caso sembra evidente come l'ingegnere costruisca le scenografie pensandole secondo una visione complessiva, ossia in connessione con il personaggio, che con l'impianto, dunque, interagisce.

²⁵⁶ Ivi, p. 16.

Le considerazioni si qui proposte inducono a ritenere Torelli la mente regolatrice del movimento attorico sia sulle macchine sceniche che all'interno delle scenografie che permettono l'arretramento dell'attore verso il fondale.

Torelli, perciò, non solo cura la scenografia, la macchinaria e l'illuminazione, ma anche la costumistica e, almeno in parte, i movimenti degli attori. Nessuno, oltre a lui, nell'ambito del Novissimo è in grado di adempiere a questo compito: né Strozzi o Nolfi o Bartolini o Herrico, poeti e scrittori di novelle, né Bisaccioni, per lo più autore di trattati storici. L'ingegnere oltretutto, ha già operato in teatro e conosce la metodologia da seguire per ottenere uno spettacolo unitario.

L'allestimento del melodramma al Novissimo è un'operazione "a fondo perduto", talmente cara (si pensi alla costruzione del teatro o alla paga di Torelli, della Renzi e dei macchinisti, per citare alcuni esempi) che la spesa non è certamente recuperabile con il denaro dei biglietti. È un'impresa concepita solo per nobilitare i già nobili committenti e, per ottenere il successo che realmente consegue, necessita – come sostengono Mancini, Muraro e Povoledo – della presenza di una mente unificatrice:

Nemmeno i nobili protettori potevano pensare a un rientro del capitale nel breve termine di una quindicina di repliche. Prestigio pubblico e soddisfazione personale rappresentavano piuttosto l'attesa gratifica allo sforzo ma né l'uno né l'altro era raggiungibile senza una perfetta intesa tra committenti ed operatori. È a questo punto che dall'incalzante battage pubblicitario riemerge la presenza unificatrice di Jacopo Torelli, riconosciuta a più riprese, e con enfasi tutta barocca, sia da Strozzi e Bisaccioni che da Bartolini, tanto da farlo apparire il coordinatore naturale delle diverse istanze²⁵⁷.

Torelli rivoluziona completamente il teatro seicentesco non solo per la ruota che permette i cambi repentini di quinte e che diviene la struttura ossea dei teatri barocchi²⁵⁸, ma anche per la varietà dei costumi scenici, per la moltiplicazione degli ambienti rappresentati e per la fuga prospettica delle scenografie, tecnica copiata dai grandi uomini di teatro contemporanei o successivi all'ingegnere, come Burnacini, i Bibiena, Santorini, Chiarini, Fontana, Piranesi²⁵⁹. È questa la ragione che giustifica la presenza degli *in-folio* del *Bellerofonte* e della *Venere Gelosa* e delle incisioni inserite all'interno: i volumi «riflettono la coscienza della centralità dell'artefice nell'ideazione dello spettacolo»²⁶⁰.

È necessario, comunque, precisare che nel secolo del meraviglioso è frequente l'uso di attribuire un potere consistente allo scenografo poiché è grazie alle sue scenografie, alle macchine, alle luci, che si sviluppa la meraviglia in scena con fughe prospettiche, chiaroscuri, voli acrobatici, costumi sfarzosi. Ciò che, a nostro parere, fa emergere Torelli dalla numerosa moltitudine di scenografi e

²⁵⁷ FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, cit., p. 338.

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 339.

²⁵⁹ Cfr. FAUSTO TORREFRANCA, *Il "Grande stregone" Giacomo Torelli*, cit., p. 474.

²⁶⁰ RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia*, cit., p. 57.

ingegneri teatrali è di aver allestito gli spettacoli secondo un principio estetico. Il lavoro di Torelli, infatti, non è solamente “tecnico”, ma risponde a un’idea di unificazione dei coefficienti secondo un preciso fine estetico. Come si è dimostrato, alcuni dei melodrammi allestiti al Novissimo, per esempio, si possono interpretare come percorsi di conoscenza che il personaggio deve intraprendere per raggiungere una meta. Torelli prende spunto dalla vicenda narrata per costruire apparati che rispondono a questo fine, costumi che sorreggono il “sottotesto”, luci “significanti”, movimenti attorici adeguati a rendere il senso della *quête*. La numerologia concorre allo stesso scopo: sia lo spettacolo della *Venere Gelosa* che quello della *Deidamia* constano di nove scenografie laddove il numero nove, in quanto triplo del tre, «simbolo del principio onnicomprensivo, immagine simbolica di mediazione, numero del cielo»²⁶¹, è simbolo di perfezione artistica, filosofica, cristiana²⁶². O ancora. I singoli impianti di uno stesso spettacolo tendono all’elogio di Venezia: nel *Bellerofonte* il Porto di Patara (fig. 22), il Cortile regio (fig. 30), il Giardino reale (fig. 62) riprendono motivi riconoscibili nell’architettura veneziana e la lode alla Serenissima giunge al suo apogeo nella scenografia finale in cui l’eroe trionfa in un ambiente che riprende luoghi “veneziani”: la Sala Regia (fig. 80). Anche nella *Venere Gelosa* l’encomio alla Repubblica, evidente in tutti gli impianti, raggiunge l’apice nel Giardino Reale (fig. 130).

Sembra perciò che Torelli intenda le scenografie da lui ideate come una serie conseguente, ciascun elemento della quale concorre a rendere un preciso significato complessivo. Il legame indissolubile che si manifesta tra gli apparati di Torelli all’interno di ogni spettacolo rivela l’intento di unificare la messa in scena, fino ad allora piuttosto frammentaria, secondo uno scopo specifico. Non solo. Lo spettacolo torelliano è manifestazione di un tutto in cui ogni singolo coefficiente scenico concorre a interagire con gli altri secondo una visione globale e unitaria, ossia secondo il punto di vista di un “direttore”, di una mente unica che regola lo spettacolo. Non a caso Bisaccioni, nella lettera al Lettore degli *Apparati Scenici*, sembra paragonare Torelli (di cui non fa esplicitamente il nome) al Creatore, affermando che le bellezze delle scene del Novissimo sono simili alle scene eterne del cielo:

Io ti faccio partecipe del mio senso, e mi dichiaro teco di non haver veduto cosa più degna, ne più ammirabile, e se la terra è un centro dell’Universo, impara da questo punto immaginabile delle bellezze d’un quasi indivisibile Teatro quali siano colà su le Scene Eterne; & immutabili del Cielo, & in questa consideratione volgi il pensiero dal momentaneo al Sempiterno, & preparati ad essere spettatore, e rappresentante ad un’istesso tempo²⁶³.

Alla luce delle numerose prove riportate possiamo sostenere la tesi che vede Torelli come colui che organizza l’assetto scenografico, scenotecnico,

²⁶¹ DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, cit., p. 246, voce *tre*;

²⁶² Cfr. *ivi*, p. 170, voce *nove*; PLATONE, *Fedro*, cit., pp. 71-81; DIONIGI AREOPAGITA, *Le Opere*, cit., pp. 70-85; DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, cit..

²⁶³ [MAIOLINO BISACCIONI], [Lettera al Lettore], in [MAIOLINO BISACCIONI], *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo [...]*, cit., p. 4.

costumistico, il movimento attorico e, infine, è la figura a cui il librettista e il musicista si sottomettono. Nominare l'ingegnere come uno «scenotecnico, costruttore di immagini, realizzatore di macchine»²⁶⁴ è alquanto riduttivo; non sarebbe quindi, forse, errato considerarlo «un po' regista, un po' *Dramaturg* ed organizzatore»²⁶⁵.

Un'ultima questione. Usare il termine "regia" nel Seicento è esagerato. Le prove che, però, sono state portate nella tesi sembrano dimostrare come nell'evento scenico torelliano ci si accosti a una concezione che ha diversi aspetti in comune con quella registica. A ben guardare, sembra essere l'assai più ricco teatro d'opera a lavorare per primo in senso unificante, aprendo le porte alla più tarda regia. Il teatro di parola, forse, quando si articola in forme registiche, prende fortemente spunto dallo spettacolo melodrammatico, il quale, poi, curiosamente, nel Novecento tarda a configurarsi come uno spettacolo concepito da un'unica mente²⁶⁶.

Ciò che manca nell'allestimento veneziano di Torelli rispetto agli spettacoli moderni e concepiti in modo registico è forse il numero di prove dedicato a ciascuno spettacolo. Ma su questo punto le notizie rintracciate sono scarse, sicché riesce difficile chiarirlo davvero. Alcuni indizi sarebbero favorevoli a sostenere, in effetti, che le prove con gli attori sono abbastanza lunghe. Sappiamo infatti che

²⁶⁴ RAIMONDO GUARINO, *Torelli a Venezia*, cit., p. 71.

²⁶⁵ GUARLTIERO DE SANTI, *Torelli e il Trionfo della Continenza*, in MASSIMO PULIANI (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto [...]*, cit., p. 111.

²⁶⁶ Una domanda tuttavia nasce: perché Torelli coordina lo spettacolo d'opera? Fragile è l'ipotesi che l'ingegnere ami di più lavorare con i cantanti piuttosto che con i comici, com'è scritto da Carlo Cantù, comico residente a Parigi e maschera del Buffetto, nella lettera al marchese Gaufredi datata 10 ottobre 1645, conservata nell'Archivio di Stato di Parma, busta 1, Mazzo II, fasc. 3, docc. 3, cc 6. Nella suddetta l'attore si lamenta del disprezzo di Torelli nei confronti della compagnia di comici. Giunto a Parigi su ordine della regina Anna e del Cardinale Mazzarino, l'ingegnere minaccia di sostituire gli attori con cantanti d'opera: «Ma quando intesemo che lui si vergognava d'essere con Comici, e pure tirava la parte delle nostre fatiche, et che procurava di far novo Teatro per musici consigliando a ciò el Sig. Cardinale Mazzarino e monsù di leone suo parziale amico, ci fù disgusto tanto più avendo inteso che monsù di leone che non a faticava con noi il Torelli rispose che lui era gentiluomo e che era pronto per affaticare in ogni loco ma che voleva il comando da S. M.ta che l'unisse con comici non li pareva di suo honore oblig.a a far meraviglie in ogni altro loco che con comici, tutti noi resposemo noi vi havemo fatto venire per noi et che sia vero che voi siate con noi tirate la vostra parte delle nostre fatiche ogni Giorno che si Recita, lui Replìcò la Cossa del Gentiluomo e che Renderebbe la parte». Torelli non vuole lavorare con i comici e, inoltre, chiede il "comando" dell'intero allestimento, comando che ottiene, come prosegue a scrivere Carlo Cantù: «Con detto Sig. Torelli anzi Gusto grande p.chè lui fa cose bell.^{me} ad honta, hora, di monsù di lione il quale dice che fa venire li musici con altro ingeniero, ma quando saranno harivati noi haveremo di già dato principio facendoli tutto quello che loro poseno fare da le voci in poi le quali superiamo con el Ridicolo». La tesi, per noi più verosimile, appartiene a Torrefranca: per lo studioso, il cantante d'opera «prolungando l'azione e la durata delle parole, richiede un quadro di sostegno e favorisce la scenografia» (il pensiero dello storico è riportato da Bragaglia nel volume: *Giacomo Torelli da Fano*, cit., p. 23). La dilatazione del tempo, causato dal canto, necessita di una grande e complessa scenografia che non renda statica l'azione, assai più lenta del teatro di prosa a causa del canto. Questo rallentamento offre il destro a Torelli per creare meraviglie scenografiche e scenotecniche, permettendogli di occuparsi dell'intero assetto spettacolare che circonda e ingloba il cantante, occupato nell'aria che canta e collocato, spesso, dentro una nube, un carro, una conchiglia. Occorre, poi, parlare di un'altra possibile motivazione che potrebbe rispondere alla domanda. I cantanti che recitano al teatro Novissimo, non appartenendo a una compagnia stabile, come invece i comici di Parigi, sono, probabilmente, "più gestibili" nel senso che non avendo, come si è dimostrato in questo paragrafo, un "direttore" degli attori, o un capocomico, permettono a Torelli di ordinare i movimenti o, quanto meno quelli sulle macchine sceniche.

Anna Renzi giunge a Venezia per recitare la parte di Deidamia nella *Finta Pazza* alla fine del 1640²⁶⁷, e che la prima si svolge il 27 gennaio del 1641; sappiamo altresì che Michele Grasseschi, interprete di Bellerofonte nell'omonimo melodramma del 1642, arriva nella Serenissima nel gennaio dello stesso anno, una ventina di giorni prima dello spettacolo, com'è confermato in una sua lettera datata 15 gennaio 1642:

Serenissimo signore,
arrivai per l'altrui grazia a Venezia, e fui ricevuto da questi signori virtuosi con mio gran gusto, e ci fu la signora Anna che fece la Finta Pazza, e la signora Paola, tutte due romane, quali sono veramente bravissime per scena. Sono dietro ad impor la parte, quale si attende a 700 versi, piuttosto da vantaggio che meno [...]. Questo è quanto mi occorre circa la mia commedia, non si comincerà sino a primo del prossimo mese²⁶⁸.

Stando a queste indicazioni, saremmo portati a pensare che le prove durino venti giorni – un mese, un tempo dunque assai lungo rispetto agli usi dell'epoca, quando, per esempio, un dramma si monta in tre-quattro giorni di prove e talvolta in meno tempo ancora. Ma se prendiamo un'altra notizia, peraltro non riguardante gli spettacoli d'opera del Novissimo, quanto, invece, un balletto con parti cantate, intitolato *Vittoria D'Amore* e musicato da Monteverdi, apprendiamo che il lavoro viene commissionato al compositore in gennaio e che il 7 febbraio lo spettacolo va in scena²⁶⁹. Ora, se la commissione gli viene data un mese prima della messinscena effettiva e se il musicista deve cominciare allora a comporre le musiche per l'esecuzione canora e per i balletti, è evidente che le prove con i cantanti si riducano a qualche giorno.

I dati in nostro possesso sono troppo pochi per dare una risposta anche solo ipotetica relativamente alla durata delle prove. In effetti, non abbiamo notizie relative agli attori non protagonisti del Novissimo. I dati riguardano solo due grandi protagonisti, i quali, forse, davvero provavano parecchio, ma non è detto che provino in relazione agli altri cantanti, quanto meno per il primo periodo.

I libri sul melodramma seicentesco per lo più asseriscono che le prove con i cantanti sono in numero esiguo. Dobbiamo darvi credito?

Risolvere questa questione sarebbe assai importante per chiarire fino a che punto lo spettacolo torelliano sia prossimo a istanze registiche. È evidente infatti che il numero di prove costituisce un elemento determinante per la regia: solo tempi lunghi consentono l'approfondimento delle intenzioni dei vari personaggi e raffinate interrelazioni tra gli attori. Va infine osservato che progettando tutto l'impianto visivo dello spettacolo nei minimi particolari (scenografie, interventi macchinistici, costumi, illuminazione, oggettistica) e mettendolo in relazione con

²⁶⁷ ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit., p. 228; GIULIO STROZZI, *Le glorie della Signora Anna Renzi romana*, cit., p. 5.

²⁶⁸ La lettera di Michele Grasseschi è conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5472, fol. 16r. La collocazione è tratta dalla pubblicazione *on-line* di SARA MAMONE, *Journal of Seventeenth-Century Music*, Illinois, Board of Trustees of the University of Illinois, 2003, vol. 9, n. 1, doc. 3.

²⁶⁹ Cfr. PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT musica, [1985], pp. 330-331.

la musica, Torelli, in linea di principio, può in pochi giorni di prove indicare ai cantanti quando entrare in scena, da quale quinta uscire o su quale macchina salire. La parte interpretativa può restare affidata all'intelligenza e alla sensibilità del singolo cantante, senza necessariamente essere messa in relazione con le intenzioni degli altri attori.

**INDICE DELLE
ILLUSTRAZIONI**

- FIG. 1. IGNOTO DEL XVII SECOLO, *Ritratto di Giacomo Torelli*, 1678. Dipinto a olio su tela, Fano, Pinacoteca Civica.
- FIG. 2. AUTORE IGNOTO, *Stemma della famiglia Torelli*. Miniatura, Padova, Biblioteca Zuckermann.
Immagine tratta da POMPEO LITTA, *Famiglie Celebri Italiane*, Milano, presso Polo Emilio Giusti, 1819-1884.
- FIG. 3. AUTORE IGNOTO, *Stemma della famiglia Torelli*. Miniatura, Pesaro, Biblioteca Oliveriana.
Immagine tratta da FABRIZIO HONDEDEI, *Stemma Gentilizi di varie Famiglie Nobili di questa Città estinte in diversi tempi, raccolte dal Nob. Conte Fabrizio Hondedei nell'Anno 1732 e proseguite dal Con: Andrea di Lui Figlio l'anno 1773. con Indice de Medesimi a Carte 190*, Pesaro, [s. n., s. d.].
- Fig. 4. LUDOVICO UGHI, *Pianta della città di Venezia*, 1729, Venezia, Biblioteca Correr.
Particolare della parrocchia dei SS. Giovanni e Paolo con l'area una volta occupata dal Teatro Novissimo con nostri inserti grafici.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I, tomo I, p. 87.
- Fig. 5. AUTORE IGNOTO, *Planimetria del convento e della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, sec. XVII, Venezia, A. S. V.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I, tomo I, p. 328.
- FIG. 6. BALDASSARRE LONGHENA, *Pianta del Campo della Cavallerizza*, 1697, Venezia, Archivio di Stato.
Con nostri inserti grafici.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO e ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I, tomo I, p. 330.
- FIG. 7. IACOPO PECINI, *Impresa e motto dell'Accademia*.
Incisione tratta da ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI, *Le Glorie de gli Incogniti o veri gli Huomini Illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, Venetia, Appresso Francesco Valvasense Stampator dell'Accademia, 1646.
- FIG. 8. Frontespizio del *Cannocchiale per la Finta Pazza*, in Venezia, per Gio: Battista Surian, 1641.

- FIG. 9. *Il Bellerofonte*, Venezia 1642. Frontespizio dell'edizione *in-folio*. Incisione di Giovanni Giorgi.
- FIG. 10. *La Venere Gelosa*, Venezia, 1643. Frontespizio dell'edizione *in-folio*. Incisione di Marco Boschin.
- FIG. 11. AUTORE IGNOTO, *Disegno della Grande Ruota di Giacomo Torelli*, [XVII]. Disegno a penna, Parma, Biblioteca Palatina.
Incisione tratta da GLAUCO LOMBARDI, *Il Teatro farnesiano di Parma: note e appunti con documenti inediti*, Parma, estratto da Archivio storico per le provincie parmensi, Nuova serie, 9, 1909.
- FIG. 12. NICOLA SABBATINI, *Modo di fare il Cielo spezzato*, 1638. Disegno.
Immagine tratta da NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, C. Bestetti, 1955, p. 101.
- FIG. 13. ANGELO GHILARDI, *Modello di Macchina per il moto verticale della nuvola*. 1962, Milano, Accademia delle Belle Arti di Brera.
Immagine tratta da FRANCESCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2001, p. 409.
- FIG. 14. NICOLA SABBATINI, *Modo di far calare un personaggio su una nuvola che avanza avvicinandosi al proscenio*, 1638. Disegno.
Immagine tratta da NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, C. Bestetti, 1955, p. 115.
- FIG. 15. NICOLA SABBATINI, *Macchina per il volo trasversale*, 1638. Disegno.
Immagine tratta da NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, C. Bestetti, 1955, p. 120.
- FIG. 16. AUTORE IGNOTO, *Macchineria teatrale*, [XVII], Disegno a penna, Parma, Biblioteca Palatina.
Immagine tratta da Immagine tratta da GLAUCO LOMBARDI, *Il Teatro farnesiano di Parma: note e appunti con documenti inediti*, Parma, estratto da Archivio storico per le provincie parmensi, Nuova serie, 9, 1909.
- FIG. 17 e 18. ANGELO GHILARDI, *Modello di macchina per il volo libero combinato della nuvola e Modello di macchina scenica per il volo guidato*, 1642, Milano, Accademia delle Belle Arti di Brera.
Immagini tratte da FRANCESCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2001, p. 409.

- FIG. 19. ROBERTO CASTELLI, *Modello di macchina per il trionfo di putti e nuvole*, 1965, Milano, Accademia delle Belle Arti di Brera.
Immagine tratta da FRANCESCO MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2001, p. 410.
- FIG. 20. NICOLA SABBATINI, *Terzo modo di rappresentare il mare*, 1638. Disegno.
Immagine tratta da NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, C. Bestetti, 1955, p. 90.
- FIG. 21. NICOLA SABBATINI, *Altro modo come si possa mostrare un inferno*, 1638. Disegno.
Immagine tratta da NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, C. Bestetti, 1955, p. 85.
- FIG. 22. GIACOMO TORELLI, *Il Porto di Patara*, scenografia del Prologo del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- FIG. 23. Particolare del *Porto di Patara* con nostri inserti grafici.
- FIG. 24. *Arsenale di Venezia*.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 25. MICHELE MARIESCHI, *Arsenale di Venezia*, 1732. Incisione.
Incisione tratta da DARIO SUCCI, *Le incisioni di Michele Marieschi*, Torino, Allemandi, 1987
- FIG. 26. Particolare del *Porto di Patara* con nostri inserti grafici.
- FIG. 27. ALFONSO CHENDA, *La partenza di Cadmo*, scenografia del primo atto dell'*Ermiona*, 1636.
Incisione tratta da PIO ENEA DEGLI OBIZZZI, *Ermiona*, Padova, per Paolo Frambotto, 1636, Padova.
- FIG. 28. GIACOMO TORELLI, *Il Porto di Patara*, scenografia del primo atto (scene 1-3) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia*

Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana, Venetia, Valgrisi, 1642.

- FIG. 29. Particolare del *Porto di Patara* con nostri inserti grafici.
- FIG. 30. GIACOMO TORELLI, *Il Cortile regio*, scenografia del primo atto (scene 4-10) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da: GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana, Venetia, Valgrisi, 1642.*
- FIG. 31. JACOPO SANSOVINO, *Libreria vecchia*, Venezia, 1553.
Immagine tratta dal sito web <http://upload.wikimedia.org>.
- FIG. 32, 33, 34. *Le Prigioni di Venezia*.
Immagini tratte dai siti web <http://upload.wikimedia.org>; <http://images.google.it>.
- FIG. 35. FRANCESCO BORROMINI, *Sant'Ivo alla Sapienza*, Roma, 1642-1662.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 233.
- FIG. 36. GIACOMO BAROZZI IL VIGNOLA, *Casino della Vigna di Papa Giulio III*. Mappa, 1551, Roma, Museo di Villa Giulia.
Immagine tratta dal sito web <http://www.romeartlover.it>.
- FIG. 37. GIACOMO BAROZZI IL VIGNOLA, *Villa di Papa Giulio III*, Roma, 1551-1553.
Immagine tratta dal sito web <http://www.romeartlover.it>.
- FIG. 38. DONATO BRAMANTE, *Cortile Belvedere del Vaticano*, Città del Vaticano, 1550.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 39. GEROLAMO GENGA, *Il giardino dell'Imperiale di Pesaro*, Pesaro, 1529.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 39.

- FIG. 40. FRANCESCO GUITTI, [*Cortile reale*], scenografia del primo atto dell'*Andromeda*, 1638.
Incisione tratta da DON ASCANIO PIO DI SAVOIA, *L'Andromeda*, Ferrara, Per Francesco Suzzi, 1639.
- FIG. 41. GIULIO PARIGI, *Trionfo di S. Orsola e Balletto*, scenografia del quinto atto della *Reina S. Orsola*, 1624. Incisione tratta da ANDREA SALVADORI, *La Reina S. Orsola*, Firenze, Per Pietro Cecconcelli, 1624.
- FIG. 42. GIACOMO TORELLI, *La Grotta di Eolo*, scenografia del primo atto (scena 11) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da: GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- FIG. 43. GIULIO ROMANO, *Particolare dell'affresco della Sala dei Giganti*, Palazzo de Tè, Mantova, 1532-1535.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 44, 45. BERNARDO BUONTALENTI, *Grotte del Giardino dei Boboli*, Palazzo Pitti, Firenze, 1579-1587.
Immagini tratte da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 55 e dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 46. GIACOMO TORELLI, *L'Isola disabitata di Magistea*, scenografia del secondo atto (scene 1-2) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- FIG. 47. LEONARDO DA VINCI, *l'Adorazione dei Magi*. Tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1481-82.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 164.
- FIG. 48. SANDRO BOTTICELLI, *Adorazione dei Magi*. Tempera su tavola, Londra, National Gallery, 1473-74.

Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 166.

- FIG. 49. ANDREA MANTEGNA, *Vocazione dei santi Giacomo e Giovanni*. Affresco, Padova, Chiesa degli Eremitani, 1448-57.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 207.
- FIG. 50. NICCOLÒ DELL'ABATE, *Paesaggio*. Affresco, Bologna, Palazzo Poggi, 1550-52.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 43.
- FIG. 51. NICOLA SABBATINI, *Scena di campagna con rovine*. Incisione, 1638, Pesaro.
Immagine tratta da NICOLA SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, C. Bestetti, 1955, Appendice, VII.
- FIG. 52. GIULIO PARIGI, *Nettuno, la Vistola e coro*, scenografia del Prologo atto della *Liberazione di Ruggiero*, 1625. Incisione tratta da FERDINANDO SARACINELLI, *La Liberazione di Ruggiero*, Firenze, per Pietro Cecconcelli alle Stelle Medicee, 1625.
- FIG. 53. PAUL BRILL, *Paesaggio*. Olio su rame, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1595-1600.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 54. IACOPO TINTORETTO, *Santa Maria Egiziaca in meditazione*. Olio su tela, Venezia, Scuola Grande di San Rocco Sala Inferiore, 1583-87.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 93.
- FIG. 55. LODEWIJK TOEPUT, *Paesaggio*. Affresco, Parigi, coll. Gonse, fine 1500.
Immagine tratta da PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961, p. 65.

- FIG. 56. PIERO DI COSIMO, *Perseo libera Andromeda*. Olio su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1513-15.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 317.
- FIG. 57. Particolare dell'Isola disabitata di Magistea.
- FIG. 58. Particolare del Porto di Patara.
- FIG. 59. GIACOMO TORELLI, *L'Isola disabitata di Magistea*, scenografia del secondo atto (scena 3) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- FIG. 60. *Isola disabitata di Magistea* (Atto II, scena 3) con rotazione di 180°.
- FIG. 61. *Isola disabitata di Magistea*. (Atto II, scena 1-2).
- FIG. 62. GIACOMO TORELLI, *Il Giardino reale*, scenografia del secondo atto (scene 4-10) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- FIG. 63. Gianlorenzo Bernini, *Fontana di Tritone*, Roma, Piazza Barberini, 1642-43.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 64. HANS VREDEMAN DE VRIES, [*Giardino*].
Incisione tratta da HANS VREDEMAN DE VRIES, *Variae architecturae formae*, Antuerpiae, Theodorus Gallaeus, 1601.
- FIG. 65. GIULIO DEL MORO, *Susanna e gli anziani*. Affresco, Verona, Museo del Castelvecchio, primi del '600.
Immagine tratta da PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961, p. 67.
- FIG. 66. TOEPUT, *Il banchetto di Epulone*. Olio su tela, Treviso, Monte della Pietà, 1578.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.

- FIG. 67. TOEPUT, *Il figliol prodigo*. Olio su tela, Treviso, Monte della Pietà, 1578.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 68. CARLO MAGGI, *Villa Veneziana*. Miniatura.
Immagine tratta da CARLO MAGGI, *Le voyage de Charles Magius, 1568-1573*, Arcueil, Anthèse, 1992.
- FIG. 69. GIACOMO TORELLI, *Il Tempio di Giove*, scenografia del secondo atto (scena 11) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- FIG. 70. GIAN LORENZO BERNINI, *Il Baldacchino*, Roma, 1624-68.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 215.
- FIG. 71. GIULIO ROMANO, *Particolare della Cavallerizza del Palazzo Ducale*, Mantova, 1536.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 72. *Particolare del Tempio di Salomone*. Affresco, Roma, Galleria Palazzo Giustiniani, fine 1500.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 73. PAOLO VERONESE, *Particolare del Trionfo di Venezia*. Olio su tela, Palazzo Ducale, Venezia, 1582-84.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa- Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 75.
- FIG. 74. PAOLO VERONESE, *Particolare della Sala dell'Olimpo*. Affresco, Treviso, Villa Maser, 1561-62.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 75. Particolare del *Tempio di Giove* con nostri inserti grafici.
- FIG. 76. GIACOMO TORELLI, *Il Boschetto reale*, scenografia del terzo atto (scene 1-7) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.

Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.

- FIG. 77. CHARLES LEBRUN, *Paesaggio*. Arazzo, Delfi, Museo di Delfi, 1647-50.
Immagine tratta da PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961, p. 71.
- FIG. 78. CHARLES LEBRUN, *Le Stagioni*. Arazzo, Parigi, Museo del Luovres, XVII secolo.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>
- FIG. 79. CHARLES LEBRUN, *La conquista di Marsala*. Arazzo, Parigi, Museo del Luovres, XVII secolo.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>
- FIG. 80. GIACOMO TORELLI, *La Sala Regia*, scenografia del terzo atto (scene 8-12) del *Bellerofonte*. Incisione di Giovanni Giorgi, 1642.
Immagine tratta da GIULIO DEL COLLE, *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- FIG. 81. VINCENZO SCAMOZZI (da Andrea Palladio), *La Scena del Teatro Olimpico di Vicenza*, Vicenza, 1580.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 109.
- FIG. 82. IACOPO TINTORETTO, Scuola Grande di San Rocco, Venezia, 1564-87.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 90.
- FIG. 83. Particolare della *Sala Regia* con nostri inserti grafici.
- FIG. 84. GIACOMO TORELLI, *Boschereccia con l'isola di Nasso*, scenografia del Prologo e del primo atto (scena 1) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643.

Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.

- FIG. 85. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione della Boschereccia con città di Nasso in lontananza*.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 86. SANDRO BOTTICELLI, *La Primavera*. Tempera grassa su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1478-82.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 168.
- FIG. 87. SANDRO BOTTICELLI, *La Nascita di Venere*. Tempera su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1483-85.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 171.
- FIG. 88. Particolare della *Boschereccia con l'isola di Nasso* con nostri inserti grafici.
- FIG. 89. Particolare della *Boschereccia con Tempio di Venere* con nostri inserti grafici.
- FIG. 90. GIACOMO TORELLI, *Boschereccia con Tempio di Venere*, scenografia del primo atto (scene 2-6) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643.
Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 91. ANDREA PALLADIO, *Villa Capra* detta *La Rotonda*, Vicenza, 1550-51.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 107.

- FIG. 92. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione della Boschereccia con Palazzo di Venere in cielo*. Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 93. GIACOMO TORELLI, *Il Tempio di Bacco*, scenografia del primo atto (scene 7-8) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643. Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 94. DONATO BRAMANTE, *Tempietto di San Pietro in Montorio*, Roma, 1502-08. Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it/images>.
- FIG. 95. RAFFAELLO, *Particolare dello sposalizio della Vergine*. Olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera, 1504. Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 278.
- FIG. 96. LUCIANO LAURANA [?], *La città ideale*. Tempera su tavola, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1470. Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 130.
- FIG. 97. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione del Tempio di Bacco*. Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 98. GIACOMO TORELLI, *La Piazza di Nasso*, scenografia del secondo atto (scene 1-8) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643. Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.

- FIG. 99. SEBASTIANO SERLIO, *Scena comica*. Disegno.
Immagine tratta da SEBASTIANO SERLIO, *I Sette libri dell'Architettura*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1584, libro V.
- FIG. 100. Particolare della *Piazza di Nasso* con nostri inserti grafici.
- FIG. 101. DONATELLO, *Monumento equestre al Gattamelata*, Padova, Piazza del Santo, 1447-53.
- FIG. 102. ANDREA VERROCCHIO, *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, Venezia, Campo Santi Giovanni e Paolo, 1479-88.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*, p. 257.
- FIG. 103. IACOPO SANSOVINO, *Basilica di Vicenza*, Vicenza, dal 1549.
- FIG. 104. ANDREA PALLADIO, *Palazzo Corner*, Venezia, 1533.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 103 e p. 18.
- FIG. 105. ALFONSO PARIGI, Scenografia dei cinque atti del *Solimano*, 1619.
Incisione di Jacques Callot tratta da PROSPERO BONARELLI, *Il Solimano*, Firenze, nella stamperia di Pietro Cecconcelli Alle stelle medicee, 1620.
- FIG. 106. IACOPO TINTORETTO, *Crocefissione*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala dell'Albergo, 1565.
Immagine tratta da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 92.
- FIG. 107. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione della Piazza di Nasso*.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 108. SEBASTIANO SERLIO, *Scena tragica*, Disegno.
Immagine tratta da SEBASTIANO SERLIO, *I Sette libri dell'Architettura*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1584, libro V.

- FIG. 109. BALDASSARRE PERUZZI, *Prospettiva teatrale*. Disegno a penna, post 1514.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.
- FIG. 110. GIACOMO TORELLI, *Orrido Inferno*, scenografia del secondo atto (scene 9-11) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643.
Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 111. [GIAN LORENZO BERNINI], *L'Inferno*, scenografia del primo atto del *Sant'Alessio*, 1634.
Incisione di Francois Collignon tratta da GIULIO ROSPIGLIOSI, *Argomento della Rappresentatione di S. Alessio*, Roma, Nella Stamp. della Reu. Camera Apostolica, 1634.
- FIG. 112. GIULIO PARIGI, *Vulcano consegna armi a Marte*, quinto intermezzo dello spettacolo *Il Giudizio di Paride*, 1608.
Incisione tratta da MICHELANGELO BUONARROTI, *Il Giudizio di Paride*, Firenze, nella stamperia de Sermartelli, 1608.
- FIG. 113. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione dell'orrido Inferno*.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 114. Nostra ipotesi di una ricostruzione dell'*Orrido Inferno*.
- FIG. 115. GIACOMO TORELLI, *Cortile del Re di Nasso*, scenografia del secondo atto (scene 12-13) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643.
Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- Fig. 116. *Particolare del Chiostro di San Michele in isola*, Venezia, 1448-66.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 117. [FAUSTINO DATTARO?], *Facciata del Palazzo Dati*, Cremona, 1642.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.

- FIG. 118. SCARPAGNINO, *Facciata del Palazzo Loredan*, Venezia, fine XV secolo.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 119. FLAMINIO PONZIO, *Cortile di Villa Borghese*, Roma, 1580-1633.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>
- FIG. 120. MADERNO, *Particolare della facciata di Palazzo Asdrubale Mattei*, Roma, 1598-1613.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 121. JACQUES LEMECIER, *Particolare del Cortile del Palais Royal*, Parigi, 1624-1636.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>.
- FIG. 122. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione del Cortile del Re di Nasso*.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 123. Particolare del *Cortile del Re di Nasso*.
- FIG. 124. GIACOMO TORELLI, *I Campi Elisi*, scenografia del terzo atto (scena 5) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643.
Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 125. PAOLO VERONESE, *Affreschi della sala a crociera*, veduta d'angolo, Treviso, Villa Maser, 1561-62.
Immagine tratte da GIULIO BORA, GIANFRANCO FIACCADORI, ANTONELLO NEGRI, ALESSANDRO NOVA, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*, p. 97.
- FIG. 126. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione dei Campi Elisi*.
Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.

- FIG. 127. GIACOMO TORELLI, *Boschereccia con Sasso*, scenografia del terzo atto (scene 5-10) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643. Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 128. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione della Boschereccia con Sasso*. Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 129. Particolare della *Boschereccia con Sasso* con nostri inserti grafici.
- FIG. 130. GIACOMO TORELLI, *Il Giardino Reale*, scenografia del terzo atto (scene 11-14) della *Venere Gelosa*. Incisione di Marco Boschini, 1643. Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 131. GIOVANNI BATTISTA FALDA, *Veduta del giardino del Quirinale*. Incisione, ante 1683, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. Immagine tratta dal sito web <http://www.quirinale.it>.
- FIG. 132. FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Ricostruzione del Giardino Reale*. Immagine tratta da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, Appendice 1, immagine 20.
- FIG. 133. Particolare del *Giardino Reale* con nostri inserti grafici.
- FIG. 134. Particolare del *Giardino Reale* con nostri inserti grafici.
- FIG. 135. GIACOMO TORELLI, *Il Porto di Rodi*, scenografia del Prologo della *Deidamia*. Incisione di Marco Boschini, 1643. Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 136. MARTEN DE VOS, *Il Colosso di Rodi*. Incisione di Crispin van de Passe, post 1550.

Immagine tratta da PER BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961, p. 92.

- FIG. 137. Particolare del *Porto di Rodi* con nostri inserti grafici.
- FIG. 138. GIACOMO TORELLI, *La Valle solitaria*, scenografia del primo atto (scene 1-4) della *Deidamia*. Incisione di Marco Boschini, 1643.
Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 139. GIACOMO TORELLI, *Cortile con Villa*, scenografia del primo atto (scene 7-12) della *Deidamia*. Incisione di Marco Boschini, 1643.
Immagine tratta da MAIOLINO BISACCIONI, *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- FIG. 140. LEONARDO RUFFO, *Schema tipologico del giardino barocco*.
Immagine tratta da RUFFO LEONARDO, *Il Giardino Storico Veneziano: una metodologia d'intervento*, Venezia, DAEST, 2000, p. 74.
- FIG. 141. CHARLES LEBRUN, *Pastorale con uccelli*. Arazzo, XVII secolo, Parigi, Museo del Louvre.
Immagine tratta dal sito web <http://images.google.it>

BIBLIOGRAFIA

LETTERE E SCRITTI DI GIACOMO TORELLI

- Lettera di Giacomo Torelli a uno dei nobili Cavalieri Committenti, datata 17 settembre 1640. Biblioteca Correr di Venezia, collocazione Mss. P. D. C. 1051 (n. 449).
- Lettera di Giacomo Torelli a Ottaviano Ondedei conte di Vesselet, datata 20 agosto 1662. Biblioteca Oliveriana, Pesaro, collocazione Ms 1538, fasc. 24.
- Lettera di Giacomo Torelli alla Contessa di Vesselet, datata 23 (settembre?), 1662. Biblioteca Oliveriana, Pesaro, collocazione Ms 1538, fasc. 24.
- Lettera di Giacomo Torelli a Ottaviano Ondedei conte di Vesselet, datata 26 giugno 1666. Biblioteca Oliveriana, Pesaro, collocazione Ms 1538, fasc. 24.
- Lettera di Giacomo Torelli a Ottaviano Ondedei conte di Vesselet, datata 4 ottobre 1666. Biblioteca Oliveriana, Pesaro, collocazione Ms 1538, fasc. 24.
- Lettera di Giacomo Torelli a Ottaviano Ondedei conte di Vesselet, datata 14 gennaio 1667. Biblioteca Oliveriana, Pesaro, collocazione Ms 1538, fasc. 24.
- Lettera di Giacomo Torelli a Ottaviano Ondedei conte di Vesselet, datata 5 marzo 1667. Biblioteca Oliveriana, Pesaro, collocazione Ms 1538, fasc. 24.
- Lettera di Giacomo Torelli a Ottaviano Ondedei conte di Vesselet, senza data. Biblioteca Oliveriana, Pesaro, collocazione Ms 1538, fasc. 24.
- TORELLI GIACOMO, *Corso di tecnologia delle costruzioni*, Bologna, Calderoni, [s.d.].
- TORELLI GIACOMO, *Intermeddi da rappresentarsi in musica nel Filarmindo che si dovra recitar in Fano*, Fano, presso Gregorio Arnazzini, 1637.

FONTI D'ARCHIVIO PER LO STUDIO DI TORELLI

- Biografie Fanesi: Torelli Giacomo juniore. Fano, Biblioteca Federiciana, Ms Amiani 122, busta 3.
- Catalogo SS. Giovanni e Paolo. Contro Gerolamo Lappoli per la Teza o Teatro della Cavallerizza. E contro Batta Gagini Piezzo e Zuane Pennacchini. Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 1-36.
- Dichiarazione del N. H. Alvise Michiel quale mallevatore di Gerolamo Lappoli, data fine ottobre 1646. Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, c. 16.
- I Domenicani di Ss. Giovanni e Paolo contro Gerolamo Lappoli impresario e Alvise Michiel Mallevador, data 15 novembre 1646. Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 17-18.
- Instrumento copiato dal suo originale che si conserva nell'archivio comunale, che giova al perfetto raffronto delle scene ideate da Giacomo Torelli. Fano, Biblioteca Federiciana, Ms Amiani 124, busta 2.
- Lettera di Carlo Cantù, detto il Buffetto, al marchese Gaufredi datata 10 ottobre 1645. Archivio di Stato di Parma, busta 1, Mazzo II, fasc. 3, docc. 3, cc 6.
- Notizie varie per formare la parte seconda della storia manoscritta di Vincenzo Nolfi. Fano, Biblioteca Federiciana, Ms Amiani 19.
- Nuovo contratto tra i frati di SS. Giovanni e Paolo e l'impresario Giacomo Somariva dopo la vertenza sorta nel settembre del 1640, datato 2 ottobre 1640. Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 1-4.
- Pianta del Campo della Cavallerizza di Baldassarre Longhena Architetto della Fabbrica della nuova Chiesa della Salute. Venezia, Archivio di Stato, Misc. Mappe 552, Dis 54/15.
- Pianta della città di Venezia di Ludovico Ughi, 1729, Venezia, Biblioteca Correr, Ms Cicogna 2991, II, n. 33.
- Piante delle scene del Teatro di Fano e notizie diverse intorno al medesimo. Fano, Biblioteca Federiciana, Ms Amiani 19, cc. 138-151.

- Relazione del comandante Iseppo Biondo circa il sopralluogo effettuato al Teatro Novissimo, data 13 dicembre 1646. Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 23-24.
- Ricorso di Gerolamo Lando contro la sentenza della Corte di Forestier, data 4 dicembre 1646. Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, cc. 21-22.
- Del teatro antico di Fano e della sua riedificazione. Fano, Biblioteca Federiciana, Ms Amiani 124, busta 1.
- Scrittura tratta dal libro de Consiglio delli RR PP di Ss Giovanni e Paolo di Venetia, data 13 marzo 1643. Archivio di Stato di Venezia, busta Y-V, fascicolo 54, c. 5.

FONTI DI PRIMA MANO SUGLI SPETTACOLI DI TORELLI

- BADOER GIACOMO VENEZIANO, *L'Ulisse Errante. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venezia, Appresso Gio: Battista Surian, 1644.
- BADOER GIACOMO VENEZIANO, *Scenario dell'Ulisse*, Venezia, [Appresso Gio: Battista Surian], 1644.
- BARTOLINI NICCOLO' ENEA, *La Venere Gelosa. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venezia, Appresso Gio: Pietro Pinelli stampator Ducale, 1643.
- [BISACCIONI MAIOLINO], *Apparati scenici per lo teatro nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, Venetia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1644.
- BISACCIONI MAIOLINO, *Il Cannocchiale per La Finta Pazza dramma dello Strozzi*, Venezia, Appresso Gio: Battista Surian, 1641.
- BISACCIONI MAIOLINO, *L'Erocle in Lidia*, Venezia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1645.
- BISACCIONI MAIOLINO, *Scenario dell'Erocle in Lidia*, Venezia, presso Gio. Vecellio e Matteo Leni, 1645.
- BONLINI GIOVANNI CARLO, *Le glorie della poesia e della musica. Contenute nell'esatta notitia de teatri della città di Venezia*, Venezia, [s. n.], 1730.
- BRUSONI GIROLAMO, *Le Glorie de gli Incogniti o vero gli uomini illustri dell'Accademia de' signori incogniti di Venetia*, Venezia, Francesco Valvasense stampator dell'Accademia, 1647.
- [BUTI FRANCESCO], *Les Noces de Pélée et de Thetis comedie italienne en musique entremeslee d'un ballet sur le mesme sujet danse par sa majeste*, Paris, [s. n.], 1654.
- [CORNEILLE PIERRE], *Andromède tragedie. Representee avec les Machines sur le Theatre Royal de Bourbon*, Paris, [s. n.], 1650.
- DAMERINI GINO, *Monteverdi e la scenografia veneziana*, in «Scenario», Milano, Rizzoli, 1934, n. 3.

- [DEL COLLE GIULIO], *Il Bellerofonte. Dramma Musicale Del Sig. Vincenzo Nolfi da F. Rappresentato Nel Teatro Novissimo in Venetia Da Giacomo Torelli Da Fano Inventore delli Apparati Dedicato Al Ser^{mo} Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Venetia, Valgrisi, 1642.
- GROPPPO ANTONIO, *Cataloghi di tutti i Drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia, dall'anno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi, sin all'anno presente 1745*, Venezia, Groppo, 1745.
- GROPPPO ANTONIO, *Notizie generali de' Teatri nella città di Venezia*, Venezia, Saviani, 1766.
- HERRICO SCIPIONE, *Deidamia. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venezia, G. B. Surian, 1644.
- HERRICO SCIPIONE, *Scenario della Deidamia*, Venezia, presso Matteo Leni, e Giovanni Vecelli, 1644.
- [HERRICO SCIPIONE], *Introduttione, e Scenario della Deidamia*, Venetia, presso Matteo Leni, e Giovanni Vecellio, 1644.
- IVANOVICH CRISTOFORO, *Minerva a tavolino*, Venezia, appresso Nicolo Pezzana, 1688.
- LITTA POMPEO, *Famiglie Celebri Italiane*, Milano, presso Polo Emilio Giusti, 1819-1884.
- LOREDAN GIAN FRANCESCO, *Lettere*, Venetia, Guerigli, 1662.
- MILIZIA FRANCESCO, *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma, Paolo Giunchi Komarek, 1768.
- [NOLFI VINCENZO], *Argomento e Scenario del Bellerofonte*, Venezia, Appresso Gio Battista Surian, 1642.
- NOLFI VINCENZO, *Il Bellerofonte. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venezia, Appresso Gio Battista Surian, 1642.
- SANSOVINO FRANCESCO e MARTINIONI GIUSTINIANO, *Venetia citta nobilissima et singolare*, Venetia, appresso Stefano Curti, 1663.
- [STROZZI GIULIO], *Argomento e Scenario della Finta Pazza*, Venezia, Appresso Gio Battista Surian, 1641.

- [STROZZI GIULIO], *Feste Theatrali per la Finta Pazza Drama del Sig.r Giulio Strozzi Rappresentate Nel Piccolo Borbone in Parigi Quest Anno 1645. Et da Giacomo Torelli da Fano Inuentore Dedicata Ad Anna D'austria Regina di Francia Regnante*, Paris, [s.n.], 1645.
- STROZZI GIULIO, *La Finta Pazza. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venezia, Appresso Gio Battista Surian, 1641.
- STROZZI GIULIO, *Le glorie della Signora Anna Renzi Romana*, Venezia, Surian, 1644.
- TIRABOSCO MARC'ANTONIO, *L'Alcate. Drama Musicale. Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo*, Venezia, G. B. Surian, 1642.
- TIRABOSCO MARC'ANTONIO, *Argomento e Scenario dell'Alcate*, Venezia, G. B. Surian, 1642.

SCRITTI SU GIACOMO TORELLI

- ALTIERI RINALDA, *Giacomo Torelli scenografo*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1973.
- AMIANI PIETRO MARIA, *Memorie storiche della città di Fano*, Fano, Giuseppe Leonardi, 1751.
- BATTISTELLI FRANCO, *L'antico e il nuovo teatro della Fortuna di Fano (1677-1944)*, Fano, Tipografia Edit. Sangallo, 1972.
- BATTISTELLI FRANCO (a cura di), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini a oggi*, Venezia, Marsilio, 1986.
- BATTISTELLI FRANCO, *Giacomo Torelli. Note biografiche e bibliografiche*, in «Fano», supplemento al «Notiziario d'informazione sui problemi cittadini», 1978, pp. 7-26.
- BATTISTELLI FRANCO, *Luoghi e spettacoli teatrali a Fano dalla fine del secolo XV alla metà del secolo XVII*, in «Fano», supplemento al «Notiziario d'informazione sui problemi cittadini», 1976, pp. 71-94.
- BATTISTELLI FRANCO, *Il teatro della Fortuna di Fano*, Fano, Rotary International – Distretto 2090°, 1995.
- BATTISTELLI FRANCO, *Torelli o Bibiena?*, in «Fano» supplemento al «Notiziario d'informazione sui problemi cittadini», 1972, pp. 51-67.
- BATTISTELLI FRANCO, TOMBARI BOIANI GIUSEPPINA, FERRETTI LUCA, *Il Teatro della Fortuna di Fano: storia dell'edificio e cronologia degli spettacoli*, Fano, Carifano: Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano, 1998.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Giacomo Torelli*, in «Celebrazioni Marchigiane: il giornale di politica e letteratura», 1934, n. 10, fasc. 7-8.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Giacomo Torelli*, in «Celebrazioni Marchigiane: il giornale di politica e letteratura», 1935, n. 11, fasc. 1-2.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Giacomo Torelli da Fano*, Grottaferrata, Scuola tip. Italo-orientale Nilo, Orfani di guerra, [1935?].
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Giacomo Torelli primo ingegnere teatrale*, in «Comoedia», 1934, n. 5, pp. 31-34.

- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli, scenotecnici marchigiani*, Pesaro, Edizioni dell'ente artistico culturale di Pesaro, 1952.
- BJURSTRÖM PER, *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm, Nationalmuseum, 1961.
- CASTELLANI GIUSEPPE, *Studia Picena: Pubblicazioni del Pontificio Seminario Marchigiano Pio XI*, Fano, Pont. Seminario Marchigiano Pio XI, 1936, vol. 12.
- DELI ALDO (a cura di), *Fano nel seicento*, Urbino, Arti Grafiche, 1989.
- GAMBA ENRICO e MONTEBELLI VICO, *Macchine da teatro e teatri di macchine, Branca, Sabbatini, Torelli, scenotecnici e meccanici del Seicento*, Pesaro, Palazzo ducale, 1995.
- GUARINO RAIMONDO, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, in «Teatro e storia», aprile 1992, n. 1, pp. 35-72.
- GUARINO RAIMONDO, *La tragedia e le macchine. Andromeda di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982.
- INCISA DELLA ROCCHETTA GIOVANNI, *Tre disegni di Giacomo Torelli per le carrozze de Cardinal Mazzarino*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 1955, n. 2, pp. 7-9.
- MANCINI FRANCO, MURARO MARIA TERESA, POVOLEDO ELENA (a cura di), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico degli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, Vicenza, Neri Pozza, 1975.
- MABELLINI ADOLFO, *L'antico teatro della Fortuna e il suo architetto Giacomo Torelli e Ferdinando Galli Bibiena*, in «Studia Picena», *Pubblicazioni del Pontificio Seminario Marchigiano Pio XI*, 1931, n. 7, pp. 161-174.
- MARIANI VALERIO, *Ricordando Sabbatini e Torelli. Scenografi marchigiani*, in «Rassegna Marchigiana», Gennaio – Dicembre, 1934, n. 12, pp. 193-207.
- MILESI FRANCESCO (a cura di), *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2001.

- PRUNIÈRES HENRY, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Champion, 1913.
- PRUNIÈRES HENRY, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913.
- PULIANI MASSIMO (a cura di), *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico teatro della Fortuna di Fano*, Fano, Centro teatro, 1998.
- TESSIER ANDRÉ, *Giacomo Torelli a Parigi e la messa in scena delle "Nozze di Peleo e Teti" di Carlo Caproli*, in «Rassegna Musicale», 1928, n. 1, pp. 573-590.
- TOMANI AMIATI STEFANO, *Del Teatro antico della Fortuna di Fano e della sua riedificazione/Monografia storico-artistica*, Sanseverino-Marche, Tip. Corradetti, 1867.
- TONINI BOSSI ROSSANA, *Per Giacomo Torelli*, [Fano?], Lo Specchio, 1999.
- TORREFRANCA FAUSTO, *Giacomo Torelli*, in «Celebrazioni Marchigiane», 16–31 Agosto, 1934, n. 10, pp. 136-176.
- TORREFRANCA FAUSTO, *Il grande stregone Giacomo Torelli e la Scenografia del Seicento*, in «Scenario», settembre 1934, n. 9, pp. 473-480.
- ZEDDA ALBERTO, *"A vagheggiare Orfeo". Festival del Barocco Musicale*, Fano, Grapho 5, 1999.

MANUALI ANTICHI DI SCENOGRAFIA

- ALBERTI LEON BATTISTA, *L'architettura*, testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, Milano, Il Polifilo, [s.d.].
- BARBARO DANIELE, *La pratica della Prospettiva*, Venetia, appresso Camillo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio, 1569.
- ELENA TAMBURINI (a cura di), *Scenotecnica barocca. La Costruzione de' teatri e machine teatrali di Fabrizio Carini Motta (1688) e La Pratica delle machine de' teatri di Romano Carapecchia (1689-91)*, Roma, E&A editori associati, 1994.
- CARINI MOTTA FABRIZIO, *Trattato sopra la struttura de' Theatri, e scene, Che a' nostri giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportione secondo l'Insegnamento della pratica Maestra Commune*, Guastalla, A. Giavazzi, 1676.
- DEL MONTE GUIDOBALDO, *Perspectivae Libri Sex*, Pisauri, apud Hieronymum Concordiam, 1600.
- INGEGNERI ANGELO, *Della Poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Baldini, 1597.
- MILIZIA FRANCESCO, *Del Teatro*, Roma, Arcangelo Casaletti, 1772.
- MILIZIA FRANCESCO, *Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le Belle Arti*, Bologna, Cardinali e Frulli, 1826.
- PALLADIO ANDREA, *I quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio*, In Venetia, Appresso Dominico de' Franceschi, 1570.
- SABBATINI NICOLA, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Pesaro, Per Flaminio Concoridi, 1637.
SABBATINI NICOLA, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, Roma, C. Bestetti, 1955 [Roma, E&A editoriassociati, 1989].
- SCAMOZZI VINCENZO, *L'idea dell'architettura universale, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto divisa in 10 libri*, In Venetia, Per Giorgio Valentino, 1615.
- SERLIO SEBASTIANO, *I Sette libri dell'Architettura*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1584, libro II.

- SOMMI LEONE de', *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.
- VITRUVIO, *De Architettura*, In Venetia, Appresso Domenico De' Franceschi, al segno della Regina, 1570.
- ZONCA VITTORIO, *Nouo teatro di machine et edificii per uarie et sicure operationi con le loro figure tagliate in rame e la dichiarazione e dimostratione di ciascuna. Opera necessaria ad architetti, et a quelli, che di tale studio si diletmano, Di Vittorio Zonca architetto della magnifica communita di Padoua*, In Padova, appresso Pietro Bertelli, 1607.
PONI CARLO (a cura di), *Novo Teatro di machine et edifici, 1607/ Vittorio Zonca*, Milano, Il Polifilo, 1985.

MANUALI DI STORIA DELLA SCENOGRAFIA E DISEGNO

- ADAMI GIUSEPPE, *Scenografia e Scenotecnica Barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003.
- ALOI ROBERTO, *Architetture per lo spettacolo*, Milano, Hoepli, 1958.
- BENEVOLO LEONARDO, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1968.
- BLANCHART PAUL, *Storia della scenotecnica*, Milano, Garzanti, 1951.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Scenotecnica barocca*, in «Emporium», 1937, n. 515, pp. 608-614.
- BRUSCHI ARNALDO, *Scritti antirinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo, 1978.
- DALAI BENEDETTA, *L'ABC della scenotecnica*, Roma, Dino Audino, 2006.
- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *La scenografia*, Firenze, Sansoni, 1973.
- GIOSEFFI DECIO, *Trattati di prospettiva, architettura militare, idraulica, e altre discipline*, Vicenza, Neri Pozza, 1985.
- GOMBRICH ERNST, *Norma e forma*, Torino, Einaudi, 1973.
- GORI GINO, *Scenografia*, Roma, Alberto Stock, 1926.
- KRUFTHANNO WALTER, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Bari, Laterza, 1988.
- MANCINI FRANCO, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fabbri, 1966.
- MARCHI VIRGILIO, *Introduzione alla scenotecnica*, Siena, Ticci, 1946.
- MARIANI VALERIO, *Storia della Scenografia italiana*, Firenze, Rinascimento del libro, 1930.
- MAROTTI FERRUCCIO, *Macchinaria teatrale italiana dell'età barocca*, Torino, Studio Forma, 1976.

- MAROTTI FERRUCCIO, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974.
- MELLO BRUNO, *Trattato di Scenotecnica*, Milano, Görlich, 1962.
- MONTEVERDI MARIO (a cura di), *I Bibiena. Disegni e incisioni nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Electa, 1975.
- MORASSO ELIO, *Manuale di disegno e progettazione*, Milano, Electa/Bruno Mondatori, 1993.
- MURRAY PETER, *Architettura del Rinascimento*, Milano, Electa, 1971.
- PAGLARO ALESSANDRA, *Il disegno dello spazio scenico*, Milano, Hoepli, 2002.
- PERRELLI FRANCO, *Storia della scenografia*, Roma, Carocci, 2002.
- POVOLEDO ELENA, *Scenografia, Il mondo occidentale*, Roma, Le Maschere, 1958-1968.
- RICCI CORRADO, *La Scenografia italiana*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930.
- SCHNAPPER ANTOINE, *La scenografia barocca*, Bologna, CLUEB, 1982.
- SINISGALLI ROCCO, *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi del Monte dal latino tradotti e commentati*, Roma, "L'erma" di Bretschneider, 1984.
- SURGERS ANNE, *Scenografie del teatro occidentale*, Roma, Bulzoni, 2002.
- WITTKOWER RUDOLF, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.

LA SPETTACOLARITA' NELLA VENEZIA BAROCCA: BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

- ARNALDI GIROLAMO, STOCCHI MANLIO PASTORE, *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986.
- ARRIGONI ROBERTO, *Notizie e osservazioni intorno all'origine e al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia*, Venezia, Gondoliere, 1840.
- BENEDETTI SILVANO, *Il teatro musicale a Venezia nel '600: Aspetti organizzativi*, in «Studi Veneziani», 1984, n. 8, pp. 185-220.
- BERTELLI CARLO, *Intermezzi veneziani*, Milano, Skira, 2005.
- BIANCONI LORENZO e WALKER THOMAS, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1975, vol. X, pp. 379-454.
- CASINI MATTEO, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 1996.
- CESSI ROBERTO, *Storia della repubblica di Venezia*, Milano, Messina, 1968.
- COSTANZO MARIO, *Il "Gran Teatro del mondo"*, Milano, Scheiwiller, 1964.
- COZZI GAETANO, KNAPTON MICHAEL, SCARABELLO GIOVANNI, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna dal 1597 alla fine della Repubblica*, Torino, Utet, 1992.
- DA MOSTO ANDREA, *Il teatro a Venezia nel secolo XVII*, in «Rivista politica e letteraria», 1899, n. 8, pp. 144-164.
- DA MOSTO ANDREA, *Uomini e cose del '600 veneziano*, in «Rivista di Venezia», 1933, n. 3, pp. 117-122.
- D'ANCONA ALESSANDRO, *Pagine sparse di letteratura e storia*, Firenze, Sansoni, 1914.
- FABBRI PAOLO (a cura di), *La Serenissima nel gran teatro del mondo*, Milano, F. Motta, 1999.

- GALVANI NISO LIVIO, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*, *Memorie storiche e bibliografiche*, Milano, Ricordi, 1969.
- HOWARD DEBORAH, MORETTI LAURA (a cura di), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 2006.
- IVANOFF NICOLA, *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, in «Ateneo Veneto», 1965, vol. III, pp. 186-190.
- MANGINI NICOLA, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- MANCINI FRANCO, MURARO MARIA TERESA e POVOLEDO ELENA, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Regione del Veneto: Giunta regionale, 1995, vol. I, tomo I.
- MIATO MONICA, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630 – 1661)*, Firenze, Olschki, 1998.
- MOLMENTI POMPEO, *Storia di Venezia nella vita privata: dalle origini alla caduta della Repubblica*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1911.
- MOLMENTI POMPEO, *Venezia nel secolo 17 descritta da due contemporanei*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1918.
- MURARO MARIA TERESA (a cura di), *L'Opera tra Venezia e Parigi*, Firenze, Olschki, 1988.
- MURARO MARIA TERESA (a cura di), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Firenze, Olschki, 1971.
- MURARO MARIA TERESA (a cura di), *Venezia e il Melodramma nel Seicento*, Firenze, Olschki, 1976.
- PETROBELLI PIERLUIGI, *L'«Ermiona» di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, in «Quaderni della rassegna musicale», Milano, Einaudi, 1965, n. 3, pp. 125-141.
- PETROBELLI PIERLUIGI, *Francesco Manelli. Documenti e osservazioni*, in «Chigiana», Firenze, Olschki, 1967, vol. XXIV, pp. 43-66.
- POVOLEDO ELENA, *Tendenze della Scenografia veneziana del Seicento*, in «Venezia e l'Europa: atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 12 - 18 settembre 1955». – Venezia, Editrice Arte Veneta, 1956, pp. 329-333.

- RENIER MICHIEL GIUSTINA, *Origine delle Feste Veneziane*, Milano, Editori Annuali Universali, 1829.
- ROSAND ELLEN, *Barbara Strozzi, Virtuosissima Cantatrice: the composer's voice*, in «Journal of the American Musicological Society», Los Angeles, University of California Press, 1978, vol. XXXI, pp. 241-281.
- ROSAND ELLEN, *Opera in Seventeenth – Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- SOLERTI ANGELO, *Le rappresentazioni musicale di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte*, in «Rivista musicale italiana», 1902, n. 9, pp. 523-535.
- TAFURI MANFREDO, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985.
- TASSINI GIUSEPPE, *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani*, Venezia, M. Fontana, 1890.
- TIERI VERARDO GIUSEPPINA, *Il Teatro Novissimo, storia di «mutationi, macchine e musiche»*, in «Nuova rivista musicale italiana», 1976, n. 10, pp. 555-595.
- TOMASSIA MAZZAROTTO B., *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Firenze, Sansoni, 1961.
- TORREFRANCA FAUSTO, *Il primo scenografo del popolo, Giovanni Burnacini*, in «Scenario», 1933, n. 3, pp.191-194.
- URBAN LINA PADOAN, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte Veneta», 1969, vol. XXIII, pp. 145-155.
- URBAN LINA PADOAN (a cura di), *Il Carnevale veneziano*, Milano, Il Polifilo, 1986.
- URBAN LINA PADOAN, *Processioni e feste dogali. “Venetia est mundus”*, Vicenza, Neri Pozza, 1998.
- URBAN LINA PADOAN, *Teatri e teatro del mondo nella Venezia del Cinquecento*, in «Arte Veneta», 1966, vol. XX, pp. 137-146.
- URBAN LINA PADOAN, *Venezia e le feste sull'acqua*, Venezia, Centro Internazionale della grafica di Venezia, 1992.

- VINATI DOMENICO, *Gli apparati veneti, ovvero le feste fatte nella elezione del Procurator di San Marco*, Venezia, [s. n.], 1641.
- WEISSMÜLLER ALBERTO, *Palladio a Venezia*, Treviso, Vianello Libri, 2005.
- WORSTHORNE SIMON TOWNELEY, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford, University Press, 1956.

SULLA STORIA DEL TEATRO BAROCCO

- ALLEGRI LUIGI, *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, pp. 65-160.
- ALONGE ROBERTO, *Nuovo manuale di storia del teatro*, Torino, UTET, 2008, pp. 33-166.
- ALONGE ROBERTO e DAVICO BONINO GUIDO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2003, vol. I, pp. 193-275 e pp. 869-1285.
- ALTIERI BIAGI MARIA LUISA, *Scienziati del Seicento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1980.
- ANGELINI FRANCA, *Il Teatro barocco*, Laterza, Bari, 1975.
- ANCESCHI LUCIANO, *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.
- ANCESCHI LUCIANO, *Del Barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1953.
- ANCESCHI LUCIANO, *L'idea del Barocco: studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa, 1984.
- ANGOULVENT ANNE-LAURE, *Il Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- ATTOLINI GIOVANNI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988.
- BABLET DENIS, *La scena e l'immagine*, Torino, Einaudi, [1970].
- BALDASSARRI GUIDO, *Inferno e cielo. Tipologia e funzione del meraviglioso nella Liberata*, Roma, Bulzoni, 1977.
- BATTISTI EUGENIO, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989.
- BATTISTINI ANDREA, *Il Barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- BAUR – HEINHOLD MARGERETE, *Il Teatro Barocco*, Milano, Electa, 1968.

- BENZONI GINO, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- BERGMAN GÖSTA M., *Lighting in the Theatre*, Stockholm, Almqvist & Wilsell International, 1997, pp. 89 e sgg..
- BERTELLI SERGIO, CARDINI FRANCO, ZORZI ELVIRA GARBERO, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1985.
- BETTONI FABIO (a cura di), *La società in costume. Giostre e tornei nell'Italia dell'Antico Regime*, Foligno, Edizioni dell'Arquata, 1986.
- BIGNAMI PAOLA, *Storia del costume teatrale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 69-83.
- BIANCONI LORENZO (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- BIRAL ALESSANDRO, MORACHIELLO PAOLO, *Immagini dell'ingegnere tra Quattro e Settecento filosofo, soldato, politecnico*, Milano, Franco Angeli, 1985.
- BOCCHIA EGBERTO, *Documenti teatrale del secolo XVII*, Parma, Officina Grafica Fresching, 1923.
- BORA GIULIO, FIACCADORI GIANFRANCO, NEGRI ANTONELLO, NOVA ALESSANDRO, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa – Bruno Mondadori, 2003, vol. III, *Dal Gotico internazionale alla Maniera moderna*.
- BORA GIULIO, FIACCADORI GIANFRANCO, NEGRI ANTONELLO, NOVA ALESSANDRO, *I luoghi dell'arte. Storia opere percorsi*, Milano, Electa – Bruno Mondadori, 2003, vol. IV, *Dall'età della Maniera al Rococò*.
- BRUSATIN MANLIO, *Arte della meraviglia*, Torino, Einaudi, 1986.
- CALDERA ERMANNNO (a cura di), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983.
- CAPELLI GIANNI, *Il Teatro Farnese di Parma, architettura, scene, spettacoli*, Parma, Arti Grafiche Silva, 1990.
- CARANDINI SILVIA, *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995.

- CARANDINI SILVIA, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990.
- CARANDINI SILVIA, *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in età barocca*, Roma, Bulzoni, 1994.
- CARNESACCHI RICCARDO (a cura di), *La danza barocca a teatro*, Vicenza, Neri Pozza, 2003.
- CASCETTA ANNAMARIA e PEJA LAURA, *Elementi di drammaturgia*, Milano, I. S. U. Università Cattolica, 2002.
- CONTE GIUSEPPE, *La metafora barocca*, Milano, Mursia, 1972.
- COSTANZO MARIO, *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia del Manierismo e del barocco*, Roma, Bulzoni, 1983.
- CROCE BENEDETTO, *Storia dell'età Barocca in Italia*, Milano, Adelphi, 1993.
- CRUCIANI FABRIZIO, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza 1993, pp. 11-72.
- CRUCIANI FABRIZIO, SERAGNOLI DANIELE, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- CRUCIANI FALLETTI CLELIA, *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e il Seicento*, Roma, Edizioni Studium, 1999.
- D'ANCONA ALESSANDRO, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891.
- D'ORS EUGENIO, *Del barocco*, Milano, Rosa & Ballo, 1945.
- DUVIGNAUD JEAN, *Le ombre collettive. Sociologia del teatro*, Roma, Officina, 1974.
- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997.
- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *Le forme dell'effimero*, Pisa, SEU, 2002.

- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO e CARANDINI SILVIA, *L'effimero barocco. Strutture della festa nel '600*, Roma, Bulzoni, 1977-1978.
- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, Edizioni Medicee, 1980.
- FASSO LUIGI (a cura di), *Teatro del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.
- FIOCCA ALESSANDRA, *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998.
- FIORE FRANCESCO PAOLO, MARCONI PAOLO, MURATORE GIORGIO, VALERIANI ENRICO, *La città come forma simbolica*, Roma, Bulzoni, 1973.
- GALLUZZI PAOLO, *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo Da Vinci*, Firenze, Giunti, 1996.
- GILLE BERTRAND, *Leonardo e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- GRAZIOLI CRISTINA, *Luce e Ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, pp. 24-45.
- GRISERI ANDREINA, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967.
- GUERRIERI GERARDO e POVOLEDO ELENA, *Il secolo dell'invenzione teatrale*, Mostra di scenografia e costumi del Seicento italiano, Venezia, Arti Grafiche Sorteni, 1951.
- LANZARINI ORIETTA, MUFFATO ALBERTO, *Teatri e luoghi per lo spettacolo*, Milano, Electa, 2008.
- LAVER JAMES, *Costume in the Theatre*, London, George G. Harrap & Co, 1964.
- LAWRENSON THOMAS EDWARD, *The French stage in the 17th century. A study in the advent of the Italian order*, New York, AMS Press, 1986.
- LOMBARDI GLAUCO, *Il Teatro Farnesiano di Parma: note e appunti, con documenti inediti*, Parma, Archivio storico per le provincie parmensi, 1909, Nuova serie, n. 9.

- MAGAGNATO LICISCO, *Teatri Italiani del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1954.
- MAMONE SARA, *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV – XVII sec.)*, Roma, Bulzoni, 2003.
- MANCINI FRANCO, *L'evoluzione dello spazio scenico*, Bari, Dedalo, 1986.
- MARAVALL JOSE ANTONIO, *La cultura del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- MARAVALL JOSE ANTONIO, *Teatro e letteratura barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- MAROTTI FERRUCCIO, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- MOLINARI CESARE, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MOLINARI CESARE, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.
- MOMO ARNALDO, *La crisi del modello teatrale del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1981.
- MONTANO ROCCO, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni Di Delta, 1962.
- MORPURGO – TAGLIABUE GUIDO, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987.
- NICOLL ALLARDYCE, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 117-148.
- PANDOLFI VITO (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni, 1959.
- PINELLI ANTONIO, *I teatri*, Firenze, Sansoni, 1973.
- PIRROTTA NINO, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino, Einaudi, 1975.

- RUFFINI FRANCO, *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.
- RUZZA LUCA, TANCREDI MAURIZIO, *Storie degli spazi teatrali*, Roma, EUROMA, 1987, vol. I, pp. 229-341.
- RICCI CORRADO, *Vita Barocca*, Milano, Editore L. F. Cogliati, 1904.
- SAVIOTTI ALFREDO, *Feste e spettacoli nel Seicento*, Torino, Loescher, [1903].
- SCHUTZE SEBASTIAN, *Estetica barocca*, Roma, Campisano, 2004.
- STRONG ROY, *Arte e potere: le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987.
- SURGERS ANNE, *Scenografie del teatro occidentale*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 87-117.
- TAFURI MANFREDO, *Teatro e scenografie*, Milano, [s. n.], 1978.
- TAMBURINI ELENA, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004.
- TAVIANI FERDINANDO, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.
- TAVIANI FERDINANDO, SCHINO MIRELLA, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, Uscher, 1982.
- TESSARI ROBERTO, *La Commedia dell'arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.
- VARESE CLAUDIO, *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985.
- WITTKOWER RUDOLF, *Idea e immagine*, Torino, Einaudi, 1992.
- ZALONGHI GIOVANNA, *Teatri di Formazione*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- ZORZI LUDOVICO, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

IL MELODRAMMA: BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

- ADEMOLLO ALESSANDRO, *Primi fasti della musica italiana a Parigi*, Milano, R. Stabilimento Musicale Ricordi, 1884.
- ALLEGRI RENZO, *Il prezzo del loro successo*, Milano, Rusconi, 1983.
- ALGAROTTI FRANCESCO, *Saggio sopra l'opera in musica*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1989.
- ARTEAGA ESTEBAN, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, Forni, 1969.
- BASSO ALBERTO (collana diretta da), *Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1995, tomo I, *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*.
- BIANCONI LORENZO, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- BOLSENA ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*, Roma, per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1711.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Degli "evirati cantori": contributo alla storia del teatro*, Firenze, Sansoni, 1959.
- DEGRADA FRANCESCO, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979.
- FABBRI PAOLO, *Monteverdi*, Torino, EDT musica, [1985].
- FABBRI PAOLO (a cura di), *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, Lucca, Libreria musicale italiana, [1999].
- FABBRI PAOLO (a cura di), *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- HERIOT ANGUS, *The Castrati in Opera*, Milano, Rizzoli, 1962.
- LANCELLOTTI ARTURO, *Le voci d'oro*, Roma, Palombi, 1953.
- ORTKEMPER HUBERT, *Angeli contro voglia*, Milano, Paravia, 2001.

- PEROSA LEONARDO, *Delle origini, Progressi ed Effetti del Melodramma in Italia*, Venezia, Tip. Antonelli Editrice, 1846.
- RAFFAELLI PIETRO, *Il Melodramma in Italia dal 1600 sino ai nostri giorni*, Firenze, G. G. Guidi, 1881.
- RICCI CORRADO, *Farinelli*, Lucca, Akadamos & Lim, 1995.
- ROSSELLI JOHN, *Il cantante d'opera*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- ROSSELLI JOHN, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- SARTORI CLAUDIO, *Un fantomatico compositore per un'opera che forse non era un'opera*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1971, n. 5, pp. 788-798.
- SARTORI CLAUDIO, *La prima vera diva della lirica italiana: Anna Renzi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1968, n. 2, pp. 430-452.
- SARTORI CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- SMITH PATRICK J., *La decima musa*, Firenze, Sansoni, 1970.
- SOLERTI ANGELO, *Gli albori del Melodramma*, Milano, R. Sandron, 1903.
- SOLERTI ANGELO, *Le origini del Melodramma*, Torino, Bocca, 1903.
- SOLERTI ANGELO, *Musica, ballo e drammatico alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Bologna, Forni, 1989.
- VALLE NICOLA, *Le origini del Melodramma*, Roma, Ausonia, 1936.

IL GIARDINO SEICENTESCO: BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA

- AMMANN RUTH, *Il Giardino come spazio interiore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- ATTLEE HELENA, *Italian Gardens*, London, Frances Lincoln, 2006.
- AZZI VISENTINI MARGHERITA, *L'arte dei giardini*, Milano, Il Polifilo, 1999.
- AZZI VISENTINI MARGHERITA (a cura di), *Il giardino veneto*, Milano, Electa, 1988.
- AZZI VISENTINI MARGHERITA, *L'orto botanico di Padova e il giardino veneto del Rinascimento*, Milano, Il Polifilo, 1984.
- AZZI VISENTINI MARGHERITA, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Electa, 1997.
- BORSI STEFANO, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell' Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499*, Roma, Officina Edizioni, 1995.
- BUSSADORI PAOLA, *Il giardino veneto*, [s.l.], [s. n.], 1989.
- CADELANO PAOLA, *Albo corvo rarior. Ovvero: alla ricerca del Polifilo*, in «Miscellanea Marciana», Venezia, B. N. Marciana, 1998, vol. XIII, pp. 185-217.
- CALVESI MAURIZIO, *La "pugna d'amore in sogno" di Francesco Colonna romano*, Roma, Lithos, 1996.
- CAZZATO VINCENZO, FAGIOLO MARCELLO, GIUSTI MARIA ADRIANA, *Teatri di verzura: la scena del giardino dal barocco al Novecento*, Firenze, Edifir, 1993.
- COLONNA FRANCESCO, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova, Editrice Antenore, 1980.
- CUNICO MARIAPIA, *Il Giardino Veneziano*, Venezia, Albrizzi Editore, 1989.
- DAMI LUIGI, *Il giardino italiano*, Milano, Bestetti e Tuminelli, 1924.

- DAMMICCO MARIAGRAZIA, BONDI GABRIELLA, QUERENGHI LETIZIA, *I Giardini Veneziani*, Padova, Tamari Montagna Edizioni, 2003.
- D'ANCONA MIRELLA LEVI, *The Gardens of the Reinassance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, Olschki, 1977.
- FAGIOLO MARCELLO (a cura di), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, Officina, 1980.
- FAGIOLO MARCELLO, GIUSTI MARIA ADRIANA, CAZZATO VINCENZO, *Lo specchio del paradiso: giardino e teatro dall'antico al Novecento*, Milano, Silvana, 1997.
- FARELLO FRANCESCO, *Architettura dei giardini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- FOGLIATI SILVIA e DUTTO DAVIDE, *Il Giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale della Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, Milano, Franco Maria Ricci, 2002.
- GIUSTI MARIA ADRIANA (a cura di), *I Giardini dei monaci*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1991.
- GIUSTI MARIA ADRIANA, TAGLIOLINI ALESSANDRO (a cura di), *Il giardino delle muse. Arti e artifici nel barocco europeo*, Firenze, Edifir, 1995.
- GOMBRICH ERNSTH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978.
- GUERCI GABRIELLA, PELISSETTI LAURA, SCAZZOSI LIONELLA, *Oltre il giardino. Le architetture vegetali e il paesaggio*, Firenze, Olschki, 2003.
- IMPELLUSO LUCIA, *Giardini, orti e labirinti*, Milano, Electa, 2005.
- LAZZARO CLAUDIA, *The Italian Reinassance Garden*, New Haven and London, Yale University Press, 1990.
- LUCHINAT CRISTINA ACIDINI (a cura di), *Giardini Medici*, Milano, Motta, 1996.
- MASSON GEORGINA, *Giardini d'Italia*, Milano, Garzanti, 1961.

- MAZZOTTI GIUSEPPE, *Le ville venete: catalogo*, Treviso, Libreria Canova, 1953.
- MADER GÜNTER, MADER LAILA G. NEUBERT, *Giardini all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1987.
- MOSSER MONIQUE, TEYSSOT GEORGE (a cura di), *L'architettura dei giardini d'Occidente: dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, 1990.
- NUVOLARI FRANCESCO (a cura di), *Il giardino storico all'italiana*, Milano, Electa, 1992.
- PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- POZZI GIOVANNI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- PUPPI LIONELLO, *I giardini veneziani del Rinascimento*, [s.l.], [s.n.], 1978.
- RUFFO LEONARDO, *Il Giardino Storico Veneziano: una metodologia d'intervento*, Venezia, DAEST, 2000.
- SANTARCANGELI PAOLO, *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Milano, Frassinelli, 1984.
- SAXL FRITZ, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1965.
- SEMENZATO CAMILLO, *La scultura veneta del '600 e '700*, Venezia, Alfieri, 1966.
- TEYSSOT GEORGE, *Paesaggi d'interni*, Milano, Electa, 1987.
- TAGLIOLINI ALESSANDRO, *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, Firenze, Usher, 1988.
- VAN ZUYLEN GABRIELLE, *Il giardino paradiso del mondo*, Milano, Electa, 1995.
- VERCELLONI MATTEO, *Il Paradiso terrestre. Viaggio tra i manufatti del giardino dell'uomo*, Milano, Jaca book, 1986.
- WADE JUDITH, *Grandi Giardini Italiani*, Milano, Rizzoli, 2002.

- ZANGHIERI LUIGI, *Storia del Giardino e del paesaggio: il verde nella cultura occidentale*, Firenze, Olschki, 2003.
- ZENON-POLITEO GIULIANA BALDAN (a cura di), *Quaderni del Giardino storici*, Padova, Università degli Studi di Padova-Emmarosa edizioni, 1992.
- ZOPPI MARIELLA, *Storia del giardino europeo*, Bari, Laterza, 1995.

FONTI ANTICHE DI RIFERIMENTO

- ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI, *Cento Novelle amoroze dei Signori Accademici Incogniti*, Venezia, Guerigli, 1651.
- ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI, *Discorsi academici de' Signori Incogniti havuti in Vneetia nell'academia dell'Illustrissimo Signo G. F. Loredano*, Venetia, Sarzina, 1635.
- ACCADEMIA DEGLI INCOGNITI, *Le Glorie de gli Incogniti o veri gli Huomini Illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia*, Venetia, Appresso Francesco Valvasense Stampator dell'Accademia, 1646.
- ALIGHIERI DANTE, *La Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1966.
- BATTAGIA MICHELE, *Delle accademie veneziane*, Venezia, dalla tipografia di Giuseppe Picotti: Giuseppe Orlandelli editore, 1826.
- BONARELLI PROSPERO, *Il Solimano*, Firenze, nella stamperia di Pietro Ceconcelli Alle stelle medicee, 1620.
- BOSCHINI MARCO, *La carta del navegar pittoresco*, Firenze, Olschki, 1966.
- BUONARROTI MICHELANGELO, *Il Giudizio di Paride*, Firenze, nella stamperia de Sermartelli, 1608.
- COLONNA FRANCESCO, *La hypnerotomachia di Poliphilo, cioe pugna d'amore in sogno. Dov'egli mostra, che tutte le cose humane non sono altro che sogno: & doue narra moltr'altre cose degne di cognitione*, In Venetia, eredi di Aldo Manuzio, 1545.
- COMBATTI BERNARDO e GAETANO, *Nuova Planimetria*, Venezia, [s. e.], 1856.
- [COSTANTE ACADEMICO IMMOBILE], *Apparato con il quale è stato rappresentato in Vinegia, l'anno 1634 alli 8 di marzo dall'Accademia degli Immobili Il Solimano, tragedia dell'Ill. Sig. Conte Prospero Bonarelli*, Venetia, per il Salvadori, 1634.
- DELLA MIRANDOLA GIOVANNI PICO, *Conclusiones sive theses DCCCC: Romae anno 1486 publice disputandae, sed non admissae*, Genève, Librairie Droz, 1973.

- DE VRIES HANS VREDEMAN, *Variae architecturae formae*, Antuerpiae, Theodorus Gallaeus , 1601.
- DI SAVOIA DON ASCANIO PIO, *L'Andromeda*, Ferrara, Per Francesco Suzzi, 1639.
- FABBRI PAOLO e POMPILIO ANGELO (a cura di), *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.
- FERRARI BENEDETTO, *L'Andromeda*, Venezia, Antonia Bariletti, 1637.
- FICINO MARSILIO, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, Milano, SE, 1998.
- GAFURIUS FRANCHINUS, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, New York, Broude, 1979.
- GARZONI TOMMASO, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, Nuovamente ristampata, e posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Con l'Aggionta d'alcune bellissime Annotationi a Discorso per Discorso. Al Serenissimo et Invittissimo Alfonso Secondo da Este Duce di Ferrara. Con Privilegio*, In Venetia, Appresso Gio. Battista Somasco, 1589.
- HONDEDEI FABRIZIO, *Stemma Gentilizi di varie Famiglie Nobili di questa Città estinte in diversi tempi, raccolte dal Nob. Con: Fabrizio Hondedei nell'Anno 1732 e proseguiti dal Con: Andrea di Lui Figlio l'anno 1773. con Indice de Medesimi a Carte 190*, Pesaro, [s. n., s. d.].
- INGEGNERI ANGELO, *Della Poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1598.
- LOREDANO GIAN FRANCESCO, *Bizzarrie academiche*, Venetia, Sarzina, 1638.
- MEDICI LORENZO DE', *Opere*, Napoli, Fulvio Rossi, 1969.
- MONTEVERDI CLAUDIO, *Lettere*, Firenze, Olschki, 1994.
- NAPOLI SIGNORELLI PIETRO, *Storia antica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1787-1790.
- OBIZZI PIO ENEA DEGLI, *Ermiona*, Padova, per Paolo Frambotto, 1636, Padova.

- PERRUCCI ANDREA, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Napoli, M. L. Mutio, 1699.
- RIDOLFI CARLO, *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, e i ritratti loro. Con la narrazione delle historie, delle favole, e delle moralita da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili, in Venetia*, presso Giovan Battista Sgava, 1648.
- ROSPIGLIOSI GIULIO, *Argomento della Rappresentatione di S. Alessio*, Roma, Nella Stamp. della Reu. Camera Apostolica, 1634.
- SALVADORI ANDREA, *La Reina S. Orsola*, Firenze, Per Pietro Cecconcelli, 1624.
- SARACINELLI FERDINANDO, *La Liberazione di Ruggiero*, Firenze, per Pietro Cecconcelli alle Stelle Medicee, 1625.
- SCALA FLAMINIO, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, Pulciani, 1611.
- VASARI GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, Sansoni, 1906.

TESTI DEL PERIODO CLASSICO CONSULTATI PER LA TESI

- ARISTOTELE, *Poetica*, Milano, Rusconi, 1981.
- DIONIGI AREOPAGITA, *Le Opere*, Padova, CEDAM, 1956.
- ESiodo, *Teogonia*, Milano, Mondadori, 2004.
- HYGINUS, *Fabulae*, München und Leipzig, K. G. Saur, 2002.
- OMERO, *Iliade*, Milano, Garzanti, 1981.
- OMERO, *Inno a Demetra*, Livorno, Giusti, 1896.
- OVIDIO, *Fasti*, Bologna, Zanichelli, 1988.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994.
- PLATONE, *Fedro*, Milano, Mondadori, 1998.
- PLATONE, *Opere Complete*, Bari, Laterza, 1990.
- PLUTARCO, *Le Vite di Demetrio e di Antonio*, Milano, Mondadori, 1995.
- STAZIO, *Achilleide*, Milano, BUR, 1994.
- STRABONE DI AMASEA, *Geografia. Magna Grecia e dintorni*, Bari, Edipuglia, 2006, Libro VI.

TESTI DI INQUADRAMENTO GENERALE

- ABBAGNANO NICOLA, *Storia della filosofia*, Torino, UTET, 1993.
- ADRIANI ELENA, *Storia del teatro antico*, Roma, Carocci, 2005.
- BACCHESCHI EDI, DUFOUR BOZZO COLETTE, FRANCHINI GUELFY FAUSTA, GALLO COLONNI GABRIELLA, GAVAZZA EZIA, GIUBBINI GUIDO, LEVA PISTOI MILA, PARMA ARMANI ELENA, PESENTE FRANCO RENZO, SBORGI FRANCO, (ideazione e coordinamento di MALTESE CORRADO), *Le Tecniche Artistiche*, Milano, Mursia, 1973-1985.
- BELLONCI MARIA, *Segreti dei Gonzaga*, Milano, Mondadori, 1947.
- BENZONI GINO, *Le Accademie*, in «Storia della cultura veneta», Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, vol. I, pp. 131-162.
- BRANCA SAVINIS, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova, Cedam, 1965.
- DI MARCO MASSIMO, *La Tragedia Greca*, Roma, Carocci, 2000.
- GRAVES ROBERT, *I Miti Greci*, Milano, Longanesi, 1955.
- MAXLENDER MICHELE, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930.
- MENEGAZZI LUIGI, *Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato*, [s. n.], [s. e.], 1964.
- PITTALUGA MARY, *L'incisione italiana nel cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928.
- REALE GIOVANNI e ANTISERI DARIO, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, Brescia, La Scuola, 1983.
- SPIAZZI ANNA MARIA (a cura di), *Scultura lignea barocca nel Veneto*, Cinisello Balsamo, progetto Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona Banca spa, 1997.
- SUCCI DARIO, *Le incisioni di Michele Marieschi*, Torino, Allemandi, 1987.

- TANAKA HIDEMICHI, *Leonardo Da Vinci*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2008.
- WIND EDGAR, *Misteri pagani del Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985.

DIZIONARI ED ENCICLOPEDI E DI RIFERIMENTO

- BATTAGLIA SALVATORE, *Grande Dizionario della lingua Italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984, vol. XII.
- BIEDERMANN HANS, *Enciclopedie dei Simboli*, Milano, Garzanti, 1991.
- CASTRONOVO VALERIO, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Società Grafica Romana, 1968, vol. X.
- CATTABIANI ALFREDO, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996.
- DIZIONARI PIEMME, *Simboli*, Casale Monferrato, Piemme, 1993.
- *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960.
- *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1984.
- DEVOTO GIACOMO e OLI GIAN CARLO, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990.
- *ENCICLOPEDIA GROLIER*, Milano, Scode, 1980.
- *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Sansoni, 1962.
- *The New Grove Dictionary*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Press Limited, 1992.
- TOMMASEO NICOLÒ e BELLINI BERNARDO, *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1929, vol. IV.

SITI WEB

- INCAGLIATI VERONICA, *Il Grande Torelli*,
<http://www.e-turchia.com/cultura4.htm>
- JOHNSON EUGENE J., *Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the Theatricality of the Piazzetta in Venice*,
<http://www.jstor.org/pss/991620>
- LARSON ORVILLE K., *Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera*, Vol. 32, No. 4 (Dec. 1980),
<http://www.jstor.org/pss/3207407>
- MAMONE SARA, *Journal of Seventeenth-Century Music*, Illinois, Board of Trustees of the University of Illinois, 2003, vol. 9, n. 1,
<http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v9/no1/mamone.html>
- MENTO DOMENICO (a cura di), *Deidamia*, in «Lo Stracciafoglio», Torino, Edizioni Res, 2007, Nuova Serie, n. 2,
<http://www.edres.it/Deidamia.pdf>
- MILESI FRANCESCO, *Giacomo Torelli. l'invenzione teatrale nell'Europa barocca*,
[http://www1.gostec.it/Internet/TeatroFortuna.nsf/\(Pagine\)/Giacomo+Torelli](http://www1.gostec.it/Internet/TeatroFortuna.nsf/(Pagine)/Giacomo+Torelli)
- TONINI BOSSI ROSSANA, *Movimenti musicali: Niccolò Sabbatini*, in «Lo Specchio della città. Periodico per la provincia di Pesaro e Urbino», Pesaro, [s. e.], 2004,
www.lospecchiodellacitta.it/articolo.asp?tit=Gennaio%202004&titolo=Gennaio%202004%20/%20Lettere%20e%20Arti&id1=74&Numero=0&IDAnno=0&Azione=Find&ID=3494