

# Memoria dell'effimero. Verso un archivio digitale del teatro e della scena barocca italiana

Massimiliano Ciammaichella

## Abstract

*Sul finire del Cinquecento, Venezia apre i primi teatri pubblici a pagamento, ma ciò sembra presagire una storia fallimentare, a giudicare dalle entrate delle famiglie Michiel e Tron, perché il successo di un seguito interrotto per circa cinquantasette anni comincia a intravedersi, nel 1637, con la riapertura del Teatro San Cassan che prende le distanze dal genere della commedia recitata, per abbracciare il melodramma in musica.*

*La cultura dello spettacolo si impone in laguna e a fine secolo la città ospita circa 15 teatri musicali, di cui, purtroppo, non rimangono tracce tangibili.*

*L'articolo delinea le traiettorie per la costruzione di un archivio digitale, capace di connettere un'eterogeneità di fonti utili alla ricostruzione dei teatri, delle macchine e delle scene che li hanno animati, in modelli 3D che si configurano come performativi spazi digitali di una memoria dalla quale estrapolare le dinamiche della sua attualizzazione.*

*In questo modo le tracce materiali e immateriali delle architetture, delle scenografie e delle macchine, che hanno caratterizzato le origini e condizionato il successivo sviluppo del teatro pubblico, diventano i paradigmi di una nuova idea della scena dello spettacolo come immagine del mondo.*

*Parole chiave: teatro, scenografia, prospettiva, modellazione 3D, Venezia.*

## Introduzione

«La raccolta dei fenomeni è un'incombenza dei concetti, e la frammentazione operata in essi dall'intelletto analitico è tanto più significativa per il fatto di conseguire in un solo colpo un duplice risultato: la salvazione dei fenomeni e la rappresentazione delle idee»  
[Benjamin 1999, p. 10].

Gli studi sulla scena barocca, di matrice prevalentemente italiana, spesso sono deficitari di una organicità della ricerca accademica orientata a restituire la centralità, prima europea poi globale, di questa fondamentale vicenda estetica e politica. Studiare e ricostruire, in termini culturali e virtualmente visivi, gli spazi del nuovo teatro pubblico che nel Seicento si sviluppa proprio a partire da Venezia – recuperando i documenti della sua istituzione, le ragioni costituenti di tutto questo nuovo modo di rappresentare e dunque inter-

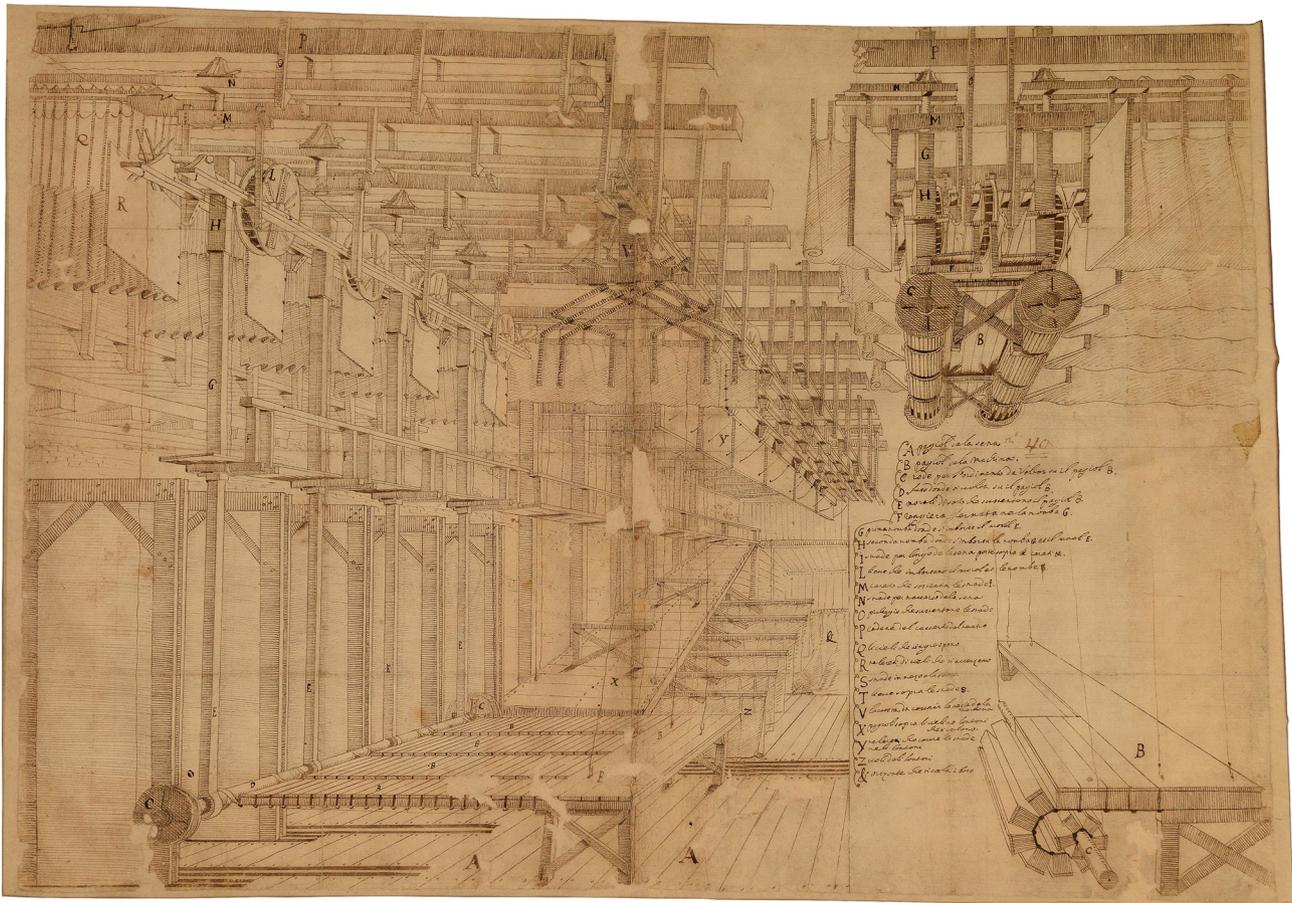
pretare il mondo, anche attraverso scritti e fonti inedite –, significa allargare il campo di pertinenza dell'indagine e della comprensione sociale. Ciò consente di ridisegnare una credibile mappa rimossa della modernità. Ma per quanto il concetto stesso di archiviazione si posizioni al limite di superamento di un ossimoro, se riferito a pratiche per loro stessa natura annoverabili tra i domini dell'effimero, le arti performative, che nell'*hic et nunc* per molti secoli hanno negoziato la propria ragione d'essere, costituiscono il banco di prova di questa trattazione che articola i suoi convincimenti estrapolandoli dai territori labili dell'immaterialità. Se la memoria tangibile può tradursi nella didascalica trasposizione immaginifica di una preesistenza architettonica, oppure nell'interpretazione delle tracce trasformative di un

artefatto – anche al fine di recuperarne la configurazione originaria – come nel racconto di una vita che ha concluso il suo ciclo, l'intangibilità della messa in scena temporanea lascia ampi margini di manovra nel glorificarne la postuma assenza, soprattutto quando occupa gli spazi illusori di un teatro scomparso che, prima di tutti, impone 'il gioco della vita' in forma musicata e cantata: nel melodramma. Questo è quanto accade a Venezia nel Seicento e le testimonianze che lo attestano sono rintracciabili nei disegni

raccolti nei taccuini di viaggio, nei documenti, negli album, nei testi, nei libretti e nei manoscritti custoditi in celebri biblioteche e archivi europei, ma anche attraverso la ricezione culturale: nei trattati, nei quaresimali e nei discorsi accademici (fig. 1).

Un ingente patrimonio, largamente nascosto e frammentato, quindi, costituisce un insieme prezioso di saperi da aggiornare e consegnare in tutto il loro beneficio alla più ampia comunità.

Fig. 1. Giovanni Battista Lambranzi, disegno della macchina scenica del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 6].



Partendo da questo presupposto, si registra come il dibattito sull'accesso aperto alle informazioni nell'ultimo ventennio abbia coinvolto proprio gli archivi digitali e le università, nella prospettiva di una disseminazione dei risultati della ricerca sempre più flessibile, tanto da formulare un vero e proprio manifesto europeo a suo sostegno [1]. Parallelamente, i consolidati luoghi istituzionali, dediti all'ordinata raccolta e conservazione documentale, si sono completamente votati ai processi di smaterializzazione, trasferendo una buona parte o la totalità dei contenuti nel web. Ma questi, per alcuni esperti di archivistica, nel «server o tra le nuvole ribollono di obsolescenza, tendono a dissolversi insieme ai fatti di cui sono prodotto e testimonianza. Gli archivi digitali sono una fluida, ingarbugliata matassa. Distrarla significa consegnare il presente al futuro. I documenti digitali volano via non appena prodotti, vanno saputi addomesticare per farne memoria tangibile» [Valacchi 2018, p. 23].

Allora, forse, il problema risiede proprio nella rinnovata accezione del termine documento, che oggi assume una pluralità di significati, anche in virtù delle narrazioni che su di esso si possono costruire, nel percorrere il viaggio di ritorno di una storia dimenticata o rimossa.

Le arti performative, infatti, ne problematizzano la valenza, considerandolo alla stregua di episodio di una totalità. Poiché le logiche dello spettacolo, nel suo farsi e divenire, coinvolgono un insieme di soggettività e azioni, per le quali può risultare difficile ricomporre le dinamiche a posteriori, in questo contesto l'archiviare diventa un'operazione di raccolta di frammenti e, potendoli classificare per tipologia, le immagini assumono un ruolo preferenziale nel dipanare la complessità [Kihm 2015].

## Archivi dell'effimero

«Tra la lingua che definisce il sistema di costruzione delle frasi possibili, e il corpus che raccoglie passivamente le parole pronunciate, l'archivio definisce un livello particolare; quello di una pratica che fa sorgere una molteplicità di enunciati»  
[Foucault 1997, p. 121]

Con la volontà di tracciare un itinerario dei teatri di tutta Europa nel 2007 è nata l'organizzazione non profit *Perspectiv* [2], le cui principali azioni sono volte a incoraggiare la conservazione e i restauri dei teatri storici, sostenere progetti di ricerca e far conoscere al pubblico questo straordinario patrimonio culturale. Da qui la necessità di censirlo attra-

verso un database che monitora i teatri di tutto il mondo, comprendendo anche quelli in parte trasformati o completamente scomparsi nel corso dei secoli.

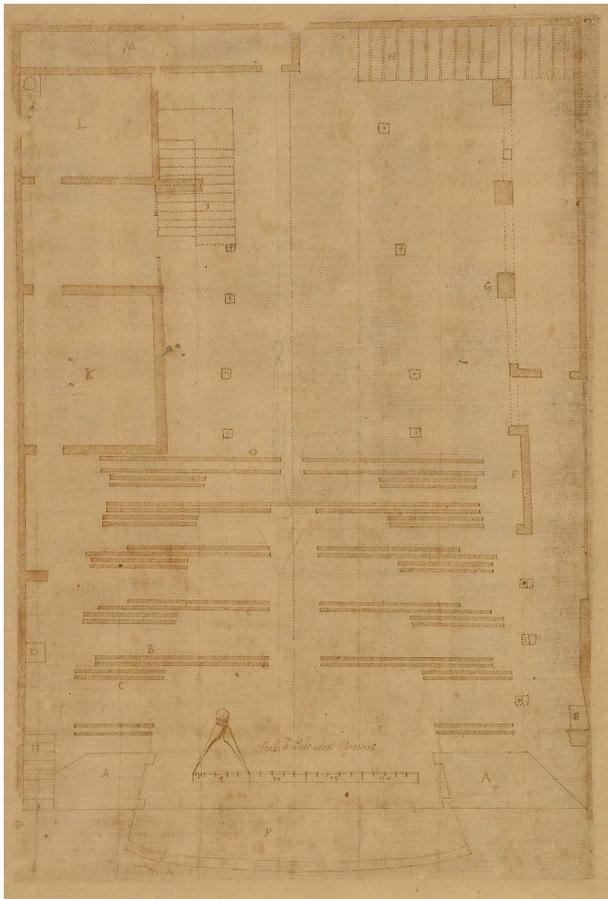
*European Theatre Architecture* [3] è strutturato nella forma di un archivio aperto, all'interno del quale l'utente può implementare i contenuti, registrandosi nella piattaforma digitale con il proprio indirizzo di posta elettronica. Le informazioni riguardano principalmente le architetture e i luoghi della performance che vengono geograficamente localizzati; tuttavia, i materiali raccolti attingono alle risorse gratuite di internet e, in diversi casi, presentano alcune imprecisioni di datazione e attribuzione degli autori.

Più in generale, si può notare come i database dedicati alla mappatura delle arti performative in Europa, dal Seicento ai giorni nostri, possano essere raggruppabili in due distinte categorie: quelli orientati all'architettura teatrale, come si è appena visto, e quelli che invece privilegiano gli eventi in essa prodotti. Ad ogni modo, studi recenti hanno dimostrato che queste esperienze – in cui l'Italia è pressoché inesistente – sono in buona parte l'esito di progetti di ricerca accademica finanziati su fondi temporanei che, una volta conclusi, si abbandonano alla loro obsolescente presenza nello spazio sconfinato del web [Baptist, Noordegraaf, van Oort 2021]. Si capisce che la sostenibilità di un archivio 'vivo' dipende dall'aggiornamento continuo dei dati e dei software depu-

Fig. 2. Stampa de *La Deidamia*. Esterno di palazzo con personaggi. Scena di Giacomo Torelli, Teatro Novissimo, Venezia 1644. Fondo Povoledo, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia (inv. 56\_024).



Fig. 3. Giovanni Battista Lambranzi, pianta del palcoscenico del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 27].



tati alla loro gestione, anche avviando progetti collaborativi e partecipativi, in grado di coinvolgere vere e proprie infrastrutture di ricerca animate da studiosi, enti, fondazioni, istituzioni pubbliche e private.

È proprio in questa direzione, con l'idea di sviluppare forme innovative di archiviazione digitale, che si è avviato il progetto di ricerca *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* [4], nel quale si indagano le arti performative degli anni Sessanta e Settanta del Novecento in Italia, allo scopo di studiare, preservare e valorizzare le interazioni tra teatro, musica, arti visive, cinema e videoarte, in un'ottica inclusiva secondo la quale proprio le arti performative manifestano la loro volontà al comune [Campbell 2009].

Per quanto concerne gli studi sulla scena barocca italiana, invece, il veneziano archivio dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma, della Fondazione Giorgio Cini [5], offre una gran ricchezza di materiali schedati, per lo più provenienti da donazioni (fig. 2).

Il fondo Elena Povoledo, ad esempio, è l'esito di una pluriennale ricchissima raccolta di locandine, fotografie, disegni, incisioni e bozzetti di scena collezionati dalla studiosa, presentandosi come una risorsa fondamentale per lo studio e la ricostruzione dei teatri, delle scenografie e delle macchine che hanno originato il teatro pubblico nel Seicento.

### Estetica del melodramma in archivio

«Lo spazio dell'esperienza creativa non è mai solo individuale, non soltanto perché il contesto definisce chi o che cosa conta come creativo, ma perché la costruzione stessa del processo avviene fin dall'inizio come una relazione»  
[Melucci, Fabbrini 1994, p. 30]

I rapporti che sanciscono la nascita del teatro barocco, inteso nella configurazione tipologica determinante gli spazi istituzionali che lo connotano, non possono prescindere dal contesto morfologico, sociale e politico nel quale esso stesso si innesta: Venezia.

I prodromi di questa dirompente avventura si ravvisano già nel 1580 quando, nella parrocchia di San Cassan, Alvise Michiel fa costruire un teatro di commedia che l'anno successivo debutta assieme al limitrofo teatro di Ettore Tron. Francesco Sansovino ci rende partecipi del fatto che il primo disponeva di una cavea semicircolare, mentre il secondo aveva forma ellittica, in ogni caso entrambi erano dotati di più ordini di palchi [Sansovino 1581].

Durò poco il loro successo, sia in termini di entrate, lei chiamare in causa una serie di investimenti sbagliati, sia per la censura gesuita che non vide certo di buon occhio le 'lascive' commedie. Tuttavia, a seguito di diversi incendi che segnarono la triste storia del Teatro Tron, nel carnevale del 1637 l'omonima famiglia inaugurò il nuovo teatro musicale San Cassan, con *L'Andromeda*, melodramma scritto da Benedetto Ferrari e musiche di Francesco Manelli [Galvani 1969]. Questo «fu certamente un evento d'importanza fondamentale per l'evoluzione dell'opera in musica. Al mecenate si sostituì l'impresario che a sua volta riceveva il teatro in affitto dal proprietario, quasi sempre un nobile, desideroso di aumentare i propri capitali con un lucroso investimento» [Zorzi, Muraro, Prato, Zorzi 1971, p. 51].

Il successo era assicurato dalla produzione di eventi spettacolari che, nella morsa della competizione, perfezionavano l'arte illusoria delle prospettive accelerate, in scenografie fatte di quinte mobili i cui rapidissimi cambi avvenivano completamente a vista ed erano supportati dagli effetti speciali della macchinaria. Così lo spettatore poteva assistere all'apparizione di cantanti sospesi fra le nuvole, all'emersione di mostri marini che si destreggiavano nel turbinio delle onde, al totale stupore nell'interrogarsi sulla veridicità della magia.

Un'intensa attività culturale animava la Serenissima che, alla fine del Seicento, contava sulla presenza di ben quindici teatri musicali, oramai perduti.

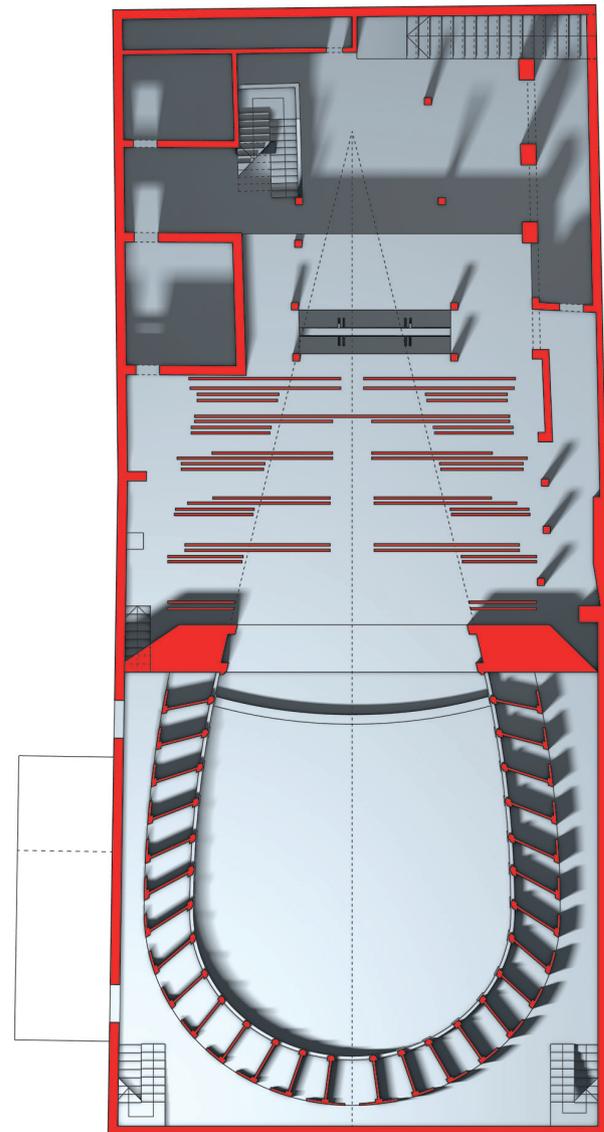
I protagonisti di sovente non compaiono nei libretti delle opere, ciò si registra anche nelle raccolte provenienti da biblioteche, istituzioni ed archivi che ne documentano la prolifica attività, attraverso bozzetti, disegni di scena e rilievi architettonici, come ad esempio si riscontra nel caso del Teatro San Salvador [6].

I loro nomi di sovente non compaiono nei libretti delle opere, ciò si registra anche nelle raccolte provenienti da biblioteche, istituzioni ed archivi che ne documentano la prolifica attività, attraverso bozzetti, disegni di scena e rilievi architettonici, come ad esempio si riscontra nel caso del Teatro San Salvador [6].

Qui, negli anni compresi fra il 1673 e il 1676, il marchese Guido Rangoni III ha rivestito la carica di impresario e con buona probabilità, prima di tornare a Parma, ha commissionato un album di disegni che ne argomenta la triennale produzione artistica, oggi custodito presso la Biblioteca Palatina [Ms. Parm. 3708].

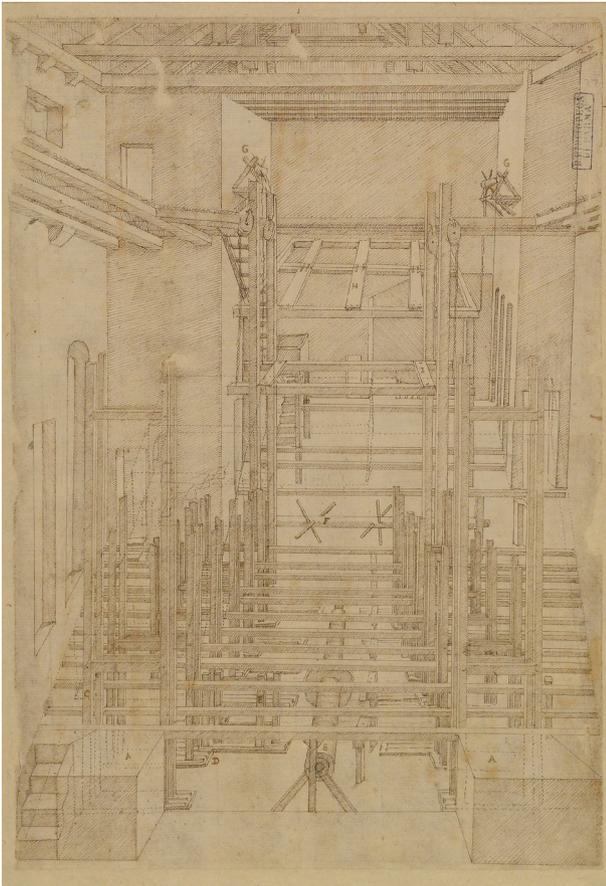
In particolare, la pianta tracciata in piedi veneziani [7] delimita un boccascena largo 8.42 m; il palcoscenico era largo

Fig. 4. Massimiliano Ciammaichella, ricostruzione della pianta del Teatro San Salvador, 2021.



0 5 10 15 p  
0 1 2 3 4 5 m

Fig. 5. Giovanni Battista Lambranzi, disegno prospettico del palcoscenico del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 2].



17,36 m e profondo 24. Inoltre, le fonti storiche attestano che la cavea a ferro di cavallo disponeva di 5 ordini di 29 palchi, di cui 28 al 'pepiano' [Mancini, Muraro, Povoledo 1995] [8].

L'accesso al teatro avveniva da una corte laterale e non dall'odierno ingresso del Teatro Goldoni, posto in *Calle del Teatro* o *de la Commedia*, perché un documento d'archivio mostra un casotto in legno, di 30 x 10 piedi, che fungeva da biglietteria con annesso chiosco per la distribuzione del cibo e delle bevande [ASVe 1768].

Ciò che veramente sorprende è la capacità degli scenografi e degli architetti di dilatare i confini dello spazio performativo, in funzione degli spettacoli prodotti. In effetti l'inventore della 'scena lunga', Giacomo Torelli, debutta al Teatro Novissimo – da lui costruito in legno, nella zona della Cavallerizza [9] – il 27 gennaio 1641, con *La Finta pazza* di Giulio Strozzi e le musiche di Francesco Saccati [10]. L'anno successivo, per l'allestimento del *Bellerofonte* [11], lavora con il medesimo compositore e il librettista Vincenzo Nolfi, ma per la grande messa in scena «i frati concedono che si allarghi di 12 piedi l'edificio e si rinnovi di un anno l'affitto a 300 ducati» [Bianconi, Walker 1975, p. 415].

Il disegno custodito nel manoscritto parmense assieme alla ricostruzione in pianta del Teatro San Salvador mostrano una situazione analoga: il palcoscenico si dilata fino ad inglobare porzioni di case da affittare, adibendole a magazzini, foresterie e camerini degli artisti, i cui affacci e gli ingressi con scale sono interni ad un teatro che si appropria della città (figg. 3, 4). Gli schizzi prospettici, invece, alludono alla funzionalità della complessa macchina animatrice dello spettacolo. Per quanto riguarda il sottopalco due rotanti assi cilindriche, disposte ortogonalmente, raccolgono le funi che permettono il moto traslatorio e la rimozione dei teleri dipinti; il sistema di massicce capriate, invece, ospita un grande argano centrale sul quale appendere le quinte, il sipario, i fondali e l'attrezzatura per le volanti prodezze dei protagonisti in scena (figg. 5, 6).

L'album contiene anche dei bozzetti delle macchine e delle scenografie di due spettacoli, il cui confronto con la descrizione degli ambienti, contenuta nei libretti delle opere, ci consente di identificarle in *Eteocle* e *Polinice* [12] e *La divisione del mondo* del 1675 [13], informandoci sul nome dell'autore. Si tratta del pittore quadraturista Giovanni Battista Lambranzi, già attivo scenografo nei primi anni Sessanta, quando collaborava con Ippolito Mazzarini alla realizzazione degli spettacoli del Teatro SS. Giovanni e Paolo, di proprietà della famiglia Grimani.

Sempre sotto l'impresariato di Rangoni, nel suo ultimo anno di attività a Venezia, altri due drammi in musica debuttavano al Teatro San Salvador nel 1676: l'*Adone in Cipro* [14] e il *Germanico sul Reno* [15]. I libretti non riportano gli autori delle scene e secondo alcuni storici potrebbe trattarsi dei fratelli Gasparo e Domenico Mauro [Brugnoni 1992]. Il primo era un abile inventore di macchine e aveva prestato servizio presso l'Arsenale, acquisendo i saperi dell'ingegneria navale da trasporre nei cinematismi degli allestimenti, il secondo, invece, era un talentuoso pittore di scena.

I bozzetti di queste due opere sono custoditi nella *Bibliothèque de l'Opéra* di Parigi [Lambranzi? 1675], svelando cosa si cela dietro le mirabolanti e repentine variazioni delle sequenze. Per l'ingresso di Germanico il primo atto si apre con i moti circolari di una grande ruota sospesa e, tutt'attorno, nel turbinio delle nuvole, si assiste al suo trionfo (figg. 7, 8). Il registro narrativo e stilistico, esibito in entrambe le raccolte di disegni, comunque, lascia intendere che l'autore sia sempre Giovanni Battista Lambranzi.

«Si tratta di una sessantina di fogli quaranta dei quali raffigurano "apparenze sceniche" cioè scene soprattutto ma anche immagini di glorie, apparizioni ed apoteosi. Non sono bozzetti pronti per la realizzazione ma disegni preparatori per un'edizione memorativa dei quattro spettacoli sotto forma di *scenari illustrati*» [Mancini, Muraro, Povoledo 1995, pp. 247, 248] (fig. 9).

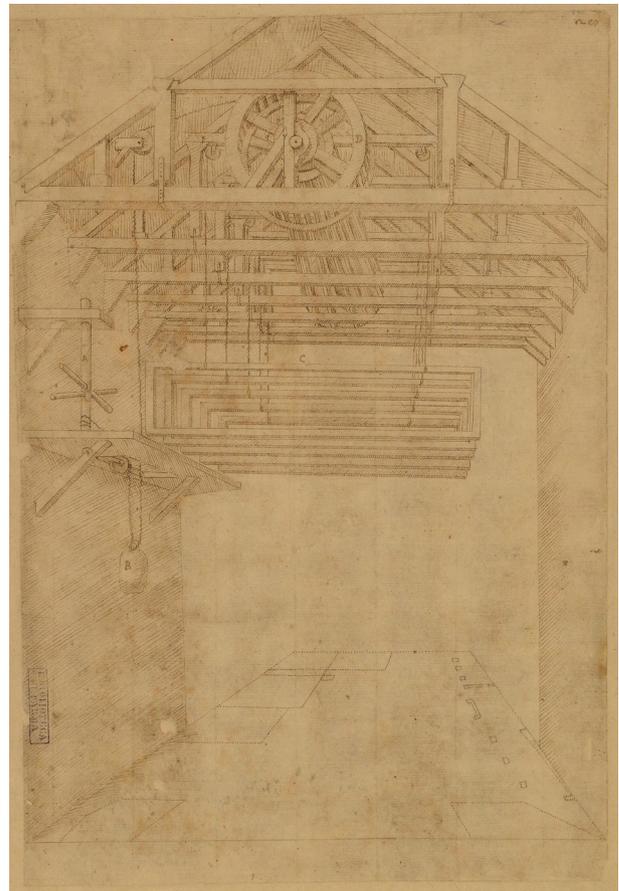
### Prefigurare l'archivio

«Memoria, storia e archivio, pur mantenendo definizioni distinte anche se instabili, sono state a lungo impegnate in una danza di relazioni mutevoli e di potere»

[Caruso Haviland 2018, p. 63]

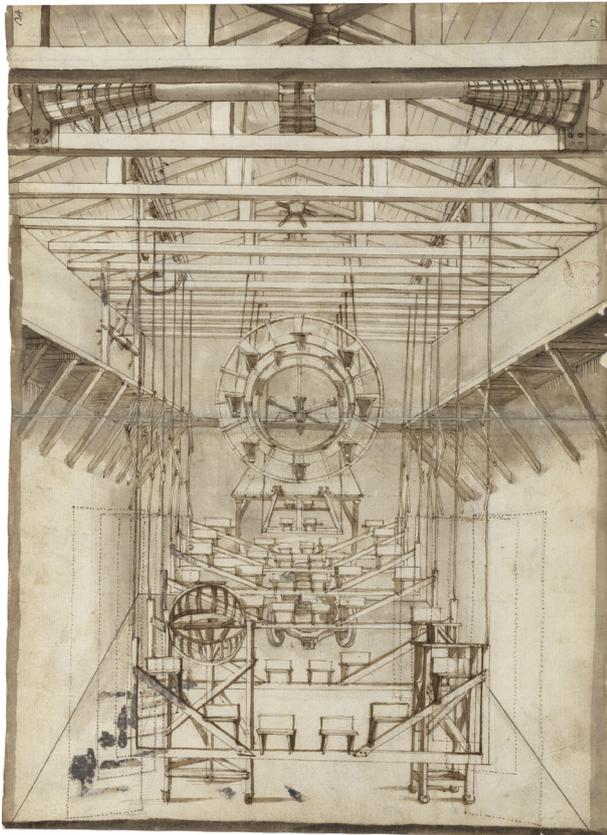
Il caso studio descritto è significativo della ricchezza dei materiali e delle fonti che ne hanno testimoniato tanto la vitale presenza quanto i processi trasformativi, dettati anche dalle scelte di rimodulare l'estensione del palcoscenico e la macchinaria, in funzione degli spettacoli esibiti. Ma si tratta pur sempre di un patrimonio documentario dislocato nelle sedi di differenti enti e istituzioni italiane e straniere che, in buona parte, non lo hanno digitalizzato e reso pubblico, se non sotto la specifica richiesta per motivi di ricerca da parte degli studiosi, come si può evincere da questa trattazione che ne segnala l'importanza. Allora le premesse per la costruzione di un archivio della scena

Fig. 6. Giovanni Battista Lambranzi, disegno prospettico del palcoscenico del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 32].



barocca italiana – ad accesso aperto – che raccolga questo prezioso patrimonio culturale, si fondano sull'idea di assumere il teatro come soggetto principale dal quale attingere le informazioni che ne hanno determinato le ragioni d'essere e la produzione. Qui è pensato come una sorta di dispositivo interrogabile e interoperabile: un modello 3D che si presenta come contenitore adatto a registrare le stratificazioni della sua storia e dal quale estrapolare i libretti delle opere programmate, i bozzetti delle scenografie e delle macchine che ne hanno governato i cinematismi,

Fig. 7. Giovanni Battista Lambranzi, macchina per l'introduzione e il trionfo di Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Parigi [Lambranzi? 1675].



le conseguenti mutazioni spaziali e le cronache dell'epoca (fig. 10).

Del resto, la ricostruzione del palcoscenico del teatro San Salvador ha seguito filologicamente le indicazioni offerte dai preziosi disegni contenuti nel già citato manoscritto parmense, in particolare per quanto concerne la pianta tracciata in piedi veneziani e le prospettive centrali, che sono state sottoposte a processi di restituzione prospettica nel verificare alcune incongruenze nei rapporti di scala dell'attrezzatura esibita, i cui fattori correttivi sono dettati

Fig. 8. Giovanni Battista Lambranzi, scenografia per l'introduzione e il trionfo di Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Parigi [Lambranzi? 1675].



dal confronto con le tracce testuali e iconografiche, presenti nei documenti e nei volumi storici [Mancini, Muraro, Povoledo 1995].

Il modello digitale, così ottenuto, può essere esplorato dinamicamente grazie all'implementazione di algoritmi per il web 3D, analoghi a quelli dei video giochi che contemplano la possibilità di esplorare interattivamente gli ambienti in realtà virtuale. Questo oggi è possibile, grazie all'introduzione del framework open-source *Aton* [16] che «definisce un'importante distinzione fra i concetti di collezione e scena. Una *collezione* è data da un insieme di elementi – inclusi modelli 3D, panorami, fonti audio, ecc.

– che intendiamo utilizzare per rappresentare uno spazio tridimensionale interattivo [...]. Una scena, d'altra parte, è data dalla disposizione di elementi collezionati all'interno di un'organizzazione gerarchica, le cui trasformazioni sono gestibili in grafici di scena. Una scena, infatti, può includere punti di vista specifici (POVs), parole chiave, semantica, paesaggio sonoro e molto altro» [Fanini, Ferdani, Demetrescu, Berto, d'Annibale 2021, p. 8].

Le possibilità offerte sono notevoli e consentono in tempi rapidi di interrogare ogni singolo elemento che compone la scena simulata, facendolo diventare soggetto attivatore dei contenuti multimediali più disparati. Pertanto, dal modello

Fig. 9. Giovanni Battista Lambranzi, scenografia che rappresenta il Tempio di Giunione, Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Parigi [Lambranzi? 1675].

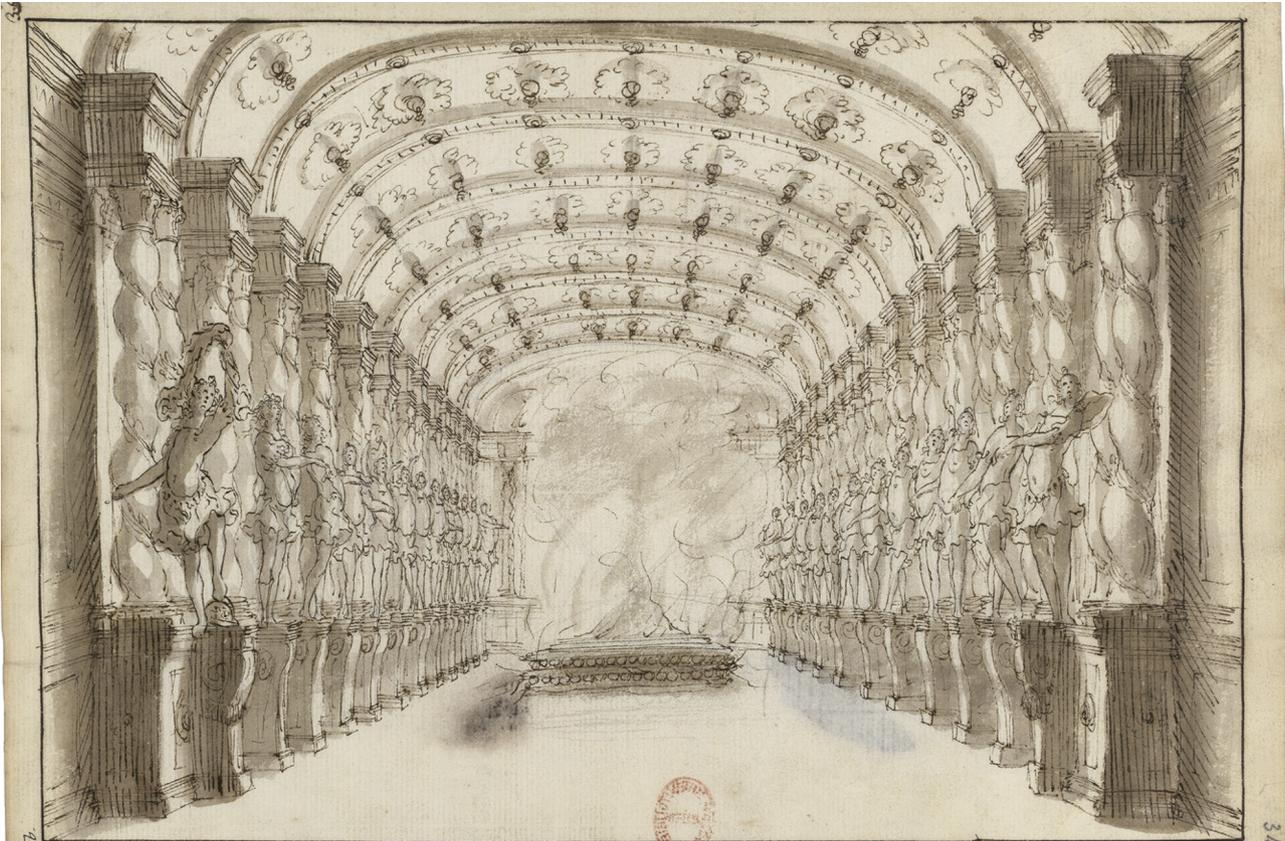
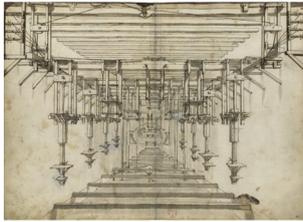


Fig. 10. Massimiliano Ciammaichella, ricostruzione della macchina scenica del Teatro San Salvador, 2021.



set design



stage machine



libretto

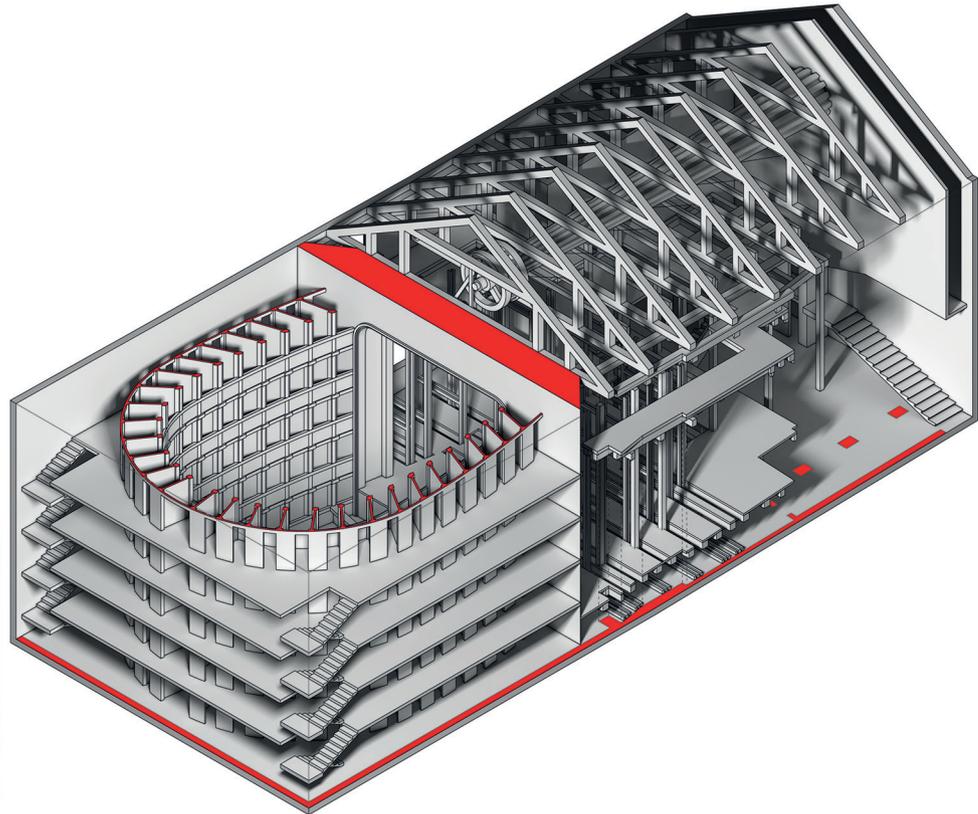


Fig. 11. Massimiliano Ciammaichella, sezioni prospettiche del Teatro San Salvador, 2021.

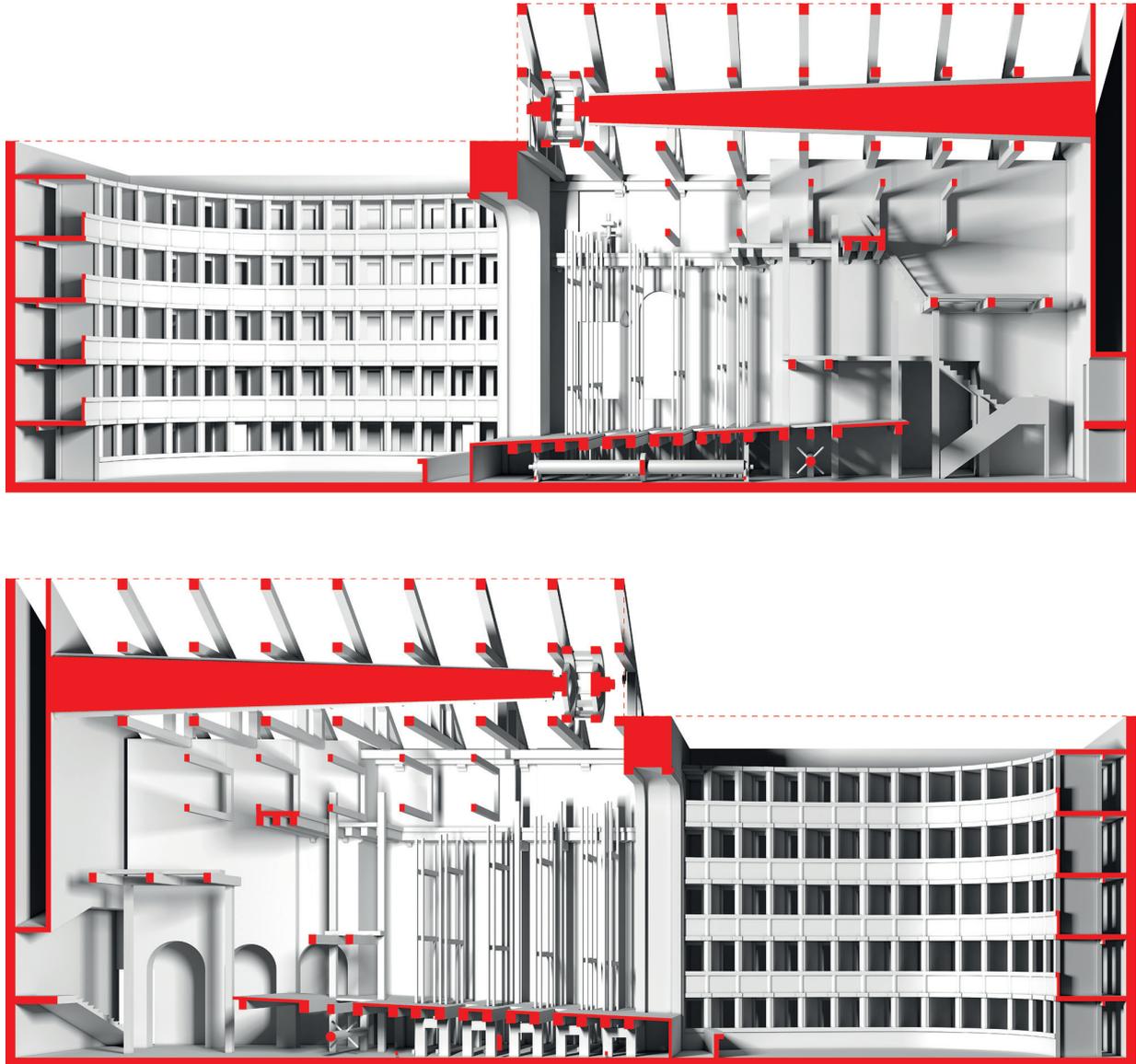
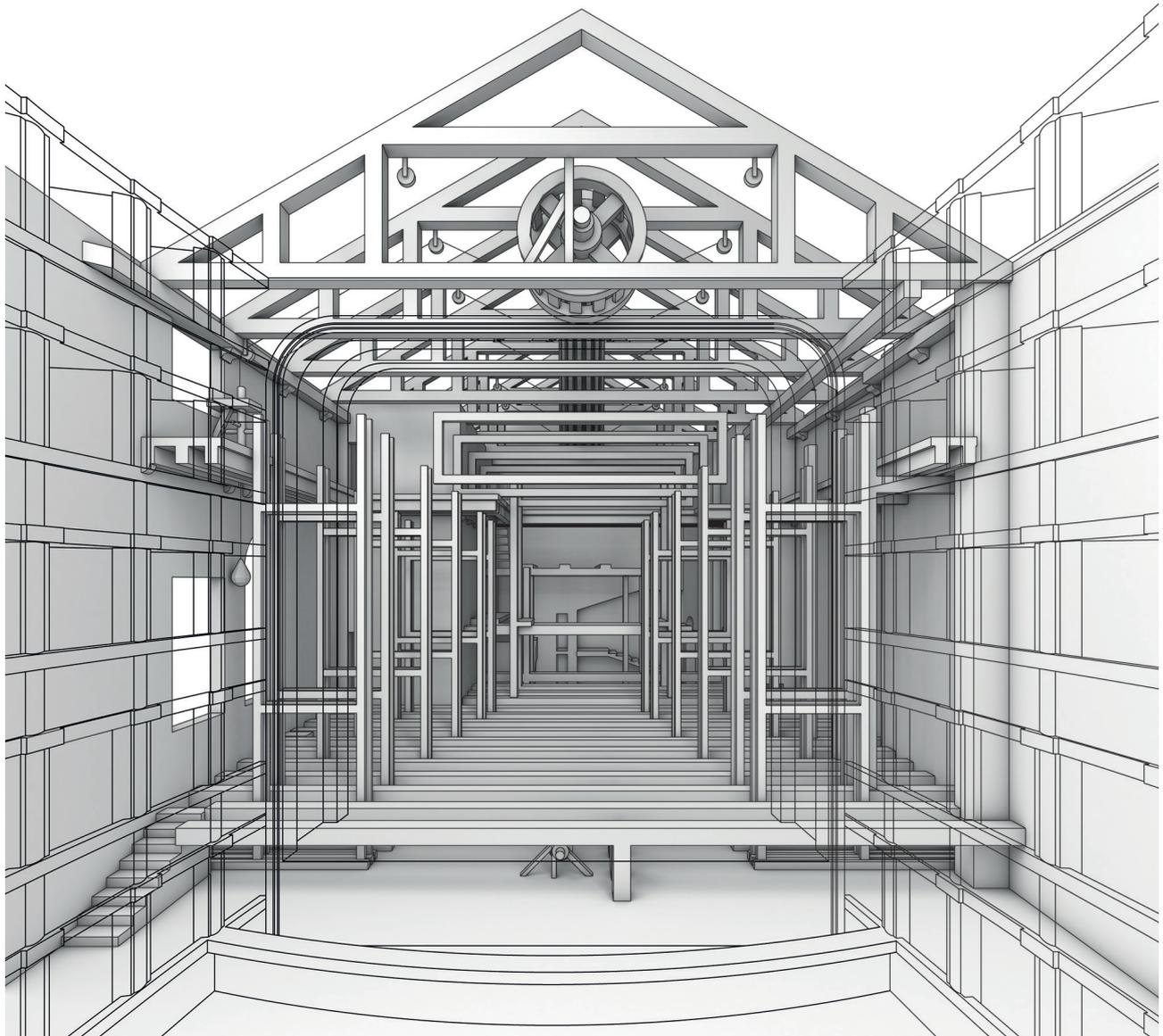


Fig. 12. Massimiliano Ciammaichella, spaccato in assonometria isometrica del Teatro San Salvador, 2021.



3D si possono ricavare significative tomografie che descrivono la complessità geometrica e spaziale dei luoghi performativi del melodramma in musica (fig. 11), oppure, ad esempio, si possono relazionare le prospettive della macchina scenica con i corretti punti di vista dai quali traguardare i bozzetti e le ricostruzioni delle scenografie (fig. 12). Infine, i modelli semantici così prodotti potrebbero essere integrati nello già strutturato database *European Theatre Architecture*, attivando forme di collaborazione con gli enti e le istituzioni coinvolte, nella ferma convinzione che gli archivi digitali, adesso, debbano evolversi in vere e proprie piattaforme collaborative.

## Conclusioni

Le vicende qui narrate hanno approfondito la storia del Teatro San Salvador, della famiglia Vendramin. Il caso studio scelto è esemplificativo dell'idea di mettere a sistema

## Note

[1] BOAI. *Budapest Open Access Initiative*: <<https://www.budapestopenaccessinitiative.org>> (consultato il 6 febbraio 2022).

[2] PERSPECTIV. *The association of historic theatres in Europe*: <<https://www.perspectiv-online.org>> (consultato il 20 febbraio 2022).

[3] EUTA. *European Theatre Architecture* è un database realizzato con il supporto del Programma Cultura dell'Unione Europea e del Ministero della Cultura della Repubblica Ceca: <<https://www.theatre-architecture.eu>> (consultato il 20 febbraio 2022).

[4] ERC Starting Grant 2015, principal investigator: Annalisa Sacchi: <<https://www.in-common.org>> (consultato il 2 marzo 2022).

[5] Istituto per il Teatro e il Melodramma: <<https://archivi.cini.it/teatromelodramma/home.html>> (consultato il 2 marzo 2022).

[6] Detto anche teatro Vendramin, dalla famiglia che lo aprì nel 1622. Sorgeva nel medesimo lotto dell'odierno Teatro Carlo Goldoni.

[7] Il piede veneziano misura circa 34,7 cm.

[8] Pepiano: piano terra. Il termine deriva dal dialetto veneziano che indica con *pepiàn* il neologismo sincretico fra 'piede' e 'piano'.

## Autore

Massimiliano Ciammaichella, Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, [massimiliano.ciammaichella@iuav.it](mailto:massimiliano.ciammaichella@iuav.it)

un'eterogeneità di fonti provenienti da più istituzioni, anche a scala mondiale, custodendole e attivandole all'interno di una piattaforma collaborativa composta dalle ricostruzioni dei teatri del Seicento, in modelli tridimensionali interrogabili e interoperabili.

Sfruttando le odierne tecnologie di archiviazione digitale, infatti, è possibile implementare interfacce responsive per la visualizzazione dei dati, in ambienti virtuali e immersivi, come accade in *Aton*. In questo modo i luoghi di una memoria rimossa, oppure dimenticata, tornano ad essere i protagonisti della scena culturale e politica del Seicento: quella che a partire da Venezia ha sviluppato ed esportato all'estero il teatro all'italiana, grazie alle invenzioni di architetti e scenografi del calibro di Tasio Gioancarli, Giuseppe Alabardi detto lo Schioppi, Alfonso Rivarola detto il Chenda, Giacomo Torelli, Giovanni Burnacini, Francesco Santurini detto il Baviera, Gasparo e Domenico Mauro, Ippolito Mazzarini e, infine, il nostro Giovanni Battista Lambranzi.

[9] Il teatro occupava un terreno annesso al convento dei Padri Domenicani dei SS. Giovanni e Paolo, oggi inglobata nell'Ospedale Civile. All'interno di quell'area si praticavano le corse con i cavalli, da qui il nome 'Cavallerizza'.

[10] Giulio Strozzi, *La Finta pazza*, musiche di Francesco Sacrati [Strozzi 1641].

[11] Vincenzo Nolfi, *Bellerofonte*, musiche di Francesco Sacrati [Nolfi 1642].

[12] Tebaldo Fattorini, *Eteocle e Polinice*, musiche di Giovanni Legrenzi [Fattorini 1675].

[13] Giulio Cesare Corradi, *La Divisione del Mondo*, musiche di Giovanni Legrenzi [Corradi 1675].

[14] Giovanni Matteo Giannini, *Adone in Cipro*, musiche di Giovanni Legrenzi [Giannini 1676].

[15] Giulio Cesare Corradi, *Germanico sul Reno*, musiche di Giovanni Legrenzi [Corradi 1676].

[16] ATON: <<http://osiris.itabc.cnr.it/aton/>> (consultato il 4 marzo 2022).

## Riferimenti bibliografici

Baptist, V., Noordegraaf, J., van Oort, T. (2021). Mapping European Performing Arts Databases: An Inventory of Online Historical Theatre Data Projects. In *TMG Journal for Media History*, 24, nn. 1-2, pp. 1-10.

Bianconi, L., Walker, T. (1975). Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici. In *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, pp. 379-454.

Benjamin, W. (1999). *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.

Brugnoni, T. (1992). «Curiose mutanze, novità, stravaganze». Un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di "Germanico sul Reno". In *Rivista Italiana di Musicologia*, 27, nn. 1-2, pp. 125-144.

Campbell, T. (2009). Introduction: The will-to-the-common in Italian Thought. In *Diacritics*, 39, n. 3, pp. 3-5.

Caruso Haviland, L. (2018). Memory, History, and Retrieval. In B. Bissell, L. Caruso Haviland (Eds.), *The Sentient Archive. Bodies, Performance, and Memory*, pp. 63-66. Middletown: Wesleyan University Press.

Ciammaichella, M. (2021). *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco*. Napoli: La Scuola di Pitagora.

Corradi, G. C. (1676). *Germanico sul Reno. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1676. Inventato Dal Dottor Giannini. Consacrato Agli Illustriss. Signori Cesare Calimerio Et Alessandro Fratelli Cigola Cavalieri Bresciani*. Venezia: Francesco Nicolini.

Corradi, G. C. (1675). *La Divisione del Mondo. Drama per Musica. Nel Famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore, di Giulio Cesare Corradi L'Anno M.D.C.LXXV. Seconda impressione. Consacrato All'Heroica Immortal Grandezza della Generosa Nobiltà Veneta*. Venezia: Francesco Nicolini.

Fanini, B., Ferdani, D., Demetrescu, E., Berto, S., d'Annibale, E. (2021). ATON: An Open-Source Framework for Creating Immersive, Collaborative and Liquid Web-Apps for Cultural Heritage. In *Applied Sciences*, 11, n. 22, pp. 1-38.

Lambranzi, G. B. (1675). *Disegni dell'Opere rappresentate nel Teatro di S. Salvatore di Venetia l'anno 1675. La prima col titolo d'Adone e il secondo di Germanico sul Reno. Colle scene medesime et operationi delle Machine ch'a dette Opere si frapsero di fogli quarantatre*. Paris: Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 853.

## Riferimenti archivistici

ASVe. Archivio di Stato di Venezia (1768). Rason Vecchie, n. 146, ds. 167.

Fattorini, T. (1675). *Eteocle e Polinice. Drama per Musica da Rappresentarsi nel Teatro a S. Salvatore, L'Anno M.D.C.LXXV. Consacrato alle Nobilissime Dame di Venetia*. Venezia: Francesco Nicolini.

Foucault, M. (1999). *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Rizzoli.

Galvani, L. N. (1969). *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche raccolte e ordinate da Livio Niso Galvani*. Bologna: Forni.

Giannini, G. M. (1676). *Adone in Cipro. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1676. Inventato Dal Dottor Giannini. Consacrato Agli Illustriss. Signori Cesare Calimerio Et Alessandro Fratelli Cigola Cavalieri Bresciani*. Venezia: Francesco Nicolini.

Kihm, C. (2015). Problèmes et potentialités de l'archive. In I. Barbéris (édité par), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, pp. 89-96. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Mancini, F., Muraro, M. T., Povoledo, E. (1995). *I Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Tomo I. Venezia: Corbo e Fiore.

Melucci, A., Fabbrini, A. (1994). *Creatività. Miti, discorsi, processi*. Milano: Feltrinelli.

Nolfi, V. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi. Da rappresentarsi nel Teatro Nouissimo di Venetia l'anno 1642*. Venezia: Gio: Battista Surian.

Valacchi, F. (2018). *Archivio: concetti e parole*. Milano: Editrice Bibliografica.

Sansovino, F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte Le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi pubblici, & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria*. Venezia: Iacomo Sansovino 1581.

Strozzi, G. (1641). *La finta pazza. Drama di Giulio Strozzi*. Venezia: Gio: Battista Surian.

Zorzi, L., Muraro, M. T., Prato, G., Zorzi, E. (1971). *I teatri pubblici di Venezia. (Secoli XVII-XVIII)*. Venezia: Zinchi.

Ms. Parm. 3708. *Complesso monumentale della Pilotta*, Biblioteca Palatina, Parma.