

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Nicola Sabbattini
e
Giacomo Torelli
scenotecnici Marchigiani

EDIZIONI DELL' ENTE ARTISTICO CULTURALE DI PESARO
SEDE PRESSO LA CAMERA DI COMMERCIO

ONE
47
II

to Renato Luzzi

buffone già-

arrivato

ALB

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Nicola Sabbattini
e
Giacomo Torelli

scenotecnici Marchigiani

EDIZIONI DELL'ENTE ARTISTICO CULTURALE DI PESARO

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

I diritti di riproduzione e di traduzione anche di semplici brani ed anche a mezzo di radiodiffusione sono riservati all' ENTE ARTISTICO CULTURALE DI PESARO-URBINO

I EDIZIONE: GIUGNO 1952

Stampato in Italia - Printed in Italy
MCMLII

PUBBLICAZIONI DI A. G. BRAGAGLIA

« Fotodinamismo » 1912 - « Nuova Archeologia Romana » 1915 - « La Ruota » (rivista) 1915 e 1916 - « Canzoni di guerra » 1916 - « Cronache d'Attualità » (rivista) tre serie dal 1916 al 1922 - « Spionaggio » 1917 - « Territori tedeschi di Roma » 1917 - « Index » (sfottetti) dal 1921 al 1929 - « La maschera mobile » 1926 - « Don Chisciotte » (adattamenti) 1927 - « Le corna di don Friolera » di R. del Valle Inclan 1927 (riduzione) - « Scultura vivente » 1928 - « Il Teatro della Rivoluzione » 1929 - « Del Teatro Teatrale » 1925 - « Jazz band » 1929 - « Film sonoro » 1929 - « Evoluzione del mimo » 1930 - « El nuevo teatro argentino » 1930 - « Il segreto di Tabarrino » 1832 - « Il teatro di massa » 1934 - « La bella danzante » 1936 - « Mastro don Gesualdo » (adattamento) 1936 - « Sottopalco » 1637 - « Cintia » di G.B. della Porta (riduzione) 1941 - « Commedie dell' arte » 1942 - « Metempsicosi di Jocceu » 1944 (adattamento) « Cortigiana dell' Aretino » (riduzione) 1942 - « Maschere di Roma » 1946 - « Autobiografia di A. Petito » 1946 - « Nerone » e « Romani di Roma » di E. Petrolini 1945 - « Commedie facete del Cinquecento » 4 volumi 1946 - « Lazzi di Brighella » 1947 - « Danze popolari italiane » 1950 - « Scenotecnici marchigiani » 1952.

IN PREPARAZIONE

« PULCINELLA », 600 pagine, 260 stampe antiche - « FASCINO DEI CASTRATI » - « PERISCOPIO TEATRALE » - « TEATRO SPONTANEO ».

Il presente volume raccoglie alcuni miei scritti sulla scenotecnica del Seicento, pubblicati in riviste e numeri unici.

Per la loro origine ciascuno dei saggi conserva, necessariamente, il carattere autonomo d'origine, tentando di fornire al lettore, indipendentemente dagli scritti paralleli, le notizie necessarie al proprio caso.

Ogni studio, però, è sempre relativo agli altri, e diventa quasi il capitolo di un saggio unico, contribuendo alla visione del Seicento teatrale soprattutto nell'angolo visivo marchigiano.

Stavolta le occasioni che sollecitarono, al loro tempo, queste ricerche, incontrano un punto di riunione nella Esposizione di Nicola Sabbattini al Teatro Rossini, durante lo svolgimento del V Festival dei Gruppi d'Arte drammatica dell'Enal e trovano il naturale Editore nell' "Ente Artistico Culturale", di Pesaro.

A. G. B.

LA SCENOTECNICA
dal Cinquecento al Seicento

La storia della evoluzione della scenografia è così vasta, da non poter esser contenuta in un breve cenno. Essa è, in tutto, storia in ricostruzione. Soltanto da pochi anni ci si dedica alle ricerche delle carte d'archivio, con le quali può essere ricostruita la produzione teatrale di tanti secoli nei diversi paesi.

La scenografia italiana, più che le altre, è tema difficile; perchè quando si scrive Teatro Italiano Antico si dice, per molti secoli, teatro europeo.

La quantità di materiale documentario restato dalle rappresentazioni alle corti e nei teatri, è talmente grande da non poter essere coordinato senza grande fatica e lungo lavoro. I disegni e le relazioni sono sparse in tutto il mondo, nei Musei, nelle Biblioteche, negli Archivi delle Corti e in quelli delle chiese.

La storia della tecnica scenica è ancora tutta da fare. Tanto più che confusioni, infinite, danno luogo a controversie e polemiche. Causa principale di questo disordine è il criterio di ricerca seguito fino ad oggi, cioè l'assenza di un metodo. I filologi e gli storici della letteratura drammatica, nel condurre le indagini loro, hanno toccato di sovente l'argomento del come venivano realizzati il Dramma Liturgico, il Mistero e la Farsa medioevali, la « Commedia dell'Arte » la « Festa Teatrale » all'Italiana e via dicendo. Dall'altra parte gli storici delle arti figurative hanno fuggacemente osservato le parentele con le rappresentazioni teatrali dei soggetti della pittura primitiva e di quella ancora, delle epoche succes-

sive. Così pure gli studiosi dell'architettura hanno veduto, nel concetto dell'apparato scenico rinascimentale e barocco, il carattere di architettura pura posseduto dalla scenografia prospettica del Cinquecento e Seicento.

Le allusioni all'arte del Teatro, come realizzazione scenica, sono frequenti nei trattati di letteratura e in quelli di storia dell'arte. Ma un grande archivio del materiale già scelto non è stato ancora ordinato; sebbene alcune imponenti pubblicazioni ne abbiano già fatto conoscere parecchio, e la recente esposizione del Seicento Italiano curata dal *Centro delle Arti e del Costume di Venezia*, abbia portato un apprezzato contributo a questi studi.

Filippo Brunellesco, Baldassarre Peruzzi, Gerolamo Genga, Sebastiano Serlio, Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca, lo stesso Raffaello, fondano nel Cinquecento la scenografia prospettica, sulle esperienze di Paolo Uccello, e di quei pittori che, come il Mantegna, l'Alberti e il Botticelli, avevano in certo modo collaborato al gusto delle pitture di grandi soggetti. Nello stesso tempo il Serlio, Luca Pacioli, e altri trattatisti fissavano le prime regole della scenografia, seguendo tutti il grande Pier della Francesca che nel trattato *De Perspectiva pingendi* conservato alla Vaticana, dava le idee fondamentali di quest'arte, non riconoscendole ragioni decorative e aneddotiche, ma fissandole nella funzione di ambiente, entro una atmosfera non definita, secondo con-

È nella metà del Cinquecento il primo trattato di tecnica scenica, compresavi la illuminazione colorata. Esso è conservato manoscritto dalla biblioteca de Rossi di Parma dovuto a Leone de Sommi, detto Leone Ebreo: ma fu pubblicato da me interamente, tranne l'introduzione teorica.

Mentre la cultura italiana Rinascimentistica improntava di sé la cultura di tutta l'Europa — per cui questi trattati, specialmente quello di Sebastiano Serlio, tradotto in diverse lingue, restituirono le regole tea-

trali classiche che la interpretazione italiana rinnovava, e le diffuse in tutto il mondo — gli scenografi italiani e i comici, fin dal 1574, ma di certo molto prima, avevano preso a viaggiare nelle principali capitali d'Europa, diffondendovi l'arte del teatro e, con questa, il mestiere delle tecniche sceniche che, per orgoglio di discendenza, si imponevano col titolo di classico, ch'erano infine geniali invenzioni delle speculazioni estetiche italiane. Diremo per incidenza che la catastrofica interpretazione data dal Castelvetro alle famigerate Unità Aristoteliche, o meglio la loro invenzione, fu il fondamento dei mali che ancora fanno soffrire il teatro moderno. La unità di luogo, nata per ragioni di necessità, cioè di difficoltà pratica dello spettacolo, già risolte nel medioevo con la scena simultanea, tornava ad immobilizzare quell'arte di movimento che il teatro, freddando il suo temperamento dinamico. Così oggi il teatro di poesia, di parole, di letteratura, è dato senza scenario, senza mezzi; e, qui la *Parola è Tutto*, perchè non può diversamente, ma il *Teatro è Nullo*.

Nella difesa del «Pastor fido» il Guarini scriveva: «D'altro canto la Commedia è venuta in tanta noia, e disprezzo, che se non s'accompagna con le meraviglie degli intermezzi non è più alcuno che la possa soffrire, e ciò per cagione di gente sordida, e mercenaria, che l'ha contaminata, e ridotta a vilissimo stato».

La teatralità, allora riguadagnava favore al teatro con il sensorio: la musica e i balli, le poetiche favole mimate e i prodigi delle macchine. Il Lasca nel prologo della «Strega» spiega che gl'intermezzi devono essere sontuosi, per reagire al fatto che la poesia è venuta nelle mani dei pedanti, come ai tempi nostri del «problema centrale» o dell'esistenzialismo. Altrettanto avvenne a Parigi quando la Commedia dell'arte cominciò a decadere. Essa fu rinnovata da rinforzi teatrali tecnicamente meno elementari e primitivi dei mezzi avuti sino a quel tempo. Questo salvò gli spettacoli per quel momento. L'uscire di regola, è il consiglio migliore nei casi di

esaurimento. « Alle volte l'uscir di regola è la miglior regola che si trovi ». (Perrucci, *Poesia Rappresentativa*, pagina 48).

Il genere *Improvviso*, aveva dato segni di fine e, in quel caso, non si poteva far altro che prolungarne l'agonia senza troppe preoccupazioni, in attesa di riforme radicali provenienti dal « teatrale ». Questo è, in ogni tempo, la cura ricostituente dell'indebolito organismo. Sino ad allora la Commedia dell'Arte non aveva troppo abusato del « meraviglioso » pur non escludendo un allestimento ricco, dato che alle Corti si poteva ottenerlo, Più grandioso del suo l'aveva, invece, la Commedia Erudita. Per essa « l'apparato, la magnificenza era stragrande: sfoggio da principi o da accademie, che non disdegnavano di porre ogni studio artistico a render meraviglioso l'apparato della scena ».

Nè era cosa nuova quella pompa, già usata nelle Sacre rappresentazioni ammirabili per cortei, giostre, corti reali, tornei, bandite, conviti, canti e balli.

E' nota la grandiosità della scena di B. Peruzzi per la Calandra ricordata dal Vasari con distinzione tra « apparato » cioè le case e « prospettiva » cioè il fondale. Egli scrive: « fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva » in « scene che furono meravigliose ed apersero la via a coloro che ne hanno pei fatti e tempo nostri ». Nè si può immaginare come egli, in tanta, ristrettezza di sito, accomodasse tante strade, palazzi, e tante bizzarrie di templi, di logge e d'andari di comici ». Questi andari di comici erano praticabili fra ballatoi, terrazze, logge e ponticelli dipinti: ma così ben dipinti, che « la piazza non era una cosa dipinta e piccola ma vera e grandissima ».

Ma noi conosciamo queste scene. L'arte sensoria del teatro, mentre trovava sviluppi perfino nelle suggestioni del testo medesimo, teneva il proprio campo nella completezza di libertà e di mezzi che condusse l'arte a splendore mai più rinnovato. Francia, Inghilterra, Russia, Germania, Polonia, Spagna, tutta l'Europa apprendeva l'arte

del teatro dai grandi ingegneri di poesia rappresentativa italiani.

Le fredde scene simmetriche della scenografia Cinquecentesca si erano animate non solo nella forma esteriore ma nel movimento reale. Le rigide prospettive di Baldassarre Peruzzi e le tre scene fisse « Tragica », « Comica » e « Pastorale » del Serlio, avevano ceduto alle fantasie più sfrenate. Le macchine religiose applicate al profano, avevan fatto assumere alla scena tecnica il valore fantastico della creazione in assoluto. Il « trucco » era divenuto un furbo alleato della scenografia architettonica, ed era l'attore principale che teneva sospesi gli animi e scottanti le meraviglie, con interesse mai conquistato prima dalla letteratura drammatica.

A questo punto accenniamo alla messa in scena di Shakespeare che una vecchia leggenda fa apparire povera e tutta rimessa ai famosi cartelli. E' stato detto che il primo autore cinematografico del tempo passato fu Guglielmo Shakespeare. Difatti, nessuno, come lui, sente il gioco dell'alternativa dei luoghi dell'azione. Quanto egli sentisse il colore ce l'ha rilevato Oscar Wilde nella *Verità delle Maschere*. Quanto egli si compiacesse di effetti teatrali quelli cari alle rappresentazioni di grande stile medioevale, lo rileviamo anche dal fatto che il Teatro del *Globo* fu distrutto da un incendio durante lo spettacolo, che è presumibile fosse come la scena delle streghe di Machbet. I registi delle spese per le « Veglie » della Regina Elisabetta studiati dal prof. Feuillerat ci mostrano come, insieme alla scenografia dipinta. Shakespeare usasse alberi veri, spezzati di rocce, macchine per nuvole volanti, praticabili per angeli, colonne plastiche, animali e mostri, tutto sotto luci colorate secondo i sistemi italiani.

Era stata già tradotta in inglese l'opera di Sebastiano Serlio. Già lavoravano a Londra i macchinisti teatrali nostri. Shakespeare era pieno di ammirazione per il nostro teatro, per la sua genialità tecnica e per tutto che fosse italiano.

* * *

Si può dire che la scenografia, se ai primi del Cinquecento nacque a Firenze, Ferrara, Mantova e Urbino, fu appunto in questo periodo che conciliò la scenotecnica plastico polidimensionale dei luoghi deputati medioevali, con le aspirazioni pittoriche della grande corrente scenografica, la quale si stava affermando, e doveva del tutto succedere alle forme primitive, nello sviluppo cosiddetto bolognese.

Le nostre simpatie per questo periodo sono date dal rispetto che quella scenotecnica sentiva ancora verso i valori dimensionali, rivendicazione scenica dei tempi nostri, richiestaci dalle luci elettriche colorate.

In quel tempo la stessa scenografia dipinta piatta è architettura; e mal volentieri si schiaccia sul foglio di tela del fondale. Tutto, allora, diventava architettura; anche l'acqua delle cascate, il vapore delle nuvole, il fogliame degli alberi.

Le architetture in alto rilievo, che prima del Torelli erano metodo comune, ci dicono la insoddisfazione che s'aveva della pittura, in contrasto con la illuminazione colorata, cara fin d'allora. La scena di quinte era tutta un'aspirazione al volume e alla separazione delle superfici illuminate, distinte nei colori, come nel rilievo dimensionale.

«La scena era finta, una città bellissima con strade, palazzi, chiese, torri, strade vere», scriveva il Castiglione al Cardinal di Canossa. «All'indentro de' grandi, è facta una murata di legname, merlata a foggia di muro di cinta alto quanto è un uomo: sopra gli sono le case delle commedie che sono sei, non avvantaggiate dal consueto». Così Isabella Conzaga descrivendo una scena costruita a Ferrara.

Nel Rinascimento non erano stati inventati ancora i «principali» dipinti, e le scene si costruivano davanti a un fondale, come ai tempi nostri che hanno restituito tal gusto architettonico plastico rinato per esigenze delle luci colorate.

Si dette un genere di scenografia — alla fine del Cinquecento e ai primi del Seicento, preannunciando il periodo aureo del secolo barocco — la quale non cede al confronto dei massimi splendori scenici, nè per vastità di concezione, nè per ingegnosità di macchine e sforzo di effetti. Come Giulio Parigi trionfò Bernardo Buontalenti, del quale il duca di Devonshire conserva bellissimi scenari.

Molti disegni conservati agli Uffizi, sono attribuiti a Giulio Parigi; e nè il Mariani nè il Ricci, nelle loro recenti opere, li hanno studiati, facendo appena menzione del Buontalenti.

Ma è stato il Buontalenti a metter sulla strada di un realismo fantastico gli inventori delle scene, che ci ha lasciato incise Gianfrancesco Grimaldi di Bologna. Valerio Mariani ritiene che queste si svolgono anch'esse nell'atmosfera del Buontalenti; ma non sappiamo quanto sia giusta l'opinione se il Grimaldi è morto nel 1566, quando il Buontalenti aveva ancora trent'anni e doveva viverne ancora altri quarantadue sempre lavorando.

* * *

Mentre ieri la tecnica della pennellata domandava ai maestri qualità e risorse sempre relative ai mezzi luministici, oggi in certo genere di scenografia non più la tecnica della pittura è quella che conta, ma un'altra ben diversa, che opera a mezzo del colore liquido dei fasci luminosi, ciò che avveniva, debolmente, pure nel Cinquecento. Se nel secolo XVIII fu il Gonzaga a portar bagliori nuovi alla scenografia, per le qualità di luce e di colorito possedute dalla sua pittura, oggi è il direttore delle luci lo scopritore e distributore degli effetti ch'egli ricava altrimenti con colpi di colore, dei riflettori. L'elettricista distribuisce diversamente dal pittore le sue pennellate: e lo scenografo non dev'essere più pittore da pennello, ma, di nuovo, architetto di solidi. E' dai partiti architettonici plastici che si trae profitto chiaroscurale. Questo si faceva ancora nel Cinquecento,

quando la grande pittura scenografica non aveva esercitato i suoi gloriosi soprusi.

Con tal genere di scene e di effetti luministici, le vibrazioni di tono nascono dalla luce: i forti chiari e le mezze tinte, le larghe ombre e il languore delle sfumature, si ottengono con la luce, secondo quanto cominciano a stabilire i primi maestri della luministica scenica, il Serlio, Leone de Sommi e l'Ingegneri, tutti cinquecentisti.

Se, dunque, nel secolo decimottavo fu Pietro Gonzaga quello che nella tecnica della pittura scenica « portò il sole », al tempo nostro sette veri soli colorati son venuti a gareggiare col sole d'oro, sviluppando ciò che l'architettura costruttivista del Cinquecento otteneva sia pure più debolmente di noi, con le luci colorate.

Purtroppo le storie della scenografia sono state compilate, fino ad oggi, da critici d'arte che di teatro tecnico poco s'intendono; per questo risultano una dipendenza della pittura, un capitolo secondario dell'arte applicata alle scene, più che la vera storia di un'arte collettiva che contiene, oltre alla prospettiva e alla pittura, anche la meccanica scenica e la luministica: arte delle arti da concepire in *movimento* e in *perpetua trasformazione*. Si dica questo, anzitutto.

I critici d'arte, han voluto apprezzare le scenografie come quadri fermi, immutabili. Questi professori hanno dunque studiato i pittori, non già i mettinscena. Infatti quanto più si considera vicina alla pittura o alla architettura, tanto più facilmente la scenografia sembra nobile; mentre quanto più essa è considerata prossima alla macchinaria, tanto più sembra di basso rango. Ma gli è che quanto più essa sarà vicina alla macchinaria, tanto meno sarà natura morta e tanto più sarà vita: cioè teatro.

Anche meglio che al tempo della grande scenografia prospettica, il senso del teatro veniva difeso nei periodi dove ancora si mirava al meraviglioso.

Gli scenografi erano grandi teatratori, prima che

grandi pittori di prospettive. Col Buontalenti — che dicemmo precursore di Giacomo Torelli insieme ai due Parigi — ci troviamo ancora in uno di questi periodi nobilissimi, che caratterizzano singolarmente l'attività scenotecnica fiorentina del Quattrocento e Cinquecento.

Bernardo Buontalenti fu chiamato per tutta la vita Bernardo delle Girandole, per aver inventato, nei fuochi artificiali, la ruota pirotecnica. Nei suoi primi anni l'inventore delle girandole aveva pure scoperto una sorte di lanterna contenente certe figure intagliate, che, montate sopra rotelle, giravano e, con la partecipazione del fumo, proiettavano l'ombra delle figure stesse sul fondo, come una specie di lanterna magica, simile a quella che vediamo in azione nell'Orlando Furioso: macchina per Fantasmi, sorgente di apparizioni mobili, teatro d'immagini in movimento, *motion pictures* della Rinascenza.

I grandi scenografi fiorentini erano, soprattutto, grandi macchinisti; e con tal nome, infatti, venivano chiamati il Buontalenti, Cosimo Lotti, Baccio del Bianco, Giulio Parigi.

E' assai noto l'episodio che il Baldinucci racconta di Baccio del Bianco, che fece in Spagna certe scene a mutazione talmente sbalorditive che il re rimase a bocca aperta. Ci sarebbero occorsi « otto giorni continovi ». Invece Baccio « fatto infunare le macchine e prospettive, addestrato gli uomini stava aspettando » il re, e arrivato che fu « fatta tirar la tenda, fece vedere la prima apparenza della scena, sì bella, nuova e graziosa che il re fino a tre volte replicò *Muy lindo ingegner fiorentino* » inventore di ingegni cioè di congegni.

L'« Ingegnere » ogni tanto » cavatosi di tasca un suo fischio » dava cenno, e di nuovo « in un momento fu veduta mutarsi la scena », « e da una in un'altra mutazione istantaneamente trapassandosi, si venne al movimento delle meravigliose macchine con la stessa prestezza e senz'avvedersi ombra d'artificio ».

* * *

Una delle memorabili messe in scena di Bernardo Buontalenti fu quella dell'«Amico fido» di Giovanni Bardi, il famoso promotore della Camerata. Nel 1585 Francesco I° inaugurava il teatro che suo padre Cosimo I° aveva fatto costruire a Bernardo nel Palazzo nuovo degli Uffizi. Lo si inaugurava in occasione delle nozze di donna Virginia, figlia di Francesco I°, con don Cesare d'Este.

Le musiche erano del Bardi, di Alessandro Striggio e di Cristoforo Malvezzi, le scene col movimento delle masse e delle danze, come delle macchine teatrali furono del Buontalenti. Sembra che questa fosse, dal lato tecnico, la più perfetta delle rappresentazioni dategli a Firenze. Francesco I° aveva voluto che lo spettacolo «per perfezione di se stesso e per le qualità ragguardevoli dell'autore, e per grandezza, bellezza, spesa, e artificio dell'apparato e per invenzione, magnificenza e meraviglia degli intermedi» superasse «quanto fino allora era stato fatto in Italia» e cioè nel mondo.

Il Buontalenti vi aveva diretto anche la coreografia, per essere questa, nel concetto classico, una dipendenza dell'architettura, come elemento architettonico mobile e come particolare valore coloristico della scena in perpetua mutazione. Dai bozzetti conservati è evidente l'importanza che per questo si riconosceva ai colori in movimento ed al supplemento di ritmi plastici che i costumi posseggono in prosecuzione delle linee dell'apparato e come loro segmento.

L'«amico fido» portava otto scene, e quindi otto macchine, perchè la scenografia era sempre concepita in funzione di divenire.

Si vedeva Firenze con passaggi di nuvole cupe; un Inferno col fuoco; una campagna «spogliata di fronde, come di crudo inverno» che «da un arido deserto» diventava un «delizioso giardino»; mentre un altro esterno «di rupi asprissime» sul mare, andava dal sereno

al tempestoso sul cielo e mare con passaggio di Giunone e gran sparata di fulmini.

Le nuvole, protagoniste classiche della scena tecnica, precorritrici della scenografia mobile dei teatri d'avanguardia e delle scene di paraventi mutevoli dei teatri al mondo di Gordon Graig, facevano in tutto questo, il loro ampio gioco di quinte a trasformazione, per i prodigi aerei e per le apparizioni; riparavano le lumiere e gli schermi colorati e, a propria volta, illuminandosi da vicino, intonavano le mezze tinte facendo l'atmosfera iridata ch'è propria alla luministica moderna.

Ogni volta che in teatro interviene la divinità, tornano in uso le nuvole, che essendo un elemento quasi surrealista della realtà, si adattano a mille interpretazioni e a tutti i capricci, comari compiacenti e mezzane disinvoltate dei trucchi scenici.

Se in questo grandissimo periodo le arti plastiche intervennero nella tecnica scenica, più che mai prima dettero una forma nobile all'empirismo che predominava gli «ingegni» e le «finte» tramandate dal teatro medioevale. Gli artisti plastici dedicatisi all'arte del teatro non tennero in dispregio le umili e geniali trovate della meccanica teatrale, ma vi si dedicarono con passione. Se il grande architetto mediceo, quando lavorava a far rappresentazioni di opere si chiamava macchinista, riconosceva che, nel teatro, l'arte sua doveva sottomettersi al teatro; per ciò egli era meno architetto che macchinista, mentre dal lato scenografico, era più architetto di case sceniche che pittore di fondali.

Un'altra scena di Bernardo Buontalenti che possiede vivacissimi i caratteri di questo artista, rappresentando nobilmente quel periodo fiorentino dell'arte scenica, è la composizione per «*la Pellegrina*» di Girolamo Bargagli, pure rappresentata agli Uffizi per ordine di Francesco I°, quando suo figlio Ferdinando sposò Cristina di Lorena. Per questa rappresentazione, descritta da Bastiano de Rossi, il Bardi compose gli intermedi, mentre

il Buontalenti attendeva alla tecnica ed ai suoi effetti artistici, cioè alla intera regia.

Bernardo morì nel 1608, nell'anno in cui nasceva Giacomo Torelli!

* * *

Il secolo d'oro del Teatro è il Seicento. Le proposte presentate dal Rinascimento vengono portate alle massime realizzazioni in questo secolo. Le enunciazioni greco-romane, già esaurite dai grandi architetti fiorentini per le pubbliche feste del secolo precedente, sono esaltate e moltiplicate dall'epoca barocca. Tutto quello di cui dispone la tecnica moderna è vecchio di due o tre secoli in molti casi. L'unica novità è l'elettrificazione dei mezzi, ieri azionati da argani e da contrappesi. Diciamo che il palcoscenico girevole, i palcoscenici meccanici di ogni sorta, ascensori, oltre ai cambiamenti a vista e ai voli, sono tutte meraviglie della perfezione tecnica Seicentesca. Il nostro secolo segna un triste decadimento scenotecnico al confronto del secolo d'oro. Abbiamo certe piante delle soffitte meccanizzate del Teatro di Parma nel Seicento così complicate, che io non son riuscito a capirle esattamente, eppure sono uno specialista della tecnica scenica. Chiamato nel mio studio Pericle Ansaldo, ch'è uno dei capi macchinisti di maggiore competenza e fama nel mondo, e nemmeno lui è riuscito ad aiutarmi.

Ha scritto qualcuno che «è uno dei paradossi della storia del teatro che la Nazione più sprovveduta, nel Seicento almeno di letteratura drammatica, abbia imposto all'Europa la propria concezione dello spettacolo». Così parlano in genere gli storici della letteratura che si ricopiano tra loro, ripetendo vecchi giudizi non controllati. Ove si esaminino le migliaia di opere del Seicento non menzionate dai critici, si vedrà che la storia della drammatica è tutta da fare. Almeno centomila sono i lavori teatrali d'ogni sorta, che il patrimonio italiano conserva. I critici hanno letto e perduto tempo a chiosare e richiosare le opere degli autori di grande

fama. Soltanto Benedetto Croce, con qualche altro raro studioso, si mise con pazienza a leggere gli scrittori ignorati. Se il Seicento ebbe una grandiosa vita scenica, chiaro è che le opere non mancavano nè tutte erano scadenti. I tre quarti di esse sono miste di dialetti ed è per questo che i critici le gettarono via, appena prese in mano, essendo i dialetti spregiati anche dalla campagna patriottica per l'unità d'Italia. Le migliori opere teatrali del Seicento sono miste di dialetti e per questo ignorate.

L'Italia, dunque, non avrebbe avuto teatro: ma cosa s'intende per teatro? I testi di Corneille che l'Italia veramente non aveva? Benissimo. Ma i nostri attori e gli scenotecnici conseguivano i loro successi — cioè il teatro più attraente — con autori assai inferiori a Corneille. In parole povere se ne ridevano dei letterati.

Per i critici-letterati il teatro non è che Corneille. Si arriverebbe all'assurdo che la Commedia dell'Arte non è teatro, perchè non è Corneille.

Ecco come capita di dire che l'Italia era, nel Seicento, la Nazione più sprovveduta di teatro, mentre era la più forte. Il teatro nel cerchio dei letterati si identifica con la letteratura, come era un tempo nella vecchia concezione crociana, modificata dal grande filosofo che ci ha riflettuto meglio comprendendo cos'è il teatro e come, cioè, abbia esso poco di comune con le «belie lettere».

Questo senza ricordare poi che nel Seicento è nato il melodramma: invenzione talmente grande che non riesce a morire; e trionfava la Commedia dell'Arte negli ultimi trent'anni del Cinquecento venuta in moda salendo dalle piazze alle Corti. Nel Seicento la Nazione più provveduta di Teatro era proprio l'Italia, proprio perchè il teatro non è la letteratura, ma è quel complesso di cose che si chiama teatro, partecipandovi l'uomo-attore-vivo, con l'architettura, la musica e le arti tutte riunite. Nel principio del Seicento si affermano i primi teatri pubblici a pagamento, in rari casi datisi nella seconda

metà del secolo precedente, e si fanno necessarie le sale grandi. Nasce l'edificio teatrale quale esiste ancora, quello che gli americani modificheranno con i grandi palchiettoni a gradi, possibili oggi col sopravvento democratico della promiscuità delle classi sociali. Il secolo del teatro potrà sembrare, un giorno, il secolo più sprovvisto del teatro, soltanto se gli studiosi avranno smarrito il concetto reale della rappresentazione, alla quale partecipa il fornitore della trama (ed eventualmente anche delle parole), come uno dei tre o quattro principali coautori, compreso il regista; prevalendo, nei tempi, ora l'uno ora l'altro, secondo i generi in voga.

Nel secolo d'oro della scenografia i musicisti assecondavano le creazioni dei grandi architetti scenici; essi musicavano cioè le loro scene, come oggi questi mettono in scena la loro musica, in una collaborazione che non offendeva il musicista di allora, come non offende lo scenografo di oggi.

NICOLA SABBATTINI

Le Marche hanno dato al teatro vividi ingegni già conosciuti soltanto dagli specialisti ma da qualche anno di nuovo illuminati dalla loro fama di un tempo.

Uno dei più antichi pittori di prospettive: Frate Bartolomeo Urbino, morto nel 1460; subito dopo di lui Raffaello Sanzio. Nel 1519, quando ancora la scenografia non aveva assunto carattere di arte a sè, e si credeva fosse tutta una cosa con la pittura da cavalletto, Raffaello mise in scena a Castel Sant'Angelo i *Suppositi* dell'Ariosto. Egli, però, non fece come il Mantegna, che vedremo cavarsela dipingendo nell'antico Teatro di Mantova composizioni di figure; Raffaello fece, allora, una vera e propria prospettiva scenografica.

L'inviato del Duca di Ferrara descrive la rappresentazione in una pittoresca relazione pubblicata dal Marchese Campori (*Lettere Artistiche Inedite*, 1886) «Dato un lato della sala — egli scrive — era la scena, et dall'altro loco facto di gradi dal cielo della sala fino quasi in terra, dove era la sedia del Pontefice... Seduto il popolo che poteva essere in numero di duemila uomini sonandosi li piferi si lassò cascar la tela ». La scena «era molto bella de mano di Raffaele et rappresentava si bene, per mia fè, forami da prospettive et furono molto laudate ».

Tra gli scenotecnici marchigiani è Gerolamo Genga urbinate, (1496-1551), uno dei più antichi ed insigni architetti scenici che venne sepolto a Urbino nella Cappella di San Martino dipinta da lui al Vescovado, come

ci dice il Vasari (Vol. III). Quasi contemporaneamente al Genga fiorì un suo scolaro Baldassarre Lanci (1510-1572) anch'esso di Urbino. Il Lanci o Lancia fu Architetto al servizio della repubblica di Lucca e di Cosimo de' Medici (v. il Vasari ediz. Milanese VI - 325; e C. Promis Biografia d'Ingegneri Militari Italiani, Torino 1874 p. 311-325). Egli ebbe il suo terzo figlio lo scultore Pompilio, che lavorò alla Corte Medicea in apparati (Vasari VIII - 618).

Altro scenotecnico urbinato fu Bernardino Santinelli, morto circa il 1630. Le città come Urbino, Ferrara, Firenze, producevano altri tanti scenotecnici, perchè eran antichi centri di attività teatrale.

Ma il Seicento doveva portare alle Marche la sua maggior gloria teatrale con Giacomo Torelli da Fano, contemporaneamente a Nicola Sabbattini, o Nicolò Sabbatini, architetto, macchinista e trattatista prezioso, che restò maestro dell'arte nostra per quasi due secoli.

Scolaro del Sabbatini per la tecnica teatrale fu il pittore di scene e il macchinista pesarese Girolamo Arduini, che lavorò molto tempo a Venezia, e del quale dà notizie A. Antaldi in «Notizie di alcuni architetti, pittori e scultori di Urbino, Pesaro, ecc. nel Manoscritto Olive-riano 986 di Pesaro.

Ma non dimenticheremo di fare il nome di altri marchigiani, artisti della scena tecnica: Ludovico Trasi di Ascoli, Tiburzio Vergelli di Recanati (M. 1710) Lorenzo Daretti d'Ancona (circa 1750), Romolo Liverani di Fano la cui fama ottocentesca echeggia ancora.

Il Cinquecento cominciò a vedere applicati alle scene teatrali i meccanismi delle feste fiorentine. Il più antico trattato di regia — 1560 — dovuto a Leone de Sommi, cita: «in Bologna vid'io, già molt'anni, introdur per Intermedio un Amphione, al suono et al canto del quale venivano i sassi a porsi l'uno sopra l'altro, tanto che ne fabbricavano le mura a Thebe. Nell'altro Intermedio comparve un'aquila a rapire un Ganimede; vennero poi per intervallo del terzo atto, Deucalione et Pirra, li quali gettandosi sassi dietro alle spalle, d'indi sorgevano a poco a poco fanciullini ignudi. Et il Quarto Intermedio fu un gigante, che portava una grandissima palla, et postola in mezzo alla scena, con darli alcuni colpi con una sua mazza, la palla si aperse, et ne uscirono quattro satiri che fecero una moresca vaghissima» (Dialogo Quarto).

La grande importanza data dagli «Ingegneri teatrali» fu nel Seicento effetto della passione per il Mera- viglioso. (1) Questa durò un paio di secoli e si diffuse in

(1) Ne "la TORILDA — Dramma per i moderni teatri — In Venezia, MDCXLVIII. Per Francesco Valvasense,, si vede l'interesse cinquecentesco per il risorgimento della della classica arte scenotecnica:

«Tra le più osservate curiosità dei moderni Drammi, habbiamo la varietà delle Scene, che tratte in giro, o condotte per canaletti di legno con machina, ch'ad un subito le ricambia, vanno per ogni parte aprendo nuovi prospetti: ma se ciò si chiederà dell'antiche non mancherà chi risponda: *Scena, aut versatilis cum machinis quibusdam subito vertebatur, aut ductilis cum tractis tabulatis hac, atque illac speites interiori picturae nudabatur...* pp. 5-8:

Parerà d'ammirabil invenzione il condur le Deità volanti, il passeggiar l'aere, l'empirla di tuoni, e di saette, l'arricchirla d'eccelse machine: e pur non habbiam cosa in questo, che l'antichità con i suoi particolari nomi non ci dimostri. Bronteo era grand'Utro di piccioli sassi ripieno, del cui uso si legge: *In aneum dēyciebatu vas*: con questa formavano il tuono, con l'Euno-scopio il fulmine. Teologio era detta: "locus extraordinarius quò numina introducebatur,, e sarà di presente la parte più alta del Prospetto ove le deità per lo più s'assidono: e tal comparve Aiace in Sofocle e in Euripide Hipolito.

Mecanè ch'in nostra lingua è macchina, dissero per eccellenza quella con la quale i Dei, e gli Heroi nell'aria si dimostravano, non men, ch'i nostri liberi, e pendenti, perchè dell'uncino, che gli sostiene da lor detto Crade si legge. "Quò victis tenentur qui pendent,,; e tali comparvero nell'antiche Tragedie Tlepolemo, Mede, Perseo, Bellerofonte. S'elevavano anch'essi in rettilissimo volo con macchina che chiamarono *ghéranon* (gru).

E con questa fu rapita l'Aurora, e Oritia: ne mancavali ben tese funi per trarsi nell'aria della maggior lontananza, e eran questi "Acreas quibus per aerea ferri videbantur,,; così lo *stroféion* (argano) ch'inalzava gli huomini al cielo, "cuius usus in Hercule Octao,,. Così l'Ecciclema, l'Acrobatica e altri di cui varii e particolari furono gli operati e troppo farebbe il riferirli.

Ma quando com'a noi pur accade, non potea supplir il loco alle necessarie apparenze di mari lontani Monti, Fiumi, o Castelli non li mancavan quegli artificiosi prospetti, che tra noi vediamo "quo certis pensilia Machinis statuebantur,,;

A quei tempi elevati, e maestosi, che ben spesso si formano, corrispondevan quelle Scale Chaonie, "Unde simulacra emittebantur,,.

Negli scherzi, e balli, che s'intessono alle moderne rappresentanze s'innovano quell'antiche *emmléja* (canto) che rendevan men noiose le lor tragedie, o talhora il *cordax* (danza) che con più vezzosa maniera allettava, nel quale non men, che di presente si faccia, adornavano variamente le danze: "aut thirso, aut calatho, aut hasta,,. Co gli Appartamenti, che nelle reggie vediamo talor aprirsi, conformano quelle *esostroï* (palco volante) che adornate di superbe sedi a quelle cose erano destinate. "quæ patrata essent in aedibus,,; di cui si valse nell'Edipo Sofocle, e Plauto nell'Anfitrione. Di queste adornate nuove Scene, non si diran manchevoli de gli usati Chori, già che i Chori per lo più ne

tutto il mondo col melodramma. «Così alcun non v'ha, tra coloro che la storia delle lettere hanno preso a scrivere, che niun parli delle macchine, delle decorazioni, della mitologia e delle favole, come del carattere principale del melodramma in quel secolo» (Stefano Arteaga - *Le rivoluzioni del T. Music. Ital.* v. I pag. 207 - Bologna 1783).

«Ma onde sia venuta in mente ai poeti siffatta idea: per quale strano cangiamento di gusto, una nazione si colta se ne sia compiaciuto a tal segno, che abbia nel teatro anteposta la mostruosità alla decenza, il delirio alla verità l'espulsione di ogni buon senso alla regola inalterabile di critica lasciataci dagli antichi», questo disperava i sostenitori dell'ideale ricostruzione della tragedia greca. Frattanto si affermava, come tutt'altra cosa, il melodramma italiano, condotto su nuove e prepotenti strade dal genio dei nostri teatratori, che incontravano successo in tutta Europa.

I critici si meravigliavano perchè, mentre le simpatie dell'uomo sono portate verso il vero «non potendo abbracciare il falso quando è conosciuto per tale», pure la mania del falso stupefacente prendeva il mondo. Tutti sapevano che era falso, ma tutti se ne stupivano ugualmente, come se fosse vero.

D'altro lato la mania del prodigio tecnico aveva preso la mano agli effetti per se stessi, aveva cioè sopraffatti i loro fini poetici. Come la danzatrice in principio si abbandonò agli alti slanci, per dire con il moto del suo animo e, a lungo andare finì semplicemente col far mostra di slanci più alti e di piroette più difficili, senza più esprimere in questi il moto del proprio animo, ma soltanto quello del proprio corpo, nella mania dei virtuosi,

Balli si dimostravano, se le Danze cui sarà co'l suono aggiunto il canto, non saran dissimili da quella Iporchematica, di cui scrive Atheneo, che con canti e suoni si distingueva.

Ma se perciò suonavano nel luogo allora chiamato *loghejon* (pulpito) posto avanti il Proscenio, "in adversum Theatri prospectum...", chi non vede corrispondere all'antico insino il moderno sito de musicali stromenti».

sismi, così nella meccanica scenica sopravvenne oltre alla mania del Meraviglioso nel senso antico, la passione per il virtuosismo tecnico, per il prodigio meccanico. Per questo vennero di moda gli scenotecnici più che gli stessi poeti e musicisti.

Il teatro, anzichè «fermarsi tra i cancelli del vero», divagava meccanicamente «pei mondi ideali da lui creati». I nemici di questa tendenza del teatro protestavano come contro una follia, sostenevano che quel meraviglioso era soltanto prodotto dell'immaginazione, e che questa è inutile, quando una moda teatrale prende una piega decisa.

Avveniva allora quanto accade ai tempi nostri. La febbrile ricerca dei scenotecnici mirava ai rapidi cambiamenti di scena mentre i nemici della teatralità, partigiani dell'oratorio letterario, sostenevano la commedia «erudita» immobile osservatrice delle tre unità di luogo di tempo e di azione; come oggi accusano il teatro molteplice di imitare il cinematografo, così ieri, ma con ragione, se la prendevano con gli intermezzi e con le macchine.

I generi teatrali si erano allora moltiplicati con caratteri diversi, denominazioni particolari, specialità distinte. Gli spettacoli erano lunghissimi e pieni di intrmesse, balletti, introduzioni ai balletti ed ai divertimenti così detti.

Gli inventori di dispositivi scenici, offrendo oltre che i voli, la moltiplicazione dei luoghi d'azione, dettero il colpo definitivo almeno a una delle così dette Unità Aristoteliche; perchè non usarono le macchine soltanto nei limiti della unità di luogo, ma se ne servirono per la moltiplicazione delle scene. Così che mentre gli accademici erano partiti per seguire i modelli classici e avevano dettato le regole del teatro secondo il Castelvetro, il genio di teatranti di razza ridendosene del loro disegno e delle relative leggi pseudo-classiche credè, a proprio modo, un genere di teatro grandioso, complicato, e in tutto novissimo, che rispondeva alla ricostruzione te-

enica dello spettacolo classico meglio del disegno fatto dai letterati.

Infatti, anche le macchine, nate presso gli scenotecnici, come suprema aspirazione a rifare il teatro dei greci, erano descritte da Vitruvio e diffuse dalla edizione veneziana di Monsignor Barbaro. Per conto di G. Torelli scrive A. B. nel «*Cannocchiale per la Finta Pazza*» (1641): «perchè incontentabile è l'animo nostro, ei (Torelli) sviò l'occhio stupefatto in quelle vaghezze (le macchine) acciocchè l'occhio s'accorgesse *ch'anco il nostro secolo* sa far passeggiar le macchine ponderose per l'aria».

Anche gli scenotecnici vollero aiutare a rifar la tragedia greca e ricordando tra le macchine descritte da Vitruvio, i *pegma*, gli *exostrai* il *theologeion* e tutte le forme di apparecchi *tractatori* (vedi il mio libro «*Del Teatro Teatrale, ossia del Teatro*». Tiber 1929 Roma p. 152) si misero sulla strada delle macchine. Come già dalle prospettive fantasmagoriche architettoniche che trionfarono col barocco, così dalle macchine classiche della scena greco-romana pervennero alla meraviglia meccanica delle complicazioni di Torelli e a quelle della *Sala delle macchine* di Vigarani alle Tuileries.

Nacque allora il concetto moderno di portare sotto gli occhi degli spettatori i personaggi con tutti i loro luoghi scenici, cioè proprio il mondo scenico contenente i personaggi: realizzazione perfezionata oggi dai palcoscenici girevoli o ascensori sul rudimentale principio degli *exostrai* greci (vedi op. cit. pag. 56 e pag. 59). La tecnica secentesca dei luoghi scenici contenenti i personaggi discesi dalle nuvole coi loro universi colorati, dinamici e sonori, è il principio stesso del *montaggio* cinematografico; cosicchè il teatro, quando vuol essere molteplice, non intende imitare il film, ma ritornar se stesso: ripossedere una intensa teatralità materiale. Gli avversari del teatro teatrale possono a questo punto osservare come lo scopo dello scenotecnico secentesco non fosse già la produzione della realtà, ma la evocazione d'una realtà superiore, idea moderna dei *teatri d'arte*

e del *cinema puro*. I letterati che accusano il teatro di scimmiettare il cinema possono concludere il contrario: è il cinema che riprende e trasforma con perfezione originale un atteggiamento già posseduto dal teatro nel suo più fastoso periodo.

Dunque nel Seicento le aspirazioni rinascimentistiche alla tragedia classica se ne andarono a spasso con le regole di Aristotile e con la staticità della scena antica. I prodigi delle apparizioni, i voli scenici, le discese dal cielo, e le mille diavolerie collaboravano alla riuscita dei melodrammi e delle commedie, nella proprietà delle loro situazioni; ma straordinario campo avevano nella parte varia dei generi leggeri intromessi tra i più gravi.

È facile capire che l'inventore delle macchine dovesse essere allora lo stesso pittore delle scene; e che questi dovesse stare a capo di tutto l'allestimento come direttore della rappresentazione, prevalendovi tanto imponentemente la parte spettacolare. Ecco la necessità di avere un palcoscenico duttile, che si prestasse a tutte le immaginazioni meccaniche; ed ecco il pittore macchinista diventare costruttore dei palcoscenici e, per ragioni di visibilità degli spettatori, costruttore delle sale di teatro, come appresso vedremo.

Chi aveva inventato le macchine che Sabbattini descriveva nel 1638? Egli non è che ce le spieghi per averle inventate o comunque perfezionate. Egli non le aveva inventate e forse nemmeno migliorate. Rinnovatori di congegni antichi e creatori di mezzi nuovi furono in quell'epoca il Buontalenti, il Gritti, non il Sabbattini, e un altro marchigiano: Giacomo Torelli da Fano primo creatore dei *cambiamenti* «*a vista*» ottenuti con un arcano e un gioco di contropesi. Tutte le macchine sceniche del Sabbattini erano state tramandate dalla tradizione.

Sabbattini nella sua *Pratica* non fa che stabilire le regole stabilite dal mestiere. L'opera di Sabbattini è un trattato fondamentale, guida esecutiva dei macchinisti,

vademecum professionale, per questo il suo libro è in-
trovabile.

Quelle macchine risalgono a Luigi e ad Alfonso Pa-
rigi, scenografi medicei, che nel loro disegni teatrali mo-
strano di aver già fatto uso delle macchine descritte da
Sabbattini. A loro volta i congegni usati dai Parigi ri-
salgono al Buontalenti, che li perfezionò dopo averli ap-
presi dai suoi predecessori; e quelli del Buontalenti a
lor volta risalgono a Gerolamo Genga e al Brunellesco,
per testimonianza di Giorgio Vasari.

Ma aveva proprio Filippo di ser Brunellesco inven-
tato i meccanismi descritti dal Vasari? Questi scrive
« *dicesi* » « che gl'ingegni del Paradiso di San Felice in
piazza, furono trovati da Filippo » ma non lo assicura.
Filippo avrà perfezionato apparecchi già usati nelle Sa-
cre Rappresentazioni medioevali! La macchina per i voli
degli angeli che Brunellesco fabbricò con tanta perfe-
zione nel Quattrocento, e quella dell'Annunciazione de-
scritta col suo argano a tamburo che si avvolge del filo
al quale è legato l'angelo, sarà apparsa anche prima,
come apparì nei secoli successivi fino ai balli della Ta-
glioni che inventò la « Danza d'elevazione » con le Silfidi
volanti legate al filo, realizzando insieme una aereo-
danza futurista avanti lettera e, insieme, una carola an-
gelica del Quattrocento.

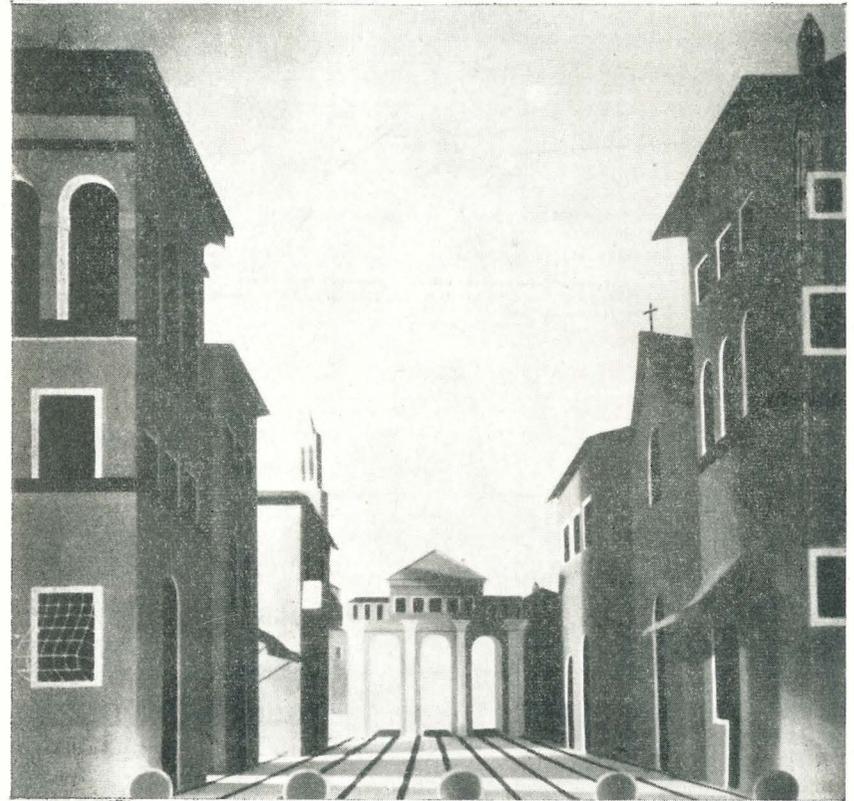
La macchina per i voli è una delle più antiche perchè
creata per gli angeli nelle Sacre Rappresentazioni.

Dalle carte della Compagnia di Santa Agnese delle
Laudi presso il Carmine di Firenze, il d'Ancona riporta
alcune partite di spesa per la Festa dell'Ascensione, e
qui si vede che nel 1471 furono comprate « 4 paia di
calze rosse per 4 fanciulli che andarono su per le chor-
de » (a figurare gli angeli); e nel 1467 si spesero » per
fare uno pianeto di bande di ferro da toppe per il ferro
degli agnoli di paradiso che va loro da piedi, che ven-
gono su per le funi s. 16 per 2 ochi di vetro legati in
piombo per pore al pianeto degli agnoli del paradiso che
vengono su per le fini, s. 15 per una girella di noce per



“ come e da qual punto far venire la luce per colorare la scena „
(qui, luce da destra)

*Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale
di Nicola Sabbattini, tenuta a Pesaro, nel 1952*



“come e da qual punto far venire la luce per colorare la scena,,
(qui, luce da sinistra)

*Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale
di Nicola Sabbattini, tenuta a Pesaro, nel 1952*

la lenza che tira gli agnoli, s. 2 a uno fanciullo di marignolle per più mazi di fiordalisi e altri fiori per fare grilande agli agnoli di cielo, s. 2».

Le più antiche spese in queste carte ricordano che nell'anno 1425 furono dati «a Masolino dipintore per dipingere la nuchola e metere d'azzurro e d'oro fine, l. 2, s. 4». Non ancora si mandavano bambini alle funi a far la parte degli angeli per questo «a lui (Masolino) deto per dipingere gli agnoli che girano de la nuchola, l. 4, s. 19. A Lionardo d'Arigo merciaio per fare a vite el fero che sta fili drieto alla nuchola, l. 1, s. 10, a lui deto per fare far fare el fero dei lumi di sopra de la nuchola L. 4, s. 10. A lui deto per fare far fare e luminelli di soto et dal lato de la nuchola L. 4, e s. 10. Ad Antonio di Bartolo per fogli per fare gli agnoletti della nuchola L. 3». (D'Ancona - *Origine del teatro* - Ediz. 1877 p. 336).

* * *

In tutta Italia le macchine sono state per vari secoli la frenesia dei pubblici. Se ne trovano testimonianze ovunque, ma mi piace di riportare una notizia da Bologna dove «già nel 1630 nella Sala erasi costruito un teatro girante e pare che sette anni dopo questo teatro o fosse rimesso in opera, o rifatto; perchè vi fu recitata la tragedia *Il Solimano*: e vi furono macchine superbissime che portavano in aria cavalli vivi, con sopra cavalieri armati». «v. *La vita Privata di Bologna* - di Lod. Frati, p. 167).

Per il primo terzo del secolo vedasi, tra l'altro, il libro di A. Solerti: *Musica Ballo e Drammatica alla Corte Medicea*, Bemporad, 1905.

Nella sua *Storia dell'opera* di Bapst asserisce che i carri volanti non furono cominciati a usare in Italia che nel 1630, ma l'affermazione è inesatta, perchè gli scenotecnici fiorentini fin dal secolo XVI praticavano le macchine per i voli di più persone, mascherate da nuvole, da animali immaginari o da carri. È vero piuttosto che il più grande incremento dato alle macchine si iniziò

intorno al 1630 come abbiamo detto nella introduzione qui stampata.

Furono tre i grandi centri della Rivoluzione scenotecnica; prima Firenze poi Roma e quindi Venezia, contemporaneamente alle brillanti Corti dei Principi. Il massimo impulso alla creazione di nuovi tipi di macchine sugli antichi fondamenti meccanici, fu dato nel secondo quarto del secolo.

Ne «*l'Egisto*», favola drammatica musicale di Giovanni Faustini (in Venetia 1643 - presso Pietro Miloco) ho letto: «I Teatri vogliono apparati per destare le meraviglie ed il diletto; e talvolta i belletti, gli ori e le porpore ingannano gli occhi e fanno parere belli gli oggetti deformi». Di conseguenza si andava in cerca delle eccentricità d'ogni sorta. Famose furono le macchine che Bernini fabbricò per il Sant'Alessio al Teatro Barberini. Narra il Gigli che « si mutarono più volte palazzi, giardini, selve, inferno, angeli che volavano parlavano per aria, e infine si vide una gran nuvola calare, la quale poi aprendosi mostrò la gloria del paradiso ».

Abbiamo già visto che a Casa Barberini il teatro fu una passione che durò lungo periodo. Fu per merito di questi Principi se a Roma il dramma con musica assunse il grande spettacolo. Mentre a Venezia le rappresentazioni musicali furono di carattere popolare sin dal 1637 e dipesero dal favore del popolo, qui esse restarono aristocratiche fino al 1652. Lo stesso Cardinale Antonio Barberini, protettore a Roma di Mazzarino e suo consigliere teatrale, era un appassionato fabbricatore di macchine che costruiva, in modellino, lui stesso.

Lo scenotecnico doveva allora provvedere a un palcoscenico capace di tutto, compresi i balletti di cavalli e le coreografie di animali ancora più pesanti. L'Ivanovich scrive: «le loro macchine sono la Meraviglia del mondo», «macchine spiritose che allettano molto fra la pompa delle scene» «si sono veduti elefanti al naturale, camelli vivi, carri maestosissimi condotti dalle fiere, e dei cavalli: cavalli pure per aria, cavalli che ballano:

macchine superbissime figurate in aria, in terra e in mare con artifici stravaganti e con applausibile invenzione, sino a far pendere dall'aria saloni regi con tutti i personaggi e suonatori illuminati di notte tempo e a farli risalire di nuovo non senza ammirazione», come un completo ascensore portascene moderno. (*Minerva a Tavolino* - Venezia 1681 - p. 388).

Per due secoli interi il teatro si è retto con la parte spettacolosa alla quale tutto era asservito. Soltanto il pubblico pretendeva. I poeti si eran dati a immaginare i fatti più strabilianti e i musicisti ad ornarli con la musica, perchè i treatrasti li potessero realizzare con prodigio.

Moltissimi autori drammatici ricorrevano alle macchine per far successo. Uno spettacolo di macchine incassava cifre enormi coi prezzi moltiplicati. Il fanatismo era tale che la popolazione faceva sacrifici per assistere agli spettacoli. Il pubblico andava a sedersi nei posti a mezzogiorno per assistere allo spettacolo la sera. Il bagarinaggio arrivava a speculazioni eccezionali come nel 1951 per la nuova opera di Strawinsky Fenice con le poltrone da 22.000 lire furono vendute dai bagarini in piazza a lire 80.000 ognuna. Gli spettacoli con le macchine resistevano per decine d'anni. Sempre l'Ivanovich (p. 397) informa: nel teatro dei «Ss. Giov. e Paolo si recitava il Carnevale Opere Musicali con meravigliose mutazioni di scene, comparse maestose ricchissime macchine e voli mirabili vedendosi per ordinario risplendenti cieli, deitadi, mari, regie, palazzi, boscaglie, foreste et altre vaghe et dilettevoli apparenze ».

Al solito, nemmeno mezza parola per la musica.

«Macchine! — scrive Castel Blaze — (*l'Opera Italiana*, pag. 16). Tale era la parola vittoriosa messa in testa agli avvisi». «Macchine era il talismano a nessun secondo, che doveva spingere e ammassare alle sale di spettacolo un pubblico poco interessante, alla musica e al canto. Sono passati due secoli (Castil Blaze scriveva alla metà dell'Ottocento) e le macchine, le scene non

hanno niente perduto ancora del loro fascino e della loro potenza ».

Le opere s'intitolavano « *Le nozze di Orfeo e di Euridice* », ovvero « *La grande giornata delle macchine* ». Un libretto per la musica di Lulli annunciava *Atis* tragedia in musica, *ornata da entrate di balletti, da macchine e cambiamenti di scena*. Nessuno parlava della musica. « *Les machines, toujours les machines, rien que les machines. Oh machines!* ».

Era una caratteristica dell'opera in musica del Seicento che il creatore, conduttore della rappresentazione, fosse il macchinista costruttore e conducente degli « ingegni ». Egli non eseguiva le intenzioni del librettista, ma le proprie. Era piuttosto il librettista che aveva l'obbligo d'inventare una favola ad uso del macchinista: perchè questi potesse inserirvi le proprie invenzioni meccaniche. Abbiamo già visto *L'Andromeda* di Corneille fu composta per utilizzare le macchine dell'*Orfeo* (v. Prunieres - *l'Opera Italien* - p. 104): « *C'était au librettiste de trouver l'occasion d'employer a propos les diverses inventions du machiniste* »; così *l'Orfeo* fu composto da Francesco Buti per utilizzare le complicate macchine create dal Torelli per il *gran ballet du duc d'Enghien*. Già prima, nel 1641, il Balletto *La Prosperità delle armi di Francia* fatto fare da Richelieu, utilizzava le macchine di *Mirame*, che non erano gran cosa, ma già qualche cosa.

Verso la metà del secolo i Burnacini padre e figlio a Vienna, Cosimo Lotti in Spagna, Torelli e Vigarani a Parigi, diffondevano in Europa l'arte del teatro tecnico all'italiana.

Circa la tecnica scenica francese del tempo scrive Bapst: « non si può accusare Corneille, Molière et Racine di non aver fatto novità in materia di messinscena; le condizioni materiali del teatro (francese) lo impedivano loro » (p. 374 *Hist. du Theatre* - Hachette 1893). Ma anche questo del Bapst non è esatto. Quando Corneille ha collaborato con Giacomo Torelli, e Molière con Viga-

rani, la scena francese ha fatto strabilianti novità di messinscena.

Il gusto del cambiamento di scena, fatto per il divertimento di cambiarla, possedette gli scenotecnici, e appassionò il gusto del pubblico che ci prese l'abitudine. La ragione di cambiar luogo non c'era; anzi, Lily Campbell in « *Scenes and Machines on the English stage during the Renaissance* (Cambridge University Press 1923) sostiene a dirittura che l'idea di una necessaria relazione tra la mutazione di scena e la mutazione di luogo è stata una delle ultime evoluzioni della storia scenotecnica, affermazione che ha i suoi fondamenti di vero, sebbene infiniti esempi di libretti d'opera potrebbero dimostrare in tanti casi le mutazioni di scena come richieste dalla mutazione di luogo.

I librettisti si sforzavano di concepire soggetti scenografici, ed a fornir temi per quadri di scenografia imponente, che collaborasse all'insieme spettacoloso, fornendo al mettinscena il modo di crear sempre maggiori sviluppi, facendo sfociare lo spettacolo nel fatale prodigio nell'attesa meraviglia meccanica. Quando l'opera non finiva coi voli o con l'incendio, con un terremoto o con l'ascensione trionfale dei personaggi, essa terminava in un gran balletto di costumi coloratissimi, piumati, luccicanti, sgargianti, presentati con tutte le stravaganze possibili. *Nell'Alessandro vincitor di se stesso* i « cavalli gloriandosi d'essere eletti fra gli altri ad honor così grande (*venir sacrificati a Marte*) espressero il proprio contento con un bizzarro balletto ».

I voli di persone legate coi fili, i colossali ascensori mascherati dalle nuvole, il ratto dei personaggi compiuto dai venti, i palazzi magici a trasformazione, erano tra i colpi di spettacolo più attraenti.

La perfezione e la grandiosità delle prospettive da un lato, la complicazione e la potenza delle macchine dall'altro, furono il grande studio di generazioni di artisti specializzati: macchinisti, inventori d'ingegni, scenografi di colossali prospettive, pittori che trattava-

no la figura, e quadraturisti che dipingevano le vedute e gli ornamenti nei riquadri.

I progressi degli spettacoli non riferivano altro che perfezioni tecniche: vantando perfino il sipario, che veniva manovrato *prestissimo*. Il telone, dicevano, «sarà sollevato con una tale rapidità, che gli occhi in un baleno seguiranno appena la sollevazione».

Ma furono queste febbrili ricerche di teatro per se stesso, che affermarono il Seicento come il secolo d'oro della nostra Arte.

* * *

Nicola Sabbattini era di Pesaro e qui egli lavorò per molti anni, quì si affermò presso la corte del Duca della Rovere. La sua «Pratica» è firmata «*Nicola Sabbattini da Pesaro già architetto del serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere ultimo signore di Pesaro*». In chiesa è segnato Sabbattini con una *t*, come sulla sua tomba.

Nel Ms. Oliveriano di Pesaro (n. 1058 vecchio-1009 nuovo) il patrizio pesarese Domenico Romanini nell'*Abbecedario degli Architetti* e pittori pesaresi civili e militari scrive: «Egli per tutto lo spazio della sua vita fu architetto dei Ser.mi Duchi d'Urbino» e, a proposito della origine della sua famiglia, osserva: «Il Quadro non so per qual ragione chiama Nicolò Sabbattini da Ravenna, e non da Pesaro. Forse è stato cagione di questo l'essere il di lui Padre Apollinare Sabbattini originario di Ravenna e primo abitante pesarese. Del figlio non v'ha dubbio che a noi appartenga». (1)

(1) Ecco i testi delle *Lettere di Nicolò Sabbattini* (Ms. Oliv. N. 1537 XLVI) dai quali si vede ritratta l'attività di ingegnere governativo avuta dal Sabbattini.

Ill.mo e Proñe colend.mo

Non prima che' ieri rispetto alli cattivi tempi, andai alla Chusa per vedere il danno et pericolo che minaccia il Fiume nel d.to luogo, si come V. S. Ill.ma mi comandò alli giorni passati. Dico dunque che il danno è cossì grande che se non si li dà rimedio al presente, non aspettando all'Au-

Nel primo manifesto del *Teatro del Sole* pubblicato per l'*Asmendo* di Gio. Hondedei nel carnevale 1637 è scritto: «Inventore di scene e meccanismi Nicolò Sabbatini architetto».

Tutti sanno che Francesco Maria Secondo della Rovere era nipote di quel Francesco I che il Papa Giulio II aveva fatto Duca di Urbino. Francesco Maria Feltrio protesse il nostro Sabbattini e gli dette lavoro.

La tradizione teatrale della corte di Urbino era già insigne, e qui ricorderemo la testimonianza di Seba-insigne, e qui ricorderemo la testimonianza di Sebanografia a suo tempo influenzò l'intera Europa, con l'opera sulla «Architettura» del 1541 contenente il

tunno, si tiene per certo da tutti quelli che hanno veduto il luogo si come credo (?) ancor'io che la Chiusa remanerà in secco et perdendosi l'uso de li molini et entrate di con pregiudicio con danno della Camera et ancora a danno della Città perdendo le Caligherie, Tentorie, Inguualchiere et altre comodità che apportano li Vallati.

Il Rimedio doveria esser questo di fare doi Penachi et un taglio o ver cava nel renaccio si come si vede nella Pianta: cioè quello seg. B di lunghezza di Canne ventiquattro che doverà romper il p.mo corso del Fiume, e l'altro seg.to C lungo canne cinquanta per condurre il corso del fiume nella Cava seg.to D largo in bocca canne cinque et nel fine Canne tre di capezza poco più della superficie del'acqua nella parte E et che sia a livello, acciò che nel principio C habbia maggior caduta, che in questa maniera si assicurerà il pericolo seg.to A perchè non facendoli rimedio adesso, il fiume mangerà quel poco di sodo seg.to C che è solo di Canne tre et piglierà il corso verso la parte seg.to H luogo più basso del letto del Fiume, non potendosi poi dar rimedio con cinquanta mila scudi.

Li sud.i penachi vogliono essere nel fondo di grossezza di Pallaneie 12 piedi $5\frac{1}{2}$ per ciascuna che sarà la p.ma Mano. La seconda Mano di Pal. 9 di pidi $6\frac{1}{2}$ l'una: la terza Mano di Pal. 6 di pidi $7\frac{1}{2}$ l'una et la quarta Mano di Pal. 4, di pidi $8\frac{1}{2}$: tutto questo lavoro, riempito di buoni frasconi dal fondo alla cima ch'è quanto posso dire in questo negotio in conformità delli comandi di V. S. Ill.ma, alla quale faccio humilmente riverenza.

Divotiss.mo et Obblig.mo Servo

Nicolò Sabbattini

2^a Lettera di Nicolò Sabbattini
Ms. Oliv., N. 22

Molto Ill.e mio Sig.e et Proñe osserv.mo

Mando qui dietro il conto delli pali et altri che vanno a fabricare le palate semplici e doppie come V. S. vedrà et il prezzo che costavano quando si fece il Porto di Pesaro ma al p.n.te (presente) non so se si havessero altro prezzo.

«*Trattato sulle scene*». Descrivendo alcune scene esemplari che furon probabilmente quelle della Calandria, il Serlio dice «queste cose quanto saranno di maggiore spesa, tanto più lodevoli saranno perchè, nel vero, sono proprie di generosi magnanimi et ricchi signori nimici della brutta avarizia. Questo già videro gli occhi miei in alcune scene ordinate dall'Architetto Girolamo Genga ad istanza del suo padrone Francesco Maria duca di Urbino dove io compresi tanta liberalità nel principe, tanto giudizio ed arte tanta bellezza nelle cose quante in altra opera fatte dall'arte che da me sia stata veduta giammai. (O Dio immortal)»

Famosa è restata, infatti, la prima rappresentazio-

.... Del resto Le sono Serv.e miserabilo e con desiderio che mi comandi (auguro?) la felicità da F.a li 23 Agosto 1636.

Di V. S. Ill.ma

Serv. Oblig.mo Aff.o

Nicolò Sabbattini

Le canne 24 di Palata doppia che va alla spalla del Ponte verso Pesaro non accaderebbe di rifarle ma volendosi sarà di bisogno trovar pali di 30 piedi di lunghezza per esser in quel luogo fondo assai.

Non se messo il costo e quantità delle punte di ferro per non si poter sapere puntualmente ove vadino ma le dico ben di sicuro che le Canne 17 che va alla bocca del Porto verso Levante di triplicati pali che vi anderà quasi a tutti li Pali la punta di ferro che se ben ricordo pesavano y 12 incirca.

In quanto poi alli Pali che mancano in diversi luoghi ve ne anderanno buon numero per fortificare le dette Palate si come sono sassi e fattine di più di quello che si pensa perchè sono in malissimo termine.

DOMENICO BONANINI - patrizio pesarese - *Abbecedario degli Architetti e Pittori pesaresi civili e militari.*

BIBLIOTECA OLIVERIANA DI PESARO

Ms. Oliv. N. 1058 vecchio - 1009 nuovo

Il Quadrio non so per qual ragione chiama Nicolò Sabbattini da Ravenna, e non da Pesaro. Forse è stato cagione di questo l'essere il di lui Padre Appollinare Sabbattini originario di Ravenna e primo abitante Pesarese. Del Figlio, non v'ha dubbio che a noi appartenga, avendolo egli stesso con fessato con intitolarsi da Pesaro. Godé costui l'onore ed il bel vantaggio d'essere buon Discepolo del nostro Archimede d'Italia Ill.mo Sig. Guidobaldo de M.si del Monte. Quanto Egli s'approfitasse d'un tanto Maestro ne fanno fede le sue opere, il n.ro Teatro del Sole, ed i molti Ms.i, che lasciò di pratica d'Architettura civile e militare scritti e delineati dalla di lui penna per non istarsene oziosa sopra tutte le materie di Matematiche. Egli per tutto lo spazio della sua vita fu Architetto de' Ser.mi Duchi d'Urbino ed il Macci così di lui discorre nel Cap. X del Libro II:

ne della Calandria data alla Corte di Urbino. Essa servì di modello alla edizione romana che portò, quella volta, le celebri prospettive di Baldassarre Peruzzi che il Vasari afferma essere state il modello della Scenografia Cinquecentesca.

La tradizione spettacolistica delle corti italiane era già gloriosa, Alla corte di Ferrara si facevano da due secoli rappresentazioni ricordate ancora (v. Solerti, Lanza. Teatro ferrarese, vol. 18 Giorn. St. Lett. e v. E. Muntz. *La renaissance des arts en Italie*. Paris 1891). A lor volta i Gonzaga facevano dipingere le decorazioni a Mantegna, come Leone X a Raffaello; tanto che i Trionfi di Cesare del Mantegna conservati a Londra sono un

«*Sabbatinus et nomine et dignitate iis omnibus, quos prisca actas summpere admirata fuit, omni ratione et numero est praefendus, eoque major et dici et haberi debet, quo (Francisco M.a II) Principi sapientissimo atque omnibus numeris absolutissimo in gravissimis operum maximorum negotiis jugiter inservit*».

Infatti non si fece fabbrica di considerazione nello Stato dei Ser.mi nostri Sig.ri senza il suo consiglio. In Pesaro fece il Porto, di cui parlò il Macci nel cit. luogo, costruì l'appartamento nobile detto di Madama nella Corte di Pesaro, ch'è quello sopra i Fondaci. In Sant'Angelo in Vado fabbricò da fondamenti la Casa in Villa detta la Palazzina per servizio di quelle Altezze. Ne' Teatri si rese insigne Architetto mentre non solo operò mirabilmente nel n.ro Teatro del Sole, ma anche stampò la pratica di far scene data in luce nell'anno 1638 per le stampe di Pietro de Paoli, e Gio: Batta Giovanelli in Ravenna in foglio libro primo e secondo, giacchè in Pesaro nel 1637 per Flaminio Concordia non si era stampato, se non che il primo libro. Dall'ultimo Cap. 57 di quest'opera siamo eruditi che Nicolò Sabatini in gran parte praticò le Machine, di cui ebbe discorso ne' suoi Libri, in occasione che da quei Gentiluomini con apparato di sontuosi intermedii s'irrepresentò l'*Asmondo* Tragedia del Sig.r Giovanni Hondedei Nobile di detta Città. *Tali spettacoli rappresentati in Pesaro nel Teatro del Sole eretto l'anno passato riusciva così felicemente, ch'anno apportato particolare ammirazione e diletto ai riguardanti.*

Da questo passo sembra che l'Epoca del nostro Teatro debba fissarsi nell'anno 1637.

Fino a qual'anno visse Nicolò Sabbatini non è a mia notizia. Può ben assicurarsi che nel 1638 fosse vivo dicendo lo Stampatore al Lettore che sperava di disporre l'Autore a partecipare l'altre sue Pratiche d'Architettura Civile e Militare, come leggesi a pag. 11. Nell'indice dei Mss. esist. Lib. Olivieri vedesi sotto il N.º 312 Machine da Teatri di Nicola Sabatini da Pesaro in 4.to. Di questo eccellente soggetto parlò l'Olivieri nella sua Opera: *del Porto di Pesaro* c. 62, ed anche il Macci in altro luogo così: *Constitutum Nicolam Sabbatinum Patricium Pisaurum. Architectum peritissimum, ac Virum in aedificiis construendis ac maximis molibus dirigendis versatissimum etc.*

pezzo di decorazione scenica (vedi *Lettere artistiche inedite pubblicate per cura di G. Cantori 1886 p. 2*).

Sigismondo Cantelmo riferisce al Duca di Ferrara della rappresentazione fatta a Mantova il 23 febbraio 1501, dicendo d'aver visto « un ciel quale fulgentissimo de varii lumi, in modo de luciolissime stelle con una artificciata rota de segni, al moto de' quali girava mo il sole, mo la luna nelle case proprie ». *Lettere Artistiche ecc.* per G. Cantori, 1886, pag. 2.

Il Mantegna oltre al fondale e alle decorazioni aveva dunque combinato una macchina che faceva girare diversi Pianeti avanti a un cielo luminoso, mentre tra una colonna e l'altra della scena in primo piano, figuravano i quadri che abbiamo detto: da una parte « Il Trionfo di Cesare » e dall'altro « Il Trionfo di Petrarca ».

Che cosa facesse N. Sabbattini alla Corte di Urbino ormai ben sappiamo. Oltre che gli spettacoli teatrali e le feste egli lavorava da architetto e da ingegnere. Esaminando le carte dei due Archivi della Rovere, quello conservato alla Vaticana e l'altro all'Archivio di Stato di Firenze si troveranno nei Registri delle spese tracce delle sue opere: ricerca che io non ho avuto il tempo di fare. Nell'archivio di Pesaro ho già trovato, invece, tre incartamenti del Sabbattini: un *Discorso sulla sistemazione del fiume Foglia* con due lettere; un incartamento sui lavori portuali, con due lettere a Camillo Giordani, Segretario del Duca; più un piccolo Codice con disegni di architettura, progetti di Macchine da teatro di scena, senza alcun testo. Il lettore che ha seguito i documenti pubblicati in nota ormai ha appreso, ma non sarà inutile qui ripeterlo, che il Sabbattini costruì il porto di Pesaro, fabbricò l'appartamento nobile, detto di Madama nella Corte di Pesaro, sopra i Fondaci, eresse in Sant'Angelo in Vado « La Palazzina » dei Rovere. Scrive il Macci (*cap. X del Libro II*) « Sabbatinus et nomine et dignitate iis omnibus, quos prisca aetas summo opere admirata fuit, admiratione et numero est praeferendus, eoque major et dici et haberi debet, quo (Fran-

ciscus M. a II) Principi sapientissimi atque omnibus numeris absolutissimo in gravissimis operum maximorum negotus jugiter inserviit ».

E in genere, scrive Romanini « non si fece fabbrica di considerazione nello tato dei Ser.mi nostri Sig.ri senza il suo consiglio ».

Durante la signoria di Francesco Maria II nel ducato di Urbino fu vivace l'interesse per le arti, e Sabbattini se ne giovò. Urbino Pesaro e Fano furono le città dove si dettero i maggiori spettacoli di macchine (v. Radiotti *T. Musica e Musicisti*, p. 11), nelle Marche s'intenda.

Sul principio del Secolo XVII, scrive A. Lazzarini « *Pall'antica accademia degli Assorditi di Urbino 1793* » era stato fatto il teatro dei Pascolini in una grande sala del palazzo ducale concessa dal Principe e fornita, in seguito, anche di palchetto.

Nel Quattrocento si trovano scarse tracce teatrali ad Urbino, ma nel Cinquecento esse sono sempre più frequenti (v. *Vita di Guidobaldo* del Baldi - Silvestri 1821).

Nella moderna ristampa tedesca della « Pratica », Willy Flemming ha ritenuto che la vita intellettuale di Urbino più che a Francesco Maria II, fosse dovuta a sua moglie Lucrezia d'Este, protettrice anche di Torquato Tasso e di suo padre. Ma egli crede che Lucrezia d'Este abbia seguito Francesco Maria II per tutta la sua vita e ignora che nel 1574 ella si divise da lui e si ritirò a Ferrara dove rimase fino alla sua morte (1598); mentre il marito sposava l'anno seguente in seconde nozze Livia della Rovere con la quale visse il resto della sua vita (1631). Il Flemming asserisce che Lucrezia d'Este si ritirò alla Corte di Modena (?) alla morte di Francesco Maria II, mentr'essa era già morta da 33 anni. È a questo punto che il Flemming asserisce ma con riserve che nel 1638 — cioè un anno dopo ch'ebbe costruito felicemente il Teatro del Sole a Pesaro — egli ne costruì un'altro a Modena.

Se Lucrezia d'Este, uscendo dalla Corte di Urbino, avesse chiamato a sè Nicola Sabbattini, questo dovrebbe essere avvenuto nel 1574, e la città dove ella lo avrebbe chiamato avrebbe dovuto essere Ferrara. Ma soltanto nel 1574 Sabbattini nasceva: si tratterebbe dunque della seconda moglie di Francesco Maria II, che alla morte del marito si sarebbe ritirata a Modena. Ma anche questo è privo di fondamento, come vedremo che è del tutto infondata la notizia dell'aver egli costruito a Modena nel 1638 il primo teatro elicoidale a palchetti sovrapposti.

Diremo, piuttosto, che il protettore delle cose teatrali di Urbino meglio che il vecchio Francesco Maria II fu suo figlio Federico Ubaldo che tenne il ducato, vivo suo padre, fino al 1623 e morì precocemente dopo aver fatto un cumulo di pazzie per un'attrice che si chiamava Argentina. Vero appassionato del teatro il principe giovane. (sul teatro a Urbino e Pesaro, vedi *T. Tasso e le feste pesaresi del 1574* Giorn. St. della Lett. It. vol. 12, 405 art. di A. Saviotti; e v. I. Ciampi - *Gli ultimi signori di Urbino*, Nuova Antologia Anno IX, fasc. 11, 1874).

Nel 1631, morto Francesco Maria II, Sabbattini essendo restato senza un protettore ufficiale, riuscì a ottenere il patronato del Cardinale Gerolamo Grimaldi (1595-1685) allora vice legato del patrimonio romano e « Governatore di Urbino e Pesaro » passati alla Chiesa.

Fu durante la protezione del Cardinale Grimaldi che il nostro macchinista adattò il *Teatro del Sole* di Pesaro e lo munì di macchine. A conclusione della sua « Pratica » egli scrive:

«La Teoria non è difficile, ma è più facile la Pratica e per darne un esempio, le Macchine mentovate in ambedue questi libri sono state in gran parte praticate ne gli Spettacoli nobilissimi che ultimamente si sono rappresentati in Pesaro nel Teatro del Sole. e sono riuscite così felicemente c'hanno apportato particolare ammirazione, e diletto à i riguardanti. Il Teatro fu eretto l'anno passato, (1637) con occasione, che da quei Gentiluomini con

apparato di sontuosi intermedij si rappresentò l'Asmondo Tragedia del Sig. Giovanni Hondedei Nobile di detta città. Opera degna dell'Autore, che stimatissima da gl'intendenti, si nel tutto, come nelle parti, porta i vanti del Poeta, che senza tracollare dai confini dei precetti dell'arte ha saputo innalzare i voli dell'ingegno. Si che la esperienza insegna, che con molta agevolezza si mette in opera, si è mostrato all'apparenza delle Scene e delle Macchine».

Il Cinelli nelle « Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro » a proposito del Teatro del Sole scrive: L'anno 1637, 7 anni dopo che la nostra Città era passata dai Roveraschi alla Chiesa, Monsignor Grimaldi, che reggeva la Provincia Metaurense pel Cardinale Legato Barberini allora assente, dietro istanza delle Comunità e di molti nobili cittadini, ottenne dal Pontefice Urbano VIII la cessione delle vecchie Scuderie Ducali sulla Piazza del Trebbio; per ridurle ad uso di Teatro che servir potesse da palestra agli esercizi drammatici della molta gioventù nobile pesarese, la quale era desiderosa, pel decoro ed onesto passatempo, di addestrarsi in quell'arte che andava allora risollevandosi in Italia, mentre in passato pareva destinata ad essere esclusivamente coltivata dagli Istrioni in quel tempo gente volgare e di niun conto. Infatti a rogito del notaio pesarese Mancini redatto un capitolato (esistente ancora in copia nel vecchio Archivio Comunale) fra il Municipio ed il Governo, il predetto locale fu poscia a pubbliche spese e colla maggiore economia possibile ridotto ad uso teatro. Ignora quanto in ciò spendesse la comunità pesarese, ha può supporre ben poco, se si considera che soltanto il palcoscenico fu costruito con qualche decoro, mentre la sala pegli spettatori rimase prossechè rude com'era col soffitto a travatura annerito dal tempo. Le pareti ristuccate alla meglio ed imbiancate provvisoriamente dipinte da un'Artista ferrarese di poca voglia, il quale vi figurò le Ore diurne e notturne, che tenendosi per mano succedevansi danzando.

Nel luogo dove sarebbe oggi l'orchestra si fecero più file di panche e di sedie per le donne e le famiglie patrie; veniva poscia una fila di gravi sedioloni su predella di legno per la corte delegatizia e nel mezzo era fissato il posto d'onore pel legato e suoi auditori; altre file di sedie erano poscia disposte pei maggiori impiegati governativi e municipali, ed il resto era spazio libero per la borghesia e pel popolo che aveva care grazie di poter assistere curioso a quelle prime rappresentazioni, in piedi sempre, e beato del poco che vedeva di straforo, fra gli ampi schienali dei seggioloni che coprivano le nobili teste dei magnati.

Più tardi attorno ai muri fu aggiunta una gradinata di legno a vari ordini, e tutta ad uso del popolo, come ne' minori anfiteatri antichi ».

E qui vediamo inventato nell'antico il famoso « *golfo mistico* » wagneriano, che tanto fece parlare di se negli anni passati, come il non plus ultra della raffinatezza musicale. Scrive il Cinelli: « L'orchestra, come in ogni teatro d'allora, era poca cosa e consisteva per lo più in un organo o gravicembalo, pochi violini e viole, un violone, alcuni chiarini e chitarre, ed era posto entro il palcoscenico in modo da sentire solo gli effetti armonici, senza vederne le cause ».

Quando Wagner potè fare eseguire le sue opere su un teatro costruito espressamente per lui fece disporre la sala per modo che l'orchestra fosse invisibile.

Questa innovazione considerata di grande importanza per l'effetto drammatico delle opere wagneriane, si trova annunciata nelle *Memoires sur la musique*, pubblicate da Gretry alla fine del secolo scorso (1797).

« Io vorrei — dice l'autore di *Riccardo Cuor di Leone*, in un capitolo intitolato *Projet d'un nouveau théâtre* che la sala fosse piccola e contenesse tutt'al più mille persone. I palchi non grandi nè piccoli, perchè que' ridotti non servono che a favorire la maldicenza... *je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût pas les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en*

serait magique, et l'on sait que, dans tous les cas: jamais l'orchestre n'est censé y être ».

Quest'ultima osservazione si trova formulata in termini quasi identici in una nota di R. Wagner. Ma ambedue questi musicisti non erano che i consueti inventori del cavallo, giacchè dalla fine del Cinquecento e negli anni successivi, in Italia, le orchestre erano avanti al palco, chiuse sotto scale che andavano sul palco, avendo una bocca tra le due scale che emetteva i suoni. Per fare un solo esempio si vedano le numerose illustrazioni della *Andromeda* di Ascanio Pio di Savoia (1638), scenotecnico il glorioso Francesco Guitti; e si noti che l'*Andromeda* venne un anno dopo gli spettacoli pesaresi di Sabbattini. D'altronde il golfo mistico non era nemmeno nel 1637 una assoluta novità. Prosegue il Cinelli:

« La fronte del palco scenico era dipinta non a panneggi e da vario ornato, come oggi vedesi generalmente, ma a fortificazione con bugnature a mattonato, boccette orlate, toro, feritoie e merli.

I sipario fatto a foggia di tenda, cadeva istantaneamente dai cieli delle quinte sparendo sotto palco.

Ciò che riuscì, come si disse, molto più completo e decoroso fu il corredo scenico e il meccanismo d'invenzione dell'architetto comunale pesarese Nicolò Sabbatini, che animato dal buon esito ottenuto in tale circostanza qualche tempo dopo diede alla luce l'opera sua nota *Pratica di fabbricar scene e macchine nei teatri*, che « incontrò moltissimo ed ebbe l'onore di due edizioni in brevissimo tempo ».

Per quanto i suoi predecessori sembrino molti, quelli che lo fecero lavorare nelle scene e che dunque lo protesero più validamente, furono sempre i Rovere.

L'opera di Sabbattini fu pubblicata in due riprese. Prima apparve la « *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri. Libro primo (Unico) Pesaro, Flaminio Concordia 1637.*

L'anno successivo la stessa opera « ristampata di nuovo con l'Aggiunta del Secondo Libro » e dedicato

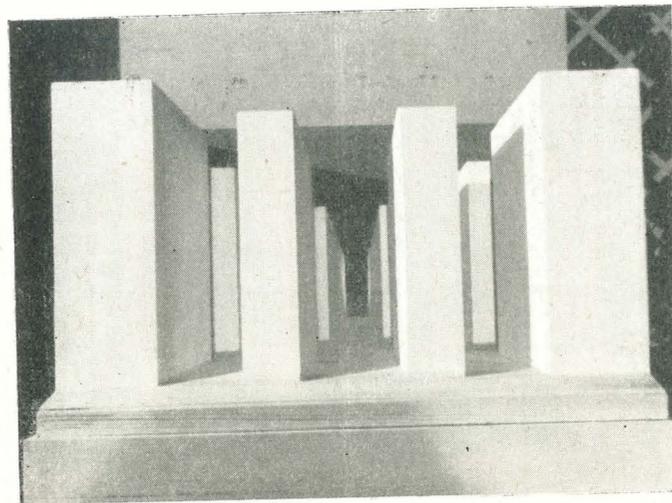
« all'Illustrissimo et Reverendissimo signor Monsignore Honorato Visconti Arcivescovo di Larissa della Provincia di Romagna, et Essarcato di Ravenna Presidente. - Con privilegio (armi dell'Arcivescovo). « In Ravenna, per Pietro de' Poli e Gio. Battista Giovannelli - Sampatori Camerali 1638 con Licenza dei Superiori ».

È curioso osservare come in luogo di dedicare al Cardinale Jeromino Grimaldi, suo patrono ufficiale, l'opera che confermava la perizia di cui s'era mostrato capace con tanti lavori fatti anche al suo servizio, egli volle dedicarla al Vescovo Visconti. Ma la ragione è semplice: Sabbattini aveva mutato protettore, giacchè Jeromino Grimaldi s'era allontanato da Urbino e stava per essere inviato alla corte francese, come Nunzio Apostolico. Il protettore che avrà aiutato Sabbattini nelle spese per la seconda edizione sarà dunque stato il Vescovo Visconti, ed ecco spiegata la dedica.

Il Cinelli nell'opera citata crede che il Sabbatini sia nato nel 1582 e scrive: « Morì questo chiarissimo nostro concittadino l'anno 1654 in età di 72 anni », (pag. 291, Cron.).

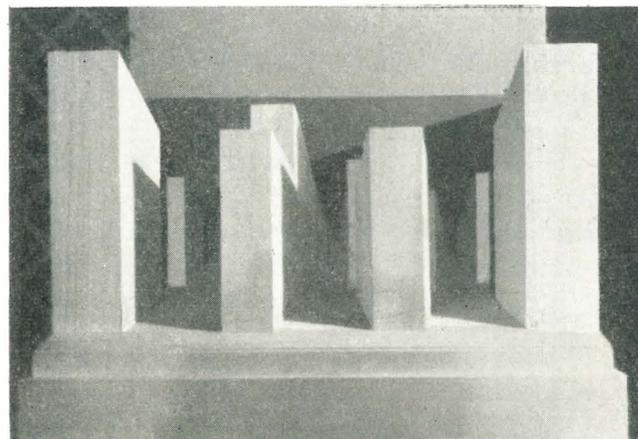
Il Radiciotti (*Teatro musica e musicisti in Sinigallia 1893*) lo dice nato nel 1567 e anch'egli lo da morto nel 1654: però in un articolo in *Cronaca musicale* (anno II 1897) lo dice nato circa il 1574 ed è l'ipotesi giusta; difatti la iscrizione sepolcrale che si trovava nella Chiesa di San Domenico a Pesaro lo afferma morto « quasi ottagonario » alla « VIII Kalendas januarii MDCLIV » cioè il 25 dicembre 1653.

Come tutti gli architetti di tradizione umanistica, era il Sabbattini versato insieme nelle arti e nelle scienze. Eccolo matematico al pari del suo illustre conterraneo e collega, il macchinista scenografo Giacomo Torelli. Scrive lo stampatore della « *Prattica* »: « Sappi che la sua penna per non starsene oziosa a delineato e scritto sopra tutte le materie di matematica ».



Il "Trivio", con unico punto prospettico

Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale di Nicola Sabbattini, tenuta a Pesaro, nel 1952



Il "trivio", con tre punti prospettici

*Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale
di Nicola Sabbattini, tenuta a Pesaro, nel 1952*

Gli architetti teatrali erano tutti matematici perchè i calcoli della prospettiva e quelli della resistenza degli «ingegni» richiedevano una buona conoscenza delle matematiche. Anche Giacomo Torelli, oltre essere poeta e pittore, era anche stimato calcolatore. Ogni allestitore di spettacoli era matematico. Francesco Andreini, nella prefazione alla raccolta dei «*Scenari*» di Flaminio Scala, osserva che il signor Flavio avrebbe potuto lì descrivere anche la sistemazione degli apparati, fossero o tragici o pastorali, ma che egli ha considerato come in ogni degna città non manchino persone istruite le quali s'intendono di Matematica» e per questo egli ha trascurato le istruzioni scenotecniche.

Scipione Chiaramonti (*Delle scene e Teatri* - Cesena 1675) - spera che la sua opera troverà Matematici a cui interessare: «L'ho anco per beneficio di chi si diletta di Matematica pubblicato». L'editore della «*Perspective Pratique*» del Du Breuil dedicando l'opera al Duca d'Enghien, organizzatore dei Balletti di Luigi XIV e tecnico, in certo senso, anche lui, scrive: «Il est vray aussy et toute la France le sait qui V. A. n'ignora rien de ce que la Mathematique peut enseigner». Anche Bartolomeo Lanci ingegnere di Cosimo De' Medici fu detto «nobilissimo matematico e industriosissimo architetto».

Nell'avviso al lettore, il tipografo della «Pratica» ci rivela chi fosse stato il maestro di calcolo prospettivo di Nicola Sabbattini; dicendo «Se brami non di meno vedere la più fina Teoria di questa Pratica, ricorri all'Archimede d'Italia e leggi il Sesto libro della prospettiva dell'Illustrissimo signor Guido Baldo dei Marchesi del Monte, di cui si gloria l'autore d'esserne stato buon discepolo». L'opera: «*Perspective Libri Sex*» di G. M. del Monte. «Pisauri Apud Hier. Concordiam - 1600» porta, infatti un capitolo «de Scenis».

In ogni modo il Sabbattini matematico e ingegnere, macchinista e architetto, era più uomo di pratica scenica che artista, più studioso dei problemi dell'arte, che esteta, mentre i suoi colleghi del tempo, insieme all'esser

tecniche erano anche poeti e pittori. Sabbattini era un sapiente del teatro. Però lo stampatore nella dedica a Monsignor Visconti afferma: «Nicola Sabbattini da Pesaro ingegnere c'ha ingegno, stimatissimo per l'esperienza e molto più per la teoria acquistata con lungo studio».

All'epoca del Sabbattini, oltre agli illustri G. Torelli a Fano e Giovanni Burnacini a Venezia, dove, come vedremo, nel 1637 fu aperto il primo teatro pubblico, il S. Cassiano, altri valenti macchinisti facevano parlare di se e tra questi erano due ferraresi, prodotto della civiltà artistica di quella insigne corte. Francesco Guitti lavorava per Barberini, dove tra l'altro realizzò la famosa «*Erminia sul Giordano*» (1637), musica di Michel. Rossi (conservata alla Biblioteca di Santa Cecilia a Roma). Guitti era «tanto eccellente in inventare, ordinare e governare, si fatte macchine e teatri quanto testimoniano la meraviglia e l'applauso generale». Nella lettera sulla prima rappresentazione stampata con la partitura si vantano «i piacevoli inganni delle macchine e delle volubili scene» si descrive «Amore a volo et appresso nascondersi tra le nuvole» e «per i sentieri dell'aria un Carro tirato da Draghi, portarsi Armida et in un baleno sparire» «poscia carri infernali per l'aria se ne sparisseno». E scrive R. Roland che anche «Michelangelo Rossi spariva dietro le macchine: egli doveva loro il suo successo» (*Historie de l'Opéra en Europe* - Paris 1895). Ma di Francesco Guitti parleremo ancora.

Padova e naturalmente anche altrove, lavorava il ferrarese Alfonso Ghenda: soprannominato il Rivarola: «pittore, architetto e meccanico di rara teoria ed esperienza». «uomo degno di venerazione per la sua somma virtù e modestia». Egli tra l'altro fu l'autore delle macchine e delle scene della Ermiona di Pio Enea Obizi, rappresentata a Padova nel 1638 - (Ed. Frambotto).

Nella storia della meccanica scenica i venti anni che corrono dal 1630 al 1650 hanno una grandissima importanza per lo sviluppo che l'arte degli ingegneri teatrali

ebbe dal lavoro del Guitti e del Bernini a Roma, indi da quello del Torelli a Venezia e a Parigi.

Proprio negli anni che vedevano i grandi sviluppi della grande meccanica scenica italiana venne pubblicato il libro del Sabbattini. Allora si vedevano cose grandiose nei teatri, mentre il problema delle sale da spettacoli cominciava ad imporsi con le ragioni della visibilità e con quelle, più difficili a risolvere nei grandi teatri, della sonorità.

Oltre venti anni prima che i modenesi Vigarani tentassero a Parigi il loro grande teatro di 7000 persone, lo stesso Sabbattini tentava una rivoluzione nel disegno della sala da spettacoli.

Già nel 1560 Giulio Camillo Delminio nella sua «*Idea del Teatro*», più volte ristampata, vagheggiava un teatro, rimasto nella pura fantasia dell'autore, fatto di molti ordini sovrapposti, ognuno dei quali rappresentava un mondo allegorico che infinite pitture illustravano come pianeti e miti. Non era il suo propriamente un libro tecnico, nè di architettura, nè d'arte scenica, sebbene l'opera sia citata spesso tra i libri storici della scenotecnica; ma una prima idea di un teatro a ordini sovrapposti, e suddivisi, esso la contiene.

Lo stampatore della «Pratica» avverte il lettore che il Sabbattini aveva in preparazione anche un trattato di Architettura: «chissà che dopo queste Pratiche Teatrali non si disponesse l'Autore di parteciparti l'altre sue Pratiche d'Architettura civile e militare?».

Nel già citato manoscritto Oliveriano Domenico Romanini scrive ancora una volta: «Godè costui l'onore ed il bel vantaggio d'essere buon discepolo del nostro Archimede d'Italia Ill.mo Sig. Baldo de Msi. del Monte. Quanto Egli s'approfitasse d'un tanto Maestro ne fanno fede le sue opere, il nostro Teatro del Sole, ed i molti Ms. che lasciò di pratica d'Architettura Civile e Militare scritti e delineati dalla di lui penna per non istarsene oziosa sopra tutte le materie di matematiche».

Ora questo trattato ci sarebbe stato molto utile per

vedere in che modo sia vero che il Sabbattini perfezionasse la prima sala da spettacoli del Sighizzi che, finora, è ritenuto inventore degli ordini circolari sovrapposti dei palchetti.

Il dottor Flemming crede che il Sabbattini abbia fatto proprio « il grande passo della trasformazione della base quadrata » delle sale. Ma questa non è certo cosa sua perchè il ritorno alla sala ellittica fu una simpatia neoclassica di Andrea Palladio, innamorato dei teatri classici e scolaro di Vitruvio (v. Montanari - *del Teatro Olimpico* - Padova 1749 - p. 10 e 11) come lo era stato di Raffaello costruttore in Castel S. Angelo del teatro posticcio ordinato da Leone X per i *Supposti* dell'Ariosto.

Così pure la inclinazione della platea è idea dell'architetto mediceo Bernardo Buontalenti.

Secondo il dottor Flemming sarebbe pure da ascrivere al Sabbattini la invenzione di un teatro « in un sistema di ordini circolari » ma come fatti? Degradanti o sovrapposti? Ancora nel 1637 epoca nella quale egli pubblicò il suo I libro, Sabbattini parla ancora di un teatro con « la gradinata per gli spettatori ». Soltanto nell'anno seguente egli avrebbe dunque pensato agli ordini sovrapposti e proprio nel tracciare i disegni dell'ipotesico teatro di Modena. In questo caso l'inventore della forma dei teatri moderni, o per meglio dire Sette e Ottocentesca, sarebbe Sabbattini e non più il bolognese Andrea Sighizzi al quale, abbiamo detto, è stata attribuita finora l'abolizione dei gradoni in cerchio con la invenzione dei palchetti in ordini circolari sovrapposti per la prima volta dal Sighizzi realizzati nella ricostruzione del teatro dei Formigliari a Bologna nel 1641. Qui, per curiosità ricorderemo che nel 1516 l'anfiteatro d'Autun « conteneva 140 *chambres* (palchi) interamente distinte, di modo che quelli che erano in una non potevano vedere all'altra e quelli che erano nelle camere superiori non potevano disturbare quelli che erano nelle sottostanti (Petit de Julleville) - *Les Mysteres* - Paris - Hachette 1880 - II vol., pag. 106).

Il Landriani, nelle sue « Osservazioni » all'opera del Patte « *Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni* » (Milano - Tipografia di Giulio Ferrario senza data ma al principio dell'Ottocento) scrive decisamente (p. 331: « Il Sabbattini adunque insegna per primo come costruire il teatro in una sala grande », « possiamo dunque dire che il teatro dopo di lui andasse consecutivamente prendendo quella *forma che ora vediamo comunemente adottata nei nuovi teatri* ».

A sua volta il dottor Flemming si rammarica « che non sia apparsa l'opera da Sabbattini promessa sulla architettura civile: essa ci avrebbe fornito un materiale preziosissimo sulla formazione architettonica dei teatri, nella storia lacunosa delle costruzioni teatrali del primo barocco ».

Frattanto io posso assicurare — per le cortesie ricerche fatte dal Dott. C. Provenzano nell'Archivio di Stato di Modena — che nei Registri di Bolletta e negli Atti della Camera Ducale, al periodo di Francesco I, fra le notizie riguardanti le rappresentazioni non c'è quella della fabbricazione di un teatro nel 1638, notizia di cui il Flemming non ci dice la fonte.

Il trattato di Nicola Sabbattini differisce profondamente da tutti i testi precedenti, i quali si ispiravano a Vitruvio e alle regole diffuse da Castelvetro, anzichè spaziare col proprio ingegno verso una libertà artistica creatrice.

La « Pratica » è il primo trattato moderno, perchè concepisce il teatro come noi, con molte mutazioni di scena e illuminazioni colorate: esso è il primo trattato di *tecnica scenica mobile*, la prima grammatica di palcoscenico che dimentica gl'ideali del Rinascimento di ricostruzione dell'antico. « La mia penna » egli scrive « fra quelle degli Architetti si vanta di essere la prima a scrivere sopra materie si curiose ». L'impianto sabbattiniano della scena non è nuovo, ma in conclusione gli scopi di

tutta l'opera sono completamente moderni nei confronti degli ideali del Cinquecento.

Col Secolo XVI si leggiferava, per la prima volta, la teoria del teatro moderno.

Quando Sabbattini pubblicò la sua opera il sistema dei cambiamenti di scena era ancora quello macchinoso, e in certo senso lento, già usato dai fiorentini alla Corte dei Medici, fin dall'ultimo quarto del XVI secolo. Solo un anno dopo la uscita della 2ª edizione della *Prattica*, Giacomo Torelli di Fano inventava i *cambiamenti a vista*, cioè le mutazioni improvvisate. Del resto le operazioni sceniche di Sabbattini saranno state sempre più rapide delle nostre nella prosa, che a cambiar scena impiegano venti minuti o mezz'ora, nella normalità dei casi!

Il pericolo del passaggio tra la scena di tipo fisso rinascimentistico e la varietà che le succedette è pienamente contenuta nell'opera di Sabbattini. Il primo Libro è tutto dedicato alle scene quale si facevano nel Rinascimento, il Secondo, invece, con la descrizione delle Macchine, perde di vista la monotonia dei tipi fissi e lascia alla fantasia di spaziare verso le forme nuove dello spettacolo.

La *Prattica* di Sabbattini è, dunque, il primo vero e completo trattato esecutivo di scenotecnica.

Prima di lui l'architetto Sebastiano Serlio aveva dato le regole dei teatri com'egli aveva creduto di ricostruirli da Vitruvio e dai propri rilievi archeologi sugli antichi edifizii, sempre in relazione al concetto che del teatro si aveva ai suoi tempi. Anche il Serlio aveva descritto l'impianto di scena, ma si trattava di quella convenzionale con case d'obbligo. Per esempio nella *Scena Comica*, egli raccomanda «che non vi manchi la casa della ruffiana, nè sia senza hostiario, ed un tempio vi è molto necessario». La scena del Sabbattini già più non porta simili obblighi d'invenzione, e non si riferisce più alle tre scene fisse Tragica, Comica, Satirica, per quanto la tecnica costruttiva a telai, con rilievi di legname

in scorcio a ricerca particolare di sporgenze che si assottigliano in fuga, sia la stessa ricercata dal Serlio.

Comunque nel Sabbattini lo spirito della messinscena è completamente rinnovato. Serlio già proibiva di dipingere le persone vive affacciate alla finestra; ma il Sabbattini molto più di lui si preoccupava delle ragioni di logica, di verisimiglianza e addirittura di verità verista, in quanto riguarda le case.

Se dalla descrizione della scena rinascimentistica lasciateci dal Serlio noi vediamo ancora la scena simultanea medioevale raccolta al chiuso, e praticante ancora la ingenuità di certe espressioni sceniche con particolare simpatia per le poetiche finzioni teatrali, la scena del Sabbattini esce dal concetto di *presepio in grande*, e risolutamente si avvia verso quella concezione dello spettacolo che ancora oggi gli avanguardisti chiamano moderna.

Come vedremo appresso anche Leone de Sommi, in un suo trattato del 1556, conservato manoscritto nella Biblioteca de Rossiana di Parma, ci ha lasciato abbondanti e intelligenti notizie delle tecniche sceniche nel Rinascimento, riguardo alla recitazione, ai vestiari, al metodo delle prove, alla scenografia e alla illuminazione.

Ma l'opera di Leone de Sommi è quella di un regista capocomico, non soltanto quella di un tecnico.

Anche l'Ingegneri nel suo «*Discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole*» (Ferrara 1598) dà molte istruzioni sul carattere che la scena del Rinascimento doveva possedere; ma egli non ce ne stabilisce le regole, nè ci insegna il modo di rifarla. Dice cose interessanti, come vedremo, riguardo alla illuminazione, ma praticamente non indica i sistemi pratici e il modo di ottenere gli effetti. Scrive ad esempio «è per ultimo ricordo habbiasi avvertenza che tutta la luce vada a percuoter la fronte della scena et non si diffonda nel theatro ove stanno gli spettatori, il quale quanto sarà più oscuro, tanto farà parere la scena più luminosa»; ma non ci dice come si fa a spengere la luce

in sala, per far rimanere luminosa la scena, e cosa si dovrà fare di nuovo, per farla tornare accesa alla fine.

Il Sabbattini, c'insegna, invece, tutte queste cose: cioè ci svela il meccanismo teatrale del suo tempo, e indirettamente ci spiega anche le cose del tempo immediatamente precedente.

Anche l'opera di Scipione Chiaramonti «*Delle scene e Teatri*» scritta nel 1614 e pubblicata a Cesena nel 1675 dopo la sua morte, non era una vera opera tecnica del genere di quella di Sabbattini.

Esaminando la *Prattica* Lily B. Campbell in «*Scenes Machines on the english stage during the renaissance. (Cambridge. At the University Press 1923 pag. 149-158)*» riconosce che è il libro fondamentale per i cambiamenti di scena, e in genere per «lo strattagemma dello Spettacolo» del Cinque e Seicento.

È tanto vero che ancora oggi i sistemi di Sabbattini per quanto primordiali, sono praticissimi e io stesso li uso in mancanza di meglio, vale a dire li uso sempre (chè, per me, il meglio non arriva).

La «*Prattica*» del Sabbattini non soltanto è la nostra più completa opera sulla tecnica scenica, ma è l'unico vero e proprio trattato italiano.

Le altre complicazioni del genere, fatte da stranieri in sontuosi volumi, pubblicati fin dalla metà del Seicento con magnifici rami, sono state tutte scritte alcuni anni dopo la *Prattica* del Sabbattini e gli autori erano macchinisti che avevano imparato in Italia.

La «*Architectura Recreationis*» di Josef Furttentbach — architetto macchinista tedesco vissuto in Italia venti anni a far pratica ed a scrivervi per proprio e altrui uso quaderni di appunti sulla tecnica all'italiana (lavorò qui tra il 1608 e il 1628) — è del 1640 (Augsburg) *La perspective pratique* del gesuita Jean du Breuil è del 1651. Sappiamo che ancora nel Settecento il trattato di Sabbattini era in uso, tanto che venne ristampato nel 1738. Nè quella fu l'ultima sua edizione perchè la Società dei Bibliofili di Weimar l'ha ristam-

pato nel 1926, in facsimile, con traduzione in tedesco, a cura del professore Willy Flemming precedentemente citato: ed in Francia l'ha fatto ristampare Louis Jouvet facendolo precedere da una lunga chiacchierata nè tecnica, nè storica.

Ma l'opera del Sabbattini anche per riguardo alla prospettiva possiede il suo valore storico. Chi abbia letto con attenzione il Sabbattini, se si metta a esaminare i trattati di prospettiva venuti dopo di lui, rileverà i punti di precedenza del pesarese.

Si vedano per esempio le «*Direzioni della prospettiva teorica*» «*raccolte da Ferdinando Galli Bibiena*» (Bologna Stamp. di Lelio della Volpe, 1783) e si concluderà come Gio. Battista Passeri in una lettera conservata nella Bibl. Oliveriana di Pesaro. G. B. Passeri che era studioso di architettura e, come scenografo, era allievo di Filippo Juvara, ricevendo dall'Olivieri la Pratica scriveva da Ferrara il 6 ottobre 1763, la nota da noi integralmente riportata, della quale ripeteremo, utilmente, il seguente pezzo.

«Io vedo dopo il Cap. XXIV che costui era giunto alla sottigliezza di buttare il punto della veduta fuor del teatro, di che si vantaron inventori i Mauri e i Bibiena arte ammirabile per ingrandire qualunque oggetto, per mostrarne soltanto un angolo, dal quale lo spettatore argomenta quel che non vedete e veder non potrebbe per essere maggiore della capacità del teatro; osservo che il nostro Sabbattini si arrischiò a moltiplicare i punti della veduta nel che poi sono rimasti con ammirazione i moderni, ma senza la gloria di essere stati i ritrovatori».

«Questi hanno bensì aggiunto alla naturalezza del Sabbattini, contento di rappresentare le case com'erano, hanno aggiunto, dissi, quel fare eroico in tutte le abbri che, che dipingono, convenientissimo per le favole regie; ma al tempo stesso del Sabbattini, di Serlio, e Palladio, quando non erano in uso che commedie di soggetto popolare, la piazza e il palazzo, e la camera essere doveva-

no ornate sì ma all'uso corrente e non già sul modello del Palazzo di Ciro o della Casa Aurea di Nerone. Ed io non dubito punto che se l'occasione lo avesse richiesto, il Sabbattini non vi osse riuscito. Intorno alla Statica Teatrale in servizio della Taumaturgia io vedo, che il nostro autore prescrive macchine tali, che poste in opera da un avveduto Professore possono riuscire per qualunque meraviglioso spettacolo. Io che con studio grande ho raccolto quanto ho potuto di macchine rappresentate nelle più sontuose occasioni, ho veduto esservene alcuna che per via dell'ordegni che propone il nostro concittadino, non possa mettersi in opera tanto che io reputo questo libro non solamente per sistematico, ma anzi per elementare, e fors'anche per fondamentale di quest'arte ammirabile ».

Nel Secolo XVIII il Sabbattini era ancora fondamentale. Infatti nella *Enciclopedia* di Diderot e D'Alembert voi vedete disegnate in splendidi rami e naturalmente perfezionate, come forma, le macchine in uso sotto Luigi XV inventate da macchinisti italiani e descritte per il primo da Nicola Sabbattini. Non si può nemmeno dire che fosse allora aumentata la organizzazione dei teatri, perchè per le macchine secentesche e per le glorie di cento personaggi, occorreva pure un'organizzazione di prim'ordine!

Semplicemente le macchine qui sembrano più belle e precise perchè incise in acquaforte, anzichè in xilografia. Ma i sistemi di fare ondeggiare le navi, di far apparire i mostri marini e tutte le altre meraviglie sono le stesse. È ciò che avviene ai tempi nostri. Noi abbiamo elettrificato tutte quelle invenzioni e ci abbiamo aggiunto la lanterna magica, ma a quelle stiamo sempre. Se gli ascensori sono idraulici o elettrici, invece che tirati da corde, l'effetto è lo stesso.

Le apparizioni tra le nuvole, le glorie degli angeli nei paradisi spalancatisi nel firmamento, gl'incendi e

tutti gli altri prodigi nel Secolo XVIII sono precisamente ancora quelli del Seicento. Basta dare un'occhiata alle scene per convincersene. Anche lo stile della scenografia, portata come esempio delle macchine, è, nella *Encyclopédie*, perfettamente italiana.

Ma ancora ai primi dell'Ottocento si sentiva la influenza del Sabbattini sui trattati di scenotecnica. Nel suo in folio « *Sull'Architettura Greco-Romana applicata alla costruzione del teatro moderno italiano e sulle Macchine Teatrali. Saggio di Tommaso Carlo Beccega, Vicentino* » (Venezia dalla Tipografia di Alvisopoli 1817) vediamo perfezionati in meccanica di metallo i carri volanti, i telai duttili, le apparizioni da sottopalco a leva i lampadari col cappuccio e le altre antichissime invenzioni. Ma nient'altro che miglorie, come funzione a collegamento di meccanismi in serie.

« Le macchine — scrive Beccega — sono divenute tanto necessarie per l'uniforme celerità delle mutazioni dei nostri scenari ». Nient'altro che per le mutazioni. La meccanica scenica era già in decadenza, e più che non lo sia ai nostri giorni; perchè almeno oggi, alla meraviglia dei voli e dei trionfi s'è sostituita la molteplice potenza di tante specie di palcoscenici mobili che offrono nuove possibilità agli autori (e se questi non le sanno utilizzare, peggio per loro e per le sorti del teatro).

Il Beccega dice « Io qui peraltro non impendo a trattare sulla semplicità di quelle macchine che il Gentilesimo doveva mettere in azione per far comparire e scomparire i vantati suoi Dei celesti, terrestri e marittimi, ed il corredo delle ombre e delle Furie, e le divinità del favoloso suo inferno, nè di quelle che la moderna Italia impiegò per rappresentare il Cefalo del Chiabrera, il Dario del Beverini, l'Allegoria per le nozze di Cosimo d' Medici, il Pastore d'Anfriso, il Catone in Utica in cui si librò e si mosse per l'aria il globo terraqueo che nel suo interno conteneva una intera orchestra ».

« Queste macchine, mediante le quali si mettevano in consorzio gli uomini con gli Dei e con le chimere e

si impiegavano per destare il meraviglioso incredibile, si usano presso noi ben di rado e, sarebbe meglio che andassero in una totale dimenticanza, mentre rappresentano fatti che si oppongono alla nostra credenza, al nostro costume, alla sana ragione».

Giustamente osservava il Beccega che non si può avere idea delle macchine se non si stabilisce prima a che cosa debbono servire «per la qual cosa se ne può inferire ch'esse vanno immaginate e costrutte alla evenienza dei casi». Si posson comunque stabilire «in mezzo a tanto prodigio, i movimenti loro più generali» e questi sono i principi fondamentali della meccanica reinventata del Rinascimento sulle descrizioni di Vitruvio e per la prima volta descritta nell'uso pratico teatrale dal Sabbattini.

Il Beccega riduce i movimenti delle macchine alla ascesa e discesa verticale ed obliqua. E poichè egli si dichiara contrario alle macchine complicate «che non presentino la necessaria semplicità ne rendono incerto l'effetto e dubbia la sicurezza» eccolo ritornare al primitivismo di Sabbattini, sia pure senza volerlo.

Ancora oggi, qualche volta, si eseguono delle belle macchine, che fanno rimpingere i rozzi apparecchi antichi! Per «La Veglia dei Lestofanti» un macchinista mi costruì un bella macchina per sollevare un'intera scena plastica tutta a spessori, volendo io farla sparire intera con porte finestre, scalette e tutto il resto, allo scopo di riutilizzarla appresso. Ma la macchina non funzionò a dovere e io mi dovetti ricordare del sistema dei contrappesi di Giacomo Torelli, perchè la macchina complicata era pericolosa e incerta, mentre il principio fisico sul quale si basava la trovata di Torelli è infallibile. E sempre valido il tiro a fune, in tempi di sospensione di corrente elettrica! Quanto più gli apparecchi sono elementari tanto più son sicuri.

Ancora un altro trattista del primo Ottocento, Paolo Landriani, nelle sue «*Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico,*

con alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni». (Milano Cesarea Regia Tipografia 1815) si ricollega al trattato del pesarese, e si sente che tiene pur conto della vecchia *Prattica*.

Ma perfino l'illustre macchinista teatrale francese, Giorgio Moynet, del quale io conosco due libri sui meccanismi scenici, uno piccolo intitolato *Les Envers du théâtre - Machines et decorations* - (illustr. da 60 vignette, Ed. Hachette 1888) a un altro intitolato «*La machinerie Théâtrale Trucs et Decors* - (Paris, à la Libr. illustrés s. d.) perfino questo tecnico francese moderno riconosce, alla fine dell'Ottocento come tutto venga dalla machineria teatrale italiana che, per primo, Sabbattini teorizzò; e mostra che i sistemi fondamentali delle macchine teatrali sono sempre quelli di ieri, perfezionati. Egli stesso nella sua opera usa ancora la tecnica grafica e il sistema di esposizione ideato dal Sabbattini.

Moynet ha ricostituito i meccanismi e le manovre delle complicate messinscena del Seicento, conoscendo i disegni tecnici delle rappresentazioni dei nostri antichi: i progetti delle loro macchine.

Fu proprio al tempo del Sabbattini che si diffuse ancora più di prima la mania delle prospettive; e le bravure della pittura condussero a trascurare il valore plastico delle case costruite, alle quali sono tornati i modernisti negli ultimi anni. Tutti i scenografi presero, da allora, la pratica di dipingere le scene su una tela distesa nel fondo. Si volle ottenere da un gran quadro tutto l'effetto che una volta si perseguiva con le fughe di pezzi solidi verso un punto prospettivo. Per il trionfo della prospettiva vennero sacrificate e belle ombre drammatiche care al Sabbattini, e care a noi moderni.

Oggi che dal teatro si cercano tutt'altre illusioni e ben diversi effetti decorativi siamo tornati, senza saperlo, a sostenere le stesse osservazioni che faceva il Sabbattini a proposito delle luci piatte e dalle luci da

rilievo. Questa riflessione a noi è stata ispirata delle luci colorate elettriche, le quali richiedono varietà di superfici dove far battere le loro diverse tonalità; a lui l'osservazione era stata ugualmente indicata dalle distribuzioni dei chiari, e del giuoco dei colori. Perchè le luci colorate erano usate nelle scene da oltre un secolo, per mezzo di schermi di seta, di vetro, o di bottiglie di acqua colorata come quelle dei farmacisti.

Nel 1638 la scenotecnica era in pieno sviluppo, la rivoluzione era in atto, principalmente a Roma e a Venezia; però, da severo pedagogo, nel tracciare le regole dell'Arte, il Sabbattini si basa ancora sui fondamenti antichi, e comincia con quelli, pur senza trascurare il riferimento alla tendenza dei fondali e, infatti, ci fa vedere che si arrotolano al cilindro.

Nei suoi libri vediamo sovrapposte le operazioni del teatro secentesco all'impianto della scena rinascimentistica. Non ci deve dunque ingannare, in lui, la prima vista della scena tipo Serlio. Essa è come un atto di omaggio alla classicità, ma non sarà di nessun impedimento alla libertà delle tecniche.

Sabbattini è un regolista che si mette a stabilir leggi proprio nel momento che vengono rivoluzionate. Nel suo trattato si vede il passaggio tra un'epoca e l'altra, con la sovrapposizione delle nuove forme mobili, sulle vecchie forme fisse.

D'altronde l'aspirazione al teatro mobile non soltanto risale al Buontalenti, ma a prima di lui. Il Buontalenti già nel 1585, per la rappresentazione dell'« *Amico Fido* » mutava otto scene, e per la « *Pellegrina* » di GiMa ancora più anticamente noi troviamo i periatti romani, cioè dei prismi girevoli descritti da Vitruvio. Ma ancora più anticamente dal 1569, troviamo i periatti per opera di un macchinista di Urbino. Nelle note a " *Le due regole della Prospettiva Pratica di M. Jacopo Barozzi da Vignola con i Commentari del R. P. M. Egnatio Danti - Bologna 1682, pag. 92* (note non contenute nell'altra edizione romana del 1583) si legge: " In una

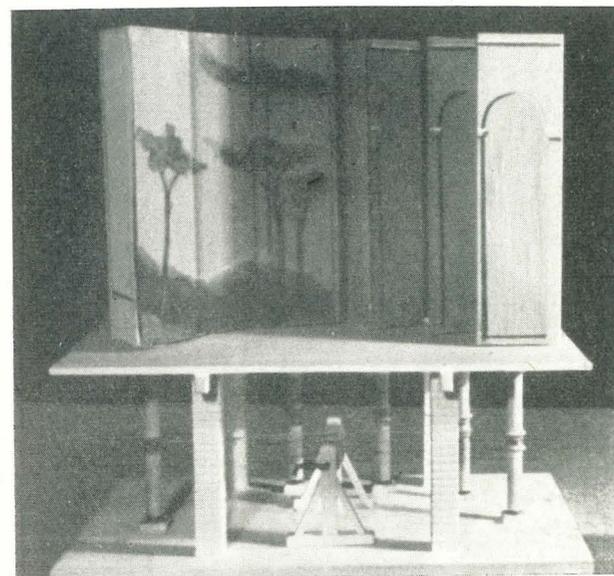
simile scena veddi io recitare una Commedia in Firenze nel Palazzo Ducale, nella venuta dello Arciduca Carlo d'Austria, l'anno 1569, dove la scena che fu fatta da Baldassarre Lanci da Urbino, si tramutò due volte; la quale nel principio della Commedia rappresentava " Il ponte a Santa Trinità ,, , e poi fingendo li recitanti di essere andati alla villa d'Arcetri, si voltò la seconda faccia e si vedde la scena piena di giardini e palazzi di villa, che in ess'Arcetri sono, con le vigne e possessioni circonvicine; ma poi la seconda volta si rimutò la scena e rappresentò il canto agli Alberti, e mentre che la scena si girava, era coperta et occupata da bellissimo intermedi fatti da M. Giovambattista Cini, gentiluomo fiorentino, il quale aveva anche composto la commedia: e mi ricordo, che alla prima volta che si girò la scena, s'aprì un cielo, e comparvero in aria un gran numero d'huomini in forma di Dei, che cantavano e sonavano con molto piacevole musica e nel medesimo tempo calò giù una nuvola sotto i piedi di costoro, e scoprì la scena in mentre che si girò, e talchè come ritornò in sù la nuvola, sparì nella scena la villa d'Arcetri fuor della porta di San Giorgio, vicino alle mura di Firenze, sì come è detto: e fra tanto passò per il palco il carro della Fama, accompagnato da molti, che cantando poi un'altra musica, rispondevano a quella che era in aria. All'altra volta, che si girò la scena, fu coperta parimenti da una nuvola, che di traverso veniva, cacciata da' venti, in mentre l'intermedio si faceva... E invero come cotali scene sono ben fatte, apportano alla vista molta diletatione e meraviglia a quelli non sanno come esse si siano fabbricate...

Ma nemmeno questa del 1569 fu la prima esumazione delle scene versili perchè due anni avanti a Firenze Baldassarre Lanci aveva usato i prismi girevoli come si vede in una descrizione in " *Notizie per la storia del teatro a Firenze* ,, Modena 1891, p. 29. " Stette la detta scena così fino al IV atto, poi mentre cantava e sonava l'intermedio ,, " volse tanto facilmente e con

tale ordine, che mai più tale ne fu veduta, perchè tutti i pezzi erano bilicati sopra a certi ferri, a tal che ogni minimo fanciullo con gran facilità la volgeva, il qual volgere la faceva diversissima da quella che prima era „

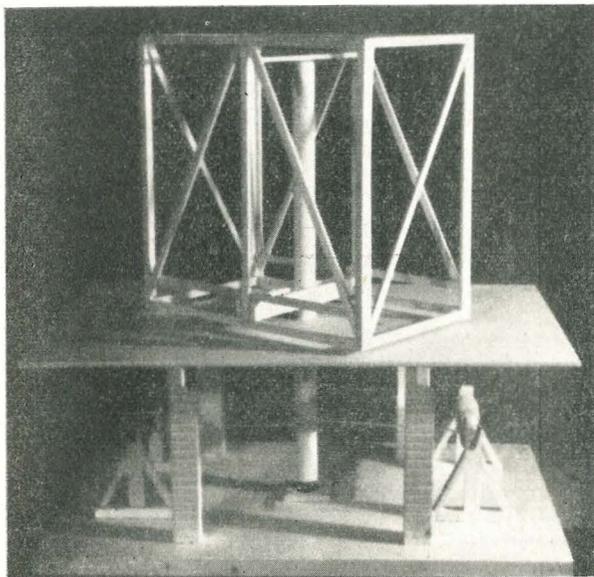
Forse il primo riesumatore delle *scene versiles* di cui parlano anche Servio (Lib. III Georgiche) e Polluce (cap. XIX del Libro III dell'Onomasticon) le prime varianti moderni ai *periatti* greci che dovevano essere l'embrione dei palcoscenici girevoli ai tempi nostri, fu proprio Baldassarre Lanci da Urbino. Ma dei periatti parleremo nell'esaminare le macchine descritteci da Nicola Sabbattini.

Osserva il Flemming che "mentre Furttenbach nel suo grande manuale d'arte descrive esattamente l'uso del fondale e lo pratica nel suo teatro di Ulm, il Sabbattini non ne parla con esattezza „. Ma ne parla. Il Sabbattini era, come noi d'oggi, più appassionato al sapore geometrico dei volumi reali e del loro gioco d'ombre, che non alla pittura in grande, che noi estremisti detestiamo; ma che allora stava per prendere il sopravvento per ragioni pratiche di facile moltiplicazione di luoghi scenici. Le osservazioni da lui fatte a proposito delle illuminazioni ci dimostrano quanto egli fosse appassionato alla geometria, alla stereoscopia. Chi ha questo gusto non preferirà mai l'ombra dipinta all'ombra vera, il gioco dei riflessi colorati su diverse superfici indipendenti tra loro, ai colori dipinti su una superficie liscia. E poi diremo, nei riguardi del Furttenbach, che se il Sabbattini pubblicò la sua opera nel 1637 egli era andato scrivendola durante gli anni della sua pratica scenica, quando ancora la rivoluzione dei fondali non si era imposta, ed essi venivano usati in combinazione coi telari. Infatti il vantaggio pratico che fece trionfare l'uso dei fondali fu quello della rapidità delle mutazioni, vale a dire la possibilità delle sparizioni a vista; ma queste furono inventate a Venezia da Jacopo Torelli certamente dopo la pubblicazione della *Pratica* del Sabbattini, mentre il trionfo del cambiamento ma-



Sei periatti triangolari mobili da sottopalco per tre scene diverse

Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale di Nicola Sabbattini, tenuta a Pesaro, nel 1952



Periatto quadrilatero mobile dal sottopalco

*Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale
di Nicola Sabbatini, tenuta a Pesaro, nel 1952*

gico all'improvviso era già in uso da quando Joseph Furtttenbach pubblicò la sua «*Architectura Recreationis*» (Augsburg) nel 1640. E il Furtttenbach, che aveva imparato in Italia venti anni prima, sarà pure restato in relazione con tecnici e comici italiani, i quali in quell'epoca andavan frequentemente all'estero! Nemmeno è follia pensare che il Furtttenbach, discepolo diligente dei tecnici italiani, si sarà pur assicurate delle relazioni scritte da Venezia e da Roma circa le novità praticate quaggiù, e gl'importanti avvenimenti teatrali che vi si davano, la cui fama empiva il mondo.

Infatti il Furtttenbach descrive anche la tecnica inventata dagli Italiani *mentre* egli mancava dall'Italia.

Il Sabbattini si attiene ai principi fondamentali delle regole e delle invenzioni meccaniche. La fortuna avvenire della *Prattica* è stata appunto nel fatto ch'egli insegnava quei principi sui quali ci si deve basare in ogni tempo per l'arte dell'apparato scenico. Infatti le sue istruzioni sono utili anche a noi. Se ci mettiamo a eseguire una scena, seguendo i consigli del Sabbattini e aggiungendoci il gusto d'oggi, non sbaglieremo nemmeno ai tempi nostri. Per questo fu che nel 1738 il Sabbattini venne ristampato.

* * *

” La *Prattica* „ non parla di stanze coperte, cioè di ambienti chiusi. Il Serlio, Leone de Sommi, Daniele Barbaro, l'Ingegneri, descrivono la scena sempre riferendosi alle piazze o alla contrada, col trivio. Ma già in questo periodo di passaggio tra la scena rinascimentistica e la tipica scena barocca, gli scenografi creavano, oltre alle scene di strade, soprattutto una sorta di saloni architettonici senza soffitto, i quali, in certo senso, erano ancora la piazza o la contrada del periodo precedente, ma già se ne distaccavano nella forma.

Il Sabbattini, che pure è tanto scrupoloso pedagogo, ancora non fa cenno della fuga prospettica di un soffitto, o di una serie di arcate di chiusura. Dunque al suo

tempo i soffitti non erano ammessi. Le prime scene col soffitto che io conosca, son quelle disegnate da G. Torelli per la *Venere Gelosa* (1641), cinque anni dopo l'uscita della *Prattica*.

Una scena del Bernini per il Sant'Alessio (1634) porta un principio di chiusura superiore, ma è appena un sospetto. L'Inferno nell'atto I è infatti eseguito con una serie di principali dipinti che rappresentavano rupi sormontate di fiamme, chiuse, in alto, a volta. I diavoli potevano eseguirvi dei piccoli voli con corde cadenti tra un principale e l'altro. Non così le macchine. L'apertura superiore della scena secentesca è da attribuire appunto alle esigenze dei voli dei carri e specie di quelli trasversali.

La costruzione del cielo è per questo di capitale importanza. L'abside celeste si fa a centine ch'egli chiama *arcali*, tenute dalle cavalle del tetto, grosso scheletro sul quale verranno inchiodate striscioline flessibili di legname sottile, che reggeranno la tela, formando una mezza cupola che il pittore dipingerà d'azzurro, come oggi si fa col firmamento di cemento, o cupola Fortuny. Nulla è mai nuovo.

Il cielo del Seicento, a causa dei voli, delle apparizioni, delle scese dei carri, dei mostri che saltavan fuori dalle nuvole, era abbastanza complicato. Esso doveva sembrare una mezza sfera, ma in sostanza era necessario che fosse spezzato, senza che ciò si vedesse, per modo che dal di fuori del cielo le macchine, potessero entrare nel cielo, e discendere sulla terra. L'apertura si mascherava con un lembo di cielo ricurvo, che a giusto calcolo corrispondeva al fondo, ottenendo la chiusura apparente del cielo, e la sua unità.

Oggi le nuvole si fanno con la macchina di proiezione ma, volendo noi far aprire le nuvole, e mostrare sia pure per caricature una orchestra di cento cherubini scesi dal cielo, dovremmo ricorrere nuovamente al sistema di apertura del cielo a doppio ventaglio, quello che in fotografia si chiama *apertura a iride*.

Gli effetti delle nuvole erano un giuoco di matematica perfettissimo, rimesso a congegni precisi, che funzionavano armonicamente. I cieli si potevano oscurare, annuvolare in parte o in tutto, lentamente o all'improvviso, per temporale o per terribile tempesta: poteva apparire l'arcobaleno, si vedevano i fulmini, e l'uragano passava mentre le nuvole cambiavano colore, continuamente, per un sistema di cilindri a ruote dentate che le mutava di continuo.

Durante i lampi si faceva il tuono col sistema che è ancora in uso nei teatri: cioè si facevan cadere delle palle di ferro entro canali di tavole dirette verso l'estremo fondo del palcoscenico.

Tra le possibilità delle nuvole era quella di scendere piccole dall'alto e, abbassandosi, diventare più grandi, sempre secondo il sistema dell'apertura a iride.

Gli scherzi che si facevano con le nuvole erano infiniti. Ognuno possedeva la sua macchina, regolabile nel movimento, e liscia di sapone.

Durante le tempeste il cielo poteva perfino lampeggiare per mezzo della luce di molte candele fatte trapezare a traverso fessure aperte a sbalzi nelle nuvole.

I Paradisi, regno delle nuvole, eran fatti di tanti circoli di cirri, uno più grande dell'altro; ricordando evidentemente la Rosa dei Beati dantesca. Il sistema dei circoli di nuvolette era relativo a una quantità di lumi contenuti da quelle; come si vede già fatto dal Brunellesco due secoli prima, in una festa descritta dal Vasari. Questi Paradisi eran pronti e illuminati: a un bel punto si apriva uno sportello nel cielo, ed ecco scoperto il Paradiso.

Le nuvole sono state in ogni secolo le deità protettrici del *Meraviglioso* scenico. Senza il loro aiuto nemmeno Giove sarebbe mai disceso tra gli uomini.

Le nuvole sono state il pudore della tecnica scenica; esse hanno nascosto le vergogne della umana miseria dei congegni. Ma questi, pure così meschini, riuscivano

ad esaltare la natura: giungevano a fabbricare materialmente la poesia.

* * *

La parte più interessante dell'opera di Sabbattini è quella meccanica.

Egli comincia col trattare della mutazione di scena a sparizione, la quale avviene mentre qualcuno, nel fondo della sala, per far votare il pubblico, suona trombe o tamburi, o finge una rissa, o fa cadere in rovina uno scalone! In questo mentre la operazione dello sparimento avviene alla chetichella, lo stesso Sabbattini ha il buon senso di riconoscere che il sistema della rissa e quello del crollo dello scalone sono un pò pericolosi. Resta il sistema delle trombe.

Certo che il pubblico, per non vedere i cambiamenti si doveva voltare: nè si poteva chiudere il sipario a ogni momento: nè si potevano spegnere le luci.

Le operazioni delle mutazioni a vista delle scene solide è molto elementare. Le case vengono avvolte da altre case, facendone scorrere i telai su guide di legno insaponate, (scene *duttili*) oppure lasciando cadere tele dipinte, a rivestire le costruzioni già in piedi.

Nella "Prattica" si trovano diverse meccaniche di telai; questi si aprono e spariscono, scorrendo sulle guide saponate o girano su un asse, venendo a coprire le scene già visibili.

Ma il Sabbattini indica pure come grandi fondali spariscano avvolti attorno al colossale cilindro ch'è sotto il tetto; sistema che i nostri vecchi macchinisti dicono usato ancora da loro, prima dei richiami in prima, in seconda, o in terza, fatti colle corde.

Nel Cinquecento e nel primo Seicento i teatri non avevano soffitta a solaio intero, ma soltanto balconi, o ballatoi, i quali si moltiplicarono e assunsero importanza dallo sviluppo sempre maggiore dato alle operazioni di soffitta. Le manovre di palcoscenico, sopra e sotto, erano quelle ancora in uso nell'Ottocento, e ai

tempi nostri. I telai che una volta scorrevano su guide di legno saponate, nel Sette e Ottocento scorrevano su rotelle e oggi vanno su palle con cuscinetti a sfere; questa è tutta la differenza. Quello che è progressivamente mutato col tempo è l'organizzazione di certi effetti, dovuta ai migliorati impianti negli edificii dei teatri, grazie alla maggiore comodità di lavoro, alla esclusione degli imprevisti, alla perfezione nell'esecuzione; ma le macchine sono sempre quelle, come principi, e gli effetti che gli antichi macchinisti riuscivano ad ottenere con quelle primitive, erano certamente, dal punto di vista meccanico, superiori ai nostri, per ciò che riguarda le apparizioni, le glorie e i voli.

I sistemi di queste mutazioni sono diversi, ma tutti elementari. Dobbiamo però dire che per quanto primitivi siano, tali sistemi sono ancora in uso.

Un cambiamento attentamente descritto è fatto col sistema di *periatti quadrilateri*; e, nel caso che possa occorrere un maggiore spazio da una scena all'altra, per dar luogo a danze, o altro, qui s'insegna a spostare il perno dei periatti operando da sottopalco e contemporaneamente da sopra. Girato il prisma un macchinista lo tira indietro sino al secondo buco, mentre l'uomo del sottopalco infila di nuovo il perno per bilciare il prisma. Naturalmente potevasi così diminuire il sito scenico o ingrandirlo secondo i bisogni spostando avanti o indietro i periatti.

L'uso delle *scene versili* romane ripristinato nel Rinascimento era stato già esportato dall'Italia in Francia nel 1596 perchè per un'*Arimene* di Nicola de Montreuil rappresentata nel Castello di Nantes fu fatto un palcoscenico "di quattro pentagoni ciascuno che presentava cinque facce, e questi pentagoni erano mossi e girati da un solo perno di ferro. Le facce erano dipinte diversamente secondo i soggetti della pastorale e dei diversi intermezzi; i cappelli dei pentagoni erano ornati di fiori e nastri d'oro., (*Arimene d'Olenix du Mont Sacre pastorale*. Nantes 1597). A quell'epoca gli

italiani erano già maestri di teatro. Caterina de Medici da oltre venti anni chiamava dall'Italia a Parigi le compagnie italiane. Le restituzioni neoclassiche del Rinascimento si diffondevano dall'Italia su tutta Europa; e con queste l'uso dei periatti descritti dal commento a Vitruvio nella famosa edizione di Daniello Barbaro pubblicata già dal 1567.

C'era chi usava i prismi triangolari e chi quelli pentagonali: Sabbattini raccomanda quelli a quattro facce perchè formano due case complete.

Il Furttenbach e il du Breuil, come allievi degli italiani descrivono anch'essi l'uso dei periatti.

Ma l'epoca delle scene su scanalature e dei periatti, al tempo del Sabbattini era per finire. Quei sistemi stavano per sembrare vecchi rimedi innanzi alla invenzione delle scene che sparivano in alto tutt'insieme a un solo comando dipendendo da un semplice contrappeso. Fu questa la invenzione che rivoluzionò la tecnica scenica nel 1639.

Ma proseguiamo ad esaminare il trattato.

Come facevano, nel Seicento a far crollare tutta una scena? Nè più nè meno di quel che facciamo noi. Si segavano tutti i pezzi in modo invisibile, si ricomponavano come sani, con buona pittura, e si tenevano fissi con una stanghetta, dal dietro - quella che noi oggi chiamiamo spillatura o spinatura. Quando si voleva far crollare la casa si tiravan via, d'un colpo, tutte le spine, e la scena rovinava.

Sabbattini fa anche il caso miracoloso della totale ricomposizione della scena, e afferma che, legando i pezzi a tanti fili invisibili e ritirando i fili, quelli torneranno al loro posto; ma questo se io non vedo come si fa, non so capire come con precisione avvenga. In ogni modo il sistema della spinatura è ancora in uso ed è l'unico modo per fare cadere d'un colpo tanti pezzi di scena o tante tende o qualsiasi cosa che si voglia far cadere all'improvviso.

Sabbattini insegna che per fare gl'incendi basta sem-

plicemente bagnare le scene con l'acquavite. E' un po' lapalissiano: ma allora vedete, si scherzava col fuoco, in assenza dei pompieri. L'acquavite è un vecchio elemento teatrale che vediamo usato dai misteri medioevali, anche per le piogge di fuoco fatte con batuffoli di bambagia bagnati di arzente.

Per *La Gatta* di Rino Alessi, venne chiamato in Italia da T. Pawlova, il Dancenکو fondatore, con Stanislavsky, del Teatro dell'Arte di Mosca. Al 3° atto, dovendo crollare una casa e incendiarsene le rovine, l'illustre maestro si dichiarò impotente; perchè i registi russi hanno dieci aiutanti tecnici a far queste cose. La Pawlova telegrafò a me ed io volentieri aiutai il vecchio maestro. Feci crollare la casa col sistema di Sabbattini e la incendiai con riflettori e fumo di talco, all'antica.

Vediamo gli sportelli a staffe di ferro che s'aprono nel palcoscenico e si richiudono coi puntelli e vediamo che i personaggi possono apparire in scena d'un sol colpo e già dritti in piedi su una barella sollevata d'un tratto entro lo sportello al piano del palcoscenico. Per le apparizioni un altro sistema è quello di mettere il personaggio in punta d'una leva e di sollevar di scatto la medesima entro la bodola. Durante i balletti o le moresche si fa che "ballettanti o morescanti", sapendo il luogo delle aperture sul palco si dividono in due file, una verso il fondo, lasciando la possibilità alle apparizioni. D'improvviso si aprono gli sportelli e saltano su i nuovi personaggi, come per magia.

Anche gl'inferni si fanno accendendo due fuochi uno avanti e uno indietro e facendo passeggiare la gente nel loro mezzo. Si aiutano gli effetti del fuoco spruzzando pece greca polverizzata in un cartoccio, avanti a una torcia accesa.

Per via di semplici trucchi potevano sorgere i monti dalla terra, naturalmente salendo dal sottopalco tra due guide saponate con un congegno similissimo a quello ancora in uso; e si faceva il mare, tirando un tappeto azzurro su un piano di stagge ondulate, mosse alter-

nativamente. Per il mare il sistema migliore era — e resta — quello di girare con manubri, una serie di cilindri tortili che davano un successivo movimento di onde alla tenda azzurra. Quando Eugen O' Neill ragazzo, si rotolava sotto il tendone del mare nelle scene paterne non faceva che imitare mimicamente la macchina del Sabbattini.

Volendo « fare che il mare subito s'innalzi, si gonfi, si conturbi e muti di colore », basterà che tra un cilindro e l'altro i macchinisti di sottopalco alzino un'onda verticale inclinata in dietro, che sopra il lavoro dei cilindri delle onde normali. Distribuendo queste onde con gradazione si può fare una tempesta che sale e, lavorando all'inverso, una bonaccia che torna.

Come si fa a passare una nave da un lato all'altro della scena? La nave poggiata su una guida fatta a coda di rondine scorrerà da una parte all'altra, passando tra i cilindri mentre dentro ad essa uno o più uomini muoveranno i remi, tutti congiunti a un solo legno.

Più difficile sarà far venire in scena una galera e farla tornare indietro, ma sarebbe lungo spiegare il sistema dei cilindri spezzati e fatti facoltativi con l'aiuto di macchinisti sottopalco. I stravaganti soggetti secenteschi potevano pretendere perfino che un intero vascello sorgesse dal mare ed è, infatti, calcolato anche questo. Qui i delfini e i mostri soffiavano acqua a continuazione, rovesciando una tela celestina colorata d'argento che gira sottopalco e torna loro a ripassare per la bocca, a ciambella.

Naturalmente il Sabbattini descrive i meccanismi coi quali maestosamente scendevano i carri delle divinità e dei personaggi. Essi non sono che un triangolo da forza scorrente fra due travi saponate al tiro di una corda avvolta a un argano. I congegni di leve, puntelli, barbacani, braghe, girelle, carrucole, rocchetti, e i canapi messi in gioco per sollevare scene di peso contenenti fino a centinaia di personaggi, sono qui laconi-

camente menzionati; ma chi conosca questi ordigni sa che il parlarne con semplicità non nasconde la loro complicazione, perchè non tutti questi dispositivi sono primitivi. Per un'opera modernissima ispirata al Seicento *Cefalo e Procri* data alla Fenice circa vent'anni fa io feci vagare per il cielo Diana col suo levriero e la portai a terra, con macchina appresa dal Sabbattini. La macchina delle navi trasversali e che girano e tornano indietro è complicato e difficile a fare.

Sabbattini risolve l'ingenuo problema dei fantasmi che interessa tutti i vecchi trattatisti. Nel Cinquecento l'Ingegneri dedica agli spettri una lunga spiegazione; l'architetto Serlio se ne occupa pure diffusamente. Le fantasime del Sabbattini sono, naturalmente, manovrate di sottopalco e fatte a forma umana, con braccia cartonate su tela. Appaiono nella penombra e spariscono subito. Si possono far diminuire, torcere e piegare come burattini. Esse escono tra le scene e passeggiano sul palco con l'abito lungo e la "maschera della fantasima". Le fantasime hanno il collo molto lungo, a soffietto di tela, che si allunga ancor di più: il loro corpo si può anche ingrassare e gonfiare, allargandosi col sistema degli ombrelli, al tiro di una funicella. Gli spettri possono anche parlare per mezzo di una cerbotana lunghissima che sale da sottopalco come un portavoce.

* * *

Ed eccoli alla illuminazione scenica.

Fin dai primi del secolo XVI° la luce aveva acquistato delle raffinatezze. Riporta Corrado Ricci (*Scenografia - Treves - p. 12*) un passo di antica relazione che ammira gli ardimenti di Giulio Romano quando "nella venuta di Carlo V° Imperatore, fece gli apparati in Mantova et l'ordine d'una scena; nella quale egli con nuovi ordini di lumi fece recitare, errando il sole mentre si recitò che faceva lume loro et finita la commedia si nascose dietro ai monti ..

Sabbattini ci istruisce sulla illuminazione scenica, problema già trattato da Leone Sommi nei suoi Dialoghi (1556), dall'Ingegneri nella sua *Poesia Rappresentativa* e dal Serlio nel *Trattato di Architettura*.

Non sempre la scena era illuminata rudimentalmente da

” *Una Lumiera*

Ricca d'alquanti mozzicon di cera „

come dice Calzabigi nella sua inedita *Lulliade* (canto V Str. 21). De Sommi rischiarava ”giocondissimamente „, le scene gaie, vela i lumi quando cominciano i ”casi dolenti „, mette schermi turchini nelle scene drammatiche; e illumina con pochissimi lumi la sala dal fondo in modo che la luce non vista agli occhi dei spettatori facendo splendere la scena „.

Nel Seicento gli effetti di luce erano uso comune. Ottant'anni dopo il de Sommi, la descrizione della *Andromeda* del Gritti, che citeremo ancora, dice: ”La scena in tanto andazzo perdendo qualche lume, dava indizio che s'accostava la notte; e mentre ogn'uno mirava questa bella, ma quasi insensibile mutazione, (la quale, però, da alcuni fu creduta difetto, non considerando ch'era artificio) ecco cangiarsi la Scena in una bellissima corte „.

Il Serlio nel capitolo de' *Lumi artificiali delle scene* indica i sistemi per colorare le luci, descrive una ribalta luminosa dall'alto fatta di «torcie pendenti davanti alla scena» evidentemente disposte dietro il Mantello di Arlecchino, per non dare negli occhi agli assistenti; descrive candelieri disposti dietro vasi pieni di acque colorate e tegamini che bruciano pezzi di canfora per profumare il fumo delle padelle; indica effetti di sole riflessi da un bacile da barbiere «ben lustro» la riflessione del quale «farà certi splendori come di raggi del sole». Nella *Ermione* di Pio Enea degli Obizzi (sec. XVI) rappresentata in un teatro di legno eretto sul Prato della Valle a Padova si parla di innumerevoli candele di sego più

puzzolenti delle padelle brucianti olio e catrame. Il fumo delle une e delle altre, dice de Sommi, oltrechè bruciare gli occhi, diminuiva la vista velando le scene in modo lugubre.

Per diminuire gli inconvenienti che facevano fumose le lumiere un'esercito di smoccolatori operava negli intervalli, evitando alla gente — spettatori e attori — «di essere tocchi da cenere o da licori cadenti» come dice l'Ingegneri.

Il Sabbattini ci dà i disegni delle batterie di luci regolabili che dovevano orlare le case stando nascoste nei cornicioni, guidati a comando unico. Un sistema di cilindretti scopriva o celava tutt'insieme le luci, una stige sollevando, o abbassando, questa sorta di paralumi. Si usava anche «l'accecamiento» per far sparire le macchine e le scene. Nell'*Andromeda* che dicemmo inscenata dal Guitti (1638, Ferrara) lo scenotecnico fece scendere, di colpo globi contenenti ciascuno duecento padelle accese, per far sparire una macchinosa scena carica di centinaia di persone, e per illuminare una grandiosa battaglia che doveva svolgersi al luogo della scena sparita. Nella stessa opera un gigantesco arcobaleno fatto di leggeri vapori che prendevano luce colorata apparve sul finale, per dire che si faceva la pace.

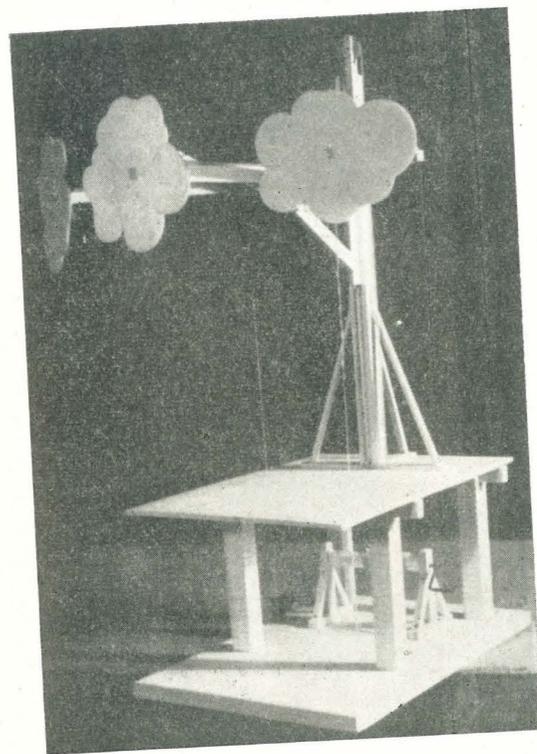
Abbiamo detto come non bisogna credere nemmeno che la illuminazione del firmamento fosse primitiva, perchè già nel Serlio si leggono avvertenze che indicano esigenza e raffinatezza. Sigismondo Cantelmo riferisce al Duca di Ferrara della rappresentazione fatta a Mantova il 23 febbraio 1501, dicendo d'aver visto «un ciel quale fulgentissimo de varii lumi, in modo de luciolissime stelle con una artificiata rota de segni, al moto de quali girava mo il sole, mo la luna nelle case proprie». *Lettere Artistiche* ecc. per G. Cantori, 1886, pag. 2. Baldassarre Castiglione Juniore scriveva al Duca di Mantova nel 1592: «I lumi vogliono esser disposti con summo judicio, parendo che l'allumare bene sia una cognitione et scientia appartata dalle altre».

E del suo stesso parere era il Guarini in una lettera riguardante appunto la messinscena del *Pastor Fido*, realizzata a Mantova nel 1592 dell'architetto ducale G. B. Aleotti detto l'Argenta, con macchine di cui parla Castiglione, e con pitture di Hippolito Andreasio: «la scena non allumata è priva di ogni ornamento, et soprattutto di quello degli intramezzi i quali a lume di sole riescono insipidissimi, ancorchè fossero i più belli del mondo» (A. d'Ancona - *Il Teatro Mantovano del Sec. XVI - Giorn. St. della Lett. It.* vol 7 - p. 65). La luce artificiale era preferita a quella del sole che guasta tutto, secondo rilievi fatti ampiamente dei tecnici del tempo, per ciò le commedie venivan fatte preferibilmente a luce artificiale «cominciassi la commedia de giorno, facta nocte con chiuse finestre et accesi lumi» (Lettere di Pencaro del 1499 pubblicate da Luzio Renier - *Giorn. St. XI* fasc. 31-32).

Dicemmo già che della luce ampiamente si occupano nel 1556 i «*Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*» dell'ebreo Leone de Sommi, conservati nella R. Biblioteca di Parma e interamente dedicati alla tecnica scenica: essi furono da me pubblicati nella rivista «*L'Illustrazione Teatrale*» di Milano, (escluso soltanto il Primo Dialogo di carattere culturale e non tecnico; v. n. 3 Agosto Settembre 1926 e seguenti).

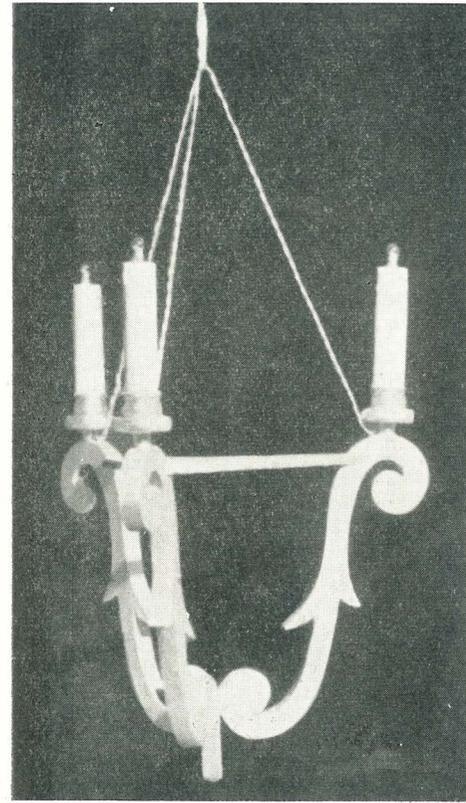
Il Flemming crede che soltanto nel principio del Seicento «l'illuminazione sia diventata mobile, e incominci a divenire cosciente dei suoi effetti dinamici» - «Perchè — egli dice — la Rinascenza aveva fatto un uso puramente statico della luce». Questo non è esatto. Nel *Quarto Dialogo* di Leone de Sommi, che Flemming mostra di non conoscere, ottantadue anni prima del Sabbattini, il principio della dinamicità delle luci sceniche era già avvistato.

De Sommi distingue la illuminazione della commedia da quella della tragedia e fa il caso di una illuminazione che al momento tragico venga velata, con l'adombramento e lo spegnimenti dei lumi, ciò che cagionerà



Macchina per nuvole

Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale di Nicola Sabbattini, tenuta a Pesaro, nel 1952



“ Lume ornamentale ,,

*Ricostruzione plastica eseguita in occasione della Mostra di Scenotecnica Teatrale
di Nicola Sabbatini, tenuta a Pesaro, nel 1952*

« un profondissimo horrorre nel petto degli spettatori ».

Già il de Sommi aveva capito anche quello che sembra una scoperta moderna: che cioè le luci sceniche debbono essere riflesse, indirette, perchè il lume che « scuote negli occhi » offende « troppo estremamente chi di continuo ha da ammirarlo » ragion per cui fu inventato il modo di riparare i lumi, e quello di velarli. Leone de Sommi ci illustra il sistema di usare gli specchi per illuminare i luoghi che interessano nelle prospettive e i punti bui della scena. Questi specchietti si mettevano dietro le colonne o dietro le case, a prendere la luce dai lumi e dirigerla.

Dal Sommi apprendiamo che per fare uscire il puzzo del fumo non dalla parte del teatro ma dal retroscena, si usava fare nelle case e nei fondali una quantità di buchi e spiragli, dai quali questo fumo potesse esalare indietro anzichè velare come con una oscura cortina la boccascena. A causa di quel fumo « non più homini, ma ombre ci paiono li recitandi et li spettatori altresì », e col fumo si spiega perchè alla fine degli spettacoli gli occhi dovevano.

Prima della invenzione della luce elettrica, il sistema per regolare la luce è stato sempre quello dei cilindri di latta che incapucciavano le lumiere nelle batterie di lumi orizzontali e verticali.

Questi cappucci potevano anche portare un occhio colorato di vetro, e sappiamo anche di colonne che nel seicento portavano occhi colorati. Il Sabbattini disegna lumi a cappuccio come de Sommi, con l'aggiunta d'un comando a carrucole e funicelle che li fa funzionare in serie; lo stesso comando che al tempo del Beccega era affidato alla stige metallica.

Essendo, il suo, un trattato elementare, che insegna i fondamenti dell'arte, i mezzi luministici vi sono descritti nella loro semplicità primordiale e non negli effetti che se ne possono ricavare; mentre noi sappiamo che, fin dalla metà del Cinquecento, la illuminazione colorata aveva già importanza di funzione raffinata. Il Sab-

battini accenna ad un contrasto allora esistente, che nello stesso senso si verifica anche nei nostri giorni tra quelli che vogliono la scena molto illuminata dal fronte e altri che la vogliono ad effetti interni laterali, diciamo alla Caravaggio: « in questo sono diverse le opinioni. Alcuni vogliono che si pigli il lume in testa cioè verso gli spettatori (*vuol dire che la luce provenga alla scena dal palcoscenico*) altri dalla parte opposta cioè dietro la scena; et altri dall'uno dei canti. In quanto alli primi che dicono dover pigliarsi il lume in testa, diciamo pure, che se così si farà, la scena verrà ad essere tanto chiara e quasi slavata, che darà pochissimo gusto a chi la mirerà, e non discernerà le parti di essa ». Osserva quindi, che le lampade dal di dietro non schiarirebbero la scena e perciò è del parere che la piazza si debba illuminare da una parte sola, o da ambo i lati, non dal fronte. Comunque l'unico disegno delle lampade da scena del Cinque e Seicento ci vien comunicato dal Sabbattini. Nel senso documentario la sua opera, di pagina in pagina si conferma sempre più preziosa. Il valore della *Prattica* di Sabbattini per la storia del teatro è immenso, perchè rappresenta gli usi scenici italiani del Rinascimento e del primo Seicento: vale a dire oltre un secolo di trovate e rinnovazioni portate dagli ingegni teatrali italiani. ⁽¹⁾.

(1) Tanto per portare un esempio del come era usata la luce nell'anno stesso della pubblicazione del trattato di N. Sabbattini, riportiamo una parte della descrizione de " *La Maga fulminata - favola del Signor BENEDETTO FERRARI - rappresentata in musica in Venezia l'anno 1638 ...* « Dileguata la cortina si vide la Scena tutt'Aria e terra; il cielo era quando la notte lo vela; tempestato di stelle faceva credere, che in un teatro fosse venuto ad abitare il cielo. Scese per via semicircolare nel suo cerchio d'argento la Luna, la quale cantato il Prologo si nascose sotterra. Divenne il ciclo luminoso, e chiaro, e uscì un Palagio reale a far pompa della sua meravigliosa architettura comparve con seguito di Cavalieri Artusia Maga, e poco dopo Floridoro Principe. Il vestire di questi due Personaggi era alla foggia Turca. La preziosità dell'habito, l'esquisitezza del canto si può ben ammirare, ma non ridire. Con leggiadrissimo assalto si videro due Cavalieri a far battaglia; tra la ferocia de' colpi brillando la bizzaria dell'habito, stava la gente perduta e tra due spade languivano di piacer, non di dolore i cori.

Spuntò dalla Reale il Principe Rosmondo. Questi adornò all'uso Perseo,

Gli scenotecnici fioriscono nei periodi di splendore delle civiltà, quando l'arte e il gusto godono alto prestigio e larga diffusione, fino ad appassionare i ricchi, i quali normalmente si compiacciono d'altri passatempi. È allora che il teatro gode il favore della sorte: la for-

fece altri perdere col grave dell'aspetto, colla pomposità del manto, e colla soavità della voce.

Scarabea, Vecchia rimbambita, spiegò con sì argute vivezze i suoi amori, che non vi fu Giovane, né Vecchio, che non ne divenisse amante. *Si oscurò il giorno, tremò la terra, balenò il cielo*; invocando la Maga Plutone s'aperse l'Inferno.

Col seguito dei suoi neri Signori comparve il Principe di quella Regione. *Tornò chiaro*, e in una nube d'oro si lasciò vedere Pallade, che scorreva le vie del cielo. Cantò costei da Personaggio, qual'era, divino. Era di così lucida veste ornata, ch'ogni occhio comprava la dilei vista a prezzo d'abbigliamento. Uscirono dalla Reale sei Nani a formare una ridicolosa danza, qui hebbe fine l'Atto primo.

Divenne la Scena un bosco; parevano le di lui frondi tremolare, e i ruscelli scorrere; al suo bel vedere non mancava altro di naturale, che il volo di un angelo, e il corso di una fera. Cinta d'un bizzarissimo succinto arnese si vide la Maga; al cenno della verga, un albero, una fonte e un sasso figliarono tre cavalieri. Così bella trasformazione trasformò in giubilo mill'anime. Si cambiò in un baleno l'imboschito apparato in spumoso, e marittimo; veleggiava per lo mare una navicella con due cavalieri dentro, e un timoniere a poppa, si vedea tracciata da tre Sirene al lito. Schernite al fine si affuffarono nelle acque. Fu l'occhio del riguardante dell'onde salse a i sentieri del cielo chiamato da Mercurio, che leggiadrissimo passeggiava per le nubi; s'aperse poco dopo il Cielo e si glorificarono le viste per il Tonante, che sopra d'un aquilone posava; giunse Pallade sopra d'un carro d'oro da due civette tirato e nella gran sala dell'Aria si fermò un Concistoro di Deità, non si può narrare, né l'artificio, né l'ornamento di queste machine, chi vuol sapere il rapidissimo volo di Mercurio, diventi angelo. Chiuso il cielo, si vide l'Inferno, da cui uscirono otto spiriti a figurare stravagantissimi diversi intrecci; e qui hebbe fine l'Atto secondo.

Tornò la Reggia d'Artusia, e uscito il Principe Floridoro, vide al cenno della Maga mutarsi la prospettiva in horrida spelonca, colle due principesse legate a due macigni, e Rosmondo Principe cangiato in Drago, che le giva dilaniando. Sparì il funebre spettacolo. Artusia infuriata, dopo haver fatto tornare al mare, la selva, l'Inferno, e bestemmiate le due Deità e quelle del Cielo, *le cadde un folgore nel seno*, e apertasi la terra sprofondò. *Tornarono di nuovo ad indorare con i suoi splendosi le nubi* di Giove, Pallade e Mercurio; indi non più veduti questi numi, *sopravenne un'oscurità densa, la quale accompagnata da tuoni e lampi e di tempesta, scagliò terrore*, e diletto insieme ne circostanti ad un horribile scoppio andò in fumo il Palagio d'Artusia, e tornato all'essere suo innato loco, cioè Aria, e terra, si videro i liberati Heroi con altri cavalieri, e Pallade a loro nel mezzo, la quale dopo haverli licenziati, sopra una nube d'argento che sotto de' piedi le nacque, salì meravigliosamente al Cielo. Otto de Cavalieri fecero una bellissima danza, e qui ebbe fine l'Ultimo atto.

Vivete sani.

tuna degli artisti della scena coincide dunque coi tempi nobili e di maggior benessere.

Nicola Sabbattini ebbe la ventura di nascere in una epoca straordinariamente propizia al Teatro; l'Italia era allora divisa e suddivisa, ma le arti fiorivano.

I VOLI NELLA SCENA

Dopo l'infelice Icaro, primo caduto dell'aviazione sono l'Astolfo ariostesco e Cirano di Bergerac i più illustri eroi dell'aria nella letteratura romantica. Le prodezze di Ercole al giardino delle Esperidi, e di Giasone capo degli Argonauti, impallidiscono avanti al prodigio di andare tra le nuvole.

Lo sforzo degli uomini, nel superare se stessi, s'è consolato sovente nella funzione letteraria e illuso nell'apparenza scenica; così la scoperta di mondi arcani e mirabili, come l'*Ogigia* di Omero, l'*Atlantide* di Platone o la *Merope* di Teopompo, ha ritrovato in altri tempi la stessa ansia di curiosità poetica dall'«*Utopia*», il «*non luogo*» di Tommaso Moro, all'«*isola aerea*» di Shelley «bella come una rovina del paradiso, tra cielo, aria terra e mare cullata e sospesa in chiara tranquillità» nell'«*Epipsychidion*». La geografia poetica supera in qualche modo questa bassa terra mortale. In guisa assolutamente astratta la *Nuova Atlantide* di Bacone o la *Città del Sole* di Campanella, sempre in clima fiabesco, la *Pancaja* di Diodoro Siculo e i succescivi Eden e Eldoradi fino alla *Badia di Thèleme* di Rabelais ed ai *Paradisi Artificiali* di Baudelaire, tutte queste Isole incantate, Città dei Beati, o popolarmente Paesi della Cuccagna, per star proprio al sicuro son situate, spesso, lontane dalla terra: e possibilmente più in alto di essa. Il pover'uomo, mortale, quello che non ancora poteva sollevarsi dal pianeta, ci si trova innanzi con la mente.

A far sognare ad occhi aperti, in tempi più fantasiosi

di questi nostri, che sono in certo senso troppo *funzionali* e *razionalisti*, la scena del teatro portò l'ausilio delle sue fattuccherie. Tornò ancora il classico *Meraviglioso* — che viene a ristorare, di volta in volta, l'inardito teatro — e l'arte scenica si tornò a chiamar magica, per i prodigi che i suoi eroi riuscivano a compiere nella complicità dei geniali architetti macchinisti che stupirono i secoli scorsi. Nella storia del teatro, di periodi di splendore delle macchine e delle meraviglie ultraterrene, compiute mercè l'intervento degli Dei, protagonisti o *ex machina*, sono stati in ogni secolo, alternandosi ai periodi di prevalenza letteraria e di conseguenza mortificazione scenica. Il teatro d'aeroplani è stato ai giorni nostri concepito da Marinetti come un prodigio futurista, suggerito dalla realtà e dall'idea di utilizzare l'aviazione in gioco artistico, su disegni da tracciare nell'aria, secondo una coreografia di ritmi spaziali, di grande respiro. Il teatro in aria realizzato dalla scenotecnica medioevale, ripreso con genialità da quella del Quattrocento, sviluppato a perfezioni inaudite dalla abilità seicentesca, raffinato memorabilmente da quella del Settecento conservato dai grandi Balli dello scorso secolo, è, ai nostri tempi, del tutto smarrito. L'arte della meccanica teatrale, è molto presuntuosa, oggigiorno, perchè quanto essa realizza è meschino, al confronto di ciò che fu compiuto nel passato. Se oggi per far volare una comparsa si fanno tanti miracoli, ieri i Paradisi con centinaia di angeli e gli Olimpi popolati di dei, volavano come niente.

Altrove io ho descritto le macchine sceniche per volare possedute dai greci e dai romani. Dall'*Onomasticon* di Giulio Pollice si apprendono i nomi dei diversi congegni greci perfezionati dai romani, con i quali gli antichi « Quivi si vede la cornuta e lucida Luna levarsi pian piano, et essersi alzata che gli occhi degli spettatori non l'han veduta muoversi: in alcune altre si vede il levar del sole et il suo girar et nel finire della commedia tramontar poi con tale artificio che molti spettatori di

esaudivano le esigenze tecniche delle loro finzioni poetiche, come l'intervento degli Dei, i quali essendo i personaggi principali del teatro greco potevano comparire da un momento all'altro perchè tra gli dei e gli uomini c'eran rapporti più diretti dei nostri.

Il *Cheraunoscopeion* era la macchina per i fulmini, il *bronteion* era quella per i tuoni e stava sotto palco, consistendo in tanti ciottoli che cadevano in vasi di rame. Il *teologheion* era il parlatorio degli Dei, la macchina con la quale scendeva in terra Giove, nascosta nelle nuvole, la *gheranos* era una gru che sollevava gli attori isolati e serviva ai rapimenti di uomini consumati dagli Dei. Gli *aiorai* erano le corde che scendevano dal cielo, sempre nascoste dalle nuvole, e permettevano ai divini personaggi di volare e intervenire sulla terra, nei fatti degli uomini.

Già dal secolo XIII vediamo ripresi i voli scenici, con i fantocci o le persone reali che figuravano diavoli volanti, angeli dell'Annunciazione, o anime che salivano in Paradiso.

Nel Medioevo la partecipazione della divinità agli spettacoli teatrali proseguì la tradizione classica. Dai Santi Sepolcri il Cristo risorse e s'innalzò al Paradiso tirato dalle funi più invisibili: si spalancarono gli Empirei e si assistette a Giudizi Universali a grande spettacolo, piovvero i volatili angioletti battendo alucce candide: i piccioncini furono per un pezzo personaggi autorevoli del teatro, dovendo rappresentare lo Spirito Santo. Dato il genere di rappresentazione allora usata, ciò che mancava al teatro di questo tempo era proprio la aviazione!

Ma l'arte dei meccanismi, che il Brunellesco e il della Cecca fiorentini avevano sviluppato « Ingegnerie » perfezionati e complicati, dovevano costituire la massima attrazione della scenografia del Sei e Settecento.

Sulla fine del secolo XV, dopo i prodigi compiuti a Firenze, descritti così brillantemente dal Vasari, furono più diffusi i mezzi tecnici coi quali si poteva fare

« uno paradiso cum stelle ed altre rode » come nel 1487 fece il Duca Ercole di Ferrara.

Col Rinascimento gli olimpi tornano nella « scena superiore » cioè nel cielo, e in luogo dell'Arcangelo Gabriele nuovamente si vede correre per la scena Mercurio e si vede Giove che « levatosi di sedia passeggia tanto che passa le cortine » sempre lassù tra le nuvole e « Mercurio ascende per macchina al cielo o furtivamente si nasconde subito », dietro le nuvole.

Si vide a Genova nel 1490 un grandissimo cielo, cioè « un palco eminente apparato in modo di un emispero davanti al tribunale » cioè al palcoscenico « in mezzo del quale erano Apollo cum certi altri pianeti et in cima era Jove al quale parlando Apollo, cum certi versi, gli domandoe la causa perchè li haveva conducti in terra. Quale gli rispose, ecc. ». « Et finito le parole sue, se aperse el sollaro de la sala cum una grande luminaria e ornamento quasi celeste, e descusero quattro angeli in mezzo de li quali un Moro imbindandato » (cioè sostenuto dalle binde) « et per essi fu consignato in terra alle quattro virtù cardinali le quali lo accolsero cum una canzone ornata in comendatione del Moro et cantata cum bona musica. Et li angeli che l'avevano conducto in terra ritornarono cum li ordini sui dov'erano discesi ». (Arch. stor. lomb., p. 967).

Ancora alla corte di Ferrara nel 1941 fu fatta « una bella festa » « et in mezzo de la sala ghe era uno paradiso ».

Il principale luogo scenico della scena medioevale rinascimentistica e barocca fu dunque il cielo con le nuvole e le neviccate, le piogge ed i nemi, le terribili tempeste coi fulmini e i lampi e le piogge di fuoco, fatte con batuffoli di cotone impregnati d'acquavite e gettati accesi sulla testa dei personaggi. Era questa, la sparata finale di qualche parte dello spettacolo. A un bel punto « le cortine del cielo si aprono e, come scrive Floriano Dulfo in una lettera da Bologna nel 1496, l'apparato si mostra « cum lo coperto azuro stellato che ne pictore

ne sculptore, ne ingegno humano saperebe ne pensare ne fare il più bello ».

Era dietro il primo cielo ch'erano nascosti i praticabili con le gradinate ove sedevano gli dei, cristiani o pagani che fossero, i quali venivano scoperti quando le cortine del cielo si aprivano.

Più che riportar testimonianze di antiche lettere e cronache, sarebbe il caso di riprodurre le splendide scene antiche conservate negli archivi delle Corti. Vi si vedrebbe come nel Seicento fosse il cielo il gran teatro delle gesta scenotecniche. Gli esterni abbondavano nell'antica scenografia assai più che nella nostra. Nella prima scenografia barocca i palazzi erano scoperchiati, per dar modo di vedere i cieli con le apparizioni e i voli. Si vedono i giganteschi saloni architettonici, gremiti di cariatidi, colonne, pilastri reggere non già le trabeazioni del tetto ma un capitello che tiene un gentil vaso, o una pigna, o una palla. Il soffitto è scomparso per dar luogo alle nuvole, le quali a un certo punto si squarceranno per mostrare un'orchestra di cherubini, ghirlande di angeli, la Rosa dei Beati, il trionfo del Paradiso.

Le colonne o le cariatidi reggono i capitelli, ma questi sono come vaghe pedane da cui si spicchi il volo verso i cieli, trampolini aerei da dove ci si può librare per i voli poetici, aeroscali di una fiabesca Serata dell'Ala, nel paese della fantasia classica.

Tra quinte di rocce messe in fila come tanti soldati, sopra una marina si innalzerà un cielo, all'infinito, ornato di magnifiche nubi, pronte a correre al cenno del macchinista sospinte dai più muggenti nemi che vogliono far naufragare il vascello di Paride. Ma, ecco, tra le nubi, apparire ad un certo punto il carro di Venere tirto dai colombi, o dai cigni, e si vedrà la Dea invocare con civetteria la potenza di Nettuno, affinché salvi dalla tempesta il vascello di Paride.

La decadenza delle scene a cielo aperto — cioè di questo modo di concepire le scene metà interno e metà esterno — imprigionò, col realismo, gl'inventori di spet-

tacoli. Chiuse le volte sui filari delle colonne, alzate le cupole sulle altissime cariatidi, escluso il cielo che prima era permanente in qualsiasi luogo scenico, ecco è diminuito l'uso dei grandi spettacoli aerei: finirono i grandi voli di Bellerofonte, le carole volanti dei serafini, le cadute di Fetonte, le corse di Giove sul carro preceduto dall'aquila, le discese degli Olimpi e dei Paradisi in amabile visita su questo divertente pianeta dove gli uomini giocano a illudersi. Non che sparisse del tutto l'uso dei voli, non furono essi grandiosi come prima: vennero asserviti alla commedia. Nella scenografia barocca, il cielo e le nuvole erano elementi architettonici mobili come ballerini. Le nuvole venivano dipinte sulla carta, ma la scenografia di quel tempo mal volentieri si schiacciava sul foglio di tela del fondale. Per reazione a questo, nel secondo periodo barocco tutto diventò architettura, anche l'acqua delle cascate, il fogliame degli alberi e perfino il vapore delle nuvole del quale gli architetti disponevano con grandissima confidenza. Allora erano gli uomini che facevano muovere le nuvole, come oggi sono le nuvole che fan muovere i piloti, obbligandoli a certe rotte con la loro presenza.

Ma la tecnica di quella pittura delle nuvole pretendeva particolari cure che oggi ci possono interessare. Si trattava infatti di rifare i raggi che filtravano fra nuvola e nuvola, con i diversi aspetti loro ridenti e minacciose di piombo o di bambagia o saponata. Se oggi la moderna tecnica scenica lavora col colore liquido dei fasci luminosi localizzati per mezzo di condensatori e di obbiettivi fotografici, ieri le luci stesse venivano rimpiattite dietro le nuvolette ognuna delle quali prendeva il suo rosa, il suo celestino, o il rosso, o il viola o l'iridato, dal rovescio delle nuvole stesse, che camminavano portandosi a zaino le lumiere con i relativi schermi colorati.

Le ricerche fatte per animare la uniformità dei cieli e per dar loro una vita a comando hanno sempre costituito lo sforzo degli ingegneri, cioè di quelli che costruivano

van gl'«ingegni»: i congegni scenici. Bernardo Buontalenti, grandissimo maestro che lavorò alla Corte de' Medici, fu soprannominato per tutta la vita Bernardo delle Girandole, perchè aveva inventato nei fuochi artificiali la ruota pirotecnica, da lui usata anche negli incendi da teatro, quelli che tanto piacevano agli antichi e per i quali è celebre Lorenzo Bernini per la commedia «La Fiera», descrittaci da Domenico suo figlio. Ma il Buontalenti aveva pure scoperto una sorte di lanterna contenente certe figure intagliate le quali, montate sopra a ruote, giravano e, con la partecipazione del fumo, venivano a proiettar l'ombra delle figure stesse sul fondo del cielo. Era questa una specie di lanterna magica, come l'altra che si vede in azione nell'Orlando Furioso: una macchina per fantasmi, una sorgente di apparizioni mobili, teatro d'immagini in movimento, *motion picture* della Rinascenza. L'effetto doveva essere come genere, non dico potenza, lo stesso delle ombre scoperte dopo le applicazioni sceniche della luce colorata, fatte dalla danzatrice americana Loie Fuller: quelle ombre gigantesche che abbiamo visto anche nei balletti di Mary Wigman, naturalmente ritmate con le figure della danza. Il valore cosmico del risultato, sarebbe venuto dalla partecipazione del cielo a queste azioni degli uomini. E il risultato avrebbe esaudito appunto le aspirazioni che nel fondo muove il genere fantastico dei balletti, quella che ispirava all'origine del melodramma.

Il vero eroe di tutti questi sforzi artistici era dunque il macchinista, riconosciuto, in fatti, il principale artista della rappresentazione.

Famoso ad esempio, il macchinista Petronio Nanni che lavorò per Antonio Bibiena sulla metà del Settecento. Per un'opera di Gluck furono pagate al musicista 2460 lire, allo scenografo Bibiena 4200 lire, e al macchinista Nanni 4600. Il manifesto «solenne» dell'Alceste chiamava *celebre* il poeta Calzabigi, *rinomato* C. Gluck, *famoso* il Bibiena e *ingegnoso* Pietro Nanni che

per l'Alceste percepì 10 mila lire, mentre Bibiena ne ebbe 6000.

Nel «Trattato sopra le scene» della sua opera sulla architettura, il Serlio descrive un cielo come appariva tra le luci della scena (fitte coi lumi dietro boccioni pieni di liquidi colorati) «così artificiosamente ordinati che rappresentavano tante gioie lucidissime come sono Diamanti, Rubini, Zaffiri, Smeraldi et cose simili». tal cosa stupiscono. Con l'artificio a qualche bon proposito si vedrà discendere alcun Dio dal cielo, correre qualche pianeta per l'aria ».

Come si facessero queste apparizioni mobili ce lo dice dove consiglia che «se talvolta accadrà che uno Pianeta, o altra cosa per aria si vegga passare, sia ben dipinta quella cosa in cartone et tagliata intorno, poi dietro la Scena (tra le case e il cielo) sia tirato a traverso un filo di ferro sottile, et con alcuni anelletti in esso filo negro et dall'altro lato sarà una persona che pian piano lo tirerà a se, ma sarà di forte lontano, che ne l'uno ne l'altro filo sarà veduto. Tal fiata accaderà tuoni e lampi e folgori a qualche proposito, li tuoni così si faranno: sempre, come ho detto, le scene si fanno nel capo di una sala, sopra la quale gli è sempre un suoli, sopra del quale si farà correre una grossa palla doi pietra la quale farà bene il tuono. Il lampo così si farà. Sarà uno dietro la scena in luogo alto, hauendo nella mano una scatoletta entro la quale vi sia polvere di vernice: et il coperchio sia pieno di busi: nel mezzo del coperchio sarà una candeletta accesa: et alzando in su la mano quella polvere salirà in alto e percuoterà nella candela accesa di maniera che farà lampi assai bene. Circa al folgore sarà tirato un filo di ferro lontano attraverso la scena, che discenda in basso, dentro del quale sarà acconciato un rocchetto o raggio che sia, ma questo sarà ornato di oro stridente et mentre si farà lo tuono nel finir di quello sia scaricato una coda et nel medesimo tempo dato fuoco al folgore, et farà buon effetto ».

Il Sabbattini nella sua «*Prattica di fabbricar scene*» (1863) ci descrive a sua volta come si operavano le mutazioni dei cieli, da sereni in nuvolosi, e ci descrive i primi fissi, i secondi eliminabili essendo «spezzamenti mobili, dipinti in nuvola». Altrove il Sabbattini insegna come la scena «in un istante si oscuri», come possano «calar Nuvole con dentro persone, far andar nuvole per traverso, calare una persona senza nuvola, la venuta sopra il palco possa subito camminare e ballare, come si finga il Vento i Lampi e i Tuoni, come rappresentare un Paradiso, far nascere un'Aurora ».

I grandi problemi della scenotecnica antica furono questi degli ingegni del Rinascimento, i quali sviluppati dal Bernini, da Vigarani, da Torelli, per dire alcuni tra i maggiori, dettero fama al teatro all'italiana e conclusero negli *Spectacles en décoration* che Servandoni fece a Parigi, esaltando la macchina protagonista della rappresentazione, con danza e musica al proprio servizio: esagerazioni della moda, colmi del favore o meglio del furore che prende per i generi, quando un genio, in un dato periodo, li esalti con la propria attività. Le tempeste d'aria, con pirotecnica di fulmini e lampi, orrore di nubi e balletto del Re dei Venti con la sua corte; come i voli angelici nelle tenerezze iridate di riflessi e di schermi, trasparenze e miraggi paradisiaci; come le sarabande aeree dei diavoli, su sfondo d'incendi infernali e scoppi e spari di colubrine, erano il gran numero volante, costituivano la grande attrazione aviatoria, d'ogni festa teatrale.

GIACOMO TORELLI

Coi grandi delle Marche è quel Giacomo Torelli da Fano, famosissimo scenotecnico, che la storia dei teatri, la quale si va lentamente formando sullo studio degli antichi documenti, ha già messo a uno dei più alti posti, non soltanto come inventore di tecniche nuove, ma come esportatore dei sistemi teatrali italiani in Francia dal 1645 al 1662.

Era l'epoca in cui i teatri erano dominati dal despota scenotecnico e furono quelli i tempi aurei dell'arte scenica. Allora, come mai più, il teatro fu teatrale; allora come mai più, la parola teatro volle semplicemente significare Italia, in ogni paese europeo.

La decadenza cominciò sulla fine del Settecento mentre gli arlecchini del teatro di prosa, esauriti, cedevano agli attacchi del Goldoni, e mentre lo spettacolo cadeva in un disordine dal quale si sollevò solo più tardi, col coredramma di Viganò e col melodramma moderno.

Giacomo Torelli nato a Fano nel 1586, ed affermatosi in quel teatro, circa il 1638, mentre usciva la *Prattica* di Sabbattini, avendo egli 30 anni venne chiamato a Venezia dove crebbe in fama. Raggiunse Parigi nel 1654 e vi si conquistò il titolo di *Ingegnere del Re*, tornato a Fano nel 1662 vi morì un'anno dopo facendo in tempo a fabbricare ancora un altro teatro nella sua città. (Si veda S. Tomani Amiani: *Del Teatro antico della fortuna in Fano e della sua riedificazione*. Sanseverino 1867).

Una falsa informazione fece dire al *Mercure* del luglio 1682 che egli fosse un *gentiluomo di Padova*; ma

non c'è dubbio sulla sua origine fanese poichè si firmò sempre Giacomo Torelli da Fano, e a Fano fece ritorno quando dovette venir via dalla Francia. Torelli è il primo macchinista di fama europea che abbia vantato l'Italia e fu diffusore di una tecnica scenica nuova derivata da quella fiorentina in sviluppo da oltre un secolo, e da lui portata al massimo funzionamento.

Uomo geniale e di vasta cultura egli era ingegnere, pittore, macchinista, poeta e matematico; era, cioè, il complesso artista all'italiana in possesso dei mezzi d'ingegno e di cultura capaci di farlo figurare tra i fondatori d'una nuova estetica dello spettacolo alla cui istituzione collaborarono, seguendolo, musicisti e poeti.

Personaggio altero e autoritario, aveva profondi sensi di nobiltà e di sprezzo per la gente teatrale, compresi i comici. Aveva tanta personalità e fierezza, anche per dignità di nascita, perchè messer Pandolfo Torelli suo padre, cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano, ai primi anni del Seicento, doveva esser certo una potenza, a Fano. Il nostro era, dunque, nato in famiglia nobile e, per quanto facesse il direttore di teatro, non intendeva confondersi con la plebaglia istrionica. Egli era uno scenotecnico solo perchè il suo ingegno matematico miracolosamente unito all'artistica fantasia, lo avevano reso adatto singolarmente ai difficili lavori dei grandi spettacoli; ma queste ragioni non gli parevano sufficienti per fraternizzare coi guitti, anche se allora lavoravano col Re di Francia. Quando a Parigi lo vogliono far socio degli attori, gli si rivolta il sangue. Altr'erano la sua scienza e l'arte sua, fatte di studio, altre gli sembravano le qualità buffonesche di quei pagliacci.

L'essere confuso coi comici era proprio una faccenda che lo faceva andare in bestia. Il maestro di ballo Baldi ch'era con lui a Parigi, scriveva di questa insofferenza al Marchese Gaufredi, e, naturalmente, parla al plurale per non essere di meno del Cavalier Torelli. Era infatti arrivata a Parigi la notizia che un certo Manelli in Piazza San Marco avea deplorato l'entrata di loro due nella

compagnia di Giuseppe Bianchi assoldata dal Mazzarino (eppure in quella si trovava Tiberio Fiorilli, lo Scaramuccia maestro di Moliere). Questo li aveva inferociti.

Il 2 ottobre 1645 il coreografo Baldi scriveva al Marchese Gaufredi « il signor Giacomo et io haviamo nuove di Venetia che ci rimprovera di essersi accostati a comici, et io in particolare ho letto che il signor Manelli in piazza di San Marco a Venetia ha pubblicato questo, ond'io com'il signor Jacomo restiamo molto mal soddisfatti di lui ». (A. Arch. di Napoli - Carte Farnesiane, fascio 191 - f. 4).

Torelli non nascondeva ai commedianti il suo disprezzo. Lo sapeva anche Carlo Cantù detto Buffetto « che lui (Torelli) si vergonava d'essere con comici ». (Lettera di C. Cantù nell'Archivio Reale di Parma. Carteggio Farnese - Musica e Teatro).

Alla regina, che richiedeva a Torelli perchè mai egli non volesse lavorare con gli attori, il cavaliere rispose « che lui era un gentiluomo ». Lo scrive Buffetto.

Questo carattere lo faceva essere imperativo sul lavoro e pignolo difficile a contentare. Le difficoltà delle sue macchine e l'intreccio del loro funzionamento richiedeva d'altronde un'infinità di prove e scrupolosi esperimenti pratici avanti la rappresentazione. Per questo il nostro architetto era spesso in ritardo con le date promesse per le rappresentazioni. Qualche volta che doveva andare in scena si rimandava la novità con gran protesta e malumori degli alti personaggi e della regina.

Sul lavoro era preciso da vero matematico, ingegnoso e ardito, amante del grandioso e del mai visto. Lo muoveva la febbre di superare quel che s'era fatto nei *records* da lui stesso segnati in bravura di prodigi meccanici. Ad un tempo lo assisteva un gusto e una poesia nella pittura delle scene attinta dai primitivi, quella che possiamo godere mirando la delicata, elegante e graziosa composizione dei viali di cipressi, disegnata per la *Finta Piazza*.

Abbiamo ripetuto che gli scenotecnici si chiamavano

« ingegneri di scena », perchè inventori di ingegni e cioè congegni. La scenotecnica italiana nelle Feste, se non ancora nei Teatri, superava la rappresentazione del reale e del verosimile, partendo per una avventura nel fantastico, mentre non aveva tentato che poche primitive scorribande nel mondo immaginario. Il massimo della fantasia a teatro si era sfrenata nel Medioevo a rappresentare l'Inferno o il Paradiso dei Misteri. Nel Seicento invece si cominciarono a realizzare le fantasie dell'Ariosto!

Dovuta alla rozzezza della tecnica rappresentativa greca che aveva le macchine ma non i cambiamenti di scena — e per giustificarla o meglio nobilitarla, il Rinascimento inventò le Unità Aristoteliche, e vi si attenue nelle sue imitazioni; ma non appena il macchinista italiano fu in grado di spezzare le pastoie pseudoclassiche, lo fece e fu opera travolgente, che costrinse i soggetti a inventare cose pazzesche, assurde, e perfino sciocche e goffe, pur di offrir pretesti alle strabilianti bravure meccaniche degli ingegneri.

Ciò che ai giorni nostri è quel certo genere di cinematografo che si vale di trucchi per creare il meraviglioso nei filmi d'avventura, tale era, con le sue magiche illusioni, il genere fantastico degli *Spettacoli di Macchine* istituiti da Giacomo Torelli genere che con Vigarani, e infine con Servandoni, doveva in Francia avere così grande fortuna.

La concezione italiana dello spettacolo come evasione dalla noiosa normalità della vita reale, prese profondamente tutt'Europa; e come già i *Masques* inglesi erano nati dalla festa data nel 1499 a Galeazzo Sforza da Borgonzio di Botta da Tortona (v. Castil Blaze — *La Danse et les Ballett depuis Bacchus jusq'à Taglioni* Paris 1832 p. 94), — così dalla tecnica scenica italiana nacquero specie varie d'un genere di teatro a grande spettacolo che fu tragico, o comico, o musicale, ma sempre *di macchine*.

Torelli ha inventato quel sistema di contrapresi che s'usano ancora nei palcoscenici italiani, per muover le

scene più pesanti. Se ne veda il funzionamento nella descrizione della *Finta Pazza* riportata fra le note; e se ne confronti il meccanismo coi primitivi sistemi descritti dal Sabbattini, dal Furtembach, e dal de Breuil trattatisti che sono della stessa epoca di Torelli.

Il codice Cicogna 2991, fascicolo i. i. fol. 30 nel Museo Civico di Venezia, cit. da Molmenti, *Venezia* vol. I, pag. 158 — e riport. da L. Campell p. 197 *Scenes et Machines of the English Theatre*) dice: « Giacomo Torelli da Fano inventò il moversi delle scene con l'argano, e fece quattro famosi teatri in Parigi, Parma, Fano e Venezia » La data della invenzione delle mutazioni « a vista » è il 1639. Il Milizia spiega nel suo *Dizionario degli Architetti* (volume V. delle Opere) che Torelli « inventò nella sua patria alcune macchine sceniche che furono per la novità sì applaudite, che la fama lo trasse a Venezia. Quivi ne produsse ancora delle nuove, che furono poi date alle stampe. Fu nel teatro di SS. Giovanni e Paolo di Venezia ch'egli inventò la bella macchina di mutar in un tratto tutte le scene per mezzo di leva e di argano mosso da un peso. Tale invenzione è stata comunemente abbracciata in tutti i teatri bene ordinati ».

Forse la invenzione dei cambiamenti a vista fu fatta per le scene della « *Delia o sia la Sera Sposa del Sole* ». Si trattava di un contrappeso al quale fluivano tutti i tiri dei movimenti perchè senza sforzo, e d'un sol colpo, potessero avvenire a un cenno dato, bastando che un bambino sganciasse il cotrapeso. Naturalmente non si trattava di una sola applicazione. Altr'era far voltar d'un colpo tanti perianti o telari a doppia faccia, altr'era sollevare tutt'insieme i fondali i principali e gli spezzati di scena che coprivano la successiva. Lo scopo comune era la unità dei movimenti oltre che la istantaneità.

Queste mutazioni si chiamano ancora « a vista » quando non si vuol spegnere la luce.

Giacomo Torelli operando dunque le sue mutazioni

istantanee poteva moltiplicare le scene. Era quello che permetteva ai suoi spettacoli di vincere tutti gli altri.

Venuti in voga a Venezia i numerosi fondali dipinti e le quinte della prospettiva lineare, la moltiplicazione delle scene fu in tutt'Europa un'attrazione degli spettacoli. Questa potette essere realizzata mediante l'invenzione dei rapidi cambiamenti di scena.

Fu soltanto nei primi anni del Seicento che nei teatri si diffuse la moltiplicazione dei cambiamenti di scena. Prima s'usava la scena tragica comica e satirica, che tutti conoscono dai disegni di architettura di Sebastiano Selio, maestro a tutt'Europa.

Il terzo decennio fu il periodo che conseguì al Seicento il titolo di Secolo d'Oro della scenotecnica.

Era già avvenuta, a Roma, intorno al 1630, per merito del Cardinale Antonio Barberini, la fusione tra gli *intermedii* a grande spettacolo e la tragedia musicale fiorentina, derivandone quella che oggi si chiama l'opera. Le macchine che Principe Barberini combinava col Bernini e soprattutto con Francesco Guitti erano sbalorditive non meno di quelle che Monsignor Rospigliosi richiedeva allo stesso genialissimo macchinista. Il concetto moderno di complessa scenotecnica *protagonista d'un genere* di spettacoli, è, in pieno, cosa del Seicento. E protagonista deve non significare «mattatore» cioè soverchiatore. Tale l'origine dello stesso mio concetto del *Teatro Teatrale* all'italiana.

La storia del teatro si potrebbe dividere in periodi di predominio alternato dello scrittore, dell'attore, del musicista, dello scenotecnico. Errore di ciascun periodo è stato, sempre, la soffocazione degli altri collaboratori, compiuta da parte del divo momentaneamente imperante. Oggi spesso regna il regista, a far da moderatore.

Fra tanti esempi che si potrebbe recare sul predominio del macchinista antecedente a Torelli, quello di Francesco Guitti è importante, e per giunta non ancora esaminato.

Il ferrarese Guitti fu architetto scenografo, ingegne-

re, macchinista teatrale, pittore e poeta. Dalle *lettere artistiche* del Campori (1886) riporto questa relazione dei preparativi d'uno degli spettacoli che i Farnesi fecero allestire dal Guitti nell'*Anfiteatro* loro. È una lettera dello stesso macchinista.

Ill.mo S.or mio S.re e P.ron Col.mo Ho avuto mortificazione particolare che io non mandassi l'incluso schizzo a V. S. Ill.ma subito che fu finito, perchè mi sopravvenne una sua che mi avvisò che mi mandava schizzi del S.or *Bonomi* di certe scene nelle quali compresi l'incluso, la quale è di mano di *M. Alfonso* (Nota: Probabilmente *Alfonso Rivarola* detto il Chenda scolaro del *Bonomi* che fu poi valentissimo inventore di scene e macchine), che non si può in somma mostrar bene in tutte le parti. Così in piccolo però resterà V. S. Ill.ma servita di creder che sin che non si fanno in grande non si può battere nel pensiero accennato da V.S. Ill.ma. Saremo sabato a coperto, et essendo posto un gran lavoro all'ordine per ridurlo in opera, spero che ad un tratto si farà gran fracasso. I bolognesi lavorano, e gli Ferraresi mandati fanno il loro debito, se bene v'era bisogno di miglior forma di gente che per lo più son giovanotti, tuttavia fanno maggior servizio che codesti parmeggiani inesperti. Ma assicura V. S. Ill.ma che vi è una notevole fatica a tenerli uniti, e mi trovo ridotto ad abitare e mangiare dove essi abitano, perchè sono sempre in contesa pure quando io ricordo loro la persona di V. S. Ill.ma, si acquetano più che con qualsivoglia altra ragione.

Nelle macchine di sopra aspetto V.S. Ill.ma ma alquanto soddisfatta al suo arrivo, perchè siamo a termine competente, e di buon frutto. Si fa lavorare da terzieri veneziani il pavimento del salone e de' vasi dove va l'acqua, che veramente è lavoro bellissimo e buono per il bisogno.

Feci fare certi burchielli per i pesci che vanno nell'acqua, e crederò che riescano, perchè la prova fatta presente al Sr. Maggiordi è perfetta, e sono fatti nella pre-

sente maniera. La cassetta posta nel mezzo segnata A va nel fondo della nave, la quale è buginta et è tanto alta che l'acqua per ogni sforzo non può entrare molto su: nel detto bugio entra un huomo il quale governa tanto facilmente la barca che per la detta prova si vede essere di buona riuscita: aspetterò il giudizio e il comando di V.S. Ill.ma.

Vado tuttavia aspettandola, che intanto non mancherò di far sollecitudine che è di comando di V.S. Ill.ma e merito dell'opera.

Di Parma li 22 settembre 1627. Di V.S. Ill.ma. Son giunte pur ora sul salone queste Altezze et hanno veduto che il lavoro cammina, e sono con soddisfazione, gli abbiamo fatto vedere il zodiaco calare e girare, i dei andare al cielo, e la Rocca sorgere e gittarsi il ponte sopra la conciglia, e restano con gusto. Stanno però aspettando V.S. Ill.ma con fretta, alla quale resto ecc. Umilissimo devotissimo Ser.re Francesco Guitti.

In tutta Italia la evoluzione della meccanica e della scenografia trovava ingegni grandi e piccoli. Il maggior genio era Torelli, seguito da Giovanni Burnacini che localmente a Venezia fu per il primo ad operare con la nuova scenotecnica nel 1637 derivandola dal fanese, ventidue anni avanti al fantastico suo figlio Lodovico, che fu altro seguace di Torelli con le sue stupende scene trionfali a Vienna sino alla fine del secolo (vedi Flora Biach Schiffmann - *G. und L. Burnacini* - Krystal verlag - Wien Berlin 1931). Si vuole che Giov. Burnacini a Venezia abbia fatto aggredire Torelli per gelosia di mestiere, quando lo soppiantò al S. Cassiano. Allora Giovanni perdette tre dita d'una mano per colpo di spada. Torelli si imponeva al passo con i teatri colossali romani semplificando e ottenendo ugualmente effetti straordinari. Il Teatro d'Opera di Roma era capace di 4000 mila spettatori, il doppio dell'attuale Opera di Roma o del San Carlo. Il palcoscenico era spazioso in proporzione. Torelli non lavorava in quelle dimensioni nè con pari finanziamento: ma ardiva di gareggiare artisti-

camente con Roma: per questo era stato chiamato a Venezia, dove aveva mostrato coi fondali dipinti a sparizione fulminea, o anche rotanti panoramicamente sul fondo, come si potessero conseguire grandiosi allestimenti, senza macchine troppo ingombranti.

Che nella composizione della pittura scenografica Giacomo Torelli discendesse dai due Parigi e dal Buon-talenti è chiaro. Che nella tecnica fosse scolaro di Francesco Guitti si vede, per lo meno, dalla *Andromeda* di Ascanio di Savoja nell'anno 1638 con scene e macchine di Francesco Guitti «cantata e combattuta a Ferrara» poichè «le pubbliche azioni de' teatri pajono proprie e innate a questa città». La sontuosa rara pubblicazione, dell'*Andromeda*, che posseggo, reca le grandi incisioni di quindici scene con carri, mare e natanti, cielo e voli, foreste e reggie, personaggi a cavallo in piazza e strade, carri, nubi volanti, rompimenti di nubi e apparizione di palchi sospesi, gigantesche lumiere aeree. Tutto questo concepito oltre la verisimiglianza e sopra la realtà, secondo il concetto di Aristotele (IX libro) «non è ufficio del poeta il rappresentare le cose quali realmente furono, ma quali avrebbero potuto essere». Il futurismo il surrealismo, in certi loro aspetti, non sono che derivati del presente concetto.

Se queste scene non fossero state cambiate con prestezza lo spettacolo sarebbe durato infinite ore. Ma nella descrizione si legge «ad un tratto *fuggendo* il Bosco, sparirono le bellezze della verdura e delle piante e apparvero ecc.», indi «il fluttuoso mare le cui onde fra gli scogli ondeggiando, rompevano il flusso nel fermo lido» mentre «di continuo agitandosi» facevano ballare le navi «machine volubili della scena». Ed ecco un gran pesce «il quale, tuffandosi, parve andare ad incontrare due cavalli marini» quindi il Carro di Nettuno con Anfite, seguito di delfini ecc.». Chiaro è che i boschi erano su carrelli che scorrevano su lungaroni guide sopra il mare pronto sotto. «Ad un tratto videsi fuggir la città nascondendosi le sontuose fabbriche ed apparendo

di nuovo altissimi scogli e dirupati sassi». Ma nel medesimo tempo «*fuggi il piano della scena* e corse il gran Mare fluttuando con moto più gagliardo e violento del solito». Così un palco sul palco, carico di duecento persone sparisce (pag. 97) «senza estensione di tempo» scoprendo uno scalone.

Gli spettacoli del Seicento erano un susseguirsi interminabile di mutazioni, apparizioni, voli, balene contenenti una scena, fughe di scene, carri, animali volanti in giro, non soltanto di traverso, battaglie, tempeste, piogge, grandinate, neviccate incendi, inondazioni. La poesia didascalica accompagnava col canto i fatti meccanici, spiegandoli al suono di musiche servizievoli. L'ingegnere, pittore, architetto, coreografo, era il Re della festa, cioè il vero «regista creativo».

Successore al grandissimo Guitti, per abilità semplificatrice e per fama, fu Giacomo Torelli.

Il carattere della messinscena veneziana di Torelli fu quello delle semplici e geniali trovate pur grandiose negli effetti e nella speditezza, contro l'elefantiasi della tecnica del Guitti. Dalla semplificazione veniva un alleggerimento al pesante barocco e una evoluzione di questo stile nella funzionalità. Pertanto l'elemento tempo collaborò al senso di prodigio giacchè le macchine, sebbene agevoli, non possono tutte essere fulminee; e se ne giovò il silenzio dato ch'esse sono sempre un po' rumore anche se saponate come erano allora. Le ruote delle carrette ruzzolavano sottopalco per non far rimbombare il palco guidate da ferri che passavano nei tagli ancora visibili nei vecchi teatri.

Ma un telone che parte per sgancio dei coontrappesi scoprendo l'altro fondale è uno scherzo che sbalordisce, chi non l'abbia mai visto. La bellezza dei venti fondali dipinti erano altresì cosa nuova. Padre Pozzo avrebbe cominciato solo alcuni anni dopo e i Bibiena appresso ancora. Giacomo Torelli dipingeva bozzetti come quadri nel formato di circa un metro. Se ne conservano una dozzina nel Museo Comunale di Fano. Li abbiamo esposti

nella Mostra di Giacomo Torelli curata al Teatro Rossini di Pesaro nel 1951 a cura del locale «Ente Artistico Culturale» e dell'«Enal» di Roma.

Con G. Torelli il convincimento che la scenotecnica possa essere creazione in proprio, non soltanto interpretazione d'altri, trionfa dunque con la fantasia poetica, la visione architettonica, la genialità macchinistica, l'illuminazione pittorica. Tale fu il prestigio, in Italia ed in Francia, di Giacomo Torelli.

Il pubblico pagante veneziano chiedeva la gran messinscena a teatro. Il musicista Cavalli domandava ai suoi librettisti cambiamenti di scena innumerevoli, discese delle divinità, voli, apparizioni, invocazioni infernali, con uragani, grandine e fulmini, battaglie con gran numero di cavalieri, palazzi incantati.

Tutto l'impianto del teatro di Ss. Giovanni e Paolo era concepito per le macchine. L'autore dell'edificio era lo stesso Torelli che poi doveva costruire a Parigi la famosa scena del Petit Bourbon.

A Fano egli aveva chiesto, un tempo, il permesso di «appoggiare alcune loggette ai muri della sala». Nel 1641 il Sighizzi fabbricava a Bologna il *Formagliari* e il *Malvezzi*, teatri a ordini sovrapposti di palchi.

Davanti alla nuova meraviglia delle prospettive e delle macchine sempre più facili, il poema e la musica passarono in un secondo piano, e perfino gli attori ebbero meno importanza dell'ingegnere scenico, autore dello spettacolo.

Il sipario fino al XVI secolo quando aveva inizio la commedia cadeva in terra. Dal Seicento in poi esso si sollevò all'*imperiale* come ai tempi nostri. Nelle spiegazioni per le scene della *Finta Pazza* si legge un'avvertenza che dice: «dopo che il telone si sarà alzato *con grande velocità*, si rappresenterà ecc.». La prima ambizione scenotecnica fu il telone rapido.

L'altra conseguenza pratica degli spettacoli di macchine fu quella di respingere il pubblico in sala.

Nei singolari casi di questi grandiosi allestimenti

il sistema inglese, diffuso in Francia, di vendere ai giovanotti della nobiltà alcuni posti tra le quinte, sulla scena stessa, dovett'essere abolito, o almeno, sospeso. Lo spazio scenico venne restituito alle scene che prima di Torelli comprendevano anche la decorazione di quei gentiluomini visibili ai lati che facevano un chiasso del diavolo.

Grande ingegnere teatrale e vero matematico Giacomo Torelli, era ad un tempo un artista elegante, che poneva al servizio della poesia la illusione ottenuta coi freddi mezzi della scienza. L'epoca di Torelli abbandonò le case difinitivamente parapettate medievali, che erano state portate sui palcoscenici, e usò le quinte o telettoni coi principali e i fondali ripiegati in due o in tre o in quattro verso il cielo quali ancora si usano nel teatro lirico. (1)

L'elemento della scena seicentesca è la replica di un elemento architettonico in una fuga prospettica, e caratteristica di Tonelli è l'aver egli confermato anche nel passaggio il criterio dell'elemento plastico replicato a illusione di sfondo. Per questo anche i suoi alberi si rispettano allo stesso modo delle cariatidi e dei pilastri.

Le prospettive a replica di motivi sono le naturali figlie delle scene simmetriche del Rinascimento. Ma già i due Parigi nelle loro prospettive giocavano sui doppi elementi architettonici. Torelli seguiva i due Parigi, Burnacini seguiva Torelli e Ferdinando Tacca lo imitava del tutto. Nelle sue scene il Burnacini, contemporaneo di Torelli, disegnava anche lui scene a triplice prospettiva di elementi architettonici eguali, ma ripetiamo che Giovanni seguiva Giacomo, non gli era davvero maestro.

(1) La mia rivoluzione scenotecnica, invece, fin dal 1918 propose, e praticò, le scene plastiche polidimensionali, cioè le antiche case parapettate; giacchè sono solide, non ondeggianti al vento e praticabili per le porte e per le finestre, non finte. Favoriti dai carrelli, silenziosi per le ruote di gomma e i cuscinetti a sfere, io, per il primo, mutai scena in quindici minuti secondi, offrendo superfici architettoniche autonome a ciascun colore dei riflettori.

La scenografia si era allora liberata dalla limitazione della pittura. Prima del Seicento la scenografia era generalmente una megalografia come presso gli antichi romani.

Mentre la meccanica infrangeva l'unità di luogo, la prospettiva si trasportava oltre il concetto della pittura ingrandita.

I creatori eran partiti dietro il proprio estro lasciando gli accademici a seguir le tracce e le impronte digitali dei greci e romani.

Nella scenografia seicentesca non si pensò più alla natura qual'essa è, ma la civilizzò come fece l'Arte dei Giardini, secondo criteri prima architettonici e poi pittorici.

La parentela tra la scenografia di esterni e la pittura di paesaggio assoluto da poco creata, è data dal fatto del pittoresco necessario alla prima, e in quell'epoca ricercato anche dalla pittura pura.

Se Tiziano e Paolo Veronese influirono sulla scenografia del primo Seicento, in genere il *Vedutismo* doveva aver rapporto con questa composizione, come innesto nella costruzione architettonica, con prevalenza di questa. La scenografia ha seguito sempre due tendenze, quello di seguire la pittura e quella di essere architettura.

Queste tendenze si sono alternate anche ai tempi nostri e perfino ai nostri giorni esiste un contrasto fra gli scenografi pittori da cavalletto e gli scenografi a tre dimensioni i loro plastici alle luci colorate o abbandonano definitivamente quel ramo della tradizione, che la tecnica scenica moderna con i suoi nuovi poteri ha allontanato definitivamente.

Al pittore, inesperto scenografo che ingenuamente presentava ingrandito il suo bozzetto, ignaro delle sorprese che offre il teatro succedeva, man mano, il vero pittore di scene con le sue astuzie e coi segreti delle sue esperienze pratiche.

Gli scopi degli effetti ricercati dallo scenografo fu-

rono distanti ed opposti a quelli del pittore. Le stesse amare constatazioni vengon fatte oggi dai pittori di cavalletto che tentano il teatro. I loro bozzetti sono eleganti ma, ingranditi, non funzionano scenicamente, perchè non sono architettura.

Si afferma dunque con G. Torelli quel movimento artistico nella scena che condusse ai grandi chiaroscuri, ai potenti rilievi ombreggiati, e quindi alla decorazione sovraccarica: colonne tortili, mensole ricciute, che andavano in cerca dei chiaroscuri, fasci di colonne, anzichè colonne semplici le quali pretendevano gli stessi effetti, e cariatidi con grandiosi spessori di architravi, di voltoni e di archi. Bassorilievi e statue, cornicioni e modanature tutto mirava ai fini chiaroscuri del plastico come ai nostri giorni sono le scene volumetriche, non più dipinte in prospettiva ma solide, a cercare nelle loro varie superfici esposte in ogni senso, i diversi effetti delle luci, diversamente colorate dei molti riflettori elettrici.

Che in tutto questo il Seicento delirasse più che mai si vede dalla scenografia e perfino nello strano antropomorfismo inserito nell'architettura scenica con tanta folla di Erme e di Cariatidi. La teatralità si sfogava anche con l'intervento di queste forme umane dell'architettura: personaggi muti del dramma plastico.

Ma la scenografia barocca che con Torelli portava ancora un freno era destinata a uscire dai palcoscenici e invadere le piazze e soprattutto i cortili delle più belle città italiane. Con Torelli non era ancora arrivato il massimo sfogo delle smancerie plastiche della scena seicentesca, ma già se ne annunciavano le intenzioni nella pompa delle volute, nella vanteria dei cornicioni a dieci battenti, nella esuberanza di sviluppo dei motivi tematici che nel barocco, spagnuolo, più ancora che in quello del Borromini, doveva raggiungere la vera follia frenetica.

Il Signor Armando Perera di Roma possiede una collezione di undici disegni originali di carattere torellia-

no, dovuti quasi certamente tutti al maestro fanese. Quattro di questi furono già pubblicati da Corrado Ricci (*Scenografia Italiana*, Treves), altri ne ho pubblicati io nella *Rivista Comoedia* (Settembre 1934).

Si tratta di interessanti scene dipinte su fondali che non sappiamo se siano già volate all'estero come altre numerose che già appartenendo alla collezione Perera, ora arricchiscono i musei di Vienna, Monaco e Zurigo.

Già in queste il movimento dell'architettura prende atteggiamenti enfatici e si compiace di ritmicità plastiche ampollose e vaniloquenti pur nella raggiunta grandiosità dell'effetto prospettico. È il barocco che comincia a trionfare con gli atteggiamenti istrionici della sua plastica, complicando le simmetrie della scena rinascimentistica e moltiplicandone i guochi di risposta, gl'incroci di corrispondenza, in robusto rilievo e in chiaroscuro melodrammatico, vera declamazione plastica con infiniti scherzi di eco.

Torelli, affermatosi nel vecchio teatro di Fano, venne a lavorare a Venezia, dopo essere passato, probabilmente, per la Corte di Modena, dove si dice abbia operato anche il suo conterraneo N. Sabbattini.

Giacomo Torelli a Venezia lavorò nei Ss. Giovanni e Paolo e al teatro Novissimo. Il primo teatro eretto nel 1639, tutto di legno e poi fatto costruire in pietra sempre dal suo fondatore Giovanni Grimani, fu il più famoso teatro di Venezia per la grandiosità delle messe in scena (vedi *I Teatri Musicali di Venezia nel secolo XVII*, di Livio Niso Galvani).

Il *Teatro Novissimo* nel quale Torelli Giacomo lavorò fu un teatro di legno, durato solo sei anni, eretto nel 1641 tra la chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo e l'Ospealetto, e inaugurato dalla *Finta Pazza* messa in scena dal cavaliere fanese. A Venezia aegli inscenò pure la *Delia*, la *Venere Gelosa*, il *Bellerofonte*, l'*Ulisse Errante* e altre opere: le sue più celebri furono date al Novissimo dopo che egli si fu affermato al Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo.

Ne «*Il Cannocchiale per la Finta Pazza* Dramma dello Strozzi dilineato da N. B. — C. di G. — in Venetia, MDCXXXI, per Gio. Battista Surian (volume marciario Dram. 908.9); si legge:

«Sono stati parti d'anni altroue i theatri aperti, un solo ha fatto celebre un popolo, e memorabile per un secolo. Venetia n'ha veduti e goduti di quattro ad un tratto emuli fra di loro e di Metri, e di arte scenica, e di Musiche, e d'apparati e di Macchine; l'ultima de' quali che per appunto è stato il Novissimo ha passato ogni credenza, poichè nello spazio di sei mesi è stato dai fondamenti alzato, e perfezionato con l'esistenza si per la fabbrica d'esso, come per quello che appartiene alle Scene, e alle Macchine dal Sig. Giacomo Torelli da Fano: il quale venuto per esercitare i suoi talenti dediti alla militia in servizio di questi ugusto Senato, impatiente all'ozio, ha dato a divedere quanto si vaglia d'ingegno». (1).

La *Venere Gelosa* di N. E. Bartolini musica di Sagrati, di cui gli «Apparati scenici per il Teatro Novissimo di Venezia nell'anno 1641 d'invenzione e cura di Giacomo Torelli da Fano» fu data ancora al Novissimo nel 1643, dedicata all'illustrissimo et eccellentissimo Otta-

(1) Giacomo Torelli aveva un nepote cantantè, Giulio Torelli, che nel 1654 fu messo in prigione nella Torre di Nona e venne scarcerato per intercessione del Cardinal Mazzarino presso i cardinali Antonio Barberini e d'Este. (Prunieres p. 68). Egli fu chiamato Giacomo, Iacomo e Iacopo, e probabilmente fu parente di quel Camillo Torelli morto nel 1636 che fu gentiluomo di Corazza del Duca di Urbino, Francesco Maria II^o, e compose balletti e intermedî (v. «*Cefalo il fedele*» presso C. Cinelli — *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro*. Nobili 1908 p. 38). Camillo Torelli fu direttore di scena e attore al teatro di Corte e per tutta la vita s'interessò di teatro sul quale richiedeva relazioni da tutte le parti d'Italia, e ne scriveva egli stesso, viaggiando. Camillo Torelli era nepote di quel Piermatteo che per venti anni fu a sua volta, direttore di scena del teatro di Corte (v. Giorn. St. Letter. It. vol. 41. 1903).

Di Giacomo Torelli ho letto otto lettere, conservate alla Oliveriana di Pesaro. Esse trattano di cose private, ma il 5 marzo 1664 egli invitava il conte di Vesselet «a sentire una commediuccia che questi fanesi recitano». (Oliverana. Vol. XLVIII. fascicolo XXIV). Qui l'architetto è chiamato Jacomo Torelli de' Massimi.

vio Malipieri e tra l'altro si vedeva Flora che, «esce dalla terra e dopo vien portata per aria da Zeffiri».

E nell'«Argomento et Scenario del *Bellerofonte*. Drama Musicale Da rappresentarsi nel Teatro Novissimo. In Venetia, MDCXLII - Per Gio. Battista Surian. - Volume marciario (Segnato: Dramm. 907,7).

«*Il teatro Nuovissimo*, che l'anno passato nella rappresentazione della Finta Pazza del Signor Giulio Strozzi si rese degno del fauore, e degl'applausi della Città hà per il presente preparato altro Drama pur Musicale, da chi per ogni sua conditione gli giova di sperare dovergli essere conservati, se non migliorato il suo posto; e questi il Bellerofonte opera del signor Vincenzo Nolfi Gentiluomo di Fano, e leggiadrissimo Poeta di questo secolo, fatica alla verità è egli di pochi mesi, senza che habbi avuto tempo stagionarsi, e appena d'essere in fretta in fretta ricorso, di che riderebbe forse Oratio, e pure se si concedi Entusiasmo la Poesia, puote la diuinità filiale anco in istanti le prefettioni; Sarà il giudicio dell'Orchestra, a chi con volontà infinitamente divota il Signor Nolfi l'inuia, e da questi Signori interessanti non s'è messo al certo per le forze quanto a gl'apparati numero alcune per incontrare la sua soddisfazione, e'l suo gusto; doverà in ogni caso essere gradito il lor desiderio almeno, e l'animo, che per servir al suo merito da loro obbligata, e singolarmente riveto (sic) paragoni di altissime qualità non hanno atterrito in Cimento.»

Segue un manifesto agli spettatori dello stesso Giacomo Torelli quasi che fosse lui l'autore di tutto, come se il musicista non esistesse:

«L'inventore delle Macchine a curiosi».

«Se nelle Scene, e Macchine, che io ho ordinato per rappresentarti e curiose, non rintraccierai quella perfezione, e vaghezza che meriti, e che bisognerebbe come necessitosamente poste in virtuosa emulatione d'altri Celebri e nobilissimi Teatri in così gloriosa Patria condona che ha proponderato in me il desiderio di dilettrarti alla cognitione del debole mio talento.»

Gradisci cortese il poco, che posso offrirti con la relazione al molto che bramo; le imperfezioni sono infinite, le confesso, nè mi lascio adulare dalla premura con che altri hauesse procurato forse di servirsi di cose da me prima inventato stabilito, e dirò ancora conferito; quali esse si siano sono certo parto semplice del mio ingegno.

Il Sito del Teatro Novissimo non può farti concorrer formalmente le cose, l'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco a singular architetto.

Sia questo ancora appresso di te motivo di scusa, e compatimento. Compirà in gran modo le mie debolezze il pennello del Signor Domenico Benni Bresciano, che con la sua ordinaria felicità s'è adoperato nelle Scene. In mentre vivi contento» (1).

(1) a p. 8 — e sgg. La maniera con la quale fu rappresentata e in cui si fece conoscere quanto possa la vivacità dell'ingegno, e l'esperienza delle macchine disposte, dei lumi accomodati, degli ordini ben posti dal Sig. Iacomo suddetto, coi quali s'ingannò con diletto, e si diletto con meraviglia chiunque v'andò ad essere spettatore, nè contento d'una e due volte, vi ritornò la terza e la quarta e più ancora. Fu questo.

Riempita quanto più era capace l'orchestra di spettatori... s'alzò con indibile prestezza la Cortina. Rappresentò la Scena un porto marittimo dell'isola di Seiro, dove con stupendo artificio del sig. Tarsio Gian Carli Pittore da Venetia, c'ha mostrato quanto, ei sappia valersi del pennello e dei colori, si vedevano alcune abitazioni dei pescatori, e torri sopra scogli per guardia del porto, e così vivamente rappresentati, che gli Uditori, dimenticatisi di essere a Venezia, e che quelle fossero tele dipinte stimarono d'esser a punto vicini ad un porto straniero; vedevansi in buona lontananza alcune isolette, intorno alle quali ondeggando il mare pareva più tosto ch'esse a guisa delle Cicladi nuotassero, il moto di quei placidi frutti era soavemente imitato si che sembravano da lievi sefiretti commossi e pareva ch'invitassero i naviganti a peregrinare, e confidargli le merci e i tesori; l'occhio non aveva quasi dove terminar lo sguardo, e quel breve spazio d'una scena sapea mentire un immenso dell'onde e del mondo. Ma perchè incontentabile è l'animo nostro, ei sviò l'occhio stupefatto in quelle vaghezze acciocchè s'accorgesse ch'anco il nostro secolo sa far passeggiar le macchine ponderose per aria. Videsi nel più lontano e alto prospetto uno spaventevole dragone, che avrebbe intimorito il popolo ondeggante fra le meraviglie e immobile nei dilette, se non l'avesse nel momento medesimo veduto ubidiente d'un fanciullo ignudo che gli premeva il dorso, onde mostrava che le maggiori ferezze sono dominate dall'umanità benchè fanciulla; non aveva il domator di questo mostro insegna alcuna, o veste ond'argomentar si potesse chi ei si fosse; avanzavasi il Drago verso il popolo con grave e tardo moto che a punto sarebbe un'animale di smisurata grandezza.... Moveva il Drago or a destra il capo e il collo... scuoteva l'ali al volo. Pervenuto con questo moto il Drago all'architrave ch'è il confine della

Del *Bellerofonte* furono pubblicate nel 1642 conservate alla *Nazionale* di Parigi (Reserve y D 55) e alla *Marciana* di Venezia (215 C. 32). Domenico Benni, ne fu, evidentemente, l'esecutore e il quadraturista; dice infatti, « *compirà* ».

Probabilmente in quell'anno egli inscenò, allo stesso

Scena, fermossi... Questa azione, che servi di prologo, fu divisa in tre parti poichè dettane una porzione in faccia o nel mezzo, girossi il Drago alla destra parte della scena in fino all'angolo, dove ricominciando disse la seconda parte, quindi voltatosi alla sinistra, passò volando in fino a quell'altro angolo, dove cantò il rimanente... Dato fine al canto, con moto velocissimo girò di nuovo a destra, et alzossi a volo al canto, trasportata....».

Segui a questa vista, e fu la prima scena, l'« arrivo d'una nave fatta all'antica, la quale spuntando dalla parte destra, pareva che solcasse a vele piene i falsi flutti di Nettuno. Giunta che fu nel mezzo del porto, calò l'antenna, raccolse la vela, e gettò l'ancora, tra il legno carico di gente!...

« Spuntarono da quelle balze alcuni soldati arcieri, alla cura dei quali era commesso il porto, e con essi loro andava il Capitano a cui precedeva un paggio moro, che portava lo scudo e la mazza, vestito di sopraveste incarnata arabescata d'argento, con calze tirate alla turchesca di color celeste, stivalletti d'argento e berretta simile alla veste; andava il Capitano armato di corsaletto... li soldati armati di corazza... che tutti si posero in ordinanza alla riva, per impedir bisognando lo sbarco de' stranieri; ma inteso ch'erano ambasciatori a Licomede Re dell'isola, fu loro permesso di porre piede a terra... Intanto che questi erano discesi a terra si vide alla destra della scena comparire in aria in una massa di nuvole un seggio d'oro con maestà non meno che maestria adagiato, il cui baldacchino era sostenuto da due Amoretti volanti. Sedeva come in suo trono Giunone, la Dea dell'aria, sorella e moglie di Giove, al cui fianco stava Pallade, la Deità delle ricchezze, le due sdegnate e schernite rivali di Venere, l'una presidente alle ricchezze, l'altra alle dovizie del sapere...

Era tutta una macchina adornata di talchi accomodati in guisa, che rappresentavano con l'aiuto di lumi, che vi riflettevano e di colori vivaci, i rubini & i smeraldi; portò la macchina con soave moto le Deità nel suolo, indi a sinistra girando s'alzò e nasce fra le nubi. Compare anche sopra una Conchiglia dal mare la Madre d'Achille Tetide con habito tutto d'oro...

Et in un batter d'occhio sparì la scena marittima, e si cangiò in un bellissimo e ben regolato cortile ripieno di loggie, e statue di bronzo, nel cui prospetto vedevansi un'arco ad uso dei Trionfali, la porta del quale era coperta d'una cortina di nobile broccato d'oro. Mirabile era l'artificio di questa mutazione, poichè un solo giovanetto di 15 anni le dava il moto lasciando un contrappeso rattenuto da un picciol ferro; questo peso faceva aggirare un rocchello sotto il palco, per la quale, secondo il bisogno, andava or innanzi or indietro li tellari tutti, che erano sedici, otto per parte accomodabili nello spazio di 35 piedi di suolo, per lo che girando tutte le parti ad un solo e velocissimo moto, rendeva grande la meraviglia...

Questo luogo dove si trattenevano le donne, era dalle parti adornato di statue e colonne, il cui soffitto, che era superbissimo, veniva da quelle sostenuto sopra cornici. Nel mezzo in prospettiva si vedeva una porta reale, che dava l'adito all'occhio di mirare quattro stanze, l'una dentro l'altra, che

teatro dopo il *Bellerofonte*, il *Romolo e Remo* () quello che il librettista dedica al signor Remolo Romoli, gentiluomo fiorentino. Ma anche la *Deidamia* di Scipione Herico, Musica di Fr. Cavalli, dev'essere stata inscenata da Torelli con gran voli, sparizioni, e navi che arrivano.

Evelyn (Memoires T. I. B. 324) descrive una rappre-

tutte aperte mostravano un giardino, con arte così meravigliosa accomodato, e compartitivi i lumi, che dimostrava una distanza di più miglia...

Aprissi l'aria di nuovo e nelle lontananze della prospettiva si vide Giove in aria sostenuto da un'Aquila alla sinistra della quale era la Vittoria, cui Giove impose, che dovesse volare...

Nel tempo stesso che La Vittoria partì col secondo suo volo, con meraviglia di ciascuno si mutò colla solita prestezza la scena, rappresentando una lunga e maestosa piazza di Sciro... in faccia, o meglio in prospettiva scorrevasi un maestoso Palazzo Reale, nelle cui loggie, rappresentate con tre distanze o sfondi, si vedeano alcune lontananze, come che dipinte, nondimeno aiutate da' lumi opposti mostravano molti e lontani cipressi, in guisa disposti, che parevano miglia distanti...

Qui si cambiò la scena di repente in un'orrido e spaventevole inferno; anche gli orrori dilettoni, se hanno il difetto virtuoso di questo poichè aveva lumi abbondanti, laddove l'inferno è tutto oscuro, e sconcertato. Ma qui vedevasi con molto ordine rappresentato quello, ch'è colà una massa di confusione. Erano strane sì, ma ben poste le pitture; là vedevasi un orso far della sua bocca, porta ad una torre, e dagli occhi uscirne fuoco; qua vedevasi un altro mostro far una spaventosa caverna piena di fiamme al naturale imitate dalla pittura; insomma non v'era cosa, che non ricercasse l'attenzione degli occhi per essere considerata dalla mente. Colà nel frontespizio vedevasi il fiume Lethe che rapidamente correndo faceva stimarsi vero quel che si scrive, ch'ei non lasci altra memoria di se medesimo, che la velocità dell'onde, che seco portano la rimembranza delle cose di questo mondo. A seconda (anche le divinità più severe vanno a seconda talvolta) si vide Caronte sopra il suo legno, che giunto all'altra ripa, legollo ad uno di quei sassi, e pose piede a terra, dopo di che una spaventosissima e smisurata testa di Dragone aprì le fauci orrende, e la terza volta restò aperta, e per essa vi videro varie fabbriche, le quali tutte rappresentavano la Reggia di Plutone, con fuochi dipinti sì che si potevano stimar veri...

Ritornò, dopo sparito questo, a vedersi l'isola di Sciro, ma d'essa il Giardino Reale così ben regolato e delizioso, che gareggiavano l'Architettura, la Scultura e la Flora. V'erano fontane, spalliere, e volti di verzure e nell'ultima e più lontana parte un bellissimo e ammirabile palazzo, e com'è proprio delle novità di piacer più delle cose vedute, parve ai Spettatori che questa Scena superasse tutte le altre...».

(2) Dal vol. marciano segn. Dramm. 914.4): «IL | BELLEROFONTE | DRAMMA MUSICALE | DEL | SIGNOR VINCENZO | NOLFI | Da rappresentarsi nel Teatro | di S. Gio.: e Paulo di | VENETIA. | Seconda impressione. | — IN VENETIA, M. DC. XLV | per Francesco Valvasense. —

p. 11-12) Atto primo..... Scena Undecima:

Sciolge Eolo i Venti, acciò mossa tempesta in mare impedischino il tragitto all'isola della Chimera a Bellerofonte.

sentazione vista al teatro *Novissimo di Venezia dell'Ercole in Lidia* che con tutta probabilità nel 1645 fu messa in scena da Torelli prima che partisse per Parigi. (v. «*Scenario dell'Ercole in Lidia — Dramma musicale da rappresentarsi al Theatro Novissimo in Venezia 1645*. Per il *Vecellio e Leni* — conservato alla Marciana. «Questa sera avendo preso in posti in prevalenza io con Lord Bross siamo statti all'opera dove si rappresentavano commedie ed altri lavori in musica, recitativa da eccellenti cantanti e suonatori con una grande varietà di scene dipinte con molta arte di prospettiva e machine per

Atto Secondo. Scena prima:

Vengono Minerva, e Diana all'assistenza di Bellerofonte nella Battaglia con la Chimera.

Scena Seconda:

Combatte col mostro Bellerofonte, e l'uccide.

a pag. 19:

La Scena rappresenta il Porto, un Cortile della Reggia, un giardino, un tempio, un boschetto, & le stanze regie in Patera Città Capitale della Licia, la Grotta d'Eolo l'isola di Magistea Couile della Chimera, & il Palagio di Venere in Cielo.

(dal vol. marciano segn. Dramma 3454. 6):

— SCENARIO | DEL | ROMOLO, E'L REMO | Dramma | DI GIULIO STROZZI. | Da recitarsi nel Teatro Nuovo. | IN VENETIA, MDCXLV. a pag. 8. c'è un PROLOGO. che porta una SCENA D'ARIA.

«Scende Enea sul carro di Venere sua Madre, e veduta la Fama sonnacchiosa tra le nugole l'invita a portar intorno per molti secoli l'opre de' suoi gloriosi Nipoti per la futura fondazione di Roma, del cui valore è rimasta eterna herede la Serenissima Repubblica di Venetia».

(dal vol. marciano 3452.2):

INTRODUZIONE | E | SCENARIO | DELLA | DEIDAMIA.

Opera Musicale | da | Rappresentarsi nel Theatro | Nouissimo.

IN VENETIA, MDCXLIV | presso Matteo Leni, e Giovanni Vecellio

a pp. 9-10:

PROLOGO. Porto di Rodi con il Colosso.

TETI sorgendo dal Mare si duole de i perigli di Pirro, e Deidamia suoi descendenti, invoca Amore, il quale compartisce, e dice aver fatto tutto ciò che ha potuto, che è stato la corrispondenza di Pirro con Antigona, e Deidamia con Demetrio; il resto dipende dalla fortuna, questa sopraggiunge, e è pregata da Teti, ella dice esser cieca, e il suo braccio esser guidato dal Fato; Teti si duole di havere a fare con tanti cicchi, cantano tutti tre, e poi Teti si tuffa nel Mare, Amor vola da una parte, e la Fortuna traversa il Mare. a pag. 14:

Scena Settima. Cortile.

Presidente del Senato Rodi discorre dell'importanza della sua Corsica; sopraggiunge il Capitano della Guardia del Porto, li da nova essersi scoperto un Vascello di Corsari, riceve ordine da lui di perseguitarli, e partono.

volare e altri cambiamenti meravigliosi. Prese nel loro insieme tutte queste cose sono quanto di più mirabile e fastoso che la mente dell'uomo possa inventare». «Le scene furono cambiate tredici volte», e con grande rapidità, beninteso, perchè non era il numero delle scene che stupiva, quanto la loro semplificazione e allo stesso tempo, sveltezza. In Toscana già dalla seconda metà del secolo XVI si cambiavano le scene una dozzina di volte in una stessa commedia. Solo che le mutazioni allora non erano fatte in un baleno. Questa era la specialità di Torelli, e costituiva la sua modernità.

Abbiamo già veduto che, contemporaneamente di Torelli era quel Giovanni Burnacini buon scenografo anch'esso e padre dell'Illustre Ludovico, scenotecnici ambedue dell'Imperatore d'Austria (cfr. «*Giovanni und Ludovico Burnacini*» — di Flora Biach Schiffmann — Kyrstall verlag. Wien. Berlin 1931 — e due scritti di F. Torre Franca nella *Lettura e in Scenario*). Quando Torelli, che aveva già quasi cinquant'anni e trionfava a Venezia, al Teatro San Cassiano della stessa città lavorava Giovanni Burnacini e dipingeva scene che oggi sembrano in pieno opere di Torelli.

Fausto Torre Franca ha scoperto alcune sue scene per un torneo «cantato e combattuto» nel 1642, dove una prospettiva d'alberi ricorda le prospettive esterne del Torelli e precisamente la fuga di cipressi della «*Finta Pazza*» come le ricordano del resto i boschetti d'aranci di Ludovico. Senonchè la *Finta Pazza* fu inscenata da Torelli a Venezia nel 1641 e non abbiamo nessuna ragione per ritenere che la scena dei cipressi incisa da Stefano della Bella nel 1645, dopo la rappresentazione alla Corte di Francia, non fosse eseguita dallo stesso bozzetto usato al Novissimo di Venezia, e sia pure migliorato.

Dunque quello stile di scene paesistiche è di Torelli imitato da Giovanni Burnacini e non viceversa, come Giovanni Burnacini vorrebbe quasi far credere nel libretto pubblicato nel 1651. «*Gli amori di Alessandro Magno e di Rossane*» nel quale scrive con prudente vante-

ria: «per i diletti dell'architettura e di macchine, posso con verità dirmi il *primo quanto al tempo* ch'abbia ornate scene e fatto macchine in questa città». Torelli era stato chiamato a Venezia per la fama acquistarsi nelle scene già fatte al suo paese, nel 1637 o 1638.

Gio. Burnacini avrà lavorato a Venezia prima di Torelli ma stilisticamente egli deriva da Giacomo Torelli come suo figlio Ludovico e, se era più vecchio di Giacomo non conta. Giovanni non era uno scenografo originale. Se qualche volta egli ha ricavato dai Torelli, qualche altra ha rifatto dei Parigi. Si veda per esempio la stretta somiglianza tra la scena della «Gara» rappresentante il Monte Parnaso, (pubblicata dalla Schiffmann incisione n. 5), e l'*Avviso di Mercurio a Berecintia*» scena di Alfonso Parigi (pubblicata dal Solerti a pag. 191 dell'opera «Musica, Ballo e Drammatica»). E si veda come il Drago della tav. 10 ricordi i draghi di Parigi che si conservano al Gabinetto delle Stampe di Roma.

La stessa Biach Schiffmann riconosce (p. 40 op. cit.) «La tecnica scenica pienamente sviluppata dal Torelli con le sue macchine non si trova così adulta presso Giovanni»; ed essa pure riconosce che Ludovico, nella sua prima forma di teatro seguì Torelli, come suo Padre seguì i Parigi. Così e, per noi, seguì Torelli come si vede in una scena di alberi ben nota.

Ma la somiglianza dello stile di Burnacini e di Torelli e la emulazione tra i due, facile a immaginare, lavorando essi nella stessa città, da Torre Franca è stata messa in relazione con una aggressione subita dal cavaliere fanese. Per mio conto ricorderò che il Tascherau nella *Storia di Corneille* scrive: «Questo Torelli, al quale i prodigi dell'arte avevano valso il soprannome di di gran stregone, era un architetto veneziano che aveva inventato la monovra con la quale si può cambiare un'intera scena in un battito di ciglia. Questa invenzione gli aveva dato una gran fama, ma anche dei nemici feroci. Alcuni uomini mascherati lo attaccarono una notte per

assassinarlo, e grazie ad una vigorosa difesa, egli se la cavò con la perdita di qualche dito. Demoralizzato da questo prodetto della gloria egli aveva lasciato l'Italia e s'era venuto a stabilire a Parigi ».

Il Milizia a sua volta, ripete la notizia: « Dopo i successi di Venezia » egli scrive (vol. V. Opere) « la nera invidia eccitò alcuni indegni ad assaltare di notte il nostro ingegnoso cavaliere, cui tagliarono alcune dita della destra. Con tutta la mano mutilata, egli seguì sempre a maneggiar pennelli, e a disegnare con eleganza ».

L'aggressione che Giacomo Torelli subì a Venezia nel 1645, avrebbe dunque deciso il cavaliere a brigare presso il duca di Modena per esser mandato al posto di quel tale Camillo richiesto da Anna d'Austria. Ma Fausto Torrefranca ha creduto di attribuire a Giovanni Burnacini l'iniziativa dell'aggressione, opinando che l'unico emulo di grossa statura che per gelosia avrebbe potuto aver interesse di assassinare Giacomo, era Giovanni Burnacini il quale, nel libretto del 1651 che abbiamo veduto, vanta perfino una precedenza sugli altri.

E io trovo l'ipotesi accettabile; e fornisco un altro argomento a favore della tesi Torrefranca. Infatti è fin dal 1643 che Giovanni Burnacini polemizza e rivendica a se una precedenza nel lavoro di scenografo di gran soggetti a Venezia (lavoro che non gli vietava d'imitare ora questo, ora quel maestro, compreso Torelli). Nel libretto della *Finta Savia* (che non si chiama così per antitesi alla *Finta Pazza*, messa in scena da Torelli, perchè tanto l'una che l'altra sono dello stesso librettista Giulio Strozzi), si legge a p. 184-85: « Le macchine e le Scene con numerose mutazioni sono state inventate dal vivacissimo signor Gio. Burnacini da Cesena, il quale fu gli anni addietro il primo che avviò i Teatri di Venezia con queste maestose apparenze. E nella regia delle nostre scene ha operato egregiamente ancora di sua mano. Come ha fatto a meraviglia nel giardino dei fiori, nella

Rocca di Giano, nelle lontananze, nelle statue, e nell'arie il suavissimo signor Pietro Mange da Napoli ». (1).

Non è improbabile che l'aggressore di Giacomo Torelli sia stato Burnacini se egli a Venezia era quello stava in maggiore fermento. L'attacco del 1651, quando Torelli già da sei anni stava a Parigi, non era direttamente rivolto a lui, ma questo del '43 che qui riportiamo riguarda proprio il cavaliere fanese.

Vediamo dove la buona reputazione artistica e l'amore per le polemiche dovevano condurre Giovanni Burnacini! Oggi esse gli procurano una brutta accusa.

Giacomo Torelli ebbe la fortuna di poter andare a lavorare a Parigi per la politica che Mazzarino conduceva

(1) - (Volume Marciano: Dramm. 1130) | LA FINTA SAVIA — Drama — di Giulio Strozzi — in Venetia MDCXLIII. Per Matteo Leni, e Giovanni Vecellio. pp. 10-11). *Argomento* — Facendosi rappresentare questo anno 1643 nell'ampiezza di un Regio rinovato Teatro dall'illustrissimo Signore il Signor Giovanni Grimani, la *Finta Savia*, e figurandosi con superbo apparecchio la Scena ne mezzo de' due colli Aventino e Gianicolo, si introducono a prolugare e sopradetti Dei, quali anticamente regnarono in quelle parti, e furono holpiti l'un dell'altro, e però io gli fingo, essere ancora in cielo uniti, e formar il pianeta, che per antonomasia, di Saturno si chiama. Questo avvicinandosi mostra di non essere uno, ma diverse in tre stelle, come hanno scoperto gli acorti moderni.

Vedute l'avvicinamento di questi Dei, si credono gli amanti, e servi, che deva ritornare il secol d'oro, nel quale ogni cosa era comune. Del che accortosi Saturno si rivolse di risollevarsi al cielo, per non dispogliare i ricchi e i Belli della sovrana autorità, che tengono oggidì con le Dame.

Saturno inventò la Falce: e dipingesi con l'elmo in testa, per tenerla armata contro i colpi del fato; che nell'Orbe superiora a Saturno fu collocato dagli stolti Gentili, temendo sempre di non toccar da lui che più vicino li sovrastava, alcuna picchiata in testa.

Giano si descrive con due visi, onde canterà con due bocche, tenendo in mano la chiave d'oro con la quale egli chiude e riapre l'Arno.

« Cugino mio, la compagnia dei commedianti italiani scritturata in Francia e trattenuta dal Re, monsignore mio figlio non la trova completa e avrebbe bisogno di qualche attore che si trovi nei vostri stati. Questo mi obbliga a scrivervi il presente biglietto per pregarvi di permettere al cosiddetto Buffetto di venire in Francia con l'Angiolina, moglie di Fabrizio napoletano; e se questa non potesse, con Ippolita o con Diana

Io vi chiedo pure di mandarmi Giovan Battista Balbi detto Tasquino, danzatore, e uno scenografo chiamato Camillo; e siccome io desidero questa cosa con molta passione, voi mi farete il piacere di accordare loro il permesso, data la mia preghiera. Sicura della vostra cortesia io pregherò Dio affinché vi abbia caro cugino nella sua santa e degna protezione. »

presso la regina di Francia, procurandogli commedianti, musicisti e cantanti italiani.

Anna d'Austria si era tanto appassionata ai canovacci dell'Andreini che non osservò nemmeno il lutto per la morte di Luigi XIII, nella sua smania di recarsi a vedere la Commedia dell'Arte. Nel carnet di Mazzarino all'anno 1644 è scritto in italiano «*metter gelosie perchè S. M. veda la commedia!*». Da un palco mascherato di grate come quello dei monasteri la regina assisteva dunque ai grassi lazzi italiani; e c'era allora tra gli altri comici la Scaramuccia figlio del Pulcinella Fiorillo.

Fu l'anno seguente che Mazzarino chiamò dall'Italia alcuni cantanti per l'Opera; e fu allora che una parte della compagnia dei *comici improvvisi*, per vincer la concorrenza dei cantanti, pensò di mettere su una di quelle *feste teatrali* dei grandi *cambiamenti a vista*, che Giacomo Torelli aveva tanto perfezionato a Venezia. Essi sapevano che sol con un tal genere di spettacolo si batteva in Italia ogni altra forma di teatro.

Recatisi da Anna d'Austria, essi la convinsero a richiedere al duca di Parma un bravo macchinista e un coreografo. La regina infatti scrisse al duca Farnese una lettera pubblicata da Henry Pruniers (*l'Opera italiana*, 1913, pag. 67).

Così vennero a Parigi Buffetto, Pietro Paolo Leoni e sua moglie, la famosa Giulia Gabrielli detta Diana. Essi sostituirono Giuseppe Bianchi che era l'illustre capitano Spezzaferro, la commediante Aurelia, e il Brighella Giulio Cesare Bianchi.

Ma da Firenze venne pure il Coreografo Giovan B. Balbi. ⁽¹⁾

(1) La descrizione di alcuni balletti creati da Baldi si trova nel libretto dell'*Andromeda*, la prima Opera pubblicamente rappresentata a teatro a Venezia. — (Dal volume Marciano, Drammatica 1127). L'ANDROMEDA Del Signor BENEDETTO FERRARI. Rappresentata in Musica in Venezia l'anno 1636. Dedicata all'illustrissimo Sig. MARCO ANTONIO PISANI IN VENEZIA, MLCXXXVII. Presso Antonio Barilotti.

Lo scenografo Camillo, restò in Italia nè si sa il perchè. Chi fosse questo Camillo nemmeno sappiamo; certo è che come scenografo non fu celebre. Egli fu segnalato alla Regina dai Comici dell'Arte soltanto perchè doveva essere uno di loro. Sappiamo che in quell'epoca la «*Improvvisa*» portava una messinscena molto approssimativa; e il Camillo doveva essere appunto uno scenografo da «*Improvvisa*». Anche dalle numerose illustrazioni contenute nella preziosa raccolta manoscritta dell'Accademia dei Lincei, sappiamo come la scena della Commedia dell'arte fosse sommaria; solo più tardi essa risentì la grandiosa evoluzione scenotecnica e se la adattò alla meglio.

«LO STAMPATORE — A' Lettori — A gloria de' Signori Musici, ch'al numero di sei (coll'autore collegati) hanno con gran magnificenze, ed esquisitezza, a tutte loro spese, e di qualche considerazione, rappresentata l'Andromeda, e per gusto non meno, di chi non l'ha veduta, ho stimato cosa convenevole il farne un breve racconto in questa forma.

Sparita la Tenda si vede la Scena tutta mare; con una lontananza così artificiosa d'acque e di scogli, che la naturalezza di quella (ancor che finta) movea dubbio a Riguardi, se veramente fossero in Teatro, o in una spiaggia di mare effettiva.

Era la scena tutta oscura, se non quando le davano luce alcune stelle, le quali una dopo l'altra a poco a poco sparendo lungo all'Aurora, che venne a fare il Prologo. Ella tutta di tela d'argento vestita, con una stella lucidissima nube, quale hora dilatandosi, hora stringendosi (con bella meraviglia) fece il suo passaggio in arco per il Ciel della Scena. In questo mentre si vide la scena luminosa a par del giorno. Dalla Signora Maddalena Manelli Romana fu divinamente cantato il Prologo: dopo del quale si udì di più forbiti Sonatori una soavissima sinfonia; a questi assistendo l'autore dell'Opera con la sua miracolosa Tiorga.

Uscì di poi Giunone suora un carro d'oro tirato da suoi Pavoni, tutta vestita di tocca d'oro fiammante, con una superbia varietà, di gemme in testa e nella corona.

Con meraviglioso diletto, de Spettatori volgeva a destra, ed a sinistra, come più le piaceva il carro Le comparve a fronte a fronte Mercurio Era, e non era questo Personaggio in macchina; era, perchè l'impossibilità non l'ammetteva volatile, e non era, poichè niun'altra macchina si vedea, che quella del corpo volante. Comparve guernito dei suoi soliti arnesi, con un manto azzurro, che le giva svuolazzando alle spalle. Fù eccellente rappresentata Giunone dal Signor Francesco Angeletti da Assisi; ed esquisitamente Mercurio dal Signor Don Annibale Graselli da Città di Castello. In un istante si vide la Scena, di maritima Boschereccia; così del naturale, ch'al vivo al vivo ti portava all'orecchio quell'effettiva cima nevosa, quel vero pian fiorito, quella reale intrecciatura del Bosco e quel non finto scioglimento d'acque.

Comparve Andromeda con il seguito, di dodici Damigelle, in habito

La oscurità dello scenografo Camillo fu forse la ragione che esortò il Duca di Parma a inviare in suo luogo alla Regina di Francia il grande ingegnere teatrale Giacomo Torelli, che già era il più famoso macchinista del tempo, inventore di macchine e perfezionatore di quelle Feste Teatrali che i comici italiani avevano descritto ad Anna d'Austria, per farle realizzare a Parigi.

La fama delle scene di Torelli era già arrivata a Parigi perchè le scene del *Bellerofonte* e della *Venere gelosa* erano state già incise e diffuse in Europa. Scrive Pruniers che «volta a volta la *Finta pazza*, il *Belle-*

Ninfale. L'habito d'Andromeda era di color, di soco; d'inestimabile valuta. Quello delle Ninfe era di una leggiadra e bizzarra divisa a bianco, incarnato, e oro. Rappresentò mirabilmente Andromeda chi fece il Prologo. Tornò in un momento la Scena, di Boschereccia, Maritima. Comparve Nettuno, e gli uscì Mercurio nella sua mirabil machina all'incontro.

Era Nettuno sopra un gran Conca d'argento, tirata da quattro cavalli marini. Lo copriva un manto di color cilistre; una gran barba gli scendeva al petto, e una larga capillatura inghirlandata d'alga le pendeva alle spalle. La corona era fatta a Piramidette, tempestata di perle.

Fece questa parte egreggiamente il Signor Francesco Manelli da Tivoli; Autore della Musica dell'Opera. Uscì dal seno del mare, dalla cintola in suso. Protheo, vestito a squamme di argento; con una capigliatura, e barba di color ceruleo. Servi di questo personaggio gentilissimamente il Signor Gio. Battista Bisucci Bolognese. Qui per fine dell'Atto si cantò prima di dentro un Madrigale a più voci, concertato con istrumenti diversi; e poi tre bellissimi Giovinetti, in habito d'Amore, uscirono a fare Intermezza, una graziosissima danza. Il velocissimo moto, di questi fanciulli tallora fece dubbiose le genti, se havessero aglino l'ali e gli homeri o pure a piedi.

A tempo, d'una mellifua melodia, di stromenti comparvero Astrea nel Cielo, e Venere nel mare. Una entro una nube d'argento; l'altra nella sua conca tirata da Cigni. Era vestita Astrea del color del cielo, con una spada a fiamme nella destra.

Venere color del mare, con un manto d'oro incarnato alle spalle. Fu graziosamente rappresentata Astrea dal Signor Girolamo Medici Romano, e Venere soavissimamente dal Signor Anselmo Marconi Romano. Si mutò la scena in Boschereccia, e uscì Andromeda con la sua schiera. Sei delle sue Dame, qui per allegrezza dell'ucciso cinghiale, fecero un leggiadro e meraviglioso Balletto; con sì varie e mirabile intrecciature che veramente gli si poteva dar nome, d'un labirinto saltante.

Ne fu l'inventore il Signor Gio: Battista Balbi Veneziano, Ballarino celebre. Uscì repente di sotterra Astarco Mago, com'Ombra. Era questo personaggio tutto vestito a bruno d'oro in veste lunga, con capillatura, e barba lunga, e come neve bianca. Scettro di Negromante, reggeva la destra una Verga.

Rappresentò degnamente questo soggetto chi fece Nettuno.

rofonte e la *Venere Gelosa* avevano reso celebre il suo nome», e «che quelle scene già servivano di modello agli altri architetti di teatro».

Si veda il rarissimo volume degli *Appunti scenici per il Teatro novissimo di Venezia, l'anno 1644 esposti da Giacomo Torelli, descritti da Majelino Bisanioni e intagliati da Marco Boschini, Venezia, 1644.*

Prima che Giacomo Torelli giungesse a Parigi, i teatri migliori, il Petit Bourbon e l'Hotel de Bourgogne erano ben primitivi. Il nuovo Teatro del Marais eretto nel 1634 ebbe i primi apparecchi per il cambiamento delle

S'aperse il cielo e in uno sfondo luminosissimo, assisi in un maestoso Trono, si videro Giove, e Giunone. Era Giove coperto d'un manto stellato; sosteneva la chioma una corona di raggi, e la destra un fulmine. Rappresentò celestemente questa Deità chi fece Protheo. Qui per fine dell'Atto si cantò prima di dentro un'altro madrigale a più voci, concertato con istrumenti diversi; E poi dodici selvaggi uscirono a fare, per intermezzo, un stravaghiissimo, e gustosissimo ballo di motti e gesti. Non vi fu occhio, che non lagrimasse il transito di questa danza. Ne fu l'inventore il Signor Gio: Battista Balbi Ballarino sudetto.

Si cambiò la Scena in Marittima; a tempo d'una dolcissima armonia, d'istrumenti diversi comparve da un lato, della Scena una bellissima machina con Astrea; e Venere suso.

Volgevasi al destro ed al sinistro lato, come più a quelle Deità aggradiva. Le uscì a dirimpetto Mercurio; e aprendosi il Cielo assistè Giove nel mezzo. Fece un meraviglioso effetto questo Scenone, per la quantità delle macchine, e per lo successivo ordine, della comparsa e della gita. In un baleno divenne la Scena Marittima un superbo Palagio. Fu bello e caro il vedere da rozzi sassi, e da spiagge incolte nascere d'improvviso un ben disegnato e costrutto Edificio. Figurava questi la Reggia d'Andromeda dalla quale uscì Asclà Cavaliere, l'habito di costui eccedè di valuta, e di bellezza quello d'ogni altro. Comparve vestito all'usanza turca. Con mille gratie di Paradiso rappresentò questo dolente Personaggio chi fece Mercurio. Di repente il Palagio, si vide la Scena tutta mare con Andromeda legata ad un sasso. Uscì il mostro marino.

Era con sì bello artificio fabbricato quest'animale, che ancorchè non vero, pur metteva terrore. Tranne l'effetto, di sbranare e divorare, havea tutto di vivo e di spirante.

Venne Perseo dal Cielo sul Pegafeo, e con tre colpi di lancia e cinque di stocco fece l'abbattimento con Mostro, e l'uccise.

Era questo personaggio d'armi bianche vestito, con un gran cimiero sull'elmo; e una pennacchiera all'istessa divisa aveva il volante destriero sulla fronte. E si videro Giove e Giunone, in gloria, e altre deità. Scese questo gran macchinone in terra accompagnato da un corteo di voci e di istrumenti, veramente da paradiso. Levatti i due eroi che fra di loro complivano li condisse al cielo. Qui la regale e sempre degna funzione ebbe fine. Vivete sani.

scene voluti da Richelieu sul tipo dei primitivi che vengono descritti dal Sabbattini nella sua *Pratica* (1638) e nemmeno così perfezionati.

Il successivo teatro del Palais Royal, che Richelieu aveva fatto costruire nell'ala destra del suo palazzo, era stato inaugurato il 14 gennaio 1641 come lunga sala rettangolare in cui la platea formava un anfiteatro di pietra nel quale erano disposte le panche di legno. Due gallerie dorate facevano il giro della sala fino alla scena che dal punto di vista del macchinario era il più attrezzata tra quelle esistenti allora.

Ma soltanto nel 1645 con l'arrivo di Torelli chiamato dal cardinale Mazzarino, gli apparati in Francia furono complicati e potenti. Il prof. Lanchester descrivendo « *Les memories de Mahelot, Laurent, et d'autres decorateurs de l'Hotel de Bourgogne et de la Commedie Francaise au XVII siecle* » riferendosi alla scena francese circa il 1633 riconosce « le scene descritte nella maggior parte delle notizie sono piuttosto disposte come al medioevo, per quanto adattato alla sala dell'Hotel du Bourgogne. La scena era divisa in compartimenti, e ciascuno faceva quadro a se ». L'azione della commedia passava da un compartimento all'altro e lo spettatore aveva l'obbligo di convenzione di non vederne che uno solo per volta. In questo senso anche G. Bapst « *Essai sur l'Histoire du Théâtre* » scrive (p. 187) « le scene a prospettiva regolare e perfezionata che *Mirame* aveva inaugurate, furono applicate a tutte le opere montate con lusso alla fine del regno di Luigi XIII, e durante Luigi XIV quali *Psiche*, il *Toson d'Oro*, *Andromeda*, *Circe*, vale a dire alle così dette *pieces a machines* nelle rappresentazioni di corte. Il teatro francese propriamente detto, quello che funzionava all'Hotel du Bourgogne non profitterà che molto più tardi di questa specie di messinscena ». Gli spettacoli musicali all'italiana erano, invece, quanto di più grandioso avesse mai dato il teatro tecnico. « Le commedie a gran spettacolo rappresentate prima dell'arrivo di Torelli a Parigi offrivano soggetti di ammira-

zione a chi avesse visto a Venezia o a Roma le magnificenze sceniche degli architetti italiani » (Prunières 322).

I francesi non possedevano ancora macchinisti capaci di realizzare quella tecnica. Anche L. B. Cambell (p. 199) riconosce che gli apparati dei macchinisti Mahelot e Laurent erano scene simultanee medioevali con macchine primitive e meno abbondanti di quel che fossero negli stessi Misteri.

Mentre in Italia fin dal Quattrocento la meccanica degli spettacoli era sviluppata nel modo che già si legge nel Vasari, e quando già da quasi due secoli i pittori e gli architetti fiorentini compivano i prodigi descritti tra le opere del Brunellesco e quelli conservati nei disegni del Buontalenti e dei due Parigi, in Francia il teatro aveva una messinscena ingenua ed elementare, come si riconosce in tutte le opere sul teatro francese e si vede dai documenti scenici.

Le « Feste teatrali » italiane non erano melodramma, nè commedia o tragedia in musica; venivano chiamate in preferenza *Balletti* per quanto avessero una trama tutta espressa con le parole e sulla musica. Erano, infine, feste da camera, trattenimenti da palazzo che le esigenze tecniche dello spettacolo portavano a divenire sempre più teatro, allontanandosi sempre più dall'origine mondana.

Si cominciarono a chiamare gli architetti per trasformare i saloni, cioè per mascherarli architettonicamente nello stile richiesto dal soggetto. Poco alla volta questi architetti trasformarono veramente le sale dei palazzi in veri e propri teatri; quindi sfondarono i muri dei saloni come fece Torelli al Petit Bourbon, e trovarono lo spazio occorrente al palcoscenico; infine abbandonarono gli ambienti dei palazzi e accanto a questi, fabbricarono i veri propri teatri, come la *Sala delle Macchine* di Vigarani, annessa alle Tuileries.

Anche il Prunières ha riconosciuto che nel componimento teatrale del Seicento la musica non fosse che una parte secondaria; e che tutti gli sforzi fossero condotti a favorire il lato visivo, e sempre con grandissimo suc-

cesso (perchè, ripeteremo a sazietà, spettacolo viene da *spectare* e teatro da *teaomai*, che significa vedere). Prima del Prunieres lo stesso Castil Blaze aveva osservato al capitolo III dell'*Opera Italien*, la prevalenza del lato tecnico spettacolistico su quello musicale.

Ma Fausto Torrefranca ha rilevato questo carattere meglio degli altri scrivendo che «il libretto del Seicento è più un canovaccio da scenografi che un canovaccio per musica e che la scenografia ha dal punto di vista culturale ed estetico, assai maggior valore della monodia», cioè del cantante solo, e abbisogna di una ricca scena dietro di se, per poter figurare. In genere il melodramma essendo naturalmente spettacolo, doveva richiedere per conseguenza logica la collaborazione di una ricreazione visiva, ma acutamente ha osservato Torrefranca che il canto a solo, prolungando l'azione e la durata delle parole, richiede un quadro di sostegno e favorisce la scenografia.

Come furono arrivati a Parigi Torelli e Baldi, il rappresentante del Duca di Parma, M. de Villerè s'incaricò di presentarli alla Regina e agli alti personaggi; ma fu allora ch'essi appresero di non essere già venuti in Francia al servizio reale — come evidentemente avevano fatto credere loro in Italia, forse per convincerli a partire — bensì d'esser semplicemente *in sociale* coi comici o meglio al loro servizio. Fu questo che irritò Giacomo Torelli. Egli protestò con una lettera al segretario al duca di Parma marchese Gaufredi in data 11 giugno pubblicata dal Prunieres (p. 370 *l'Opera Italien*), nella quale ricorda di esser venuto a «servire la regina di Francia, dove trovo di haver a servir li commedianti, cosa contro il mio genio e costume»; e chiede: «la Regina per mia reputazione mi provvisioni a parte, perchè in questa maniera io sarò tenuto al suo particolare servizio e potrò mostrare a ciascheduno che volesse in Italia rimproverarmi di mancamento, che io ho avuto dipendenza da questa maestà e non da altri, oltre che non è dovere che un mestiere così honorato et stimato come il

mio si paragoni, in stipendio, con questo di un semplice commediante, poichè di questi se ne trovano assaissimi, che del mio mestiere ve ne sono pochi».

E si può dire che in quegli anni potesse essere paragonato al solo Baccio del Bianco (non nominato dal Ferrari, ma vedi Ricci *Scen. Ital.* e vedi Ademollo, *Primi fasti della Musica Italiana a Parigi*).

In una successiva lettera, dell'11 settembre, Torelli protesta perchè la Regina darà «un ballo con scene e macchine» eseguite «dai loro operai et non io» per cui dice «non per l'interesse che meno lo stimo, ma per la reputazione resterei tanto mortificato, che senza alcun fallo io tornerei subito in Italia.

Egli non voleva «far dire che io sono entrato in compagnia con li commedianti, come hora si vocifera, et se bene ciò è in parte vero, però io l'ho fatto con la maggior reputazione che ho potuto», «perchè io non entro nelle loro provvisioni, nè nelli interessi».

Egli era «in sociale» coi commedianti non per le «loro commedie ridicole» e soltanto per opere in musica che si facevano «con grandissima reputazione», e chiede al Duca che gli ottenga da Sua Maestà un lavoro per suo conto.

Ma il Duca di Parma doveva ascoltare anche l'altra campana, quella dei comici, che lui pure aveva prestati alla Corte di Francia. Questi commedianti avevano a lor volta giuste lamentele da fare al Duca. Nell'archivio di Napoli, tra le carte farnesiane (fascio 191 fascicolo IV) si conservano due lettere ancora inedite di Pietro Leoni e Giulia Gabrielli detta Diana ambedue scritte il 21 luglio 1645. (1)

(1) R. Archivio di Stato di Napoli Sezione Diplomatica-Politica Archivio Farnesiano Fascio 191 foglio 208.

Illustrissimo signore, signore e padron colendissimo,
Fui pronta a servir Sua Altezza Serenissima nel venire in Francia e tralascia ogni mio interesse di conseguenza per farmi conoscere (come in effetto sono) serva umile et obbligata fui accertata ch'io sarei giunta in Parigi senza molestia alcuna nella mia borsa, ma il tutto è sortito al opposto

Sembra che il Duca di Parma non si sia mischiato affatto in queste beghe teatrali, frattanti che Torelli non riusciva a lavorare. In realtà i comici avevano chiesto Camillo; e al suo posto era arrivato un estraneo, illustrissimo ma con arie di padreterno; ciò che l'irritava, com'è logico.

D'altra parte la Regina aveva chiesto un coreografo e uno scenotecnico semplicemente per far piacere ai Comici, ed essendone stata da loro pregata. Per proprio conto Anna d'Austria seguitava a far fare le scene dei

per l'operationi di Buffetto che levò trenta doppie de i danari fatto dare dal detto serenissimo; dicendo che a lui le aveva donato: per la qual causa vengo afflitta di continuo nel dover dar fuori denari per lo viaggio, havendone speso d'havantagio Pietro Paulo, il quale tiene appresso di sè la lista verddira di tutto quel che ha speso; supplico V. S. I. di provvedimento intorno acciò, poichè Buffetto, dopo molti strapazzi fattomi per detto viaggio, ch'io arrossisco narrargli ma da altri mi saranno manifestati soggiunge non voler dar nulla e che non conosce nessuno; non manchi di questo provvedimento acciò io possa vivere con quieti e qui umilmente mi ricordo serva a S. A. S. et a V. S. I. bacio le mani. Di Parigi il dì 21 Luglio 1645. Di V. S. I. Obbligatissima serva Giulia Gabrieli di Diana.

R. Archivio di Stato di Napoli Sezione Diplomatica-Politica Archivio Farnesiano. Fascio 191 foglio 205.

Illustrissimo mio signore collendissimo,

I comandi di V. S. I. saranno mai sempre fortune alla mia inclinazione più che umile in servirla. Veni in Francia acompagnato da suoi comandi e per il viaggio non lasciai fatica per servire da chi V. S. I. mi fu imposto per ordine di Sua Altezza Serenissima lo che da detto reverendissimo fu datto ordine di cento e venti dopie per il nostro viaggio delle quali dopie Boffetto me ne consegnò novanta dicendomi che per lo viaggio mancando la comodità vi avverebbe somministrato la comodità, della qual cosa non ho veduto nulla, ma sia spero, da vantaggio e pigliato, per ciò, per il viaggio in presto da navi, non tenendo apresa dim e di questo ne po far fede messer Antonio sartore del serenissimo principe Francesco Maria, il quale me ne à prestato ancor lui e giunto a Parigi non avendomi volsuto dar cosa alcuna Boffetto et essendo astreto a pigliar denari dai miei amici e dovendo pagare esendo astreto a questo per mero d'una mia promessa fata mi è convenuto ricorere al signor residente di Parma il quale inteso il tutto, chiamò a sè Boffetto il quale dice non voler dar cosa alcuna stante che il serenissimo ducha a lui aveva donato le trenta dopie dove che 25 il fece a far scrivere al signor Leonardo ascìo posa riscotere il danaro da Boffeto a chi devo come apare per le liste che tengo apreso di me dela spesa fata et tvendo Bofeto ottenuto ciò che si leva più cento scudi per far venire sua molie e una letera de la regina per sua altera la supplico di novo afar che Bofeto mi dia il danaro a ciò iopossa satisfare a chi devo e qui umilmente le baccio le mani di pariggi di 21 luio 1645.

de V. S. I. servitor umilissimo
Pietro Paulo Lioni.

suoi balletti ad altri scenografi. La situazione del Torelli era stagnante! Egli dal Giugno al Settembre non era riuscito a cavare un ragno dal buco; e l'11 settembre scriveva al marchese Gaufredi lamentandosi di non ricevere da lui risposta di sorta.

Intanto anche Carlo Cantù, cioè Buffetto si lamentava col segretario del Duca di Parma dicendo che, quando «arrivò in Parigi con noi el signor Torelli et che li daremo la sua parte delle nostre commedie» per «formar el teatro con machine» «ci fu disgusto nissuno, ma quando intesemo che lui si vergognava di essere con comici, e pure tirava la parte delle nostre fatiche» «ci fu disgusto».

Sembra che Torelli consigliasse Mazzarino e Monsù di Lione, un impresario, a far venire dei cantanti dall'Italia; e sembra che per questo Torelli fosse disposto a cavare duemila scudi di tasca sua, salvo a farseli rimborsare dai nuovi cantanti. Egli proponeva questa impresa semplicemente per ritrovarsi al suo posto di capocomico. Fu allora che Buffetto ricorse alla Regina, ricordando che Torelli era venuto per stare al loro servizio; e la Regina, chiese il copialettere per vedere in che termine lo scenotecnico fosse stato richiesto al Duca di Parma «et vedendo che chiamava un ingenere di machine et il Baldi ballerino, et che erano chiamati per noi, come li rammentarono a S. Maestà li comici ch'erano in Francia, S. Maestà disse (al Torelli) perchè non affaticava con noi»; e il cavaliere come già vedemmo «respose che lui era gentilomo» e che per lavorare con dei comici voleva un preciso ordine reale. Scrive allora Buffetto: «Tutti noi resposemo: noi vi avemio fatto venire per noi» tanto è vero che «voi tirate la vostra parte delle nostre fatiche ogni giorno che si recita». Torelli «replicò la cossa del gentilomo» e disse che «renderebbe la parte dei denari che intanto aveva ritirato ogni giorno» «la Maestà della Regina rise et entrò nel gabinetto» dove poi uscì il segretario decantando: «signor Torelli presentemente la Maestà della Regina dice che

voi siete venuto per la truppa italiana » « et che dobbiate travagliare con loro » senza lavorare in nessun altro teatro. Alla fine convennero che di tutto ciò che Torelli aveva avuto « non se ne parlasse » ma che ogni volta che si faceva l'opera in musica con le sue macchine ricevesse due parti.

Il mese seguente Giacomo Torelli è più tranquillo, non è scontento e annuncia che sta per spedire un libro di apparati fatto incidere. Egli lavora alla messinscena della *Finta Pazza*. Il 2 Ottobre 1645 il coreografo Baldi scrive al Marchese Gaufredi « speriamo che alla fine del mese si farà l'opera con scene machine et habiti non più veduti in paesi francesi. La curiosità è grande ». (Archivio di Napoli - Carte Farnese, fasc. 191).

Torelli dunque si accomodò coi comici e cominciò a lavorare al *Petit Bourbon*. Il taccuino di Mazzarino nel mese di ottobre ricorda « *Far balletto al Petit Bourbon* ». Finalmente Torelli impiantò, per la prima volta a Parigi, le complicatissime macchine già provate a Venezia negli ultimi anni; e fu per quel balletto che disegnò e fece eseguire sotto la sua direzione le sue eleganti scene che conosciamo.

Scrivendo il Milizia « con le sue straordinarie macchine e fuochi di allegrezza si fece ammirare da Parigi e dalla Corte. Luigi XIV, lo fermò al suo real servizio col carattere di regio architetto e di macchinista. Il famoso teatro, che in Parigi si chiama il Piccolo Borbone è di sua architettura », ma il Milizia non sapeva che, da quasi due secoli, esso era stato distrutto.

La *Finta Pazza* presentava dunque Achille camuffato da donna, che cercava di fuggire dall'Isola di Sciro per raggiungere la principessa Deidamia senza riuscirci. Egli soggiungeva nel suo scopo fingendosi pazzo.

Padre Menestrier nel suo libro « *Des representations en musique* » scrive: « l'Anno 1645 la Regina Reggente Anna d'ustria, tra le cure che si prendeva nel condurre lo Stato, volendo far gustare ai suoi popoli quei piacevoli divertimenti della musica drammatica che deliziano

l'italiani, chiese al Duca di Parma il signor Giacomo Torelli, il quale si era reso celebre per le scene e le macchine ch'egli faceva apparire in questo genere di rappresentazione. Egli era allora a Venezia, di dove il Duca di Parma lo chiamò, e avendo portato la commedia di Achille mutato in donna, sotto il nome di *Filli in scire*, commedia di Achille Strozzi sotto il nome di *Festa teatrale della Finta Pazza*, commedia del tutto differente dalla *Filli in Sciro*, egli la fece rappresentare al Piccolo Borbone davanti alle loro maestà. Questa commedia è divisa in tre parti, alle quali egli il nome di actioni, actione prima, actione seconda, actione terza. Le voci fatte venire dall'Italia resero queste actioni le più piacevoli del mondo, con i diversi cambiamenti di scena, di filari di cipressi, i palazzi, le viuzze pubbliche e i giardini. Le divinità che apparvero nell'aria, i voli, e le altre macchine che non s'erano mai viste in Francia sorpresero piacevolmente gli spiriti ».

Già nella edizione veneziana 1641 della « *La Finta Pazza* » si leggeva: « dopo il prologo fatto sopra un Dragon volante », comincia la serie delle scene; e queste si possono vedere nell'altro libretto, pure conservato alla Marciana intitolato: « *Argomento e scenario della Finta Pazza, drama di Giulio Strozzi. Da rappresentarsi con solenne apparato di Musiche, Macchine e Scene il presente Carnevale dell'Anno Milleseicentoquarantuno, nel Theatro Novissimo della Città di Venezia. Con licenza dei superiori. Per Venezia 1641. Per Gio. Battista - Surian* ».

Scrivendo il Castil Blaze nella sua *Opera Italien*: « Morto Richelieu l'opera venne presto a Parigi. Il 14 dicembre 1645 il cardinal Mazzarino fece rappresentare la festa teatrale della Finta Pazza giocondità di Giulio Strozzi, musicista da Francesco Saccati di Parma, scene e macchine di Torelli, gentiluomo di Fano, eseguite al piccolo Borbone da cantanti e danzatori arrivati espressamente dall'Italia. Era una commedia lirica, un'opera buffa, una parata musicale, un melodramma dove in cui

il nobile si mescolava al comico e che negli intermezzi presentava un balletto di scimmie e orsi, una danza di struzzi, un'entrata di pappagalli».

A sua volta lo Chouquet nella sua «*Histoire de la musique dramatique*» «quest'opera musicale di Giulio Strozzi che Giacomo Torelli adornò delle sue macchine era in parte cantata e in parte declamata» «ogni atto conteneva un intermezzo immaginato da La Bella. Ma Stefano della Bella non aveva inventato gl'intermezzi, aveva semplicemente inciso i bozzetti delle scene di Torelli. Gl'intermezzi furono opera di Giovan Battista Baldi che lasciò per essi un opuscolo a stampa intitolato «*Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza*» di cui esiste copia alla Nazionale di Parigi. Questi «*Balletti d'Invenzione*» con incisioni di Valerio Spada, mostrano i costumi e curiosamente li descrivono. Tra questi fu ammirato quell'entrata di struzzi perchè a mezzo di un piccolo ordigno meccanico, essi allungavano il collo per bere a una fonte.

La musica aveva così poca importanza nelle opere musicali d'allora che le composizioni occorrenti al balletto non furono nemmeno fatte scrivere dall'autore dell'opera che era Francesco Saccati, ma vennero arrangiate alla meglio a Parigi. Eppure erano i balletti che adornavano la lieve trama e soprattutto le macchine e i costumi meccanici che davano una sostanza alla fragile materia scenica.

«Questo balletto dei pappagalli e degli indiani prosegue lo Chouquet — produsse — la più viva sensazione: fu ammirato il volo di quegli uccelli e descrivevano nell'aria dei cerchi regolari, combinandosi con i passi e le evoluzioni dei danzatori».

Ecco Giacomo Torelli collaboratore col coreografo e precedere di due secoli la danza d'elevazione di Maria Taglioni, la tecnica *ballonnée* del principio dell'Ottocento e l'*Aerodanza* futurista.

«Le scene sembravano anche bellissime: fu ammirato particolarmente quella del Porto di Sciro, nel quale si

vedevano navigare le navi che s'incrociavano nel loro cammino, e ammirata fu la magnifica scena che rappresentava i giardini del Re Licomede dove si dava la festa indiana».

Scrive Ademollo nei «*Primi fasti della musica Italiana a Parigi*, p. 23) che «nella rappresentazione della Finta Pazza forse il Torelli la fece un po' troppo da padrone sulla musica del Sagrati. Tanto vero che il contemporaneo Menestrin non registrò neppure il nome di questo compositore, rimesso fuori soltanto dagli scrittori moderni». Ma l'Ademollo forse ha il torto di considerare il melodramma dell'origine alla stessa stregua delle opere musicali dell'Ottocento, dove prevale la musica, e non vuol credere che i melodrammi del Seicento tenessero in primo piano la parte teatrale vera e propria e in secondo luogo la musica, mentre l'invenzione nelle parole era interamente a servizio della teatralità nella loro funzione di pretesti al teatro. Scrive Ademollo che le bizzarie coreografiche di G. Baldi e le meraviglie sceniche di Giacomo Torelli cambiarono il nostro melodramma in una *comédie à machines*. Ebbene non è già ch'esse cambiassero, ma che proprio costituivano l'opera come spettacolo di scenografia, di virtuosismi meccanici e di balli su fondo musicale.

Scrive ancora l'Ademollo, che se la musica italiana «avesse sdegnato di acconciarsi alle esigenze *del ballet de cour*», non «avrebbe attecchito a Parigi». Ma non è che la musica italiana aveva fatto questa trasformazione a Parigi per piacere ai francesi. A Venezia essa aveva avuto nè più nè meno che la stessa funzione. Torelli era stato mandato in Francia proprio perchè bravissimo nella regia di *spettacoli di macchine*. Non avevano mandato il Cavalli, cioè il musicista, appunto perchè questi, teatralmente, contava poco.

La *Gazette* fece la cronaca della *Finta Pazza*, scrivendo (anno 1645, pag. 1180): «il 14 di questo mese lo Regina con un gran parte della Corte si recò alla commedia che la Compagnia degli Italiani rappresentò sotto

il titolo della *Finta Pazza* di Julio Strozzi, nella grande sala del Petit Bourbon; e tutti gli ascoltatori non furono meno rapiti dalla poesia della musica di quello che furono presi dalle scene, dall'artificio delle macchine e degli stupendi cambiamenti d'apparato, finora sconosciuti in Francia, e che non incantarono meno gli occhi dello spirito che quelli del corpo nei loro movimenti improvvisi: invenzione del signor Giacomo Torelli della stessa nazione: i quali furono seguiti dai balletti ingegnosi e divertenti inventati dal signor Giovan Battista Baldi».

Qui si vede come la musica e il libretto fossero cose poco importanti; e come quel che contasse unicamente fosse la messinscena.

Nel suo «giornale» (edizione Chernel vol. I. p. 340) il signor Le Fevre d'Ormesson descrive la rappresentazione della *Finta Pazza*: «il mercoledì 27 dicembre io mi recai, dopo il pranzo, col signor Defuorcey alla «*Comedie Italienne*» dove vidi cinque differenti fronti di teatro. Una rappresentava tre viali di cipressi, lunghi a perdita di vista; l'altra il porto di Chio, nel quale il Pont Neuf e la Place Dauphine erano mirabilmente rappresentate; la terza una città, la quarta un palazzo, dove, si vedono appartamenti infiniti, la quinta un giardino con bei pilastri. In tutte queste facce differenti la prospettiva era così bene regolata che tutte le vedute a perdita d'occhio, sebbene il teatro non avesse che quattro o cinque piedi di profondità. In mezzo alla commedia che era la scoperta di Achille da parte dei greci essi danzavano un balletto di orsi e di scimmie, un balletto di etiopi e di pappagalli. Quindi l'aurora si levava dalla terra e un carro traversava insensibilmente il teatro con meravigliosa velocità. Quattro zeffiri si erano alzati al cielo e quattro ne discendevano con la stessa velocità. Ecco delle macchine che meritano di esser viste».

Questa prima commedia di macchine fu cantata perfino dai poeti. I versi di Maynard (vedi opere) dicevano: «Giulio, i nostri curiosi non possono concepire le immediate mutazioni della nuova scena. Senza sforzo e

senza tempo, l'arte che le ha fatte muovere, di un bosco fa una villa, e di un monte una pianura. Esse cambiano un astro oscuro in un palazzo dorato, e dove fioriscono delle rose fa nuotare i pesci! Quale secolo favoloso ha ammirato tante metamorfosi compiute in un attimo?».

E in genere «Sulla Commedia di Macchine», qualche anno dopo il poeta Voiture cantava, (Paris Coubet, 1650) sempre in occasione dei lavori di Torelli: «quale sapiente Circe, quale nuova Armida sa fare apparire ai nostri occhi quei miracoli sì diversi, e da quando i corpi possono sollevarsi con un movimento così rapido portati dai flutti dell'aria?». «Frattanto noi vediamo mille luoghi e porti, e ponti, e torri, e spaziosi giardini, e nello stesso luogo cento scene diverse». «Quali onori vi sono dovuti grande e divino prelato» esclamava il poeta dedicando questo sonetto a «Monsignore il Cardinal Mazzarino».

Era un fanatismo! La tecnica scenica era fine a se stessa. Fu allora che il popolo parigino chiamò Torelli «*le grand sorcier*». I poeti e i giornalisti dimenticano regolarmente gli attori, i musicisti e i poeti non esaltando altro che la tecnica scenica, alla quale la musica si appoggiava per introdursi nel gusto del pubblico.

Importante era soltanto l'attrazione delle macchine. Mazzarino trovava il coraggio di promuovere sempre nuove e più grandiose realizzazioni perchè sapeva di poter contare sull'attrazione del lavoro di Torelli. Il residente di Savoia mandava a Torino un resoconto della *Finta Pazza* il 22 dicembre 1645: «Le macchine che ci sono credute bellissime alla commedia che si recita dagli italiani in musica, ha dato motivo alla regina per volerne anch'essa ad una festa che sarà sulla fine del carnevale. Al principio fu detto che la Maestà sua non intendeva di spendervi quando più di diecimila scudi; ma pian piano subentrando diversi abiti di balletti che saranno di gran corte. Onde già si dice che la spesa arriverà a 100 mila lire. Il signor Cardinal Mazzarino ne

prende un particolare pensiero come che le macchine sono opera d'un italiano».

Giacomo Torelli aveva dunque vinto la sua battaglia. Egli scriveva al marchese Gaufredi «ho condotto perfettamente l'opera incominciata. Non dico per la qualità ma per l'effetto». «Ho ricevuto applausi tali, che mi sono arrossito di tanto onore».

Per mezzo di Buffetto che tornava in Italia egli spediva tre copie del libro di scene della Finta Pazza. Intanto non aveva ancora ricevuto neanche un soldo in dieci mesi di servizio: «io vivo e mi mantengo di mia borsa. Ho dimandato, ma sempre buone parole; non so quale sarà questo fine» ma dichiara che «ancorchè non ricevessi alcuna rimunerazione» «assai mi riconoscerò avvantaggiato quandoavrò eseguito i comandi di Vostra Altezza».

Ma egli fu incaricato dal Duca d'Enghien, sovrintendente ai Balletti di mettere in scena un gran balletto: «questa corte si fa conto che avrà più veduto cosa più curiosa, nè di maggior costo, da parecchi anni in qua» gli scriveva l'Abate Scaglia, residente di Piemonte a Parigi, (*Archivio di Torino - Francia: Lettere, Ministri, Marzo 1648* - riportato da Prunièrs, pag. 77).

E il Duca d'Enghien sovrintendente ai Balletti, per questa spesa aveva mandato una trentina di biglietti ai nobili, affinchè ognuno partecipasse con quattro mila scudi, in modo che lo spettacolo potesse costare 40 mila scudi.

Dieci mesi dopo Torelli lavorava ancora per il gran balletto del Duca d'Enghien e il 30 novembre 1646 scriveva «travaglio gagliardamente per un grandiosissimo Balletto del signor Duca D'Anghino al palazzo reale».

Fu questo gran balletto del Duca d'Enghien che venne trasformato nell'*Orfeo*, ferma restando l'utilizzazione delle macchine già fabbricate dal Torelli, e delle quali parleremo estesamente nel descrivere quelle del Teatro della Fortuna di Fano.

Ma era arrivato a Parigi Francesco Buti, segretario

del cardinale Antonio Barberini: il gran protettore del teatro, appassionato scenotecnico egli stesso. Buti aveva scritto l'*Orfeo* per la musica di Luigi Rossi contribuendo notevolmente all'idea di abbandonare il progetto del gran balletto del Duca d'Enghien e utilizzare le macchine e i materiali scenici preparati da Torelli.

Un avviso di Roma del 9 marzo 1647 dice: «nel Palazzo Regio di Parigi per il carnevale travagliano 200 operaij che il Balletto che vi si haveva da fare insieme con la Rappresentazione della favola di Orfeo et Euridice da recitarsi dalli musici italiani, con machine et apparati molto superbi essendo la composizione stata fatta dal signor Francesco Buti gentil huomo del signor Cardinale Antonio Barberini».

E Venanzio Leopardi scriveva a Parigi il 2 febbraio 1647: l'*Orfeo* sarà «per la ricchezza degli abiti della musica e machine, la più bella che habbia visto la Francia», e monsignor Bagni, Nunzio Pontificio, aggiungeva già prima della recita «la favola d'*Orfeo* con machine vien grandemente lodata da chi ne ha veduta la prova, stimandola per l'apparato ecc.».

Senonchè la complicazione della tecnica impedì la puntuale andata in scena, e il residente di Toscana Balducci ne dava la colpa al macchinista. L'*Orfeo* portava tutto l'arsenale dei prodigi meccanici d'uso.

Torelli aveva sventrato i muri laterali della scena per poter installare le sue nuove macchine (vedi Celler: *Les décors, les costumes et la mise en scène ou XVII siècle Paris 1869* - p. 75). E siccome la cosa principale erano le macchine, all'*Orfeo* non furono distribuiti i libretti dell'opera ma una descrizione dell'argomento; e un avviso al lettore: «S'è creduto che gli spettatori avrebbero creduto più piacevolmente d'essere sorpresi dalle macchine e dalle scene diverse di cui questa commedia è ricca ecc.».

Al prologo, che rappresentava l'assalto a una fortezza, il pubblico restò meravigliato a veder come la Vit-

toria discesa dal cielo potesse restar sospesa tanto tempo.

Al primo atto una prospettiva « sembrò sorpassare 100 volte lo spazio del teatro ». Quello che accadeva tra Euridice e Orfeo e le facezie di Momo tra le Ninfe con Venere, i balli di Euridice nei giardini del sole e le Ninfe che ballavano al suono delle castagnette erano cose straordinarie e anche patetiche perchè facevano piangere gli spettatori.

Al second'atto arrivò il Sole su un carro fiammeggiante d'oro e di brillanti; al terzo si vide un deserto spaventevole, poi apparvero roccie e caverne, in un antro dove Orfeo supplicava le Parche; e scene d'inferno sopravvennero con strani balletti di Mostri.

Il gran pubblico, scrive Prunières (p. 113), « fu soprattutto colpito dall'arditezza delle macchine, dalla rapidità dei cambiamenti di scena e dalla ricchezza delle prospettive ». *La Tromba di Parnaso* di Margherita Costa (Paris 1647), recava sonetti dedicati a Torelli, per l'occasione.

Nell'« Opera Italien » di Castil Blaze si riportano altri elogi poetici dell'*Orfeo* (n. 85). La Gazzetta di Francia 1647 vantò « I meravigliosi cambiamenti di teatro, le macchine e altre invenzioni sino allora sconosciute in Francia ». Ci fu quella volta nel Petit Bourbon quella « *feinte folie* » che « aveva dato saggio — scrive Paul Ginisty — del talento dei macchinisti italiani, iniziatori delle grandi messe in scena, da loro già realizzate a Venezia », immaginando le « Glorie e i voli arditi nello splendore dell'apoteosi ».

Nel 1647 il grande incisore Stefano della Bella disegnò e incise « le prospettive di una commedia reale fattasi in Parigi »; dice il Baldinucci in una nota alle « Notizie di Stefano della Bella », ma le incise soltanto, non le creò come si potrebbe credere dalla nota. Sono le scene dell'*Orfeo*, che il de la Croix in « *Ballets et mascarades de cour* ». Turin (1870 tomo IV, p. 225), ripubblicò per il primo.

Ma, durante la Fronda, le *mazarinades* rimproveravano al Cardinale d'aver distrutto il teatro di Richelieu « per dar posto alle immense macchine di questa noiosa commedia », l'*Orfeo*.

Anche le mazarinate del 1649 testimoniano della saturazione delle cose italiane avvenuta nei parigini. Non ne potevano più come noi, negli anni scorsi, non abbiamo più potuto dei generi russi. Cominciò la persecuzione tutto quello che era italiano. Dalla sua prefazione alle scene di *Teti e Peleo* (1654) Torelli parla d'essere stato perseguitato e imprigionato e dice di aver perduto tutto quello che possedeva per zelo di fedeltà a Mazzarino e per la gloria di soffrire per S. E.

Gl'italiani furono costretti a infranciosare i propri nomi! Una mazzarinata citata dal Prunières ricorda:

« *Les sieurs Milletti, Torelli,
N'osent plus avoir I en crouppe;
Et, de peur d'estre criminel
Torelli se nomme Torel...* ».

Nel 1648 i deputati protestarono talmente contro le spese teatrali fatte dal Mazzarino, per la sua mania delle bravure scenotecniche nostrane, che il Cardinale dovette sospendere tali iniziative, almeno per quel tempo.

Una terza utilizzazione delle macchine originariamente create per il balletto del Duca d'Enghien — e già accomodate all'*Orfeo* composto da Francesco Buti sugli obblighi di quelle — fu l'*Andromeda* di Corneille (1650), rappresentata a gran spettacolo come primo esempio di *Tragedia da Macchine*.

Che l'*Andromeda* sia stata ordinata a Corneille da Mazzarino perchè fossero utilizzate le macchine dell'*Orfeo*, si rileva in diverse relazioni pubblicate dal Prunières (v. p. 325 e 326). Anche quella volta tutto era fatto per le macchine. Corneille aveva castigato anche la musica: « Io non l'ho usata, dichiara nella prefazione che per soddisfare le orecchie mentre gli occhi sono intenti a veder discendere o risalire le macchine ». (cfr. Dessein

— *De la tragédie — d'Andromède représentée sur le Théâtre Royal de Bourbon — Ronne 1650*).

D'altra parte gli spettatori allora non davano nessuna importanza alla musica, nè alle parole, e non aspettavano che le macchine di Torelli. Come al solito *La Gazette* (18 febr.) non parla che delle scene cioè dei Voli e dei Mostri. Eppure Corneille aveva fatto un prodigio di abilità adattandosi a cacciar una nuova favola dentro tutte quelle macchine. E se il trionfatore tecnico era Torelli, non meno grande di lui era il trageda, inventore di fini fantastici alle meraviglie meccaniche del nostro scenotecnico.

Ma se il grande Corneille non sdegnò di scrivere una tragedia per le macchine di Torelli che già da cinque anni erano il fanatismo di Parigi, egli fu ancora più cavalleresco nella Prefazione alla *Andromeda* scrivendo: «Le macchine non sono in questa tragedia divertimenti staccati, esse ne costituiscono il nodo e lo sviluppo e sono ad esso tanto necessarie che voi non ne sapreste togliere alcuna, senza far cadere tutto l'edificio. Io sono stato abbastanza felice nell'inventarle e nel dar loro luogo alla tessitura di questo poema; ma bisogna pure che vanti il signor Torelli che ha superato se stesso, eseguendone il disegno. Egli ha avuto delle invenzioni mirabili per farle funzionare a proposito».

E ancora: «tutta la gloria è dovuta al signor Torelli che s'è superato nell'esecuzione dei disegni che gli ho proposto, e io mi sono spesso stupito a vedere come egli si sia potuto così felicemente sbrogliato nella confusione di così grande imbarazzo».

Nel primo atto il cielo si apriva per l'apparizione di Venere. Al secondo l'uragano era «così perfettamente imitato che questa finzione dava lo spavento allo stesso tempo che l'ammirazione, tanto essa era vicina al vero». Quindi «si ammirava il volo dei Venti». Al terzo atto, in una scena di roccie e di mare, la discesa eroica di Perseo avveniva su un Pègaso «che caracollava mirabilmente in mezzo all'acqua», tra la collera delle Nereidi

che sorgevan dai flutti, e l'apparizione di Nettuno in un carro a forma di conchiglia tirato da due cavalli marini.

Al quarto «l'artificio dell'artiere» continuava meraviglioso dopo evoluzioni aeree del carro di Giunone; perchè all'ultimo quadro costituiva il trionfo di Torelli, la discesa di Giove in una nuvola «sul suo trono splendente d'oro e di luci» mentre altre nuvole portavano Giunone e Nettuno. Finalmente i due amanti, e gli Dei, risalivano in cielo nella Gloria finale.

E il *Mercure Galant* del Luglio 1682, quando l'*Andromeda* fu ripresa da la grande *Troupe des commediens du roi*, nel Luglio 1682 scriveva: «la Regina madre lo fece lavorare nella sala del Piccolo Borbone. Il teatro era bello, alto e profondo. Il signor Torelli, macchinista del Re, lavorò alle macchine dell'*Andromeda*; ed esse parvero così belle, insieme con le scene, che furono incise in taglia dolce».

Domata la Fronda, il carnevale del 1653 vide il *Ballet de la Nuit* con altre grandi macchine di Torelli.

Ha scritto Prunières: «si assistette a una vera resurrezione del *Ballet de Cour*. Questo genere che agonizzava da lunghi anni, apparve ringiovanito dal prestigio della messinscena di Torelli. Ogni entrata agiva davanti ad una scena nuova, le divinità discendevano dal cielo in macchine sorprendenti. L'occhio rapito riconosceva appena in questo fastoso spettacolo l'antico Ballet de Cour, da tanti anni decaduto dal suo antico splendore. Ormai tutti i balletti reali saranno danzati in così fatta atmosfera spettacolista».

Era tornato al potere il cardinale Mazzarino un ottimo italiano al quale dobbiamo essere molto riconoscenti.

Abbiamo già ricordato la messinscena memorabile che Torelli eseguì nel 1654 delle «*Nozze di Peleo e di Teti*», soggetto di Buti, musica di Carlo Caproli. Il 10 Aprile il Barducci residente di Toscana, scriveva, «a

San Germano, dove S. Maestà si trattenne sin al mercoledì seguente, essendo poi venuta qua per provare il suo gran Balletto et la commedia in musica, come seguì ieri, et doverà provarsi anche domani, havendo S. Maestà risoluto di rappresentre l'uno e l'altro Lunedì prossimo per la prima volta con tutte le macchine inventate da Torelli» (*Archivio di Firenze, Mediceo, 4658*, citato dal Prunières che pubblica un lungo capitolo su questa rappresentazione).

Il successo fu immenso. Il Cardinale fece incidere le scene e stampare riccamente:

1. *Dècorations et Machines aprestès aux Nopces de Tètis; Ballèt Royal représentè en la salle du Petit Bourbon, par Jacques Torelli inventeur* (in f.o) Rod. Ballard MDCLIV.

2. — *Les Nopces de Pèléo et Thetis comédie italienne en musique entremeslée d'un ballet sur le mesme sujet dansé par Sa Majesté. A Paris chez Robert Ballard, seul imprimeur du Roy la Musique MDLIV. — Le nozze di Peleo e di Theti.* — Questa è la commedia.

3. — *Description Particulière du grand Ballet et Comédie des Nopces de Pèlèo et de Thetis avec le machines, changements de scène, habits et tout ce qui a fait admirer ces merveilleuses représentation... Dedié à Monsieur le Comte de S. Aignan. Premier Gentilhomme de la Cambres du Roy. Robert Ballard MDCLIV* ⁽¹⁾.

Le scene erano fastose. Appariva il Parnaso per il prologo, poi la Grotta di Chirone al I. atto, dove quattro

(1) Dell'edizione italiana (1639) esiste ristampa:

«Breve esposizione della festa teatrale del Signor Oratio Persiani, posta in musica dal Signor Francesco Cavalli, da recitarsi nel Teatro di S. Casciano.»

L'opera è intitolata *Le notte di Tesi e di Peleo*.

Prologo «vedesi con incredibile velocità sollevarsi l'insidioso lisco che vieta alla curiosità delli spettatori la contemplazione della natturna pompa».

Atto I.

1° - Inferno.

2° - combattimento con un segnale - «intanto appare il Mare».

4° - «sorgon dal mare diversi tritoni».

stregoni rapivano Peleo in un carro volante. Veniva quindi una marina con carro di Teti portata in una grande conchiglia; ma lo stupore era il Carro di Nettuno tirato dai cavalli marini. Nettuno ordinava una tempesta e Teti fuggiva. Ma Giunone, gelosa, invocava le Furie, che uscivano dalla gola di un Mostro. Ecco Giove fuggire a cavallo d'un'aquila mentre le Furie ci facevano un balletto.

Al secondo atto Prometeo era in scena. I selvaggi ballavano una strana danza alla quale succedevano avvenimenti vari e grandi balli. Al terzo si era nel portico del palazzo di Teti e qui si celebrano le nozze con l'intervento di tutti gli Dei.

«Teti e Peleo apparivano assisi su un alto trono, sotto il quale si vedeva una prospettiva del firmamento dove erano gli amori; l'altra parte della scena si formava in una nuvola, attraverso la quale brillavano tutte le deità accorse alle nozze. Ercole si conduceva Prometeo, liberato per ordine di Giove. Intanto Giunone e Imeneo, accompagnati da Intelligenze che compongono l'armonia celeste, discendevano da una grande macchina, e tutto questo, riunitosi alle Arti Liberali e meccaniche d'invenzione di Prometeo che le ha condotte in quel luogo, si faceva un gran balletto a terra, mentre gli Amorini ne facevano uno nell'alto dei firmamenti».

Il successo fu tanto grandioso che Torelli dette una gran festa personale con banchetto e fuochi d'artificio. e per l'occasione il Cavalier Amalteo pubblicò:

«Per la rievazione e fuoco di Gioia fatti dal signor Giacomo Torelli ingegnere di S. Maestà Christianissima Ai Signori Musici e Personaggi delle Nozze di Thetide e Peleo per la felice riuscita dell'opera».

Chi stupiva in narrar come prodotti
havesse tante pompe una sol scena
chi più chiara del sol dicea la notte,

7° - «Scende dal cielo mercurio».

8° - «S'aprono li scogli e escono a danzare due Dasati e due creati, poi sorgan dal mare e volan dal cielo due Nereidi e due ane che unitamente formano un tutto» poi «torna il mare».

9° - Tritone sorge dal fondo marino.

Atto II.

Conchiglie con ninfe — voli.

Atto III - Scena VIII - carri dall'alto - Mercurio, Giunone, Pallade, Venere - «un coro di amoretti balla per aria» alla XII «vola dal cielo Himeneo dietro la «Discordia» - ella precipita nel baratro» infine «torna Himeneo, Mercurio e Momo che poggiando al Ciel trionfanti danno termine all'opera.

chi spiegata l'havea fastosa e amena:
Campagne, monti, mari, arbori e grotte;
d'ogni nube del ciel la terra ciepa;
ville città, teatri e tetti d'oro
havea prodotto lor dotto lavoro.
Industre danze e bellicosi assalti
haveano col terror misto il piacer;

Ritti e vani ornamenti e frigi smalti
veduti havean vestir le squadre intere
sicchè ognuno dicea con spirito giocondo:
solo può far tanto il più gran re del mondo.
Ma che manco può fare, o più dir meno
un popol dal piacer vinto e rapito?
Miglior memoria e celebrata a pieno
di cotanti stupor fece un convito;
ivi di puro cor ciglio sereno
mostrò il Genio più dolce e più gradito,
mentre che in scintillante e vivo gioco
tal gioia publicar lingue di foco.
Tosto volaron al Ciel mille facelle
con sì veloci e luminosi suoni
che ogni raggio perderon le stelle,
e l'aria si trovò piena di tuoni;
Pàrea che il foco in lucide facelle
del ciel dicesse all'alte regioni,
che i suoi fulmini ancor la terra havea
poichè li Numi più grandi ella accolgea.
Egli a punto, che diè moto e figura
dell'apparato agli artifizi industri,
senz'artificio alcun tra amiche mura
accolse i Dei nella grand'opra illustri;
Indì bandita ogn'importuna cura
propizii s'obbligò correre i lustrì
i cristalli restar d'ambrosia vuoti.
per il Franco Monarca. e i puri voti

L'autore dell'opera, Francesco Buti, prendeva parte al festino; Peleo pronunciò un brindisi; a tavola gli attori fraternizzarono: « Giove e Nettun non più rivali o irati — non più acerba Giunon, non più gelosa; perfino la Vittoria Caproli, Teti, era « pudica e non ritrosa ».

Il ragazzo che aveva fatto la parte del Centauro Chirone, faceva da Coppiere.

Chiron, deposta la metà animale
(che di coppiere gli servì in quel giorno)
consigliava a Peleo con stil gioviale
di spesso ber de' suoi rivali a scorno;
sì ch'ogn'uno di lor trovossi male
per tante sanità, che andare attorno;
e del sesso, che beve o poco, o niente
Theti, ma non Giunon si vide esente.

Opportunamente il cavaliere Amalteo concluse: « del canto ogni hor fu la cantina amica ».

Negli anni successivi Torelli non dette più rappresentazioni di opere in musica, ma soltanto grandi balli.

Lodato dall'ambasciatore Barducci in una lettera al Duca di Toscana nel gennaio 1656 fu dato un superbo balletto arricchito dalla « Variatione delle Machine state inventate dal Torelli ». Un'altro spettacolo, che restò memorabile tra le commedie e balletti italiani fu del carnevale 1658. Scrive Loret nella Muze Historique (Tommo II, p. 458): « si potè ammirare una commedia italiana « *La Rosaura* » inscenata con fasto inaudito sulla scena del *Petit Bourbon*. La commedia è stata recitata dagli attori italiani. Torelli si è incaricato della messinscena gran macchine come la « *Finta Pazza* ».

In quell'epoca Gian Battista Lulli faceva già l'attore, il ballerino il musicista e l'intrigante alla Corte di Francia, e queste Feste Teatrali avevano spesso come gran vedetta il Re Sole. Lulli però faceva la forza a tutte le cose italiane, per quanto fosse fiorentino. Si può quindi arguire che per colpa sua, Torelli, non prese parte all'Amor Malato, per quanto già vi fosse come librettista il Buti, nè partecipò al *Grand Ballet d'Alcione et Poléandre*, dato nel carnevale 1658. Ma per quell'anno, riferendosi forse alla *Rosaura*, il giornalista Loret non mancò di celebrare gli originali spettacoli di Torelli « Douze changements de theatre — Des hydres dragons et demons, — des mers, des forêts et des monts — Des décorations brillantes, — Des musique plus que charmantes — de superbes habillements ».

La posizione di Torelli a Parigi, come reputazione era ottima, i suoi successi venivano affermati artisticamente insuperabili, ma, nonostante questo, egli aveva molti nemici. Se il Sovrintendente Fouquet lo proteggeva, l'ombroso Colbert non lo vedeva con simpatia. Egli aveva avuto delle questioni anche con l'abate Buti, che era in gran rapporti con Mazzarino, e fu il Buti che contribuì validamente a demolire la sua situazione a Parigi.

Ne fu occasione la costruzione di un grande teatro nuovo.

Nel giugno 1659, mentre Giacomo Torelli ancora era a Parigi, ecco che arriva Gaspare Vigarani, settantunenne, coi suoi figli Ludovico e Carlo. Egli era inviato a Mazzarino dalla Duchessa di Modena nipote del cardinale (vedi Gabriel Rouches: *Inventaire des lettres et papiers manoscrites de Gaspar Carlo et Ludovico Vigarani*. Paris, Champion, 1913). Colbert scrisse il Cardinale (vedi Prunières op. cit. p. 214): «il signor Vigarani è arrivato da Modena ieri sera. Io gli avevo fatto avere prima della partenza, seguendo l'ordine di vostra Eminenza tremila lire per il suo viaggio e cinquecento lire per il primo mese».

L'arrivo dei Vigarani doveva segnare la rotta a Parigi del grande scenotecnico fanese. Torelli non era caduto in disgrazia presso il cardinale, e, al contrario, questi in una lettera dell'agosto di quell'anno ancora raccomanda a Buti l'inscenatore della *Finta Pazza*, «io avevo creduto che voi avreste dato qualche piccola cosa da fare a Torelli, e che non avesse niente a vedere con quello che farà il signor Vigarani». Alla replica Mazzarino commenta di suo pugno la lettera di Buti spiegandosi perchè l'Abate non aveva potuto far partecipare Torelli ai lavori del nuovo teatro. D'altra parte sarebbe stato curioso vedere Giacomo Torelli in sottordine a Gaspare Vigarani. Erano ambedue grandi architetti; o lavorava l'uno o lavorava l'altro!

Così Torelli venne escluso dalla costruzione della nuova sala di teatro e Mazzarino il 27 settembre scriveva all'Abate Buti «di non darsi pena alle proteste che Torelli farà, per non essere stato utilizzato».

Allora Torelli si vendicò, pubblicando un libello intitolato «*Riflessioni sopra la fabbrica del nuovo teatro*» del quale Vigarani si lamenta in una delle sue lettere.

Questi costruì il nuovo teatro mantenuto da Mazzarino: «io scrivo al signor Colbert — dichiarava il cardi-

nale il 15 novembre — di dire da parte mia al signor Ratabon che l'intenzione del Re è che si confermi precisamente in quanto riguarda la costruzione del teatro, a quello che il signor Vigarani dirà... Qualsiasi cosa possano dire in contrario gli altri architetti».

Il teatro delle Tuileries fu costruito con una spesa immensa, e portò le nuove macchine grandiose dei Vigarani. Se la sala era colossale il palcoscenico era più immenso ancora, con macchine che potevano elevar Glorie di cento figure alla volta. Il teatro conteneva 7000 spettatori; e non era dunque un teatro drammatico, ma da grandi spettacoli (vedine descrizione in *Antiquités de la ville de Paris*); ci si vedeva poco e non si sentiva niente. L'esagerazione della grandiosità e l'errore del suo tentativo fecero presto abbandonare l'edifizio (v. Prunières p. 221).

Lo scenotecnico che utilizzò meglio di ogni altro il *Teatro delle Macchine* fu il fiorentino Servandoni, che vi creò i famosi «*Spectacles en décorations* dal 1738 fino al 1754, anno nel quale egli andò a lavorare alla corte di Polonia. Quel genere di spettacoli venne allora ripreso dagli scenografi francesi Quillet et Moulins, ma nelle loro mani non durarono.

Il palcoscenico del Teatro delle Tuileries era talmente spazioso che, quando bruciò l'Opera al *Palais Royal* nel 1763 l'Architetto Souflot ricavò il nuovo teatro nel solo palcoscenico delle Macchine. Fu in quello che ebbero luogo le drammatiche riunioni della Convenzione (vedi Moynet: *Trues et decors* Paris, edizione la Librairie illustrée, pag. 26 e 27).

Cosa facesse Torelli nel 1659 e 1660 si ignora. Scrive il Magler (*Allgemeines Hünstlerlexicon - Linz 1940* citato dalla Schiffmann) che Giacomo Torelli costruì a Vienna nel 1659 un teatro per l'Imperatore Leopoldo. Forse si trattò d'uno di quei teatri di legno posticci che s'usavano fare in Italia dal tempo della antica Roma. Questa «notizia però, negli Archivi di Vienna non trova conferma» asserisce la Schiffmann, la quale in ogni modo ag-

giunge, che l'imperatore doveva aprire un teatro per i comici italiani che arrivarono nel 1659, e ce lo annuncia anche il Perelli, incaricato d'affari del Duca di Modena a Vienna mentre « Dregher dice senza nominare l'artista che nell'anno 1659-60 venne costruito un teatro in Thunblplatz » a Vienna (vedi Biach Schiffmann, p. 50 col. cit.).

Dunque non è certo che in questo periodo Torelli si recasse a Vienna, cosa che sarebbe pure accettabile, data la sua posizione inattiva a Parigi.

In questo tempo i superbi attrezzi che Giacomo Torelli aveva fabbricato al Petit Bourbon ebbero una triste fine.

I Palazzi Reali che contenevano questo teatro, come parte del Louvre, dipendevano dal Sovrintendente Ratabon e il teatro si trovava proprio nel luogo dove l'architetto Perrault intendeva costruire la colonnata del Louvre. L'11 ottobre 1660, senza preavviso, avvenne che il Sovrintendente Ratabon si mise tranquillamente a demolire il teatro col pretesto che l'architetto doveva cominciare la costruzione. In realtà avvenne che il teatro fu abbattuto, ma le fondamenta del colonnato vennero gettate solo cinque anni dopo. Da chi il Ratabon sia stato corrotto, per far questo dispetto a Molière, non si può certo sapere. La cosa faceva comodo tanto agli attori dell'*Hôtel di Bourgogne*, in concorrenza con la Troupe di Molière, quanto al nuovo ingegnere teatrale Vigarani.

Mentre si demoliva il Petit Bourbon, che possedeva l'impianto tecnico torelliano, Molière ricorse naturalmente a Luigi XIV; e il Re gli accordò subito l'antica e magnifica scena di Richelieu al Palais Royal che da una ventina d'anni era chiusa, abbandonata e in rovina. Anzi il Re ordinò allo stesso Sovrintendente di rimetterla in ordine, e concesse agli attori d'impadronirsi di tutto il mobilio del Petit Bourbon nonchè dei materiali scenici di Torelli.

Fu quest'ultima parte della concessione che non ebbe realizzazione; perchè la banda dei Vigarani, fattesi dare in consegna le macchine e le scene di Torelli, disse che

sarebbero servite per le rappreentazioni a Corte, dopo poco le bruciò tutte, distruggendo fino all'ultimo ricordo le scene del grande ingegnere.

Scrivendo Carlo Manzius in *Molière* (Colin, -908, p. 164) Vigarani « era geloso del suo predecessore e compatriota defunto, il famoso Torelli, del quale egli voleva annientare le ingegnose trovate, fino a che non restasse più traccia ». I Vigarani volevano che nulla più ricordasse « il loro predecessore del quale voleva rovinare e seppellire le opere e il ricordo ». (Castil Blaze, p. 28).

Allo stesso modo Giulio Romano aveva distrutto a Mantova, nel palazzo Gonzaga, i quadri di Lorenzo Leonbruno.

Nè si può dire che i Vigarani, geniali com'erano, quali macchinisti se non come pittori di scene, avessero bisogno di distruggere le opere di Torelli!

Se si può dubitare della superiorità dei Vigarani su Giacomo Torelli — che era pure pittore elegante e intellettuale elevato — pacifico è che i Vigarani fossero grandissimi tecnici, e più moderni di Torelli, da non temere la sua concorrenza. Il loro gesto non fu che una canagliata perfettamente italiana nello stile dell'epoca.

Nel 1661 Torelli aspettava ancora la sua parte invano, soppiantato da Vigarani al punto da non ricevere alcun incarico per le feste del matrimonio di Luigi XIV.

Frattanto egli aveva sposato una signora della nobiltà francese, Madame de Sué, dalla quale non ebbe figli, (v. *Milizia*, p. 244, Tomo V, Opere). Fu in quest'attesa che egli si prese una rivincita straordinaria per genialità di trovate. Il 22 agosto la Fontaine scriveva che « due incantatori pieni di magia — fecero tanto con la loro impostura — che si credette avessero il potere — di comandare la natura; — uno di questi prestigiatori è il signor Torelli, — mago esperto e facitore di miracoli — l'altro è il signor Lebroun ».

Ma circa un mese dopo il Sovrintendente Fouquet che aveva favorito Torelli, venne arrestato e Torelli fu espulso dalla Francia.

Scrive il Milizia nel « *Dizionario degli architetti* »: « Finalmente dopo aver fatto un ricco peculio, prese congedo da quel monarca, e nel 1662 se ne ritornò alla patria. Quivi a spese sue e di cinque cavalieri fanesi fabbricò il Teatro della Fortuna, il quale, per ampiezza di scene, per vaghezza e bizzaria di architettura è rinomato in Italia e in Europa ». E « allorchè nel 1699 andò a fiamme li teatro di Vienna l'Imperator Leopoldo volle che si riedificasse sul modello di quello di Fano ». Del Teatro di Torelli si vede la pianta nel « *Pianta e Spaccato del Nuovo Teatro di Imola*, architettura nel Cavalier Cosimo Torelli 1780 ». Nel *Dictionnaire des Artistes* dell'Abbate Fontanay (Paris chez Vincent, Tomo II, p. 624) si legge: « Lorsque le Théâtre de Vienne fut brulé, l'empereur Leopold voulut qu'on le rebatit sur celui de Fano ».

Torelli morì nel 1678 . In tempo a punto — scrive il Milizia — che il Re di Francia lo richiamava con replicate istanze per edificare un teatro a Versailles e farvi altre grandiose fabbriche.

Nella chiesa di S. Pietro in Valle dei Padri Filipini di Fano dov'egli è sepolto, ogni anno al 1° ottobre veniva eretto un gran catafalco, fatto su suo disegno e da lui stesso dipinto. er testamento, dice il Milizia, Torelli proibì la distruzione di questo suo monumento funebre « volendo che gli si eriga in perpetuo con gran copia di ceri nel giorno anniversario di sua morte. Tanto è vero che la vanità è l'elemento dell'uomo ». Ma gl'istinti decorativi non possono essere repressi, e uno scenografo barocco può ben naturalmente dedicarli in morte a una realtà propria dopo averli dedicati, in vita, a tante fantasie altrui.