

Maquette dello spazio scenico: dispositivo di illusione e pratica teatrale

Massimiliano Ciammaichella

Abstract

Fra Rinascimento e secolo dei lumi lo spettacolo teatrale transita dall'immagine statica della scena fissa a quella mutevole, fatta di quinte mobili che simulano la centralità di spazi disposti frontalmente, evolvendosi nella vista d'angolo bibienesca. Teorie e metodi della prospettiva vengono progressivamente assorbiti dalle empiriche invenzioni scenografiche, mentre i bozzetti dei singoli apparati e delle macchine che ne svelano i cinematismi, spesso, sono frammentari. Ancor più i modelli analogici, di cui rimane traccia solo in sporadiche ricostruzioni esposte nelle mostre: sono scatole magiche adatte a recuperare la dimensione dello spazio prospettico, evocando le parvenze delle messe in scena originarie.

Il saggio rilegge le maquette rapportandole alle fonti iconografiche e testuali che ne hanno determinato le logiche compositive. Si analizza la fiorente letteratura che, dalla seconda metà del Cinquecento in poi, riflette sulle pratiche della teatralità, per riscoprire i fondamenti della prospettiva solida e la determinazione del punto di vista ottimale, a partire dalle regole costruttive del palco, come ad esempio si evince nei trattati di Scipione Chiaramonti e Nicola Sabbattini. Ciò consente di risalire alle reali configurazioni spaziali dei contesti in cui gli spettacoli si sono svolti, verificando anche i rapporti di proporzionalità del proscenio e dell'arco scenico, desumibili dallo studio delle antiporte e delle incisioni che accompagnano i libretti delle opere.

Parole chiave: melodramma, prospettiva, scenografia, telari, Venezia.

Introduzione

Illusione e pratica teatrale è il titolo di una mostra tenutasi a Venezia nel 1975, il cui principale mezzo di comunicazione dei contenuti offerti ai visitatori – disegni, incisioni, documenti e fonti eterogenee – era affidato alla maquette, intesa come tridimensionale restituzione analogica delle dinamiche compositive dello spazio scenico, tra il Cinquecento e il Settecento [1].

Da progettuale strumento di una doppia invenzione, quella della scenografia prima e del teatro all'italiana poi, con le sue rappresentazioni nel melodramma in musica, oggi si registrano le esigue testimonianze a noi pervenute, prevalentemente ascrivibili ai soli prototipi lignei dell'edificio istituyente. Eppure, è noto come diversi artisti si siano serviti di questi dispositivi per simulare le spazialità e le

pose degli attori, riconducendo le loro ambientazioni al supporto piano del dipinto. Basti pensare, per esempio, all'opera di Tintoretto che si dotava di modelli in cera o creta dei personaggi vestiti di «cenci» [Grosso 2018, p. 70], per poi collocarli all'interno di «prospettive, composte di asse, e di cartoni, accomodandovi lumicini per le fenestre, recandovi in tali maniere i lumi, e le ombre» [Ridolfi 1642, p. 8]. Tuttavia, in questa disamina ciò che si indaga è il processo inverso.

In mancanza di concrete testimonianze delle opere teatrali le maquette accolgono le possibili ricostruzioni delle scenografie realizzate, perché le fonti iconografiche a noi pervenute rappresentano architetture e paesaggi illusori la cui restituzione prospettica consente di

comprenderne la fattibile disposizione spaziale, confermata dalle dimensioni dei palcoscenici, il più delle volte descritti nei documenti e nei contratti di ristrutturazione dei teatri da ammodernare. Purtroppo, molti di questi sono completamente scomparsi, basti pensare a Venezia che nel 1581 inaugurava il primo teatro pubblico a pagamento – di proprietà della famiglia Tron, nei pressi della parrocchia di San Cassan – e sul finire del Seicento ne contava circa quindici.

In questa città hanno lavorato valenti scenografi il cui operato non è sempre riconosciuto: descritti dalla letteratura come inventori di scene e macchine, architetti, ingegneri e pittori di scena, i loro nomi compaiono nei libretti delle opere sporadicamente [Ciammaichella 2021]. Pertanto, riuscire a prefigurare le spazialità e gli effetti illusori di un *hic et nunc* progettato ad arte significa ricomporre i frammenti di memorie disegnate, incise e scritte, facendole confluire in modelli analogici corrispondenti alle metodologie attraverso cui, al tempo, si sono progettati gli spettacoli.

Intermedio musicale e scena mutevole

Il rinascimentale modello scenografico tende a recuperare la centralità di prospettive solide fisse, mantenendo le ambientazioni pressoché immutate per tutta la durata dello spettacolo, tanto che Serlio, nel rileggere i codici vitruviani in chiave moderna, offre tre possibili varianti per la scena tragica, satirica e comica. Di quest'ultima ne approfondisce soprattutto gli aspetti costruttivi, laddove le architetture sono rappresentate dall'altorilievo strutturato da quinte e telari dipinti. Ma diversi studiosi hanno espresso non poche perplessità sull'esigua estensione del palcoscenico che avrebbe dovuto ospitarle, considerato che nella pianta pubblicata dall'autore si indica una precisa suddivisione in moduli quadrati di due piedi di lato [2]: il podio misura 60 per 12 piedi [Serlio 1545, p. 64] e la sua orizzontalità è interrotta dalla pendente superficie su cui poggiano i *casamenti*, occupante un'area di 22 per 5 metri ca. (fig. 1). Ciò costituisce un problema per i movimenti degli attori che vedrebbero la loro azione svolgersi, quasi ed esclusivamente, in proscenio. «Se, come suggerisce la lettura drammatica del tempo, dalla *Mandragola* di Machiavelli (1521) all'*Amor costante* del Piccolomini (1536) o al *Commodo* di A. Landi (1539), le quali richiedono

almeno quattro case praticabili, considerassimo agibili le "strade" segnate da Serlio sul piano inclinato dovremmo arrivare ad una pianta sensibilmente più profonda di quella del trattato» [Mancini, Muraro, Povoledo 1975, p. 35]. Ad ogni modo il modello esposto si relaziona con la pratica svolta in prima persona, realizzando l'allestimento temporaneo di un teatro ligneo assieme alle scene di una commedia commissionata dalla Compagnia della Calza di Vicenza, svoltasi presso il cortile di Ca' da Porto [3] durante il carnevale del 1539 [Zorzi 1969].

La rinascimentale ripresa dell'anfiteatro classico continua a essere orchestrata dall'"occhio del principe", seduto al centro del primo ordine di gradoni; pertanto, l'ottimale pendenza del declivio del palco non supera i 6 gradi [Chiaromonte 1675]. Il progressivo abbandono della scena fissa, invece, si deve alle esigenze drammaturgiche delle stesse commedie, la cui narrazione scandita dagli atti è spesso intervallata dagli intermedii: autonome forme di spettacolo che irrompono nella trama del racconto principale con pantomime, acrobazie, balletti ed esibizioni cantate. Queste impongono una veloce trasformazione dell'impianto scenico, data dal movimento di leggeri pannelli e sipari dipinti, attivati dall'ingegno di macchine e montacarichi da nascondere nel sottopalco e in soffitta. Accorgimenti specifici sono riscontrabili nelle pratiche descritte dalla trattatistica di settore, da cui si evince come uno degli espedienti migliori, per mascherare le facciate delle case e i loro piani di profilo scorciati, sia quello di avvolgere i telari su due aste verticali in legno. La prima va inchiodata all'estremità dei fronti nascosti dal boccascena, la seconda viene opportunamente fatta scorrere da due o più uomini che si muovono nel retro dei tetti [Sabbattini 1638].

Gli azzardi scenotecnici si sviluppano al servizio delle corti private, come accade in quella fiorentina dove Bernardo Buontalenti, nel 1589, dà sfoggio delle sue prodezze con sei intermedii da cadenzare durante lo svolgimento della commedia *La Pellegrina*, di Girolamo Bargagli, rappresentata nella sala degli Uffizi a coronamento delle nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena.

In questa celebrazione lo stupore è alimentato dalla credibile illusione, per cui si assiste alle apparizioni di soggetti mitologici sospesi fra le nuvole, simultaneamente si apprezzano le mutevoli atmosfere che riecheggiano le parvenze di spazialità possibili. Ma sul finire del secolo ciò che veramente segna la rottura con la strutturale staticità

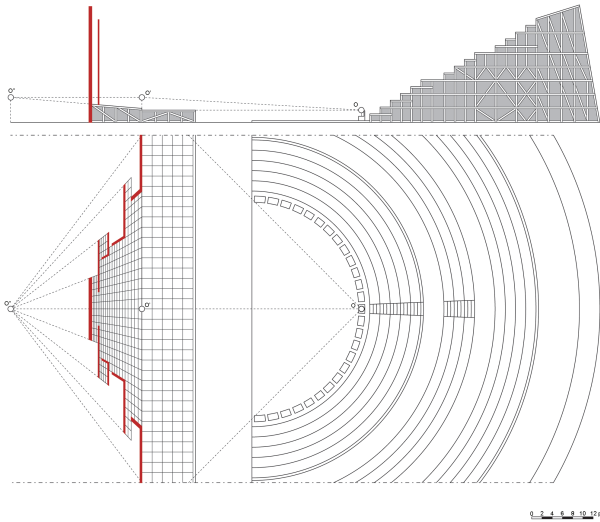


Fig. 1. Ricostruzione in pianta e alzato del teatro provvisorio di Sebastiano Serlio [Serlio 1545] (disegno dell'autore, 2024).

della commedia è proprio la supremazia dell'intermedio, la cui inevitabile evoluzione è consequenziale.

Nel 1600, a Firenze, la Camerata de' Bardi avvia «la diligente fortuna del melodramma, lo spettacolo di musica canto e visione che diventerà lo spettacolo "importante", quello su cui gli edifici teatrali misureranno la loro validità» [Cruciani 2001, p. 24]. A farsi carico di questa sfida saranno i teatri pubblici a pagamento inaugurati a Venezia, con melodrammi in musica adatti a qualificarne la programmazione.

Dopo l'incendio del 1633 il Teatro San Cassan viene ricostruito e quattro anni dopo debutta con l'*Andromeda* di Benedetto Ferrari, musicata da Francesco Manelli. Questo è solo l'inizio di un'intensa attività culturale, dovuta al perfezionamento di sistemi di impresariato artistico secondo i quali le compagnie affittano i teatri ai proprietari, sostenendo anche le spese di produzione.

La tipologia dell'edificio, ospitante il pubblico distribuito in platea e su più ordini, si confronta con le ottimizzazioni spaziali dettate dai minimi ingombri dei palchi disegnati attorno al ferro di cavallo della cavea. Viceversa, il palcoscenico si dilata a dismisura, a seconda degli effetti previsti dal singolo spettacolo.

Nel carnevale del 1639 si apre il Teatro Santi Giovanni e Paolo, di proprietà della famiglia Grimani; sempre nella stessa parrocchia [4] una associazione di nobili affitta un'area concessa dai frati domenicani, affidando a Giacomo Torelli – allora ingegnere navale alle dipendenze dell'Arsenale di Venezia – la progettazione del Teatro Novissimo, dove dà prova del suo straordinario talento di scenografo e inventore di macchine, a partire dal 1641.

Per l'allestimento della *Venere gelosa* [5], del 1643, la profondità del palcoscenico acquista ulteriori 12 piedi, grazie all'accordo pattuito con i frati nel rinnovare il contratto di affitto annuo, pari a 300 ducati [Bianconi, Walker 1975, p. 415].

Le fonti storiche concordano nell'attestare che la bocca d'opera era larga 9 metri e alta circa 7, con l'ultimo taglio di almeno 12 metri distante da essa [Mancini, Muraro, Povoledo 1995, p. 323]. I modelli esposti nella succitata mostra tengono conto di queste preziose indicazioni, concentrandosi su due scene del secondo atto [6], relative alla profondissima caverna infernale con torri in fiamme nel fondo e al cortile del Re di Nasso (fig. 2).

Le memorie del melodramma sono riportate dal conte Majolino Bisaccioni con una certa enfasi descrittiva, corredate dalle incisioni di Marco Boschini in cui si mostrano attori a scala assai ridotta, per esasperare gli effetti delle prospettive solide centrali modulate dalla sequenza stratificata di telari dipinti – detti principali – traforati al centro e calati dalla soffitta, attraverso complessi sistemi di ballatoi anticipatori della graticcia. Poi l'ambientazione muta repentinamente, con cambi a vista dati dallo scorrimento orizzontale di elementi che ricompongono le architetture della corte del Re. Così, in una sorta di eccedente omaggio alla torelliana "scena lunga", si dichiara che la piazza di Nasso «era composta di quarantotto Telari, che il solo pensare à tanta moltitudine, fa credere merauigliosa l'industria d'accomodarli in un momento» [Bisaccioni 1644, p. 20].

È noto come la fulminea trasformazione scenica destasse il plauso del pubblico e fosse governata da un grande argano con contrappesi, collegato nel sottopalco a una grande ruota girevole cui convergevano tutte le corde di collegamento dei sipari [Guarino 1992], ma il numero spropositato di questi ultimi non è verosimile. In genere anche le scenografie barocche più elaborate e dispendiose richiedevano un massimo di otto o nove quinte per lato (fig. 3).



Fig. 2. Modelli delle scene per il melodramma in musica della *Venere gelosa*, Teatro Novissimo, Venezia 1643. [Fotografie su gentile concessione dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma. Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2024].

L'interpretazione delle incisioni e la restituzione degli apparati, riconducibili alla scala dei plastici in legno, lo attestano. Inoltre, dallo studio delle prospettive architettoniche inquadrare nel ridisegno del plausibile boccascena, si può risalire al punto di vista ottimale. Poiché si presume che il Novissimo fosse dotato di tre ordini sovrapposti, la tendenza è quella di approssimarlo all'altezza del palco d'onore, completando le strategiche funzionalità di un modello tipologico di teatro, detto all'italiana, da esportare in tutto il mondo (fig. 4).

Scena per angolo e scena-quadro

L'ultimo quarto di secolo consolida una pratica atta a estrapolare, dall'edificio istituyente, le buone regole di proporzionamento del dispositivo scenico. La trattatistica misura il palco in funzione della sua lunghezza, per ricavarne la pendenza che non deve superare la dodicesima parte, così il numero 12 diventa anche modulo regolatore dell'intera larghezza dello stesso teatro [Carini Motta 1676]. Invece, per quanto riguarda la configurazione prospettica del sistema di

quinte e telari – convergenti nella centrale fuga del palco, in *O* – Andrea Pozzo la specchia nella piramide visiva che mantiene la distanza dal quadro incorniciato dalla bocca d'opera; dunque, *PA* è uguale ad *AO* (fig. 5). Ciò dimostra come il punto di vista ideale non sempre corrisponda con quello dell'univoca spettacorialità eletta dal perpetuo modello cinquecentesco, perché il 'teatro scenico' ridisegnato in pianta lo posiziona al di fuori dell'accesso al palchetto centrale del primo ordine.

Un ulteriore ostacolo è posto da una certa abitudine seicentesca [7] a inclinare i canali di scorrimento dei sipari che dovrebbero essere tutti paralleli al fronte scenico [Pozzo 1693]. Si comprende come il livello di complessità, al quale il padre gesuita rivolge la sua attenzione, riguardi proprio il tracciamento delle prospettive da dipingere in sequenza, risolto preventivamente in bozzetti dai quali trasferire il sistema di graticole direttamente sui telari obliqui. Così, tutte le rette verticali di una schiera di quinte, sia a destra sia a sinistra, si mantengono parallele mentre le orizzontali concorrono a una sola fuga [Baglioni, Salvatore 2021].

«Ponendo l'occhio in una zona inaccessibile, il Pozzo subordina la scena prospettica a un'osservazione individualizzata

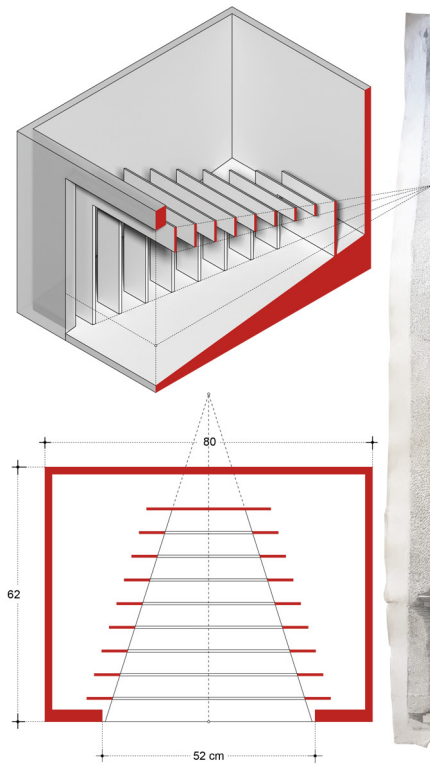


Fig. 3. Ricostruzione in pianta e sezione assonometrica del dispositivo scenico alla scala della maquette (elaborazioni grafiche dell'autore, 2024). Incisione della scena con caverna infernale [Bisaccioni 1644].

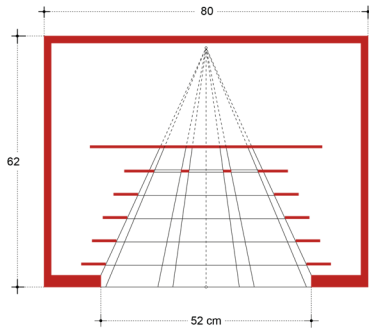
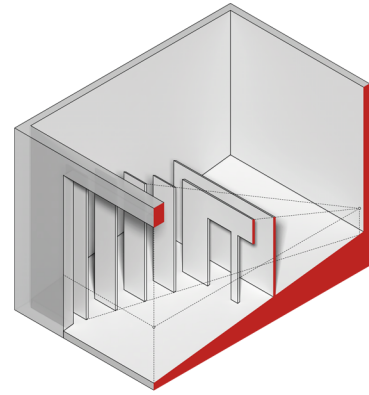


Fig. 4. Ricostruzione in pianta e sezione assonometrica del dispositivo scenico alla scala della maquette (elaborazioni grafiche di dell'autore, 2024). Bocca d'opera e incisione della scena con cortile del Re di Nasso [Bisaccioni 1644].

e sovrappone quindi, per così dire, all'assetto prospettico esistente (fisso) una prospettiva mutevole di visione. Il che equivale a postulare formalmente l'"obiettività" dello spazio simulato. La prospettiva perde il suo carattere "illusionistico" e si avvia a diventare lo strumento di identificazione tra spazio reale e spazio scenico» [Marrotti 1974, p. 85].

A ereditare l'abbrivio di questo cambio di paradigma è Ferdinando Galli Bibiena, il cui operato è congeniale a un periodo di decadimento dei fasti della macchineria, fino ad allora utile allo spettacolo di matrice mitologica, con le sue fulminee apparizioni e i voli dei personaggi sospesi fra le nuvole. La drammaturgia si fa romanzescamente terrena e la deriva del melodramma in musica già preannuncia l'opera lirica.

Poiché il rinnovato gusto per il bel canto predomina sull'intera messa in scena, i posizionamenti dei protagonisti – prevalentemente in proscenio o al centro del palco – ne favoriscono il successo, ciò spiega l'ispessimento della parete dell'arco scenico progettato al fine di amplificare l'acustica delle sale. In tutto questo la scenografia continua a mutare di atto in atto, ma fa da sfondo nel sopperire all'abbandono della simmetrica profondità delle file di quinte scalate in altezza, non più necessarie. Ne consegue che la ritmica ripetizione degli speculari telari dipinti è interrotta dalla decentrata monumentalizzazione dell'immagine architettonica. La scena si fa autonoma rispetto al luogo che la ospita e le vie per abitarla sono dettate dai metodi scientifici della prospettiva d'angolo, scardinando i presupposti di consolidamento dell'unicità di un punto di concorso che adesso accoglie altre fughe, ben oltre la cornice dell'arco scenico, per dilatarne la percettiva estensione e favorire la coralità dei molteplici punti di vista degli spettatori, seduti in platea o su più ordini di palchetti. Le anticipazioni di questa tendenza sono già visibili nel dramma pseudo-storico del *Didio Giuliano* di Lotto Lotti, che inaugura il rinnovato Teatro Ducale di Piacenza nel 1687, con le musiche di Bernardo Sabatini. Il libretto, corredato da una antiporta figurata e dieci incisioni delle scenografie, contiene la firma dall'autore. Alcuni studiosi concordano nell'affermare che Bibiena le imposta «secondo assi prospettici obliqui rispetto alla ribalta e con punti di fuga via via differenti ma sempre a una distanza logica misurabile, mai all'infinito come nella scenografia secentesca» [Lenzi 2000, p. 41]. In realtà, va precisato che diverse incisioni raffigurano

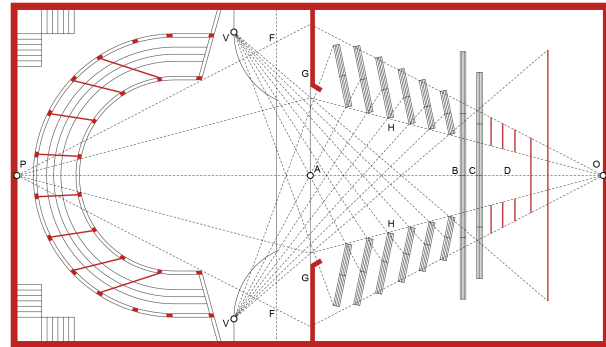


Fig. 5. Ricostruzione in pianta del teatro scenico [Pozzo 1693] (disegno dell'autore, 2024).

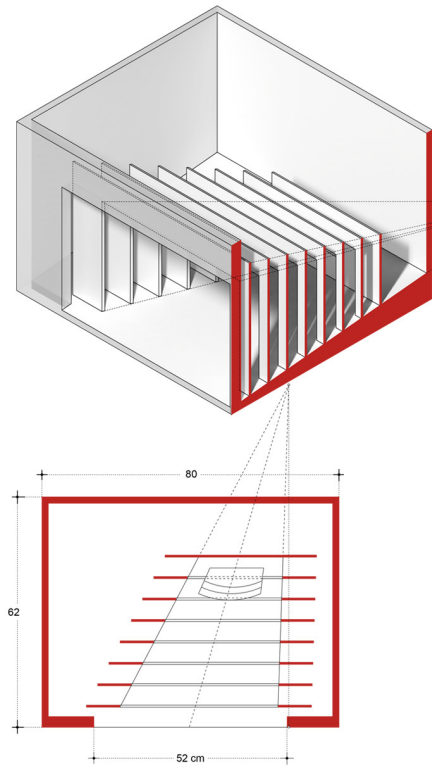


Fig. 6. Ricostruzione in pianta e sezione assonometrica del dispositivo scenico alla scala della maquette (elaborazioni grafiche dell'autore, 2024). Maquette del Nerone fatto Cesare, Teatro Malvezzi, Bologna 1695. [Fotografia su gentile concessione dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma. Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2024].



Fig. 7. Ferdinando Galli Bibiena, Cortile di prigione, 1699-1700, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli. [Maquette, fotografia su gentile concessione dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2024].

pur sempre prospettive centrali, ma con un disassamento del punto principale da traslare in prossimità dei bordi del boccascena. Questa forma di dinamizzazione dello spazio illusorio è replicata da Marcantonio Chiarini nel *Nerone fatto Cesare* [8], dramma musicato da Giacomo Antonio Perti al Teatro Malvezzi di Bologna, nel 1695. In particolare, la maquette esposta alla mostra veneziana si concentra sulla scena di apertura del primo atto, con Agrippina seduta sul trono nella sala illuminata del palazzo imperiale (fig. 6).

La composizione è strutturata da sette principali calati dalla soffitta, un fondale e un baldacchino con gradini semicirculari traslato sulla destra, come si evince dalla ricostruzione in pianta. Si può allora azzardare che l'imminente invenzione della "scena per angolo" è suggerita dalla pratica empirica coadiuvata dai fondamenti di Andrea Pozzo, ben prima di pubblicare *L'Architettura Civile* [Bibiena 1711] che ne ricalca molti dei preziosi insegnamenti.

In particolare, i noti rami 22 e 23 del trattato ribadiscono l'importanza del disegno preparatorio, tripartito dalla pianta delle architetture da emulare, dal suo ribaltamento in proiezione conica e dalla rappresentazione prospettica di edifici per i quali la

linea di terra coincide con l'orizzonte. Dunque, il palco si fa più pendente arrivando alla decima parte della sua lunghezza, per accordarsi con la visuale offerta dal palchetto di mezzo del primo ordine. Questi espedienti consentono a Ferdinando Galli Bibiena di approntare gli apparati degli spettacoli, munendosi di un principale traforato che funge da sorta di boccascena, cui ne può seguire almeno un altro parallelo e un fondale di chiusura (fig. 7).

Se la dipartita delle macchine e dei canali obliqui delineano il tramonto dell'opulenza barocca, a metà del Settecento il processo di semplificazione scenotecnico è oramai raggiunto, coniugandosi con le produzioni musicali e con i fabbisogni economici delle meno dispendiose commedie.

Tornando a Venezia, nel 1755 al Teatro Grimani di San Samuele Carlo Goldoni debutta con il dramma giocoso *La Diavolessa*, confermando la solida collaborazione con il commediografo e compositore Baldassarre Galuppi. Le scene sono a cura di Andrea Urbani e l'incisione che accompagna il libretto mostra una cantina oscura assai fedele al bozzetto acquerellato dallo scenografo, da cui si può interpretare la composizione dell'intero impianto, strutturato da due principali traforati e un fondale che

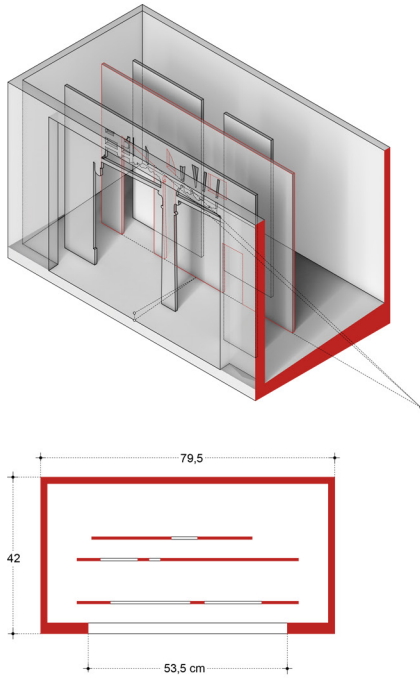


Fig. 8. Ricostruzione in pianta e sezione assonometrica del dispositivo scenico alla scala della maquette (elaborazioni grafiche dell'autore, 2024). Maquette de *La Diavolessa*, Teatro San Samuele, Venezia 1755. [Fotografia su gentile concessione dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2024].

ricompongono un'ambientazione dalla forte carica pittorica. Non che la costruzione prospettica sia negata, ma qui il richiamo alle fughe decentrate si armonizza con l'idea di una credibile profondità mascherata dalla reale distribuzione di superfici prossime alla ribalta (fig. 8).

Ciò che veramente si impone è la cosiddetta *scena-quadro*, del tutto risolta da tele dipinte.

«La soffitta, ora caricata ai maggiori compiti quale il cambio verticale delle scene, è dotata di una *graticcia* o soffitto traforato cui si attaccano i *gargami* (guide). La nuova nozione della scena-quadro risolve la scenografia attraverso teloni e fondali sganciandosi dalla convenzione prospettica dei telari [...]. È questa scena tradizionale eppure via via rinnovata che lo spettacolo dell'Ottocento acquisirà e sottoporrà a verifica» [Sini-si, *Innamorati* 2003, p. 139].

Conclusioni

La ricognizione di alcuni esemplari di maquette, esposte alla mostra *Illusione e pratica teatrale* del 1975, ha

Crediti e ringraziamenti

I modelli analogici qui esposti sono il frutto di un rigoroso lavoro di restauro che ha impegnato l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Oggi sono ospitati nella Stanza della Scenografia del medesimo istituto, documentando gli esiti di pluriennali ricerche sulle pratiche scenografiche e scenotecniche, dal Cinquecento alla fine del Settecento. Si ringrazia la direttrice Maria Ida Biggi e la segreteria dell'Istituto (Marianna Zannoni e Linda Baldissin),

Note

[1] *Illusione e pratica teatrale*, mostra a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1975. I modelli analogici delle scene esposte sono stati realizzati da: Domenico Berardone, Roberto Contenti, Vito Galgano, Pasqualina Jorio, Angela Norvillo, Annunziata Peluso e Lina Zirpoli, allievi della Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, diretta da Franco Mancini, Claudio Chirivino, Massimo Paragona e Rosanna Piscitelli Mancini.

[2] Il piede vicentino equivale a quello veneziano: 0,348 cm ca.

[3] Palazzo da Porto Colleoni, in Contrà Porti.

[4] Il Teatro Novissimo era collocato nell'area della Cavallerizza di SS. Giovanni e Paolo, così chiamata perché ospitava un maneggio per le corse dei cavalli.

[5] Libretto di Niccolò Enea Bartolini, musiche di Francesco Sacrati.

permesso di indagare i metodi progettuali e le regole di un fare spettacolo che non prescinde mai dal contesto spaziale in cui si colloca. Il passaggio dal semi-circolare anfiteatro all'istituzionale modello all'italiana determina anche le regole di trasformazione di una scena fissa dinamizzata da quinte con cambi a vista, per assecondare le barocche aspettative di un pubblico del tutto dedito al melodramma in musica.

Le secolari vicende culturali, riassumibili nei singoli casi studio esaminati, comunque, dimostrano come la prospettiva assuma sempre un ruolo centrale nel concepire ambientazioni capaci di armonizzarsi con le esigenze drammaturgiche. Ciò è dimostrato dai libretti delle opere, dalle incisioni e dai pochi bozzetti a noi pervenuti ma soprattutto dal fiorente sviluppo dei trattati di prospettiva scenica, attraverso cui si possono ipotizzare ricostruzioni degli apparati e dei palcoscenici che li hanno ospitati.

La ricerca si è confrontata prevalentemente con le tracce di una memoria immateriale da riscoprire, per valorizzare un patrimonio culturale che merita di essere ancora studiato e valorizzato.

per la costante collaborazione e per aver concesso di condividere le preziose immagini a corredo del testo.

Infine, è doveroso ricordare che il titolo della mostra e il presente contributo [9], riecheggiano anche la titolazione di un importante convegno internazionale: *Illusione scenica e pratica teatrale* [Biggi 2016], dedicato proprio alla studiosa Elena Povoledo cui l'autore deve molte delle argomentazioni qui scritte.

[6] Sono scatole in legno in scala 1:17, con base di 80 cm, altezza 59,5 cm e profondità 62 cm. Il boccascena misura 52 per 43 cm.

[7] Una configurazione analoga del dispositivo scenico, con canali obliqui, è riscontrabile nel disegno di Tommaso Bezzi (1691-1693), ritraente la pianta e la sezione longitudinale del Teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia. Oggi è custodito al Soane Museum di Londra.

[8] Le incisioni che accompagnano il libretto sono di Carlo Antonio Buffagnotti.

[9] L'articolo rientra negli esiti del progetto di ricerca finanziato dal Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università luav di Venezia (2023), dal titolo: *Disegno dell'effimero. Ricostruzioni e itinerari di una scena teatrale scomparsa*, coordinatore scientifico: Massimiliano Ciammaichella.

Autore

Massimiliano Ciammaichella, Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, massimiliano.ciammaichella@iuav.it

Riferimenti bibliografici

Baglioni, L., Salvatore, M. (2021). Andrea Pozzo e l'arte dei linguaggi scenici. In A. Arena, M. Arena, D. Mediatì, P. Raffa (a cura di). *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Tecnologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Reggio Calabria – Messina, 16-18 settembre 2021, pp. 179-196. Milano: FrancoAngeli.

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

Biggi, M.I. (a cura di). (2016). *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*. Firenze: Le Lettere.

Bisaccioni, M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Nouissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inuentione, e cura di Iacomo Torelli da Fano. Dedicati all'Eminentissimo Principe il Cardinal Antonio Barberini*. Venezia: Gio. Vecellio e Matteo Leni.

Chiaromonte, S. (1675). *Delle scene, e teatri. Opera postuma*. Cesena:Verdoni.

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

Cruciani, F. (2001). *Lo spazio del teatro*. Bari: Laterza.

Galli Bibiena, F. (1711). *L'architettura civile preparata sù la geometria, e ridotta alle considerazioni pratiche*. Parma: Paolo Monti.

Grosso, M. (2018). Spazi, contesti e architettura nelle opere del giovane Tintoretto. In M. Grosso, G. Guidarelli (a cura di). *Tintoretto e l'architettura*, pp. 21-83. Venezia: Marsilio.

Guarino, R. (1992). Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato. In *Teatro e Storia*, n. 7, pp. 35-72.

Lenzi, D. (2000). La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca. In D. Lenzi, J. Bentini (a cura di). *I Bibiena. Una famiglia europea*, pp. 37-52. Venezia: Marsilio.

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

Mancini, F., Muraro, M.T., Povoledo, E. (a cura di). (1975). *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*. Vicenza: Neri Pozza.

Marotti, F. (1974). *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*. Roma: Bulzoni.

Pozzo, A. (1693). *Perspectiva Pictorum et Architectorum. Pars prima*. Roma: Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem.

Ridolfi, C. (1642). *Vita del Tintoretto*. Venezia: Guglielmo Oddoni.

Sabbattini, N. (1638). *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*. Ravenna: Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giouannelli.

Serlio, S. (1545). *Il Secondo Libro di Prospettiva*. Paris: Avec privilege du Roy.

Sinisi, S., Innamorati, I. (2003). *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*. Milano: Mondadori.

Zorzi, G. (1969). *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*. Vicenza: Neri Pozza.