



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Storia delle
arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

–

Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo.

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Libretti d'opera e antiporte figurate per le
stagioni 1678 – 1700.

Relatrice

Prof.ssa Maria Ida Biggi

Correlatrice

Prof.ssa Adriana Guarnieri

Laureanda

Silvia Noca

Matricola 850847

Anno Accademico

2015 / 2016

Indice

Introduzione	p. 1
Capitolo I	
Il Seicento: i teatri d'opera a Venezia.	p. 3
Capitolo II	
Il libretto e i librettisti.	p. 16
Capitolo III	
Per un percorso sull'iconografia teatrale.	p. 34
Capitolo IV	
Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo.	p. 53
Capitolo V	
I libretti d'opera per le stagioni 1678 – 1700.	p. 74
Capitolo VI	
Uno studio sulle antiporte figurate.	p. 140
Appendici	p. 190

Introduzione

Nella prima parte di questo lavoro viene tracciato un percorso sulla nascita e lo sviluppo dell'opera in musica a Venezia nel Seicento. Il successo ottenuto in occasione della rappresentazione dell'*Andromeda*, primo dramma in musica messo in scena a Venezia nel 1637, corrisponde all'origine di un fenomeno che si svilupperà in modo costante nel corso del secolo. L'apertura di nuovi teatri e l'adattamento di spazi preesistenti destinati ad accogliere questo tipo di spettacoli testimoniano da un lato l'entusiasmo dimostrato dalle nobili famiglie veneziane in questa recente attività redditizia, dall'altro le richieste del pubblico sempre più interessato a questo genere teatrale.

L'opera in musica porta a una serie di innovazioni, prima fra tutte la necessità di stampare il testo del dramma in anticipo rispetto alla rappresentazione affinché il pubblico potesse conoscere i fatti narrati nell'opera e seguire senza difficoltà i dialoghi cantati. Il libretto si rivela la fonte più diretta da cui attingere per ricostruire la storia e le dinamiche degli spettacoli dell'epoca, infatti nel testo si trovano spesso indicate le personalità operanti: dall'autore del dramma, al compositore delle musiche; dallo scenografo, al costumista. Inoltre se si confrontano tra loro i libretti di uno stesso periodo storico si possono evincere i principali temi e soggetti proposti; la complessa struttura del testo che deve misurarsi con il rapporto che inevitabilmente intercorre tra musica e poesia; le soluzioni scenografiche e scenotecniche adottate.

Un'altra fonte diretta per la storia del teatro seicentesco veneziano sono le immagini, illustrazioni e antiporte figurate. Il loro ruolo all'interno di questo ambito è ambiguo e di difficile definizione. La questione relativa all'iconografia teatrale viene affrontata in questa sede da un punto di vista metodologico. Attraverso lo studio di una serie di contributi si intende indagare la posizione delle discipline artistiche in relazione a quelle teatrali. Le immagini possono essere esplicative di un gusto per determinati soggetti e trame; testimoniare quali artisti operano in quest'epoca nell'ambito dell'editoria teatrale; restituire informazioni sullo stile e la tecnica adoperate; infine facilitano e completano una riflessione relativa alla messinscena.

Tra i teatri sorti in questo secolo si è scelto di approfondire le vicende storico-artistiche del terzo teatro Grimani edificato a San Giovanni Grisostomo. Quest'ultimo è tra gli ultimi ad essere eretti in città, infatti inaugura nel 1678, periodo in cui l'opera in musica è al massimo del suo successo e il modello veneziano è conosciuto ormai nel resto del

paese. Il teatro descritto come il più ricco e sfarzoso della città, nato per iniziativa dei fratelli Grimani, sarà destinato a mantenere la sua popolarità e ad ospitare spettacoli d'opera fino alla metà del secolo successivo.

La tesi propone inizialmente un approfondimento sulla storia, l'architettura e le personalità operanti in questo periodo al teatro di San Giovanni Grisostomo.

Nel tentativo di ricostruire la produzione nel periodo compreso tra il 1678 e il 1700 si sono esaminati e schedati i libretti d'opera, documenti storici dei relativi spettacoli. Questi sono stati consultati presso la Biblioteca Nazionale Marciana, che conserva un patrimonio consistente di libretti appartenenti al XVII secolo, la Biblioteca di Casa Goldoni e la Fondazione Giorgio Cini che custodisce il Fondo Ulderico Rolandi. Attraverso la lettura e l'analisi dei trentasei libretti si sono potute rilevare nozioni importanti per la storia del teatro. Le trame e i soggetti si ritrovano spesso a dimostrazione di un certo gusto e mercato; alcuni autori sono presenti costantemente testimoniando il loro ruolo all'interno dell'ambito teatrale veneziano; i libretti riportano nomi di scenografi, costumisti e ingegneri per gli apparati e le scene, evidenziando la fondamentale presenza di tecnici nel settore dello spettacolo.

Non sono conservate molte testimonianze iconografiche relative al teatro di San Giovanni Grisostomo. Le uniche sono un'incisione settecentesca della sala ad opera di Vincenzo Coronelli e alcuni schizzi provenienti dal diario del viaggiatore Tessin, scritto a fine Seicento. In questo senso lo studio sulle antiporte figurate presenti nei libretti diviene l'unico strumento che permette una ricostruzione di uno o più momenti del dramma indicati nel testo. Attraverso l'analisi di queste testimonianze iconografiche emergono alcuni aspetti rilevanti di scenografie, costumi e messinscena. Inoltre le incisioni, se messe a confronto con altre appartenenti alla stessa epoca, sono indicative di un gusto artistico e di una precisa scelta tematica per determinati soggetti.

Capitolo I

Il Seicento: i teatri d'opera a Venezia

Il Seicento per Venezia è un secolo dalle mille sfaccettature, ricco di contraddizioni e di difficoltà in ambito politico ed economico. Il 1606 è l'anno dell'interdetto, momento culminante delle radicate controversie tra la città e Paolo V. Avvicinandosi alla metà del Secolo la Repubblica viene duramente colpita dalla lunga guerra di Candia, che porta Venezia ad accusare gravi perdite umane e finanziarie¹. Nonostante questi eventi storici, che lentamente contribuiscono a cambiare la posizione di primato che la Repubblica aveva conquistato nel corso dei secoli, a Venezia la vita culturale si dimostra particolarmente attiva e dinamica. Specificatamente l'ambito teatrale in città si presenta più che mai ricco; questo è il periodo del grande sfarzo dovuto soprattutto al lusso privato di alcune note famiglie veneziane. Esse, tramite l'organizzazione di feste a palazzo o la vera e propria costruzione di un significativo numero di teatri, rivitalizzano la propria fama, garantendo a Venezia la conservazione di un'immagine fastosa². La perdita di prestigio e di autorevolezza in ambito politico e la crisi sviluppatasi a Venezia in quegli anni, spingono queste famiglie a investire le ricchezze private seguendo nuove strategie, che garantissero loro una forma di guadagno sia in termini di reputazione che propriamente finanziari³. Alcune famiglie patrizie tra cui i Giustinian, i Vendramin e i Grimani seguono le orme dei Michiel e dei Tron, decidendo di investire i loro fondi nella costruzione di nuovi spazi destinati allo spettacolo. Le ricchezze possedute da queste nobili famiglie erano già state tradizionalmente impiegate, quella del teatro rappresenta una nuova e rischiosa possibilità d'investimento. Oltre alla natura economica di queste imprese, va tenuta in considerazione la forte motivazione delle famiglie di voler conservare o rinnovare una posizione di prestigio all'interno della società dell'epoca; il teatro infatti offre ai proprietari una maggiore popolarità e una dimensione autorevole, in quanto è un luogo di rappresentanza oltre che di

¹ Per un approfondimento sulla realtà politica ed economica di Venezia nei secoli XVII e XVIII POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, III, *Il decadimento*, cap. I e II, Trieste, Edizioni LINT Trieste, 1973.

² LUDOVICO ZORZI, MARIA TERESA MURARO, GIANFRANCO PRATO, ELVI ZORZI, *I teatri pubblici di Venezia: secoli XVII – XVIII. Mostra documentaria e catalogo*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1971, pp. 9 – 11.

³ FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in LORENZO BIANCONI e GIORGIO PESTELLI, *Storia dell'Opera italiana*, II, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T., 1987, p. 18.

rappresentazione⁴. La nascita di numerosi spazi rivolti all'attività teatrale favorisce e, a sua volta viene influenzata, dall'affermazione di un nuovo genere, ossia l'opera in musica. L'anno di inizio delle stagioni operistiche veneziane viene riconosciuto nel 1637 quando, nel periodo di Carnevale, una compagnia di musicisti romani, già esibitasi a Padova l'anno precedente, si ritrova a Venezia e prende in affitto il teatro di San Cassiano dove mette in scena l'*Andromeda*⁵.

Venezia non era comunque nuova alle esperienze di recite in musica. La presenza in città di Claudio Monteverdi, a partire dal 1613 come maestro alla cappella ducale di San Marco, aveva già contribuito allo sviluppo di questo nuovo genere teatrale. Nonostante questo tipo di spettacolo fosse ancora rivolto a un pubblico ristretto, proposto in ambito privato e non ancora canonizzato, si può parlare di una prima forma di sviluppo. La messa in scena della *Proserpina rapita* di Giulio Strozzi musicata da Monteverdi a Palazzo Mocenigo nel 1630, in occasione delle nozze di un membro della suddetta famiglia con un componente della famiglia Giustinian, è un esempio di come l'opera stesse prendendo piede, almeno in alcuni ambienti sociali. Quindi avveniva un sostanziale e graduale cambiamento, che vede il suo simbolico punto di svolta nel 1637. Quindi prima di questa fase nascente, la maggior parte delle esperienze liriche erano rivolte ad un nucleo ristretto, colto e selezionato e si può affermare che non esisteva ancora un linguaggio ben codificato a riguardo. In questo senso si può pensare che il pubblico veneziano, in un'accezione più ampia, non fosse ancora abituato ed educato al teatro musicale.

Quello che avviene con la messa in scena dell'*Andromeda* è un cambiamento significativo in quanto non si tratta più di un semplice intrattenimento privato, a cui si assisteva tramite invito, ma di un vero e proprio spettacolo aperto al pubblico, che accede ora tramite il pagamento di un biglietto⁶. In questo frangente e, a partire dall'attività di questi musicisti cooperanti, ha luogo a Venezia la prima stagione lirica pubblica⁷. L'importanza di questo evento viene ben descritta e sintetizzata dallo studioso e musicista Gian Giuseppe Bernardi che a riguardo scrive:

⁴ NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia Editore, 1974, pp. 30 – 31.

⁵ MAURIZIO REBAUDENGO, *Intorno alla librettista seicentesca*, in ROBERTO ALONGE E GUIDO DAVICO BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento – Seicento*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2000, p. 1127.

⁶ PAOLO FABBRI, *Diffusione dell'opera*, in, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, I, *Il teatro musicale. Dalle origini al primo Settecento*, Diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1995, pp. 105 – 106.

⁷ ZORZI, MURARO, PRATO, ZORZI, *Op. Cit.*, pp. 26 – 27.

Una delle ultime sere di febbraio dell'anno 1637 la folla si pigiava alle porte del Teatro Nuovo di San Cassiano, per assistere a uno spettacolo di genere ancora ignoto al *gran pubblico*, non soltanto veneziano, ma di tutti i paesi: *l'opera in musica*. Eppure l'opera in musica contava allora già quarantadue anni di vita, ma di vita aulica, o cortigiana. [...] Così nell'anno 1637 s'iniziava la vita del dramma musicale dinanzi al *vero pubblico*, vita che per tutto il secolo si svolse trionfalmente sulle scene di sedici fra i diciotto teatri che in qual tempo aveva la città anadiomene, per opera d'una luminosa plejade d'artisti creatori, fra cui, per dirla con una metafora in armonia con il secolo delirante, abbagliarono due soli fulgidissimi: Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli⁸.

Il San Cassiano non è solamente il luogo in cui lo spettacolo va in scena, ma rappresenta anche il primo teatro pubblico per la città, inaugurato in quell'occasione. Il teatro non viene costruito *ex novo*, si tratta infatti di una preesistenza, originariamente era dotato di una struttura in legno e veniva impiegato per la rappresentazione di spettacoli per la Commedia dell'Arte.

L'edificio subisce però un incendio nel 1629 e, successivamente, viene ricostruito in muratura e acquistato dalla famiglia Tron⁹.

Cristoforo Ivanovich¹⁰ nel suo *Memorie teatrali di Venezia* restituisce un'immagine vivida della messa in scena dell'*Andromeda* e dell'inaugurazione del San Cassiano:

Il primo fù aperto à S. Cassiano in Corte Michela dietro il Campanile, e servì da introdur la prima volta i Comici per opera del famoso Scapino. Durò qualche anno; ma fabricatosene nella detta Contrada un altro, ch'è quello, che al presente si trova degli eredi di Carlo Andrea Tron, restò desolato il primo, ch'appena oggi convertito in alcuni compartimenti d'affittanze conserva qualche vestigio in ombra. Il presente dunque hà servito dà recitar prima Comedie, e poi l'anno 1637 dà rappresentar l'Andromeda, che fù il primo Drama, che si sentisse in Musica à Venezia. Doppo hà servito ora alle Comedie, & ora à Drami, come s'intenderà à suo tempo. L'anno 1629 provò gravissimo incendio; fu rimesso con prestezza [...]¹¹.

⁸ Citazione tratta da GIAN GIUSEPPE BERNARDI, *Il teatro musicale della Serenissima: Andromeda prima opera rappresentata su pubblico teatro*, in «Rivista mensile della città di Venezia», 11, Venezia, Ferrari Editore, 1929, pp. 663 – 667.

⁹ FABBRI, *Op. cit.*, p. 105.

¹⁰ Cristoforo Ivanovich (Budva 1628 – Venezia 1688/89) viene considerata una figura di riferimento per quanto riguarda la cronologia e le testimonianze sulla città di Venezia, in modo particolare per quanto riguarda l'ambito teatrale. Il suo ruolo, nell'ambiente veneziano, non può essere ricondotto soltanto alla figura di librettista qual'era, ma altresì di letterato e di cronista del suo tempo. I suoi scritti, le sue poesie e le lettere sono cospicue e sono state raccolte in due volumi, ossia *Poesie* e *Minerva al tavolino*. Quest'ultima, pubblicata per la prima volta nel 1681, accoglie *Memorie teatrali di Venezia*, testimonianza indispensabile per gli studi sui teatri dell'epoca. In questo scritto Ivanovich restituisce le notizie riguardanti i teatri veneziani attraverso una personale visione e una particolare scelta delle conoscenze a sue disposizione. In questo senso l'opera è un importante strumento per la lettura di avvenimenti culturali e cambiamenti storici, ma allo stesso tempo rimane legata a una produzione letteraria e soggettiva del letterato. CRISTOFORO IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, a cura di Norbert Dubowy, Lucca, Libreria Musicale Italiana editrice, 1993, pp. VII – XXXII.

¹¹ CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, Venezia, presso Nicolò Pezzana, 1688 (prima ed. nel 1681), p. 398.

Attraverso le numerose testimonianze e descrizioni dell'epoca, di cui quella sopra citata è un esempio, si ha la possibilità di analizzare ampiamente ciò che avviene a Venezia in ambito teatrale. Tenendo in considerazione diversi aspetti, le notizie pervenute permettono la ricostruzione dei fenomeni e la visione di questi nella loro complessità.

Le nascita dei primi teatri risale alla metà del XVI secolo e gli inizi del XVII, è questo il periodo in cui la realtà teatrale veneziana vede il suo rapido e progressivo sviluppo. Ancor prima della nascita e della diffusione dell'opera, grazie all'attività delle compagnie della Commedia dell'Arte, le stagioni si susseguivano con successo¹². Tra i primi teatri sorti in città, probabilmente il primo ad essere edificato *ex novo* nel Seicento, si trova il S. Moisè. Fondato per volontà della famiglia Giustinian, veniva anch'esso inizialmente impiegato per la messa in scena di commedie o tragedie parlate. Eretto negli anni venti, subisce verosimilmente molto presto delle modifiche in quanto, sulla scia del successo ottenuto dal San Cassiano, lo si adatta al fine di poter ospitare spettacoli d'opera¹³. Risale al 1639 la rappresentazione de l'*Arianna* musicata da Monteverdi che dà inizio alla fase delle stagioni liriche. Negli stessi anni viene costruito il teatro di San Salvador nei pressi dell'omonima chiesa, chiamato anche San Luca in quanto la sua singolare posizione lo fa rientrare in quest'ultima parrocchia. Si trova quindi in una delle zone centrali della città, avvicinandosi a Rialto. Edificato per volere della famiglia Vendramin, desiderosa di replicare i successi ottenuti dai Tron e dai Giustian, è stato distrutto da un incendio alla metà del secolo e viene presto riedificato nel 1661, anno in cui per questo teatro comincia la rappresentazione di melodrammi¹⁴. Questi tre teatri sopraelencati vengono considerati i primi teatri della città e, ognuno di loro, nasce per un tipo di spettacolo diverso dall'opera in musica. Il genere viene ospitato seguendo le orme del primo successo ottenuto dal teatro della famiglia Tron.

In seguito al primo spettacolo d'opera messo in scena al San Cassiano in città sorgono altri e numerosi teatri e un numero cospicuo di sale viene adibito a ospitare spettacoli in musica. Si susseguono rapide le iniziative da parte delle famiglie patrizie nella costruzione di nuovi ambienti.

Soltanto due anni dopo il successo del San Cassiano, nel 1639, viene rappresentata *La Delia* al SS. Giovanni e Paolo messa in scena da parte degli stessi autori

¹² MANGINI, *Op. cit.*, p. 35.

¹³IVI, pp. 43 – 44.

¹⁴TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia, Arnolfo Forni Editore, 1897, p. XLIV.

dell'*Andromeda*. Questo teatro è uno spazio di proprietà della famiglia Grimani del ramo di Santa Maria Formosa, che decide di adattarlo al fine di poter ospitare opere in musica, in quanto anch'esso era inizialmente sorto come piccolo ambiente destinato alla messa in scena di commedie parlate¹⁵. Come era avvenuto per il San Cassiano la struttura originaria di legno, situata su un terreno in parte di proprietà della famiglia stessa, aveva subito le conseguenze del tempo che ne aveva lentamente compromesso la stabilità. Il nuovo teatro sorge nell'omonima parrocchia, a Santa Marina, verso la zona delle fondamenta nuove, in una posizione meno centrale rispetto al San Moisè e al San Salvador. L'iniziativa di Giovanni Grimani porta alla ricostruzione del teatro in pietra e in breve tempo lo spazio è predisposto e pronto ad ospitare nuovi spettacoli. Le descrizioni restituiscono un'immagine di un teatro ricco sia per quanto riguarda l'apparato decorativo sia per quanto concerne la messa in scena; il primo teatro Grimani continua la sua attività per tutto il XVII secolo fino al 1715, per essere poi demolito alla metà del secolo¹⁶. In questa circostanza la potente famiglia Grimani del ramo di Santa Maria Formosa, si avvicina alla realtà teatrale veneziana. I fratelli Zuane e Antonio si rivelano particolarmente abili nella gestione del teatro, tanto da riuscire a competere con il successo degli altri teatri sorti precedentemente¹⁷. La comparsa di questa famiglia nel panorama teatrale dell'epoca è un avvenimento che risulta essere di interessante rilievo per la città in questo periodo e per gli anni a seguire. La loro motivazione si avvicina e, in qualche modo, somiglia alle manovre finanziarie operate dalle altre famiglie protagoniste di questo secolo. La spinta deriva anche da ragioni politiche, in quanto la casata è alla ricerca di una posizione sociale corrispondente alle loro ambizioni. Queste motivazioni possono aiutare la comprensione di un certo atteggiamento assunto dai Grimani, non sempre limpido nei confronti delle famiglie concorrenti e molto determinato nella gestione degli affari¹⁸.

Attorno alla metà del secolo sorgono il teatro Novissimo, il teatro di S. Apollinare e quello dei SS. Apostoli. Questi non rimarranno attivi a lungo ma restano a testimoniare la proliferazione dei luoghi riservati alla rappresentazione nel corso di quest'epoca.

Nel frattempo nel 1655 viene eretto il secondo teatro di proprietà della famiglia Grimani, il San Samuele. Quest'ultimo caratterizzato da una struttura all'italiana, che all'epoca andava costituendosi, e dotato di una platea e di cinque ordini di palchi era

¹⁵ LORENZO BIANCONI, *Storia della musica*, IV, *Il Seicento*, Torino, E.D.T., 1982, p. 182.

¹⁶ GIOVANNI CARLO BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, 1730, pp. 20–21.

¹⁷ CARMELO ALBERTI, *Viaggio nei teatri veneziani e veneti*, in CARMELO ALBERTI, *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, Milano, Federico Motta Editore S.p.A., 2002, p. 48.

¹⁸ MANGINI, *Op. cit.*, pp. 56 – 57.

stato concepito come uno spazio adibito ad accogliere commedie. In questo modo la famiglia poteva tentare di assicurarsi il primato anche in un altro genere teatrale, come già aveva sperimentato per l'opera in musica¹⁹. Bisognerà attendere l'inizio del secolo successivo, quando il teatro veneziano avrà uno sviluppo ancora maggiore, perché si arrivi ad ospitare il melodramma al San Samuele²⁰.

Il Sant'Angelo, un altro tra i principali teatri dell'epoca, è stato fondato nel 1676 e segue un percorso diverso rispetto i teatri fin'ora elencati. L'edificio nasce per iniziativa dell'impresario Francesco Santurini, figura già nota all'epoca in quanto precedentemente attiva al San Moisè. Il S. Angelo sorge su un fondo di caseggiati donato al Santurini da due famiglie patrizie e in breve tempo si rende pronto ad accogliere le prime stagioni. L'anno successivo alla costruzione viene messo in scena il primo spettacolo d'opera in musica anche se, come succede per molti dei teatri descritti, il vero sviluppo avverrà nel corso del XVIII secolo²¹.

La proliferazione di ambienti e di veri e propri teatri raggiunge il momento di massimo splendore nel 1678, anno in cui viene commissionata la costruzione più prestigiosa del secolo, che sarà oggetto di questo studio nei prossimi capitoli, ossia quella del teatro di San Giovanni Grisostomo. Il terzo teatro della famiglia Grimani nasce nel momento in cui il fenomeno teatrale a Venezia era già caratterizzato e ben delineato. Infatti alla fine del secolo in città si contano non meno di diciotto teatri, alcuni per la commedia e per la tragedia, altri per l'opera in musica e i restanti per la rappresentazione di generi diversi²².

Interessante è considerare il fatto che durante la fase iniziale di questo fenomeno, gli ambienti destinati alla costruzione di edifici teatrali dipendono dagli spazi di cui dispongono le famiglie patrizie. I fondi predisposti sono di svariate nature, può trattarsi di magazzini, di capannoni o di case dismesse. L'idea di far sorgere edifici teatrali su complessi di questo tipo funziona perché le recite in musica rappresentano intrattenimenti legati alle famiglie stesse e al loro ceto sociale. Il successo dell'opera e il conseguente aumento della richiesta di questo tipo di spettacoli porta a un cambiamento nell'atteggiamento rispetto la considerazione dei luoghi adibiti. Gli spazi di proprietà, molto spesso dislocati rispetto le zone centrali della città, non sono più sufficienti a soddisfare sia la nobiltà, sia il pubblico nascente. In questo contesto di rapido sviluppo

¹⁹ ALBERTI, *Op. cit.*, p. 49.

²⁰ MANGINI, *Op. cit.*, pp. 70 – 72.

²¹ BONLINI, *Op.cit.*, p. 26.

²² MOLMENTI, *Op. cit.*, p. 259.

nasce la concorrenza tra le famiglie, che cercano di conquistarsi i luoghi più prestigiosi della città al fine di poter ottenere maggior considerazione e credibilità, così come avviene per il San Samuele e per il San Giovanni Grisostomo²³.

A partire da questo breve *excursus* sui maggiori teatri del periodo si può notare che, a parte alcune eccezioni quale il S. Angelo, questi non vengono mai riallestiti o costruiti a spese pubbliche, ma appartengono a progetti privati. L'iniziativa proviene da cittadini privati, patrizi, solitamente titolari del fondo predisposto per la costruzione del teatro; essi agiscono singolarmente oppure associandosi²⁴.

Le famiglie più influenti per il Seicento veneziano in ambito teatrale sono molte, anche se le principali e le più conosciute sono quelle dei Tron, i Giustinian e i Grimani. Il sorgere di tutti questi edifici prende le forme di un vero e proprio fenomeno in continuo sviluppo, che mano a mano assume dei canoni ascrivibili a un percorso comune. Viene a delinearsi, in questo modo, una struttura che segue generalmente regole proprie. Bianconi nel suo testo *Il Seicento* e gli studiosi Mancini, Muraro e Povoledo nel volume *I teatri del Veneto* propongono una lettura chiara di una possibile divisione della struttura operativa nei teatri del Seicento²⁵. Le famiglie in questione si comportano da proprietarie dello spazio da un punto di vista immobiliare in quanto, teoricamente, esse non avrebbero dovuto occuparsi della produzione degli spettacoli. La situazione non era però così semplice e definita; le casate avevano delle motivazioni economiche e politiche che le portavano a vivere contrasti e concorrenze. Quindi è possibile che vi fossero spesso degli interventi o delle indicazioni da parte dei proprietari nell'organizzazione degli spettacoli. Infatti si può sostenere che le famiglie patrizie, che investono i loro capitali in questo tipo settore, hanno contribuito a propagandare questa forma d'arte. Essi hanno così concorso allo sviluppo di un gusto sfarzoso, che tanto attirava il pubblico, tipico del Barocco secentesco. Ad ogni modo la pianificazione delle stagioni teatrali viene affidata ad un impresario o ad un gruppo di impresari, chiamati anche conduttori se operanti esclusivamente nell'ambito operistico. Questa figura si occupa dei vari aspetti della gestione, da quello artistico a quello amministrativo. Egli può ricoprire questo ruolo per un'intera stagione o per una serie di stagioni. La

²³FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio*, tomo II, Venezia, Giovanni Maria Fiore editore snc, 1996, p. XVIII.

²⁴GIAN GIUSEPPE BERNARDI, *Il teatro musicale della Serenissima. I teatri*, in «Rivista mensile della città di Venezia», II, Venezia, Ferrari Editore, 1930, pp. 94 – 95.

²⁵ Per la descrizione delle quattro categorie presenti nello sviluppo del teatro d'opera Cfr. BIANCONI, *Op. cit.*, pp. 181 – 190; FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto. Venezia: teatri effimeri e nobili imprenditori*, tomo I, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1995, pp. I – XXXII.

diffusione dell'opera e l'avvento del teatro pubblico ad essa correlato, portano l'impresario ad assumere sempre più un ruolo di rilievo all'interno del sistema. Infatti questi investe in prima persona le proprie risorse, che vengono impiegate sia per le spese necessarie, come ad esempio l'affitto dello spazio, sia per delle uscite variabili, dipendenti dal tipo di spettacolo che viene messo in scena. Queste iniziative portano l'impresario a svolgere e ad amministrare le stagioni in modo tale da poter ottenere degli incassi, che comprendono l'affitto dei palchi e i biglietti d'ingresso. Questa figura viene spesso descritta nelle varie testimonianze, che ne tracciano un profilo colorito da cui a volte bisogna prendere le distanze.

L'aspetto interessante è il fatto che nonostante le difficoltà derivanti da problemi di tipo finanziario, legale e artistico, molte ed eterogenee figure dell'epoca intraprendono questo mestiere. Esponenti della borghesia, aristocratici, avvocati e artisti si occupano di questa attività, quasi come se questa costituisse un secondo lavoro. Probabilmente ciò che porta tali figure ad esercitare questa funzione è la ricerca di appartenere a una vivace operazione commerciale, quale si sta prodigando ad essere l'opera in musica per Venezia²⁶. La ricerca di sicurezza e di riuscita alle volte porta gli impresari a rinunciare alla possibilità di raggiungere il ruolo di precursori e innovatori all'interno di questo sistema. La comparsa di questa nuova figura professionale porta a interessanti cambiamenti anche per quanto riguarda l'orientamento del gusto. Il loro bisogno di ricavare un tornaconto rispetto ciò che hanno investito influenza i progetti e l'operato delle altre figure che collaborano a teatro in quegli anni. Infatti i proprietari e gli artisti tendono ad adattarsi alle richieste degli impresari e, di conseguenza, alle necessità del pubblico. Quest'ultimo, così facendo, viene accontentato nelle sue più varie inclinazioni e richieste. I gusti del pubblico influenzano a loro volta lo sviluppo della produzione degli autori, anch'essi alla ricerca di consensi e che spesso, proprio per queste ragioni, finiscono per rendere gli spettacoli sempre più complessi e virtuosi²⁷.

Questo fenomeno di regolamentazione delle varie stagioni porta all'acquisizione di nuove fasce di pubblico, che si aggiungono a un tradizionale tipo di spettatori di natura prevalentemente elitaria. L'opera in musica è probabilmente il genere teatrale che attrae molto più facilmente un pubblico veramente eterogeneo a Venezia. Questa considerazione mostra l'aspetto democratico di questa iniziativa e, al contempo, denuncia la progressiva perdita di un gusto raffinato e esclusivo nella messa in scena

²⁶ PIPERNO, *Op. cit.*, pp. 23 – 24.

²⁷ ZORZI, MURARO, PRATO, ZORZI, *Op. cit.*, p. 32.

delle rappresentazioni²⁸. L'ingresso a pagamento agli spettacoli dimostra un atteggiamento moderno e sicuramente ha delle ripercussioni sulle proposte e sul gusto dell'epoca. Ad ogni modo non va dimenticato che la maggior parte del pubblico è comunque costituita dagli spettatori abituali, coloro i quali affittavano i palchi. Di conseguenza non si può confondere il teatro pubblico con il teatro popolare, anche se l'importante innovazione è stata quella di ampliare la possibilità della fruizione²⁹. In questo senso il teatro d'opera, nella sua struttura imprenditoriale, risponde ampiamente alle richieste condivise del pubblico di spettacolarità e teatralità, tipiche della futura cultura di massa, che va mano a mano delineandosi. In un secolo così complesso, reso tale anche per le questioni di censura in ambito artistico, l'opera non incontra grandi ostacoli in quanto non è pensata in opposizione al sistema sociale, come può invece accadere nel teatro comico³⁰.

La terza categoria di questa struttura organizzativa è quella degli artisti, la quale comprende cantanti, scenografi, ballerini e costumisti. Questi, inizialmente coinvolti anche da un punto di vista finanziario, interpretano presto semplicemente la loro parte, svolgendo le mansioni appartenenti al loro *status*.

La progressiva regolarità delle rappresentazioni liriche a Venezia porta alla nascita di un fenomeno molto importante per la storia teatrale dell'epoca, ossia la formazione di figure specializzate legate al teatro. Gli artisti del periodo diventano così dei veri e propri professionisti, ognuno con un ruolo ben definito e indispensabile alla messa in scena³¹.

Il quarto e ultimo vertice è quello dei protettori, di difficile definizione. Queste figure hanno un profilo sfuggente, in quanto mancano veri e propri documenti che ne attestino e ne delineino precisamente il ruolo. Dall'analisi di alcune lettere o dall'osservazione dei libretti si può affermare che il loro compito fosse quello di contribuire alla realizzazione dell'opera.

Essi possono finanziare un'intera stagione, un solo spettacolo o singoli elementi, come poteva essere la retribuzione di uno o più artisti³².

²⁸ REMO GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi*, in «Nuova rivista musicale italiana», anno I, n. 2, Torino, ERI, 1967, pp. 245 – 286.

²⁹ PIPERNO, *Op. cit.*, p. 29.

³⁰ IVI, p. 17.

³¹ FABBRI, *Op. cit.*, p. 111.

³² Interessante per l'osservazione delle figure protagoniste della scena veneziana è l'ironico *pamphlet* del musicista e letterato veneziano Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*. Pubblicato nel 1720, viene inteso come una vera e propria satira sul teatro musicale del tempo. Il testo affonda le sue radici culturali nel XVII secolo e si propone di descrivere le figure operative a teatro e i loro ruoli specifici. Il suo punto di vista e la sua osservazione partono dall'interno, rendendo così la critica un'interessante testimonianza di

Oltre alla naturale e progressiva distribuzione dei compiti, viene a definirsi anche il periodo previsto per ospitare le stagioni in città. Il primo genere a stabilizzarsi è quello comico poiché precede il melodramma in termini di sviluppo e diffusione. In Italia l'anno comico viene inaugurato solitamente il lunedì di Pasqua, anche se poi le città decidono singolarmente l'inizio delle rappresentazioni. Infatti Venezia si discosta da questa pratica, mettendo in scena i primi spettacoli comici dell'anno a partire dall'autunno, generalmente in novembre, mese in cui i patrizi veneziani ritornano dalla lunga villeggiatura estiva³³. Per quanto riguarda invece gli spettacoli d'opera in musica, che si sono diffusi in un secondo momento, l'avvio della stagione è previsto subito dopo Natale, ossia il giorno di Santo Stefano, proseguendo la loro attività per tutto il Carnevale, come i teatri di Commedia³⁴. Considerando il periodo complessivo di apertura dei teatri destinati ad ospitare vari generi, si può concludere che i teatri veneziani restano aperti per interi mesi durante l'anno.

Le informazioni sulla situazione dei teatri dell'epoca vengono restituite da numerose descrizioni e testimonianze coeve o di poco successive. Queste sono riportate da viaggiatori, spettatori o personaggi influenti del tempo che, recandosi in città, rimangono fortemente colpiti di fronte alla vivacità della vita teatrale. Essi commentano nelle loro lettere e nei loro diari le scene delle opere a cui assistono, in questo modo aiutano a fare chiarezza sulla funzione dell'opera nella quotidianità veneziana³⁵. In questo sede si riportano alcuni e brevi esempi, utili alla comprensione della portata del fenomeno in questione. Interessante è trattare la descrizione di Francesco Pannocchieschi, coadiutore del Nunzio pontificio a Venezia tra il 1647 e il 1652, che rappresenta una delle prime testimonianze al tempo dell'apertura dei teatri lirici in città³⁶. Il monsignor, in una sua Relazione sulle cose della Repubblica, restituisce un'immagine apparentemente contraddittoria che contraddistingue le attività culturali presenti in città in questo periodo storico:

[...] Quello che più mi faceva restare attonito era il vedere come si vivesse in quel tempo in Venetia; come sempre piena di ricchezze e di lussi se ne stesse quella Città involta per lo più in continue feste sì

come il teatro musicale, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, stesse deludendo l'idea dell'autore di come dev'essere la rappresentazione di un'opera. La sua ironia non ostacola la trasmissione di importanti informazioni sulla vita teatrale dell'epoca e sulla natura sociale del fenomeno. Cfr. BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720 – 1721.

³³ MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, p. XIX.

³⁴ MANGINI, *Op. cit.*, pp. 31 – 32.

³⁵ ELLEN ROSAND, *L'Opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. 27.

³⁶ ZORZI, MARIA MURARO, PRATO, ZORZI, *Op. cit.*, p. 12.

pubbliche come private, che non solamente pareva di sconvenissero ad un paese che haveva all'ora la guerra, ma che ad ogn'altro più quieto eziandio e più pacifico sembrato superflue. [...] ³⁷.

Pannocchieschi passa poi alla descrizione vera e propria di come, ai suoi occhi, appaiono i teatri nella loro complessità, osservando i vari elementi che li compongono e caratterizzano:

[...] Et quanto alli teatri, ovvero come essi dicono le Opere in musica, si rappresentano in Venetia in ogni più ampla et esquisita forma, concorrendo a renderli più riguardevoli, oltre l'industria della gente, l'opulenza del proprio Paese, d'onde pare che habbino tratto l'origine et ove parimente basterà di dire, che le si fanno quasi più per negotio che per trattenimento. Quindi la compositione della favola esser suole di qualche più eccellente Poeta, et nella musica si procura ogni possibile squisitezza, procacciandosi ad ogni costo d'altrove li Cantori. Le macchine, poi, le prospettive, li voli et altri scherzi della scena non si fanno punto desiderare. La spesa, che si ricerca a chi li vuol vedere, non passa in tutto che la metà di uno scudo, et quasi ogn'uno in Venetia, senza suo grande incommodo, lo può spendere, perché il denaro vi abonda [...] ³⁸.

Quindi si può osservare che già alla metà del secolo lo spettacolo che offrono i teatri veneziani è degno di nota e le descrizioni redatte dai viaggiatori riportano un'immagine di magnificenza. Questa splendida impressione che Venezia offre di se stessa nella realizzazione di fabbriche pubbliche e private viene notata, non solo da viaggiatori e nobili italiani, ma anche dal gran numero di forestieri presenti in città, abitanti o di passaggio che fossero. A questo proposito si ricordi infatti che la seconda metà del Seicento del resto precede di poco il famoso secolo caratterizzato dal fenomeno del Grand Tour. Questa espressione, che ha la sua culla nell'Inghilterra del XVIII secolo, sembra essere apparsa la prima volta in un testo del viaggiatore inglese Richard Lessels. Quest'ultimo è un prete cattolico che si reca in Italia per bene cinque volte durante il Seicento. Le sue impressioni sono raccolte in *The Voyage of Italy*, pubblicato nel 1670. Questa testimonianza, che risale a pochi decenni dopo le descrizioni fornite da Pannocchieschi, rimane un importante oggetto di indagine che potrebbe, se approfondito, essere un utile strumento di confronto e supporto agli studi che riguardano la vita culturale veneziana dell'epoca ³⁹.

³⁷ Citazione tratta dalla relazione di Pannocchieschi riportata in POMPEO MOLMENTI, *Curiosità di storia veneziana*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1919, p. 313.

³⁸ IVI, p. 317.

³⁹ Numerosi sono gli scritti inglesi dell'epoca che sarebbe interessante approfondire per avere un panorama generale di come poteva essere vista la vita culturale veneziana da contemporanei forestieri. In questa sede si rimanda alle pagine di Lassels, in cui si palesa il clima di scambi e curiosità precursore del

Molto rilevante, in questo caso più specificatamente per l'ambito teatrale, risulta essere la testimonianza più tarda del diplomatico francese Limojon de Saint – Didier. Quest'ultimo pubblica a Parigi nel 1680 il testo *La Ville et la Republique de Venise*. Lo scrittore dedica nel suo volume due descrizioni al mondo teatrale veneziano, ponendo alcune riflessioni e confronti con la realtà francese contemporanea. Le due sezioni a cui dedica attenzione sono quelle dell'opera in musica e della commedia, i due generi maggiormente presenti e descritti all'epoca. La lettura di alcune parti del testo mostra chiaramente l'immagine che lo scrittore voleva rendere:

C'est à Venise que l'on doit l'invention de Opera [...] L'on jouë à Venise plusieurs Opera à la fois; les Theatres sont grands, & magnifiques, les Decorations superbes, & bien diversifiées, mais tres – mal éclairées, les machines y sont quelquefois passable, & ridicule; le nombre des Acteurs y est tou jours fort grand, & tout richement habillez [...] la beauté des voix recompense tous les deffaux dont je viens de parler, ces hommes sans barbe ont des voix argentines, qui remplissent admirablement bien la grandeur du theatre l'on choisit d'ailleurs les meilleures chanteuses de tout l'Italie [...] ⁴⁰.

Questo breve estratto è utile per far intendere il tono dell'esposizione, molto personale e diretto. Assieme alle percezioni positive si incontrano alcune impressioni negative, come ad esempio la lunghezza delle opere, l'uso eccessivamente pomposo delle macchine e le arie troppo languide. Queste riflessioni sono accompagnate da constatazioni di natura più oggettiva, come si può leggere ad esempio nel passo in cui l'autore fa notare come le donne all'epoca tendano a frequentare più il teatro d'opera che gli spettacoli comici. L'immagine complessiva che viene restituita, al di là del genere di informazioni fornite in queste descrizioni, è che il teatro veneziano rimane comunque una delle principali attrattive della città. Le brevi testimonianze qui citate sono semplicemente delle piccole parti appartenenti a lunghe riflessioni che il viaggiatore riporta sulla situazione teatrale veneziana⁴¹.

Gli esempi di testimonianze riportate in questa sede, insieme ad altre che verranno citate nei prossimi capitoli, costituiscono la base per la nascita e lo sviluppo di una storiografia che si è occupata di storia del teatro, a partire dal '700 per arrivare all'epoca contemporanea.

secolo successivo. Per un cfr. RICHARD LASSELS, *The voyage of Italy*, II, Parigi, 1670, pp. 363 – 426. Per un piccolo elenco ed *excursus* sull'importanza del contributo di viaggiatori stranieri in patria si rimanda a ZORZI, MURARO, PRATO, ZORZI, *Op. cit.*, pp. 11 - 14.

⁴⁰Per un'analisi più dettagliata di una delle tante descrizioni sul mondo teatrale veneziano si rimanda a un cfr. con ALEXANDRE-TOUSSAINT DE LIMOJON DE SAINT-DIDIER, *La Ville et la Republique de Venise*, Parigi, Barbin, 1680, pp. 417-423.

⁴¹IBIDEM.

Questo insieme complesso di fonti, dirette e indirette, permette la ricostruzione della storia operistica veneziana, dalla sua nascita al completo sviluppo. La più fondamentale tra queste, probabilmente, rimane il libretto d'opera stampato, documento da cui non è possibile trascendere. Questo, con i suoi dati, testi e nomi rimane alla base di ogni ragionamento sulla storia del teatro. Esso, se analizzato puntualmente, offre la più diretta testimonianza dell'opera pubblica veneziana. Il prossimo capitolo affronterà un percorso sulla storia del libretto nel Seicento, in modo tale che i fatti e le fonti assumano in questo contesto maggior significato⁴².

⁴² ROSAND, *Op. Cit.*, pp. 27 – 28.

Capitolo II

Il libretto e i librettisti

Il lento e progressivo sviluppo dell'opera in musica a Firenze, Roma, Venezia e, in un secondo momento, nel resto della Penisola porta all'introduzione di alcune innovazioni in ambito teatrale. Il dramma risponde ai gusti e alle richieste del pubblico dell'epoca, essendo esso in grado di comprendere al suo interno numerosi elementi. Se si rivolge lo sguardo al secolo precedente, il Cinquecento, epoca in cui spettacoli di genere musicale e pastorale cominciano a distinguersi e ad avere un particolare seguito, è interessante fare una breve premessa. Nel XVI secolo le recite in musica rappresentavano la necessità di mettere in scena spettacoli che non trattassero tematiche forti ed emancipate tipiche delle commedie e delle tragedie, generi in cui spesso si trovano espressioni libere e fortemente sentimentali, anche legate a temi sociali.

Nell'opera in musica, invece, soggetti di natura tragica possono essere alleggeriti da momenti o da aspetti comici, e viceversa. Il tutto viene arricchito da cori, danze e intermezzi che contribuiscono a rendere l'opera un evento unico nel suo genere. Essendo essa legata a questa ampia gamma di espressioni, viene naturale considerare la musica come una componente fondamentale di questo genere teatrale. La musica inoltre dona alle opere una dimensione particolarmente interessante in quanto esalta l'uso della parola attribuendo a quest'ultima una maggiore forza drammatica⁴³. L'unione della poesia con la musica, presupposto necessario per la messa in scena di un'opera lirica, è un aspetto che rimane presente nelle considerazioni di ogni entità coinvolta, dal compositore al pubblico pagante.

A questo proposito è interessante riportare alcuni brevi passi contenuti in due diverse opere appartenenti al XVIII secolo, ad un'età quindi successiva rispetto al pieno sviluppo del melodramma. In entrambe si riconosce l'efficacia del connubio di musica e poesia, che nel Seicento vede la sua rapida e celebre ascesa.

Il primo testo a cui si fa riferimento è *Riflessioni sopra i Drammi per Musica*⁴⁴, dove si trovano curiose osservazioni e considerazioni:

⁴³ ULDERICO ROLANDI, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, pp. 11 - 12.

⁴⁴ *Riflessioni sopra i Dramma per Musica* è un'opera pubblicata in forma anonima a Venezia nell'anno 1757. In appendice al testo si trova un dramma per musica intitolato *Calisso spergiura*, una delle poche opere scritte, e mai portate in scena, dall'intellettuale veneziano Giammaria Ortes (Venezia 1713–Venezia 1790). Per questa ragione il testo in questione viene comunemente attribuito al poliedrico

Per *Dramma per musica* non s'intende che la rappresentazione di qualche azione meravigliosa, immaginata e scritta dalla Poesia, espressa dalla Musica e dal Ballo, e accompagnata di decorazioni dalla Pittura, affina di muovere con più efficacia, e con maggior diletto che nell'arte rappresentazioni teatrali le passioni e gli animi de' spettatori. [...]⁴⁵.

E ancora in un altro momento del testo si incontra una descrizione riguardante la composizione del dramma, che viene osservato e presentato nella sue quattro funzioni principali, suddivise in poesia, musica, ballo e pittura. Tutti e quattro questi elementi corrispondono e fanno capo a una necessità specifica all'interno di un'opera: la poesia è il soggetto di cui la musica è l'espressione, il ballo funge da azione e la pittura svolge il ruolo in ambito teatrale di scenografia. L'autore tocca anche argomenti come il rapporto necessario ed esclusivo tra testo e musica; questioni rilevanti per la messa in scena, quali la verosimiglianza dei temi trattati e dei tempi impiegati per il loro sviluppo.

Il termine «caricatura» utilizzato all'interno del seguente brano non va equivocato, in questo contesto si intende nel suo significato di rappresentazione e interpretazione di temi e situazioni tratti dalla natura e dalla realtà. Infatti lo spettacolo viene presentato come una forma d'arte dotata di un linguaggio espressivo proprio e, per quanto ricalchi aspetti esistenti e appartenenti alla realtà, essa sarà sempre soltanto un'immagine di una storia o di uno spaccato della società.

[...] È manifesto che nei drammi di cui s'intende solo di favellare, per ben sostenere la caricatura di essi, il principale è di ben distribuirli per tutte le circostanze della rappresentazione, le quali possono ridursi a quattro, cioè al *soggetto* somministrato dalla poesia, all'*espressione* somministrata dalla musica, all'*azione* che si fornisce dal ballo, e alla *decorazione* che appartiene alla pittura. Questi quattro generi di caricatura che si sostengono nel dramma l'un l'altro, e la miglior consonanza di essi genera il dramma migliore [...]. Quanto al soggetto, esso sarà tanto più caricato quanto più sarà strano e prodigioso, e quello che darà motivo a incanti, a trasformazioni ad apparizioni e simili, sarà sempre preferibile a quello che introducesse un convito un'udienza uno sbarco. Né implica che quei prodigi sian fuor del credibile, purché abbiano il fondamento nella passione cui s'intende eccitare, che è quel che massimamente importa. Per renderli poi credibili basterà allontanarli molto da' nostri tempi, e quello che sarebbe assurdo nella persona di un conte di Effes o di un duca di Guisa, diventerà verisimile in un Giasone o in un Edipo. Il popolo crede ogni stravaganza purché sia proporzionata alla lontananza di tempo in cui sia accaduta,

studioso. Quest'ultimo, filosofo e matematico, attorno agli anni Cinquanta si avvicina all'ambiente teatrale veneziano, sia in veste di appassionato osservatore sia come compositore. In questa sede l'opera verrà comunque citata in forma anonima, così come si trova pubblicata e conservata. Per un cfr. Anonimo, *Riflessioni sopra i Dramma per Musica*, Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1757.

⁴⁵ IVI, p. 3.

figurandosi i tempi assai remoti molto diversi dai nostri, per esser di questi o troppo soddisfatto o troppo malcontento. [...] Aggiungasi che dal trasportar l'azione a' tempi molto remoti si trae un altro vantaggio, di dar così maggior risalto o caricatura alle stesse azioni di virtù, che negli antichi compariscono più mirabili che nei moderni. [...] ⁴⁶.

Per quanto riguarda la musica, essa è vista in relazione al mondo dell'emozione e dell'espressione ⁴⁷. La poesia e il verso che compongono il testo teatrale si trasformano quasi naturalmente in musica, in quanto la caricatura della voce garantisce ad essa una funzione diversa rispetto alla quotidianità. La musica colora il verso, rendendo quest'ultimo più significativo. L'espressività della musica rende il significato del testo più intenso:

Quanto all'*espressione*, è da notarsi che siccome il favellar ordinario portando certa flessione di voce è una specie di canto, e che siccome nel teatro comune per la caricatura richiestavi questa flessione di voce esige un grado maggiore, al qual effetto suole adoprarsi con ottimo successo il verso; così dovendosi nel drammi accrescer ancor più questa caricatura, la detta flessione di voce passerà necessariamente ad esser musica. [...] La musica carica il verso; e siccome un rappresentazione in versi carica di più di una in prosa, in quanto quella esprime più di questa l'ira, la compassione, la tristezza, l'orrore, così una in musica diletterà più di una in versi per l'espressione che la musica più che la poesia può dare alle stesse passioni. [...] ⁴⁸.

Considerazioni affini a quelle sopra citate vengono affrontate pochi anni più tardi da Stefano Arteaga in *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* ⁴⁹. Ancora una volta si traccia la connessione fondamentale tra parola e composizione, che contraddistingue l'opera da ogni altro genere teatrale:

⁴⁶ IVI, pp. 20 – 22.

⁴⁷ La funzione della musica nel contesto veneziano è un elemento fondamentale per lo sviluppo dell'opera in musica. A questo proposito è interessante proporre una lettura sull'influsso della musica nella società veneziana. In particolare si rimanda a un cfr. con FELICIANO BENVENUTI, *La musica della civiltà veneziana*, in ANNA LAURA BELLINA, GIOVANNI MORELLI, *L'Europa musicale: la civiltà dell'ascolto*, Firenze, Vallecchi Editore, 1998, pp. 5 – 20.

⁴⁸ IVI, *Op. cit.*, pp. 22 – 23.

⁴⁹ Stefano Arteaga (Segovia 1747 – Parigi 1799) è un intellettuale ad ampio respiro, nel corso della sua vita e attività si occupa di numerose discipline e si muove tra interessi in campo matematico e filosofico. In questa sede è importante citarlo per il suo contributo alla creazione di un percorso per la storia del teatro d'opera a partire dalle sue origini. Il testo *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, pubblicato a Bologna nel 1783, appartiene a una scuola di pensiero illuminista, che si allontana dal contesto preso in esame in questo lavoro. Ad ogni modo rimane un indispensabile strumento di comprensione e osservazione delle dinamiche di formazione dell'opera a partire dai suoi inizi, per arrivare all'epoca contemporanea all'autore. Per un cfr. STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, per la stamperia di Carlo Trenti, 1783.

Qualora sentesi nominare questa parola *Opera* non s'intende una cosa sola ma molte, vale a dire, un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali, ma principalmente le tre prime sono tra loro così strettamente unite, che non può considerarsene una senza considerarne le altre, ne comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte. [...] L'unione della musica colla poesia è dunque il primo costitutivo, che distingue codesto componimento dalla tragedia, e dalla commedia.⁵⁰

Molto interessante e affascinante la motivazione che dà l'autore sul perché poesia e musica sono due arti così affini, tanto da poter accogliere l'una nell'altra. L'autore di un'opera ha il potere di riuscire a commuovere non soltanto attraverso l'uso della parola in sé ma anche indirettamente, grazie al ritmo e al suono delle espressioni recitate. Questo è l'aspetto che più lega la poesia alla musica, entrambe comunicano non solo ciò che direttamente esprimono, esse commuovono o suscitano emozioni per merito delle loro intrinseche qualità:

[...] il poeta ha per oggetto tre cose commuovere, dipingere, ed istruire. Commuove il poeta ora direttamente scoprendo negli oggetti quelle circostanze, che hanno più immediata relazione con noi, e che ridestano per conseguenza il nostro interesse [...] ora indirettamente muovendo col ritmo, e colla cadenza poetica, colla inflessione, e coll'accento naturale della voce quelle fibre intime, all'azione delle quali è, per così dire attaccato il sentimento. Questa seconda maniera è quella, che rende la poesia tanto acconcia ad accoppiarsi colla musica. [...] Commuove la musica ora imitando colla melodia vocale le interiezioni, i sospiri, gli accenti, l'esclamazioni, e le inflessioni della favella ordinaria, onde si risvegliano le idee, che delle passioni furono principio: ora raccogliendo cotali inflessioni, che si trovano sparse ordinariamente nella voce appassionata, e radunandole in un canto continuo, che è quello che *soggetto* s'appella. [...]⁵¹.

Entrambi gli autori delle descrizioni, che appartengono al secolo successivo rispetto la vera e propria diffusione del melodramma, aiutano a comprendere quanto fosse efficace e convincente sia il pubblico che gli intellettuali questo genere teatrale, che si afferma e sviluppa per tre lunghi secoli. Il breve *excursus* di testimonianze introduce e favorisce la comprensione della grande innovazione che consegue e accompagna questa rivoluzione teatrale.

Fino al momento della comparsa del melodramma sulle scene italiane le parole, nelle opere recitate, venivano facilmente comprese dallo spettatore, soprattutto se favorito da una buona acustica dello spazio e una qualità soddisfacente della recitazione. Nel caso dell'opera in musica invece la rappresentazione richiede e presuppone un supporto per

⁵⁰IVI, pp. 29 – 30.

⁵¹IVI, pp. 32 – 35.

l'ascoltatore, che non sempre riesce a comprendere chiaramente il testo cantato. Il bisogno di possedere lo scritto stampato al fine di poter seguire la storia e la trama è il più semplice e diretto presupposto della nascita del libretto. I testi venivano stampati anche prima dello sviluppo dell'opera in musica, ma non era ancora diventata un'abitudine così diffusa. La vera novità è che a partire dal XVII secolo il libretto viene distribuito subito prima degli spettacoli e ha il preciso scopo di facilitare e accompagnare lo spettatore durante la rappresentazione che, in questo modo, può tenere il testo sott'occhio.

Come si è già riscontrato nel primo capitolo è ormai noto e documentato che l'opera in musica approdi definitivamente a Venezia nel 1637. La presenza di un vero e proprio libretto, con le sue specifiche funzioni e caratteristiche, non è contemporanea alla rappresentazione dell'*Andromeda* al San Cassian. L'idea di pubblicare un testo prima della relativa opera, con finalità informative e con lo scopo di proporlo al pubblico affinché potesse facilitare la comprensione dell'opera stessa, non è una conquista immediata e scontata. Infatti fino a questo momento il testo del dramma veniva pubblicato postumo, il suo compito allora era principalmente di testimoniare l'avvenuta rappresentazione e non di accompagnarla⁵².

Il primo libretto d'opera veneziano propriamente detto arriverà due anni dopo in occasione della rappresentazione dell'opera che inaugura il teatro di San Giovanni e Paolo. Il dramma in questione è *La Delia* di Giulio Strozzi, messa in scena nel 1639 nel primo teatro Grimani aperto in città. Quest'opera non è ancora caratterizzata da un linguaggio tipicamente veneziano, riflette invece le peculiarità dell'opera fiorentina. L'autore Giulio Strozzi risente dell'influenza di Firenze e della corte medicea, così come si può evincere dalla dedica presente nel dramma, in cui si legge: «Paolo e Alessandro del Sera dell'Illustrissimo Signor Cosimo Senator Fiorentino»⁵³. La tipologia e l'uso degli intermedi sono fiorentini, così come lo sono gli avvenimenti di natura mitologica e divina che si rifanno alla tradizione latina, in particolare ovidiana, fonte importante per le prime storie fiorentine.

Oltre a questo tipo di considerazioni di natura tematica e stilistica, il libretto di Strozzi è importante perché testimonia l'avvento del genere a Venezia e, da questo punto di vista, sono interessanti le parole che l'autore utilizza all'inizio del dramma nelle sezioni

⁵² LORENZO BIANCONI E THOMAS WALKER, *Dalla «Finta Pazza» alla «Veremonda»*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. X, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1975, pp. 410 – 412.

⁵³ GIULIO STROZZI, *La Delia o Sia La Sera Sposa del Sole Poema Dramatico*, Venezia, Presso Pietro Pinelli, 1639, p. 3.

destinate alla dedica e al lettore. Per quanto riguarda la considerazione dell'opera rappresentata in musica, le sue riflessioni anticipano e sono affini a quelle proposte dagli intellettuali illuministi sopra citati:

[...] La Musica è sorella di quella Poesia, che vuole assorellarsi seco, ma, quando non s'intendono bene tra di loro, non sono ne attenenti, ne amiche. Il canto, che raddolcisce gli animi, riesce in due maniere un'abborrita cantilena, o quando s'ha da gir dietro alle chimere del Poeta, o quando dileguandosi la parola, o la finale d'alcuna voce nell'ampiezza de' Teatri, smarriscono gli uditori il filo de' gli ammassati concerti. [...] ⁵⁴.

L'autore tratta consapevolmente l'importanza del testo stampato per gli ascoltatori, affinché essi possano già conoscere l'opera e seguirla attentamente, potendola comprendere nel corso della rappresentazione. Strozzi non manca di far intendere la sua personale posizione e i suoi dubbi in merito. Infatti in alcune espressioni sembra emergere una certa forma di contrarietà alla pubblicazione anticipata del libretto:

Persuaso dalla cognizione di me stesso, io era resolutissimo di non voler stampar alcuno de' miei scherzi poetici: e stammandogli per avventura, di più non dedicargli. Il cimento della stampa è negotio molto pericoloso ne' vecchi professori, e'l dedicare oggidì è un mezzo affrontar' i Padroni. [...] Prima nella memoria, che ne gli orecchi; e più decantati, che cantati devon'esser que' versi, che si rivolgono nel condimento delle musicali armonie; e delle cose dilettevoli la repetitione non reca tedio. Per questo io son ricorso alla stampa, acciò ch'essa sia la contra cifra di que' musici, che cantano talhora più volentieri à loro medesimi, ch'agli ascoltanti [...] ⁵⁵.

Aver definito le caratteristiche dell'opera in musica chiarisce il perché questo genere di rappresentazione richieda adattamenti degli edifici per quanto riguarda la strutturazione dello spazio e anche il motivo per cui vengono introdotti strumenti utili alla comprensione dell'opera stessa. Il libretto in questo contesto è da considerarsi non solo come un compendio necessario al pubblico, ma anche come una vera e propria fonte documentaria per gli studi contemporanei. A Venezia, prima degli anni quaranta del secolo, il libretto non ricopre la funzione che lo caratterizzerà per tutta l'epoca successiva, quella di maggiore successo per l'opera.

Infatti in un momento precedente alla diffusione del libretto, esiste un'altra forma di pubblicazione.

⁵⁴ IVI, pp. 5 – 6.

⁵⁵ IVI, pp. 2 – 6.

Lo *scenario* preannuncia e, per un periodo accompagna, la nascita del libretto. Uno di questi, per citare un esempio, riguarda proprio la messa in scena della *Delia*. Viene pubblicato il 5 novembre del 1638 e porta il titolo di *Argomento e scenario della Delia*⁵⁶. Gli scenari rivestono un ruolo fondamentale in quanto hanno il compito di riassumere e descrivere sinteticamente l'opera. Molti di questi volumetti possono far parte dell'iniziativa promossa dagli stessi teatri che tentano in questo modo di farsi una sorta di pubblicità, al fine di incuriosire e attirare l'attenzione del pubblico. Questo aspetto non è da sottovalutare, l'esigenza di attirare il pubblico è una componente di quel nascente fenomeno sociale e culturale dirompente qual è l'opera. Nel momento in cui vengono inaugurati più edifici in città ha avuto inizio la competizione tra i vari teatri nel tentativo di conquistarsi in qualche modo il primato. Ad ogni modo la funzione informativa degli scenari è un supporto veramente utile agli spettatori per seguire le varie azioni rese complesse da elaborate trame e apparizioni. I testi sono brevi, consistono in una ventina di pagine, sono veloci da stampare ed economici da comprare. Nella maggior parte dei casi i relativi libretti seguono la pubblicazione degli scenari. Il fatto che i libretti non siano apparsi subito sulla scena veneziana si deve anche alla riluttanza degli autori dei drammi di pubblicare i propri lavori, come se potessero venire defraudati dalla loro propria dignità cedendo al compromesso del genere letterario non corrispondente a quello propriamente teatrale. In breve tempo si rende necessaria la pubblicazione del libretto, contemporaneamente agli anni in cui gli spazi teatrali si moltiplicano, e gli autori così facendo partecipano al fenomeno da veri protagonisti. Entro gli anni Cinquanta pare sparisca l'uso dello scenario; nello stesso periodo cresce l'abitudine di pubblicare il libretto prima e non dopo la rappresentazione. Questo racchiude in sé le funzioni degli scenari ampliandone però le indicazioni e i contenuti⁵⁷. Il libretto in breve tempo assume una struttura stabile e definita. All'inizio si trova il frontespizio, in cui si reca il titolo, la data della messa in scena e il nome del dedicatario. Questo è seguito da una prefazione scritta dallo stesso autore del dramma, che funge anche da dedica al committente dell'opera, a cui il poeta giura fedeltà e gratitudine⁵⁸. Può seguire un'altra forma di prefazione rivolta al lettore, in cui vengono date delucidazioni riguardo le caratteristiche del dramma, le intenzioni dell'autore stesso e, in alcuni casi, resi noti i nomi degli artisti collaboratori alla messa in scena. Vi si

⁵⁶ ROSAND, *Op. cit.*, p. 82.

⁵⁷ Per una chiara ed esaustiva panoramica sugli anni di passaggio dallo scenario al libretto cfr. ROSAND, *Op. cit.*, pp. 82 – 90.

⁵⁸ PATRICK J. SMITH, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni Editore, 1981, p. 19.

trovano poi sezioni come il prologo e l'argomento in cui l'autore restituisce informazioni sugli antefatti che precedono l'azione e sull'intreccio dell'opera⁵⁹. All'argomento segue l'elenco dei personaggi *interlocutori* anche se, come si vedrà, spesso non vengono citati i nomi degli attori ma solamente dei personaggi. Infine, prima dell'inizio del testo vero e proprio, si trovano i cambiamenti di scena, se presenti i balli al cambio degli atti, e un'indicazione sulle macchine utilizzate che permettono la realizzazione degli effetti scenici durante lo spettacolo⁶⁰. Il libretto, come suggerisce lo stesso nome, è di piccole dimensioni, maneggevole e di non molte pagine. La dimensione tascabile viene adottata come formato standard a Venezia, abitudine consolidata in particolar modo in seguito all'apertura dei teatri pubblici nel 1637, in occasione dell'inaugurazione del San Cassian⁶¹. Le pubblicazioni sono composte da non più di cento pagine qualificate dall'uso di caratteri tipografici molto piccoli, e il formato ad affermarsi è quello in dodicesimi, già impiegato per altri generi letterari di consumo all'epoca.

Infatti per la *Commedia Ridicolosa*, genere teatrale diverso sviluppatosi in un ambiente parallelo ma coevo a quello degli spettacoli d'opera, si adotta e diffonde lo stesso formato per il libretto. In entrambi i casi il testo viene stampato probabilmente alla svelta e sfuggono errori di stampa, dovuti a cambiamenti e modifiche improvvisi che precedono ogni messa in scena. Ad esempio si possono notare righe leggermente sgheembe o in alcuni casi sviste nell'impaginazione. Come avviene per la *Ridicolosa*, il libretto contribuisce alla diffusione di temi letterari e teatrali inserendosi in un contesto sociale dove ormai la cultura appartiene non solo a un gruppo elitario, ma a tutto il pubblico pagante che diviene protagonista indispensabile della rappresentazione, a cui l'autore rivolge molta della sua attenzione. Inoltre si presta a testimoniare i gusti dell'epoca in diversi ambienti teatrali. In questo senso il teatro assume un ruolo fondamentale nel Seicento veneziano, in quanto fa parte di un processo di avvio della socializzazione della cultura.

La rappresentazione drammatica e l'opera scritta di riferimento entrano contemporaneamente in contatto diretto con il pubblico; il libretto diventa in questo contesto il principale strumento di diffusione e informazione di temi e soggetti teatrali⁶².

⁵⁹ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'Opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 76 – 77.

⁶⁰ SMITH, *Op. cit.*, p. 20.

⁶¹ ROLANDI, *Op. cit.*, p. 14.

⁶² Per quanto riguarda la breve digressione sulla diffusione dei testi per la *Commedia Ridicolosa*, sulla loro somiglianza ai libretti per il teatro d'opera e ad altre forme letterarie di consumo dell'epoca,

Ben presto quindi i libretti vengono pubblicati in anticipo rispetto la messa in scena, in modo che lo spettatore potesse conoscere i fatti presenti nel dramma anticipatamente. Nonostante la necessaria velocità che richiedono questo tipo di stampe e la loro consecutiva economicità, gli autori cercano di garantire ai libretti una dignità stilistica. Questa ambizione viene ricercata anche attraverso un utilizzo particolare dei caratteri, come l'alternanza di tondi, grassetto e corsivo all'interno del testo o l'inserimento di cornici e festoni in alcune pagine. La stessa aspirazione si manifesta anche attraverso altre vie come l'inserimento di antiporte incise all'inizio del libretto che rappresentano scene di natura mitologico-allegorica o esplicative di un momento cruciale del dramma. A Venezia il libretto ha e mantiene comunque la sua funzione strumentale a differenza di altri luoghi d'Italia dove gli spettacoli, ancora legati a un ambiente di corte, prevedono un tipo di libretto che celebra anche la magnificenza dell'evento e la diffusione dell'immagine della famiglia regnante. Nei libretti veneziani molto spesso infatti mancano indicazioni che non siano considerate di un'utilità immediata per lo spettatore, come ad esempio gli elenchi degli attori, che fino alla fine del secolo raramente vengono citati⁶³.

Il termine libretto, oltre ad indicare un testo di piccolo formato, si riferisce in senso più ampio al contenuto letterario dell'opera⁶⁴. Lo spartito e il testo insieme fungono da modello per lo spettacolo. Il libretto d'opera non può essere unicamente descritto come un semplice testo teatrale, ma nemmeno le sole categorie letterarie sono sufficienti alla sua comprensione. Anche se molto spesso, soprattutto nella fase iniziale, viene considerato dalla critica dell'epoca specialmente come genere letterario. Questo rischia di rendere ancora più complessa la sua comprensione. La collaborazione di più espressioni artistiche che dialogano alla pari è alla base dell'opera in musica. I primi trattati e le prime cronache provengono da uomini di lettere. I testi redatti da uomini di teatro mostrano un carattere maggiormente utile alla pratica della messa in scena, come lo sono ad esempio il manoscritto anonimo *Il Corago* del 1630 e il trattato di Nicola Sabbatini del 1637 *Pratica di fabricar scene*.

La critica nel tempo si è preoccupata di indagare e approfondire non solo la natura del testo ma i vari aspetti che compongono l'opera, altrettanto importanti come il senso

realizzate in un formato maneggevole ed economico, si rimanda a LUCIANO MARITI, *Commedia Ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni Editore, 1978, pp. XLI – LXX.

⁶³ Per le caratteristiche del libretto veneziano FABRI, *Op. cit.*, pp. 76 – 78.

⁶⁴ Il libretto d'opera viene analizzato nella sua complessità, proponendo un'ampia panoramica storica da BRIAN TROWELL, *Libretto*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. II, Londra, Macmillan Press Limited, 1992, pp. 1191 – 1252.

puramente estetico e artistico della rappresentazione⁶⁵. Del resto, come fa presente Anna Laura Bellina, l'approccio al vasto fenomeno che si racchiude nell'espressione "libretto d'opera" non è facile da focalizzare. L'opera, e la relativa produzione letteraria, è tra i generi più complessi prodotti nell'ambito poetico italiano soprattutto per lo studio e per la critica stessa. La questione si compone di più elementi da prendere in considerazione, anche per gli stessi settori che l'opera invade: l'editoria, il mercato nel suo senso più vasto, l'ambito privato delle corti e i teatri pubblici⁶⁶.

Il Seicento è il secolo in cui le peculiarità iniziali del fenomeno si stabilizzano gradualmente. Le caratteristiche che si possono notare nei primi libretti secenteschi non sono quasi mai legate all'esuberanza barocca della prosa e della poesia dell'epoca. Antonio Cassi Ramelli nel suo *Libretti e Librettisti* sostiene che nelle primissime forme di rappresentazione di drammi musicali romani, fiorentini e veneziani vivono ancora i caratteri delle opere provenienti dal mondo quattro - cinquecentesco. Lo sviluppo di un linguaggio più maturo arriva lentamente, dilatandosi in lunghi periodi che affondano le radici alla fine del XVI secolo. Nel corso del tempo si può rilevare un aspetto evidente ossia che le trame dei libretti assumono alcuni tratti tipici. Queste sono ricche di realtà fantastiche e immaginarie; di macchine che generano effetti di sorpresa e meraviglia; intrecci dai colpi di scena inaspettati. Spesso anche i personaggi appartengono a dimensioni ideali, così come le personificazioni delle deità. In altri casi essi sono coinvolti in situazioni particolarmente difficili, come ad esempio casi di figli perduti ma poi riconosciuti nel corso del dramma; genitori di cui si sono perse le tracce che improvvisamente ritornano; amanti e mariti che si recano dall'amata senza farsi riconoscere.

Gli spettatori desiderano vedere meraviglie e i librettisti forniscono ciò che è nelle loro possibilità per suscitare in loro stupore⁶⁷. Riguardo queste tematiche, ampiamente presenti a Venezia nel primo periodo operistico, interessanti sono le osservazioni riportate da Francesco Algarotti un secolo più tardi nella sua opera *Saggio sopra l'opera in musica*⁶⁸. È interessante, a questo proposito, riproporre questo estratto tratto dall'opera:

⁶⁵ IBIDEM.

⁶⁶ ANNA LAURA BELLINA, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella «favola» per musica*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1984, pp. 7 – 8.

⁶⁷ ANTONIO CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1973, pp. 55 – 60.

⁶⁸ Francesco Algarotti (Venezia 1712 – Pisa 1764) in quest'opera delinea le componenti principali del melodramma, descrivendole ampiamente in diverse piccole sezioni. Trovano qui spazio informazioni relative alla composizione e alla storia del libretto; le peculiarità della musica; i requisiti degli attori e la qualità della recitazione; i balli; la composizione delle scene e, in ultima analisi, l'edificio teatrale vero e

[...] La prima cosa che vuole essere ben considerata, è la qualità dell'argomento, e sia la scelta del libretto; che importa assai più che comunemente non si crede. Dal libretto si può quasi affermare, che la buona dipende, o la male riuscita del Dramma. Esso è la pianta dell'edificio; esso è la tela, su cui il poeta ha disegnato il quadro, che ha da essere colorito di poi dal Maestro di musica. Il poeta dirige i Ballerini, i Macchinisti, i Pittori, coloro che hanno la cura del Vestiario; egli comprende; egli comprende in mente il tutto insieme del Dramma, e quelle parti, che non sono eseguite da lui le ha però dettato egli medesimo. Immaginarono da principio i Poeti, che il miglior fonte, donde cavare gli argomenti delle Opere, fosse la Mitologia. [...] L'intendimento de' nostri Poeti fu di rimettere sul Teatro moderno la Tragedia Greca, d'introdurvi Melpomene accompagnata dalla musica, dal ballo [...] la Mitologia conduce sulle scene, a grado del Poeta, le Deità tutte del Gentilesimo, ne trasporta nell'Olimpo, ne' Campi Elisi, e giù nel Tartaro, non che ad Argo ed a Tebe; ne rende verisimile con l'intervento di esse Deità qualunque più strano e meraviglioso avvenimento [...] ci entrano sontuose macchine con quanto di più mirabile ne presenta la Terra e il Cielo, ci entravano numerosi cori, danze di più maniere, ballo mescolato col coro, cose tutte che naturalmente le forniva la qualità medesima dell'argomento. [...] ⁶⁹.

La considerazione del libretto come fondamento della stessa messa in scena è molto forte. Il libretto è lo strumento guida per tutte le componenti dell'opera e il librettista in questo senso si rivela una figura di importanza fondamentale. Inoltre, anche se Algarotti qui non si riferisce specificatamente a Venezia ma un po' a tutti i centri in cui il melodramma si sviluppa, la mitologia riveste un ruolo fondamentale. Questo perché i primi drammi sono ancora legati al mondo delle corti, i soggetti del mondo greco-romano ne riflettono i gusti.

Infatti le prime opere veneziane appartengono a una realtà propriamente accademica e, in qualche modo, elitaria, così come avviene anche in altre città all'inizio del fenomeno operistico. È lontano ancora il momento in cui l'opera si appropria di caratteristiche che possano renderla mercenaria, ossia rappresentabile in più realtà culturali, non solo circoscritta a Venezia. Perché avvenga ciò il dramma deve perdere l'abitudine di riferirsi unicamente al luogo in cui viene concepito, allontanandosi dalla propria specifica tradizione e quindi apprezzabile da un pubblico soltanto ⁷⁰.

proprio. La parte relativa al libretto, anche se scritta nel secolo successivo a quello che viene analizzato in questa sede, è un importante testimonianza, che restituisce l'immagine e l'interesse dei primi libretti d'opera, in questo caso si metterà l'accento su quelli veneziani. Per un cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, per Marco Coltellini in Via Grande, Livorno, 1763. Le edizioni di quest'opera, tutte pubblicate nel XVIII secolo, sono sette: le prime due risalgono al 1755; la terza al 1757, la quarta al 1763; la quinta viene pubblicata tra il 1764 e il 1765; la sesta e la settima sono edite in seguito alla morte dell'autore rispettivamente nel 1778 e nel 1791 - '94. Per un cfr. ANNALISA BINI, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*, Pisa, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989.

⁶⁹ IVI, pp. 12 – 15.

⁷⁰ BIANCONI, WALKER, *Op. cit.*, pp. 412 – 413.

Nella prima metà del Seicento a Venezia molti librettisti appartengono all'ambiente culturale aristocratico dell'Accademia degli Incogniti. Questa, fondata nel 1630 da Giovanni Francesco Loredano, è sede di fondamentali scambi e innovazioni nel clima culturale veneziano e si compone di numerosi e famosi intellettuali dell'epoca. Essi sono autori di romanzi, testi filosofici e morali, trattati religiosi e, naturalmente, libretti d'opera. I membri dell'Accademia sono i protagonisti di questa fase di formazione e crescita dell'opera lirica a Venezia. La loro forte e favorevole posizione all'interno della società, anche da un punto di vista politico, è fondamentale per lo sviluppo del genere teatrale⁷¹. Non soltanto nella scrittura di drammi essi esercitano un'influenza, infatti gli Incogniti sono i protagonisti della gestione di un vero e proprio spazio per la rappresentazione. La loro importanza nel tessuto culturale veneziano li porta alla conduzione del teatro Novissimo, anche se per un breve periodo infatti il teatro viene inaugurato nel 1641 e chiuso nel '45. Le poche stagioni che si susseguono ottengono numerosi successi e la breve carriera del teatro è luminosa. Questo è il primo esperimento teatrale concreto per l'Accademia, perché alcuni dei suoi membri operano qui in gruppo, non più singolarmente, influenzando l'impresa a più livelli. La gestione di un teatro e la scrittura di libretti rende l'Accademia l'istituto più influente per la storia del teatro veneziano del primo Seicento⁷².

L'ideologia di base dell'Accademia segue gli insegnamenti del docente universitario Cesare Cremonini. Questi difende l'uso della ragione e sostiene un metodo di studio e di riflessione che porti a mettere in discussione i dogmi imposti dalla Chiesa e dalla società, proponendo un'interpretazione rigorosa della filosofia aristotelica. Questo è fondamentalmente l'ambiente culturale che influenza i librettisti incogniti. La loro conoscenza del mondo classico, unita alla considerazione molto libera della poetica permette loro di inserirsi con disinvoltura nel clima teatrale veneziano.

Gli Incogniti colgono la rilevanza intellettuale di questa nuova forma di intrattenimento e ne influenzano il carattere. Molti librettisti famosi dell'epoca fanno parte di quest'Accademia, tra cui il già citato Strozzi, Giovanni Battista Fusconi, e il noto Giovan Francesco Busenello⁷³.

Il fatto che l'Accademia abbia orientato il gusto dell'epoca in ambito teatrale è stato ormai appurato. È invece difficile affermare e stabilire se gli Incogniti abbiano o meno svolto un preciso e continuativo programma operistico e di pubblicità teatrale. Lo stesso

⁷¹ ROSAND, *Op. cit.*, pp. 32 – 33.

⁷² IVI, pp. 90 – 93.

⁷³ FABBRI, *Op. cit.*, pp. 104 – 105.

fondatore si astiene dalla composizione di testi teatrali e questa è una delle ragioni che porta alla possibilità di escludere una certa sistematicità nel loro operato. Nonostante ciò la gestione del Novissimo e la produzione drammatica documentata confermano come il repertorio operistico di quest'epoca storica rifletta l'attività culturale e letteraria dell'Accademia, riflettendo il suo carattere libertino e innovativo. La scelta dei temi conformi a una letteratura di svago e d'intrattenimento di notevole circolazione è documentata dalla loro stessa produzione di novelle e romanzi.

Gli Incogniti non sono i soli ad esercitare un'influenza sulla cultura teatrale veneziana, infatti non tutti gli autori dell'epoca fanno parte dell'Accademia. A partire dagli anni cinquanta del secolo sarà presto necessario, per cercare di ritagliarsi un posto stabile all'interno di questo ambiente in continua trasformazione, superare l'accademismo per rispondere alle esigenze mercenarie del sistema operistico che va profilandosi. Questo repentino cambiamento ha radici proprio nella nascita del teatro d'opera di natura impresariale veneziano e non. Il progressivo allontanamento dalla realtà delle corti porta alla ricerca di temi nuovi e alla creazione di uno stile che reggano il confronto non soltanto con i teatri della città, ma che porti a un successo e una comprensione di respiro più ampio. Un esempio emblematico di questo cambiamento ha come oggetto proprio un'opera destinata all'inaugurazione del Novissimo.

Giulio Strozzi nella sua opera *La finta pazza*, composta e messa in scena in questo teatro nel 1641, commemora le fantomatiche origini troiane di Venezia.

Un tipico tema dei primi drammi veneziani è il famoso soggetto troiano. Nelle opere di questo periodo spesso si celebra l'origine della città. La tendenza comune è di far risalire la nascita a radici romane e quindi, di riflesso, troiane. Quando si prediligono questi soggetti non è solo per motivi di natura prettamente teatrale ma vi sono solitamente ragioni politiche o economiche, anche se indirettamente e non palesate. In questo senso si può parlare ancora di un atteggiamento accademico e aristocratico. Le opere con questo tipo di soggetto e motivazione vengono composte per un'occasione precisa, un particolare contesto storico e sociale, adatto alla sensibilità di un unico pubblico. Non sono replicabili in altri momenti, perché il loro tema non sarebbe più comprensibile e, di conseguenza, apprezzabile. Lo stesso dramma, soltanto tre anni dopo la sua realizzazione, viene esportato fuori città, a Piacenza. In questo contesto si rende necessario un adattamento al testo e alla messa in scena. Fuori dalla Repubblica l'opera di Strozzi viene rivisitata, sia per rispondere a un gusto del pubblico, diverso da quello veneziano, che per gli artisti e il loro operato. Vengono eliminate le scene troppo

artificiose, i riferimenti al teatro e alla storia veneziana e le allusioni al mito troiano. A questi interventi principali ne seguono altri, al fine di ridare al testo una coerenza nuova. Ad esempio la mancanza di riferimenti alle origini troiane porta a dover sottrarre allo spettacolo anche le divinità, che precedentemente nell'opera originale veneziana accompagnavano l'intreccio. Questo caso indica come l'opera accademica dell'incognito Strozzi finisca per indirizzarsi verso un tipo di spettacolo che possa rispondere alle richieste del nascente mercato operistico italiano, sempre meno vincolato alle tradizioni locali⁷⁴.

I primordi del melodramma in Italia, e quindi anche a Venezia, mostrano caratteri simili. I temi scelti per le opere a inizio Seicento sono spesso di natura mitologica, eroica o pastorale. Inoltre la scena veneziana mostra una predilezione per il soggetto storico-romano che risponde alle necessità degli autori e alle richieste del pubblico. Gli episodi tratti dalla storia dell'antica Roma si prestano ad essere riadattati in questo contesto; le trame e le vicende sono complesse e avvincenti; gli episodi che contengono rendono possibile l'inserimento di insegnamenti morali e riferimenti legati alla politica dell'epoca⁷⁵. Il soggetto antico-romano ora in voga, il pastorale genere affermato, i romanzi epici cinquecenteschi che tornano in uso, sono la testimonianza di tale eterogeneità⁷⁶. Già a partire dai primi decenni del secolo però i centri del melodramma si diversificano, proponendo soggetti nuovi e molteplici. A Venezia, in particolare dopo l'*Andromeda*, il pubblico ricerca spettacoli non più solamente di natura mitologica e allegorica, anche se arricchiti da meravigliosi allestimenti scenici e macchine sorprendenti che permettano la realizzazione delle tanto descritte apparizioni. L'attenzione è ora rivolta a drammi storici o romanziati, con argomenti umani, in cui lo spettatore anche solo lontanamente possa riconoscersi. Presto quindi la natura dei soggetti si amplia ulteriormente e compare il *topos* del lamento, tipico del tema amoroso e degli amanti che si separano. Le trame si fanno necessariamente complesse; contemporaneamente scene fantastiche con effetti surreali favoriscono lo sviluppo dello spettacolo anche grazie all'interpretazione di grandi cast di attori e ballerini. La città nel tempo conferma il gusto per un'espressione realistica e al contempo una resa grandiosa

⁷⁴ BIANCONI, WALKER, *Op. cit.*, pp. 418 – 424.

⁷⁵ La diffusione di temi a soggetto antico-romano nell'opera veneziana del Seicento e una completa cronologia dei relativi drammi è trattata in GIOVANNI MORELLI, *Il filo di Poppea. Il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274.

⁷⁶ TROWELL, *Libretto*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, *Op. cit.*, pp. 1205 – 1206.

dei soggetti narrati⁷⁷. Episodi drammatici vengono alternati a balli o a scene comiche che possano spezzare il carattere tragico dell'opera⁷⁸. Ben presto, insieme a questo ampliamento di fonti e soggetti, le trame si complicano e gli intrecci divengono difficili da intendere e seguire, motivo per cui si inserisce nel libretto la sezione *Argomento* destinata alla descrizione di antefatti e motivazioni.

Si è visto come l'opera in musica riprenda temi e strutture narrative anche da generi teatrali già consolidati della tradizione locale, come ad esempio la commedia. Da quest'ultima, basata essenzialmente su argomenti amorosi, l'opera trae soprattutto i nuclei drammatici. Infatti, anche per mano degli Incogniti e di Strozzi in particolare, la figura protagonista degli spettacoli in musica della metà del Seicento è l'eroe innamorato⁷⁹. La conseguenza di questo cambiamento è che le trame complesse che vanno sviluppandosi prevedono sempre meno l'intercessione di figure astratte o divine, che finiscono per apparire nei prologhi, dove vengono per lo più invocate, o nei finali degli atti, quando ormai possono intervenire in minima parte nei confronti degli svolgimenti delle scene⁸⁰. Un'altra caratteristica della commedia è il lieto fine che spesso volte viene adottato per l'opera in musica, anche a costo di stravolgere avvenimenti di storie conosciute. I generi si influenzano, come si può vedere, non solo nella composizione testuale e formale del libretto ma anche nella vera e propria messa in scena. I soggetti scelti, che orientano le caratteristiche del teatro d'opera nel pieno Seicento, sviluppano poi altre caratteristiche peculiari. Gli spettacoli d'opera sono connotati da una certa dinamicità anche grazie al gioco degli equivoci. Questo viene ricreato attraverso effetti a sorpresa da un lato e l'incomprensione o il travestimento per la messa in scena di false identità dall'altro. Il camuffamento porta nella rappresentazione una complicazione maggiore e contemporaneamente crea un momento di complicità con il pubblico, che viene posto in questo modo in una posizione di consapevolezza rispetto ai personaggi stessi.

In questo modo inevitabilmente gli elementi del testo drammatico si stabilizzano e rispondono alle caratteristiche di veri e propri *topoi*. Attraverso la canonizzazione dei temi vengono introdotte determinate soluzioni che poco a poco prendono piede. Ad esempio sono diffuse la scena del sonno accompagnata dall'apparizione onirica; molto presente è la scena dell'interrogatorio di qualche personaggio accusato per reati

⁷⁷ IBIDEM.

⁷⁸ ROLANDI, *Op. cit.*, pp. 47 – 48.

⁷⁹ Per un percorso sullo sviluppo di temi e soggetti del teatro veneziano del Seicento si fa riferimento al capitolo *Il teatro veneziano del pieno Seicento* in FABBRI, *Op. cit.*, pp. 147 - 243 .

⁸⁰ IVI, p. 151.

commessi o supposti, infatti famoso nel pieno Seicento è il *topos* della prigione. Particolarmente fortunate e utilizzate sono le così dette scene del ritratto e della lettera, soluzioni che appaiono in molti drammi dell'epoca. Altri soggetti giungono dal teatro italiano del tardo Cinquecento, così come ad esempio il *topos* della pazzia⁸¹.

A metà Seicento è ormai usuale utilizzare personaggi ed eventi storici per rappresentazioni liriche. Questa pratica, già presente nel melodramma delle origini, deriva da un gusto cortigiano. L'opera ha tra le sue funzioni quella di accrescere l'immagine del potere e le sue radici e, contemporaneamente, viene resa sottoforma di favola e metafora. Il teatro, così come l'arte e la letteratura, si fa simbolico: narra una vicenda apparentemente fantastica creando dei legami allusivi con la realtà⁸².

Inoltre a partire dagli anni sessanta del secolo le opere veneziane portano in scena condottieri, eroi coraggiosi in battaglia che compiono gesta memorabili. Questi soggetti non sono indipendenti rispetto al contesto storico dell'epoca, anzi in un certo senso ne sono lo specchio. La guerra di Candia, i fattori sociali ed economici che conseguono sono eventi indissolubili dalla vita culturale e teatrale veneziana secentesca. Per la stessa ragione i personaggi turchi appaiono sulle scene veneziane. Nella seconda metà del Seicento diviene consono anche riferirsi a tipi e virtù greco-romane, come si è potuto constatare nel caso esemplare del tema troiano in *La finta pazza*.

La scelta di mettere in scena drammi che traggono i loro soggetti dalla storia è rappresentata dalla figura del tiranno, figura molto frequente nelle opere dell'epoca⁸³. Nel teatro barocco l'inserimento della figura del sovrano, rappresentato in un'accezione negativa, è un elemento tipico dei drammi storici. I protagonisti incarnano caratteristiche negative e spesso prendono il potere con la forza e l'astuzia. Inoltre, a conferma del successo ottenuto da questo genere, molto spesso la figura del despota deriva da soggetti tratti dalla storia di Roma⁸⁴.

Gli autori hanno il compito di rendere i temi, lo stile e la messa in scena il più possibile verosimile in modo da restituire al pubblico uno spettacolo coerente. Per poter tracciare una panoramica sulla nascita del libretto che prenda in considerazione più elementi, si rende necessario considerare la figura del librettista. Come si è potuto appurare, l'avvento a Venezia dei teatri pubblici e la progressiva definizione e stabilizzazione del

⁸¹ IVI, pp. 172 – 187.

⁸² BELLINA, *Op. cit.*, p. 17.

⁸³ FABBRIO, *Op. cit.*, p. 199.

⁸⁴ Il testo già citato della studiosa Bellina sarà utile in sede di analisi e approfondimento che verrà affrontata nei prossimi capitoli. Per un confronto sul tema dell'assolutismo e del tiranno nelle opere liriche del periodo barocco, italiano e veneziano, si rimanda a BELLINA, *Op. cit.*, pp. 33 – 37; 91 – 106.

fenomeno operistico, basato principalmente sulle dinamiche impresariali porta alla scomparsa della corte come ambiente di riferimento per gli avvenimenti teatrali dell'epoca. Il teatro d'opera assume sempre più caratteristiche proprie, che lo rendono indipendente rispetto ad altri generi. Questa nuova forma d'arte prevede molti ruoli da ricoprire, in quanto lo spettacolo d'opera racchiude in sé molti e diversi elementi. Infatti agli albori dell'opera in musica i primi librettisti, anche quelli appartenenti all'Accademia degli Incogniti, ricoprono sia il ruolo di compositori che di impresari. Molti di loro appartengono a famiglie patrizie o aristocratiche. Essi sono uomini di legge, pubblici funzionari o appartenenti a alte classi politiche e sociali. Sono i promotori dell'opera pubblica a Venezia e inizialmente tendono a considerare la loro attività come parte di un disimpegnato ozio letterario. Infatti molti nello stesso periodo esercitano la loro attività su più fronti, scrivendo anche novelle e romanzi.

Negli anni quaranta persiste ancora una certa flessibilità nella gestione degli incarichi. I ruoli di compositori, librettisti e impresari si mescolano e molto spesso sono esercitati dalla stessa persona. Benedetto Ferrari, ad esempio, negli anni Quaranta riveste tutti e tre gli incarichi; Giovanni Faustini, è al contempo librettista e impresario; Francesco Cavalli è contemporaneamente compositore e impresario. Queste due ultime figure sono in realtà le prime che mostrano i caratteri tipici della specializzazione in ambito teatrale. Nella seconda metà del Seicento i ruoli oramai vengono distinti e ogni personalità coinvolta svolge i suoi compiti con una diversa e nuova professionalità rispetto al periodo precedente.

Faustini può essere visto come l'autore che segna il passaggio tra queste due fasi del teatro d'opera considerate fin'ora. Il librettista muove i primi passi dall'accademismo verso le necessità del nuovo mondo teatrale dettato dalle regole del mercenarismo imperante. Inoltre viene anche ritenuto uno dei primi librettisti di professione con i suoi undici libretti composti in pochi anni, tra il 1642 e il 1651.

Dopo di lui Aurelio Aureli e Matteo Noris sono da considerarsi veri e propri librettisti di professione, entrambi sono infatti autori di una trentina di libretti.

Il ruolo di queste personalità progressivamente viene a delinearsi. Il cambiamento ha luogo da un punto di vista poetico e letterario in quanto il libretto assume caratteristiche proprie; inoltre il mestiere del librettista viene riconosciuto socialmente ed economicamente⁸⁵.

⁸⁵ FABRIZIO DELLA SETA, *Il librettista*, in BIANCONI, PESTELLI, *Storia dell'opera italiana*, *Op. cit.*, pp. 236 – 244.

La nascita e lo sviluppo di questa figura, e la conseguente affermazione del suo ruolo all'interno della realtà teatrale, porta il librettista ad avere alcune necessità, ben esplicate da Ivanovich nel capitolo intitolato *Qual fu prima, e qual è al presente l'utile dell'Autore del Drama* della sua opera:

L'oggetto principale d'un Virtuoso deve esser la Gloria in secondo luogo quello del premio, che riguarda la fatica, dalla quale non può giammai scompagnarsi la Virtù stessa. [...] Chi scrive dunque, deve cercare il primo luogo alla lode, e il secondo al premio, come s'è detto; benché questa felicità raro succede, particolarmente nelle composizioni Teatrali, soggette alle censure, alla malignità, e agli accidenti. Dal principio, che comparve il Drama in Musica sù i Teatri di Venezia, era contento l'Autore di quella Gloria, che gli sortiva dall'Applauso. Col progresso di tempo il numero de' Teatri, non trovando così facilmente l'incontro; perche in quei principij pochi erano i Compositori, cominciò a dar qualche regalo per allettar maggiormente i genij Poetici alle fatiche del Drama, che non era aggravato da tanti riguardi, che si praticano al presente. Ogni assunto serviva, ogni intreccio era gradito, ogni frase era ammirata; come si vede in ogni genere di cose quando compariscono di nuovo. Oggidi s'ascrive à gran miracolo, se la incontrano le più bizzarre, e peregrine invenzioni, disposizioni, & elocuzioni; tanto sono svogliati, e fatti incontentabili gli animi delle delizie più soavi della Virtù. A quella causa fù introdotto l'uso, che tuttavia si pratica di lasciar all'Autore del Drama per premio delle sue fatiche tutto quello si cava dalla vendita de' libretti stampati à sue spese, e dalla Dedicatoria, che si sa à sua libera disposizione, e quest'utile dipende dalla riuscita del Drama.

Hà di più esso Autore ogni sera libero l'ingresso del Teatro, facoltà di condor seco qualche amico, e per uso suo il comodo d'un Palchetto, cortesia praticata da Teatri Grimani, e con il loro esempio diversi altri⁸⁶.

Il libretto è la fonte più diretta per uno studio del teatro d'opera. Questo per il semplice motivo che permette di trarre considerazioni da più punti di vista: storico-documentario, letterario e artistico. La conservazione di numerose copie di libretti degli spettacoli rappresentati sulle scene veneziane secentesche testimonia la portata del fenomeno. In questi si ricavano informazioni che permettono di ricostruire e conoscere le personalità all'epoca attive in quest'ambito; le dinamiche e le vicende che si susseguono; le innovazioni e le soluzioni adottate; i maggiori temi e soggetti narrati e rappresentati.

⁸⁶ IVANOVICH, *Op. cit.*, pp. 413 – 414.

Capitolo III

Per un percorso sull'iconografia teatrale

La storia teatrale veneziana del Seicento è stata studiata, soprattutto nel corso del secolo scorso, sempre più nel dettaglio, analizzando le singole unità che la compongono come veri e propri elementi fondamentali al fine della sua comprensione e ricostruzione. In questo senso l'ambito storiografico e librettistico, entrambi attraverso i propri strumenti d'indagine, sono tra i protagonisti nella definizione di questo fenomeno in pieno sviluppo e del suo relativo linguaggio. La librettistica in particolare si evolve nel corso del XVII secolo, svincolandosi dalle sue origini prettamente letterarie, acquisendo così un'autonomia e una dimensione propria in ambito teatrale.

L'iconografia è la terza disciplina che viene presa in considerazione in questa sede per uno studio dei teatri veneziani dell'epoca. Tutti e tre questi ambiti saranno necessari, in quanto utili strumenti di riflessione e analisi, nell'approfondimento della fase seicentesca del teatro di San Giovanni Grisostomo.

Le nuove strutture predisposte nel corso del secolo per la messa in scena di recite in musica; la storia delle famiglie e le motivazioni che le portano a investire in questo settore culturale; la nascita di nuove figure professionali; la comparsa del libretto come vero e proprio supporto all'opera rappresentata e testimonianza autentica dello spettacolo, sono i documenti che la storia restituisce e su cui gli studiosi basano le loro ricerche.

Le immagini sono invece una fonte di diversa natura, ma anch'esse elemento costitutivo fondamentale al fine di poter ricostruire una storia del teatro seicentesco il più completa possibile⁸⁷. Essa non può essere completamente studiata con i procedimenti delle discipline teatrali, in quanto si lega inevitabilmente al mondo dell'arte visiva. L'immagine necessita di un approccio e di un metodo di studio differente rispetto a quelli trattati fin'ora, di conseguenza risulta spesso difficile stabilire contorni precisi riguardo l'iconografia teatrale. La nascita, relativamente recente, di un interesse per l'ambito figurativo si deve alla riflessione da parte degli storici sulla natura complessa

⁸⁷ La stesura di questa parte relativa all'iconografia è stata accompagnata, da un punto di vista metodologico, dalla lettura e studio del volume curato da CHRISTOPHER BALME, ROBERT ERENSTEIN, CESARE MOLINARI, *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni, 2002. I contributi degli studiosi pongono importanti quesiti e riflessioni che, trattati attraverso una serie di esempi, aiutano a comprendere la natura complessa delle immagini per la storia del teatro.

del fenomeno 'teatro'. La considerazione della relazione tra storia dello spettacolo e storia dell'arte da parte degli studiosi nasce in effetti da una concezione della rappresentazione teatrale come parte di un sistema più ampio, come la storia di un ambiente culturale, la sua civiltà e i modi di far conoscere e conservare la propria realtà⁸⁸. In questo senso il teatro non può essere identificato solamente con la storia dell'edificio o con lo sviluppo della letteratura drammatica. Il modo migliore di preservare la memoria di queste società è conservare le tracce che esse tramandano alla storia, restituendo a questa un senso e valore. In questo modo molte discipline concorrono alla ricostruzione della storia dello spettacolo. La storia dell'arte diviene uno strumento utile perché, assieme alla storia in sé e alla storia della letteratura, riconsegna al teatro un'immagine, un oggetto, una rappresentazione della rappresentazione⁸⁹.

La relazione tra i due ambiti non è così semplice e diretta come si potrebbe pensare. La valutazione dell'iconografia teatrale da parte degli storici si è spesso distinta per una propensione al dubbio e per la mancanza di fiducia nei confronti dei documenti figurativi. La loro considerazione risulta però significativa poiché la rappresentazione non si compone unicamente di elementi appartenenti alla sfera teatrale ma anche del mondo culturale che la circonda e di cui essa fa parte⁹⁰. Il macrocosmo 'spettacolo' si compone quindi di microcosmi da cui è difficile trascendere. La complessità dell'approccio metodologico risiede nel fatto che l'iconografia teatrale rimane un linguaggio figurativo ambiguo. L'arduo compito dello storico è stabilire la natura dei monumenti figurativi e tentare di classificarli garantendo loro dignità storica, riconoscendone l'autenticità. L'osservazione di tali documenti non può essere trascurata perché essi spesso rispecchiano le caratteristiche di una vita teatrale precedente, di cui non si può avere esperienza⁹¹. Proprio per questa ragione l'importanza delle immagini viene largamente riconosciuta, tanto da divenire oggetto di studio e discussione per alcuni studiosi di entrambe le discipline coinvolte, quindi sia per gli storici di teatro che per gli storici dell'arte. In particolare il dibattito interno a quest'ultima disciplina nel corso del secolo scorso ha contribuito a sollevare e rinnovare la questione delle immagini figurative in materia di spettacolo.

⁸⁸ SARA MAMONE, *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neo platonismo e realtà borghese (XV – XVII secolo)*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 27.

⁸⁹ *IVI*, pp. 66 – 67.

⁹⁰ RENZO GUARDENTI, *Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo*, in «Immagini di Teatro», n. 37 – 38, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 66 – 67.

⁹¹ *IVI*, p. 65.

A questo proposito è interessante riportare la posizione di uno storico dell'arte, citando la figura di Pierre Francastel⁹². I suoi scritti sul teatro, raccolti nel volume *Guardare il teatro*, affrontano problematiche che comprendono osservazioni sul mondo dell'arte visiva di ampio respiro. L'affascinante diatriba che coinvolge i due campi del sapere, la storia dell'arte e la storia del teatro, ha nelle riflessioni di Francastel un importante ruolo. Le due discipline spesso finiscono per contendersi il primato di quale in origine abbia influenzato l'altra. L'arte figurativa ha condizionato la pratica della messa in scena o gli spettacoli teatrali hanno suggestionato la sensibilità degli artisti, contribuendo ad accrescere la loro esperienza visiva?. Seppur quest'interrogativo si discosti leggermente rispetto al tema cardine di questo capitolo, l'iconografia appunto, la riflessione sul ruolo della visione in ambito teatrale è alla base di ogni valutazione delle immagini per una storia dello spettacolo. La concezione dello studioso di che cosa rappresenti effettivamente la storia dell'arte è complessa per poter essere ricostruita in questa sede. Basti sapere che per Francastel l'artista e l'opera d'arte sono entità complesse, la cui unica certezza è la dialettica e il mutamento. L'artista ha sì intuizioni originali, ma egli si nutre anche dell'immaginario quotidiano, ciò di cui ha diretta esperienza. Per lo storico tutto l'ambiente socio-culturale influenza, a livelli differenti, la produzione dell'artista e il teatro fa parte di questa esperienza⁹³.

Il testo che raccoglie i suoi scritti teatrali si conclude con il capitolo *Il teatro è un'arte visiva?* che si contraddistingue per un interessante approccio metodologico. L'autore si pone alcuni interrogativi circa la natura stessa del teatro e sul ruolo che esercita all'interno di una data società. Egli ragiona sulla definizione del luogo adibito; sulla storia del dramma; sull'influenza che l'introduzione della prospettiva lineare ha sulla percezione dell'evento da parte del pubblico; sul ruolo della comunicazione tra attori e spettatori. È interessante citare alcune frasi di questo capitolo che aiutano a comprendere la natura degli studi svolti dall'autore. Le sue riflessioni non riguardano solamente lo studio specifico e l'analisi delle singole immagini che la storia restituisce, ma provengono anche da osservazioni di carattere generale.

⁹² Pierre Francastel (Parigi 1900 – Parigi 1970) è uno storico dell'arte francese. Il suo approccio innovativo e singolare lo ha portato ad associare alla sua disciplina concetti come “sociologia” o “antropologia” dell'arte. Nei vari campi di studio ha cercato di proporre uno stile e un metodo nuovi. La sua idea di storia dell'arte, indissolubilmente legata al contesto storico, sociale e umano a cui appartiene, conduce lo studioso ad indagare diversi ambiti, seppur affini tra loro. È così che si sviluppa il suo interesse verso l'universo teatrale e il tentativo di legarlo a una dimensione propriamente artistica, strumento di riflessione utile in questa sede.

⁹³ PIERRE FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Milano, Mimesis Spettri, 2005, p 11.

In ultima analisi io non ritengo che il teatro sia un oggetto esclusivamente visivo; tuttavia non è teatro se non è visualizzato. Ora, perché vi sia visualizzazione, è necessario che vi sia qualcosa da visualizzare. Bisogna che vi sia un testo. Il teatro non è semplicemente uno spettacolo, è un avvenimento. Un avvenimento è un atto. Non a caso l'attore si chiama attore; egli traduce un gesto, un atteggiamento corporale; ed è in questo modo che egli esercita il suo fascino sul pubblico. Allora un certo numero di nozioni evidenti si trova cristallizzato in un certo numero di elementi fittizi e immaginari⁹⁴.

Spesso nel testo di Francastel, e in altri casi di studio affini, si usa il termine 'oggetto' per definire l'immagine. L'oggetto per gli studiosi si definisce come monumento figurativo che l'arte consegna alla storia. Il grande merito dello storico francese è di essersi inserito in un dibattito proficuo, dove una disciplina concorre a sostenere l'altra con i propri strumenti e metodologie. D'altro canto però Francastel rimane uno storico dell'arte e i suoi contributi sull'essenza dello spettacolo rimangono legati fortemente all'ambito della sua disciplina. I suoi testi considerano soprattutto la sala all'italiana come momento di massima espressione ed esplosione del fenomeno teatrale. Sicuramente questo periodo culturale rimane un *unicum* per lo storia dello spettacolo e per le arti in genere. Grazie alla riscoperta dei testi classici, i secoli XV e XVI vedono una fioritura incredibile nel campo del sapere umanistico e artistico. È noto che gli studi delle città ideali quattrocentesche abbiano influenzato l'arte della messa in scena, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo della prospettiva⁹⁵. Le tavole di Baltimora, Berlino e Urbino sono state per molto tempo considerate come esempi e documenti scenografici. La storiografia più recente ha stabilito l'inesattezza di questa corrispondenza. Ma ciò non significa che le tavole in questione non abbiano nessun tipo di valenza nell'ambito degli studi di teatro e della messa in scena prospettica. Il loro legame con la scena cinquecentesca esiste, semplicemente non fa parte di un nesso concreto ed effettivo ma culturale⁹⁶.

Anche le teorizzazioni di Leon Battista Alberti in questo contesto storico-culturale influenzano su più livelli le espressioni artistiche. In questi secoli la cultura figurativa permea molti ambiti culturali della società. Ma lo spettacolo non si limita soltanto a queste teorizzazioni, a questo periodo storico e alla messa in scena legata esclusivamente alle scoperte artistiche dell'epoca. L'arte della rappresentazione

⁹⁴ IVI, p. 233.

⁹⁵ Il rapporto tra la prospettiva e lo sviluppo della scena barocca viene indagato da ELENA POVOLEDO, *Spazio scenico, prospettiva, e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in «Atti del congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte», Vol. V, *La scenografia barocca* a cura di Antoine Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 5 - 17.

⁹⁶ MARCO DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, pp. 52 - 54.

comprende molti aspetti, differenti tra loro, e la storia dell'arte è solamente una delle discipline che concorre alla definizione e ricostruzione di uno spettacolo⁹⁷. Quindi non si deve correre il rischio di assumere un atteggiamento sterile e unilaterale, tentando di legare un fenomeno culturale necessariamente ed esclusivamente ad un altro.

Contemporaneo all'interesse degli storici dell'arte per quest'ambito di studio è la nascita di una nuova attenzione sull'argomento da parte degli studiosi dello spettacolo. In particolare gli storici che si occupano di teatro si sono a lungo interrogati sul ruolo dei monumenti figurativi e sul posto che occupano all'interno del sistema performativo. Inoltre tema importante da tenere in considerazione è la questione dell'autenticità delle immagini. Le posizioni assunte da parte degli studiosi sono molteplici, probabilmente dovute alla natura ostica della materia. A tal proposito è interessante riportare, seppur brevemente, la posizione di Ludovico Zorzi. Lo storico e critico teatrale, al principio del suo testo *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, utilizza parole forti, che conducono il lettore a trarre alcune considerazioni. «Senza la storia dell'arte, la storia dello spettacolo rischierebbe di rimanere una disciplina senza oggetto»⁹⁸. Quest'espressione può risultare meramente provocatoria ma ha il grande merito di sollevare vivamente la questione dell'immagine come oggetto e documento per la storia del teatro. La conoscenza di uno spettacolo o di una rappresentazione non si fonda solamente sullo studio della drammaturgia, accoglie oramai in sé altri campi di indagine che permettono di osservare le diverse problematiche in termini di multidisciplinarietà⁹⁹. Inoltre lo studioso sostiene che l'arte in Occidente mostra, soprattutto nel periodo storico a cui si fa riferimento ossia l'epoca moderna, la tendenza ad assumere stili e caratteri simili tra le varie manifestazioni. Questo punto di vista, già riscontrato nella posizione di Francastel, porta alla comparazione di letteratura, pittura, architettura e scenografia tra loro, almeno per quanto riguarda il suddetto periodo storico.

Un discorso su analogie, differenze e sulle influenze che ogni disciplina subisce da un'altra ad essa affine, permette un ragionamento sulla cultura e sulla storia della civiltà di quest'epoca, di cui il teatro è una delle espressioni¹⁰⁰. Il rovescio della medaglia e quindi il rischio è quello di affidare al così detto 'oggetto' un ruolo predominante. Una presa di posizione di questo tipo, osservata da un altro punto di vista, potrebbe far risultare il fenomeno teatrale dipendente dai metodi e dai procedimenti di analisi tipici

⁹⁷ MAMONE, *Op. cit.*, pp. 28 – 29.

⁹⁸ LUDOVICO ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte prima Materiali e problemi, Vol. I Questioni e metodi, Einaudi, Torino, 1979, p. 421.

⁹⁹ IBIDEM.

¹⁰⁰ IVI, pp. 422 – 423.

delle discipline storico–artistiche¹⁰¹. Come si può evincere da questi esempi è difficile, da un punto di vista metodologico, trovare un equilibrio tra i ruoli che rivestono le due discipline. Una delle ragioni che rende complessa la definizione dell’oggetto–immagine risiede dunque nella posizione assunta dai due campi di studio in merito. Pur non essendo la storia dell’arte l’unica disciplina che aiuti a definire e a conoscere il mondo dello spettacolo, in questo caso la questione risulta complessa perché i monumenti figurativi per la storia del teatro sono svariati e la loro natura molteplice. È importante saper distinguere le immagini in diverse tipologie, al fine di proporre una lettura del documento – monumento. Questo sia nel caso in cui l’immagine sia attendibile, in quanto rappresentativa di un evento teatrale passato, sia nel caso in cui essa non documenti oggettivamente una messinscena ma la reinterpreti. Per riuscire a fare questo è fondamentale stabilire l’effettivo ruolo della storia dell’arte nel contesto delle discipline teatrali, considerare gli strumenti con cui può supportare e valorizzare quest’ambito, per poter avere una panoramica dell’intreccio di rapporti il più completa possibile¹⁰². Le discipline storico – artistiche basano le loro ricerche e conoscenze principalmente sull’indagine di uno specifico documento figurativo, in concomitanza ovviamente con un lavoro riguardante la documentazione storica. Anche in ambito teatrale l’immagine costituisce l’elemento oggettivo che permette di figurare una messa in scena; un edificio teatrale; il costume di un attore e la sua mimica; oltre che leggerlo e apprenderlo dai testi e documenti dell’epoca.

Lo scoglio da affrontare e che risulta evidente dalle posizioni viste fin’ora, risiede nella natura stessa dell’immagine in quanto essa può essere veritiera in alcuni casi e fuorviante in altri, senza avere la certezza di quando ci si trovi in un caso o nell’altro. Inoltre è necessario ricordare ulteriormente che la storia dell’arte è una storia di «monumenti», a differenza della storia del teatro che è una storia principalmente di «documenti»¹⁰³. L’idea che un evento teatrale passato possa essere studiato in modo oggettivo e realistico per gli studiosi è ormai svanita. Il rischio però rimane ed è quello di ritenere il documento l’unica fonte storica attendibile e in qualche modo indiscutibile. La dicotomia «documento–monumento» è a questo proposito interessante in quanto permette di arginare atteggiamenti poco produttivi, che tendono da un lato a considerare il dato storico come unica fonte dotata di importanza considerevole, e all’opposto posizioni scettiche nei confronti delle immagini come possibili documenti per la storia

¹⁰¹ MAMONE, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁰² IVI, p. 31.

¹⁰³ CESARE MOLINARI, *Sull’iconografia come fonte della storia del teatro*, in *Op. cit.*, p. 20.

del teatro. Al fine di evitare questi due orientamenti il documento dovrebbe ambire ad essere, non più lo strumento attraverso cui lo storico ricostruisce la storia dello spettacolo, ma l'oggetto stesso di conoscenza di una realtà culturale di cui non si può più avere esperienza¹⁰⁴.

Facendo riferimento all'epoca che interessa questa sede, una considerazione rilevante è che il documento teatrale più diretto per il teatro d'opera secentesco, ossia il libretto, riproduce il testo e i caratteri dell'opera stessa. Lo studio e la sua analisi non può prescindere dall'ambito letterario e da un'attenta valutazione della situazione editoriale dell'epoca. I campi di studio nel caso della storia dello spettacolo si moltiplicano per garantire una panoramica storica il più ampia possibile. In modo analogo l'arte figurativa rientra nei dibattiti metodologici e viene considerata uno degli elementi che permette lo studio delle forme della messa in scena nella loro complessità e pluralità di linguaggi. La sua importanza risiede nel fatto che i documenti figurativi sono forse gli unici in grado di riconsegnare un'immagine effettiva degli spazi e della messa in scena. Anche nel caso in cui il monumento non risultasse attinente alla realtà, esso fornisce in ogni caso spunti per una possibile riflessione o approfondimento. L'aspetto affascinante è che con 'ambito iconografico' per quanto riguarda la storia del teatro si fa riferimento a molteplici forme espressive, in quanto si sottende la pittura, l'incisione, il disegno, la scultura, l'architettura e i suoi progetti, fino ad arrivare al mondo contemporaneo, che non concerne questa tesi ma rimane importate da tener presente, con i relativi documenti video e testimonianze fotografiche.

Lo studioso Cesare Molinari¹⁰⁵, nel suo intervento relativo all'iconografia come fonte per la storia dello spettacolo, si distingue per aver sollevato un altro aspetto nel dibattito artistico-teatrale sulle immagini. Egli pone l'accento, oltre che sul problema metodologico già brevemente delineato, sul riconoscimento delle testimonianze figurative e sulla loro classificazione, in base alle caratteristiche che esse dimostrano di avere.

I monumenti figurativi per la storia del teatro spesse volte richiedono un'attenzione appartenente al mondo storico-artistico, i cui esperti avrebbero il compito di analizzare tali documenti al fine di poterne accertare le proprietà fondamentali: la datazione,

¹⁰⁴ DE MARINIS, *Op. cit.*, pp. 42 – 43.

¹⁰⁵ Lo storico Cesare Molinari opera un'approfondita analisi sull'iconografia teatrale come disciplina fondamentale per la ricostituzione della storia teatrale nelle diverse epoche. Interessante è la considerazione che l'autore riporta sulla storia dell'arte, dotata di strumenti e mezzi propri, in rapporto alla storia del teatro. In questa sede il testo di Molinari è risultato fondamentale per trattare lo sviluppo di un'idea precisa su questo tema insidioso e di difficile definizione. MOLINARI, *Op. cit.*, pp. 19 – 40.

l'attribuzione e l'autenticità¹⁰⁶. Quest'ultimo punto sorge e si sviluppa su un terreno insidioso in quanto la verifica dell'originalità pone un ulteriore problema, ossia l'attendibilità storica e documentaria dell'immagine stessa. Infatti non è per nulla indiscutibile che la raffigurazione di una scenografia o di una precisa scena ne sia la rappresentazione fedele, e questo aspetto è già stato appurato quando si sono stabilite le differenze e le connessioni tra le discipline storico - artistiche e quelle dello spettacolo in genere. La raffigurazione può infatti documentare un preciso evento oppure una pratica scenica di un determinato periodo storico. Le sfaccettature e le possibilità rappresentative di un'immagine sono molteplici e permettono la considerazione di aspetti della vita teatrale da diversi punti di vista. Il problema essenziale, delicato da trattare, è quando un monumento figurativo va trattato come vera e propria fonte documentaria per il teatro. La questione va risolta caso per caso, in relazione alla natura del documento che si ha davanti. La complicazione risulta maggiore in quanto, molte volte, la comprensione del soggetto figurato non è immediata e intuitiva. Quindi si manifesta la necessità di possedere competenze specifiche a riguardo. Nonostante ciò spesso la presenza di date conoscenze non risulta sufficiente, soprattutto quando la distanza storica è notevole¹⁰⁷.

L'arte figurativa con le sue molteplici manifestazioni entra così nel fenomeno teatrale. Uno spettacolo può essere descritto e conosciuto attraverso le scene dipinte, i ritratti degli attori, le rappresentazioni dell'edificio stesso e le antiporte incise nei libretti stampati¹⁰⁸. La classificazione e distinzione dei documenti-monumenti è quindi alla base di un discorso sulle immagini, non è sufficiente stabilire l'importanza del loro ruolo. Citando ancora una volta Molinari:

Potremmo dunque concludere questo primo e grossolano tentativo di classificare i documenti iconografici della storia del teatro dicendo che essi possono essere parziali o di insieme, diretti o indiretti, generici o specifici, progettuali o di memoria¹⁰⁹.

I monumenti figurativi che possono essere presi in esame per un *excursus* storico e iconografico sono molti. Oltre agli studi prospettici e alle tavole delle città ideali, già menzionati precedentemente, anche le vedute cinquecentesche influenzano la pratica

¹⁰⁶ IVI, pp. 21 – 22.

¹⁰⁷ IVI, pp. 26 – 27.

¹⁰⁸ CESARE MOLINARI, *Presentazione*, in «Quaderni di teatro», Anno IV, n. 14, Firenze, Vallecchi editore S.p.A., 1981, pp. 3 – 8.

¹⁰⁹ MOLINARI, *Op. cit.*, p. 25.

teatrale. Se osservate in quest'ottica le prospettive di Peruzzi, Lanci e Serlio sono da considerarsi praticamente illustrazioni o bozzetti scenografici¹¹⁰.

A proposito di prospettive e scenografie, interessanti sono gli studi iconografici a proposito dell'arcoscenico¹¹¹. Nel XVI secolo il quadro scenico ha la sua più matura espressione nella tipologia del teatro all'italiana. L'arcoscenico è una vera e propria struttura architettonica volta ad incorniciare il palcoscenico, separando in modo netto lo spazio della scena dall'area destinata agli spettatori. In questo modo viene a crearsi, citando la studiosa Tamburini, un vero e proprio «quadro della visione». Nel Cinquecento il centro ottico della scena, derivato dall'utilizzo della prospettiva, corrisponde generalmente alla posizione del Principe in sala. Anche per quanto riguarda lo studio di disegni o incisioni raffiguranti l'arcoscenico, e ciò che vi viene rappresentato all'interno quasi fosse una meravigliosa scatola ottica, il problema da porsi e da risolvere è lo stesso. Ossia stabilire, o tentare di farlo, se esista una vera corrispondenza tra gli elementi presenti nell'opera d'arte con quello che è in realtà lo spettacolo rappresentato in quella data¹¹². La situazione non è così definita e lineare, alle volte l'arcoscenico potrebbe non essere una figurazione fedele, fungere da semplice cornice ornamentale, parte integrante della prospettiva e dell'opera d'arte in sé¹¹³. La Tamburini inoltre pone un ulteriore quesito necessario: se queste immagini sono da inserirsi in un contesto pittorico, di che pittura si tratta? Le figurazioni devono rispondere probabilmente alle necessità della committenza e, al contempo, riguardare lo spettacolo. La studiosa opera un'affascinante comparazione:

In realtà così come la drammaturgia era sentita, all'epoca, innanzitutto parte della poesia, così anche un problema come quello dell'arcoscenico deve essere riferito ai suoi più ampi contesti, quelli dell'architettura da un lato e quelli della pittura dall'altra e solo in questi può venire approfondito¹¹⁴.

Le discipline artistiche in questo modo collaborano pienamente nella comprensione del fenomeno teatrale.

Per proporre un caso attinente alla situazione veneziana del Seicento, tema protagonista in questa sede, è fondamentale ricordare che sono presenti esempi di rappresentazioni di

¹¹⁰ IVI, p. 27.

¹¹¹ Fondamentale il contributo in materia della studiosa Elena Tamburini che opera un vero e proprio percorso iconografico attraverso un insieme di significativi monumenti, ognuno rappresentativo di un momento storico e culturale preciso. Per un cfr. ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni Editore, 2004.

¹¹² IVI, pp. 11 – 13.

¹¹³ IVI, p. 14.

¹¹⁴ IVI, pp. 18 – 19.

arco scenico anche per spettacoli a pagamento, quindi non solo appartenenti alla corte. Nell'ambito veneziano la figurazione dell'arcoscenico si lega inevitabilmente al fenomeno dominante dell'opera in musica, che poi evolverà nell'intera Penisola e in Europa. La studiosa ipotizza che la natura impresariale dei teatri veneziani dell'epoca sia il motivo dell'esistenza di testimonianze figurative più semplici e meno decorative della scena, in questo contesto l'arcoscenico ha lo scopo principale di separare il luogo dell'illusione da quello reale¹¹⁵.

Materialmente l'arco di proscenio è sia lo spazio che divide simbolicamente il palco dalla platea; sia l'elemento utile a celare la messa in scena delle mutazioni e quindi il lavoro delle macchine. Alla vista degli spettatori si apre il quadro – scena, come fosse una visione. L'arco di proscenio introduce a una dimensione illusoria, tipica dello spettacolo barocco. I numerosi congegni non devono apparire alla vista del pubblico, necessità che risulta fondamentale soprattutto per quanto riguarda la fastosa fase del teatro veneziano secentesco¹¹⁶.

Assimilabile all'importanza trasmessa dai monumenti figurativi raffiguranti gli archi di proscenio, sono le scenografie e le immagini di esse che la storia restituisce agli studiosi contemporanei. La scenografia si presta bene ad essere emblema di commistione tra elementi artistici e teatrali. Qui di seguito viene riportata una definizione proposta da Elena Povoledo, chiara e al contempo sintetica, che esemplifica il concetto di scenografia:

Scenografia è l'insieme degli elementi, dipinti o plastici, concorrenti alla ricostruzione, ideale, illusoria o realistica di un ambiente, in cui si finge un'azione teatrale o cinematografica, quale si presenta allo spettatore entro la cornice del quadro visivo del palcoscenico o sullo schermo. [...] ¹¹⁷.

Questa descrizione esplica la natura eterogenea di alcune discipline teatrali, prima tra tutte quella scenografica. Essa racchiude in sé molteplici aspetti, che hanno a che fare considerevolmente con la storia dell'arte: l'iconografia delle scene a livello figurativo,

¹¹⁵ Nel testo sopracitato si trova una scheda che riguarda la rappresentazione dell'arcoscenico per la messa in scena del *Bellerofonte* al teatro Novissimo. La studiosa descrive l'opera e al contempo la pone in relazione alla storia del teatro stesso. Per un cfr. si rimanda alla scheda 21 presente in TAMBURINI, *Op. cit.*

¹¹⁶ SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Editori Lanterna, 1990, pp. 234 – 235.

¹¹⁷ ELENA POVOLEDO, *Scenografia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Vol. VIII, Roma, Casa Editrice le Maschere, Roma, 1961, p. 1590.

lo sviluppo degli stili, l'esame dei valori estetici e artistici che si profilano in costante rapporto con le arti figurative¹¹⁸.

A proposito di scenografia ancora una volta risultano efficaci le parole di Zorzi, che descrive l'arte della messa in scena come «figurazione applicata in senso stretto a una funzione spettacolare»¹¹⁹. Avvicinandosi all'ambito che più interessa questo lavoro, il melodramma secentesco, si noti come la scenografia partecipi allo sviluppo dei gusti culturali e artistici dell'epoca. Essa contribuisce a rendere visibile la grandiosità dei temi scelti, che spesso si rifanno ad epoche lontane e dimenticate, con apparati e ingegni fastosi. Non si dimentichi che il Seicento è del resto conosciuto per essere il “secolo dell'invenzione teatrale”, in cui la fantasiosa ed estrosa messa in scena, che si lega alle tendenze barocche del periodo, è accompagnata dal progresso tecnico degli ingegni¹²⁰. Il genio degli scenografi favorisce notevolmente la fama del teatro italiano in Europa. La commistione tra arte e scena non è presente solamente a livello iconografico e figurativo. Infatti le relazioni, anche in questo caso, agiscono su più livelli, coinvolgendo non soltanto il gusto e lo stile ma anche alcune personalità in prima persona. Molti artisti dell'epoca operano in ambito teatrale. Bernini, per il barocco romano, ne è l'emblema, l'artista è attivo addirittura in più settori, essendo egli scenografo, macchinista e drammaturgo. Le invenzioni sceniche introdotte nei teatri romani dell'epoca risentono della sua arte e delle sue innovazioni adottate ed evidenti negli allestimenti volti a sorprendere il pubblico. Tale esempio chiarisce il fatto che il contributo artistico non risiede semplicemente nelle immagini e nelle testimonianze storiche oggetto di studio, ma in molti casi interessa e riguarda un artista in particolare, che agisce direttamente nel contesto teatrale¹²¹. La considerazione dei molteplici aspetti, che contribuiscono a connettere il mondo delle arti visive a quello delle arti performative, mette in luce la varietà tipologica dei monumenti artistici e la conseguente difficoltà nella ricerca di un metodo univoco di analisi e studio. La figura dell'artista – scenografo, il rapporto stretto con i gusti del pubblico dell'epoca, le richieste dei committenti sono tutti elementi che accomunano e arricchiscono i due ambiti di studio e conoscenza storica.

Nel XVII secolo la messa in scena si lega in modo particolare alle scoperte e riscoperte culturali dell'epoca. La scenografia di questo periodo affonda le sue radici nel

¹¹⁸ ELENA POVOLEDO, *Scenotecnica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Vol. VIII, Roma, Casa Editrice le Maschere, Roma, 1961, p. 1613.

¹¹⁹ ZORZI, *Op. cit.*, p. 423.

¹²⁰ IVI, p. 458.

¹²¹ CARANDINI, *Op. cit.*, pp. 240 – 241.

Cinquecento, periodo storico in cui, come si è visto, la cultura umanistica ha fortemente influenzato le iniziative teatrali. Prima fra tutte, e già ampiamente trattata, la prospettiva è un esempio fondamentale per la storia della messa in scena, la quale entra in ambito teatrale dotata del suo forte valore iconografico. L'eco innovativo della scena prospettica, che accompagna nel XVI secolo la definizione dei tre tipi di scena fissa, giunge fino al Seicento. Infatti risale alla seconda metà del Cinquecento l'introduzione di una nuova soluzione, ossia la mutazione della scena a vista che facilita di conseguenza la maturazione dell'intermezzo. Dai primi esperimenti e tentativi di messa in scena che utilizzano quest'espedito al successo che l'ideazione stessa ottiene il passo è breve. Ben presto i nomi delle personalità che operano in quest'ambito si moltiplicano e contribuiscono allo sviluppo della scenotecnica, disciplina di notevole importanza per questo periodo storico. Lo sviluppo dell'intermezzo è notevole grazie all'inserimento delle mutazioni e raggiunge rapidamente, contribuendo ad arricchire, il fenomeno del dramma in musica. Un'innovazione consegue l'altra. Le scene barocche ampliano la loro varietà, allontanandosi progressivamente dalle tipiche scene cinquecentesche, canonizzate e ancora legate all'utilizzo della prospettiva a fuoco unico centrale. La messa in scena seicentesca tende ad interpretare variamente cinque tipi fissi di scene, ossia la 'reggia', 'città', 'orrida', 'deliziosa' e 'marina'¹²². Le nuove soluzioni che vengono adottate portano la messa in scena ad essere reinventata e perfezionata. Il palcoscenico barocco opera una contrapposizione di spazi che vengono alternati tra aperti e chiusi; piazze, vie e corti da una parte e scene con prigioni, campagne e giardini dall'altra; prospettive che moltiplicano i punti di vista o, in altri casi, rivolgono la loro attenzione all'uso degli scorci e alla visione obliqua¹²³.

I soggetti e le scenografie rispondono ai criteri di creatività ed evasione tipici del periodo e richiesti dal pubblico. Il palcoscenico nella messa in scena barocca diviene una scatola incantevole, dove le macchine permettono la resa illusionistica dei fatti garantendone la magia. In questo modo si è potuto constatare come l'introduzione degli studi prospettici in ambito teatrale nel Cinquecento siano arrivati, grazie alla loro fama e sviluppo, ad influenzare la messa in scena seicentesca italiana. Questa soluzione si è ovviamente rinnovata, sviluppandosi nelle sue possibili e numerose varianti, fino a sconfinare le dimensioni del reale. Importante in questo caso è citare la figura di Giacomo Torelli, esempio simbolico per il Seicento veneziano. Architetto e scenografo

¹²² POVOLEVO, *Scenografia*, in *Op. cit.* p. 1596.

¹²³ CARANDINI, *Op. cit.*, pp. 239 – 240.

di ampio respiro, egli contribuirà all'esportazione in Europa del modello teatrale veneziano. È considerato uno dei maggiori esponenti della maturazione del linguaggio scenografico e scenotecnico nella città lagunare. Egli deve parte della sua presenza a Venezia e, di conseguenza della sua formazione, all'attività che svolge presso l'arsenale militare. Grazie alle sue competenze riesce a rinnovare con importanti iniziative la messa in scena dello spettacolo barocco. Nei teatri dove opera e agli allestimenti a cui partecipa, seppur non numerosissimi, dimostra notevoli abilità artistiche e tecniche. Contribuisce al contenimento dei tempi degli spettacoli, ridotti per l'opera pubblica, pur conservando il carattere spettacolare della messa in scena dell'epoca. La sua personalità si lega anche alla realizzazione di nuovi tipi di vedute, corrispondenti a quelle elencate in precedenza. Inoltre vengono inserite e poi mantenute le fondamentali apparizioni di divinità, provenienti da un ulteriore spazio dell'illusione. A lui si deve lo sviluppo della prospettiva illusionistica all'infinito. Venezia, lungo tutto l'arco del secolo, si confronta con le iniziative rivoluzionarie adottate all'opera di Torelli, sia per quanto riguarda l'iconografia delle scene che per le innovazioni tecnologiche¹²⁴.

La pratica prospettica, che dapprima ha successo nelle corti, raggiunge presto le scene dei teatri pubblici dove l'usuale gestione impresariale permette la distinzione di ruoli nella realizzazione delle singole parti costitutive della messa in scena. L'importante sviluppo scenografico porta, quindi, alla naturale maturazione della scenotecnica. Arte e tecnica crescono così insieme, influenzandosi a vicenda, divenendo due componenti della stessa disciplina. La scenotecnica vive il massimo sviluppo anche grazie la specializzazione di figure professionali che si occupano di queste settore. La qualificazione delle personalità operanti, sviluppatasi soprattutto in un contesto impresariale, è un elemento fondamentale nell'attività di messa in scena. In modo particolare per quanto riguarda quest'ambito che richiede determinate competenze tecniche. Nel lavoro corale previsto dalla realizzazione di un'opera teatrale concorrono più figure. Sono presenti generalmente il 'maestro delle scene', che corrisponderebbe alla figura dell'architetto, il 'pittore delle scene', il quale è responsabile effettivo della creazione scenica e della sua illusione visiva, e l' 'ingegnere', il progettista e costruttore delle macchine¹²⁵. L'invenzione delle macchine, nella fase prebarocca, amplia considerevolmente le possibilità di rappresentazione. Gli intermedi, che già avevano il

¹²⁴ Per un approfondimento sulla figura di Giacomo Torelli la bibliografia è sterminata, in questa sede si è fatto riferimento alle notizie riguardanti il suo periodo veneziano. Per un crf. MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000, pp. 33 – 40.

¹²⁵ POVOLEDO, *Scenotecnica*, in *Op. cit.*, p. 1615.

ruolo di alleggerire la concentrazione degli spettatori nelle pause tra gli atti, si arricchiscono di coreografie sempre più ricercate proprio grazie all'utilizzo delle macchine. La rappresentazione di apparizioni ed entrate in scena su queste apparecchiature, tramite bozzetti ed incisioni, è la testimonianza figurativa più diretta per tentare di ricostruire minuziosamente i cambi scena e le mutazioni di un preciso spettacolo¹²⁶. Queste ultime, che avvengono sul palcoscenico a vista, rendono la pratica della messa in scena più complessa, e l'apparato si vede così costretto ad accogliere in sé, oltre ad architetti e artisti, anche gli ingegneri di scena, dotati di ancor più abilità tecniche e scientifiche. Il numero sempre crescente di soluzioni e macchinari risponde alla necessità di realizzare spettacoli mirabolanti, in cui tutto il palcoscenico diventi agibile al fine di poter sorprendere il più possibile il pubblico in sala. In questo modo dal soffitto al sottopalco, gli spazi vengono investiti da soluzioni scenotecniche in rapido aggiornamento¹²⁷.

I bozzetti, le illustrazioni di scenografie, i progetti e i disegni delle apparizioni in macchina sono i monumenti figurativi che la storia dell'arte restituisce alla storia teatrale, diventando così dei veri e propri documenti, testimonianze storiche e visive. Sia le rappresentazioni fedeli di una particolare messa in scena, sia quelli che figurano una possibile fase di progettazione concorrono così a fornire importanti informazioni allo studio delle pratiche teatrali. In questo lavoro di collaborazione tra i materiali e le discipline sono presenti anche altri generi di fonti figurative. Non solo il documento apparentemente diretto facilita la comprensione del fenomeno, anche i monumenti figurativi così detti indiretti fanno parte della storia culturale e teatrale di un dato periodo storico. Infatti spesso si tende a considerare documenti per la storia del teatro solamente i monumenti figurativi che mostrano un rapporto diretto con l'evento teatrale che illustrano. Ma le immagini possono dare indicazioni significative anche se sono dotate di un peso diverso. Questo si verifica nel caso in cui il documento figurativo non rappresenti un determinato evento o non dia delle precise informazioni sulla pratica della messa in scena. Quindi si fa riferimento a quelle opere in cui si possono notare alcuni elementi che contribuiscono ad accrescere la conoscenza di alcune caratteristiche generali di un dato momento storico. Ad esempio la mimica e la gestualità dei personaggi raffigurati in alcuni dipinti del periodo può essere tratta da ciò che l'artista ha osservato durante uno o più spettacoli, quindi potrebbe esserci un legame con le

¹²⁶ ZORZI, *Op. cit.*, p. 454.

¹²⁷ POVOLEDO, *Scenotecnica*, in *Op. cit.*, p. 1615.

pratiche attoriali¹²⁸. In questa breve digressione sui monumenti figurativi indiretti si inserisce un interessante riflessione. I rapporti tra arte figurativa e teatro sono influenzati e a loro volta influenzano le esperienze personali e biografiche degli artisti coinvolti. I pittori, gli scenografi ma anche, da non trascurare, i coristi e i ballerini appartengono a un sistema culturale ampio di cui non fa parte solamente il teatro¹²⁹. Le vicende private, le piccole collaborazioni, le singole esperienze fanno parte di una dimensione oscura, di natura insidiosa in quanto appartenente a una storia ormai trascorsa, che va considerata come un percorso parallelo a quello visto fin'ora. Gli artisti respirano un determinato clima culturale, nelle loro opere possono affiorare aspetti e dinamiche presenti nel mondo teatrale del proprio tempo. Allo stesso modo quando la figura dello scenografo si definisce con le sue caratteristiche fisse, il mondo che lo circonda fa parte del suo bagaglio artistico.

Esistono ulteriori tipi di monumenti figurativi, legati all'illustrazione di un testo. Le stampe che vengono inserite nelle relazioni sulle feste cortigiane sono un esempio. Esse testimoniano un evento degno di nota, anche per la sua nobile origine sociale. In questo caso l'immagine accompagna il relativo documento letterario e lo arricchisce di particolari. È comunque una testimonianza delicata perché anche in questo caso l'attendibilità storica può non essere fedele. Molte rappresentazioni di questo tipo possono precedere la messa in scena e quindi rischiano di non figurare l'evento reale ma un suo progetto o una sua idea. C'è da aggiungere che le immagini derivanti da contesti aristocratici hanno un valore spesso celebrativo. Soprattutto nell'eventualità in cui queste immagini illustrino le scenografie. In questo caso risulterebbe interessante, qual'ora siano conservate entrambe, un confronto tra il bozzetto e il vero e proprio documento della messa in scena, così com'è stata realmente eseguita, anche per stabilire l'effettivo valore del monumento figurativo¹³⁰.

Altro caso di immagine che illustra un testo teatrale è da ricercare in ambito trattatistico. In questo caso le fonti iconografiche svolgono, assieme alla loro classica funzione artistica, un ruolo appartenente al mondo tecnico-scientifico. Tipico della trattatistica è spesso volte la presentazione e l'illustrazione di modelli ideali più che reali. Il pericolo che si corre nella lettura di tali immagini è proprio questo: pensare al disegno come rappresentativo di un evento realizzato, quando invece potrebbe trattarsi solamente di una proposta o di un modello che prende spunto da elementi reali della messa in

¹²⁸ MOLINARI, *Op. cit.*, pp. 24 – 25.

¹²⁹ MAMONE, *Op. cit.*, pp. 60 – 61.

¹³⁰ MOLINARI, *Op. cit.*, pp. 35 – 38.

scena¹³¹. L'elemento figurativo più diretto e che viene associato in modo immediato all'evento teatrale è l'illustrazione del testo drammatico e l'incisione dei libretti d'opera. L'immagine e lo spettacolo sono in questo caso associati e la loro relazione risulta evidente. La rappresentazione è indissolubilmente legata al testo e di conseguenza l'illustrazione, se presente, consiste in un elemento di studio fondamentale.

Del resto si è già visto come il fenomeno dell'opera in musica in particolare risenta di due elementi fondamentali: l'evento in sé e la pubblicazione del relativo testo. L'analogia tra spettacolo e libro spiega la particolare metodologia propria della storiografia teatrale. Essa nasce come storiografia della letteratura drammatica¹³². Interessante è la chiave di lettura proposta dal professor Taviani, che permette di pensare ai libretti d'opera in relazione a quanto detto nelle prime pagine del capitolo. Come si è potuto constatare per la storia del teatro, i documenti - monumenti non sono semplicemente strumenti per studiare l'oggetto della ricerca, ossia lo spettacolo o più in generale il fenomeno 'teatro', ma sono l'oggetto in sé: «i documenti [...] sono in realtà non il documento dell'oggetto della ricerca ma l'oggetto stesso»¹³³. Approccio e metodologia simile a quella adottata dalla storiografia artistica e letteraria. I documenti permettono la fama dell'evento stesso, rappresentano ciò che si conosce oggi dello spettacolo passato. Attraverso ciò che permane è possibile ricostruire il trascorso teatrale, che in questo modo viene percepito anche sottoforma di immagine o di visione¹³⁴.

Le antiporte figurate sono i documenti che forniscono informazioni importanti in relazione al testo. Esse non vanno però intese come illustrazioni di un qualsiasi testo appartenente ad un altro genere letterario, svolgono in questo contesto un ruolo diverso. L'immagine inserita in un testo drammatico può fornire informazioni utili relative non solo all'opera in sé ma anche alla vera e propria pratica della messa in scena, e la lettura va effettuata tenendo in considerazione la loro funzione di documento-monumento.

In questo lavoro verrà proposta in seguito una sezione volta ad analizzare i primi anni di produzione lirica del teatro di San Giovanni Grisostomo. Inaugurato, come si è potuto in precedenza accennare, alla fine degli anni Settanta del XVII secolo in questa sede verrà esaminata la fase secentesca della sua storia. Le opere rappresentate in quest'epoca saranno considerate per il loro valore storico, letterario e iconografico. Il percorso

¹³¹ IBIDEM.

¹³² FERDINANDO TAVIANI, *Presentazione*, in «Quaderni di teatro», Anno IV, n. 16, Firenze, Vallecchi editore S.p.A., 1982, p. 8.

¹³³ IBIDEM.

¹³⁴ IVI, PP. 8 – 9.

sull'importanza della librettistica veneziana del Seicento, tracciato nel precedente capitolo, si rivelerà un utile strumento per lo studio di un caso specifico. Allo stesso modo può esserlo un breve *excursus* sulla nascita dell'antiporta come tipologia e del suo ruolo nella produzione teatrale. Dopo aver cercato di fornire alcune chiavi di lettura da un punto di vista storico e metodologico sull'atteggiamento delle discipline artistiche e teatrali nei confronti dell'iconografia in materia di spettacolo, guardare da vicino un caso specifico può facilitare una comprensione più concreta della questione. Gli esempi di fonti visive trattate fin'ora sono stati utili per tentare di dare a questo affascinante tema un'ampia panoramica. L'approfondimento sullo sviluppo della tipologia 'antiporte figurate' funge da strumento di studio concreto e materiale alla questione che poi verrà affrontata nello studio dei libretti del teatro Grimani.

Ancora una volta le radici degli sviluppi del libro veneziano sono da ricercare nell'attività dell'Accademia degli Incogniti. Il fatto che i primi autori di testi del periodo siano in maggioranza membri incogniti, così come i primi artisti implicati nel lavoro di illustrazione di tali opere, non è casuale. Anzi quest'attività funge a volte da propaganda per il circolo stesso. Infatti molti libri o libretti illustrati scritti dai seguaci dell'Accademia riportano un'iconografia riconoscibile che contribuisce ad influenzare l'estetica artistica secentesca veneziana¹³⁵. Quindi inizialmente l'antiporta nasce in questo ambiente e ha origini legate al mondo letterario, non propriamente e immediatamente teatrale.

Con il termine 'antiporta' si intende una tavola incisa in rame che nei libri del Seicento precede talvolta il frontespizio. Esistono dei precedenti storici al genere che si rintracciano alla fine del XVI secolo, ma si afferma come vero e proprio fenomeno prevalentemente nel secolo successivo¹³⁶. L'antiporta assume all'interno del libro una connotazione definita a partire dagli anni quaranta del secolo, periodo in cui viene adottata sempre più spesso in ambito editoriale. Inizialmente il libro presenta semplicemente il frontespizio inciso, che contiene sia il titolo dell'opera che decorazioni tipiche dell'età barocca. La nuova soluzione, che prevede una separazione tra immagine e titolo, è espressione di una fase culturale particolarmente dedicata all'arte decorativa. Essa tende ad accomunarsi per molti versi alle arti maggiori, tentando di utilizzare i loro

¹³⁵ Per la stesura della parte relativa alla formazione della tipologia 'antiporta', dapprima in ambito letterario e poi conseguentemente nel contesto dell'editoria teatrale, si fa riferimento a un testo che si occupa specificatamente della nascita e sviluppo dell'illustrazione nel libro veneziano secentesco. Si rimanda per un cfr. a FRANCESCA COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre – graveurs*, Saonara, Il prato, 2010.

¹³⁶ Utile strumento di studio per la nascita della tipologia 'antiporta' nel libro italiano del Seicento si è rivelato FRANCESCO BARBERI, *Il libro italiano del Seicento*, Roma, Vecchiarelli Editore, 1990.

mezzi e forme espressive. La sua nascita è legata anche a un problema di natura concreta da risolvere. In questo periodo storico il frontespizio contiene sia il titolo dell'opera, generalmente lungo e prolisso, che una decorazione barocca sovrabbondante. Probabilmente la necessità di mantenere entrambi gli elementi ha portato alla loro separazione, cercando di creare due spazi diversi all'inizio del testo. Inoltre la presenza di una parte scritta e l'apparato decorativo in una stessa pagina non è per nulla pratico in questo periodo storico, in quanto non è possibile operare la stessa tiratura per entrambi gli elementi¹³⁷. Queste due componenti, con la loro caratterizzazione inventiva e fantasiosa, fungono da attrattiva per il lettore che, osservandole, ha modo di trarre le primissime informazioni sul testo che segue.

Lo scopo dell'antiporta è generalmente di riassumere il contenuto del testo in un'immagine o rappresentare un momento saliente del libro. In questo modo funge da introduzione visiva alla storia narrata, cercando di attirare l'attenzione del lettore proponendo delle soluzioni figurative d'impatto. L'iconografia delle antiporte si lega al clima artistico dell'epoca e solitamente essa mostra caratteri scenografici e contenuti allegorici tipici della fioritura barocca. Quindi l'immagine si separa dal frontespizio, anche se il legame con il testo rimane indissolubile. In effetti le prime antiporte presentano una o più parole chiave del titolo dell'opera. L'immagine, acquistando all'interno del libro un posto proprio, si allontana progressivamente dal suo carattere principalmente decorativo per assumere valore di vicenda raffigurata. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta l'antiporta raggiunge anche la produzione librettistica teatrale. A partire da questo periodo la presenza delle antiporte nei libretti d'opera in musica si moltiplica. Diviene un'esperienza usuale il fatto che gli illustratori si confrontino con altri artisti dell'epoca, contribuendo a creare un clima di scambi e di influenze. Quindi l'antiporta si trova a svolgere due ruoli in uno: da una parte quello di attrarre il lettore o, nel caso dei libretti d'opera, lo spettatore; dall'altro anticipa un aspetto o una vicenda contenuta nel testo che viene traspota in immagine.

Alle volte gli incisori intagliano le tavole su idee di altri artisti, come avviene a metà del secolo con la figura emblematica di Antonio Zanchi. Quest'ultimo realizza una serie di disegni per antiporte di libretti che poi vengono effettivamente incise da famosi artigiani del periodo. Numerosi sono i pittori – incisori dell'epoca che devono la loro formazione al settore editoriale, essi infatti si rendono visibili e noti al nuovo e vario pubblico teatrale veneziano, diffondendo il loro stile e la loro opera ad un ambiente di più ampio

¹³⁷ IVI, p. 49.

respiro¹³⁸. Molto comune in questi anni di fermento e di sviluppo è l'utilizzo di immagini a carattere erotico e mitologico. Inoltre le figure femminili sono spesso presenti con le loro fisicità prorompenti e dominanti. I corpi sono atteggiati in pose complesse e vengono figurati entro spazi architettonici o si stagliano su fondali allegorici, appartenenti a dimensioni immaginate, irreali¹³⁹.

È proprio in questi anni che Venezia diviene una delle capitali dell'opera in musica. Non solo, come si è constatato, nel campo della messa in scena aumenta il numero dei collaboratori, ma anche nell'ambito della librettistica, dell'illustrazione e della tipografia. Il raggio di chi opera nel contesto teatrale si amplia notevolmente, fino a contenere ambiti artistici diversi che, in qualche modo, divengono affini tra loro.

Ovviamente la premessa allo sviluppo dell'antiporta risiede nella crescita di centri di stampa e calcografia. Venezia in questo campo è all'avanguardia, la città è un importante centro di produzione di stampe e libri illustrati. L'antiporta secentesca è, nel contesto librario, il più antico elemento che restituisce al lettore – spettatore un'idea iconografica di un momento dell'opera o della messinscena. In ambito teatrale si potrà appurare il suo ruolo e il fondamentale contributo storico, tentando di osservare le incisioni seguendo la chiave di lettura metodologica a loro più consona, ossia quella di essere considerate documenti–monumenti per la storia dello spettacolo nel loro significato più complesso.

¹³⁸ COCCHIARA, *Op. cit.*, pp. 101 – 102.

¹³⁹ IVI, pp. 72 – 77.

Capitolo IV

Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo

Tra i teatri del Seicento veneziano si è scelto di esaminare in questa sede le vicende storico – artistiche del San Giovanni Grisostomo, attualmente teatro Malibran. Le testimonianze storiche che ne attestano l'attività e gli studi contemporanei sulla storia del teatro permettono la ricostruzione di dinamiche e avvenimenti dell'undicesimo teatro sorto in città nel XVII secolo. Ancora una volta è fondamentale il contributo di Ivanovich che in *Memorie teatrali* è tra i primi a documentare l'erezione di quest'importante fabbrica:

L'undicesimo à San Gio: Grisostomo eretto con mirabil prestezza l'anno 1678. Da Gio: Carlo, e Abate Vincenzo fratelli Grimani d'Antonio, Nipoti, & eredi di Giovanni sudetto, mostrando in questo modo d'aver ereditata no meno la magnificenza, che il genio virtuoso, per cui rendono maggiormente cospicua la Nobiltà, e di stirpe, e d'animo. Il fondo era un Casamento antico ruinato fino a' fondamenti. Era prima abitazione di Marco Polo Nobile Veneziaio, famoso per i suoi viaggi, distrutta da un grandissimo incendio, che consumò diverse merci di gran valore, caduta in eredità a Stefano Vecchia, ora acquistata da' sudetti nobilissimi Cavalieri¹⁴⁰.

L'Ivanovich non si limita a descrivere il teatro e la famiglia, così come lo fa per gli altri teatri veneziani. I Grimani in quest'epoca e in questo ambito si distinguono dalle altre famiglie per la perseveranza e ricchezza delle loro imprese. Infatti il cronista dedica le *Memorie teatrali* proprio a Giovanni Carlo e Vincenzo Grimani, inserendo all'inizio del testo un sonetto dedicato in particolare al teatro di San Giovanni Grisostomo¹⁴¹. Nell'introduzione che precede il sonetto si legge:

Nella meravigliosa nuova erezione del Teatro Grimano à San Giovanni Grisostomo. Si loda la Grandezza e dell'Ingegno, e dell'animo degl'Illustr. & Eccellentiss. Signori Gio: Carlo, e Vincenzo Abate Fratelli Grimani¹⁴².

¹⁴⁰ IVANOVICH, *Op. cit.*, p. 401.

¹⁴¹ MARIA TERESA MURARO, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, in MARIA TERESA MURARO *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960 – 1998*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 127 - 134.

¹⁴² IVANOVICH, *Op. cit.*, p. 3.

È in occasione del Carnevale del 1678 che viene inaugurato a Venezia il terzo teatro della famiglia Grimani, dopo il teatro di SS. Giovanni e Paolo, fondato nel 1639, e il San Samuele, sorto nel 1656.

Le vicende che portano alla costruzione del San Giovanni Grisostomo non si discostano dalle altre iniziative realizzate in città nello stesso periodo. Le motivazioni sociali e politiche delle famiglie coinvolte nella gestione, diretta o indiretta, di un edificio teatrale sono alla base delle iniziative intraprese dai Grimani in questo settore culturale. In questa fase storica la ricerca di prestigio, attraverso l'affermazione della propria immagine e presenza all'interno della società veneziana, avviene soprattutto in questo ambito. Ciò che colpisce di questa famiglia è la caparbia della loro impresa, che si manifesta nella realizzazione di ben tre progetti per edifici teatrali ¹⁴³.

I due fratelli Giovanni Carlo e il futuro cardinale Vincenzo, figli del ricchissimo Antonio deceduto nel 1659, appena raggiunta entrambi la maggiore età collaborano nella gestione dei loro affari. L'apertura del teatro di San Giovanni Grisostomo è considerata, in ambito artistico e culturale, l'emblema del loro sodalizio. Il patrimonio e il successo dei primi due teatri Grimani non è più stabile come all'epoca dello zio Giovanni morto nel 1663; il teatro di SS. Giovanni e Paolo da tempo risente dell'enorme successo riscosso dal teatro Vendramin; il San Samuele che propone una produzione legata alla Commedia dell'Arte non raggiunge gli incassi sperati. Queste sono alcune premesse storiche che portano all'elaborazione di un nuovo progetto ¹⁴⁴.

Il teatro di San Giovanni Grisostomo prende il nome, secondo usanza di questo periodo, dalla parrocchia dove sorge, ossia nei pressi della chiesa omonima. In tempi precedenti, l'area stabilita per la costruzione dell'edificio veniva comunemente chiamata 'Corte del Milion'. Quest'ultima era in origine delimitata da un lato dal rio di San Giovanni Grisostomo e dall'altro dal rio di S. Marina, vicino alla zona di Rialto, considerata da sempre uno dei poli centrali e di riferimento della città. In quest'area, a partire dal XIII secolo, sorgeva il palazzo della famiglia dei Polo da cui discende il famoso Marco soprannominato appunto *Milione*, espressione che rimane a denominare la corte interna ¹⁴⁵.

¹⁴³ MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, pp. 63 – 64.

¹⁴⁴ IBIDEM.

¹⁴⁵ GIOVANNI ORLANDINI, *Origine del Teatro Malibran. La casa de Polo e la Corte del Milion*, Venezia, Gusto Fuga Editore, 1913. Le vicende storiche riguardanti la famiglia Polo e la Corte del Milion sono descritte in questo testo che riporta notizie comprese in un ampio arco cronologico. Orlandini ripercorre gli avvenimenti della suddetta Corte dalla venuta della famiglia Polo a Venezia nell'XI secolo agli ultimi brevi cenni riguardanti la seconda metà dell'Ottocento.

Alla fine degli anni novanta del XVI secolo la struttura, composta da un complesso di palazzi a tre piani con una corte circondata da un portico, venne distrutta da un incendio. Gli eredi fecero erigere un gruppo di edifici, ma dopo alcuni anni questi si trovavano già in pessime condizioni. Nel 1661 la proprietà di quest'area, e i pochi caseggiati sopravvissuti, appartiene alle famiglie Balbi e Dalla Vecchia, le stesse con cui i Grimani converranno pochi anni più tardi per la cessione del fondo al fine di poter realizzare la loro opera¹⁴⁶. Il contratto di vendita risale al 27 luglio 1677 e viene stipulato tra Almerigo e Marin Balbi con Stefano Vecchia, da una parte, e Giustin Donà per conto dei fratelli Giovanni Carlo e Vincenzo Grimani, dall'altra. In quest'atto notarile è indicato e descritto precisamente il sito destinato alla vendita da parte delle famiglie proprietarie e viene dichiarata la volontà di erigere in quella stessa zona un teatro:

[...] Li NN.HH. sier Almerigo e sier Marin fratelli Balbi, furono del N.H. sier Alvisè, Patrizii veneti, facendo tanto per nome suo proprio e propria specialità, quanto per nome anco, dissero, del N.H. Filippo Balbi loro fratello per il quale promettono di rato in proprio bonis che ratificherà, et il carissimo sig. Stefano Vecchia fu dell'Ecc. Sig. Venturin, cittadino veneto [...] hanno dato, venduto, trasferito et in perpetuo alienato siccome per vigor del presente publico instrumento danno, vendono, trasferiscono et in perpetuo alienano, *con patto però speciale et espresso di fabricar teatro* infrascritto e non altrimenti, al N.H. Giustin Donà [...] il loco e fondo comunemente detto Camilòn, parte vacuo e parte con alcune poche Fabriche, la maggior parte di taole coperte de coppi fattevi sopra, posto e giacente in questa città, in Contrà di S. Gio: Grisostomo a confine de due Rij et strada publica [...] ¹⁴⁷.

Allegata e tutt'ora conservata al contratto di vendita è la pianta dell'edificio, che restituisce un'idea della natura del terreno, tutto sommato di forma regolare e di grandi dimensioni, rispetto alle zone in cui sorgono gli altri teatri veneziani all'epoca¹⁴⁸.

Tra la stesura del contratto e l'inizio dei lavori non trascorre molto tempo, infatti le trattative per l'acquisto del terreno sono cominciate all'inizio dell'estate dello stesso anno, l'atto è datato a fine luglio e l'inaugurazione del teatro risale appena all'anno seguente. La clausola che prevede la cessione dello spazio solo nel caso in cui venisse costruito un teatro è stata stabilita dai fratelli stessi. Questi ultimi assumono la direzione del teatro in prima persona, che si rivela fin da subito difficile e insidiosa, soprattutto a

¹⁴⁶ IVI, pp. 13 – 15.

¹⁴⁷ A.S.V., Notarile Atti Simbeni, Busta 12127, n. 30, 1677, 27 luglio, in MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁸ MURARO, *Op. cit.*, p. 130.

causa della situazione economica in cui si trovano, tanto da cedere una parte della proprietà dell'edificio ai fratelli Giovanni e Marc'Antonio Pisani¹⁴⁹.

La situazione che viene a delinearsi a partire dall'anno di fondazione fino ai primi decenni del Settecento viene descritta da Remo Giazotto come una *guerra di palchi*¹⁵⁰. L'entusiasmo per questo fenomeno culturale, manifestatosi in occasione della prima rappresentazione d'opera in musica avvenuta al San Cassiano, che ormai coinvolge quasi tutti gli strati sociali non si è ancora esaurito. Il successo dell'opera in musica non ha subito il declino che sta invece vivendo la realtà storica e politica veneziana in quello stesso periodo, anzi l'attenzione e l'interesse per il teatro sono in continua crescita.

Il fatto che i Pisani partecipino a quest'impresa è un evento singolare per due ragioni. La prima è che la famiglia Grimani dimostra di essere prudente non impegnandosi totalmente nella gestione del teatro, cercando sostegno in altri collaboratori. Il secondo motivo è che i Pisani, assieme ai Tron, fanno parte della vera e propria classe nobiliare veneziana. La loro partecipazione all'impresa significa molto sia per i fratelli Grimani, sia per la situazione teatrale dell'epoca.

La natura unica di questo nuovo teatro rispecchia le scelte che vengono operate poco dopo la sua inaugurazione. Il biglietto d'ingresso è fissato a quattro lire venete, contro l'usanza comune in quel periodo di far pagare due lire per assistere a uno spettacolo. Probabilmente il motivo di tale scelta è quello di riservare al San Giovanni Grisostomo spettatori d'eccezione. La selezione del pubblico rende noto il teatro per essere meta della nobiltà dell'epoca e di illustri personaggi stranieri. Il sistema dei prezzi si muove così su due fronti: l'alto costo del bollettino d'ingresso da un lato, e il subaffitto dei palchi dell'altro. L'affitto di questi, sia presso il teatro di San Giovanni Grisostomo che presso gli altri teatri dove i Grimani possiedono i palchi, funge da recupero e da aiuto agli incassi della famiglia. Questa attività coinvolge diversi teatri in città, ma nel caso del terzo teatro Grimani assume dimensioni considerevoli. Il palco al tempo rappresenta un bene di consumo e di prestigio e svolge la funzione di merce di scambio, che salva i

¹⁴⁹ MANGINI, *Op. cit.*, p. 79

¹⁵⁰ In più interventi contenuti in «Nuova Rivista Musicale Italiana» tra il 1967 e il 1969, Remo Giazotto riporta una serie di dati e documenti storici, commentandoli. Lo studioso tratta la questione dei teatri musicali veneziani soprattutto da un punto di vista sociale e impresariale. In questo senso *La guerra dei palchi*, che dà titolo ai diversi contributi, sta ad indicare le dimensioni del fenomeno, tentando di approfondirne anche la natura commerciale. Per questa parte si è fatto riferimento alla seconda serie, per un cfr. REMO GIAZOTTO, *La guerra dei palchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 3, Torino, ERI, 1967, pp. 465 – 508.

Grimani in molte situazioni, sia quando essi si trovano nella posizione di creditori, sia nel caso in cui essi siano debitori¹⁵¹.

Nel 1679 i Grimani e i Pisani stipulano un altro contratto, che è un'aggiunta al precedente. La famiglia Pisani decide di acquistare un'altra porzione di teatro, partecipando così finanziariamente in modo più attivo all'impresa¹⁵². Quindi i Grimani si tutelano su vari fronti per sostenere le spese del nuovo, lussuoso teatro.

La loro grandiosa impresa è supportata dall'enorme successo che continua a ottenere l'opera in musica. Questo genere di spettacolo è ormai divenuto parte integrante dell'arte e del festa barocca, la meraviglia della messa in scena accompagna e facilita il successo del terzo teatro Grimani. Lo sfoggio dello sfarzo e magnificenza vede protagonisti non solo le scene e gli attori ma anche il pubblico, che recita una sua parte dai prestigiosi palchi. Visto da un'altra prospettiva, il famoso e già citato fenomeno della «guerra dei palchi» altro non è che una competizione tra nobili per dimostrare il proprio ruolo sociale. Il successo del San Giovanni Grisostomo si riflette anche in questo¹⁵³.

Tornando ora alla costruzione dell'edificio, questa viene realizzata in pochi mesi, in un periodo compreso tra il 1677 e il 1678. Il nome dell'autore del progetto per lungo tempo è stato oggetto di studi e controversie. Una parte di critica identificava il progettista in Gaspare Mauro, che in quel periodo è attivo in ambito teatrale. Questo, citato da alcune fonti dell'epoca come ingegnere e scenografo attivo al teatro Grimani, è stato ritenuto a lungo come il vero ideatore dell'edificio teatrale. La storiografia più recente, soprattutto sulla scia degli studi delle studiose Muraro e Povoledo, riconosce l'architetto del San Giovanni Grisostomo nella figura di Tommaso Bezzi, soprannominato lo Stucchino. Quest'ultimo è probabilmente già al servizio della famiglia in quest'epoca, in quanto autore del disegno della pianta relativa al primo teatro Grimani, il SS. Giovanni e Paolo. Tale progetto rappresenta l'unico documento, risalente a questo periodo, ad essere conosciuto per i teatri del Seicento veneziano. Non è certo se il disegno, conservato al Soane Museum di Londra, sia l'originale progetto del teatro costruito nel '39 o se sia invece soltanto il rilievo della pianta. Ad ogni modo questo documento attesta il lavoro

¹⁵¹ MANGINI, *Op. cit.*, p. 80.

¹⁵² GIAZOTTO, *Op. cit.*, p. 493.

¹⁵³ CESARE DE MICHELIS, *In corte del Milion*, in MARIA IDA BIGGI, GIORGIO MANGINI, *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Venezia, Marsilio Editori, 2001, p. 65.

e l'opera di Bezzi per la famiglia Grimani almeno per quanto riguarda la seconda metà del Seicento¹⁵⁴.

Non si conservano molte descrizioni nei documenti dell'epoca per quanto riguarda le componenti architettoniche della sala del San Giovanni Grisostomo. La maggior parte delle indicazioni giunte fino ad oggi sono contenute in alcune relazioni di visitatori dell'epoca. La prima fonte storica e documentaria che fornisce informazioni precise sulle forme della sala è la descrizione riportata dal viaggiatore francese Jacques Chassebras de Cramailles. Quest'ultimo, durante un suo soggiorno a Venezia, visita il tanto celebrato teatro di San Giovanni Grisostomo e ne rimane affascinato. Le sue impressioni vengono raccolte e pubblicate nella rivista francese «*Mercure Galant*» nel 1683, lo stesso anno in cui egli si trattiene nella città lagunare¹⁵⁵.

Degli altri sei teatri che hanno servito per l'opera comincerò da quello di San Giovanni Grisostomo. È quello di cui si è parlato di più e in quanto a magnificenza lo si potrebbe dire un teatro reale. Appartiene ancora ai due fratelli, i Signori Grimani, che lo hanno fatto costruire nel 1677, con una rapidità meravigliosa visto che è stato fatto in tre o quattro mesi. [...]. Il teatro di San Giovanni Grisostomo è il più grande, il più bello e il più ricco della città. La sala dove stanno gli spettatori è circondata da cinque ordini di palchi, uno sopra l'altro, trentuno per ordine. Sono arricchiti da ornati di legno, scolpiti o in rilievo, tutti dorati, raffiguranti tipi diversi di vasi, motivi antichi, conchiglie, molluschi, rose, rosette, fiorami, foglie e altre ricche decorazioni. In basso e fra un palco e l'altro ci sono delle figure umane, dipinte come marmo bianco, anch'esse in rilievo, grandi al naturale appoggiate ai pilastri di separazione. Sono uomini con clave, schiavi, "termini" di entrambi i sessi e gruppi di putti, tutti disposti in modo che i più pesanti si trovino in basso e i più leggeri in alto.

Nella parte alta e sul soffitto della sala è dipinta un'architettura finta, in forma di galleria, al centro della quale, dalla parte del palcoscenico sta lo stemma dei Grimani; sotto l'arcoscenico c'è una gloria con divinità mitologiche e una quantità di putti alati che intrecciano ghirlande di fiori. Il palcoscenico è profondo 13 *toises* e tre piedi (m. 26, 31), contro 10 *toises* e due piedi (m. 20, 13) di larghezza; l'altezza è in proporzione. È aperto da un grande boccascena alto quanto è alta la sala, nella cui profondità sono ricavati altri quattro palchi per parte, in simmetria con quelli della sala ma più ricchi e ornati. Nella volta dell'arcoscenico due figure della Fama, con le loro trombe, sembrano sospese in aria; al centro una Venere accarezza un Amorino.

Un'ora prima dell'apertura del teatro, il quadro della Venere viene rimosso e fa strada a una grande apertura dalla quale scende una specie di lampadario a quattro braccia, di materiale d'oro e d'argento, alto dai 12 ai 14 piedi (da m. 3, 90 a m. 4,55) il cui fusto è un grande stemma dei Grimani, con una corona di gigli e di raggi coronati di perle. Questo lampadario porta quattro torce di cera vergine che illuminano la sala e restano accese finché si alza il sipario, allora sparisce e tutto ritorna come prima. Finita la

¹⁵⁴ MURARO, *Op. cit.*, pp. 130 – 131.

¹⁵⁵ MARIA IDA BIGGI, *L'architettura*, in BIGGI, MANGINI, *Il teatro Malibran*, *Op. cit.*, p. 107.

rappresentazione la macchina riappare per illuminare gli spettatori e dar loro modo di uscire comodamente, senza confusione¹⁵⁶.

Chassebras sembra contemplare l'intera sala: osserva il numero degli ordini dei palchi; le decorazioni di legno e dorate tra un palco e l'altro; la ricca ornamentazione che porta al soffitto; le statue e le architetture dell'arcoscenico; l'enorme lampadario calato poco prima dell'apertura del teatro.

Questa testimonianza è importante in quanto è una delle poche conservate che fornisce indicazioni minuziose sulle dimensioni e la decorazione della sala. Da queste righe emerge la sorpresa nel vedere quello che al tempo è il teatro più grande della città. Il viaggiatore francese si trova a Venezia solamente cinque anni dopo l'apertura del terzo teatro Grimani e quest'ultimo sembra preservare la sua originaria magnificenza, nonostante l'imperturbabile declino socio – economico che ha ormai coinvolto la Serenissima. La conservazione dell'immagine e bellezza originaria del teatro si protrae, raggiungendo certamente i decenni successivi. Infatti un'altra fondamentale descrizione dell'edificio è riportata da Nicodemus Tessin nel suo *Diario*¹⁵⁷. Ingegnere e architetto svedese, egli soggiorna per alcuni anni in vari paesi europei. In Italia ha la possibilità di studiare a Roma, esperienza che influenzerà la sua produzione, e di fermarsi a Venezia per l'intera stagione invernale nel 1688¹⁵⁸. Nella città lagunare si dimostra particolarmente interessato all'architettura teatrale e nel suo *Diario* si trovano descritte le principali fabbriche teatrali veneziane. In particolare, per quanto riguarda il San Giovanni Grisostomo, l'autore trascrive le sue impressioni e cita le personalità operanti nel periodo in cui visita il teatro. Inoltre riporta essenziali indicazioni tecniche e specifiche sulla struttura dell'edificio e la scenotecnica¹⁵⁹.

¹⁵⁶ *Cronache delle opere rappresentate a Venezia, durante il carnevale dell'anno 1683* viene pubblicato in «Mercure Galant» in forma anonima, ma è riconosciuto l'autore in Jacques Chassebras de Cramailles. La trascrizione di questo estratto in lingua francese originale si trova in ELEANOR SELFRIDGE – FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650 – 1750*, Venezia, Fondazioni Levi, 1985, pp. 348 – 350.

¹⁵⁷ Il *Diario* di Tessin è scritto nel tedesco che si parla in Svezia nel Seicento. Di difficile lettura è stato trascritto in lingua tedesca nel 1966 da Per Bjuström. In questa sede si è fatto riferimento alla traduzione letterale in lingua italiana in LORENZO BIANCONI, MARIA TERESA MURARO, *Il teatro di San Giovanni Grisostomo dal diario di Nicodemus Tessin*, in *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell'anno europeo della musica*, catalogo della mostra, Locarno, Edizioni Pedrazzini, 1985, pp. 140 – 149 e alla traduzione adattata del testo riportata in MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, pp. 114 – 121.

¹⁵⁸ Per un approfondimento sulla figura e la formazione, sui resoconti di viaggi e i relativi schizzi, disegni dell'architetto Nicodemus Tessin si rimanda al volume curato da Merit Laine e Börje Magnusson, *Nicodemus Tessin the Younger. Travel Notes 1673 – 77 and 1687 – 88*, Halmstad, Civilen AB, 2002.

¹⁵⁹ BIGGI, *Op. cit.*, in BIGGI, MANGINI, *Teatro Malibran, Op. cit.*, p. 108.

Dei teatri di Venezia, quello di S. Giovanni Grisostomo è il più grande. [...] Alle macchine e all'ordinamento delle scene di questo teatro sovrintende l'abilissimo signor Ippolito [Mazzarini], e alle sue dipendenze stanno vari capomastri quali il signor [Francesco] Santurini e il signor Gasparo Mauro, attivi per lo più in Arsenale [...] In pianta, il palcoscenico misura 23 passi dal muro di fondo [...] fino al grande interscenio, e da lì altre 23 braccia fino al telaro fisso più avanzato che non viene mai spostato, e da lì fino ai lumi di proscenio corrono ancora 7 braccia. L'intero edificio [l'area del palcoscenico] all'interno misura 41 passi di larghezza, mura perimetrali escluse: tutta la graticcia è sospesa al soffitto, non essendoci nessun muro divisorio. Il palcoscenico misura sul davanti, e press'a poco anche sul fondo, 23 braccia d'apertura, misurate dall'uno all'altro dei telari fissi; dev'essere assai vasto, se no mancherebbe lo spazio per staccare e sospendere le scene sulle loro anime¹⁶⁰ ad ogni mutazione scenica¹⁶¹.

È difficile interpretare le unità di misura utilizzate dall'architetto svedese, Tessin parla di passi, piedi, braccia e quartiar. Inoltre le descrizioni sono comunque parte di un diario personale e le annotazioni dell'autore possono non essere perfettamente esatte o minuziose¹⁶². Quindi sia la lingua, sia l'utilizzo delle unità di misura rendono difficile l'interpretazione delle informazioni che Tessin riporta. Il fatto che ogni regione all'epoca dia alle misure indicate un diverso significato può portare a una valutazione errata degli spazi reali dell'edificio, soprattutto perché non è certo che l'architetto abbia utilizzato le unità di misura veneziane¹⁶³.

Data la difficoltà nel concepire l'assetto originario del teatro è interessante, a questo proposito, il tentativo di ricostruire il modello del San Giovanni Grisostomo così come doveva presentarsi alla sua inaugurazione. Quest'iniziativa promossa e conseguita dalla studiosa Maria Teresa Muraro e dal professor Salvatore Manzella, il quale si è occupato della riproduzione materiale del modello, è stata realizzata in occasione della mostra per l'anno europeo della musica tenutasi ad Ascona nel 1985. Questo progetto di studio, analisi e ricostruzione ha coinvolto diversi aspetti. I due studiosi hanno considerato i documenti a loro disposizione, iconografici e testuali, le descrizioni dei viaggiatori, non sempre corrispondenti tra loro, confrontando tutti questi elementi con la struttura dell'edificio attuale¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Con «anime» si intendono i carretti presenti nel sottopalco, su queste stavano le quinte e scorrevano seguendo i tagli della scena.

¹⁶¹ Si fa riferimento alla traduzione a cura di Lorenzo Bianconi e Maria Teresa Muraro in *Domenico Scarlatti, Op. cit.*, pp. 141 – 142.

¹⁶² MURARO, *Op. cit.*, p. 132.

¹⁶³ MARIA TERESA MURARO, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo. Storia e documenti per la costruzione di un modello*, in *Domenico Scarlatti, Op. cit.*, pp. 121 – 139.

¹⁶⁴ Per un confronto e un approfondimento su questa proposta di ricostruzione si rimanda ai disegni preparatori e ai modelli realizzati da Manzella, in *IVI*, pp. 136 – 139.

Tornando, per concludere, alla lettura della trascrizione dal *Diario* di Tessin si apprendono nozioni riguardo il funzionamento degli apparati scenici presenti nel palcoscenico, la posizione dell'orchestra e la decorazione del boccascena:

Il sipario è situato tra il più avanzato dei telari ed il primo palco, e viene sollevato grazie ad un contrappeso; in alto, sotto il tetto sta una trave con un fermo al quale i macchinisti fissano di volta in volta il contrappeso con la sua fune arrotolata intorno al tamburo. Dietro il sipario scorrono verticalmente certe funicelle a dieci *quartiär* di distanza l'uno dall'altro, tenuti da anelli di fil di ferro, e al sommo le funicelle sono arrotolate su carrucole collegate al tamburo principale del sipario: quando, al segnale convenuto, si molla il fermo, il sipario cade di nuovo giù dalla graticcia grazie al suo stesso peso. Prima dell'inizio dell'opera viene calata, ad uso di lampadario, una grande macchina con alcune torce, attaccata ad una lunga stanga, grossa e spessa, che raggiunge il colmo della soffitta: per calarla c'è una piccola carrucola con una fune azionata da un tamburo, e quando la si cala essa scende lungo le due guide verticali. Ma quando sta per iniziare lo spettacolo la si ritira sù di nuovo, e allora vicino all'orchestra si alzano i lumi del proscenio. Per impedire alla gente di avvicinarsi troppo all'orchestra, tra quelle e la platea c'è una fossa. Il palcoscenico non è più alto di 2 braccia sopra il livello del terreno, mentre l'orchestra è a 7 *quartiär* sotto il livello. Ciascuno dei tre palchi sopra e accanto alla scena è un po' convesso. Tra i primi due telari fissi corre in alto un panno di tela a drappaggi sciolti e bizzarri, coi suoi cordoni fissi volanti che scendono fino a due terzi circa dell'altezza delle due colonne dipinte ai lati del boccascena e come se si avvolgessero attorno ad esse colonne, che paiono colossali: e l'insieme fa un grand'effetto. Le basi delle colonne sono dipinte di giallo, quasi d'oro, e così i festoni attorno alle colonne; mentre le colonne sono di color grigio chiaro, la tenda è di un rosso cremisi, a grandi fiorami dorati ravvivati con tocchi d'oro zecchino ed enormi frange d'oro¹⁶⁵.

Dalle descrizioni di Tessin si evincono quindi molti particolari tecnici: dalla forma e dimensioni del palcoscenico, agli spazi della platea; dalle ricche e varie decorazioni che arricchiscono la sala, agli elementi ornamentali presenti sulla scena. Inoltre vi sono indicazioni sulle mutazioni durante gli spettacoli e i metodi utilizzati per la loro realizzazione. Da ingegnere e architetto qual è non può che essere interessato alle soluzioni scenotecniche adottate nei teatri veneziani. Oltre alle descrizioni sono interessanti gli schizzi e i disegni che accompagnano il testo, in questa sede ne vengono riportati due esempi (Fig. 1 e 2). Il materiale iconografico, che illustra le annotazioni, è una testimonianza fondamentale per la storiografia teatrale che si è occupata del San Giovanni Grisostomo, in quanto non si conservano numerose immagini a riguardo. Questi disegni permettono di conoscere e di figurare il boccascena, l'orchestra, i palchi

¹⁶⁵ Per questa descrizione presente nel *Diario* di Tessin si è fatto riferimento ad entrambe le traduzioni trascritte in BIANCONI, MURARO, in *Domenico Scarlatti, Op. cit.*, pp. 140 – 149; MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, pp. 114 – 121.

e la loro disposizione originaria. Gli schizzi di Tessin indagano anche la parte più tecnica della messinscena, cercando di riprodurre le modalità in cui avvengono i cambi scena, le macchine utilizzate, il movimento del sipario e le apparizioni degli attori¹⁶⁶. Questi disegni, se osservati con le dovute precauzioni, sono tra i rari documenti iconografici conservati per la storia del teatro Grimani, per di più appartenenti al secolo in cui è sorto.

La sala, così com'è descritta da viaggiatori forestieri, appare in una figurazione appartenente al secolo successivo. L'incisione risale al 1709 ed è opera di Vincenzo Coronelli (Fig. 3). È l'unica fonte e testimonianza iconografica che permetta la ricostruzione visiva della sala e del palcoscenico. L'immagine è caratterizzata da una resa prospettica dello spazio. Il teatro, a questa data, non ha subito importanti interventi di restauro, di conseguenza la raffigurazione conserva i caratteri originari della decorazione barocca secentesca. Si notino i cinque ordini di palchi riportati nelle descrizioni; i festoni e gli scudi che decorano i parapetti; la posizione dell'orchestra; lo stemma della famiglia che si trova sopra l'arco di proscenio. Sul palcoscenico si collocano due attori che si muovono in un sistema composto da quinte che incorniciano ai lati la scena e il soffitto ideato come un cielo nuvoloso. Nel fondo, dove al centro è posizionato il punto di fuga, si trova una macchina di nuvole per le apparizioni¹⁶⁷.

L'incisione quindi, oltre a rappresentare le principali caratteristiche della sala, restituisce alcune informazioni riguardanti il funzionamento e le componenti del palcoscenico all'epoca, dato che come già accennato non si hanno molti documenti iconografici sul San Giovanni Grisostomo.

Un'immagine dei soggetti e delle modalità di rappresentazione adottate all'epoca la custodiscono i libretti e, se presenti, le antiporte figurate all'interno di essi. La cospicua presenza di libretti conservati a Venezia, le cui raccolte si trovano conservate presso la Biblioteca Nazionale Marciana, Casa Goldoni e la Fondazione Giorgio Cini, costituisce lo strumento attraverso cui è possibile una ricostruzione delle stagioni, delle vicende impresariali e la conoscenza dei nomi di collaboratori e artisti.

In questa sede verrà esaminata la fase secentesca del teatro, anni in cui il successo dell'opera in musica in città è al suo massimo splendore.

Il San Giovanni Grisostomo inaugura, secondo consuetudine dell'epoca, in occasione del Carnevale nel 1678. Il primo spettacolo ad essere messo in scena è *Il Vespasiano* di

¹⁶⁶ MURARO, *Op. cit.*, p. 132.

¹⁶⁷ BIGGI, *Op. cit.*, in BIGGI, MANGINI, *Teatro Malibran, Op. cit.*, p. 109.

Giulio Cesare Corradi, con la musica di Carlo Pallavicino. Il teatro diviene subito uno dei maggiori centri d'opera in città. Da questo momento fino alla metà del secolo successivo il teatro Grimani rimane legato alla produzione di opera seria, genere che al tempo è ritenuto di notevole valore artistico e sociale¹⁶⁸. Inoltre è tra i più costosi all'epoca, sia per quanto riguarda la messa in scena che per le personalità impiegate, ulteriore motivo per cui i Grimani optano per le soluzioni gestionali descritte precedentemente. I primi trent'anni di conduzione da parte dei fratelli Grimani si contraddistinguono per la maestosità della produzione e per la notevole coerenza tra le opere rappresentate. L'amministrazione, che in questo periodo è concentrata soprattutto nella figura di Giovanni Carlo, in quanto Vincenzo nel frattempo diviene cardinale, è probabilmente la ragione per cui il repertorio del San Giovanni Grisostomo risulta particolarmente lineare. Le scelte ricadono su compositori legati alla vita musicale veneziana, anche i librettisti operano principalmente nel contesto cittadino. Nonostante questa compattezza di temi e stili, gli spettacoli sono comunque caratterizzati da una originalità musicale e letteraria, che porta il teatro a consolidare la sua fama a livello europeo e la famiglia a conservare il proprio ruolo di supremazia, non soltanto in città ma oltre i confini della Serenissima. L'uniformità è garantita dalle stesse personalità attive a teatro in questi anni che dimostrano una presenza praticamente costante.

Tra i compositori che si susseguono nei primi ventitré anni di vita del teatro Grimani, ve ne sono due che si distinguono dagli altri per loro prolifica attività. A partire dalla prima opera fino al 1687, quindi per quasi dieci anni, la maggior parte dei drammi sono musicati dal compositore Carlo Pallavicino (Salò 1640 – Dresda 1688). L'autore domina le scene veneziane tra gli anni settanta e ottanta del secolo. In seguito al suo ritorno dal soggiorno a Dresda, nella città lagunare egli coopera copiosamente presso i due teatri Grimani, il SS. Giovanni e Paolo e, naturalmente, il San Giovanni Grisostomo. Realizza le musiche per i primi due spettacoli, *Il Vespasiano* e *Il Nerone*, e compone per quasi tutte le opere scritte da Matteo Noris in quel decennio. Un altro prolifico compositore per il terzo teatro Grimani, che segue Pallavicino, è Carlo Francesco Pollarolo (Venezia 1653 ca. – Venezia 1723). Quest'ultimo è un musicista già attivo all'epoca, organista alla Cappella di San Marco e maestro all'Ospedale degli Incurabili¹⁶⁹. A partire dal 1691 il compositore scrive per le opere messe in scena al San

¹⁶⁸ MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁹ IBIDEM.

Giovanni Grisostomo, attività che lo impegna costantemente fino ai primi anni del Settecento. La loro presenza continua e praticamente ininterrotta assicura una certa conformità alla produzione artistica e musicale di questi primi decenni, garantendone un livello stilistico riconoscibile ed elevato¹⁷⁰.

I librettisti che si succedono nel primo ventennio per la storia di questo teatro sono diversi¹⁷¹. Lo spettacolo inaugurale del teatro è opera di Giulio Cesare Corradi (Pama? – Venezia 1701/1702) che, già attivo precedentemente al teatro di San Salvatore, per il San Giovanni Grisostomo scrive tre opere appartenenti alle prime quattro stagioni del teatro. Tutti e tre con protagonisti sovrani antichi: *Il Vespasiano*, *Il Nerone*, *Il Creso*. Giacomo Francesco Bussani nato a Cremona opera a Venezia tra gli anni settanta e ottanta del secolo. *Il ratto delle Sabine*, terza opera messa in scena al San Giovanni Grisostomo, è l'unica scritta dal Bussani per questo teatro. Il quinto spettacolo realizzato è opera di Girolamo Frisari, la cui attività a Venezia è testimoniata dalle fonti tra il 1678 e il 1686 ma non si conservano notizie biografiche dettagliate. Il libretto in questione, l'unico che l'autore scrive per il di San Giovanni Grisostomo, è *Antioco il Grande* del 1681. Tra i librettisti più prolifici di questo periodo si annovera Matteo Noris (Venezia 1640 ca. – Treviso 1714), la sua attività lo impegna presso i principali teatri della città. La prima opera che scrive per il San Giovanni Grisostomo è *Flavio Cuniberto* nel 1682. Egli lavora ininterrottamente alle stagioni liriche fino al 1687, per poi comparire una seconda volta a partire dal 1697 fino al principio del secolo successivo, firmando altre quattro opere. Molti dei suoi lavori, soprattutto quelli appartenenti agli anni ottanta del secolo, sono caratterizzati da vicende mirabolanti che richiedono l'utilizzo di macchine elaborate e un elevato numero di partecipanti, tra addetti ai lavori, attori e comparse. Noris, in linea con il periodo storico - artistico, tratta i temi storici scelti con fantasia, rielaborando i contenuti al fine di rendere le trame appetibili al grande pubblico, arricchendole e rendendole maggiormente complesse.

¹⁷⁰ MANGINI, *Op. cit.*, pp. 81 – 82.

¹⁷¹ Per quanto riguarda le figure dei librettisti, in questa sede si riportano i nomi presenti nei libretti d'opera oggetto di studio di questa tesi. I brevi accenni biografici hanno il solo scopo e funzione di delineare queste personalità per quanto riguarda il primo ventennio di vita del San Giovanni Grisostomo. In particolare si è fatto riferimento alle singole voci biografiche presenti in *The new Grove*, *Op. cit.*; alle fondamentali informazioni, in parte già riportate nel capitolo riguardante i libretti d'opera secenteschi, circa i librettisti e i relativi libretti che saranno presi in considerazione nella fase di schedatura in FABBRI, *Op. cit.*; RAMELLI, *Op. cit.*; DELLA SETA, *Op. cit.*, in BIANCONI, PESTELLI, *Storia dell'Opera*, *Op. cit.*

Vincenzo Grimani (Mantova 1655 – Napoli 1710) è un caso emblematico perché si tratta di uno dei due proprietari del teatro. Precedentemente si è visto come avesse preferito delegare la gestione del San Giovanni Grisostomo principalmente al fratello. Egli infatti preferisce dedicarsi all'attività di librettista; due libretti pubblicati entro la fine del Seicento in forma anonima sono attribuiti dalla critica al cardinale Grimani. Si tratta di *Elmiro re di Corinto* (1687) e *Orazio* (1688), che si ispira all'*Horace* del drammaturgo francese Pierre Corneille. Si tratta della prima opera, tra quelle citate fin'ora, a prendere spunto da un autore appartenente allo stesso secolo in cui scrive Grimani. Nello stesso anno in cui viene portato in scena l'*Orazio*, completa la stagione il librettista Adriano Morselli, attivo in Veneto tra il 1676 e il 1691. Anch'egli è un prolifico autore per il San Giovanni Grisostomo, in quanto firma sei opere tutte tra il 1688 e il 1692, tra cui l'*Incoronazione di Serse* (1691) e *Ibrahim sultano* (1692). Morselli, come Grimani, mostra alcune influenze provenienti dai drammi francesi di Racine e Corneille, come si potrà vedere in seguito nelle singole schede relative alle opere.

Succede a Morselli, Domenico David attivo come librettista a Venezia alla fine del secolo. Insieme ad Apostolo Zeno fa parte di quel filone di autori che, avvicinandosi al Settecento, comincia a distanziarsi da una produzione tipicamente barocca. Per il San Giovanni Grisostomo scrive due opere, ossia *La forza della virtù* (1693) e *Amor e dover* (1697).

Girolamo Frigimelica Roberti (Padova 1653 – Modena 1732) lavora per il teatro Grimani tra il 1694 e il 1708, con un'interruzione di alcuni anni. I drammi composti nel periodo secentesco, d'interesse in questa sede, si caratterizzano per essere strutturati in cinque atti, invece dei comuni tre atti che compongono le altre opere. I temi scelti dall'autore sono tutti di natura storica e mitologica; lo stile dei libretti, così come quelli di Morselli e Zeno, risente di nuove influenze culturali appartenenti al secolo successivo, predomina comunque il tono serio ed elevato del racconto. Egli compone in tutto cinque opere per questo primo ventennio del teatro. Apostolo Zeno (Venezia 1668 – Venezia 1750) è l'autore che apre definitivamente la nuova fase di produzione per il San Giovanni Grisostomo in quanto il suo primo libretto scritto per il teatro risale al 1699, *Il Faramondo*. L'anno seguente firmerà *Lucio Vero* musicato da Pollarolo.

Per quanto riguarda l'allestimento delle scene, come si può evincere dalle testimonianze storiche, è ricco e sfarzoso. La documentazione grafica che attesti le scenografie di

questi anni è pressoché assente. Infatti si hanno poche notizie riguardanti l'opera e il lavoro di scenografi e delle relative messinscena. Il panorama veneziano non è molto generoso in questo periodo nel restituire documenti figurativi a riguardo. Anche in questo caso, come per i compositori, sono testimoniate per la loro continuità due principali personalità addette alla realizzazione delle scene. Il primo responsabile alla scenografia attestato è Ippolito Mazzarini. Quest'ultimo all'epoca è già a servizio della famiglia Grimani al teatro di SS. Giovanni e Paolo. Egli si occupa delle scenografie per gli spettacoli fino al 1691 e, in veste di rappresentante del gusto barocco a teatro, il suo linguaggio si manifesta attraverso le mutazioni, la prospettiva illusionistica e l'inserimento di effetti mirabolanti¹⁷². In *Pallade Veneta*, in riferimento alla *Gerusalemme Liberata* di Corradi rappresentata al San Giovanni e Paolo nell'87, Mazzarini viene descritto come colui che non può avere rivali perché nessuno è al suo livello¹⁷³. Ovviamente non conservando documenti iconografici che attestino l'opera di Mazzarini ci si affiderà, nei seguenti capitoli, allo studio delle antiporte presenti nei libretti, al fine di ipotizzare e comprendere l'originaria monumentalità delle rappresentazioni.

Inizialmente sono indicati come collaboratori e capomastri Gaspare Mauro e Francesco Santurini, come si legge nel manoscritto di Tessin:

[...] Alle macchine e all'ordinamento delle scene di questo teatro sovrintende l'abilissimo Signor Ippolito alle cui dipendenze sono vari capomastri, fra questi il Signor Santurini che abita a Castello, a San Domenico, e il Signor Gasparo Mauro, i quali di solito, passati gli otto mesi di lavoro nel teatri, sono in forza all'Arsenale. A mostrarmi il teatro con tutte le sue attrezzature è stato un altro capomastro, Domenico Giovan Giacomo de Reggio. [...] ¹⁷⁴.

Gaspare Mauro, a capo di una tra le più famose famiglie in ambito teatrale, è già attivo nel contesto lagunare all'epoca. La sua attività di architetto e ingegnere è fondamentale per la sistemazione delle scene e di dispositivi tecnici sul palco. Al contempo si occupa della fase esecutiva delle macchine indispensabili alle mutazioni sceniche. Anche Francesco Santurini è già attivo all'epoca sia a Monaco, sia a Venezia presso i maggiori teatri della città. Al San Giovanni Grisostomo collabora con Mauro al servizio di Mazzarini.

¹⁷² BIGGI, *La scenografia*, in BIGGI, MANGINI, *Teatro Malibran*, *Op. cit.*, p. 137.

¹⁷³ SELFRIDGE – FIELD, *Op. cit.*, p. 155.

¹⁷⁴ Traduzione tratta da MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, p.114.

Le testimonianze dell'epoca sono concordi nell'evidenziare la vasta e ricca messinscena, caratterizzata da un gran numero di ambientazioni e mutazioni. Questa è appunto resa possibile dal lavoro di tecnici e scenografi impegnato principalmente nell'ideazione e creazione di macchine spettacolari ed effetti resi possibili da tecniche di illuminazione della sala e del palco.

Al fianco dei due scenografi è citato, nel libretto *Il ratto delle Sabine* del 1680, Pietro de Zorzi come collaboratore alla realizzazione delle scene.

A partire dagli anni Novanta del secolo a Mazzarini succede il secondo principale scenografo di questo ventennio, Tommaso Bezzi¹⁷⁵. Anche in questo caso si tratta di una personalità già attiva al servizio della famiglia Grimani. Il suo nome per quanto riguarda la sua presenza al San Giovanni Grisostomo appare la prima volta nel libretto *La pace tra Tolomeo e Seleuco* di Morselli del 1691.

La difficoltà nella ricostruzione delle diverse stagioni, almeno per quanto riguarda la fase secentesca, del San Giovanni Grisostomo risiede quindi nella mancanza di consistenti documenti e monumenti figurativi. Infatti non si conservano disegni o progetti delle scene di Ippolito Mazzarini, dell'attività di macchinista di Gaspare Mauro o di altri successivi scenografi e artisti. Le uniche immagini a cui si può fare riferimento per la storia del teatro Grimani sono quelle presenti come antiporte in alcuni libretti dell'epoca. È difficile stabilire il valore artistico e documentario delle incisioni, sia perché nella maggioranza dei casi non sono firmate, sia perché il loro contenuto può restituire una rappresentazione diversa dell'apparato scenico originale.

Le immagini per la storia del teatro sono strumenti di difficile comprensione ed è un rischio considerarle come dei veri e propri documenti storici. Nonostante questo restano l'unica via possibile per ricostruire le vicende del teatro sottoforma di visione. Si riveleranno uno strumento indispensabile nella lettura e nello studio dei libretti. Anche se il commento alle opere non può prescindere da quello dei viaggiatori stranieri, di cui per alcuni spettacoli si riporteranno commenti e impressioni¹⁷⁶.

In quest'ultimo ventennio del Seicento sono numerosi gli spettacoli che incontrano il favore del pubblico. Le testimonianze della fama giungono, ancora una volta, dalle stampe dei libretti e dall'insolita ripresa di uno stesso dramma in un'altra e nuova stagione. Quindi probabilmente il pubblico richiede ed è attirato dal genere di opere messe in scena al San Giovanni Grisostomo. Prevalentemente vengono rappresentati

¹⁷⁵ I nomi di autori, compositori e collaboratori indicati fin'ora si trovano spesso citati negli stessi libretti d'opera, per un cfr. si rimanda alla schedatura delle opere presentata nel capitolo V di questa tesi.

¹⁷⁶ MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, p. 84.

temi a soggetto storico, così come testimonia l'opera inaugurale del teatro, *Il Vespasiano* dramma tratto dalla storia dell'antica Roma. La predilezione per il soggetto storico – romano è, soprattutto per i primi decenni di produzione del teatro, un tema che si presta alle richieste dell'epoca. Le vicende dell'impero romano, con la loro cronologia e complessità, non sono conosciute nel dettaglio dal grande pubblico e questo permette agli autori di interpretare e rinnovare gli eventi realmente accaduti con inserimenti fantastici tipici del periodo barocco. I personaggi vengono rivisitati, i fatti possono prendere nuove pieghe sentimentali, romantiche, morali o, in alcuni casi, violente. Sono numerosi gli spettacoli che hanno protagonisti imperatori, imperatrici, senatori, intere famiglie della nobiltà romana, battaglie, imprese eroiche ma anche private. Il tutto deve comunque rifarsi alle leggi della monumentalità e spettacolarità indispensabili allo spettacolo secentesco. *Il Nerone* (1679), *Il ratto delle Sabine* (1680), *Antioco il grande* (1681), *Licinio imperatore* (1684), *Onorio in Roma* (1692), per fare qualche esempio, sono tutte opere del primo ventennio che presentano soggetti tratti dalla storia di Roma. Non mancano libretti che presentano temi storici ma dislocati in altri ambienti. È questo il caso di narrazioni legate al mondo leggendario dei barbari nordici, come *Ricimero il Re dei Vandali* (1684), *Rosimonda* (1696), *Faramondo* (1699).

Un altro tema, che si discosta dagli appena descritti, presente in questi primi anni è il soggetto di natura pastorale. Quest'ultimo compare presto sulle scene del San Giovanni Grisostomo e ottiene subito successo. Esempio emblematico di questo gusto per i temi araldici, come si avrà modo di vedere in seguito nella relativa scheda, è *Il Pastore d'Anfriso* (1695) del conte Girolamo Frigimelica Roberti¹⁷⁷. Non vengono abbandonati temi derivanti dal mito, arricchiti dal nuovo interesse e moda per il mondo esotico. È importante ricordare che gli argomenti dei drammi subiscono variazioni per rispettare le richieste del pubblico veneziano, che a teatro è spesso alla ricerca di un momento di evasione e divertimento¹⁷⁸.

Le stagioni d'opera di questi anni ottengono un successo continuo, mantenendo alto il livello della produzione. La conseguenza più evidente di ciò è la posizione di preminenza che il teatro conserva di sé ancora a lungo. Gli echi di tali successi raggiungono anche i secoli successivi, di cui si conservano testimonianze significative.

¹⁷⁷ GIOVANNI MORELLI, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo teatro Grimani*, in BIGGI, MANGINI, *Teatro Malibran*, *Op. cit.*, pp. 33 – 63.

¹⁷⁸ MANGINI, *Op. cit.*, p. 82.

Carlo Bonlini negli anni trenta del Settecento descrive le glorie e le origini del San Giovanni Grisostomo evidenziandone l'evidente grandiosità:

[...] Succede il teatro tanto famoso di S. Gio: Grisostomo, fabbricato da' Nipoti, e di Eredi di Gio: Grimani [...] Questo ha fatto la sua maestosa comparsa l'anno 1678. e subito ha fatto Pompa del primo Drama, il quale fu *Vespasiano*. Fu eretto nel brevissimo spazio di pochi mesi, con quella magnificenza, ch'è propria della Casa Grimani [...]

Così da un cumulo di ceneri memorabili si vidde quasi all'improvviso risorgere in questa Gran Dominante, vera Regia di meraviglie, a gloria della Poesia, e della Musica, questa vera Fenice delli Teatri, che con la vastità della sua mole superba può contrastare col fasto di Roma Antica, e che con la grandiosità delle sue più che Regie rappresentazioni Dramatiche, s'ha ormai acquistato l'applauso, e la stima di tutto il mondo. [...] ¹⁷⁹.

Nel periodo in cui scrive il Bonlini il teatro non subisce importanti modifiche per cui agli occhi dell'autore la struttura e la messa in scena appaiono probabilmente come rappresentative della grandiosità originaria del teatro.

Nella seconda metà del XVIII secolo il teatro muta la sua destinazione d'uso, da teatro d'opera diviene un teatro adatto ad ospitare spettacoli comici. Nonostante ciò la struttura rimane invariata, almeno fino al primo Ottocento¹⁸⁰. In questo momento storico, a partire dal 1819, i nuovi proprietari sono Luigi Facchini e Giovanni Gallo. Nel 1834 Giovanni Gallo diviene l'unico proprietario ed è da questo momento che si susseguono i maggiori cambiamenti. In pochi mesi vengono realizzati sostanziali interventi e il teatro viene denominato, non più San Giovanni Grisostomo, bensì Emeronittio. Giovanni Casoni, che cura l'*Almanacco* per l'anno 1835, riporta la descrizione dei lavori e modifiche in occasione della riapertura del teatro, ricordando ancora una volta gli splendori delle origini secentesche:

[...] Questi ricchi patrizj nella cui casa dir potevasi ereditario il genio per le cose magnifiche, perché nipoti ed eredi di quel Giovanni [...] Vollerò pur qui innalzare un nuovo Teatro, occupando l'area medesima dell'incendiato palazzo, laonde, messa mano all'opera, e condotta con sorprendente sollecitudine ebbesi un edificio che, allora, fu il più cospicuo d'Italia e che venne celebrato da tutti i scrittori di quel tempo [...] ¹⁸¹.

¹⁷⁹ BONLINI, *Op. cit.*, pp. 26 – 27.

¹⁸⁰ Per una storia degli eventi che portano il teatro di San Giovanni Grisostomo a divenire l'attuale teatro Malibrán si rimanda all'opera *I teatri del Veneto*. In questa sede si farà riferimento ai principali cambiamenti subiti dall'edificio al fine di riportare alcune testimonianze sulle origini secentesche del teatro. Per un confronto MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, pp. 72 – 82.

¹⁸¹ GIOVANNI CASONI, *Teatro Emeronittio : almanacco per l'anno 1835*, Venezia, Tipografia di Commercio, 1835, pp. 15 – 16.

La decisione di inserire questo testo, anche se non appartenente all'epoca storica d'interesse in questa sede, è legata al fatto che esso rappresenta una testimonianza importante in quanto è uno dei primi studi sistematici effettuati sul teatro di San Giovanni Grisostomo alle sue origini.

Nel 1835, soltanto un anno dopo l'acquisto di tutto lo spazio da parte di Giovanni Gallo, il teatro viene ribattezzato Malibran, in onore della famosissima cantante dell'epoca Maria Malibran. Quest'ultima in quell'anno viene chiamata ad interpretare l'opera *La sonnambula* e, rinunciato il compenso, Gallo decide di intitolare il teatro a suo nome. A fine Ottocento saranno effettuati nuovi lavori di ristrutturazione, questo periodo storico sarà infatti caratterizzato da una serie di chiusure e conseguenti riaperture del teatro.

Nel primo decennio del Novecento l'edificio è costretto ad una nuova chiusura al fine di poter renderlo agibile in corrispondenza a nuovi regolamenti e norme in materia di sicurezza. L'edificio è sistemato e reso accessibile nel 1919 e, in occasione dei lavori di restauro e della nuova inaugurazione, viene pubblicata una breve monografia che riporta una rapida descrizione riguardante le vicende secentesche del teatro:

[...] La sollecitudine con la quale fu innalzato il teatro, non impedì ai costruttori di aver creato una vera e propria opera d'arte. Le memorie di quei tempi concorrono insieme a testimoniare la bellezza dell'arte decorativa. L'interno della sala teatrale era un magnifico aspetto: i grandi cornicioni, il prospetto scenico e i parapetti dei palchi erano adornati di intagli scolpiti con garbo e finemente dorati. Nell'insieme della sua costruzione riusciva il più ampio che si conoscesse: il più armonioso ed il più rinomato per la perfezione degli spettacoli, dovuti ai maggiori cantanti e maestri di Musica in Europa [...]¹⁸².

Questa descrizione, di poco successiva allo scritto di Orlandini, testimonia come le reminiscenze del primo teatro di San Giovanni Grisostomo siano il punto di partenza degli studi successivi. Gli echi delle glorie e dei successi del terzo teatro Grimani raggiungono l'epoca contemporanea. Le poche testimonianze, da un punto di vista documentario e figurativo, da sole non bastano per una ricostruzione esaustiva di questo primo ventennio. Nei prossimi capitoli, attraverso il lavoro di schedatura dei libretti e la riproduzione delle relative antiporte si proporrà uno studio sulle stagioni liriche che si susseguono tra il 1678 e il 1700. Il tentativo di ricostruzione della fase secentesca del teatro avverrà attraverso l'osservazione della struttura e composizione dei libretti da un lato, e l'analisi iconografica delle antiporte dell'altro.

¹⁸² GIOVANNI DOLCETTI, *Le vicende del teatro Malibran*, in *Il teatro Malibran di Venezia*, Venezia, Zanetti – Scarabellini, 1919, pp. 5 – 6.

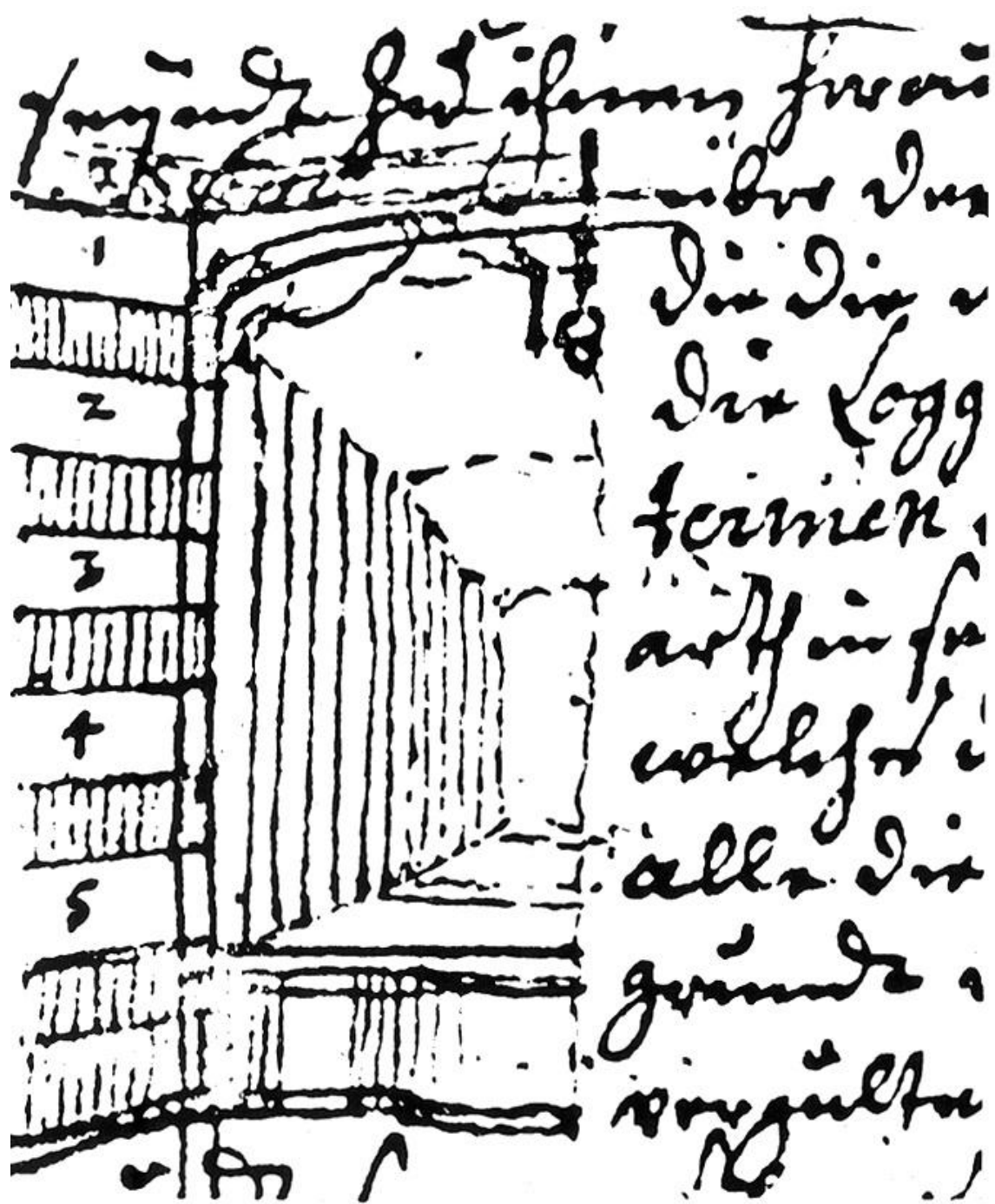


Fig. 1 Nicodemus Tessin, particolare della veduta della sala, dal Diario, 1688.



Fig. 2 Nicodemus Tessin, schizzo del boccascena, dal Dario, 1688.

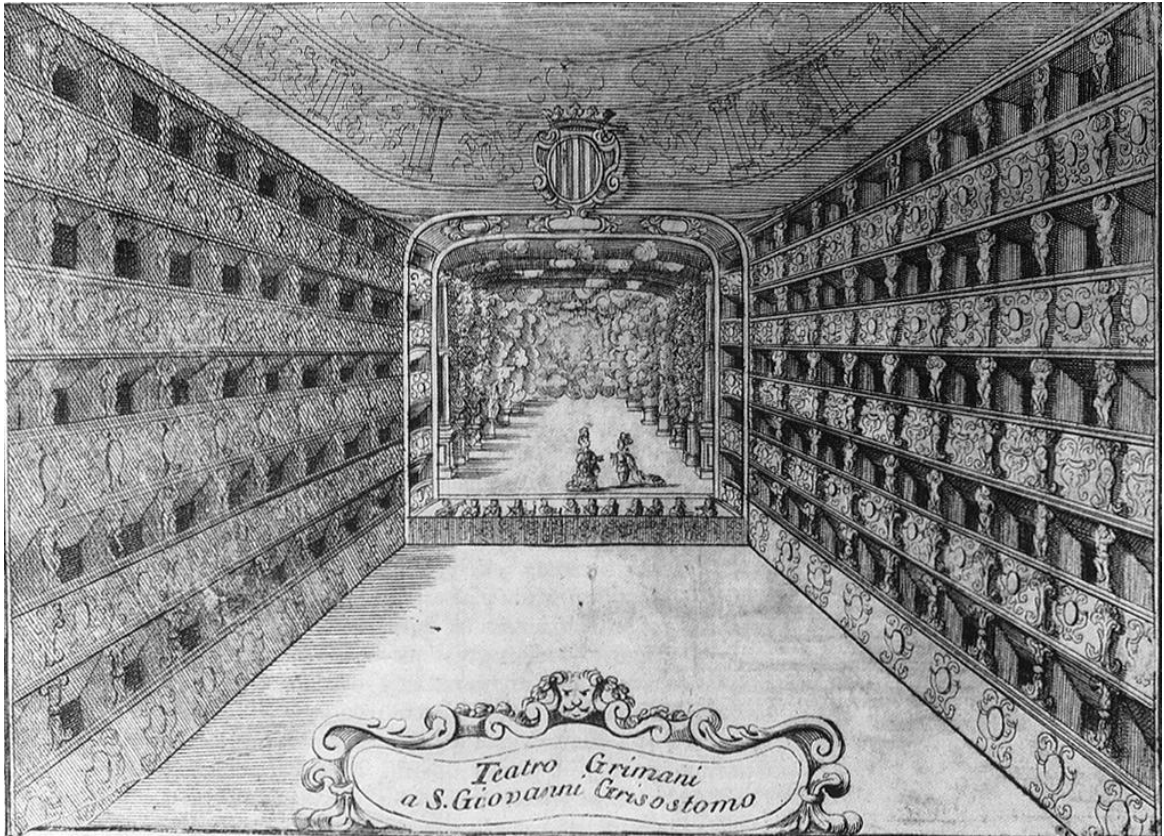


Fig. 3 Vincenzo Coronelli, *veduta del teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, incisione in occasione della festa per “la creazione del Doge Giovanni II Cornaro”, Venezia, Museo Correr, 1709.

Capitolo V

I libretti d'opera per le stagioni 1678 – 1700

Nei ventitré anni che intercorrono tra l'apertura del teatro di San Giovanni Grisostomo e l'avvento del XVIII secolo sono documentati trentasei spettacoli con relativi libretti d'opera. In questo capitolo si analizzano i suddetti libretti, in quanto sono la fonte più diretta per lo studio e l'approfondimento delle stagioni teatrali. Si potrà notare che non vengono rappresentati più di due spettacoli l'anno, com'è consuetudine in questo periodo storico.

Le schede, che riassumono il contenuto e la struttura delle opere, sono un lavoro di trascrizione diretta dai libretti stessi. Questi ultimi sono stati principalmente consultati presso la Biblioteca Nazionale Marciana a Venezia e in alcuni casi confrontati con le copie conservate alla Biblioteca di Casa Goldoni e alla Fondazione Giorgio Cini. La ricerca si è basata sulle cronologie proposte in alcuni dei testi già citati e utilizzati nei capitoli precedenti¹⁸³.

In seguito alla trascrizione letterale del frontespizio, anche grazie all'aiuto dei testi citati in nota, si propone un'analisi delle singole copie. In questo senso vengono inserite, per ogni scheda, alcune annotazioni a piè pagina. Queste riportano osservazioni e informazioni relative al libretto a cui fanno riferimento. In nota vengono inseriti dati legati principalmente alla struttura del testo: il numero delle pagine, la divisione in atti, indicazioni utili riportate dall'autore stesso all'inizio del dramma, i nomi dei collaboratori. Inoltre sono illustrati i cambi di scena, se specificati; inseriti alcuni approfondimenti sulle trame e sui soggetti del periodo, in uso al San Giovanni Grisostomo; riportate descrizioni di viaggiatori o personalità importati qual'ora abbiano lasciato una testimonianza.

Le schede sono accompagnate, nel caso in cui sia presente nel libretto, dall'antiporta figurata, la cui funzione e iconografia verrà descritta nell'ultimo capitolo.

¹⁸³ In particolare, facendo riferimento ai testi principalmente utilizzati, in ordine cronologico si rimanda a IVANOVICH, *Op. cit.*, pp. 433 – 444; BONLINI, *Op. cit.*, pp. 86 – 137; ANTONIO GROPPPO, *Catalogo 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, presso Antonio Groppo, 1745, pp. 50 – 85; GALVANI, *Op. cit.*, pp. 121 - 129; MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, pp. 109 – 113; MORELLI, *Op. cit.*, in BIGGI, MANGINI, *Teatro Malibran*, *Op. cit.*, pp. 45 – 63, ELEANOR SELFRIDGE – FIELD, *A new chronology of venetian opera and related genres 1660 – 1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 100 – 245.

1678

Opera

*Il Vespasiano*¹⁸⁴. Drama per Musica nel nuovo Teatro Grimano di San Giovanni Grisostomo. L'Anno 1678. Di Giulio Cesare Corradi. Consacrato all'Eccellenza del Signor Principe D. Vincenzo Gonzaga de' Marchesi di Mantova, Principe del Sac. Romano Imper. Di Santo Paulo & c. In Venetia, M.DC.LXXVIII, per Francesco Nicolini. Con Licenza de' Super. E Privilegio.

INTERLOCUTORI IN MACHINA

Carro di Giunone in aria tirato da due Pavoni.
Carro di Cibelle in terra tirato da due Leoni.
Carro di Fetonte in aria tirato da due Cavalli Vivi.
Giove su l'Aquila.
Il Pò.
Apollo sul Cavallo Pegaseo in cima del Monte Parnaso col Choro delle Muse.

SCENE

Atto primo.
Cortil Regio di Vitellio in cui segue un abbattimento di 60 persone.
Parte del campo di Vespasiano attendato sul Tevere.
Sala delle Regie Mense.

Atto secondo.
Il Tevere con ponte.
Prigioni orride.
Giardino con Fontane.
Anfiteatro.

Atto terzo.
Stanze di Gesilla corrispondenti ad un Giardino.
Salone Imperiale.
Loco d'Architettura.
Piazza di Roma attendata.

BALLI

Di Paggi.
Di Lottatori.
Di Muse in terra, di Ninfe in acqua, e di Amorini in aria alla fine del Drama.

¹⁸⁴ Il libretto è composto da 72 pagine e l'opera si struttura in tre atti. È l'opera inaugurale per il terzo teatro Grimani, questa si trova citata e descritta in numerose testimonianze coeve alla sua realizzazione, e anche in testi e studi ad essa successivi. Interessante è la descrizione che il poeta, nella sezione intitolata *Al Benigno Lettore*, propone del nuovo teatro. Vi si legge: «Dalle Ceneri antiche d'un Incendio fatale è risorta quest'anno sull'Adria la Fenice de Teatri: Fu quasi Destino, ch'al nascimento di Vespasiano ingigantissero le più superbe Moli per esporre all'occhio di sì gran Monarca un vero ritratto della Scenica Magnificenza, ch'egli medesimo co tanto stupore sepp' erigere nel vasto seno di Roma. [probabilmente si fa qui riferimento all'erezione del Colosseo, quasi a confronto con la magnificenza del teatro veneziano] Lo spazio di quattro mesi fu'l termine augusto ad un sì augusto Teatro [...]». Nella stessa sezione viene indicato il compositore, ossia Carlo Pallavicino.

Il tema dell'opera si rifà a un soggetto romano che, come si è visto analizzando le caratteristiche dei libretti d'opera dell'epoca, riscuote successo soprattutto nei teatri d'impresa nobiliare. Si conserva presso la Biblioteca Nazionale Marciana un'altra copia del libretto con l'indicazione di *Seconda Impressione* data alla stampa lo stesso anno, ossia nel 1678.

1679

Opera

*Il Nerone*¹⁸⁵. Dramma per musica, nel nuovo Teatro Grimano di San Giovanni Grisostomo. L'Anno 1679. Di Giulio Cesare Corradi. Consacrato Alla Serenissima Altezza d'Isabella Clara Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Mantova e Monferrato & c. In Venetia, M.DC.LXXIX, per Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

MACHINE

Globo della terra pieno d'animali circondato dall'aria¹⁸⁶.
Macchina di Cintia con sette stelle¹⁸⁷.
Mole armonica di Nerone¹⁸⁸.

SCENE

Dell'atto primo.

Piazza di Roma con Archi trionfali.
Giardino in Casa di Pitone.
Logge con Stanze in Prospetto.

Atto secondo.

Salone illuminato con Rotonda in alto per le danze Imperiali.
Sala di Stromenti Musicali per l'Accademie di Nerone.
Stradone di Roma.

¹⁸⁵ Il libretto è composto da 71 pagine e la vicenda si sviluppa in tre atti. Nella sezione dedicata *Al Benigno Lettore* sono indicati i nomi delle personalità operanti. Il compositore è ancora una volta Carlo Pallavicino, l'ingegnere è Gaspare Mauro e il costumista, presentato come *inventore d'abiti*, è Orazio Franchi.

Allo stesso anno risale la ristampa del libretto pubblicata sottoforma di *Riformato con nuove Aggiunte*, conservata presso la Biblioteca Marciana e riportata nella scheda seguente. Si è deciso di trascrivere entrambi i libretti in quanto esiste una descrizione di quest'opera del 1679 in «*Mercure Galant*», la cui trascrizione originale in lingua francese si trova in SELFRIDGE – FIELD, *Op. cit.*, pp. 341 - 343 e tradotta in MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, pp. 113 – 114, che sembra descrivere alcune caratteristiche diverse appartenenti ad entrambe le copie. Per quanto riguarda la prima stampa, che prevede per il terzo atto l'ambientazione presso il teatro di Nerone si trova scritto: «[...] Poi ci fu un'accademia di musica e cantarono Nerone e i personaggi più importanti del suo seguito: e tra questi Nerone distribuì le parti per recitare una commedia. Ci recitava anche l'imperatore e ci fu un'altra scena particolare: ai due lati del palcoscenico c'erano dei palchi. Alcune dame e cavalieri entrarono nei palchi come se fossero degli spettatori e un sipario, alzandosi, fece vedere un altro palcoscenico. [...]». Un'altra puntuale descrizione dello spettacolo riguarda la scena dell'assalto, anch'essa nel terzo atto: «[...] Si servivano di scale e di macchine per salire e usavano ogni sorta di armi per abbattere le torri e demolire le mura. Gli assediati si difendevano con un vigore straordinario, aiutati da Tridate che in compagnia di un gran numero di soldati impegnò un combattimento che sebbene fosse finto non mancò di spaventare gli spettatori. Durò quasi mezz'ora e finì con la disfatta dei congiurati. [...]».

¹⁸⁶ Al principio della prima scena del primo atto: «Alzata la Tenda si vedrà Nerone sopra il Globo della Terra pieno d'Animali circondato dall'Aria, & egli assistito da otto principali Cavalieri, e da varie Nationi sedenti attorno alla medesima.» All'inizio della terza scena nello stesso atto il Globo si apre e si trasforma in due scalinate nel contesto della piazza con archi trionfali.

¹⁸⁷ Nel terzo atto, in particolare nel corso della terza scena ambientata in notturna con il Monte Latmo, appare la macchina che porta Cintia accompagnata da stelle.

¹⁸⁸ Appare nella scena conclusiva dell'opera, nel testo si legge: «Si move lontano picciolo Globo il quale à poco à poco si va dilattando occupando la Maggior Parte della Scena, scoprendosi in esso un Choro di suonatori [...] Giunge al suolo la Machina».

Atto terzo.

Teatro di Nerone.

Monte Latmo.

Giardini di Venere.

Palazzo di Nerone circondato di Mura dove segue un assalto con Ponti da guerra e Scale con più di cento persone.

Salone.

1679

Opera

*Il Nerone*¹⁸⁹. Dramma per musica, nel nuovo Teatro Grimano di San Giovanni Grisostomo. L'Anno 1679. Di Giulio Cesare Corradi. Riformato con nuove aggiunte. Consacrato Alla Serenissima Altezza d'Isabella Clara Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Mantova e Monferrato & c. In Venetia, M.DC.LXXIX, per Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

MACHINE

Globo del Mondo che si tramuta in maestoso Carro tirato da due Elefanti¹⁹⁰.
Mense che discendono dall'alto¹⁹¹.
Mole Armonica¹⁹².

SCENE

Dell'Atto Primo.

Nuvolosa con Globo del Mondo.
Piazza di Roma con Archi trionfali.
Giardino in Casa di Pitone.
Logge con Stanze in Prospetto.

Atto Secondo

Salone illuminato con Rotonda in alto per le danze Imperiali.
Sala di Stromenti Musicali per l'Accademie di Nerone.
Stradone di Roma.

Atto terzo.

Terme di Nerone.
Celeste con Mense in altro.
Giardini di Venere.
Palazzo di Nerone circondato di Mura dove segue un assalto con Ponti da guerra e Scale con più di cento persone.
Salone imperiale.

¹⁸⁹ In questa seconda copia in *Benignissimo Lettore* Corradi indica a differenza della prima l'autore delle scene, ossia Ippolito Mazzarini, descritto come *impareggiabile pittore*.

La ristampa è abbreviata a 63 pagine e presenta alcune varianti per quanto riguarda le scene e l'utilizzo delle macchine, come si può notare confrontando i due libretti tra loro.

La descrizione riportata nella scheda precedente proveniente dal «*Mercure Galant*» presenta alcuni dettagli che si riferiscono a questa seconda edizione. In particolare per quanto riguarda la scena con gli elefanti presente all'inizio del libretto e assente o non citata nel precedente. Vi si legge: «[...] Il titolo dell'opera rappresentata era *Nerone* [...] La musica è composizione del Signor Pallavicini. È uno dei maestri più capaci che ci siano in questo paese. La sua musica è tanto elegante quanto spirituale e non si loda mai abbastanza l'abilità con la quale introduce tutto quello che conviene ad ogni virtuoso impegnato in un'opera. [...] La scena si apriva su una grande piazza di Roma, con archi di trionfo e un globo che aprendosi lasciava vedere più di cento persone in armi. Nerone appariva in una scena distinta. Il suo carro era tirato da due elefanti. [...]».

¹⁹⁰ Al principio della prima scena del primo atto si legge: «Nuvolosa. Alzata la tenda si vedrà Nerone sopra il Globo del Mondo con gente attorno», all'inizio della seconda scena «si tramuta il suddetto Globo in maestoso Carro tirato da due Elefanti».

¹⁹¹ Nella seconda scena del terzo atto: «Qui discenderà da l'alto Globo di Nuvole, che à poco, à poco anderà occupando tutta la Scena, comparendovi sopra le Mense, reali, circondate da Choro di Sonatori [...] s'inviano verso la Machina per ascendere alle Mense [...]».

¹⁹² Questa macchina si comporta come quella citata nella prima copia del libretto d'opera, per un cfr. si rimanda alla nota vedi nota 188.

1680

Opera

*Il ratto delle Sabine*¹⁹³. Drama per musica nell'Augusto Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo. L'anno MDCLXXX. Del Bussani. Consacrato all'Altezza Serenissima di Ranuccio Farnese, Duca di Parma e di Piacenza, e di Castro & c. Consaloniere perpetuo di S. Chiesa. In Venetia, M.DC.LXXX, per Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori e Privil.

La scena è in parte in Roma, parte in Sabina.

SCENE

Nell'atto primo.

Campagna notturna illuminata sotto Roma.

Pallaggio di Servio suburbano à Sabina con loggie sopra il Tevere e chiuso Giardino corrispondente sopra la strada.

Gabinetto finto.

Piazza preparata per le feste con la machina del sole¹⁹⁴.

Nell'atto secondo.

Reggia romana.

Anfiteatro per le feste dei giochi consuali, dove segue il ratto¹⁹⁵.

Sala reggia.

Nell'atto terzo.

Deliziosa.

Strada di Roma con porta della città ed altissima torre.

Stanza con letto.

Piazza reale di Roma, dove stanno affrontati i due eserciti romano e sabino.

BALLI

Nel primo atto di ventiquattro personaggi che figurano ventiquattro raggi del sole.

Nel secondo di dodici romani rattoni.

¹⁹³ Il libretto contiene 66 pagine e si il dramma è composto da tre atti. Nella parte intitolata *A chi vol leggere* sono indicate le personalità che hanno contribuito alla realizzazione dell'opera. In questo caso il poeta fornisce alcune informazioni esaustive e fondamentali, in quanto rivela il nome di molti collaboratori, a differenza di altri libretti coevi. La musica è di Pier Simeone Augustini, presentato come maestro della cappella dell'A.S. di Parma. I balli sono ideati da Giovan Francesco Soglia Capitano dell'A.S di Mantova. I costumi sono invece realizzati da Gaspare Pellizzari e Domenico Modena. Il pittore di scena è ancora una volta Ippolito Mazzarini. Le operazioni sceniche sono state architettate da Pietro de Zorzi.

Anche in questo caso il tema prende spunto dalla storia dell'antica Roma e dalla moda del momento di portare in scena spettacoli di natura storica ed eroica.

Per la prima volta è presente l'antiporta figurata (Fig. 4), che verrà descritta e analizzata nel capitolo seguente.

¹⁹⁴ La scena XXI del primo atto si svolge nella piazza reale di Roma, al principio della scena vengono precisate le posizioni dei personaggi e viene descritta la macchina utilizzata: «Il Sole in aria, che gira sopra il Globo del Mondo.» Al termine della scena si svolge il ballo anticipato nelle pagine iniziali del libretto: «Tramonta sotto Terra il Sole, e segue il Ballo di ventiquattro Personaggi, che figurano ventiquattro Raggi del Sole.»

¹⁹⁵ Alcune descrizioni presenti nella V e VI scena, quelle relative al momento cardine dell'Opera ossia il ratto, fanno intuire che l'anfiteatro fosse costruito su due piani. In particolare: «Tullia, Emilia vanno seguite dalle altre Donne Sabine à sedere à i lochi di sotto accompagnate da Appio [...] Mentre si finge di dar principio alla Festa al segno d'alcune bandiere spiegate si fanno cader le scale, per le quali ascessero i Sabini, e segue il Ratto [...]». Questa ipotesi ricostruttiva sarebbe confermata dalla raffigurazione dell'antiporta, si rimanda al capitolo VI per una descrizione più approfondita.



Fig. 4 Anonimo, antiporta per il libretto di Giacomo Francesco Bussani, *Il ratto delle Sabine*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1680.

1680

Opera

*Il Vespasiano*¹⁹⁶. Drama per musica nel nuovo Teatro Grimano di S. Gio: Grisostomo. L'anno MDCLXXX. Di Giulio Cesare Corradi. Nuova impressione con nuove aggiunte. Consacrato all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Gio: Batista Tosio, Abate e Commendatore perpetuo d'Asola & c. In Venetia, anno M.DC.LXXX, per Francesco Nicolini. Con licenza de' super e privilegio.

INTERLOCVTORI IN MACHINA

Giunone sù Carro tirato da due Pavoni.
Cibelle sù Carro tirato da due Leoni.
Fetonte su Carro tirato da due Cavalli vivi.
Giove sù l'Aquila.
Il Po'.
Apollo sul Cavallo Pegaseo.

BALLI

Di Paggi nell'Atto Primo.
Di Lottatori nell'Atto Secondo.
Di Personaggi, che figurano la Terra, Acqua, Aria, ed il Foco nell'Atto Terzo.

SCENE

Nell'Atto Primo.

Cortile nella Reggia di Vitellio.
Gran Padiglione di Gesilla nell'Esercito di Vespasiano attendato sul Tevere.
Sala con Apparato di Regie Mense.

Nell'Atto Secondo.

Suburbi illuminati.
Prigione orrida.
Deliziosa con Fontana nel mezzo.
Anfiteatro dove si rappresenta la caduta di Fetonte.

Nell'Atto Terzo.

Stanze di Gesilla.
Salone Imperiale.
Real Gabinetto.
Piazza attendata.

¹⁹⁶ Il libretto è composto da 72 pagine e l'opera presenta tre atti. Questo dramma, scritto da Corradi soltanto due anni prima, viene riproposto per essere messo in scena nello stesso teatro, a testimonianza del successo ottenuto. Nella sezione all'*Illustrissimo Signore* l'autore scrive: «Sotto la Protezione di V. S. Illustrissima ripasseggia le Venete Scene il mio Vespasiano, giache l'assistenza benigna d'affettuoso Amico, hà voluto procacciargli l'acquisto d'un tanto Padrone [...]».

Non è presente la sezione dedicata al lettore, dove solitamente l'autore fornisce alcune indicazioni relative al dramma. È possibile che, essendo una replica, ci si riferisca alle informazioni riportate in occasione della prima messinscena del 1678.

La suddetta copia presenta nel frontespizio l'annotazione *Nuova impressione. Con nuove aggiunte*. Infatti, come si può notare dall'elenco delle scene si trovano alcune variazioni, se messe a confronto con il primo libretto. Le scene subiscono comunque pochissimi cambiamenti, non sufficienti a portare sostanziali mutamenti alla struttura dell'Opera.

Presso la Biblioteca Marciana si conserva un'ulteriore ristampa del libretto pubblicata a Venezia lo stesso anno. Questa viene presentata sotto forma di *Nuova Seconda Impressione. Con nuove aggiunte*. La seconda copia è caratterizzata dallo stesso numero di pagine della precedente e non presenta cambiamenti per quanto concerne la messa in scena.

1681

Opera

*Antioco il Grande*¹⁹⁷. Drama per musica. Da recitarsi l'anno M.DC.LXXXI. Nel famoso teatro Grimano di S. Gio: Grisostomo. Dedicato all'illustriss. e eccellentiss. Sig. e Patron sempre Osserv. Il Signor Marchese Guido Rangoni. In Venetia, anno M.DC.LXXXI. Per Francesco Nicolini. Con licenza de' Sup. & privilegio.

Gli accidenti si fingono in Babilonia, e sotto le mura di esse.

MUTAZIONI

Dell'Atto Primo.

Camera real con trono.
Ponte sul Eufrate vicino Babilonia.
Trionfale degli Antiochi.
Padiglione di Cleopatra.
Bipartita in camere, & galleria.

Secondo atto.

Machine militari, sotto le mura di Babilonia.
Trofei finti avanti la reggia, quali cadendo artificiosamente formano una gran scala.
Deliziosa con apparecchio reale.

Terzo atto.

Tripartita in prigione, galaria e logie.
Stanza pretiosa negli appartamenti di Cleopatra.
Steccato nel quale viene la macchina ordinata d'Antioco¹⁹⁸.

BALLI

Soldati.
Struzzi.

¹⁹⁷ Il libretto si struttura in 72 pagine e l'azione si svolge in tre atti. In questo caso nel frontespizio non è presente il nome dell'autore Girolamo Frisari, il quale si firma alla fine della dedica rivolta al marchese Rangoni. Nella sezione dedicata all'*Argomento* il poeta riporta alcune informazioni circa gli accadimenti che sono il fondamento storico del suddetto Dramma, su cui poi l'autore lavora in modo da adattarlo e renderlo verisimile al grande pubblico. Il tema anche in questo caso è storico ma il soggetto deriva dal mondo orientale e viene totalmente ambientato a Babilonia.

Nella pagina *Amico Lettore* è specificato come autore della musica Giovanni Legrenzi «che à nostri tempi è la vera norma della Musica; & il vivo oracolo dell'armonia».

L'ultima pagina della prima edizione presenta una singolare raffigurazione (Fig. 5), che verrà presa in esame nel VI capitolo.

Alla Biblioteca Marciana sono conservate quattro ristampe del presente libretto, che si distinguono dalla prima per le correzioni al testo, relative ad errori di stampa, poste alla fine del dramma. Tra una copia e l'altra non si riscontrano cambiamenti per quanto riguarda la messinscena.

Un'annotazione a penna presente a margine nei frontespizi indica che le copie presenti sono la prima, la seconda, la terza e la quinta. Mancherebbe quindi all'appello la quarta, non conservata in Marciana.

¹⁹⁸ Appare in conclusione al terzo atto, quindi alla fine dell'opera, dove si legge: «Qui comincia a venir la machina avanti. L'allegrezza in machina».



Fig. 5 Anonimo, incisione per il libretto di Girolamo Frisari, *Antioco il grande*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1681.

1681

Opera

*Il Creso*¹⁹⁹. Drama da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimano di S. Gio: Grisostomo. L'anno M.DC.LXXXI. Di Giulio Cesare Corradi. Consacrato all'Illustrissimo Signor Gio: Battista Mora, Patrizio Veneto. In Venetia, M.DC.LXXXI, per Francesco Nicolini. Con licenza de' Sup. e privilegio.

SCENE

Atto primo.

Bipartita.
Sala dei cristalli.
Giardino.

Atto secondo.

Sottoportici: doppo i tesori di Creso in alto.
Cortile corrispondente da una parte all'altra alle stanza di Feraspe e nel mezzo à quelle di Creso.
Tripartita.
Sala con statue di bronzo.

Atto terzo.

Piazza con macchina²⁰⁰.
Gabinetto segreto.
Palaggio di Creso.

¹⁹⁹ Il libretto contiene 80 pagine e l'opera si struttura in tra atti. Nella parte rivolta al *Benigno Lettore* viene citato Giovanni Legrenzi come autore della musica. Nella stessa pagina l'autore dichiara la sua velocità nel lavoro di scrittura dell'opera, fatto che esplicita anche in altre occasioni, infatti vi si legge: «Eccoti il Creso, parto che non credeva quest'anno d'uscire alla luce. [...] Sappi che pochi giorni furono destinati per fartelo comparire su la Scena [...]».

Segue una sezione intitolata *Delucidatione* dove si narrano gli antefatti e gli eventi che avverranno nel corso del dramma. Si intende che, seguendo le consuetudini letterarie dell'epoca, il soggetto storico della guerra tra Ciro, re di Persia, e Creso, re di Lidia, si intreccia ben presto al tema amoroso che vede il protagonista legarsi alla sua favorita Emirena.

²⁰⁰ Nell'ultimo atto, all'inizio della scena quinta, è indicato l'utilizzo di una macchina. Così si legge nell'apertura della scena: «S'apre la suddetta macchina e si vede Creso ed Emirena alla Reale sopra a carro tirato da schiavi avanzandosi a poco a poco sotto archi trionfali seguiti dalle suddette maschere». Dalla suddetta macchina i due protagonisti poco dopo discendono, continuando il dialogo.

1682

Opera

*Flavio Cuniberto*²⁰¹. Drama per Musica da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimano in S. Gio: Grisostomo. L'anno M.DC.LXXXII. Di Matteo Noris. Consacrato all'Illustriss. Sig. Conte Carlo Vincenzo Iovannelli nobile veneto conte di Morengo, carpeneda baron, e Sig. di Televana, della Pietra di Castel S. Pietro, Caldar, Laimburg & c. In Venetia, M.DC.LXXXII, per Francesco Nicolini. Con licenza de' superiori, e privilegio.

SCENE

Atto primo.

Giardino nella casa d'Ugone.
Sala nella casa di Lotario con lampadi accese pendenti dal soffitto.
Camera nella regia.
Atrio regio.

Atto secondo.

Deliziosa contigua à gl'appartamenti d'Ernelinda.
Salone regio.
Cortile nella casa di Lotario.

Atto terzo.

Sala.
Camera nella casa di Lotario.
Sala nella regia.

BALLI

²⁰¹ Il libretto è composto da 84 pagine e l'azione si struttura in tre atti. È assente la parte rivolta al lettore in cui si forniscono informazioni relative al dramma. Non sono infatti indicate le figure che collaborano alla messa in scena, la critica è concorde nell'attribuire le musiche a Giovanni Domenico Paternio. È presente solamente la *Dedica* e la sezione in cui l'autore descrive l'argomento, titolata *Epilogo delle azioni del Flavio Cuniberto*. In quest'ultima si esplicita il soggetto storico-romano della vicenda che vede protagonista Cuniberto denominato *Rè d'Italia*. Le vicende si arricchiscono grazie alla presenza di personaggi provenienti dalla Bretagna, rappresentata da Lotario e Ugone, in linea con il gusto dell'epoca che vede, come si è già avuto modo di trattare, un nascente interesse per il mondo e le vicende dei regni del nord Europa.

1682

Opera

*Carlo re d'Italia*²⁰². Drama per musica da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimano in S. Gio: Grisostomo l'anno M.DC.LXXXII. Di Matteo Noris. Consacrato alla Fortuna. In Venetia, M.DC.LXXXII, per Francesco Nicolini. Con licenza de' Superiori.

SCENE

Nell'atto primo.

De sepolchri.

Pavimento sù l'acque e navi d'intorno.

Mare.

Orca marina, che porta Nettuno, e sue deità seguaci²⁰³.

Piazza d'Iberia, che scende dall'alto sopra la testa di suddetta Orca con le squadre regio²⁰⁴.

Cortile regio²⁰⁵.

Nell'atto secondo.

Celeste che salendo lascia²⁰⁶.

Appartamento regio.

Piazza maggiore con archi trionfali.

Sala nella quale appariscono.

La regia di Bellona.

La regia della Virtù.

La regia della Bellezza.

Nell'atto terzo.

Infernale.

Camera con letto.

Selva, che si tramuta.

Loggie.

Terra, mare, cielo, inferno.

BALLI

Di alfieri, e sargenti.

Di demoni²⁰⁷.

Di deità²⁰⁸.

²⁰² Il libretto è composto da 82 pagine e il dramma si struttura in tre atti. Nella parte dedicata al lettore non viene fornito nessun nome che possa ricondursi alla realizzazione dello spettacolo. Le musiche, come per altri drammi di Noris, è attribuita a Carlo Pallavicino.

Anche in questo caso il soggetto è tratto dalla storia del Sacro Romano Impero, le vicende del carolingio Carlo, soprannominato il Grosso, re d'Italia e del Sacro Romano Impero.

Alla Biblioteca Marciana è conservata, risalente allo stesso anno, la ristampa del libretto sottoforma di *Seconda Impressione*, in essa non sono presenti cambiamenti per quanto riguarda le scene, muta il numero di pagine, che aumenta a 84.

²⁰³ Nella scena del mare e dell'orca, appare «Nettuno dal fondo sopra d'un Caro tirato da Cavalli marini» assieme ad altre deità.

²⁰⁴ Nel corso di questa ambientazione, in particolare nella scena X del primo atto, si legge «Voce entro una nuvole, che viene, e Rod. Mentre vuol partire [...] S'apre la nuvola à mez'aria, e si vede la Maga Cirene».

²⁰⁵ In conclusione al primo atto: «Qui compariscono infinite nuvole, quali coprendo ogni lato della scena la cangiano in Anfiteatro celeste con altre scalinate d'intorno».

²⁰⁶ All'inizio della scena prima si legge: «Scendono dall'alto dell'Anfiteatro due fattioni di celeste Deità, l'una armata d'archi, l'altra d'aste, l'una con Amore accompagnando la Fortuna, l'altra Imeneo assistita da Giunone». Questa interessante indicazione sembra presupporre l'utilizzo di una macchina. Nella scena successiva appare Giove su un'aquila sospeso in aria.

²⁰⁷ Il ballo avviene alla fine della prima ambientazione del terzo atto intitolata *Infernale orridissima*.

²⁰⁸ Il ballo viene messo in scena in conclusione al dramma: «Ballo in aria, in Mar, e in Terra».

1683

Opera

*Il Re Infante*²⁰⁹. Drama per musica da rappresentarsi nel Famosissimo teatro Grimano di San Gio: Grisostomo. L'anno M.DC.LXXXIII. Di Matteo Noris. Consacrato alla Sereniss. Elettorale Altezza di Massimiliano Emanuel, Duca di Baviera, Elettore del Sacro Romano Imperio, Conte Palatino del Reno, Landgravo di Leuctemberg, &c. In Venetia, M.DC.LXXXIII. Per Francesco Nicolini. Con Licenza de' Super, e privilegio.

SCENE

Nell'atto primo.

Scuola di varie scienze con cangiamenti²¹⁰.

Camera.

Salone.

Cedrara.

Nell'atto secondo.

Camera con baldacchino, e ritratto di Flavio.

Sala de studi.

Deliziosa.

Nell'atto terzo.

ive del Tevere²¹¹.

Stanza.

Camera

Atrio del palazzo regio.

Sala reggia.

BALLI

Di paggi con torci.

Di maschere con archi.

Di dame e fanciulli.

²⁰⁹ L'opera si struttura in tre atti e il libretto si compone di 83 pagine. Manca la parte rivolta all'attenzione del lettore, dunque non sono indicati i nomi dei collaboratori. È assente anche la sezione dedicata alla descrizione dell'argomento. Il compositore delle musiche è riconosciuto, dalla storiografia moderna contemporanea, in Carlo Pallavicino.

Alla Biblioteca Marciana si trova conservata la ristampa del libretto: nel frontespizio è precisato *Ristampata con Riforma*. Questa è ridotta a 80 pagine e rivista nella sua forma complessiva.

L'ordine delle scene all'interno degli atti è cambiato e alcune scene sono, in questa nuova versione, sostituite da altre. Di seguito si trovano elencati i cambiamenti principali: la scuola delle scienze viene spostata al secondo atto; nel primo atto viene aggiunta una scena intitolata *Piazza con machina*; la camera con baldacchino si trova qui nel primo, non più nel secondo atto; l'ambientazione alle rive del Tevere viene anticipata dal terzo al secondo atto; infine in conclusione al dramma non si trova la sala reggia ma un bosco. I balli si riducono a due, in quanto non si trova indicato quello delle maschere con archi.

²¹⁰ Al principio di questa scena si trova specificato: «In lontano un Globo Celeste sostenuto da elevata Base, altri discepoli, che lo compassano».

²¹¹ In apertura al terzo atto si incontra la scena ambientata sulle rive del Tevere al venir della notte. Vengono fornite inoltre informazioni utili per comprendere la realizzazione della messinscena: «Barche per il Fiume, che percorrono la venuta di Ergisto Popoli su le Rive e Trombe doppò il corteggio sull'acque soprariva in terra».

1684

Opera

*Licinio Imperatore*²¹². Drama per musica nel Famosissimo Teatro Grimano in S. Gio: Grisostomo l'anno 1684. Di Matteo Noris. Consacrato all'illustrissimo e eccellentissimo D. Gasparo Altieri nipote della Santità di N. Papa Clemente X, Generale di S. Chiesa, Principe del Soglio e dell'Oriolo, Nobile veneto. Venetia, M.DC.LXXXIV, per Francesco Nicolini. Con licenza de' Superiori, e privil.

SCENE

Atto primo.

Loco che introduce a rappresentanze dei lussi.

Sala.

Boscaglia.

Atto secondo.

Appartamenti corrispondenti a logge.

Strada che introduce nel borgo dove sono situate le case de letterati.

Camera di Eusonia.

Atto terzo.

Piazza del Campidoglio parata per l'incoronazione²¹³.

Stanze contigue all'appartamento reale.

Sala dei banchetti.

BALLI

Di seguaci di Spartaco²¹⁴.

Di donne.

La catena d'Amor²¹⁵.

²¹² Il libretto è composto da 84 pagine e l'opera si struttura in tre atti. Nella sezione *Argomento* l'autore esplicita la storia di chiara ispirazione romana e, descrivendo Licinio come tra i più crudeli e immorali imperatori romani, Noris chiarisce il fatto che alcuni eventi vengono rivisitati al fine di correggere i vizi della storia, accentuare il valore e la virtù morale per dare al pubblico un esempio di buon costume.

Anche in questo caso è assente la parte rivolta al lettore, che generalmente contiene informazioni più specifiche relative la messa in scena del dramma, soprattutto per quanto riguarda le personalità operanti. Gli studiosi sono concordi nell'attribuire la musica a Carlo Pallavicino, anche se il nome del compositore non si trova esplicitato nel libretto.

²¹³ Nella scena terza del terzo atto, ambientata come le prime due in piazza, è descritto l'utilizzo di una macchina. Al principio della scena è indicato: «Qui si vede à comparire Giunio sopra maestoso Carro condotto da Donne [...] Giu. Sceso dal caro si porta al Trono del Padre. [...] Scortato dalle Donne à Giunio à sedersi in Trono, e cala dall'alto Venere sopranube». Nella stessa scena segue il ballo delle donne, al termine dell'incoronazione.

²¹⁴ Il ballo dei seguaci viene messo in scena alla fine del primo atto.

²¹⁵ Il ballo si colloca nell'XI scena del terzo atto, ambientata nel salone del banchetto, dove si trovano in scena tutti i personaggi del dramma.

1684

Opera

*Ricimero Re de Vandali*²¹⁶. Drama per musica nel Famosissimo Teatro Grimano in S. Gio: Grisostomo l'Anno 1684. Di Matteo Noris. Consacrata all'Altezza Serenissima del Reverendiss. e Sereniss. Prencipe Maurizio Guglielmo, Duca di Sassionia, di Giuliers, di Clivia e di Monti, richiesto amministratore del Vescovado di Numburgo, Landgravio di Turingia, Marchese di Misnia, come anche dell'alta, e bassa Lusazia, Prencipeconte di Henneberga, Conte della Marca, e Ravensberga, Signore di Ravensteinio & c. Venetia, M.DC.LXXXIV. Per Francesco Nicolini. Con licenza de' superiori, e privil.

SCENE

Nell'atto primo.

Loco sotterra con porta per la quale si va fuori di Roma.

Termine di picciolo giardino, sopra il quale riferisce il palazzo di Cina e quello di Antemio.

Fondo di torre.

Quarterio di soldati.

Nell'atto secondo.

Camere nella reggia.

Campidoglio²¹⁷.

Rimota de sterpi.

Sala.

Nell'atto terzo.

Porto con navi.

Appartamenti

Stanze.

De spettacoli.

BALLI

Di soldati²¹⁸.

Di marinari²¹⁹.

²¹⁶ Il libretto contiene 79 pagine e l'azione si svolge in tre atti. Non è presente la sezione rivolta al lettore e mancano, di conseguenza, informazioni utili relative al dramma. Il compositore, come per molte altre opere di Noris, è riconosciuto in Carlo Pallavicino.

Historia con favola che dà il titolo alla parte destinata alla narrazione dell'argomento racchiude il significato del lavoro svolto sul testo da parte degli autori in quest'epoca. Essi tendenzialmente prendono spunto da soggetti storici e li reinventano, tentando di renderli appetibili al grande pubblico. Inoltre la grande macchina del teatro barocco ben si presta a narrare le vicende in modo spettacolare e sorprendente. Anche in questo caso il tema riguarda il mondo romano intrecciato a quello barbaro dei vandali, di cui il protagonista è il re.

²¹⁷ Nella scena IV dell'atto secondo, ambientata nel Campidoglio per la messinscena del trionfo, si manifesta l'entrata in scena di una macchina: «Nel campidoglio augusto servano al Carro mio l'Aquile, e l'Orfe Và sul Trono da lontano la machina. [...] Si apre la machina nella quale dice la Pace [...]».

²¹⁸ Il ballo si svolge nella scena XV dell'atto primo, quella ambientata nel quarterio di soldati.

²¹⁹ Nella prima scena dell'atto terzo, ambientata nel porto con navi «nelle quali sono portate le spoglie con cavalli carri, e Cammelli» i marinai, dopo il passaggio delle spoglie e dei soldati, intrecciano un ballo.

1685

Opera

*Penelope la casta*²²⁰. Dramma per musica da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimano in S. Gio: Grisostom. L'anno MDCLXXXV. Di Matteo Noris. Consacrata all'Altezze Serenissime delli Signori Duchi Giorgio ed Ernesto Augusto, Duchi di Bransvich e Luneburgo, & c. In Venezia, MDCLXXXV, presso Francesco Nicolini. Con Lic. De' Superiori, e Privil.

SCENE²²¹

[Primo atto]

Regione dell'aria composta da nuvole.
Porto di mare con veduta del palazzo di Penelope.
Atrio che introduce a camere.
Stanza con letto.
Antro oscuro nelle viscere della terra.

[Secondo atto]

Piazza con apparato funebre.
Sala corrispondente a regi appartamenti.
Camera con baldacchino.
Immensa di solitudine, fra l'aria, e la terra.
Guerriera²²².

[Terzo atto]

Appartamenti d'Elvida.
Giardino.
Sala.
D'ombre, dove alogia il sospetto²²³.
Di luce.

²²⁰ Il libretto è composto da 84 pagine e il dramma si struttura in tre atti. Anche in questo libretto di Matteo Noris è assente la sezione rivolta al lettore e l'autore non indica i collaboratori alla messa in scena. Per quanto riguarda il compositore si tratta ancora una volta di Carlo Pallavicino, presenza costante in questi anni al San Giovanni Grisostomo.

Il tema in questo caso è di origine mitologica, vi si narrano le vicende di Penelope mentre Ulisse ha abbandonato Itaca e, come si legge nella sezione *Argomento*, «il resto si finge».

La prima edizione risale al 28 gennaio 1685 e alla Biblioteca Marciana se ne conservano due copie identiche, entrambe riportano la stessa data. Appartenente allo stesso anno, ma stampata nel mese di marzo, è conservata un'altra copia indicata nel frontespizio come *Seconda impressione*. Questa contiene lo stesso numero di pagine e non mostra cambiamenti nell'elenco delle scene.

²²¹ In questo libretto, diversamente da quelli fin'ora analizzati, le scene non sono elencate all'inizio del testo e suddivise tra i vari atti a cui esse fanno riferimento. Tra le parentesi, inserite a lato delle scene, si è ricostruita, in seguito alla lettura del libretto, la suddivisione in atti delle vicende.

²²² La scena XV del secondo atto vede lo svolgersi della guerra con una mutazione di scena rispetto la precedente. Compare il carro del fuoco su cui i personaggi presenti sul palcoscenico, in questo momento del dramma, salgono alla fine dell'atto stesso.

²²³ Le ultime due scene si susseguono velocemente al termine dell'opera. Nell'oblio si vedono le virtù Costanza e Fedeltà poste in alto, nel momento stesso in cui le ombre spariscono e compare la luce. In conclusione al testo si trova inoltre l'indicazione «Volà la Fama».

1686

Opera

*Amore innamorato*²²⁴. Dramma per musica nel Famoso Teatro Grimano di S. Gio Grisostomo l'anno M.DC.LXXXVI. Di Matteo Noris. Dedicato All'altezza Sereniss. di Madama Sofia Dorotea, principessa di Branvich, Luneburgo, & c. In Venezia, M.DC.LXXXVI, appresso Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori.

SCENE

Nell'Atto Primo.

Delitiosa pe gli riposi d'Amore.
Piazza di rose con popolo.
Montagna alpestre.
Mare con dirupi, e Tempio d'Amore.

Nell'Atto Secondo.

Giardino del Palazzo d'Amore.
Orti Esperidi.
Stanza d'Amore con letto.
Campagna.

Nell'Atto Terzo.

Palude Stigia, con la porta d'Inferno.
Camera.
Piazza con Rogo acceso.
Boschetto.
Celeste.

MACHINE.

Carro di Colombe con Venere, e Giunone²²⁵.
4 Aure che portano per aria Amore adormentato²²⁶.
Carro adornato di rose con Psiche²²⁷.
Nave con Teseo che si sommerge²²⁸.

²²⁴ Il libretto è scritto in 70 pagine e l'azione si struttura in tre atti. Anche in questo caso la critica riconosce l'autore delle musiche in Carlo Pallavicino, anche se il nome non viene indicato all'interno del libretto. La copia del suddetto libretto è conservata a Venezia presso la Biblioteca di Casa Goldoni.

In questo caso il tema dell'opera è tratto da soggetti di natura mitologica, dove i protagonisti delle vicende sono Amore, Venere, Cupido e Psiche, a cui si aggiungono alcune deità e altre figure mitologiche. Nella parte conclusiva vi sono delle annotazioni, assenti negli altri libretti:

«Imprimatur. Fr.Io: Thomas Rovetta Inquisitor Generalis Venet.

Gio: Battista Nicolosi Secret.

Adi 10 Gennaio 1686.

Registrata nel Magistrato Eccellentiss. Degli Essecutori contra la Biastema. Antonio Canal Nod».

In quest'opera l'utilizzo delle macchine è cospicuo e impegna molte delle scene, nelle indicazioni iniziali del testo non sono poste in ordine di apparizione. Durante la lettura del libretto si può notare come l'entrata in scena di molte macchine avvenga nel primo atto.

²²⁵ Nella scena XI dell'atto primo, ambientata al mare e al tempio di Amore, compare il carro trainato da colombe con Venere e Amore. Nella stessa scena viene utilizzata un'altra macchina, verso la conclusione si legge: «Qui comparisce sotto il Mare conchiglia guidata da Cavalli Marini [...] Venere ascende sopra la Conchiglia e parte».

²²⁶ All'inizio della scena III del primo atto, ambientata nella Deliziosa: «Amore, che dorme portato per Aria da 4. Aure sopra cussini à lento volo dal lontano, e detti».

²²⁷ La scena V dell'atto primo si apre con la piazza adornata da rose, dove «si vede Psiche sopra Carro tirato da 4 Cavalli con accompagnamento di Donzelle, e Giovani coronati di Rose». In conclusione di questa parte avviene il ballo di giovani e donzelle, mentre il carro è ancora al centro della scena.

²²⁸ Al principio della scena XIV del primo atto compare «Nave, che approda al Lido Sbarcano Teseo e Psiche». Nella scena successiva, quando Psiche viene lasciata da sola mentre Teseo e gli altri ripartono per mare, si legge: «Lampi, e turbini, Mare procelloso. Vedesi la Nave in lontano, che s'affonda».

Parte d'un monte, che viene precipitato da Ercole.
Giove su l'Aquila²²⁹.
Conchiglia tirata da Cavalli marini.
24 Amori che portano per aria Amore, & Psiche svenuta²³⁰.
Delfino²³¹.
Un'Orca marina.
Combattimento d'Ercole col Drago dell'Esperidi²³².
Volo d'Amore²³³.
Il Can Cerbero.
8 Amorini, che volano.

BALLI

Di donzelle, e giovani.
Di marinai.
Di Amori con sacelle.
Di Pastori.
Di Demoni.
Di Deità.

²²⁹ Sempre nel primo atto in particolare durante la scena VII si legge: «comparisce Giove sopra l'Aquila attorniato da Raggi».

²³⁰ Nella scena XVII del primo atto, Psiche è svenuta e «poi esce dal Tempio stuolo de Amorini [...] Portati dagli Amori Psiche, ed Amore ascendono nell'Alto».

²³¹ Nell'ultima scena dello stesso atto si legge: «Qui montato sopra il Delfino parte Mercurio. Sorge dal Mare un Mostro Marino, sopra il di cui dorso vi sono Marinari salvati dal naufragio, che portati à terra formano un Ballo d'allegrezza atufandosi con il mostro». Quindi alla conclusione del primo atto compaiono il delfino, l'orca marina e viene messo in scena il ballo dei marinai.

²³² Il combattimento tra Ercole e il drago avviene nel corso della quarta scena del secondo atto.

²³³ Il volo del personaggio Amore avviene in due momenti del dramma. Nel secondo atto, alla fine della scena XII che si svolge nella stanza d'Amore, e al termine della scena VIII del terzo atto ambientata nella Camera.

1687

Opera

*Elmiro re di Corinto*²³⁴. Melodramma da rappresentarsi in Musica nel Celeberrimo e Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo. L'anno MDCLXXXVII. Dedicato all'Illustriss. e Eccellentiss. Sig Sig e Padron Colendissimo il Signor D. Domenico Orsino, Patritio Romano, Duca di Gravina, Prencipe di Solofra, Conte di Muro, & c. Venezia, MDCLXXXVI. Per Antonio Bosio. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. Si vede in Merceria all'insegna della fortuna.

MUTATIONI DI SCENE

Nell'atto primo.

Atrij rimoti, corrispondenti ad un sotteranea.
Camera reale con letto, e due gabinetti.
Sottoterranea illuminata da fanali.
Ritorna la camera.

Nell'atto II.

Apparato di pompe reali con macchina.
Giardino.
Boschetto apparato per lo sponsalizio reale con macchine.

Nell'atto III.

Deliziosa.
Stanze reali.
Anfiteatro.

BALLI

Di turchi, e mori²³⁵.
Di soldati²³⁶.

²³⁴ L'opera è strutturata in tre atti, il libretto è composto da 62 pagine.

Questo dramma è pubblicato in forma anonima ed è attribuito al cardinale, nonché proprietario del teatro, Vincenzo Grimani. Le musiche sono del maestro Carlo Pallavicino. Non si conoscono i nomi delle personalità che hanno contribuito alla messa in scena dell'opera, in quanto è assente la sezione rivolta al lettore. Nella parte *Argomento* è interessante notare come l'autore, oltre a dare alcune delucidazioni e notizie relative ai fatti del dramma, scriva «Su questa istorica base descritta da Aristofane, s'intrecciano vari accidenti, che formano il presente Melodrama» esprimendo quindi una relazione con la drammaturgia classica.

Questo dramma, in linea con le scelte di soggetti e temi adottati al San Giovanni Grisostomo, presenta come messaggio insegnamenti e intenti moralizzanti. Infatti non sono numerose le scene a sfondo erotico e non sono molte le opere che adottano la soluzione degli intermezzi comici, diversamente dagli altri teatri dell'epoca.

Per quest'opera esiste una descrizione in «Pallade Veneta» del 1687 e trascritta in SELFRIDGE – FIELD, *Op. cit.*, pp. 134 – 142, interessante soprattutto per quanto riguarda il primo atto: «[...] Terminò questa improvviso e improvvisa sen volò la tela che cuopriva il proscenio, e comparve all'occhio de' riguardanti un atrio con numeroso ordine di ben situate colonne, in positura così vaga di prospettiva che, non contenta d'ingannar l'occhio, richiamava il tatto per farsi creder reale. A questa bella architettura corrispondeva un sotterraneo che portava veri terrori benché si riconoscesse finto [...]».

Inoltre per quanto riguarda il secondo atto si legge: «[...] s'aperse all'occhio degl'astanti un ricco apparato di pompe reali con una machina luminosa rappresentante una stella. [...] Si muta la scena in boschetto di delitia con damaschi tirati sopra i armi degli alberi, con bellissimi scherzi pittoreschi, statue, scale e portici nobilmente arricchiti, fonti e viali magnifici e spatiosi e di somma letitia all'occhio, dove seguir deve il real sposalizio [...]».

²³⁵ Nella scena ambientata nel bosco per lo sposalizio reale, la XIII del secondo atto, è indicato un ballo, che segue una piccola lotta, tra dodici seguaci dello sdegno e dodici della pace.

²³⁶ Nella scena I del secondo atto, ambientata nell'apparato di pompe reali con macchina, si legge: «Al suono di sinfonia si avanza la machina condotta da ventiquattro soldati, che facendo vari giochi, formano vago intreccio, che serve per ballo».

1687

Opera

*Flavio Cuniberto*²³⁷. Dramma per Musica da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani in San Gio: Grisostomo. L'anno MDCLXXXVII. Di Matteo Noris, Dedicato all'Altezza Serenissima del Prencipe Eugenio di Savoia. In Venezia, MDCLXXXVII, per Francesco Nicolini. Con licenza de' Superiori, e Privil.

SCENE

Atto primo.

Antro dello sdegno e reggia d'Amore.
Giardinetto corrispondente alla casa di Vgone.
Sala nella casa di Lotario con lampadi accese.
Atrio nella reggia corrispondente à stanze reali.
Delitiosa.

Atto secondo.

Boschetto reale con apparato di mense²³⁸.
Giardino.
Piazza corrispondente al palazzo di Lotario.

Atto terzo:

Cortile regio.
Camera nella casa di Lotario.
Piazza reale.

²³⁷ Il libretto è composto da 83 pagine e l'opera si sviluppa in tre atti. È presente la sezione intitolata *Epilogo delle attioni del Flavio Cuniberto* in cui vengono delineate le vicende storiche dei personaggi e per la prima volta, tra i drammi fin'ora considerati, è presente un prologo che funge da introduzione all'opera. Anche in questo caso è assente la parte rivolta allo spettatore contenente solitamente i nomi dei collaboratori alla messinscena. La musica è di Domenico Paternio.

L'opera è una riproposizione, anche se rivisitata, del dramma messo in scena appena cinque anni prima nello stesso teatro. È già il secondo caso di replica in pochi anni, evento che conferma il successo del fenomeno operistico per il terzo teatro Grimani.

²³⁸ Nel testo alla fine della prima scena del secondo atto è indicato l'inserimento di un ballo.

1688

Opera

*Orazio*²³⁹. Drama per Musica da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di San Gio: Grisostomo l'anno M.DC.LXXXVIII. Consacrato all'Altezza Sereniss. Elettorale di Massimiliano Emanuele, Duca dell'una, e l'altra Baviera, e del Palatinato Superiore, Prencipe Elettore del S.R.I Co: Palatino del Reno, Landgravio di Leichtenberg, & c. In Venetia, M.DC.LXXXVIII. Per Francesco Nicolini. Con licenza de' superiori, e privil.

INTERMEDI

Atto primo.

Gioco di soldati con lotte, e spadoni²⁴⁰.

Atto secondo.

Combattimento di tre Orazij, e tre Curiazij²⁴¹.

Atto terzo.

Mori, che con l'armi figurano molte parole²⁴².

[SCENE]²⁴³

Primo atto.

Campagna con due eserciti, romano e sabino.

Boschetto con statue e fontane.

Nelle stanze di Sabina.

Piazza col simulacro di Giove con il popolo radunato ai piedi della statua, due urne, e tutti i sabini da una parte che seguono Flaviano, mentre tutti i romani sono dall'altra con Tullio.

Secondo atto.

Deliziosa.

Campagna con steccato.

Terzo atto.

Logge della casa di Orazio.

Piazza di Roma.

²³⁹ Il libretto è composto da 71 pagine e il dramma si struttura in tre atti. Nel frontespizio non è indicato il nome dell'autore, i testi consultati e studiati che riportano una cronologia delle opere rappresentate sono concordi nell'attribuire il testo a Vincenzo Grimani e la musica a Giuseppe Felice Tosi, anch'egli non indicato nel libretto.

La storia narra le famose vicende delle legendarie figure appartenenti all'antica Roma, ossia i fratelli Orazi e Curiazi.

Interessante è riportare un estratto della parte rivolta al lettore del libretto, dove si legge: «Ho scritto per mio gusto, non facendo professione di Poeta, e da Cornelio [l'autore si riferisce al drammaturgo Pierre Corneille] che nell'Idioma Francese hà composta la Tragedia intitolata l'Orazio hò tolta parte dell'invenzione [...] Le voci di Deità, destino, e simili son poetiche; L'animo però è intieramente Cattolico [...]».

La copia consultata presso la Biblioteca Marciana presenta un'antiporta figurata (Fig. 6), mentre un'altra stampa, identica per forma e contenuto, conservata alla Biblioteca di Casa Goldoni ha un'antiporta figurata completamente diversa, con due iniziali incise in basso a sinistra (Fig. 7).

²⁴⁰ Intermezzo posto al termine del primo atto.

²⁴¹ Il momento del combattimento, scena cardine del dramma, avviene nella scena XV dell'atto secondo.

²⁴² Scena posta in chiusura dell'opera, dove le parole figurate dai mori vengono espresse dal coro nel canto finale.

²⁴³ La suddivisione in scene non è indicata all'inizio del dramma, si trovano solo gli intermedi. L'elenco delle scene è qui riportato in seguito alla lettura e lo studio del libretto.



Fig. 6 Anonimo, antiporta per il libretto di Vincenzo Grimani, *Orazio*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1688.



Fig. 7 Attribuita a Carlo Lodovico del Basso, antiporta per il libretto di Vincenzo Grimani, *Orazio*, Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, 1688.

1688

Opera

*Carlo il grande*²⁴⁴. Drama per Musica da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo l'anno 1688. Consacrato all'Altezza Serenissima di Ferdinando de' Medici, Gran Principe di Toscana, & c. In Venetia, M.DC.LXXXVIII. Per Francesco Nicolini. Con licenza de' superiori, e privil.

SCENE

Nell'atto primo.

Castello d'Atlante sopra d'uno scoglio eminente in mezzo ad un lago. Si muta in campagna con colli e spelonche.

Stanza con baldacchino.

Castello d'Alcina, si muta in giardino.

Campagna sterminata di stragi.

Nell'atto secondo:

Sala del consiglio di guerra.

Villaggio con bosco da una parte; dall'altra un ponte sopra il fiume con torre, e sepolcro non terminato.

Camera con letto incantata. Si muta in spelonca oscurissima.

Campagna con la città di Parigi in prospetto.

Nell'atto terzo:

Camera nella reggia di Parigi

Luogo spazioso con prigione e cielo della luna di notte.

Padiglione regio.

Anfiteatro fuori di Parigi in cui seguì la battaglia fra Rugger, e Rinaldo.

La scena si figura in Parigi, e ne' luoghi circonvicini, e nell'isola di Alcina.

ATTIONI, ET APPARENZE

Nell'atto primo.

Atlante che vola su l'Ippogrifo²⁴⁵.

Quattro demoni che fuggono per aria.

Huomo mostruoso della guardia d'Alcina che si trasforma in un smisurato gigante, poi di gigante in una fontana²⁴⁶.

Caccia del cervo.

Duello fra Orlando, e Rinaldo.

Carro d'Atlante che esce di sotterra²⁴⁷.

²⁴⁴ L'opera si struttura in tre atti il libretto contiene 72 pagine. Anche in questo caso il nome del librettista non è indicato nel frontespizio, gli studi si trovano concordi con le testimonianze dell'epoca nell'attribuire l'opera ad Adriano Morselli.

Nella sezione intitolata *A chi Legge* si trovano importanti indicazioni. In primo luogo l'autore cita Ariosto come fonte letteraria per quest'opera, infatti quest'ultimo ha trattato lo stesso soggetto. Morselli riprende così alcuni episodi tratti dall'opera dell'Ariosto, accomodandoli alla scena contemporanea, dando importanza «alla vaghezza dell'Apparenze per allietar l'occhio». Nella stessa pagine viene citato Domenico Gabrieli come autore delle musiche.

È presente al principio del libretto un'antiporta figurata (Fig. 8).

²⁴⁵ Nella II scena del primo atto avvengono due *apparenze*. Compare l'ippogrifo, su cui vola Atlante uscito dal castello. Nella stessa scena sono presenti Bradamante e Breno, i quali si scontrano con Atlante. Al termine della scena è descritta la seconda azione: «Leva Atlante una pietra, e volano di sotterra quattro Demoni, quali lasciano cader due vasi con fiamme accese, e sparisce l'Incanto restando una Campagna con colli, e spelonche».

²⁴⁶ Nella scena XI del primo atto, dove i protagonisti sono Breno e Ruggero, i quali entrano nel castello d'Alcina. Alla guardia trovano un uomo mostruoso, che si tramuta in un gigante con una clava e al termine della scena, dopo un breve scontro, il gigante cade a terra, si trasforma in fontana e la scena cambia. I personaggi stupiti si trovano ora in un giardino ameno.

²⁴⁷ L'atto primo si conclude con: «Esce un Carro di sotterra sovra di cui vanno Atlante, e Bradamante, e dall'apertura del terreno e sono Mostri, che formano il Ballo».

Mostri, ch'escono dall'apertura del terreno.

Nell'atto secondo.

Lotta fra Orlando , e Rodomonte sul ponticello.

Due vasi nella camera di Alcina, che si tramutano in serpi²⁴⁸.

Fanciulli che si mutano in mostri.

Letto, che diventa un drago terribile.

Serpe, mostri, e drago che si cangiano in sassi. Nuvola che esce di sotterra, e si cangia in un carro, sopra del quale fugge Ruggero per aria da gli alberghi d'Alcina²⁴⁹.

Rassegna dell'esercito francese.

Nuvola in aria, che si dilata, e scende, con entro Alcina e Breno²⁵⁰.

Sassi dai quali escono i Venti.

Venti trasformati in spiriti.

Nell'atto terzo.

Astolfo, che scende dal cielo della luna sù l'Ippogriffo co'l senno d'Orlando²⁵¹.

Battaglia frà Rugger, e Rinaldo.

Alcina per aria, che sparge fiamme²⁵².

Caduta d'Alcina per opra d'Atlante.

La Scena si figura in Parigi, e ne' luoghi circonvicini, e nell'Isola di Alcina.

²⁴⁸ Nella scena X dell'atto secondo, mentre Atlante recita la sua battuta in scena avvengono molte mutazioni. Di seguito viene riportata la battuta e in corsivo, per distinzione, le parti che indicano i cambiamenti che succedono sulla scena: «Le forme, il volto, e tutto ciò, che miri, Opra è d'incanto. Osserva. Son que' vasi serpenti. *Si cangiano i Vasi in due Serpenti.* Que' fanciulli son Mostri. *Ad una scossa di Verga si cangiano in Mostri.* Il letto, il letto, che gl'amori t'invita; È un drago orrendo. *Il letto si trasforma in un Drago.* E al fine È uno speco l'albergo che si chiaro risplende à noi d'innante. *Si cangia la stanza in un'oscura spelonca*».

²⁴⁹ La mutazione e l'apparenza avvengono nella scena XII dell'atto secondo, che si chiude con Ruggero che sparisce dalla vista sul carro.

²⁵⁰ Nella scena XX Alcina e Breno su una nuvola che dall'alto vedono la città, l'atto si chiude con questa scena a cui segue un ballo di spiriti, e mostri.

²⁵¹ Astolfo sull'ippogrifo appare nella scena VIII, mentre Orlando dorme incatenato ad un sasso e scende la notte nella prigione dove l'azione è ambientata.

²⁵² Come introduzione alla scena XIX si legge: «Alcina sopra Carro tirato da dae Draghi, che vò spargendo fiamme, e poi Atlante è soddetti». Nella medesima scena Alcina precipita per mano dello stesso Atlante.



Fig. 8 Anonimo, antiporta per il libretto di Adriano Morselli, *Carlo il grande*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1688.

Opera

*Amulio e Numitore*²⁵³. Dramma per Musica da recitarsi nel famoso Teatro Grimano di S. Gio: Grisostomo l'Anno 1689. Consacrato all'Altezza Serenissima di Giorgio, Langravio d'Assia, & c. Venetia, M.DC.LXXXIX, per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privil.

SCENE

Nell' Atto Primo.

Tempio della dea Vesta²⁵⁴.
Gabinetto della casa di Ascanio.
Parte degl'orti di Amulio con Palagio, torre strada sotterranea.
Mare con navi, fanali accessi di notte.
Reggia di Venere sopra del mare.

Atto secondo.

Sala con apparato di nozze coperta da una gran cortina, che poi s'apre, ed appar tutta la sala con trono nel mezzo.
Luoco deserto con monti e dirupi vicino ad alba, che poi si disfà cambiandosi in un esercito numeroso²⁵⁵.
Appartamenti di Martia con seggio.

Atto terzo.

Sala con apparato di mensa.
Altro apparato diverso in cui si tramuta la sala²⁵⁶.
Finto giardino nel quale pur si trasforma la medesima scena.
Prigione.
Mura di dentro della città.
Salone regio illuminato.
La scena si finge in alba²⁵⁷.

²⁵³ Il libretto è composto da 71 pagine e il dramma si suddivide in tre atti. Il nome dell'autore non è indicato nel frontespizio, ma si trovano le iniziali A. M. in conclusione alla dedica. Il testo poetico è infatti di Adriano Morselli. Nella sezione rivolta allo spettatore, l'autore nomina Giuseppe Felice Tosi come compositore delle musiche.

Anche in questo caso si narrano le vicende tratte sia dal mito che dalla storia di Roma. I fratelli Amulio e Numitore, figli del re d'Albalonga, sono i protagonisti del dramma. Essi si contendono il trono, anticipando le vicende dei nipoti di Numitore, Romolo e Remo. L'autore esplicita Livio (riferendosi a Tito Livio) come fonte storica e romanzata degli episodi.

La copia del libretto conservata presso la biblioteca Marciana presenta l'antiporta incisa (Fig. 9).

²⁵⁴ Nella prima scena ambientata nel tempio di Vesta, la dea fa la sua apparizione calando dall'alto su un carro descritto come «luminoso di fuoco».

²⁵⁵ Nella scena IX vengono mandati da Venere, quindi calati dall'alto, due amorini che intervengono brevemente tra Ascanio e Numitore, sottraendo loro le armi. Poco dopo la scena si dissolve, tramutandosi in soldati, armi, tamburi e trombe e insegne. Lascia il posto quindi infine a un esercito numeroso.

²⁵⁶ Nella scena III si legge: «Qui si muta tutta la Scena con nuovo apparato e da piccioli Cavalieri, e Dame, che portano da bere ad Amulio, e Martia viene formata vaga danze [...] Si muta di nuovo tutta la Scena, e si rappresenta un finto Giardino, e segue un ballo di Ninfe, che recano frutta sopra la mensa».

²⁵⁷ Il dramma si conclude con una danza di dame e cavalieri.



Fig. 9 Anonimo, antiporta per il libretto di Adriano Morselli, *Amulio e Numitore*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1689.

1690

Opera

*Pirro e Demetrio*²⁵⁸. Drama da rappresentarsi in musica nel famoso Teatro Grimano di S. Gio: Grisostomo l'Anno 1690. Dedicato all'Illustriss. & Eccellentiss. Signor Gasparo del Luca, nobile veneto. Venetia, M.DC.LXXXX, per il Nicolini, con Licenza de' Superiori, e Priv.

SCENE

Nell'Atto Primo.

Campagna di notte illuminata con padiglioni, e fiume di lontano attraversato da un ponte.

Stanza con seggio.

Piazza con archi e colonne per ricevere il Re con la sposa.

Nell'Atto Secondo.

Stanze terrene.

Grottesca nella reggia.

Deliziosa negli appartamenti di Deidamia.

Reggia di Venere da una parte e dall'altra l'albergo opaco della Discordia, che poi si trasforma nella stessa reggia di Venere.

Nell'Atto Terzo.

Logge che restano sparita la reggia di Venere.

Giardino negli appartamenti di Deidamia.

Sala con trono.

Anfiteatro.

BALLI

Di Persiani, e fanciulli Etiopi.

Di Amorini, e Mostri seguaci della Discordia.

Di Cavalieri in forma di battaglia.

La scena si finge nell'antica metropoli dell'Epiro, e ne' luochi vicini.

MACHINE

Colone e archi che si spezzano tramutandosi in una gran scala che tutta quasi ingombra la scena²⁵⁹.

Reggia di Venere con la dea in macchina che sparisce e restano poi logge²⁶⁰.

Tetide sopra un ampia conchiglia che poi si profonda²⁶¹.

Apollo in aria sopra un carro tirato da quattro cavalli vivi che si spezza e sparisce diviso in due parti.

Marte sopra un drago.

Cintia in aria.

Giove.

²⁵⁸ Il libretto è composto da 70 pagine e l'opera si struttura in tre atti. L'autore, Adriano Morselli, non è citato nel frontespizio, ma al termine della dedica firma con le iniziali A.M. La musica è di Giuseppe Felice Tosi, indicato dall'autore nella sezione rivolta al lettore. I recitanti, nella stessa pagina, vengono definiti come «i più famosi del nostro secolo».

Il dramma trae il suo soggetto dal mondo greco, interessante è la descrizione che Morselli restituisce dell'opera adattata alle esigenze del pubblico: «Questo Drama è tutto amoroso; ma gli amori sono tutti onesti, & adornati di qualche azione Eroica, per adattarsi alla dignità del Teatro, & al genio nobile de' Spettatori».

È presente nel libretto un'antiporta figurata (Fig. 10)

²⁵⁹ Nella scena XII dell'atto primo la scenografia che prevede archi e colonne muta in favore di un'ampia scala affollata da molti personaggi presenti nell'opera, che la percorrono entrando in scena.

²⁶⁰ Al termine del secondo atto la scena si svolgeva tra la reggia di Venere e l'albergo oscuro della discordia. All'inizio del terzo atto avviene la mutazione e la reggia è sostituita dalla presenza di logge.

²⁶¹ Nell'ultima scena del terzo atto fanno la loro apparizione tutte le deità sopra elencate in macchina, le quali introducono schiere di cavalieri in un clima di feste in occasione delle nozze di Pirro e Demetrio.



Fig. 10 Anonimo, antiporta per il libretto di Andriano Morselli, *Pirro e Demetrio*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1690.

1691

Opera

*L'incoronazione di Serse*²⁶². Drama per musica da rappresentarsi nel famoso Teatro Grimano di San Gio: Grisostomo l'Anno 1691. Consacrato all'Altezza Serenissima di Soffia Charlott, elettrice di Brandeburgo, nata principessa di Bransvich e di Luneburgo, & c. In Venetia M.DC.XCI, per il Nicolini. Con Licenza de' superiori, e privilegio.

SCENE

Dell'Atto Primo.

Stanza con seggio.

Giardino.

Camera con letto.

Atto secondo.

Cortile con stanze terrene.

Sala negli appartamenti di Statira.

Grotesca.

Atto terzo.

Deliziosa negli appartamenti di Statira.

Stanza negli appartamenti di Elena di notte.

Giardino sopra colli nei sodetti appartamenti di Statira.

Atrio d'anfiteatro con seggio e tavolino.

Anfiteatro.

BALLI

Di paggi.

Di cacciatori.

La scena si finge Persepoli antica Metropoli della Persia.

²⁶² Il libretto è composto da 60 pagine e l'azione si suddivide in tre atto. L'autore, non inserito nel frontespizio, è ancora una volta Adriano Morselli, presenza costante al San Giovanni Grisostomo in questi anni. Le musiche sono opera di Giuseppe Felice Tosi, citato nella sezione *A chi legge*.

Il dramma mette in scena le imprese del re di Persia Serse e le ambientazioni si fingono nel vicino-medio oriente, nell'antica regione della Mesopotamia. Il luogo dove l'ambientazione è situata è indicato dopo la sezione dedicata ai balli.

Nel libretto, risalente allo stesso anno, intitolato *La pace fra Tolomeo e Seleuco*, trascritto nella scheda successiva, Morselli cita quest'opera nella sezione *A' lettori* dove si legge: «Nell'altro mio Drama intitolato l'Incoronazione di Serse presi un nobile, e strano motivo da una delle più belle Tragedie del gran Cornelio [probabilmente l'autore si riferisce a Pierre Corneille], e stimai meglio prender qualche nuova fantasia da Poeti stranieri, che rappresentarti le cose stesse vedute cento, e cento volte suora le nostre Scene [...]».

Antiporta figurata, presente nella copia conservata e consultata presso la Biblioteca Marciana (Fig. 11).



Fig. 11 Antiporta per il libretto di Adriano Morselli, *L'incoronazione di Serse*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1691.

1691

Opera

*La pace fra Tolomeo e Seleuco*²⁶³. Drama per musica da Rappresentarsi nel Famoso Teatro Grimano di S. Gio. Grisostomo l'anno 1691. Consacrato all'Altezza Serenissima del duca Federico de Slessevvig Holstain, ereditario di Norvegia, Conte d'Oldenburg, e Delmenstort, &c.&c. Venetia, MDCXCI, per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privileg.

SCENE

Atto primo.

Porto di Mare con Legni diversi.

Luoco dirupato vicino alla Città.

Stanza.

Campagna ingombrata da alberi che vengono recisi da Guastadori²⁶⁴.

Atto secondo.

Appartamenti della Regina.

Campagna con città assediata. Di notte.

Cortile con porta, che introduce nel serraglio.

Padiglione.

Steccato.

Atto terzo.

Giardini nel serraglio.

Appartamenti d'Antioco.

Stanza nel serraglio.

Piazza.

Reggia della Pace con Machine²⁶⁵.

²⁶³ Il libretto è composto da 64 pagine e l'opera è suddivisa in tre atti. L'opera è di Adriano Morselli, il cui nome non viene indicato nel frontespizio. Nella sezione intitolata *a' lettori* sono indicati Carlo Pollaroli per la musica e Tommaso Bezzi per gli apparati ingegnosi. Quest'ultimo sostituisce Ippolito Mazzarini come scenografo del teatro Grimani, la sua presenza rimane costante così come lo è stata fin'ora la collaborazione di Mazzarini.

Nella parte rivolta alla descrizione dell'argomento storico l'autore opera una distinzione tra i fatti tratti da vicende più o meno reali, e una parte intitolata *favola* in cui vengono citati momenti del dramma in cui si porta in scena la finzione narrativa legata alla fantasia e alle scelte stilistiche di Morselli.

Presso la Biblioteca Marciana è conservata una ristampa del libretto appartenente allo stesso anno, sottoforma di *Seconda Impressione* e ridotta a 60 pagine. Questa copia, rispetto la prima, non presenta cambiamenti per quanto riguarda la messinscena .

Antiporta figurata (Fig. 12).

²⁶⁴ Alla fine del primo atto è rappresentato il ballo dei Guastadori, non elencato all'inizio del Dramma assieme alle scene.

²⁶⁵ Al principio dell'ultima scena sono indicate la Vendetta e la Pace in macchina. La Pace sembra già essere sollevata e sospesa in aria. Poco dopo si solleva anche la Vendetta sostenuta da due draghi, quando questi ultimi volano in due parti opposte sulla scena la Vendetta precipita portando, di conseguenza, la Pace alla vittoria sul male.



Fig. 12 Anonimo, antiporta per il libretto di Adriano Morselli, *La pace fra Tolomeo e Seleuco*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1691.

1692

Opera

*L'Ibrahim Sultano*²⁶⁶. Dramma postumo del Sig. Dottor Adriano Morselli. Da rappresentarsi in Musica nel Famoso Teatro Grimano di San Gio: Grisostomo l'Anno 1692. Consacrato all'Illustrissimo e Eccellent. Sig. Gio: Alberto di Ferschen, Tenente Colonnello di S.M. Imperiale Primo gentiluomo di Camera, Aiutante Generale e Commissario di S.A.S. di Marggravio di Brandeburgo Baraide, & c. In Venetia, MDCXCII, per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori.

SCENE

Nell'Atto Primo.

Vista del Serraglio sopra un canale che viene dal mare maggiore.

Bagni

Boschetto vicino alle prigioni.

Luoco corrispondente ai giardini della Sultana²⁶⁷.

Nell'Atto Secondo.

Camera della Sultana.

Delitiosa sopra colli vicina al luoco della caccia.

Piazza nel mezzo della quale si vede sopra un colle una rocca preparata dalle militie del ferraglio per solennizare con giochi la presa di Babilonia.

Nell'Atto Terzo.

Camera con letto.

Cortile con prigioni da un lato del quale corrisponde una facciata del Pallagio della Sultana.

Piazza preparata per celebrar la Vittoria²⁶⁸.

²⁶⁶ L'opera è strutturata in tre atti e il libretto è composto da 46 pagine. La sezione *Avvertimento a chi Legge* per la prima volta fin'ora è posta alla fine del dramma. Non mostra similitudini con le altre sezioni rivolte al lettore, incontrate precedentemente. In questo caso vengono indicate e riportate le varie arie, dove si collocano all'interno dell'opera e il contenuto recitato.

Il dramma fa parte di quel nuovo filone che risponde a un gusto derivante da un nascente interesse per in mondo esotico e orientale.

Nella copia presente in Marciana si trova un'antiporta figurata (Fig. 13).

²⁶⁷ Nella scena XIV, ambientata ai giardini, si legge: «S'apre il prospetto, e si vede Orcano con numeroso corteggio, che precede la venuta d'un Elefante riccamente bardato, qual sostiene gran Torre sopra il dosso. [...] Avanzandosi l'Elefante, s'apre la Torre, e scendono molti soldati carichi di spoglie, e schiavi da presentar alla Sultana [...]».

Alla fine del primo atto è rappresentato il ballo di otto indiani che guidano l'elefante e otto schiave more che vengono con le spoglie, non precisato nella illustrazione delle scene all'inizio dell'Opera.

²⁶⁸ Ad introduzione della scena conclusiva dell'opera si legge: «Dilatatesi le Nubi scuoprono da un lato un'apparenza di Cielo, dall'altro di Terra, e nel fondo d'Infernale».



Fig. 13 Anonimo, antiporta per il libretto di Adriano Morselli, *L'Ibrahim Sultano*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1692.

1692

Opera

*Onorio in Roma*²⁶⁹. Drama da rappresentarsi in musica nel Famosissimo Teatro di S. Gio: Grisostomo l'Anno 1692. Consacrato all'Eminentiss. e Reverendiss. Signor Cardinale Pietro Othoboni, pronipote della Santità di Alessandro VIII. Pontefice massimo di gloriosa memoria. In Venetia, M.DC.XCII, per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privileg.

MUTAZIONI

Atto Primo.

Vasta Campagna ingombrata da Selva recisa col Sole, che spunta.

Appartamenti di Placidia in Roma.

Atrio con Statue, e Colonnati, che aprendosi introduce in un Giardino con pergolate d'Agrumi, e fiori.

Atto Secondo.

Cortile Regio.

Loco preparato per solennizzare lo stabilimento della Pace.

Rotonda con Ritratti, e Scolture de gl'Imperatori; che aprendosi lascia vedere.

Stanze Imperiali, e fuga come di Galeria con Antichità.

Atto Terzo.

Parco Imperiale.

Strada spaziosa con Ponte sopra il Tevere.

Salone Imperiale illuminato per la coronazione di Termanzia.

BALLI

Di Giardinieri.

Di Dame e Cavalieri.

Di soggetti di corte, per la gran Danza Francese.

²⁶⁹ Il libretto è composto da 67 pagine e l'azione del dramma si sviluppa in tre atti. Anche in questo caso l'autore è contraddistinto dalle iniziali che si trovano in conclusione alla dedica, si tratta di Giovanni Matteo Giannini. Nella sezione *Lettere* si fa accenno alla velocità con cui l'opera è stata pensata e realizzata, ed è indicato Carlo Pollaroli come compositore che, in base a quanto scrive l'autore, avrebbe trasposto l'opera in musica in poco più d'una settimana.

Presso la Biblioteca Marciana sono conservate due copie identiche tra loro, esse riportano le stesse scene, la stessa data e lo stesso numero di pagine. L'unica differenza è che una delle due presenta alla fine del dramma una sezione dedicata alle *Canzonette aggiunte*, dove vengono riportati i relativi testi e precisata la loro collocazione all'interno del Dramma.

Entrambe conservano l'antiporta figurata (Fig. 14), elemento molto importante e singolare per la storia dei libretti di questo teatro in quanto si tratta della prima incisione firmata.



Fig. 14 Alessandro Dalla Via, antiporta per il libretto di Giovanni Matteo Giannini, *Onorio in Roma*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1692.

1693

Opera

*La forza della virtù*²⁷⁰. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Gio: Grisostomo. L'anno M. DC. XCIII. Di Domenico David. Dedicato a Sua Eccellenza il Signor Gio: Carlo Grimani. In Venetia M. DC. XCIII. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori e Privil.

La Scena si rappresenta in Toledo

SCENE

Atto Primo.

Campagna di Toledo, con le mura della Città in prospetto e col Palagio d'Anagilda da un canto in lontananza.
Stanze di Anagilda in Campagna, vicina alla Città di Toledo.
Ritiro Reale con Giardino in Prospetto, e Cortile in Vicinanza.
Appartamenti di Anagilda in Corte.

Atto Secondo.

Cortile.
Scena di spettacoli, la cui sommità è circondata di Logge, e nel cui basso striscia un Fiume, con margine, e con ponte, ove si rappresenta la Battaglia delle Amazoni, seguita su'l Termodonte, che si tramuta in Anfiteatro di Verdura²⁷¹.
Tribunal, dove è accusata Clotilde.
Sala Regia con Trono.

Atto Terzo.

Prigione.
Stanza di Specchi.
Loco Delizioso con Fontane.
Piazza in forma d'Anfiteatro destinata all'Incoronazione di Clotilde²⁷².

BALLI

Di Greci, e d'Amazoni.
Di Dame, e Cavalieri Spagnoli²⁷³.
Di Ninfe, e fiumi seguaci del Tago.

²⁷⁰ Il libretto è composto da 72 pagine e l'opera contiene tre atti. Nella sezione rivolta al lettore non ci sono indicazioni riguardo le personalità che hanno contribuito alla realizzazione del dramma. Il compositore è riconosciuto dagli studiosi in Carlo Francesco Pollaroli.

Presso la Biblioteca Marciana sono conservate tre copie del libretto. Le prime due, identiche tra loro, presentano un'antiporta illustrata (Fig. 15), la seconda copia si distingue dalla precedente solo per la dicitura nel frontespizio *Seconda impressione*. La terza copia non riporta cambiamenti per quanto riguarda la messinscena, la mancanza dell'antiporta incisa distingue questa stampa dalle prima due.

²⁷¹ Al termine della scena V del secondo atto, in cui hanno luogo gli spettacoli, si trova la descrizione relativa alla mutazione: «[...] comincia la battaglia tra le Amazoni, e i Greci. Terminata la quale si tramuta la Scena in Anfiteatro di verdura. Segue danza, e gioco trà le Amazoni, e i Greci».

²⁷² Nella scena conclusiva dell'atto sono inserite alcune apparizioni. Nel testo si leggono alcune importanti indicazioni: «Qui s'apre il Prospetto, ed apparisce la Reggia del Fiume Tago. Tago accompagnato da Fiumi seguaci, e Ninfe. [...] La virtù in machina, tenendo sotto a' piedi il Vizio abbattuto, e in sembianza d'un gran Mostro. [...] Qui rivano alle sponde le Ninfe, e i Fiumi li quali tutti à suono di vari istrumenti, e di canto danzano [...]».

²⁷³ Questo ballo si trova precisato nel testo in conclusione all'atto secondo.



Fig. 15 Anonimo, antiporta per il libretto di Domenico David, *La forza della virtù*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1693.

1694

Opera

*Ottone*²⁷⁴. Tragedia per musica fatta da rappresentarsi nel teatro di S. Gio: Grisostomo. L'anno M.DC.XCIV. Dedicata a sua altezza serenissima elettoral Ernesto Augusto Duca di Bronsuich, e Lunebourg & c. Elettore del S.R.I. In Venetia M.DC.XCIV. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

SCENE

Atto primo.

Salone reale con trono, ed atrio, ed ingressi à varj appartamenti; coperto di cupola, e cinto di loggie tutto intorno.

PRIMO INTRAMEZZO

La reggia d'Amore. Con amoretti, che volano e formano un ballo.

Atto secondo.

Giardino con viali diversi, e distinti; boschetti, gabinetti di verdure, fontane, grotte deliziose, posto vicino alle stanze del palazzo imperiale.

SECONDO INTRAMEZZO

L'albergo dell'innocenza. Con machina, che scende dall'alto, che porta dodeci persone, le quali ballando esprimono l'Innocenza combattuta dall'impudicizia, e da altri vizj.

Atto terzo.

Gran loggie d'architettura maestosa, tutte ornate di colonne, e statue, con gabinetti di delizia, fontane, e grotteschi.

TERZO INTRAMEZZO

Luogo fantastico dove la virtù obbliga varj vizj ad iscuoprire la verità. Verrà in machina di lontano conducendo dodeci persone; e mentre si anderà illuminando à poco à poco, quelle ballando formeranno azione esprimente la detta fantasia²⁷⁵.

Atto quarto.

Vasta campagna, dov'è campato il trono imperiale per la pubblica udienda, coperto da gran tenda d'oro. Con palaggio vicino ad alcune selvette amene; Padiglioni, esserciti in ordinanza, e numeroso popolo spettatore.

QUARTO INTRAMEZZO

Sito infernale, che esce di sotto Terra, e porta dicitotto trà Vomini, donne, e ragazzi, rappresentanti furie, ombre, e spiritelli.

Atto quinto.

Gabinetto imperiale ricchissimo di statue, di metalli, e d'ogn'altra cosa preziosa, con finestre aperte, e viste di lontano.

PER LO SPETTACOLO

La scena sarà parte anfiteatro, pieno di gente, e parte uno spazio, dove si vede il caos confuso, che si v`à ordinando.

²⁷⁴ Il libretto contiene 84 pagine e l'opera si struttura in cinque atti. L'autore Girolamo Frigimelica Roberti non è indicato nel frontespizio ma si firma alla fine della dedica rivolta ad Ernesto Augusto. Nella sezione destinata al lettore non vengono indicati i nomi delle personalità partecipanti. Il compositore delle musiche è Carlo Francesco Pollaroli.

Diversamente rispetto i libretti analizzati fin'ora, all'inizio di ogni atto si riporta un breve argomento che tratta i fatti e le vicende che avvengono in quell'atto. Nelle ultime pagine del libretto si trovano alcune brevi aggiunte al testo con la precisa indicazione del momento in cui si inseriscono all'interno dell'opera. La copia consultata presso la Biblioteca Marciana riporta l'antiporta figurata (Fig. 16).

²⁷⁵ Nel terzo intramezzo, in conclusione all'atto, si legge in aggiunta all'indicazione iniziale: «Si vede una Machina venir dal lontano, che porta dodeci Persone. E poi che negli Atti vicini si comincerà à scuoprire il vero dei successi; così la Scena, il Ballo, il suono rappresenteranno questo venir in chiaro del vero».

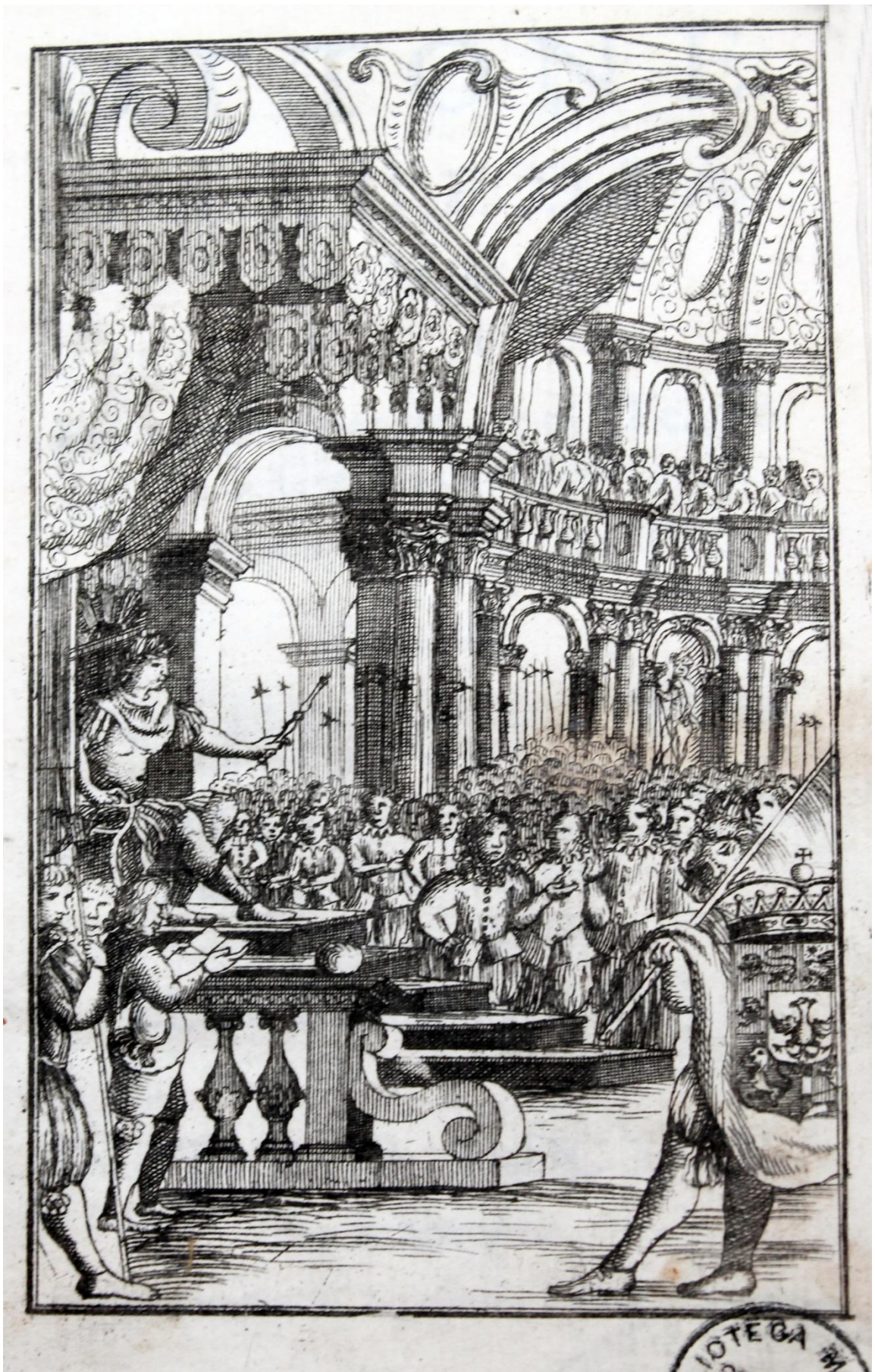


Fig. 16 Anonimo, antiporta per il libretto di Girolamo Frigimelica Roberti, *Ottone*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1694.

1695

Opera

*Il pastore d'Anfriso*²⁷⁶. Tragedia Pastorale per musica. Da rappresentarsi nel Teatro Grimano di San Gio: Grisostomo. L'anno M.DC.XCV. Dedicata all'altezza serenissima di Carlo Filippo Principe Margravio di Brandeburg & c. In Venetia, M.DC.XCV. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

Il loco è nelle Campagne deliziose di Tessaglia. Il giorno, quello, in cui era finito il bando d'Apollo confinato in Terra ad esser pastore del Re Admeto per certo tempo.

SCENE E MACHINE

Atto primo.

Reggia del fiume Peneo tutta fabricata d'acque lucide, e mobili, sotto sopra, e dalle parti. Selva di Diana.

Primo intramezzo.

Di Ninfe che suonano, cantano, e ballano in lode di Diana comparsa ad accettare il voto di Dafne.

Atto secondo.

Valle d'Anfriso.

Secondo intramezzo.

Di Satiri, e Cacciatori, che suonano, cantano, e ballano per la vittoria del serpente Pitone.

Atto terzo.

Il gran bosco di Tempe.

Terzo intramezzo.

D'aure, e zeffiri, che vengono con l'Aurora chiamata d'Apollo per segno della sua divinità.

Atto quarto.

Grotta delle Ninfe.

Quarto intramezzo.

Di Ninfe, e Pastori che formano un Giuoco.

Atto quinto.

Campagna del Peneo.

Reggia di Apollo.

Ultima apparenza.

Di sogni, e fantasmi con la Notte che sorge al partire d'Apollo.

MACHINE

La reggia del Peneo.

Diana.

L'Aurora.

Il Serpente Pitone.

La reggia d'Apollo.

La notte.

²⁷⁶ Il libretto è composto da 71 pagine e il dramma si struttura in cinque atti. L'autore non è indicato nel frontespizio, Girolamo Frigimelica Roberti si firma alla fine della dedica a Carlo Filippo. Il compositore delle musiche è Carlo Francesco Pollaroli.

L'opera in questo caso tratta un soggetto a carattere pastorale, genere utilizzato spesso all'epoca per la rappresentazione di spettacoli in musica. Nella parte *L'autore a chi legge* Roberti precisa la sua posizione a riguardo, ossia il fatto che la scelta di mettere in scena un dramma pastorale non sia sua: «Il pensiero d'espore su la magnificenza del Teatro Grimani una Pastorale non fù mio disegno, ma di chi hà tutta l'autorità sul teatro, e sul mio volere.[...]».

Presso la Biblioteca Marciana sono conservate due copie del libretto, uguali tra loro, ed entrambe presentano l'antiporta figurata (Fig. 17).



Fig. 17 Anonimo, antiporta per il libretto di Girolamo Frigimelica Roberti, *Il pastore d'Anfriso*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1695.

1695

Opera

*Irene*²⁷⁷. Tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimano di San Gio: Grisostomo. L'Anno M.DC.XCV. Dedicata all'Eminentissimo Signor Cardinal Pietro Ottobono. In Venetia, M.DC.XCV. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

[...]

L'Azione succede parte nel Palazzo Imperiale di Costantinopoli, parte nel Campo Turchesco attendato fuori delle mura, e questo per dare maggior comodo alla magnificenza delle Apparenze; per altro è facile comprendere che tutto l'Avvenimento si poteva restringere nel Campo con tutta la più rigorosa unità anche del luogo, che hà quella dell'azione, e del tempo. Il giorno è il dì solenne della Pasqua de' Turchi da loro chiamata il Bairano. Dopo il quale Memete vuole uscirne à nove Imprese verso l'Ungheria²⁷⁸.

SCENE

Atto Primo.

- Gran Loggia del Palazzo Imperiale con trono alla turchesca, e tutta illuminata. Si vede parimenti illuminata tutta la città secondo l'uso de' Turchi avanti il giorno nella loro solennità del Bairano.
- Camera sontuosamente adobbata.
- Gl'Intramezzi sono varie sorte de' Turchi uomini, e donne, che si danno festa in diverse forme, secondo l'uso loro nel giorno del Bairano.

Primo Intramezzo.

- Di Muti che servono il Gran Signore, e di Turchi parlandosi à cenni.

Atto Secondo.

- Giardino Ombroso del Palazzo Imperiale.

Secondo Intramezzo.

- D'Eunuchi Mori, e Turche con Tamburini ed Instrumenti alla Turchesca, che festeggiano nel Bairano.

Atto Terzo.

- Spiaggia di Costantinopoli da una parte con l'Esercito di Terra, e dall'altra l'Armata Navale in solennità di partenza. Il Gran Signore fa dare la paga a Gianizzari, com'è l'uso prima di partire; ed al suo smontare dalla Capitana, la Poppa si cangia in ricchissimo ponte, e di sopra se gli forma un Arco Trionfale. Pompa apparecchiata dagli Ingegneri per onorarlo nella visita, che doveva far delle Armate.
- Galeria Imperiale in parte rovinata dalla guerra.

Terzo Intramezzo.

- Di schiavi, e more, che formano un ballo figurato con le ruine della Galeria.

Atto Quarto.

- Fabbrica di vaga Architettura nel Palazzo Imperiale.

Quarto Intramezzo.

- Di Gianizzeri, e More che fanno un gioco con l'arme al suono di Tromba, e Tamburo.

Atto Quinto.

- Gran Padiglione nel Campo Turchesco.
- S'apre il Padiglione, e si vede tutto il Campo schierato con Padiglioni, e Tende.
- Vi sarà Trono per l'Incoronazione d'Irene. E si vedrà nel partire levarsi gli Alloggiamenti, e la Marchia dell'Esercito col Gran Signore alla Testa.

²⁷⁷ Il libretto è composto da 69 pagine e l'opera si struttura in cinque atti. L'autore è Girolamo Frigimelica Roberti, che si firma al termine della dedica. Il compositore è riconosciuto dalla critica in Carlo Francesco Pollaroli.

Tra la sezione rivolta al lettore e quella destinata alla narrazione de *l'argomento storico* sono inseriti i così detti *Averti*. Quest'ultimi contengono le canzoni non inserite all'interno dell'opera «per accomodarsi tanto più alla misura del tempo prefisso».

La copia consultata presso la Biblioteca Marciana presenta un'antiporta figurata (Fig. 18).

²⁷⁸ Questa breve descrizione si trova prima dell'elenco delle scene e restituisce l'idea dell'importanza delle apparizioni nel dramma. Inoltre si legge un'interessante considerazione relativa all'unità spazio-tempo all'interno di un'opera, al fine di facilitare la comprensione e la riuscita dello spettacolo stesso.



Fig. 18 Anonimo, antiporta per il libretto di Girolamo Frigimelica Roberti, *Irene*, Venezia, Biblioteca Nazionale Maiana, 1695.

1696

Opera

*Rosimonda*²⁷⁹. Tragedia per Musica da rappresentarsi nel Teatro Grimano di San Gio: Grisostomo. L'Anno M.DC.XCVI. Consacrata all'Illustriss. & Eccellentiss. Signor Alessandro Molino Capitan General da Mare & c. In Venetia, M.DC.XCVI. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

SCENE

Atto Primo.

Gran sala reale apparecchiata per sontuosa cena servita da molta gente divisa in quattro schiere rappresentanti varie Deità. Questa ad un cenno del Re si muta in stanza funebre, ed orrida²⁸⁰.

Luogo delizioso illuminato dalla luna.

Coro Primo²⁸¹.

Di Cavalieri, e Damigelle d'Alsuinda, che passano la lor veglia in Suono, in Canto, in Ballo.

Atto Secondo.

Loggia terrena con lumi.

Giardino reale.

Coro Secondo.

Di Giardinieri uomini, e donne, ch'escono al lavoro, cantano, e ballano.

Atto terzo.

Anticamera Reggia comune agli appartamenti del Re, e della Regina.

Cortile Reale.

Coro Terzo.

Di Dame, e Cavalieri afflitti per la morte del Re, e l'esprimono col suono, col canto, col Ballo.

Atto quarto.

Stanza d'udienza della Regine.

Piazza maggiore della Città, piena di Genti.

Atto Quinto.

Gabinetto Reale coi Tesori de Longobardi.

Atrio magnifico delle Terme Regie.

Coro Quinto.

Di Cortigiani, che traggono documenti d'esempio dalle sciagure de loro Principi.

²⁷⁹ Il libretto è composto 84 pagine e il dramma si sviluppa in cinque atti. L'autore è Girolamo Frigimelia Roberti, che anche in questo caso si firma al termine della dedica. Il compositore delle musiche è Carlo Francesco Pollaroli.

Prima della sezione dedicata alle scene, l'autore fornisce importanti informazioni riguardanti lo svolgimento dell'azione. Il luogo dove è ambientata la tragedia è Pavia, capitale del primo regno d'Italia, nell'antica reggia dei re Goti. Il tempo è una notte destinata da Alboino alle feste natalizie e trionfali e il giorno a seguire. L'azione, già lungamente descritta nelle due dediche rivolte all'Eccellenza e al lettore, viene riassunta in questa sezione brevemente: «E la famosa, ed orribile vendetta di Rosimonda, che comincia dal torto ricevuto, e finisce con la ruvina accaduta per colpa del suo gran sdegno, attizzato dalla Tirannia del marito».

Presso la Biblioteca Marciana si conserva una *Seconda Impression*e, appartenente allo stesso anno. Questa presenta lo stesso numero di pagine della prima e non riporta modifiche per quanto riguarda la suddivisione delle scene.

Il libretto presenta un'antiporta figurata (Fig. 19).

²⁸⁰ La mutazione dell'apparato scenografico avviene al termine della prima scena, durante il dialogo tra Rosimonda e Alboino ambientato nel banchetto iniziale.

²⁸¹ La funzione dei cori in quest'opera è quella di essere intermezzi musicali, dove vengono messi in scena canti accompagnati da suonatori e balli.



Fig. 19 Anonimo, antiporta per il libretto di Girolamo Frigimelica Roberti, *Rosimonda*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1696.

1696

Opera

*Ercole in cielo*²⁸². Tragedia per Musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di San Gio: Grisostomo. L'anno M.DC.XCVI. Dedicata all'Altezza Serenissima di Giorgio Federico, Marggravo di Brandemburgo, & c. In Venetia M.DC.XCVI. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

SCENE

Machine, e Cori

Atto Primo.

Luogo infernale tutto di fiamme mobili, e trasparenti.
Villaggio delizioso della Tessaglia abitato da Deianira, e dalla famiglia d'Ercole.

Coro Primo.

Atrio maestoso nel Palazzo d'Ercole.
Coro di popolo uomini, e donne, che festeggiano l'arrivo d'Ercole col suono, col canto, col ballo.

Atto Secondo.

Continua l'atrio nel Palazzo d'Ercole.
Valle del Monte Foloe con intorno le Grotte dei Centauri.

Coro Secondo.

Coro di Ninfe, di Centauri, de Selvaggi. Suonano, cantano, ballano per favorire le insidie di Nesso.

Atto Terzo.

Continua la Valle del Monte Foloe con intorno le Grotte de' Centauri.
Luogo chiuso con deliziose verdure nel Palazzo d'Ercole.
Stanza terrena lavorata à vago grottesco.

Coro Terzo.

Lido del Mare con apparecchio per Sacrificio. A suo tempo esce dal Mare un Miracoloso Tempio con tutte le Imprese d'Ercole.
Coro di Ministri maggiori, e minori, coro di popoli assistenti al Sacrificio. Suonano, cantano, e ballano per l'introduzione al Sacrificio.

Atto Quarto.

Continua il Lido del Mare col Tempio, che poco sparisce.
La stanza di Deianira, e d'Ercole col letto nuziale.

Coro Quarto.

Selva Montuosa.
Coro di Ninfe e di Silvani, senza ballo, cantano accorsi al caso d'Ercole.

Atto Quinto.

Continua la Selva montuosa, dove è vista si fa il rogo d'Ercole.
Il cielo aperto con tutte le Deità, che si scopre all'aprirsi di una Nube scesa ad occupare il rogo, dopo la quale si vede Ercole frà gli altri Dei nel Cielo.

Coro Ultimo.

Coro di Deità in Cielo, e di Genti in Terra, che col suono, e col canto festeggiano la gloria d'Ercole.

²⁸² Il libretto contiene 82 pagine e l'opera si struttura in cinque atti. L'autore del testo è Girolamo Frigimelica Roberti e il compositore Carlo Francesco Pollaroli.

Prima dell'elenco delle scene si trovano interessanti notizie, le tre sezioni di luogo, tempo e azione rispettano le tre unità aristoteliche. L'ambientazione si svolge tra luoghi infernali, la Tessaglia dove abitava Deianira e la casa d'Ercole. Le azioni si svolgono il giorno del ritorno di Ercole dall'inferno e si narra della sfortuna del protagonista dovuta alla sua gelosia verso Deianira, ingannata dal Centauro.

Non a caso, nella sezione rivolta all'attenzione dello spettatore, l'autore cita Aristotele per quanto riguarda le tipologie di tragedie esistenti, distinguendo tra quelle a lieto fine e quelle d'esito infelice, inserendo tra quest'ultima tipologia sia la *Rosimonda* sia l'*Ercole in cielo*.

È presente un'antiporta figurata (Fig. 20).



Fig. 20 Anonimo, antiporta per il libretto di Girolamo Frigimelica Roberti, *Ercole in cielo*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1696.

1697

Opera

*Amor e Dover*²⁸³. Drama per Musica di Domenico David. Da recitarsi nel Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo. Consacrato all'Altezza Serenissima di Ferdinando Terzo Gran Principe di Toscana. In Venezia, M.DC.CXVII. Per il Nicolini. Con Licenza de' Sup. e Privilegio.

La Scena si rappresenta in Ferrara

SCENE

Atto Primo.

Sala del consiglio con anticamera in prospetto.
Strada di passeggio delizioso destinato ai diporti di Matilda.
Stanze di Beatrice.
Campagna vicina alle mura della Città, ove deve seguire il duello.

Atto Secondo.

Camera di udienza.
Cortile sotto Cielo notturno illuminato di stelle, e di luna. Da un canto vedesi la facciata degli appartamenti di Matilda, e dall'altro la facciata degli appartamenti di Rinaldo.
Piazza adorna di statue contigua alle stanze di Beatrice.

Atto Terzo.

Camera ritirata di Rinaldo.
Giardino Regale.
Stanza di Matilda.
Sala destinata per celebrar le nozze di Matilda²⁸⁴.

²⁸³ Il libretto è composto da 72 pagine e l'opera si suddivide in tre atti.

Nella sezione dedicata al lettore non si trovano indicate delucidazioni riguardanti il dramma. Il compositore delle musica è riconosciuto e attestato ancora una volta in Carlo Francesco Pollaroli.

L'autore, come si legge nell' *Argomento*, introduce il soggetto della storia, la cui protagonista è la contessa Matilda d'Este. L'opera tratta le controversie amorose e politiche della famosa contessa di Canossa, anche se l'autore aggiunge: «tutto ciò è verità, ramenata dal Pigna, famosa storico de' Principi d'Este: e pechè il vero lasciato nella sua sincera schiettezza non è oggetto del Poeta, ma bensì il vero alterato dalle finzioni del verisimile, si fingono perciò nel presente Drama vari avvenimenti, li quali alterando, e non istruggendo la Storia formano quella tanto necessaria, e considerabile parte della poesia, che da' Saggi dell'arte viene detta invenzione».

La copia conservata presso la Biblioteca Marciana presenta un'antiporta figurata (Fig. 21).

²⁸⁴ Le nozze di Matilda che chiudono il dramma sono accompagnate da danze, queste ultime vengono indicate alla fine del terzo atto ma non all'inizio del testo quando si elencano generalmente gli avvenimenti della messa in scena.



Fig. 21 Anonimo, antiporta per il libretto di Domenico David, *Amor e Dover*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1697.

1697

Opera

*Tito Manlio*²⁸⁵. Drama per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro di S. Gio: Grisostomo. L'Anno 1697. In Venetia, M.DC.XCVII. Per il Nicolini. Con Licenza de' Sup. e Privilegio.

MUTAZIONI

Atto Primo.

Luogo Publico; parato per li soleni giuramenti.
Appartamenti di Vitellia nel Palazzo Reale.
Campo de' Latini²⁸⁶.

Atto Secondo.

Sala nel Palazzo Regio.
Cortile.
Camera.

Atto Terzo.

Prigione oscura con Fanale acceso.
Giardino.
Strada fuori di Roma.
Altro luogo bagnato dal Tevere in Roma²⁸⁷.

²⁸⁵ Il libretto è composto da 69 pagine e il dramma si struttura in tre atti. In questo caso non è presente la tradizionale e consueta dedica e l'autore non è indicato in nessuna parte del libretto. La critica è concorde nell'attribuire l'opera a Matteo Noris. È possibile che la dedica non sia presente in quanto questo dramma non è stato scritto per il San Giovanni Grisostomo. Ne *Lo stampatore a chi legge* viene specificato il fatto che quest'Opera fosse stata composta per il Gran Principe di Toscana e messa in scena nella Villa di Pratolino. Quindi al fine di poterla rappresentare in un teatro veneziano è stata semplicemente adattata in alcune delle sue parti. L'autore nella stessa sezione esplicita il soggetto di natura eroico – sentimentale dell'opera e il nome del compositore ufficiale Carlo Francesco Pollaroli.

La prima edizione del libretto, consultata presso la Biblioteca Marciana, presenta l'antiporta figurata (Fig. 22), mentre una seconda copia, appartenente allo stesso anno conservata nella medesima Biblioteca, pubblicata sottoforma di *Seconda Impressione* non contiene l'antiporta incisa.

Esiste una terza copia del 1698 pubblicata con l'indicazione *Terza Impressione con nuova giunta* nel frontespizio. Anche in questo caso il numero delle pagine e le scene risultano invariate, ricompare la stessa antiporta illustrata.

Nell'ultima pagina della prima copia sono indicati errori, correzioni e una breve aggiunta a una battuta di un personaggio.

²⁸⁶ In conclusione al primo atto viene messo in scena un ballo di soldati, non indicato all'inizio del libretto.

²⁸⁷ Nell'ultima scena del terzo atto viene rappresentata un'apparizione: «sopra Machina, che dimostra il Fiume Tevere, viene Manlio in figura di Trionfante». A questo segue un ballo che accompagna la discesa di Manlio dalla macchina.



Fig. 22 Anonimo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Tito Manlio*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1697.

1698

Opera

*Marzio Coriolano*²⁸⁸. Drama per Musica. Da rappresentarsi nel Famoso Teatro si S. Gio: Grisostomo. L'Anno 1698. Di Matteo Noris. Consacrato a Sua Eccellenza il Signor Carlo Conte di Manchester, & c. alla Serenissima Repubblica di Venezia. In Venetia M.DC.IIC. Per il Nicolini. Con Licenza de Superiori, e Privilegio.

SCENE

Nell'Atto Primo.

Sala con sedie per la radunanza de' Consoli, e de' Capi Tribuni.

Rive del Tevere, con barche, che arrivano.

Campagna con Padiglione da guerra, e strada, che mena à Roma, dove si vedono le mura della medesima, e ponte sul Tevere, ch separa la Campagna dalla Strada.

Nell'Atto Secondo.

Padiglione di Coriolano in Campo.

Aventino monte sacro à Giove, dove la plebe sacrifica.

Tende nel campo di Coriolano in lontananza.

Campo delle stragi illuminato, e seminato d'armi, e di cadaveri. Stanno teschi, e busti sopra aste fitti con saette, e rami d'albori, e sotto di essi, cartelloni ne i quali si leggono scritti i nomi de'

Romani uccisi nella battaglia seguita.

Nell'Atto terzo.

La stessa.

Strada fuori di Roma con montagne con antri, e luna in Cielo.

Gabinetto nel Padiglione di Coriolano con letto.

Recinto d'allori nel mezzo alla nove Roma, con banchetto per li due eserciti Romani e Volsi.

BALLI

Di Marinari.

Della Plebe²⁸⁹.

Di Soldati incendiarij²⁹⁰.

²⁸⁸ Il libretto è composto da 82 pagine e l'azione si svolge in tre atti. Nella parte rivolta al lettore l'autore riprende brevemente il soggetto dell'argomento, ancora una volta di ispirazione storica, sostenendo il fatto che le vicende famose e antiche di Marzio Coriolano assumono qui un significato nuovo. L'azione drammatica segue due cardini, uno politico e uno morale, i cui insegnamenti sono spesso presenti nelle opere di quest'epoca. In questa sezione non vi sono altre indicazioni o informazioni relative all'opera e alle personalità coinvolte nella messinscena. Il compositore è Carlo Francesco Pollaroli, attivo ininterrottamente in queste stagioni al San Giovanni Grisostomo.

È presenta l'antiporta incisa (Fig. 23).

²⁸⁹ Il ballo in questione avviene nella scena ambientata al monte sacro di Giove.

²⁹⁰ Nella quinta scena del terzo atto i soldati reggono le favelle accese per incendiare i cadaveri, secondo l'usanza del tempo. Mentre svolgono l'azione inscenano un ballo che conclude l'ambientazione, la seguente si apre nella strada fuori Roma. Il ballo funge da passaggio tra le due scene.



Fig. 23 Anonimo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Marzio Coriolano*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1698.

1699

Opera

*Faramondo*²⁹¹. Drama per Musica. Da rappresentarsi nel Teatro Grimani di San Gio: Grisostomo l'anno MDCXCIX. Dedicato all'Altezza Serenissima di Ferdinando Terzo Gran Principe di Toscana. In Venetia, 1699. Per il Nicolini. Con Licenza de Superiori e Privilegio.

SCENE²⁹²

[Primo atto]

Stanza di Rosimonda con letto.
Luoco consacrato alla Vendetta, illuminato di notte.
Cortile interno, corrispondente alle stanze di Rosimonda.
Bosco situato tra la Città ed il Capo di Gustavo.

[Secondo atto]

Campagna con Città in Lontano.
Parte di Giardino Reale con Gabinetto di Verdura.
Quartieri di Soldati.
Palagio di Villa.

[Terzo atto]

Stanze nel Palagio di Villa.
Collinetta, ov'è attendato l'esercito di Faramondo.
Padiglione Regio.
Recinto nel Campo di Gustavo a foggia di Anfiteatro, il cui Prospetto nel fine aprendosi, dà luoco a machina luminosa, ove si vede il Trionfo della Virtù²⁹³.

BALLI

Di Cimbri con catene in mano, che festeggiano alla lor libertà²⁹⁴.
Di Soldati Tedeschi²⁹⁵.
Di Seguaci della Virtù²⁹⁶.

²⁹¹ Il libretto è composto da 72 pagine e l'opera si struttura in tre atti. Si tratta del primo libretto scritto da Apostolo Zeno per questo teatro, il quale si firma con le iniziali alla fine della dedica.

È assente la parte rivolta all'attenzione del lettore, quindi non sono indicati i nomi delle personalità operanti. Le musiche sono di Carlo Francesco Pollaroli.

Le copie presenti alla Biblioteca Marciana e a Casa Goldoni presentano la stessa antiporta figurata (Fig. 24).

²⁹² L'elenco delle scene non è suddiviso in atti, ma consecutivo. Nella presente scheda si riporta la ripartizione delle scene nei vari atti, resa possibile attraverso la lettura del libretto.

²⁹³ La macchina comincia a comparire nella penultima scena dell'ultimo atto, quando il dramma sta per concludersi. Dalla macchina scendono i seguaci della Virtù, mentre sul palcoscenico vengono rappresentati il coro e il ballo finale.

²⁹⁴ Questo ballo viene inscenato a chiusura del primo atto.

²⁹⁵ Il ballo avviene al cambio di scena tra i quartieri di soldati e il palazzo che funge da stanza per Rosimonda e prigioniera per Faramondo.

²⁹⁶ Il ballo con i seguaci della Virtù accompagna la venuta della macchina e la conclusione dell'opera.



Fig. 24 Anonimo, antiporta per il libretto di Apostolo Zeno, *Faramondo*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1699.

1699

Opera

*Il ripudio d'Ottavia*²⁹⁷. Drama per Musica. Da rappresentarsi nel Teatro Grimani in S. Gio: Grisost. L'Anno MIDCC. Consacrato alla Sacra Real Maestà di Giuseppe Leopoldo d'Austria. Infittissimo, e Potentissimo Re de' Romani, dell'Ungheria, &c. sempre Augusto. Di Matteo Noris. In Venetia MIDCC. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

SCENE²⁹⁸

[Primo atto]

Sala per la incoronazione di Tiridate.

Galeria, dove stanno dipinte le Matrone Romane, con Poppea, ed Ottavia, con parte di celeste in lontano.

Deliziosa di verdure con Gabinetti d'Ottavia.

Cortile del Real Palazzo, che introduce in lungo stradone di delizia.

[Secondo atto]

Appartamenti Reali.

Boschetto regio, riservato per la Caccia de' volatili.

Luogo de' Tribunali di Nemesi, e d'Astrea.

Via Appia illuminata da lampade con Torre antichissima²⁹⁹.

Atrio dell'Imperial Palazzo, con porta di prigione da un lato, e picciola scaletta di marmo, per la quale si discende dalla Reggia.

[Terzo atto]

Camere delle Spose Cesaree con letto.

Stanza con Bagno.

Anfiteatro³⁰⁰.

BALLI

Di Cavalieri, e Dame.

Di popoli, che precedono la venuta della machina di Popea.

²⁹⁷ Il libretto è composto da 72 pagine e l'opera è suddivisa in tre atti. L'autore, Matteo Noris, nella sezione rivolta al lettore esplicita la sua ricerca di novità rispetto ai soliti temi portati in scena in questo periodo storico: «Posti in oblivione gli orrori delle stragi, e delle morti; ormai invecchiate tiranniche rappresentanze per introdur al solito la esemplare novità, mi hò lasciato cader dalla penna il Dramma presente, a cui ne i suoi tre Atti danno tre qualità diverse il Vago, il Compassionevole, e l'Eroico. [...]». Inoltre aggiunge chiaramente la sua intenzione di narrare fatti storici, non romanzati. Il compositore è Carlo Francesco Pollaroli.

Il libretto riporta l'antiporta figurata (Fig. 25).

²⁹⁸ Le scene sono indicate progressivamente, senza la distinzione in atti che viene riportata nel lavoro di schedatura.

²⁹⁹ In questa parte fa il suo ingresso la macchina con Poppea, al principio della scena si legge: «Da lontano sopra immensa machina di luce, portata dagli homeri di gran Coccodrillo, viene Popea vestita da Venere. Nerone con Tiridate, e Muziano sull'alto di antica Rocca. Ballo, che precede, ed'accompagna la venuta di Popea; pur di Notte».

³⁰⁰ In questa scena appare l'anfiteatro con una vasta macchina: «Doppo tutto il Popolo Romano, le genti di Tiridate, le Deità del Cielo, che vengono tutti dietro Nerone, che dice a Tir. Mentre cala la gran machina dall'alto. [...] Nerone, Ottavia, Popea, Ottone, Muziano, e gli altri vanno a sedere, calata a terra la machina [...] Le deità siedono sopra gli animali del Firmamento nella medesima macchina di luce e vanno [...]».

Coro di Deità Celesti³⁰¹.

Giove sull'Aquila in Cielo, dove comparisce il ritratto di Poppea in sembianza di Venere dipinta in una nuvola di luce.

Comparsa del Re d'Armenia.

Popoli armati.

Cavalieri romani chiamati Augustani.

³⁰¹ Queste azioni vengono citate senza dare loro una titolazione e senza indicare la disposizione all'interno del dramma. La prima è un'apparizione e compare nella prima scena del primo atto, ambientata nella gallerie dove si trovano i dipinti. «Dal soffitto aperto, che scopre lucida nuvolosa, calano da altissime scale composte da nubi schiere di Deità celesti. [...] discese a terra le Deità vanno a sedere d'intorno la Galeria sopra scalinata, che v'è in giro. [...] Si vede Giove fra le altissime nubi sull'Aquila». Le altre indicate sono azioni che avvengono nel corso del dramma, ma che non prevedono l'utilizzo e l'entrata in scena di macchine.



Fig. 25 Anonimo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Il ripudio d'Ottavia*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1699.

1700

Opera

*Lucio Vero*³⁰². Drama per Musica. da recitarsi nel Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo, l'Anno MDCC. Consacrato a Sua Eccellenza il Signor Don Antonio Filippo Spinola Colonna, Duca del Sesto, Gentiluomo della Camera di S. M. Cattolica, Capitan Generale dello Stato di Milano, Castellano di Castelnuovo di Napoli, &c. In Venezia, 1700. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

La scena è in Efeso

SCENE

Nell' Atto Primo.

Passeggio delizioso, con apparato di cena³⁰³.
Collinetta con veduta di Mare, e con città dirimpetto.
Parte rimota corrispondente alle Prigioni.
Anfiteatro.

Nell' Atto Secondo.

Gabinetto di verdura.
Atrio.
Stanze.
Prigioni.

Nell' Atto Terzo.

Campo de' Romani attendato.
Stanza a lutto con Trono, che poi si cangia in Salone Imperiale luminoso³⁰⁴.
Porto con Navi.

BALLI

Di Cavalieri custodi de' Gladiatori³⁰⁵.
Di Soldati Romani³⁰⁶.

³⁰² Il libretto si struttura in 57 pagine e il dramma si compone di tra atti. L'autore è Apostolo Zeno, che si firma con le iniziali in conclusione alla dedica. Non è indicato il nome del compositore, gli studiosi sono concordi nell'attribuire le musiche a Carlo Francesco Pollaroli.

È presente l'antiporta illustrata (Fig. 26).

³⁰³ Nella prima scena del primo atto si trova l'indicazione: «Ad un cenno di L.V. si allargano i rami industriosamenti intrecciati, e si scuopre una mensa lautamente addobbata, seguendo una improvvisa illuminazione di tutta la Scena».

³⁰⁴ In conclusione alla VI scena del terzo atto si legge: «Allo scoprirsi del Bacino d'ode una sinfonia allegrissima; cade l'apparato lugubre della Scena che si cangia in un Salone Imperiale. Sul Bacino trova Ber. La corona, e lo scettro. L. V. scende dal trono. Aniceto comparisce dal fondo della Scena».

³⁰⁵ Il primo ballo viene eseguito in conclusione al primo atto.

³⁰⁶ Al principio del terzo atto, nella scena ambientata nell'accampamento, seguono i giochi militari messi in scena sottoforma di danza fra i soldati romani.



Fig. 26 Anonimo, antiporta per il libretto di Apostolo Zeno, *Lucio Vero*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1700.

1700

Opera

*Il colore fa la regina*³⁰⁷. Drama per Musica. Da rappresentarsi nel Teatro Grimani di San Gio: Grisostomo. L'Anno M.DCC. Di Matteo Noris. Dedicata all'Altezza Serenissima il Sig. Principe Giorgio Federico, Margravio di Brandeburgo, &c. In Venetia, M.DCC. Per il Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

BALLI

Di Mori Indiani.
Di Baccanti.

La Scena si Rappresenta in Cambagia, dove nasce il Sole.

SCENE³⁰⁸

[Primo atto]

Il fiume Gange, da cui nasce il Sole.
Piccolo alloggiamento di purgamenti del Fiume.
Pianura vastissima con ordine di colonne d'Argento³⁰⁹.
Vigna d'oro nel Palazzo di Porro fù Rè dell'Indie.

[Secondo atto]

Secretaria della Regina.
Luogo della Fonte, alla quale fa ombra un grande Opobalsamo.
Campagna della Vendemia, parata per lo Trionfo di Bacco³¹⁰.
Talamo vestito di fiori con letto.
Loggia sostenuta da quattro colonne.

[Terzo atto]

Valle delle serpi, che mutano la scorza ai raggi del Sole nel meriggio, con Antro da un lato.
Stanze del Rè.
Camera della Regina.
Teatro d'Himeneo, per li sposalizii universali.

³⁰⁷ Il libretto è composto da 72 pagine e l'opera si struttura in tre atti. Per quanto riguarda il compositore si tratta di Carlo Francesco Pollaroli, sebbene non sia indicato nel libretto.

L'opera viene ambientata in oriente, in linea con il gusto e la curiosità del pubblico dell'epoca. Alla fine del libretto nell'ultima pagina, si trova un'aggiunta a una battuta recitata nel primo atto. Il libretto consultato presso la Biblioteca Marciana presenta un'antiporta figurata (Fig. 27).

³⁰⁸ Le scene non sono suddivise ma vengono elencate indipendentemente dalla loro posizione rispetto al dramma. Viene riproposta in questa sede una divisione in seguito alla lettura del testo.

³⁰⁹ In questa scena avviene una mutazione. In un primo momento è presente una vasta pianura con le colonne d'argento che reggono architravi, queste cambiano presto il loro aspetto divenendo moli altissime di mori indiani. Nella scena successiva si legge poi: «scendono tutti i mori e resta la Vale delle Piramidi [...] Tutti partono à suon di trombe. Ballo d'indiani».

³¹⁰ Al principio della settima scena del secondo atto: «Gelinda, Adelasio, Tasillo, Arieno, e i primi del Popolo, e gli altri della Corte, assisi a lauto convito sopra gran Carro trionfale di Bacco, tirato da due grandissime Tigre, tutto d'oro illuminato, adornato da Ghirlande di fiori, usberghi, e loriche, e elmi, col simulacro della Deità, che tiene in mano una spada nuda, e al piede di lei sta un Ministro con un Bacile, sopra quale vi è un ramo di Olivo d'oro. Sono tutti i popoli, e gl'altri cinti la fronte di pampini; anche il Re, e la Regina. La prima davanti al Carro del Trionfo è Eritrea vestita da Sacerdotessa, dirimpeto vi è un Ministro di essa con una Corona stellata di gemme sopra un bacile[...]». A questo momento di festa segue un ballo di baccanti, mentre i personaggi mettono in scena un banchetto in cui tutti bevono liquore in grandi coppe gemmate. Il ballo, a fasi alterne, dura a lungo ricoprendo tutto il tempo della rappresentazione della settima scena.



Fig. 27 Anonimo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Il colore fa la regina*, Venezian, Biblioteca Nazionale Marciana, 1700.

Capitolo VI

Uno studio sulle antiporte figurate

L'antiporta incisa posta all'inizio dei libretti d'opera rappresenta il documento iconografico più diretto per la storia dei teatri veneziani del Seicento. Le antiporte figurate sono importanti soprattutto per quanto riguarda il caso del teatro di San Giovanni Grisostomo, in quanto sono le uniche testimonianze visive che permettano il tentativo di una ricostruzione storica di apparati scenici, scenografie, trame e personaggi. Il terzo teatro Grimani inaugura nel 1678 in un momento in cui il libretto e l'antiporta hanno già vissuto il loro pieno sviluppo. In questo contesto la figura del *peintre-graveur*, pittore-incisore, viene a definirsi più specificatamente, distanziandosi dal più generico artigiano del libro. Le personalità che si occupano della parte figurata e incisa del libretto mostrano un cambiamento nell'approccio con l'oggetto-libro. Fin'ora per gli artisti dell'epoca l'attività di illustrazione viene considerata secondaria rispetto alle arti maggiori, infatti essi si dedicano a questa pratica principalmente nel tentativo di farsi conoscere e apprezzare dal grande pubblico, così come è possibile fare nell'ambito dell'editoria teatrale. A partire dalla seconda metà del secolo invece gli incisori sembrano dimostrarsi più attenti al libro e al relativo contenuto e ad esaminare quindi lo stretto rapporto che intercorre tra testo e immagine³¹¹.

Il settore dell'editoria illustrata coinvolge più ambiti dal letterario al teatrale e quest'ultimo, essendo un fenomeno nuovo e in continua espansione, risente delle innovazioni culturali dell'epoca. Il clima artistico influenza le modalità di sviluppo delle immagini per la librettistica teatrale. Le antiporte dei libretti d'opera devono molto alle arti figurative maggiori. Come si è potuto accennare per il caso di Antonio Zanchi³¹², sono molti gli artisti dell'epoca che grazie all'attività nel contesto teatrale hanno la possibilità di sperimentare il proprio linguaggio figurativo adottando soluzioni derivanti dall'ambito pittorico³¹³. Gli artisti testimoniati nel settore dell'incisione sono molti e, oltre ad Antonio Zanchi, si annoverano in questo periodo storico Pietro Negri, Giuseppe

³¹¹ COCCHIARA, *Op. cit.*, pp. 99 – 100.

³¹² Antonio Zanchi (Este 1631 – Venezia 1722) è un artista fondamentale per quanto riguarda lo sviluppo della tipologia dell'antiporta figurata. La sua attività e il suo successo si collocano in un'epoca appena precedente agli anni presi in considerazione in questa sede. Lo studio e l'approfondimento della sua figura, così come quella di Ruschi e Piccini, è uno strumento indispensabile al fine di comprendere il fenomeno delle immagini per la librettistica teatrale. Interessante a questo proposito è il contributo a cui si rimanda di MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, in «Venezia arti», n. 17/18, Roma, Viella, 2003/2004.

³¹³ IVI, p. 102.

Diamantini, Giambattista Lambranzi, il belga Valentin Lefèvre e Lodovico David. Le immagini pensate e create da questi pittori vengono trasposte in tavolette incise dai più abili artigiani veneziani, quali ad esempio Giacomo Piccini³¹⁴, Antonio Bosio e Alessandro Dalla Via. La maggior parte delle personalità nominate firma i disegni per le antiporte a partire dagli anni cinquanta nel XVII secolo, da questo momento storico fino alla fine del secolo, a fasi alterne, l'antiporta vive un periodo florido divenendo parte costitutiva del libretto.

A questo proposito è fondamentale ricordare che prima dell'antiporta figurata per i libretti d'opera, questa tipologia illustrativa ha già avuto un suo percorso di crescita in altri generi destinati alla pubblicazione. Di conseguenza le soluzioni e le composizioni delle incisioni per i libretti teatrali risentono di un'arte e di modalità espressive già precedentemente sperimentate. Singolare è la circostanza in cui si sviluppa questo fenomeno, infatti l'antiporta ottiene successo in ambito librettistico nel momento in cui l'Accademia degli Incogniti, che ha rivestito un ruolo fondamentale in quest'ambito, vive una fase di decadenza. Il motivo è da ricercare nel difficile percorso che sta attraversando la Serenissima durante la guerra di Candia, momento storico in cui il mondo ecclesiastico interviene pesantemente in tema di censura. Di conseguenza i maggiori *peintre – graveurs* sono costretti a rivolgersi ad altri settori che richiedono il contributo dell'arte incisoria, come il liturgico e il teatrale. Questo è ciò che succede, per fare un esempio, allo stesso Piccini ed è il motivo per cui la sua attività in ambito teatrale è così prolifica³¹⁵.

Quindi il successo delle incisioni pervade il mercato dell'editoria teatrale a partire dalla metà del secolo; i decenni che interessano e che verranno presi in considerazione in questa sede sono invece i successivi, ossia a partire dagli anni ottanta. In questo periodo le antiporte, a differenza degli anni precedenti, si trovano pubblicate per lo più in forma anonima. Di conseguenza è difficile associare le incisioni a una personalità o a una bottega di riferimento. Nonostante le difficoltà riscontrate in materia di attribuzione, le immagini sono documenti iconografici interessanti in quanto la maggior parte di esse

³¹⁴ La prima antiporta figurata per la storia del libretto d'opera veneziano si deve all'opera di Giacomo Piccini (Padova 1617/19 ca. – Venezia 1660), che nel 1648 realizza l'incisione per il libretto *Semiramide in Italia*. Il linguaggio che si sviluppa in città nei decenni successivi risente di questa personalità che collabora principalmente con l'Accademia degli Incogniti e che risulta molto attiva in questo settore artistico. Accanto a Piccini compare la figura di Francesco Ruschi. I due cooperando danno vita a una vivace attività, incrementata anche dal fondamentale contributo di Loredano, all'epoca a capo dell'Accademia. Le loro soluzioni formali, introdotte in questo campo, saranno fonte di ispirazione anche per gli autori, per lo più anonimi, delle antiporte per i libretti del San Giovanni Grisostomo.

³¹⁵ SILVIA BRACCA, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*, Treviso, ZeL Edizioni, 2014, p. 126.

sembra riferirsi a un momento della messinscena. La loro importanza risiede quindi soprattutto nel valore storico, documentario e iconografico.

Le dimensioni stesse della pagina, in formato di dodicesimi, regolano la composizione dell'immagine che, in questo modo, si sviluppa in verticale racchiudendo generalmente una quinta scenica. Solitamente la quinta rappresentata coincide con la zona centrale della scena, in linea con le leggi della prospettiva ad asse centrale osservate e seguite dalla maggior parte degli scenografi secenteschi in Italia.

La maggior parte delle antiporte secentesche che si trova nei libretti d'opera del San Giovanni Grisostomo risponde alle caratteristiche delineate. Innanzitutto i libretti secenteschi pubblicati per questo teatro contengono molte incisioni anonime, fatta eccezione per due casi come si avrà modo di osservare. Inoltre quasi tutte le antiporte risalenti a questo periodo realizzate per i libretti del teatro Grimani possono essere ricondotte alla tipologia detta «scenografica», chiamata così in quanto esplicativa di alcuni elementi presenti in una o più scene del dramma. Le immagini che appartengono a questa tipologia si riferiscono prettamente alla scenografia o rappresentano elementi appartenenti alla scenotecnica come l'entrata in scena di macchine e, in alcuni casi, entrambe le cose³¹⁶.

Lo sviluppo e la diffusione di queste incisioni si colloca a partire dalla seconda metà del secolo, quando l'antiporta figurata per i libretti d'opera raffigura molto più frequentemente elementi e tratti direttamente dal testo del dramma e dalla messinscena. Una tra le prime incisioni a presentare queste caratteristiche è quella conservata nel libretto *Marcello in Siracusa*³¹⁷ (Fig. 28). Nell'immagine l'impianto architettonico è protagonista dello spazio. Le figure che affollano la scena sono di piccole dimensioni e proporzionate tra loro, a differenza delle incisioni realizzate fin'ora in ambito lagunare. L'antiporta restituisce l'idea della vivacità che all'epoca caratterizza gli spettacoli, arricchiti da maestose scenografie e resi complessi dall'inserimento di numerose novità scenotecniche. In basso a destra è presente la sigla J.M.F., che corrisponderebbe alle iniziali dell'autore che la studiosa Cocchiara riconosce in Giovanni Merlo, collaboratore del più noto Piccini³¹⁸.

³¹⁶ IBIDEM, p. 126.

³¹⁷ MATTEO NORIS, *Marcello in Siracusa*, Venezia, presso il Nicolini, 1670.

³¹⁸ COCCHIARA, *Op. cit.*, p. 98.



Fig. 28 Attribuita a Giovanni Merlo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Marcello in Siracusa*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1670.

Nonostante problemi e questioni relative all'attribuzione, l'immagine è un importante documento iconografico in quanto è tra le prime a distinguersi e a dare voce a un nuovo modo di raffigurare un momento della messinscena. Questa incisione testimonia visivamente una scena del dramma e non si appella alle allegorie a cui gli autori solitamente affidavano le loro composizioni.

Al tempo dell'inaugurazione del terzo teatro Grimani il dramma in musica ha raggiunto una fama considerevole, i soggetti tratti dal mondo allegorico e mitologico hanno esaurito la varietà con cui venivano rappresentati fino a questo momento, rischiando di risultare ripetitivi al grande pubblico. Inoltre l'opera lirica vive un successo tale che gli stessi autori non hanno più bisogno di affidare il destino delle loro opere a beneauguranti figure allegoriche. Molto più importante diviene attrarre anticipatamente il pubblico attraverso immagini di scenografie d'effetto. La tipologia di rappresentazione «scenografica» si distingue dunque dalle antiporte di natura commemorativa o allegorica, molto in voga nella prima metà del secolo. Lo studio delle incisioni presenti nei libretti secenteschi del terzo teatro Grimani chiarisce la natura e la portata di questo fenomeno artistico, soprattutto in luce di alcuni confronti, utili a una maggior riflessione e approfondimento. La descrizione delle immagini per la storia degli spettacoli di questo teatro segue il lavoro di schedatura e procede quindi in ordine cronologico.

La prima antiporta incisa per il San Giovanni Grisostomo appare nel 1681 e viene realizzata per il dramma *Il ratto delle Sabine* (Fig. 4), quattro anni dopo rispetto l'inaugurazione del teatro. La lettura del libretto permette di conoscere la suddivisione e lo sviluppo degli avvenimenti, in modo tale da confrontarli con l'immagine. Nella scena quinta del secondo atto appare l'ambientazione dell'anfiteatro dove vengono preparati i festeggiamenti e i giochi. Nella scena successiva si finge il principio della festa e al segno di alcune bandiere spiegate, vengono calate le scale a cui segue la scena del ratto. La monumentalità è protagonista di quest'immagine resa grazie alla grandiosa struttura che fa da cornice e sfondo all'azione rappresentato. Il vero soggetto dell'incisione sembra quasi non essere il ratto ma piuttosto la scenografia. Quest'immagine è importante in quanto restituisce l'idea di come possa avvenire all'epoca la messinscena di una struttura architettonica così grande. La rappresentazione dell'anfiteatro è di grande interesse, essa fornisce informazioni sulla scenografia. Quest'ultima viene realizzata su due piani, quindi deve trattarsi di una struttura architettonica complessa per questo periodo. La presenza di due piani sarebbe confermata dalle informazioni ricavate

dal testo in cui si fa riferimento all'utilizzo di scale attraverso le quali i sabini salgono e discendono, il che presuppone l'esistenza di un piano effettivamente percorribile sopra la struttura ad emiciclo.

L'antiporta è di notevole interesse anche per l'uso della prospettiva, soluzione adottata spesso nelle rappresentazioni di questo periodo. L'andamento a semicerchio che contiene e al contempo è protagonista della scena racchiude al suo interno, in corrispondenza con la parte finale del palco e in una posizione centrale, il punto di fuga³¹⁹.

L'utilizzo di uno sfondo circolare per ricreare in modo più efficace l'illusione della profondità è riscontrabile anche in altre incisioni dell'epoca. Una delle prime a mostrare questo tipo di soluzione formale è l'antiporta presente nel libretto *Enea in Italia*³²⁰ del 1675 (Fig. 29). Nell'immagine la struttura dello spazio ha la funzione di racchiudere il momento della lotta tra Enea e Turno dove alle spalle si trova il popolo esultante e i sovrani sono seduti su di un baldacchino rialzato al centro della raffigurazione. La scena si svolge nell'ultimo atto ed è ambientata in un anfiteatro, così come si legge nel testo del libretto.

Un'altra incisione di due anni più tarda presente nel libretto di Giovanni Matteo Giannini *Il Nicomede in Bitinia*³²¹ (Fig. 30) è interessante in quanto propone una diversa soluzione della stessa ambientazione. In questo terzo caso la rappresentazione dell'anfiteatro è molto originale, non è presente l'usuale edificio a semicerchio e si trova l'indicazione di «anfiteatro con scena in scena e reggia del sole». Una sorta di gioco illusionistico che prevede la raffigurazione di un teatro nel teatro; infatti la scenografia riprodotta non presenta uno spazio a forma semicircolare come si è incontrato fin'ora, ma sembra trarre ispirazione da una sala teatrale, con il suo ordine di palchi, il palcoscenico e le quinte³²². In comune con le altre due precedenti incisioni è l'utilizzo della prospettiva a fuoco unico, centrale, il quale cattura l'attenzione dello spettatore. La costruzione architettonica in questa immagine sembra un pretesto per stabilire un rapporto tra la messinscena e il teatro stesso, come se potesse esistere un gioco e un dialogo tra lo spazio reale e lo spazio destinato alla finzione.

³¹⁹ MANCINI, MURARO, POVOLEDO, *Op. cit.*, p. 84.

³²⁰ GIACOMO FRANCESCO BUSSANI, *Enea in Italia*, Venezia, Per il Nicolini, 1675.

³²¹ GIOVANNI MATTEO GIANNINI, *Il Nicomede in Bitinia*, Venezia, Per Francesco Nicolini, 1677.

³²² BRACCA, *Op. cit.*, p. 131.

L'ambiente che inquadra l'antiporta figurata per *L'amante eroe*³²³ (Fig. 31), opera rappresentata undici anni dopo rispetto a *Il ratto delle Sabine*, non è un anfiteatro, ma costituisce un altro esempio interessante per quanto riguarda la struttura della scena. La scelta di adottare uno spazio semicircolare è efficace in quanto permette la creazione di uno scenario che si sviluppa in profondità, esattamente di fronte agli occhi dell'osservatore. Anche in questo caso l'incisione raffigura la sezione centrale dell'emicyclo, soluzione che garantisce all'immagine una maggiore forza comunicativa. L'edificio consente di inquadrare perfettamente azioni e personaggi, restituendo all'incisione ordine e una maggiore attenzione rivolta alle proporzioni. L'antiporta del libretto di Domenico David presenta uno spazio perfettamente definito e l'edera evidenzia la posizione del personaggio principale. Quest'ultimo è al centro dell'immagine, in corrispondenza con la stretta di mano tra Porro e Berenice, gesto scambiato in segno di ricongiungimento e amore. L'inserimento dei soldati tra i colonnati dell'edera è un espediente utile in quanto allude all'esistenza di uno spazio ulteriore e, inoltre, sottolinea la differenza tra le dimensioni dei personaggi rappresentati, eliminando così il senso di bidimensionalità che facilmente si nasconde dietro queste piccole incisioni. La rappresentazione di personaggi di dimensioni ridotte e la loro disposizione in diversi piani della scena è ciò che restituisce allo spazio profondità. Queste soluzioni formali sono innovative rispetto alle modalità di raffigurazione della prima metà del secolo.

L'antiporta de *Il ratto delle Sabine* rimane un caso esemplare tra questi, in quanto è l'unica che restituisce veramente l'idea di un impiego reale dello spazio. Le figure sono distribuite su due livelli e quindi si presuppone un utilizzo totale della scenografia. L'immagine è una testimonianza visiva dell'azione, della disposizione di spazi e personaggi.

Inoltre è un esempio importante anche da un punto di vista artistico. Infatti l'architettura è resa in modo definito; l'organizzazione dell'ambiente è interessante in quanto è l'unica tra le immagini appena descritte a reinventare la rappresentazione dello spazio grazie al pretesto dell'anfiteatro, proponendo una resa magistrale della prospettiva, il cui fuoco è lontanissimo dal primo piano e rende precisamente l'idea della profondità.

³²³ DOMENICO DAVID, *L'amante eroe*, Venezia, Per il Nicolini, 1691.



Fig. 29 Anonimo, antiporta per il libretto di Giacomo Francesco Bussani, *L'Enea in Italia*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1675.



Fig. 30 Anonimo, antiporta per il libretto di Giovanni Matteo Giannini, *Il Nicomede in Bitinia*, opera al teatro di San Moisè, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1677.



Fig. 31 Anonimo, antiporta per il libretto di Domenico David, *L'amante eroe*, opera al teatro di San Salvatore, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1691.

L'anno successivo rispetto l'incisione de *Il ratto delle Sabine*, si trova un caso particolare ed emblematico. Si tratta della raffigurazione presente in *Antioco il grande* (Fig. 5) libretto di Girolamo Frisari. L'incisione non costituisce l'antiporta, bensì è posta a conclusione del libretto. Le stampe conservate di quest'ultimo sono diverse, e quest'immagine è riportata solamente nella prima edizione consultata sia alla Biblioteca Nazionale Marciana che alla Biblioteca di Casa Goldoni.

Le dimensioni dell'illustrazione sono molto ridotte rispetto alle comuni antiporte e il rapporto con il testo non è semplice e immediato. L'immagine potrebbe riferirsi alla prima scena del terzo atto, che viene ambientata in una tripartita. Al principio di questa scena nel libretto si trova l'indicazione «Tripartita in Prigione, Logge e Giardino». L'atto inizia con Oronte in prigione, il quale si alza in piedi furioso e, recitando la sua battuta, dice: «Voglio pugar, e vò morir pugnando. Delle Furie stimolato, suonerò l'empia consorte, e sarà falce di morte»³²⁴. Nell'incisione in primo piano è raffigurato un personaggio che presenta in volto le sembianze di un teschio, mentre suona uno strumento a corde. Le dimensioni della figura sono maggiori rispetto le altre rappresentate e la sua posizione centrale lo identifica in Oronte, vero protagonista della scena. Nel testo sono indicati poi i personaggi Doriclene e Gildo che si trovano nel giardino, e Cleopatra con un soldato nelle logge. Oronte in scena è ancora presente quando entrano i nuovi interlocutori. Nell'immagine, sullo sfondo della scena principale che a questo punto rappresenterebbe Oronte in prigione, si scorgono due spazi. Quello sulla sinistra è un ambiente all'aperto dove si vedono in lontananza tre personaggi di cui due a cavallo; il luogo a destra è a metà tra un interno e un esterno e si può notare al centro una figura femminile accompagnata e scortata da altre personalità. Questa bipartita che fa da sfondo all'immagine potrebbe corrispondere al giardino e alle logge descritte nel testo, più precisamente all'inizio della seconda scena del terzo atto.

L'incisione, come già accennato, è di dimensioni veramente ridotte, essa misura infatti 5,5 cm x 3,5 cm, e di conseguenza tutti questi elementi rappresentati in così poco spazio sono di difficile lettura. La descrizione proposta è solamente un'interpretazione, riportata in seguito a un confronto tra il testo e l'illustrazione. Inoltre la posizione dell'immagine è singolare, non essendo posta all'inizio del libretto ad introdurre le vicende del dramma, non è semplice stabilirne la destinazione. Non sono stati riscontrati esempi affini a quello che si può dire un interessante *unicum* nel suo genere.

³²⁴ GIROLAMO FRISARI, *Antoco il Grande*, Venezia, Per Francesco Nicolini, 1681, p. 56. Per un confronto si rimanda alla scheda dell'opera riportata in questa sede nel capitolo precedente.

In seguito a queste due prime incisioni, contrariamente al successo ottenuto dall'antiporta figurata in quegli stessi anni, non si trovano raffigurazioni nei libretti d'opera per il teatro di San Giovanni Grisostomo per alcuni anni. L'inserimento dell'incisione riprende e, da questo momento con un ritmo costante, nel 1688 con il libretto di *Orazio* (Fig. 6) . Il libretto d'opera di Vincenzo Grimani è un caso singolare per quanto riguarda la storia dell'antiporta figurata. Le due copie conservate, una presso la Biblioteca Marciana e l'altra presso la Biblioteca di Casa Goldoni, presentano due immagini diverse tra loro. La prima incisione, conservata nel libretto consultato in Marciana, sembra ricalcare un momento del dramma che trae i suoi soggetti dalle vicende leggendarie della Roma antica. L'immagine molto probabilmente rappresenta la scena del combattimento tra i fratelli Orazi e Curiazi che avviene nel secondo atto. In particolare le informazioni che si trovano nel libretto descrivono Tullo e Flaviano ascesi al trono. In un secondo momento suonano le trombe ed entrano i tre fratelli Orazi e poi i tre fratelli Curiazi. In questa scena dell'opera avviene poi l'evento principale, ossia il combattimento tra i due fratelli. Nell'incisione la rappresentazione prevede l'inserimento di due personaggi che recitano il ruolo di sovrani, tre figure sullo sfondo, e sei combattenti in primo piano. Solo uno di questi è in piedi, gli altri sono a terra quasi sconfitti. Il personaggio che ancora combatte con tutte le sue forze non può che essere Orazio, eroe della scena che dà titolo all'opera.

L'iconografia di quest'immagine richiama l'antiporta figurata per *Enea in Italia* (Fig. 29). Il combattimento e la disposizione sopraelevata dei sovrani riprendono le scelte stilistiche di questa incisione.

La seconda antiporta che si trova nella copia conservata a Casa Goldoni ha una storia diversa (Fig. 7). È un raro esempio di incisione tra quelle realizzate per il San Giovanni Grisostomo perché riporta una sigla che permette di attribuire l'immagine una precisa personalità e in questo periodo storico non è semplice avere notizie e informazioni sull'autore. Le iniziali sono *Clb*, sigla che sta ad indicare l'artista del disegno. È possibile che si tratti del pittore – incisore Carlo Ludovico del Basso, artista di cui si conservano pochissimi riferimenti biografici, alcuni dei quali riportati dalla studiosa Elena Favaro³²⁵.

³²⁵ Carlo Ludovico del Basso è testimoniato in alcuni documenti conservati all'Archivio di Stato di Venezia e trascritti nella pubblicazione ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1975, p. 200; 206; 217. Interessante è l'indicazione che riconduce l'attività di del Basso come pittore al teatro San Luca, presenza confermata da alcuni libretti dell'epoca. In particolare si rimanda all'opera *Furio Camillo* del 1692, libretto che conserva l'antiporta identica

L'antiporta si trova generalmente riferita al libretto di Noris *Furio Camillo* messo in scena al teatro Vendramin a San Salvador nel 1692, quattro anni dopo la pubblicazione dell'*Orazio*. Singolare è il fatto che questa incisione appaia già prima della messa in scena del *Furio Camillo*, libretto in cui è direttamente testimoniata l'attività di Carlo del Basso per il teatro Vendramin. In effetti la raffigurazione potrebbe rappresentare la scena d'apertura del primo atto di quest'ultimo libretto, ossia il momento in cui Camillo si trova nel padiglione dell'esercito romano, seduto nella tenda dell'accampamento, intento a leggere una cartina mentre il personaggio Gilbo accorrendo lo interrompe per recapitargli una lettera. L'immagine non corrisponde perfettamente al testo, si tratta comunque di un sovrano assiso nella posizione classica, mentre regge un rotolo tra le mani. Quest'ultimo potrebbe essere la carta della città che contempla durante la scena. Attorno al protagonista si trovano numerosi personaggi e uno in particolare sembra essere appena accorso e, in tal caso, si tratterebbe di Gilbo.

Il fatto che la raffigurazione coincida almeno in parte con una scena del dramma è singolare se si pensa che la stessa immagine appare quattro anni prima nel libretto *Orazio*. Questa vicenda aiuta la riflessione sulla circolazione delle immagini per i libretti d'opera all'epoca e sulla diffusione di temi e soggetti comuni. È probabile che gli argomenti proposti nei diversi drammi, caratterizzati da elementi e contenuti affini tra loro, siano una fonte comune d'ispirazione da cui trarre i soggetti per le incisioni. Di conseguenza è possibile che le immagini circolassero e venissero utilizzate per illustrare spettacoli diversi messi in scena nei teatri della città.

Allo stesso anno appartiene l'antiporta di *Carlo il grande* (Fig. 8) che rappresenta un caso interessante ed analogo al precedente. L'immagine raffigura probabilmente la seconda scena del primo atto che si apre con l'apparizione del personaggio Atlante che esce dal suo castello sull'Ippogrifo con uno scudo. Quando Atlante scopre e mostra lo scudo questo appare incantato, infatti emana uno splendore descritto come «mirabile». In scena ci sono anche i due personaggi Breno e Bradamante che si gettano a terra abbagliati. Come si può notare da un semplice confronto tra il testo e l'immagine, l'antiporta sembra essere l'elemento visivo che permette di ricostruire e figurare questa prima apparizione indicata nel libretto. La questione risulta curiosa nel momento in cui si nota la stessa incisione nel libretto del *Tamerlano* rappresentato al teatro San Giovanni e Paolo l'anno successivo.

all'*Orazio*, opera presa in analisi in questa sede. Per un cfr. MATTEO NORIS, *Furio Camillo*, Venezia, Per il Nicolini, 1692, p. 10.

Le incisioni per il libretto dell'*Orazio* e di *Carlo il grande* sono accumulate da un utilizzo singolare delle immagini realizzate per le antiporte. In effetti è molto curiosa la questione sul ruolo delle antiporte. In questi due casi da un lato si riscontra la presenza di due incisioni diverse per lo stesso libretto, dall'altro si riutilizza una stessa raffigurazione per opere diverse. Una riflessione a riguardo non è immediata perché entrano in gioco diversi fattori che si rifanno alla famosa disputa in materia iconografica e iconologica. Il ruolo delle immagini per il teatro in questo periodo storico non è semplice da definire, in quanto non presenta contorni netti in cui lo storico possa muoversi con facilità. I temi e i soggetti proposti sulle scene secentesche si riprendono tra loro e proprio per questo motivo le immagini create per le antiporte si prestano a illustrare non soltanto un singolo dramma, ma diversi. I soggetti che vedono imperatori romani protagonisti di numerose opere facilmente necessitano di iconografie simili tra loro, favorendo lo sviluppo di un tipo particolare di raffigurazione, come quella del sovrano assiso in trono. Questo è semplicemente un esempio che può aiutare a comprendere la relazione tra temi e immagini che si influenzano tra loro, facilitando la diffusione e il riutilizzo di una stessa antiporta in varie opere appartenenti a diversi anni. Le incisioni non vanno pensate quindi unicamente in relazione a un singolo dramma, infatti non sono sempre testimonianza di una scenografia o di una messinscena. Le antiporte figurate sono importanti anche in qualità di testimoni di un gusto e di una committenza, oltre che documentare le pratiche sceniche di un preciso spettacolo. La riflessione porta a considerare il ruolo di queste testimonianze visive e la loro conservazione, circolazione e diffusione. Così come esistono i *topoi* letterari che si ritrovano ciclicamente nei diversi spettacoli e le scenografie che rimangono in dotazione nei teatri al fine di essere riutilizzate, le immagini sono fonti da cui attingere per poterle reimpiegare qual'ora il contenuto lo permetta.

L'anno successivo si ritrova l'antiporta figurata per l'opera *Amulio e Numitore* (Fig. 9) che illustra la prima scena del primo atto. Questa è ambientata nel tempio di Vesta al cui centro si trova un altare e, attorno a questo, si dispone un coro di vestali. Le donne reggono ognuna uno specchio al fine di accendere il fuoco eterno sull'altare del tempio. Nella scena successiva la dea Vesta fa la sua apparizione sul palcoscenico su « un carro luminoso di fuoco », nel momento stesso in cui le vestali accendono la fiamma.

Nell'incisione vengono rappresentate, seguendo le norme della prospettiva ad asse centrale, le colonne del tempio di Vesta e le vestali sono figurate in linea a queste, così da enfatizzare l'andamento prospettico della scena. Al centro dell'immagine sta l'altare

su cui si trova la fiamma eterna e vi sono rappresentati chiaramente i raggi che provengono dagli specchi, strumenti fondamentali per l'accensione del fuoco. In perfetta corrispondenza con l'altare scende la dea Vesta su un carro, rappresentato nell'incisione come una grande nuvola di fiamme. Tutto il coro pare ammirare le venute della dea, tranne la vestale in primo piano sulla destra che sembra essere più rivolta allo spettatore introducendolo alla lettura dell'immagine.

Questa incisione si avvicina stilisticamente alla precedente realizzata per *Carlo il grande* soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo dello spazio. La disposizione verticale della scena è suddivisa in due piani; nel piano superiore si trova l'apparizione in macchina e nella sezione inferiore avvengono le azioni, per così dire, terrene della vicenda rappresentata. L'incisione di *Amulio e Numitore*, a differenza della precedente, è più ricca di dettagli e l'immagine risulta descritta perfettamente in ogni sua parte.

Nel 1690 viene pubblicato il libretto di Morselli *Pirro e Demetrio* (Fig. 10), la cui antiporta è molto diversa rispetto le precedenti appena descritte. In essa vengono raffigurati due personaggi in primo piano ritratti nell'atto di scambiarsi una stretta di mano. Entrambi indossano abiti alla turca, genere e soggetto in voga all'epoca, tratteggiati accuratamente con decorazioni floreali. Si trovano in un paesaggio naturale dove sono situati padiglioni di un accampamento militare e truppe armate, anche in questo caso si tratta di elementi molto presenti nelle incisioni dell'epoca.

Tale immagine potrebbe alludere alla prima scena del primo atto, ambientata in un villaggio poco lontano dalla città dove si trova un fiume attraversato da un ponte. Inoltre vengono descritte tende, padiglioni e guardie di notte. Nell'antiporta non sono presenti tutti questi elementi ma sicuramente l'ambientazione raffigurata e quella descritta coincidono. Inoltre nella sezione destinata alla narrazione della trama è specificato: «Pirro re dell'Epiro, e Demetrio Re di Macedonia dopo un ostinata guerra divennero amici»³²⁶. La stretta di mano è un gesto simbolico di accordo e unione ed è esplicitiva del titolo e soggetto stesso dell'opera. Questa immagine si allontana dalle precedenti, sia per la resa dei personaggi i cui corpi sono più tozzi e al contempo protagonisti in primo piano della scena, sia per la rappresentazione dello spazio, che presenta un utilizzo della prospettiva più incerto e gli elementi che compongono il paesaggio meno proporzionati tra loro.

³²⁶ Si rimanda all'*Argomento* in ADRIANO MORSELLI, *Pirro e Demetrio*, Venezia, Per il Nicolini, 1690.

L'ambientazione di questa incisione fa parte di una tipologia adottata all'epoca, infatti la scena che si svolge in un accampamento militare ottiene molto seguito in questi anni. Tale soluzione iconografica permette di identificare immediatamente la natura del dramma, che facilmente presenta temi di carattere storico ed eroico. Si è visto come le opere tratte da soggetti di questo genere calchino numerose le scene veneziane; la possibilità di riconoscere le imprese attraverso l'antiporta figurata permette allo spettatore di individuare anticipatamente la natura del dramma. Il soggetto dell'accampamento è presente in numerose incisioni dell'epoca, a testimonianza di un certo tipo di gusto e successo.

L'antiporta che appare nel libretto *Tiridate* (Fig. 32), opera di Nicolò Minato rappresentata nel 1688, è esplicitativa di questa particolare soluzione iconografica. Le figure sono in primo piano, una di queste di spalle quasi fosse anch'essa spettatrice dell'evento presentato, e si trovano in una tenda di un accampamento che si scorge sulla sinistra. L'immagine è un precoce esempio di questa tipologia rappresentativa, soprattutto in luce del fatto che la stessa è un riutilizzo della prima antiporta figurata realizzata per un libretto d'opera precedentemente citata, ossia *Semiramide in India*. Le due hanno la sola differenza di riportare ognuna il titolo in due posizioni diverse, così da poterle riconoscere e attribuire. Questa incisione risale a un periodo storico antecedente rispetto quello a cui appartiene l'immagine di *Pirro e Demetrio*. Infatti si nota una differenza tra le due immagini. In *Semiramide in India* lo spazio è occupato quasi completamente dai personaggi e lo sfondo è bidimensionale se messo a confronto con incisioni più recenti.

Un'immagine che somiglia maggiormente a quella presa in esame in questa sede, è l'antiporta presente nel libretto di Antonio Marchi del 1694, *Zenobia regina de Palmireni* (Fig. 33). L'opera portata in scena al teatro di San Giovanni e Paolo presenta lo stesso modo di rappresentare i personaggi e l'ambientazione. Le proporzioni, le espressioni, la resa degli elementi naturali sono accomunati da uno stile e da un modo di operare l'incisione comuni. Si può sostenere che il tema protagonista della prima incisione di Piccini raggiunge, in forme diverse e nuove, gli anni novanta del secolo testimoniando la permanenza e l'affermazione di un determinato *topos* iconografico.



Fig. 32 Giacomo Piccini, antiporta per il libretto di Nicolò Minato, *Tiridate*, opera al teatro di San Salvatore, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1668.



Fig. 33 Anonimo, antiporta per il libretto di Antonio Marchi, *Zenobia regina de Palmireni*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1694.

A testimonianza della fortuna di questa ambientazione sono le stesse incisioni secentesche per i libretti del San Giovanni Grisostomo, protagoniste di questo studio. Infatti, oltre al *Pirro e Demetrio*, anche le antiporte dell' *Orazio* (Fig. 7), di *Onorio in Roma* (Fig. 14), dell'opera *Irene* (Fig. 18) rappresentano azioni che si svolgono in campi di battaglia.

L'antiporta figurata per *L'incoronazione di Serse* (Fig. 11), libretto di Morselli del 1691, mostra una decorazione degli abiti affine a quella presente in *Pirro e Demetrio* e infatti, anche in questo caso, il dramma è ambientato in territori orientali. La scena si svolge nella sala del trono, probabilmente nel momento stesso in cui avviene l'incoronazione di Serse, protagonista della vicenda. Egli si trova in una posizione rialzata rispetto gli altri personaggi raffigurati e attraverso questa soluzione formale il personaggio assume un ruolo preminente all'interno della scena. Tutte le comparse osservano ciò che accade e sono rivolte verso il re, ad esclusione della curiosa figura in primo piano in penombra sul lato sinistro che sembra avere il compito di introdurre lo spettatore alla vicenda, invitandolo a partecipare. Lo spazio è riccamente decorato e la disposizione dell'intera scena presenta un particolare utilizzo della prospettiva che si ritroverà, attraverso l'inserimento di soluzioni più azzardate, in antiporte ad essa successive. Le scene rappresentative dell'incoronazione assumeranno spesso questa disposizione, in quanto essa permette di ritrarre il protagonista rialzato rispetto gli altri personaggi, in una posizione di preminenza. In questo modo tutto lo spazio è coinvolto nell'evento e la ricchezza con cui viene tratteggiato sottolinea l'importanza dei personaggi e della scena in sé.

Di notevole interesse e unica nel suo genere per i libretti secenteschi del San Giovanni Grisostomo è l'antiporta allegorica presente nel libretto *La pace tra Tolomeo e Seleuco* (Fig. 12). L'immagine è composta su due livelli, nella zona inferiore si trova una figura femminile nuda, probabilmente su una spiaggia, e accanto a lei sono presenti una ruota, antico simbolo della Fortuna, e un'ancora emblema della Speranza. Nella parte superiore c'è Apollo, che potrebbe in questo caso essere rappresentato in veste di dio della poesia e della musica³²⁷, ritratto nell'atto di accogliere il libretto d'opera. I due piani trovano quindi un punto di incontro nella consegna da parte della fanciulla del testo drammatico. Mentre sullo sfondo si vede un paesaggio marittimo con un'imbarcazione in preda alle correnti, forse in balia del volere del destino. L'antiporta

³²⁷ Per un cfr. JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi & c., 1983.

in questione è un'importante testimonianza in quanto è una delle poche, in questi ultimi decenni del XVII secolo, a figurare un episodio di origine allegorica.

Si è già visto come il soggetto allegorico a questa data avesse ormai perduto la sua forza comunicativa e il suo significato originario.

Questo esempio tardo di antiporta allegorica permette di approfondire brevemente questa tipologia. Il fatto che le allegorie vengano meno rappresentate nella seconda metà del secolo non significa che il genere si fosse esaurito del tutto.

A questo proposito si riportano tre esempi in merito, scelti in quanto maggiormente analoghi rispetto ad altri all'immagine realizzata per *La pace tra Tolomeo e Seleuco*.

La prima incisione risale al 1668 e si trova nel libretto *Seleuco* (Fig. 34). Viene qui citata perché, oltre a presentare un'evidente similitudine tematica, è la più affine all'incisione del più recente libretto scritto per il San Giovanni Grisostomo. In questa immagine è raffigurata una donna dai lineamenti aggraziati, che simboleggia la Speranza, riconoscibile grazie all'attributo iconografico dell'ancora. La figura femminile è intenta a reggere o a consegnare un grande masso a un uomo vigoroso, visto di spalle, che sembra sostenere la maggior parte del peso, rappresentativo forse della figura allegorica della Forza. Sul masso la scritta «Ut Quiesca» che letteralmente significa «che riposi». L'accostamento dell'immagine a questa espressione latina è singolare, ma l'allegoria prevede solitamente l'affidamento al destino di un'opera affinché questa abbia fortuna. Probabilmente la Speranza e la Forza, reggendo il peso dell'opera augurano che il suo percorso sia sereno e fiducioso.

L'incisione presente nel più tardo libretto *L'Alcibiade* (Fig. 35) invece presenta la figura allegorica della Fortuna, seduta vicino al simbolo della ruota, e una donna, probabilmente la Poesia³²⁸, che regge un carteggio con il titolo dell'opera in musica. Anche in questo esempio dunque il dramma è stato affidato a due figure allegoriche, contraddistinte da espressioni sognanti, così da augurare fortuna alla poesia. Stilisticamente questa immagine è diversa rispetto le precedenti, presenta un tratto meno marcato e una resa delle forme più leggera ed effimera. Il carattere dell'incisione de *L'Alcibiade* si avvicina all'ultimo confronto che viene proposto per quanto riguarda il tema allegorico, ossia l'antiporta presente nel libretto *Il Gordiano* (Fig. 36).

³²⁸ La figura della Poesia, così come le altre figure allegoriche, si trova raffigurata in modalità diverse a seconda del significato che le veniva attribuito. Una tra queste prevede l'inserimento dell'attributo iconografico delle ali sul capo. Questa caratteristica la identifica e permette di riconoscerla all'interno di questa incisione. Per un crf. CESARE RIPA, *Iconologia*, ed. a cura di Sonia Maffei, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2012. La prima edizione illustrata dell'opera ad essere pubblicata risale al 1603.



Fig. 34 Isabella Piccini, antiporta per il libretto di Nicolò Minato, *Seleuco*, opera al teatro di San Salvatore, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1666



Fig. 35 Anonimo, antiporta per il libretto di Aurelio Aureli, *L'Alcibiade*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1680.



Fig. 36 Anonimo, antiporta per il libretto di Adriano Morselli, *Il Gordiano*, opera al teatro di San Salvatore, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1688.

L'immagine è curiosa, pur essendo molto vicina cronologicamente a *La Pace tra Tolomeo e Seleuco*, denota una notevole differenza stilistica, infatti la composizione è visibilmente di valore artistico mediocre. Anche in questo caso Apollo è protagonista della scena e viene presentato come dio del sole, identificato da un attributo iconografico posto al centro del petto. Il dio è ritratto mentre sostiene una ruota su cui sta la Fortuna che regge il titolo dell'opera. Le proporzioni dei due personaggi, la resa del cielo e il paesaggio sottostante fanno pensare a un'operazione artistica realizzata in poco tempo e trasposta in incisione in modo sommario. Tutte e tre questi confronti sono significativi in quanto possono esemplificare, seppur brevemente, il percorso dell'antiporta allegorica nella seconda metà del secolo. L'uso delle figure allegoriche è destinato a un progressivo logoramento e l'antiporta realizzata per il libretto del dramma messo in scena al teatro di San Giovanni Grisostomo è da considerarsi tra le ultime testimonianze di questo genere.

Inoltre risultano interessanti le similitudini stilistiche tra le incisioni de *La pace tra Tolomeo e Seleuco*, *l'Amulio e Numitore* e *Carlo il Grande*, tutte realizzate per il medesimo teatro. In effetti l'adozione di una composizione che si struttura su due livelli e l'uso del tratto incisivo possono far riflettere e pensare a un autore comune o, quanto meno, a delle influenze tra i vari *peintre – graveurs* attivi in questi decenni³²⁹.

L'antiporta presente nel libretto de *L'Ibraim Sultano* (Fig. 13) è invece molto diversa e più assimilabile allo stile de *L'incoronazione di Serse* (Fig. 11), soprattutto da un punto di vista stilistico e per quanto riguarda la resa dei costumi. Il soggetto si riferisce alla prima scena del primo atto. Quest'ultima prevede la vista di un serraglio sopra un canale che proviene dal Mar Maggiore. Inoltre viene specificata nel testo l'azione con cui si apre il dramma, ossia uno schiavo viene dall'alto delle mura in mare.

La posizione dei personaggi all'interno dell'immagine ricalca in parte quella utilizzata per l'antiporta di *Pirro e Demetrio* (Fig. 10). Le due figure, Rosana e Acmat, sono in primo piano e incorniciano lo sviluppo verticale della scena, la differenza sta nei loro movimenti. Essi non sono statici e semplicemente di profilo come nell'incisione del libretto precedente, ma i loro corpi si rivolgono verso la scena, verso ciò che sta avvenendo. Il personaggio femminile indica la caduta dello schiavo rendendo l'azione protagonista della scena. Anche lo sfondo si allontana dall'altra rappresentazione, in questo caso non si tratta di un paesaggio immobile, ma attivo ed effettivamente costitutivo della scena figurata, nonostante l'incerto utilizzo della prospettiva e della

³²⁹ BRACCA, *Op. cit.*, 133.

tridimensionalità, evidente soprattutto nella resa del rapporto tra la pavimentazione in primo piano e il canale vicino. In lontananza si scorgono le mura dell'antica Babilonia, città dove viene ambientato il dramma.

Gli abiti dei personaggi sono di fattura identica ai costumi delle figure rappresentate nelle antiporte figurate di *Pirro e Demetrio* e *L'Incoronazione di Serse*; in tutte e tre le incisioni i protagonisti indossano abiti con ricche decorazioni floreali che rimandano a costumi tipicamente orientali, richiamando l'ambientazione dei drammi stessi.

L'incisione del libretto *Onorio in Roma* (Fig. 14), unica opera scritta da Giovanni Matteo Giannini per questo primo ventennio d'attività del San Giovanni Grisostomo, è un caso emblematico in questo contesto. È l'unica tra le antiporte incise prese in considerazione a riportare la firma dell'autore per esteso. Si tratta di Alessandro Dalla Via, incisore veronese di cui non si conservano informazioni biografiche. L'artista opera ed è attivo a Venezia tra gli ultimi decenni del Seicento e i primi del secolo successivo. Presenza stabile presso il laboratorio calcografico di Vincenzo Maria Coronelli ai Frari, viene considerato un possibile allievo di Pietro Liberi, artista molto attivo nel settore dell'illustrazione libraria. I suoi lavori sono eterogenei e inizialmente, prima di affermarsi nella città lagunare traducendo in incisione opere di importanti artisti del periodo o di un'epoca appena precedente, lavora per l'editoria teatrale, in particolare per l'opera in musica. Dalla Via firma antiporte per entrambi i teatri Grimani, il San Giovanni e Paolo e il San Giovanni Grisostomo, e inoltre incide alcune scenografie della famiglia Mauro³³⁰.

La scena rappresentata nell'antiporta di questo libretto probabilmente si riferisce all'ambientazione che apre il primo atto. Il testo riporta l'indicazione di una vasta campagna con la città di Roma in lontananza sullo sfondo. I personaggi annunciati sono Onorio, che esce da un padiglione, e Stilicone e Marcellino all'alba, mentre spunta il sole. L'incisione ritrae due distinti gruppi di uomini; due personaggi presentati in primo piano si scambiano una stretta di mano che funge un po' da fulcro della rappresentazione. A sinistra sono raffigurati Onorio, Stilicone e Marcellino quest'ultimo si dirige verso Lucillo accompagnato da squadre gotiche, che si trovano a destra. Il testo del libretto descrive questa scena, indicando l'inserimento di un'apparenza, ossia quella

³³⁰ Sono riportati riferimenti sulla figura dell'incisore Alessandro Dalla Via in ARTEMISIA ABRAMI CALCAGNI, *Dalla Via Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXII, Roma, Società Grafica Romana, 1986, pp. 56 – 57; COCCHIARA, *Op. cit.*, p. 174; BRACCA, *Op. cit.*, pp. 118 – 122; Giorgio Milesi ne attesta l'attività in un periodo compreso tra il 1688 e il 1729, GIORGIO MILESI, *Dizionario degli incisori*, Bergamo, Minerva Italica, 1982.

del sole. In questo senso il personaggio raffigurato sulle nubi accompagnato da una scia rappresenterebbe l'apparizione indicata dall'autore nel testo.

L'incisione riporta numerosi elementi della scena. La città sullo sfondo; la campagna dove si svolge l'azione; i padiglioni dei combattenti; i personaggi protagonisti in primo piano che vengono rappresentati sono indicati nel testo a dimostrazione di un effettivo legame tra evento narrato e figurato. Inoltre è riprodotta l'entrata in scena della macchina, che permette di immaginare sia le modalità di funzionamento delle apparizioni sia l'utilizzo dello spazio disponibile sulla scena.

L'antiporta del dramma *La forza della Virtù* (Fig. 15) è un caso interessante in quanto la protagonista è una figura femminile, diversamente dalla raffigurazione di sovrani fin'ora visti che sono impersonati da personaggi maschili. L'autore cambia il nome alle personalità storiche realmente esistite, Bianca e Pietro, protagoniste del dramma, in Clotilde e Fernando detto il crudele che recita la parte del monarca di Castiglia. Fernando rappresenta la figura di un sovrano despota, emblema di vizi e caratteri negativi. Clotilde è in questo contesto l'elemento positivo, colei che sopporta e perdona le malignità e i tradimenti del marito diventando, tra le varie insidie, regina di Castiglia. Esiste quindi, come spesso si può riscontrare nei drammi di quest'epoca, un insegnamento morale in conclusione alla vicenda. Inoltre, al fine di sostenere ed evidenziare il valore etico della storia, la protagonista viene incoronata da Anagilda, l'amante del marito Fernando, la stessa che durante il dramma ha ostacolato gli eventi narrati³³¹. Nella sezione argomento vi si legge:

«[...] Così è: il merito spiana i più malagevoli intoppi, ed arriva finalmente alla sua felicità. Viene questa venerabile Principessa incoronata per mano di quella stessa Anagilda, che poneva ogni suo artificio per toglierle dalle tempie il Diadema. E ciò misteriosamente insegna, che la Virtù sia di forza tale, che costringa gli stessi suoi Nemici, ed emulatori à recarle quel guiderdone, che giustamente le si deve»³³².

L'antiporta raffigura l'undicesima e ultima scena del terzo atto che chiude il dramma. Questa si svolge in una piazza a forma d'anfiteatro con un grande trono destinato all'incoronazione. L'incisione rappresenta solamente una porzione dello spazio; se si

³³¹ MARIA IDA BIGGI, *La forza della Virtù. Appunti per una storia visiva dell'opera veneziana nella seconda metà del Seicento: l'antiporta figurata*, in *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle Arti dal Medioevo al Novecento*, catalogo della mostra realizzata a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini, Marsilio, 2004, pp. 151 – 163.

³³² Per un cfr. DOMENICO DAVID, *La forza della Virtù*, Venezia, Per il Nicolini, pp. 9 – 10.

osserva la sezione destra dell'immagine, oltre gli spettatori seduti sulle scalinate, è evidente un'apertura della struttura che presuppone la presenza di un ambiente aperto. Anagilda è ritratta nell'atto di incoronare Clotilde, mentre la scena si prepara alla mutazione e scende la macchina della Virtù³³³, con il preciso compito di abbattere il Vizio.

Le antiporte che ritraggono figure femminili come protagoniste della scena non sono numerose in questo periodo storico. Soprattutto nel caso in cui esse incarnino un ruolo di potere, rappresentate dunque in una posizione sopraelevata rispetto agli altri personaggi che denota il grado di superiorità. Una tra queste è l'antiporta del libretto *Eraclea*³³⁴ (Fig. 37), che raffigura una figura femminile in un lussuoso baldacchino circondata da soldati armati. Il soggetto può essere considerato di natura simile alla *Forza della Virtù*, ma la resa finale è completamente diversa. L'immagine realizzata per questo secondo libretto viene riportata in questa sede soprattutto perché è un esempio di impianto scenico importante e imponente. La scena, ambientata in una prospettiva azzardata di palazzo reale, vede la narrazione dell'azione in secondo piano: la regina siciliana è assisa nel monumentale baldacchino che funge quasi da trono. L'incisione è un'evidente testimonianza della scenografia barocca che oramai risente dell'influenza e dell'opera dei Bibiena³³⁵.

Tornando alle incisioni realizzate per il San Giovanni Grisostomo, protagoniste di questo studio, un particolare utilizzo della prospettiva, anche se in forma ridotta rispetto all'*Eraclea*, e una ricca decorazione degli spazi si notano nell'antiporta del libretto *Ottone* (Fig. 16). L'iconografia di quest'ultima è ben riconoscibile in quanto è codificabile nella rappresentazione canonica del sovrano, che presenta negli anni alcune caratteristiche stabili. Infatti il re in trono corrisponde simbolicamente alla manifestazione dell'autorità e del potere³³⁶. L'immagine dell'*Ottone* richiama in un certo qual modo le composizioni e le soluzioni formali de *L'incoronazione di Serse* (Fig. 11), *Marcello in Siracusa* (Fig. 28) e *Il Domitiano* (Fig. 38).

La raffigurazione presente nel libretto di Girolamo Frigimelica Roberti per il San Giovanni Grisostomo riproduce la seconda scena del primo atto ambientata nella sala reale, in cui ambasciatori, principi, soldati rendono omaggio ad Ottone.

³³³ Si rimanda alla voce « Virtù » in RIPA, *Op. cit.*.

³³⁴ CESARE GODI, *Eraclea*, Venezia, presso il Nicolini, 1696

³³⁵ BIGGI, *Op. cit.*, in *Il Buono e il Cattivo Governo*, *Op. cit.*, p. 159.

³³⁶ IVI, p. 154.



Fig. 37 Anonimo, antiporta per il libretto di Cesare Godi, *Eraclea*, opera al teatro di San Salvatore, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1696.



Fig. 38 Anonimo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Il Domitiano*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, 1673.

Nell'immagine il protagonista, imperatore di territori tedeschi, siede sul trono rialzato e al suo cospetto una schiera di personaggi lo circonda. La sua posizione, così come quella di Serse, è tipicamente impostata, evidente anche in altre raffigurazioni di sovrani dell'epoca.

Monumentale nel caso dell'*Ottone* è il maestoso impianto architettonico della scena. La sala è cupolata, composta da arcate, colonne e da un baldacchino imperiale che ospita il protagonista del dramma. Lo stile delle strutture e l'ornamentazione sono pienamente barocchi. Un personaggio in primo piano sulla destra regge uno stemma, rivolgendolo a chi osserva l'immagine³³⁷. Questo è uno tra i pochi e primi esempi delle incisioni per i libretti secenteschi del San Giovanni Grisostomo ad adottare una prospettiva decentrata. Nonostante esista un legame con le antiporte precedenti si percepisce una differenza rispetto alle altre incisioni menzionate e poste a confronto. Le figure piccole, quasi accavallate tra loro, danno l'idea di occupare tutto lo spazio reso maestoso e reale da una rappresentazione tridimensionale della scena. La visione sembra coinvolgere tutti gli spazi, anche quelli non compresi nella rappresentazione, e la sensazione è quella della continuità. La stessa che si avverte, seppur in proporzioni e modi diversi, osservando l'*Eraclea* (Fig. 37).

Completamente differente e di notevole interesse è l'antiporta figurata per *Il pastor d'Anfriso* (Fig. 17), che raffigura contemporaneamente due macchine mentre entrano in scena. In un'unica incisione sono testimoniate due diverse apparizioni. La visione si articola su due registri, rifacendosi a due momenti distinti all'interno del dramma. La parte superiore trae ispirazione dall'ultima scena del quinto atto dove viene descritta la reggia d'Apollo; il dio del sole è riconoscibile nella sua tradizionale iconografia e il palazzo è raffigurato attraverso le monumentali arcate che si susseguono seguendo le leggi della prospettiva a fuoco centrale, le quali restituiscono maestosità all'architettura. I due livelli sono separati da una nuvolosa al centro della scena. La parte inferiore dell'immagine è occupata da una macchina che nel testo viene descritta al principio della quarta scena del terzo atto. In questa il serpente Pitone, dopo la sconfitta subita dal dio sole, viene esposto in forma di scheletro tra la selva del fiume accompagnato da un corteo di comparse impegnato nei festeggiamenti. Entrambe quindi sono scene rappresentanti momenti di trionfo, avvenuti in due ambientazioni completamente diverse ma il contrasto è appianato dalla cornice che le divide.

³³⁷BIGGI, *Op. cit.*, in *Il Buono e il Cattivo Governo*, *Op. cit.*, p. 156.

L'apparizione in macchina nella sezione inferiore è di dimensioni maggiori rispetto alla superiore, quasi ad evidenziare il primo piano che occupa. I due carri sono rappresentati in modo simmetrico uno rispetto all'altro, sebbene la resa degli spazi sia totalmente diversa. Nonostante questo l'immagine risulta armonica nel suo insieme e, come nel caso de *Il ripudio di Ottavia* (Fig. 25), fornisce una testimonianza visiva della messinscena.

È molto interessante riportare la breve descrizione che si trova nella già citata opera di Arteaga, a proposito della messa in scena di quest'opera:

Nel *Pastore d'Anfriso* eseguito poco dopo nel Teatro di San Giovanni Grisostomo, si vide scendere dall'alto il palazzo del Sole di vaghissima e bellissima architettura lavorato di dentro e di fuori con cristalli a diversi colori, i quali con singolare maestria si volgevano in giro continuamente. I lumi erano in tanta copia e con tal artificio disposti che gli occhi degli spettatori sostener non potevano il vivace chiarore dei raggi, che dai cristalli venivano ripercossi e vibrati³³⁸.

Queste parole testimoniano la ricchezza degli apparati utilizzati per questo spettacolo, resi evidenti dalla stessa antiporta incisa a presentazione del libretto.

L'illustrazione per il libretto *Irene* (Fig. 18) del 1695 rappresenta la scena ambientata nel campo turco dove si trovano numerosi padiglioni, questa apre il quinto e ultimo atto dell'opera. L'incisione risponde ai gusti dell'epoca per i soggetti storici, in questo caso arricchiti da temi di natura amorosa. Gli avvenimenti del dramma sono tratti da vicende legate al mondo turco, infatti l'opera è ambientata nella città di Costantinopoli. La scena si svolge in un accampamento militare dove la figura femminile protagonista, inginocchiata in primo piano, sta per essere liberata dalle catene. L'inserimento di questo elemento identificativo permette di attribuire un ruolo alla donna all'interno dell'opera, infatti Irene è l'eroina del dramma, la schiava di cui il sovrano si innamora.

Si avrà modo di approfondire l'importanza di questo attributo iconografico e del suo ruolo all'interno della narrazione, soprattutto osservando l'antiporta per il *Tito Manlio* (Fig. 22), immagine di più semplice lettura perché più vicina a una determinata tipologia di rappresentazione. Invece per l'*Irene* è difficile inquadrare la raffigurazione in un contesto più ampio. Esistono alcuni esempi di antiporte antecedenti che

³³⁸ ARTEAGA, *Op. cit.*, Vol. I, pp. 327 – 328.

raffigurano donne in catene, tra queste *La schiava fortunata*³³⁹ (Fig. 39) e *La Dori ovvero lo schiavo reggio*³⁴⁰ (Fig. 40).

Queste due incisioni sono esempi figurativi rilevanti per la loro storia e composizione. Innanzitutto documentano l'attività dei figli di Piccini, Elisabetta e Pietro, a seguito della morte del più noto e prolifico padre Giacomo, i quali si firmano come «Li figlioli del P.».

L'opera con protagonista la schiava Dori ha ottenuto un considerevole successo in quanto vengono proposte più repliche del dramma con leggere modifiche in pochi anni. La protagonista delle opere di Apollini è rappresentata secondo modalità diverse ma in entrambe le incisioni è al centro dell'immagine. Nella prima la donna è in piedi in una posizione statica. La figura si trova in un giardino ordinato, ambientazione comune e simbolica per quest'epoca. La raffigurazione non è proporzionata; la protagonista in primo piano occupa quasi tutto lo spazio mentre il paesaggio occupa solamente una piccola porzione della scena.

Nella seconda incisione invece la protagonista è seduta alla fonte, classico e tradizionale elemento delle scene di giardino. Rispetto alla prima immagine lo spazio risulta proporzionato e reale. Significativo il fatto che queste due illustrazioni rappresentino sia il tema della prigionia, reso evidente dalla presenza delle catene, sia l'elemento naturale, molto importante per la cultura artistica secentesca. Le due antiporte citate sono utili per riflettere sulla circolazione di alcuni temi che, nella seconda metà del Seicento, sono fondamentali poiché rappresentativi di soggetti e trame che si ripetono nel corso degli anni.

L'antiporta dell'*Irene* si discosta da questi due esempi, mostrando maggiori similitudini con le antiporte scenografiche di fine secolo. La figura femminile è ora in relazione con lo spazio che la circonda, comunicando con esso. Il suo ruolo da protagonista è rivalutato grazie a una narrazione più completa e coerente. Infatti sono rappresentati molti più elementi che arricchiscono il contesto in cui la scena si svolge.

³³⁹ L'incisione presente in questo libretto è un riutilizzo dell'antiporta realizzata dai figli di Giacomo Piccini per l'opera *La Dori*, prima versione scritta da Apolloni nel 1663 e rappresentata al teatro di San Salvatore. Viene riportato in questa sede il libretto successivo, *La schiava fortunata*, a testimonianza della diffusione di una data iconografia per opere che propongono soggetti e trame affini tra loro. Per un cfr. GIOVANNI APOLLONI, *La Dori*, Venezia, Per il Nicolini, 1663.

³⁴⁰ GIOVANNI FILIPPO APOLLONI, *La Dori ovvero lo schiavo reggio*, Venezia, presso Francesco Nicolini e Stefano Curti, 1667.



Fig. 39 Elisabetta e Pietro Piccini, antiporta per il libretto di Giovanni Andrea Moniglia, *La schiava fortunata*, opera messa in scena al teatro di San Moisè, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1674.



Fig. 40 Elisabetta Piccini, antiporta per il libretto di Giovanni Filippo Apolloni, *La Dori ovvero lo schiavo reggio*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1667.

L'antiporta del libretto *Rosimonda* (Fig.19) raffigura la scena d'apertura del primo atto, la quale vede la protagonista Rosimonda assieme ad Alboino e Longino nella gran sala con il banchetto imbandito per la cena reale. I personaggi principali sono accompagnati da guardie e cori di cortigiani. Inoltre il testo prevede l'entrata in scena di «genti destinate a servire la tavola divise in quattro schiere»³⁴¹. Queste scendono la scalinata divise in più gruppi, ognuno dei quali rappresenta in particolare un dio e i suoi doni. Le scale raffigurate in scorcio mettono in evidenza le varie logge presenti sulla scena. L'immagine, pur presentando alcune imprecisioni a livello prospettico, è ben definita grazie a un tratto incisivo che descrive variamente i diversi elementi.

Un'altra antiporta che è stata realizzata con un uso insolito della tecnica incisoria è quella presente nel libretto di *Ercole in cielo* (Fig. 20). In effetti si tratta di un esempio di immagine singolare rispetto a quelle viste fin'ora. La raffigurazione si riferisce alla scena d'apertura del primo atto, ambientata nel «luogo infernale tutto di fiamme mobili, e trasparenti»³⁴². L'azione si svolge infatti dopo l'uscita del personaggio Ercole dall'inferno. La resa dello sfondo, a tratti veloci e poco incisivi, richiama l'andamento delle fiamme. La rappresentazione del luogo in cui la scena è ambientata è ciò che rende l'immagine un caso interessante e che la distingue dalle altre. Il protagonista della scena è Ercole, eroe della mitologia greco-romana, riconoscibile dai classici attributi iconografici del mantello in pelliccia leonina e la clava, intento nella lotta contro il mostro a tre teste Cerbero. La muscolatura del corpo è resa in modo forte e vigoroso, tramite l'utilizzo di tratti più scuri e spessi.

L'incisione posta in apertura al libretto *Amor e Dover* (Fig. 21) è più simile ed affine alle incisioni del periodo storico a cui appartiene. Questa rappresenta la scena nona del terzo atto. La raffigurazione è ambientata in un interno, più precisamente nella stanza di Matilda, e ha come protagonisti Beatrice, Goffredo e Matilda. La rappresentazione grafica sembra seguire e sostenere il tono della narrazione, l'intreccio amoroso che ne è alla base, quasi ci fosse una complicità tra spettatore e narratore.

L'inserimento di Beatrice impegnata ad origliare il dialogo dietro alla porta corrisponde a un'interessante scelta compositiva. Questo espediente permette di sviluppare la narrazione su più piani, contribuendo la resa dello spazio più ampia. Infatti le figure risultano maggiormente proporzionate tra loro e si allude all'esistenza di ulteriori ambienti sulla scena, non rappresentati nell'immagine.

³⁴¹ GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Rosimonda*, Venezia, presso il Nicolini, 1696, p. 19.

³⁴² GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Ercole in cielo*, Venezia, presso il Nicolini, 1696, p. 21.

L'antiporta figurata dell'opera *Tito Manlio* (Fig. 22) è un caso molto interessante perché rappresenta una scena di prigionia, *topos* molto utilizzato nei drammi dell'epoca. Questa ambientazione infatti si trova in numerose opere in musica, soprattutto in quelle appartenenti all'epoca sei - settecentesca. Nonostante si incontri spesso questa tipologia, si conservano rarissimi documenti iconografici secenteschi a riguardo.

L'incisione presente nel libretto di Matteo Noris rispecchia la prima scena del terzo atto, che ha luogo in una prigione con fanale acceso. I personaggi della scena sono Servilla, futura sposa del protagonista, e Manlio, console romano, che è raffigurato seduto con le catene al piede ed addormentato.

Nel caso del *Tito Manlio* l'immagine risulta ancor più interessante perché il protagonista è figurato mentre dorme, un esempio di *topos* nel *topos*. La scena abituale dove di solito viene inserito l'elemento del sonno è quella che prevede la presenza di un *locus amoenus*, solitamente corrispondente a una deliziosa o a un giardino. Il sonno del prigioniero è un tema affine che, inserito in un contesto molto diverso, sicuramente assume un significato meno rassicurante rispetto al sonno tranquillo che si svolge in una scena di giardino, come si può vedere nell'antiporta del *Il colore fa la Regina* (Fig. 27)³⁴³.

Quella del *Tito Manlio* è una raffigurazione che fa parte delle scene di prigionia statiche dove l'intento è quello di far emergere la natura riflessiva e contemplativa del soggetto. Non vi è dunque un avvenimento particolarmente significativo per lo svolgimento della trama; le azioni sono sospese in una dimensione dove regna l'attesa, lasciando spazio solitamente a un monologo, proprio come per Servilla³⁴⁴.

A tal proposito è interessante accennare brevemente alla questione dello spazio. L'articolazione e la gestione dell'ambiente raffigurato molto probabilmente dipende dalla stessa drammaturgia e dalla funzione che svolge la scena nelle carceri. In un caso come questo, dove la recitazione e l'azione dei personaggi si svolge con un ritmo statico e dove non avviene nulla di imprevisto, si opta per uno spazio semplice che funga da cornice all'evento, più che da spazio mobile dove i protagonisti possano muoversi rapidamente.

³⁴³ Interessante strumento di studio sulla scena di prigionia nella storia dell'opera in musica italiana è quello di ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*» ossia *Della scena di prigionia nell'opera italiana (1690 – 1724)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995. La studiosa opera un vero e proprio *excursus* volto ad indagare nel dettaglio i singoli aspetti ed elementi che costituiscono le scene di prigionia in un periodo storico a cavallo tra il Seicento e il Settecento. Gli elementi presi in considerazione prevedono un'analisi della drammaturgia, del testo, della musica e delle scenografie.

³⁴⁴ IVI, pp. 41 – 42.

Diversi sono gli ambienti che si riscontrano nelle figurazioni delle scene di carcere: la prigione vera e propria, una torre, una stanza, un cortile e quindi uno spazio che presuppone un rapporto tra interno ed esterno. In questa immagine si tratta propriamente della prigione o di un carcere, termini entrambi destinati a descrivere una singola cella o il complesso più generale dell'edificio. Spesso nel testo si trovano accezioni come «horrida» o «oscura», volti ad evidenziare il lato negativo e cupo dello spazio e del momento narrativo. La soluzione utilizzata spesso, e presente anche in questo caso, è quella dell'illuminazione tramite un lume³⁴⁵. È Difficile avere una visione più ampia della questione. Esistono bozzetti scenografici, soprattutto appartenenti al primo Settecento, che rappresentano progetti di scene di prigione. Si fa riferimento ad esempio alle famose ed emblematiche scenografie dei Bibiena, che testimoniano ampiamente l'utilizzo di questa ambientazione. Si conservano anche disegni e studi di artisti, come per il noto caso di Piranesi, ma rare sono le antiporte figurate in materia. Quella per il *Tito Manlio*, ambientata in un interno, rappresenta quasi un *unicum* nel suo genere.

Un'altra antiporta a presentare il soggetto di prigione è realizzata per il libretto di Noris, illustra il dramma di apostolo *Zeno Odoardo* (Fig. 41). Anche questa costituisce un raro caso nel suo genere, rappresenta una scena di prigione all'aperto. Due figure si trovano in un cortile, ambientazione che nel testo si riscontra nella sesta scena del primo atto. Come nel *Tito Manlio*, la donna che si reca a trovare il protagonista è figurata in piedi e Odoardo è seduto. La differenza con la prima incisione sta nel ruolo del protagonista che qui è vigile e si rivolge a Osmonda. La resa degli spazi è caratterizzata da un ampio respiro; le figure più piccole sono inserite in punti diversi dell'area restituendo maggiormente un senso alla prospettiva. Quest'ultima, realizzata seguendo un andamento leggermente laterale, permette all'occhio di indagare tutto lo spazio rappresentato e di immaginare quello sottointeso. Se si osserva l'incisione si può notare che alle spalle della figura femminile, inquadrata dalla struttura architettonica, si estende una lunga galleria che si compone probabilmente delle singole celle. La scena, pur essendo ambientata in un cortile all'aperto, è caratterizzata dalla prevalenza di spazi chiusi che dominano la raffigurazione. Infatti l'unico elemento naturale che si scorge è rappresentato da una porzione di cielo. Le mura del cortile, che sovrastano i personaggi e l'azione, e la visione prospettica degli ambienti interni delle carceri sono le strutture più evidenti della rappresentazione.

³⁴⁵ IVI, pp. 223 – 227.



Fig. 41 Anonimo, antiporta per il libretto di Apostolo Zeno, *Odoardo*, opera al teatro Sant' Angelo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1698.

L'antiporta incisa del libretto *Marzio Coriolano* (Fig. 23) è ambientata a Roma, durante un banchetto sotto archi lunghissimi di allori d'oro, cornice che viene introdotta nella scena quindicesima del terzo atto. Al banchetto, composto da una lunga tavolata, prendono posto i due eserciti: il romano e il volso. Tutti i commensali hanno la testa cinta da foglie di alloro e rivolgono l'attenzione all'avvenimento che ha luogo in primo piano. La scena è arricchita da motivi vegetali che incorniciano la tavolata. Sullo sfondo si trova una struttura architettonica che richiama e chiude la disposizione delle arcate vegetali, alla cui sommità è posta una decorazione a conchiglia. L'azione protagonista dell'incisione corrisponde a quella che avviene nella scena diciassettesima dello stesso atto. In quest'ultima è presente Galba con a fianco un servo che porta un gran bacile su cui è posato un foglio sigillato.

Coriolano è il personaggio a cui è destinata la carta e, infatti, subito dopo segue nel testo dell'opera il dialogo tra Galba e Coriolano. A destra dell'immagine è inserita la figura del personaggio - prigioniero che, ad occhi bassi, fissa il pavimento.

Anche in questo caso l'immagine potrebbe essere esemplificativa di una scenografia e dell'utilizzo dello spazio in scena, sempre tenendo in considerazione che la prospettiva a fuoco unico e centrale è una soluzione artistica più che una fedele rappresentazione di una reale messinscena. L'antiporta in questione è però un riutilizzo di un'incisione presente nel libretto de *L'Armidoro*³⁴⁶, opera messa in scena al San Cassian nel 1651, ben quarantasette anni prima rispetto all'opera di Noris.

L'incisione presente nel libretto *Faramondo* del 1699 (Fig. 24) è tra le più famose e conosciute della storia del San Giovanni Grisostomo. È una testimonianza importante in quanto fa parte di quella categoria di raffigurazioni volte a delineare gli elementi scenografici che in questo caso si contraddistinguono per il rapporto d'effetto tra l'architettura e la scena di giardino. La scelta di adottare ambientazioni naturali è comune nei teatri secenteschi, in quanto si tratta di un luogo versatile e adatto ad ospitare diverse situazioni sceniche. Tra le scene di giardino si annovera molto spesso anche l'ambientazione in una selva, luogo adatto agli avvenimenti sorprendenti appena citati. Un esempio di questo genere di scenografia lo restituisce l'antiporta figurata presente nel libretto di Noris *Numa Pompilio*³⁴⁷ (Fig. 42) dove, su uno stilizzato colle Aventino, avviene l'incoronazione del protagonista, e l'antro oscuro rappresenta curiosamente un luogo non visibile al pubblico.

³⁴⁶ BORTOLO CASTOREO, *L'Armidoro*, Venezia, per Giacomo Bati, 1651.

³⁴⁷ MATTEO NORIS, *Numa Pompilio*, Venezia, per Francesco Nicolini, 1674.



Fig. 42 Anonimo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Numa Pompilio*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1674.

Diversamente l'incisione per il *Faramondo* appartiene a una tipologia di scene più distesa e ordinata. La natura qui si presenta sotto una veste organizzata dovuta anche alla lineare costruzione prospettica a fuoco centrale, che sembra proseguire all'infinito. In particolare l'incisione ricalca la scena per il secondo atto che si svolge nel giardino reale con gabinetto di verdure presso le stanze di Rosimonda³⁴⁸. I personaggi sono raffigurati in dimensioni ridotte, quasi fossero un elemento secondario al fine di far risultare l'apparato scenico ancor più grandioso. Interessante in questa immagine è, a differenza di quelle viste fin'ora, la struttura architettonica che rende evidente la funzione del boccascena. Il monumentale arco che introduce alla scenografia viene ripreso e sottolineato dalle altre arcate che, digradando, occupano la parte centrale dell'immagine accentuandone la prospettiva. L'incisione in questo modo assume valore di testimonianza scenografica in quanto, oltre a figurare il boccascena, l'espedito della prospettiva garantisce l'inserimento di numerose quinte corrispondenti ad alberi, fontane e strutture architettoniche³⁴⁹.

La scena di giardino, così come quella di prigionia, costituisce un *topos* importante per gli spettacoli dell'epoca. In realtà quello del giardino è un tema molto comune già a partire dal secolo precedente per tutto il mondo artistico veneziano, basti pensare ai dipinti ambientati nelle ville venete cinquecentesche. Per quanto riguarda il teatro barocco, la scena di verzura è tra gli ultimi artifici scenografici e scenotecnici destinati al mondo dell'illusione. Parallelamente le scene barocche fanno da sfondo all'*ars topiaria* che, tornando in voga in questo periodo, invade i parchi e i giardini italiani. È interessante notare come gli elementi naturali siano fonte d'ispirazione per la realizzazione di scene di giardino negli spettacoli dell'epoca. Le innovazioni scenografiche raggiungono le ville e le corti dove, soprattutto a partire dal XVIII secolo, vengono costruiti dei veri e propri teatri all'aperto anche grazie all'utilizzo della vegetazione stessa³⁵⁰. I due ambiti dunque si influenzano a vicenda creando soluzioni d'effetto.

³⁴⁸ BRACCA, *Op. cit.*, pp. 126 – 127.

³⁴⁹ BIGGI, *Op. cit.*, in *Teatro Malibran, Op. cit.*, p. 138.

³⁵⁰ Uno studio sulla nascita e lo sviluppo della scena di giardino risulta complesso da affrontare in questa sede. Questo tipo di gusto si manifesta in ambito scenografico all'interno degli edifici teatrali; nei giardini e nei parchi dell'epoca; nelle ville. Il gusto per l'ornamento e per un uso molto ordinato della prospettiva rispecchia gli usi e gli spazi del periodo storico. Interessante e utile strumento di studio a questo proposito si è rivelato il testo di VINCENZO CAZZATO, MARCELLO FAGIOLO, MARIA ADRIANA GIUSTI, *Teatri di Verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento*, Firenze, Edifir, 1995.

L'illustrazione realizzata in occasione del libretto per *Il ripudio di Ottavia*³⁵¹ (Fig. 25) è un documento iconografico importante in quanto raffigura l'entrata in scena di una macchina, così come avviene nell'illustrazione de *Il pastore d'Anfriso* (Fig. 17). L'incisione può essere considerata una testimonianza visiva di come avviene all'epoca un'entrata in scena con soluzioni adottate grazie allo sviluppo della scenotecnica. In particolare l'immagine si riferisce alla quattordicesima del secondo atto, ambientata lungo la via Appia di notte, illuminata da lampade e dal chiaro di luna. Come introduzione alla scena si legge: «da lontano sopra immensa machina di luce, portata dagli homeri di gran coccodrillo, viene Popea vestita da Venere. Nerone con Tiridate, e Muziano sull'alto di antica Rocca. Ballo, che precede, ed'accompagna la venuta di Popea; pur di notte»³⁵². Il soggetto dell'opera è il ripudio della moglie Ottavia da parte di Nerone che si lega appunto a Poppea. Nell'immagine è figurata l'entrata trionfale di quest'ultima a Roma. La donna, vestita come una Venere, è assisa su un carro composto da una creatura dalle fattezze mostruose che effettivamente ricorda un coccodrillo. Il carro è scortato da quattro amorini; in alto sulla sinistra si notano due figure, una donna intenta a suonare forse per accompagnare il ballo che segue l'entrata in scena, mentre l'uomo guarda al di fuori dell'avvenimento e si rivolge allo spettatore indicando la venuta di Poppea.

Un carro che entra in scena e procede in modo analogo a quello de *Il ripudio d'Ottavia* è presente nell'antiporta figurata per il libretto *Domitiano*³⁵³ (Fig. 43). Sebbene l'incisione presente in quest'ultima opera sia completamente diversa alla prima per quanto riguarda l'ambientazione, si tratta infatti di una naumachia in un anfiteatro, le due apparizioni in macchina possono essere comparate. L'osservazione di più iconografie simili tra loro è utile al fine di poter ricostruire, attraverso un oggetto visivo, una scena dinamica che prevede complesse soluzioni tecniche. Quella del *Domitiano* in particolare è un'immagine significativa in quanto testimonia non soltanto l'entrata in scena di un carro, ma anche la scenografia utilizzata che per altro ricorda la raffigurazione del *Il ratto delle Sabine* (Fig. 4).

³⁵¹ La figura di Nerone è ricorrente nei drammi per musica dell'epoca. La scelta di portare in scena l'imperatore, che incarna il *topos* del tiranno, corrisponde ai gusti dell'epoca. Per un'analisi sul tema e la struttura di quest'opera, messa a confronto con un'altra opera appartenenti al medesimo periodo, si rimanda a ROBERT KETTERER, *Neoplatonic light and dramatic genre in Busenello's "L'incoronazione di Poppea" and Nori's "Il ripudio d'Ottavia"*, in « Music & Letters », Vol. 80, n. 1, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 1 – 22.

³⁵² Per un cfr. MATTEO NORIS, *Il ripudio di Ottavia*, Venezia, Per il Nicolini, 1699, p. 50.

³⁵³ Il libretto *Domitiano* di Matteo Noris riporta, come si è già visto nel caso di *Orazio*, due diverse antiporte. La prima (Fig. 38) si trova in una copia del libretto conservato a Casa Goldoni, la seconda (Fig. 43) è presente in un'altra stampa che si trova alla Biblioteca Marciana.



Fig. 43 Anonimo, antiporta per il libretto di Matteo Noris, *Domitiano*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1673.

Il *Lucio Vero* (Fig. 26) è il primo dramma scritto da Apostolo Zeno per il teatro di San Giovanni Grisostomo e risale al 1700. È l'unico caso, tra quelli presi fin'ora in considerazione, di antiporta non figurata bensì decorata, una tipologia di frontespizio ornamentale. L'analisi di questa incisione permette di fare una breve digressione su alcune forme illustrative che si sviluppano nella prima metà del secolo. L'esordio di questa tipologia appare negli anni trenta del Seicento. Si riscontrano in questo periodo due incisioni ad introduzione de *La Maga Fulminata*³⁵⁴ (Fig. 44) e di *L'Armida*³⁵⁵ (Fig. 45). Queste confermano la presenza a Venezia di un uso che prevede l'inserimento della cornice come quadro e sottolineatura al titolo. Si tratta tendenzialmente di una struttura architettonica, arricchita da personificazioni o altri elementi decorativi e identificativi del soggetto del dramma. Esistono alcune variazioni sul tema, come si può notare per il caso de *L'incoronazione di Dario*³⁵⁶ (Fig. 46), che dimostra un'unione di elementi iconografici diversi. In questo caso l'effimera struttura portante, ossia un'arcata, sembra trovarsi in uno spazio reale che si avvicina alle modalità rappresentative delle antiporte figurate. Altro elemento che discosta questa incisione dalle prime due è l'inserimento di due putti, al posto di statue o figure allegoriche, che reggono il titolo e la dedica dell'opera e altri due in basso a sostenere lo stemma della famiglia a cui l'opera è rivolta.

L'incisione del *Lucio Vero* si inserisce in questo filone iconografico e la sua tarda datazione testimonia l'esistenza per tutto il secolo di numerose tipologie illustrative. La preponderanza del genere dell'antiporta figurata, specialmente quella scenografica per la seconda metà del secolo, non esclude la presenza di altre tipologie iconografiche. Questa incisione si discosta dalle altre appena accennate in quanto si tratta di una variante ancora differente, a dimostrazione che all'interno del nucleo del frontespizio istoriato esistono innumerevoli piccole differenze. In questa immagine non è presente l'impianto architettonico e scultoreo di altri frontespizi appartenenti a periodi precedenti. Questi espedienti sono qui sostituiti da cherubini in atteggiamento di festa, armi e armature che affollano lo spazio a disposizione, definendo il significato eroico della vicenda. Un medaglione centrale con il ritratto dell'imperatore riporta la dicitura identificativa e infine si trova il titolo dell'opera, riportato nella zona inferiore della decorazione³⁵⁷.

³⁵⁴ BENEDETTO FERRARI, *La Maga Fulminata*, Venezia, presso Antonio Bariletti, 1638.

³⁵⁵ BENEDETTO FERRARI, *L'Armida*, Venezia, presso Antonio Bariletti, 1639.

³⁵⁶ ADRIANO MORSELLI, *L'incoronazione di Dario*, Venezia, per Francesco Nicolini, 1684.



Fig. 44 Anonimo, antiporta per il libretto di Benedetto Ferrari, *La Maga Fulminata*, opera al teatro di San Cassiano, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1638.



Fig. 45 Anonimo, antiporta per il libretto di Benedetto Ferrari, *L'Armida*, opera al teatro di SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1639.



Fig. 46 Anonimo, antiporta per il libretto di Adriano Morselli, *L'incoronazione di Dario*, opera al teatro Sant'Angelo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1684.



Fig. 47 Anonimo, antiporta per il libretto di Giovanni Faustini, *l'Eupatra*, opera al teatro di Sant' Apollinare, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1655.

L'ultima antiporta che si trova nei libretti secenteschi del San Giovanni Grisostomo è quella conservata nel dramma de *Il colore fa la regina* (Fig. 27).

L'immagine riporta un momento del dramma; nel testo al principio della terza scena del secondo atto è specificata l'ambientazione: «Luogo della Fonte, alla quale fa ombra un grande Opobalsamo». All'inizio di questa appare il personaggio Eritrea, nell'atto di recitare un monologo. In questa scena Eritrea va a sedere presso la fonte e, mentre pronuncia il suo discorso, si copre il volto con la mano destra quasi a non voler vedere. Nella scena successiva giunge Adelasio, protagonista e re delle Indie orientali, vestito da cavaliere. Egli fa la sua entrata silenziosamente per non destare Eritrea, va a sedersi vicino alla fonte e, come se volesse addormentarsi, poggia il viso sulla sua mano destra. Eritrea, nel momento in cui si toglie la mano dagli occhi e si accorge della presenza del re si alza in piedi prima di recitare la sua parte. È proprio questo il momento che sembra essere rappresentato nell'antiporta incisa. Sopra di loro una figura alata regge il cartiglio con il titolo dell'opera, suonando uno strumento a fiato, quasi ad annunciare la messa in scena del dramma. Quest'antiporta contiene alcune caratteristiche già riscontrate in altre illustrazioni per l'editoria teatrale dell'epoca.

Così come si è visto trattando alcuni esempi iconografici affini all'*Irene* (Fig. 39 e 40) e più specificatamente per l'opera *Faramondo* (Fig. 24), il *topos* della scena di giardino è sempre presente nelle opere di questo periodo, identificato qui con il tradizionale elemento della fontana. Anche in questo caso, come per il *Tito Manlio* (Fig. 22) si tratta di un *topos* nel *topos*. Infatti il protagonista dell'opera è qui ritratto mentre dorme in armonia con il clima bucolico della scena. La rappresentazione di questi due temi insieme non è nuova in ambito teatrale, e in parte richiama composizioni di opere appartenenti alle arti maggiori di periodi poco precedenti. Per quanto riguarda le illustrazioni di libretti d'opera già alla metà del Seicento esisteva una tradizione legata a rappresentazioni di questo tipo, basti pensare all'antiporta per il libretto *L'Eupatra*³⁵⁸ (Fig. 47). Quest'ultima incisione è senz'altro diversa dall'antiporta presa in esame per *Il colore fa la regina*, ma facilita la comprensione di un determinato tipo di immagine. La resa incerta e le fattezze dei personaggi rispecchiano le modalità stilistiche del periodo, che si distanzia di molto dall'incisione realizzata per il libretto composto per il teatro di San Giovanni Grisostomo. Ciò che le accomuna sono le scelte tematiche che, come per altre iconografie, si richiamano nel tempo.

³⁵⁸ GIOVANNI FAUSTINI, *L'Eupatra*, Venezia, presso il Ginammi, 1655.

Rimane un esempio interessante in quanto è emblematico di un determinato gusto per alcuni soggetti particolari.

Temi storici, pastorali e amorosi si rifanno ad alcune tipologie iconografiche specifiche. Le rappresentazioni di scene di giardino; prigionie; ambientazioni in sale regie o in piazze di città si riprendono e ripetono nel tempo, così come si replicano e confermano i *topoi* letterari.

Le antiporte figurate sono importanti testimonianze per la storia degli spettacoli d'opera, soprattutto quelle appartenenti alla seconda metà del secolo che rappresentano scenografie e momenti della messinscena. Esse non rispecchiano soltanto un'azione scenica, documentano anche un gusto e diversi stili appartenenti agli artisti e alle botteghe dell'epoca.

Il ruolo di queste immagini pur essendo complesso, come lo è in generale il compito svolto dall'iconografia teatrale, riveste una funzione fondamentale. Lo studio relativo alle incisioni per i libretti secenteschi del San Giovanni Grisostomo, arricchito da confronti con altre immagini coeve, porta a una considerazione sulla varietà delle soluzioni formali adottate all'epoca. Le tipologie che si sono incontrate sono rappresentative del frontespizio istoriato, della tradizione allegorica e del più recente genere «scenografico». Nonostante la maggior parte delle antiporte realizzate per i libretti del terzo teatro Grimani sia pubblicata in forma anonima, queste sono la testimonianza diretta della presenza di una costante attività legata al mondo dell'editoria teatrale da parte di artisti ed incisori.

La conservazione di questi monumenti iconografici è la principale fonte a cui attingere non solo per una storia visiva degli spettacoli realizzati al San Giovanni Grisostomo, ma per i principali teatri veneziani secenteschi.

APPENDICI

I. Fonti

Le fonti documentarie per la storia del teatro di San Giovanni Grisostomo dal 1678 al 1700 sono gli stessi libretti d'opera consultati presso la Biblioteca Nazionale Marciana, la Biblioteca di Casa Goldoni e la Fondazione Giorgio Cini che conserva il Fondo Ulderico Rolandi. In ordine cronologico i libretti visionati sono:

GIULIO CESARE CORRADI, *Il Vespasiano*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1678; GIULIO CESARE CORRADI, *Il Nerone*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1679; GIACOMO FRANCESCO BUSSANI, *Il ratto delle Sabine*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1680; GIULIO CESARE CORRADI, *Il Vespasiano*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1680; GIROLAMO FRISARI, *Antioco il grande*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1681; GIULIO CESARE CORRADI, *Il Creso*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1681; MATTEO NORIS, *Flavio Cuniberto*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1682; MATTEO NORIS, *Carlo re d'Italia*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1682; MATTEO NORIS, *Il Re Infante*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1683; MATTEO NORIS, *Licinio Imperatore*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1684; MATTEO NORIS, *Ricimero Re de Vandali*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1684; MATTEO NORIS, *Penelope la casta*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1685; MATTEO NORIS, *Amore innamorato*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1686; VINCENZO GRIMANI, *Elmiro re di Corinto*, Venezia, presso Antonio Bosio, 1687; MATTEO NORIS, *Flavio Cuniberto*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1687; VINCENZO GRIMANI, *Orazio*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1688; ADRIANO MORSELLI, *Carlo il grande*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1688; ADRIANO MORSELLI, *Amulio e Numitore*, Venezia, presso il Nicolini, 1689; ADRIANO MORSELLI, *Pirro e Demetrio*, Venezia, presso il Nicolini, 1690; ADRIANO MORSELLI, *L'incoronazione di Serse*, Venezia, presso il Nicolini, 1691; ADRIANO MORSELLI, *La pace tra Tolomeo e Seleuco*, Venezia, presso il Nicolini, 1691; ADRIANO MORSELLI, *L'Ibraim Sultano*, Venezia, presso il Nicolini, 1692; GIOVANNI MATTEO GIANNINI, *Onorio in Roma*, Venezia, presso il Nicolini, 1692; DOMENICO DAVID, *La forza della Virtù*, Venezia, presso il Nicolini, 1693; GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Ottone*, Venezia, presso il Nicolini, 1694; GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Il pastor d'Anfriso*, Venezia, presso il

Nicolini, 1695; GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Irene*, Venezia, presso il Nicolini, 1695; GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Rosimonda*, Venezia, presso il Nicolini, 1696; GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Ercole in cielo*, Venezia, presso il Nicolini, 1696; DOMENICO DAVID, *Amor e dover*, Venezia, presso il Nicolini, 1697; MATTEO NORIS, *Tito Manlio*, Venezia, presso il Nicolini, 1697; MATTEO NORIS, *Marzio Coriolano*, Venezia, presso il Nicolini, 1698; APOSTOLO ZENO, *Faramondo*, Venezia, presso il Nicolini, 1699; MATTEO NORIS, *Il ripudio d'Ottavia*, Venezia, presso il Nicolini, 1699; APOSTOLO ZENO, *Lucio Vero*, Venezia, presso il Nicolini, 1700; MATTEO NORIS, *Il colore fa la regina*, Venezia, presso il Nicolini, 1700.

Al fine di poter affrontare uno studio approfondito relativo ai temi e alle antiporte figurate presenti nei suddetti libretti sono stati proposti alcuni confronti che possano aiutare e arricchire una riflessione in merito. In particolare sono stati consultati i seguenti libretti, di cui sono riportate nel testo le incisioni:

BENEDETTO FERRARI, *La Maga Fulminata*, Venezia, presso Antonio Bariletti, 1638; BENEDETTO FERRARI, *L'Armida*, Venezia, presso Antonio Bariletti, 1639; GIULIO STROZZI, *La Delia o Sia La Sera Sposa del Sole Poema Dramatico*, Venezia, Presso Pietro Pinelli, 1639; BORTOLO CASTOREO, *L'Armidoro*, Venezia, per Giacomo Bati, 1651; GIOVANNI FAUSTINI, *L'Eupatra*, Venezia, presso il Ginammi, 1655; MINATO NICOLÒ, *Seleuco*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1666; GIOVANNI FILIPPO APOLLONI, *La Dori ovvero lo schiavo reggio*, Venezia, presso Francesco Nicolini e Stefano Curti, 1667; NICOLÒ MINATO, *Tiridate*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1668; MATTEO NORIS, *Marcello in Siracusa*, Venezia, presso il Nicolini, 1670; MATTEO NORIS, *Il Domitiano*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1673; MATTEO NORIS, *Numa Pompilio*, Venezia, per Francesco Nicolini, 1674; GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *La schiava fortunata*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1674; GIACOMO FRANCESCO BUSSANI, *L'Enea in Italia*, Venezia, presso il Nicolini, 1675; GIOVANNI MATTEO GIANNINI, *Il Nicomede in Bitinia*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1677; AURELIO AURELI, *L'Alcibiade*, Venezia, per Francesco Nicolini, 1680; ADRIANO MORSELLI, *L'incoronazione di Dario*, Venezia, per Francesco Nicolini, 1684; ADRIANO MORSELLI, *Il Gordiano*, Venezia, per Francesco Nicolini, 1688; DOMENICO DAVID, *L'amante eroe*, Venezia, presso il Nicolini, 1691; ANTONIO MARCHI, *Zenobia regina de Palmireni*, Venezia,

presso il Nicolini, 1694; CESARE GODI, *Eraclea*, Venezia, presso il Nicolini, 1696; APOSTOLO ZENO, *Odoardo*, Venezia, presso Girolamo Albrizzi, 1698.

II. Bibliografia

Tra le enciclopedie che si sono rivelate un fondamentale strumento di studio per una panoramica generale sullo sviluppo dell'opera in musica nel corso del Seicento a Venezia e gli elementi che la caratterizzano: LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Vol. IV, in *Storia della musica*, Torino, E.D.T., 1982; FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, *Storia dell'Opera italiana*, II, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze* Torino, E.D.T., 1987; il volume diretto da ALBERTO BASSO, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, I, *Il teatro musicale. Dalle origini al primo Settecento*, Torino, UTET, 1995; ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento – Seicento*, Torino, Einaudi, 2000.

Per un approfondimento sulla realtà storica veneziana del periodo da un punto di vista politico ed economico in relazione alla nascita del fenomeno teatrale si è fatto riferimento a due testi entrambi di POMPEO MOLMENTI, *Curiosità di storia veneziana*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1919; *La storia di Venezia nella vita privata*, vol. III, *Il decadimento*, Trieste, Edizioni LINT Trieste, 1973.

Gli studi contemporanei che sono stati presi in considerazione per tracciare un percorso sulle vicende dei teatri veneziani e sullo sviluppo del genere operistico al fine di poterne comprendere le dinamiche sono, in ordine cronologico: LUDOVICO ZORZI, MARIA TERESA MURARO, GIANFRANCO PRATO, ELVI ZORZI, *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII – XVIII) mostra documentaria e catalogo*, Venezia, la Biennale di Venezia, 1971; NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia Editore, 1974; i due volumi curati da FRANCO MANCINI, MARIA TERESA MURARO, ELENA POVOLEDO, *Teatri del Veneto. Venezia: teatri effimeri e nobili imprenditori*, Tomo I, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1995; *Teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio : imprese private e teatri sociali*, Tomo II, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1996; CARMELO ALBERTI, *Teatro nel Veneto. Le stanze del Teatro*, Milano, Federico Motta Editore S.p.A, 2002; ELLEN ROSAND, *L'Opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

Interessanti sono i due contributi che trattano la questione dello sviluppo dell'opera in musica a Venezia, tenendo in considerazione l'importanza della componente sociale e politica: REMO GIAZZOTTO, *La guerra dei palchi*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 2 - 3, Torino, ERI, 1967. Inoltre si rimanda a due brevi contributi appartenenti alla prima metà del Novecento: GIAN GIUSEPPE BERNARDI, *Il teatro musicale della Serenissima: Andromeda prima opera rappresentata su pubblico teatro*, in «Rivista mensile della città di Venezia», n. 11, Venezia, Ferrari Editore, 1929, pp. 663 – 667; GIAN GIUSEPPE BERNARDI, *Il teatro musicale della Serenissima. I teatri*, in «Rivista mensile della città di Venezia», n. 2, Venezia, Ferrari Editore, 1930, pp. 94 – 100.

Lo sviluppo dell'opera in musica porta alla necessità di uno studio sulla nascita della librettistica. La commistione tra musica e poesia; la composizione e la struttura del libretto in sé; gli autori protagonisti di questa rivoluzione in ambito teatrale; i temi principalmente diffusi e i gusti del pubblico sono tra gli aspetti presi in considerazione per un'analisi completa del fenomeno. Tra le prime opere che riportano alcune considerazioni e descrizioni sulla nascita del libretto si citano: GIAMMARIA ORTES, *Riflessioni sopra i Dramma per Musica*, Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1757; FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, per Marco Coltellini in Via Grande, Livorno, 1763 affiancato per la questione relativa alle molte edizioni pubblicate dalla lettura di ANNALISA BINI, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*, Pisa, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989; STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, per la stamperia di Carlo Trenti, 1783.

Per uno studio specifico sul libretto d'opera e i librettisti si è fatto riferimento in ordine cronologico a: ULDERICO ROLANDI, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951; ANTONIO CASSI RAMELLI, *Libretti e librettisti*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1973; LORENZO BIANCONI E THOMAS WALKER, *Dalla «Finta Pazza» alla «Veremonda»*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. X, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1975; LUCIANO MARITI, *Commedia Ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni Editore, 1978; PATRICK J. SMITH, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni Editore, 1981; ANNA LAURA BELLINA, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella «favola» per musica*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1984; la voce curata da FABRIZIO DELLA SETA, *Il librettista*, in

LORENZO BIANCONI, GIORGIO PESTELLI, *Storia dell'Opera italiana*, II, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T., 1987; GIOVANNI MORELLI, *Il filo di Poppea. Il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'Opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990; infine il completo ed esaustivo contributo curato da BRIAN TROWELL, *Libretto*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. II, Macmillan Press Limited, Londra, 1992; FELICIANO BENVENUTI, *La musica della civiltà veneziana*, in ANNA LAURA BELLINA, GIOVANNI MORELLI, *L'Europa musicale: la civiltà dell'ascolto*, Firenze, Vallecchi editore, 1998.

Il fenomeno teatrale veneziano del Seicento ha al suo interno diverse componenti, oltre all'importanza della librettistica esiste la questione relativa al ruolo della storia dell'arte e quindi delle immagini come documenti visivi per la storia degli spettacoli. L'interessante e controverso dibattito viene affrontato da un punto di vista metodologico in questa sede attraverso l'approfondimento di alcuni testi e contributi: LUDOVICO ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi*, Vol. I, *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979; CESARE MOLINARI, *Presentazione*, in «Quaderni di teatro», Anno IV, n. 14, Firenze, Vallecchi editore S.p.A., 1981; ELENA POVOLEDO, *Spazio scenico, prospettiva, e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in «Atti del congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte», Vol. V, *La scenografia barocca* a cura di Antoine Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982; FERDINANDO TAVIANI *Presentazione*, in «Quaderni di teatro», Anno IV, n. 16, Firenze, Vallecchi editore S.p.A., 1982; MARCO DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988; SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Editori Lanterna, 1990; CESARE MOLINARI, *Sull'iconografia come fonte della storia del teatro*, in «Immagini di Teatro», n. 37 – 38, Roma, Bulzoni Editore, 1996; RENZO GUARDENTI, *Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo*, in «Immagini di Teatro», n. 37 – 38, Roma, Bulzoni Editore, 1996; il volume *European Theatre Iconography* curato da CHRISTOPHER BALME, ROBERT ERENSTEIN, CESARE MOLINARI, Roma, Bulzoni, 2002; SARA MAMONE, *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neo platonismo e realtà borghese (XV – XVII secolo)*, Roma, Bulzoni Editore, 2003; ELENA TAMBURINI, *Il quadro della visione*.

Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno, Roma, Bulzoni Editore, 2004; PIERRE FRANCASTEL, *Guardare il teatro*, Milano, Mimesis Spettri, 2005.

Per alcune nozioni ed esempi legati alla scenografia e alla scenotecnica si rimanda alle due voci *Scenografia* e *Scenotecnica* curate da ELENA POVOLEDO, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Vol. VIII, Roma, Casa Editrice le Maschere, 1961. Inoltre si è fatto riferimento a MARIA IDA BIGGI, *Torelli a Venezia*, nel volume curato da FRANCESCO MILESI, *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio, 2000.

In seguito a una parte generale si è scelto di approfondire in questa sede le vicende storico – artistiche del terzo teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo. Per la storia del teatro i testi utilizzati, oltre a quelli già precedentemente citati, sono: GIOVANNI CASONI, *Teatro Emeronittio : almanacco per l'anno 1835*, Venezia, Tipografia di Commercio, 1835; Giovanni Orlandini, *Origine del Teatro Malibran. La casa de Polo e la Corte del Milion*, Venezia, Gusto Fuga Editore, 1913; GIOVANNI DOLCETTI, *Le vicende del teatro Malibran*, in *Il teatro Malibran di Venezia*, Venezia, Zanetti–Scarabellini, 1919; le fonti e le descrizioni che si trovano trascritte in ELEANOR SELFRIDGE – FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650 – 1750*, Venezia, Fondazioni Levi, 1985; il catalogo della mostra *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell'anno europeo della musica*, Locarno, Edizioni Pedrazzini, 1985; MARIA IDA BIGGI, GIORGIO MANGINI, *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Venezia, Marsilio Editori, 2001; per le descrizioni del viaggiatore svedese NICODEMUS TESSIN, *Nicodemus Tessin the Younger. Travel Notes 1673 – 77 and 1687 – 88*, Edit by Merit Laine e Börje Magnusson, Stockholm, Nationalmuseum, 2002; MARIA TERESA MURARO, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, in MARIA TERESA MURARO, *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960 – 1998*, a cura di MARIA IDA BIGGI, Venezia, Marsilio, 2004; per una cronologia delle opere rappresentate uno degli ultimi testi pubblicati è ELEANOR SELFRIDGE – FIELD, *A new chronology of venetian opera and related genres 1660 – 1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Tutti i testi citati fin'ora sono stati approfonditi ulteriormente grazie alla lettura e al confronto con la storiografia, le testimonianze e descrizioni dell'epoca. Alcuni tra questi sono inoltre strumenti indispensabili per la fase di ricerca e redazione di un catalogo ragionato delle opere messe in scena al teatro Grimani: RICHARD LASSELS, *The voyage of Italy*, II, Parigi, by Vincent du Moutier, 1670; ALEXANDRE-TOUSSAINT

DE LIMOJON DE SAINT-DIDIER, *La Ville et la Republique de Venise*, Parigi, Barbin, 1680; CRISTOFORO IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, Venezia, presso Nicolò Pezzana, 1688 il cui studio e comprensione è stato supportato dall'edizione curata da Norbert Dubowy, CRISTOFORO IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana editrice, 1993; BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720; GIOVANNI CARLO BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, presso Carlo Buonarrigo, 1730; ANTONIO GROPPPO, *Catalogo 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, presso Antonio Groppo, 1745; TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia, Arnolfo Forni Editore, 1897; LIVIO NISO GALVANI, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637 – 1700)*, Bologna, Forni Editore, 1969.

In seguito allo studio della storia del teatro e al lavoro di schedatura dei libretti, la cui cronologia è tratta dalla storiografia dell'epoca e dalla critica contemporanea, si è proposta una descrizione relativa alle antiporte figurate che vengono messe a confronto da un punto di vista iconografico con alcuni esempi coevi. Per la parte relativa allo studio delle antiporte figurate sono stati fondamentali i seguenti testi: ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1975; GIORGIO MILESI, *Dizionario degli incisori*, Bergamo, Minerva Italica, 1982; JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi & c., 1983; la voce curata da ARTEMISIA ABRAMI CALCAGNI, *Dalla Via Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXII, Roma, Società Grafica Romana, 1986; FRANCESCO BARBERI, *Il libro italiano del Seicento*, Roma, Vecchiarelli Editore, 1990; VINCENZO CAZZATO, MARCELLO FAGIOLO, MARIA ADRIANA GIUSTI, *Teatri di Verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento*, Firenze, Edifir, 1995; ANGELA ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili, e fra veleni...*» ossia *Della scena di prigione nell'opera italiana (1690 – 1724)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995; ROBERT KETTERER, *Neoplatonic light and dramatic genre in Busenello's "L'incoronazione di Poppea" and Nori's "Il ripudio d'Ottavia"*, in «*Music & Letters*», Vol. 80, n. 1, Oxford, Oxford University Press, 1999; MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, in «*Venezia arti*», n. 17/18, Roma, Viella, 2003/2004; MARIA IDA BIGGI, *La forza della Virtù. Appunti per una storia visiva dell'opera veneziana nella seconda metà del Seicento: l'antiporta figurata*, in *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle*

Arti dal Medioevo al Novecento, catalogo della mostra a cura di GIUSEPPE PAVANELLO, realizzata presso la Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Marsilio, 2004; FRANCESCA COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre – graveurs*, Saonara, Il prato, 2010; CESARE RIPA, *Iconologia*, edizione a cura di Sonia Maffei, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2012; SILVIA BRACCA, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600 : incisori, pittori e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, ZeL Edizioni, 2014.