

Maria Ida Biggi

## SOGGETTI, IMMAGINI E SCENOGRAFIE

Nei primi anni del Settecento, la scenografia è ancora dominata da un forte impianto prospettico legato alla concezione barocca seicentesca, ma le innovazioni teorizzate da Ferdinando Bibiena spingono verso una nuova composizione visiva arricchita da nuove possibilità espressive. Si va verso una progressiva e sempre più netta separazione tra sala e scena: dietro al boccascena si crea un quadro isolato, un mondo diverso e lontano da quello dello spettatore.

A Venezia, la situazione è diversa da quella delle altre città italiane e, soprattutto nel Teatro Sant'Angelo, il teatro di Antonio Vivaldi, si sperimentano nuove tecniche espressive basate sull'effetto pittorico nella realizzazione delle scenografie. E, proprio Vivaldi, come impresario, chiama grandi pittori, da Marco Ricci ai Canal, dai Mauro ai Valeriani, a eseguire gli apparati scenici che, per ovvi motivi di spazio, devono essere realizzati con grandi fondali dipinti e pochissimi elementi di raccordo. Si sperimenta qui, per la prima volta e in anticipo rispetto ad altre città, la tecnica detta della «Scena quadro» che poi, nel corso del secolo, si affermerà e si diffonderà come la più innovativa e la più ricca di sviluppi creativi.

La mancanza di fonti iconografiche che possano documentare la messa in scena delle opere vivaldiane, rende difficile visualizzare questo passaggio. L'esclusivo supporto è dato dagli elenchi delle mutazioni sceniche riportate nei libretti delle opere di Vivaldi: i soggetti delle didascalie sceniche rispecchiano il gusto figurativo condiviso da poeti, musicisti e pittori dell'epoca, così come le stesse sollecitazioni sensoriali ed emotive. Le didascalie, pur riprendendo il consueto corredo della scenografia tardo-barocca, lo arricchiscono con aggettivi, variazioni caratterizzanti e con una tale accuratezza nei dettagli che molto spesso si configurano come vere e proprie disposizioni sceniche. Questo accade ovviamente per mano dei librettisti, ma in alcuni casi, con l'intervento diretto di Vivaldi musicista e impresario.

Qui di seguito saranno analizzati, all'interno delle opere vivaldiane, alcuni esempi di didascalie sceniche relative a soggetti architettonici o naturali, con le relative variazioni, e la formazione di specifiche tipologie che si vanno definendo in questi anni e che costituiscono il presupposto della dotazione scenica settecentesca.

Nei primi anni del Settecento, la scenografia del teatro musicale europeo è

Maria Ida Biggi.  
e-mail: biggi@unive.it

ancora dominata dall'impianto prospettico ed è legata alla rigida piantazione barocca, ma in questo stesso periodo, il sistema degli assi visivi si complica e si arricchisce di nuove possibilità espressive.

Si realizza una nuova forma, apparentemente irregolare, in cui, rinunciando all'asse unico centrale, si moltiplicano i punti di concorso e si decentrano gli assi. Questa nuova forma in realtà è controllata tecnicamente ancora una volta dall'applicazione rigorosa delle regole prospettiche. La veduta per angolo e la prospettiva a fuochi multipli sono le due formule in cui si riassume l'ottica scenica del Settecento, identificata con i Bibiena.

La nuova macchina prospettica usa lo spazio del palcoscenico in termini diversi rispetto al Seicento: divide la profondità del palco in due parti, progetta, a misura d'uomo, gli elementi del proscenio e del primo settore e utilizza per l'immagine prospettica il restante spazio. Si conferma quindi ancora lo scollamento fra i due protagonisti assoluti dello spettacolo, l'attore-cantante e la scenografia: distacco inevitabile e dichiarato.

Il cantante conduce l'azione del dramma nel e dal proscenio; la scena, costruita sullo sfondo, è conclusa in se stessa e vive una propria realtà figurativa. Muta a vista nel corso dello svolgimento dello spettacolo e rimane una grande macchina ottica la cui finalità visiva non ha un vero e proprio rapporto con l'azione, o solo parzialmente, ma offre pretesti a invenzioni più o meno complesse, originali e tese soltanto a catturare l'attenzione dello spettatore.

Dal punto di vista scenotecnico poco cambia: le manovre sono sincroniche e attraverso di esse la scena si scompone e ricomponde a vista, producendo lo stesso effetto di dissolvenza della scena seicentesca in cui elementi architettonici come le colonne, o naturali come gli alberi, si sovrappongono e si sostituiscono creando una nuova magica finzione.

Questo gusto scenografico è legato alla maniera di Ferdinando Bibiena che lo teorizza nel suo trattato *L'Architettura Civile/Direzione ai Giovani* e con il fratello Francesco ne è il maggiore esponente, portandolo alla diffusione nei principali centri teatrali italiani, da Milano a Torino, a Roma, a Bologna e, da qui, nell'intera Europa, dalla Germania al Portogallo.

A Venezia la situazione è radicalmente diversa. In questa città, dove Antonio Vivaldi inizia la sua attività di compositore per l'opera in musica, le innovazioni dei Bibiena si scontrano con difficoltà di diversa natura.

Da un lato, le loro idee sono diffuse dai seguaci o da autori di scuola che quindi, ne riducono inevitabilmente la qualità e la forza d'impatto.

Dall'altro, in Veneto e a Venezia, è particolarmente presente nella produzione teatrale, una corrente artistica influenzata dalla scuola di pittura che tende ad una scenografia dipinta e quindi, all'utilizzo della «scena quadro» come mezzo espressivo più adatto ai teatri veneziani caratterizzati da ridotte dimensioni.

La corrente pittorica è identificata dalla storiografia ufficiale con Giovan Battista Crosato e Gian Francesco Costa, ma è attribuibile anche a Bernardo Canal e a Marco Ricci, che ne costituiscono i precedenti. Crosato e Costa sono negli anni Quaranta a Torino, dove insegnano questa tecnica ai fratelli

Bernardino e Fabrizio Gallari, considerati i padri-inventori della nuova modalità di dipingere le scene. In realtà, la «scena quadro» può essere considerata un'invenzione prodotta in alcuni teatri veneziani all'epoca di Vivaldi. Diversi sono i fattori che portano a confermare questa tesi: la ristrettezza di alcuni palcoscenici veneziani spinge all'utilizzo precoce della scena dipinta e la soluzione pittorica può essere intesa come la risposta alla crisi che ormai ha investito la macchina prospettica, crisi che porta al rovesciamento dei mezzi espressivi e all'utilizzo delle arti figurative per risolvere l'intera composizione scenica con effetti cromatici e luministici derivati dalla tecnica pittorica.

In questi anni, si afferma una ricerca di nuova espressività nella quale trovano i presupposti sia la riscoperta della classicità e dell'antichità trasformata in pittura nel paesaggio rovinistico, sia il rifiuto dell'eccesso ornamentale di tipo barocco, superato nella più semplice eleganza della decorazione rococò. Una parte di questi valori estetici passa inevitabilmente dalla pittura alla scenografia, non senza i necessari compromessi determinati dalle esigenze pratiche alle quali l'invenzione iconografica deve sottostare. In scenografia non si può prescindere dalla profondità e tridimensionalità del palco, dalla definizione degli spazi agibili dagli attori o dai cantanti, dai dispositivi di manovra e dalla presenza dell'elemento boccascena che inquadra l'immagine scenica, inserendosi come un diaframma fra il pubblico e l'azione rappresentata.

Le nuove realizzazioni pittoriche risolvono quasi tutta la composizione scenica sul fondale, utilizzando alcune coppie di «teleri» o quinte per raccordarsi all'architettura del boccascena e introducendo l'uso di «principali» che sono teloni traforati e collocati in vicinanza dei fondali. La tendenza è di rifiutare la gabbia prospettica sviluppata nella profondità del palcoscenico e puntare sul mezzo cromatico e luministico, portando la scena alla dimensione di un grande quadro che non può essere risolto su un'unica superficie bidimensionale. Tra il fondale e il bocca d'opera, quindi, si inserisce una cornice supplementare dipinta e intonata ai motivi della scena, nello spazio intermedio si inseriscono altri elementi concreti, quali quinte e spezzati disposti liberamente, in modo tale da creare volumi o produrre l'illusione di tridimensionalità e distanze necessari a raccordare il fondale con lo spazio circostante e farlo esistere logicamente. Per queste ragioni la misura prospettica non è cancellata, ma mimetizzata, diviene uno strumento per creare la gradazione degli spazi senza la quale la definizione di «prospettiva aerea» raccolta nel fondale non sarebbe possibile. Gli strumenti espressivi sono le variazioni dei colori e dell'intensità dei toni che va dosata in rapporto alla distanza dell'oggetto da rappresentare, una sorta di visualizzazione dello spessore dello strato d'aria interposto dalla posizione della sorgente luminosa.

La sistemazione degli elementi sul palcoscenico risulta semplificata, dato che alla successione rigida e simmetrica dei «teleri» barocchi, si sostituisce un sistema di fondali paralleli che non occupano l'intera profondità del palco e riducono l'ingombro scenotecnico. Nel momento della mutazione, i fondali cambiano senza eccessivi traumi visivi, scivolando con un semplice movimento

verticale in sottopalco o in soffitta, grazie alla semplice e abile manovra dei tiri contrappesati. Questo nuovo tipo di scenografia, quindi è facilmente sperimentato dai pittori che lavorano in teatro dove possono verificare le diverse tecniche negli ampi fondali mediando fra l'ideale pittorico e le esigenze concrete del palcoscenico.

Il Teatro veneziano di Sant'Angelo, dove Vivaldi lavora nei primi anni della sua carriera di compositore operista, è il luogo dove, per la prima volta, si sperimenta questa nuova tecnica e dove operano pittori come Marco Ricci e Bernardo Canal con i figli Cristoforo e Antonio, futuro Canaletto.

Il palcoscenico di questo teatro manca di profondità e spazio laterale, possiede però un sottopalco e una soffitta ben organizzati che consentono di manovrare due piattaforme a monta carico. La struttura è stata progettata da Francesco Santurini, ingegnere teatrale proveniente da una famiglia di scenografi e pittori. Secondo la descrizione del viaggiatore svedese Nicodemus Tessin, già nel 1688, il Teatro di Sant'Angelo aveva un palcoscenico che disponeva di una piantazione poco profonda e solo cinque coppie di tagli per i «teleri» ai lati, posti obliquamente rispetto all'asse del palcoscenico in modo tale da aumentare l'effetto di profondità in uno spazio in realtà molto ristretto e poco profondo.

Questo teatro è proprio quello di Vivaldi ed è quindi un utile modello per capire la messa in scena delle sue opere dal punto di vista scenografico.

Qui il musicista ha agito anche come impresario e quindi si può supporre che scegliesse egli stesso gli scenografi, e pure i cantanti, così come i librettisti e, insieme a questi, gli argomenti dei testi dei libretti. Per quanto riguarda la scenografia delle prime rappresentazioni delle sue opere, la mancanza di fonti iconografiche è totale e l'unico supporto è dato dagli elenchi delle mutazioni sceniche riportate dai testi dei libretti.

Gli ambienti utilizzati per la messa in scena riprendono il consueto corredo della scenografia tardo barocco, ma aumentano, variano moltissimo e si arricchiscono gli spazi presentati e descritti dettagliatamente nelle didascalie: i soggetti architettonici sono gallerie, saloni, gabinetti, camere, appartamenti reali, atri, stanze, logge, luoghi magnifici, templi, cortili, prigioni, sotterranei, piazze, porti, vedute di città, ambienti che si moltiplicano con variazioni caratterizzanti come, ad esempio, il salone magnifico con trono, gabinetto regio o reale, logge reali o loggiati che corrispondono al palazzo imperiale, cortile regio o imperiale, tempio di Diana, tempio dedicato a Vulcano che rappresenta una fucina nella spelonca, tempio illuminato di notte con ara pronta per il sacrificio, con il fuoco ardente.

Nei libretti ambientati nella Roma antica o nella Grecia classica abbondano i riferimenti ad ambienti noti come Terme, Circo Massimo, Anfiteatro, Bagni di forma rotonda con cascate d'acqua in *Ottone in villa*, «Rotonda di bagni con letto di campagna in mezzo a vago boschetto di mirti con veduta d'acque che cascano» in *Nerone fatto Cesare e Tito Manlio*.

Molte sono anche le ambientazioni orientali in città esotiche come

Costantinopoli, Palmira, l'indiana Agra, Bursa capitale della Bitinia Giudea, Seleucia, Cairo, Persia o Armenia per le quali le architetture citate e descritte si presentano con le stesse caratteristiche stilistiche e le stesse tipologie delle architetture classiche.

Le scene ambientate in luoghi naturali sono molto frequenti e aumentano notevolmente rispetto ai libretti delle opere seicentesche. Nei primi del Settecento, e nei libretti vivaldiani analizzati e confrontati, si può calcolare la presenza di almeno due ambientazioni esterne, a soggetto naturale, in ogni libretto; quando il soggetto dell'opera è di tipo fantastico o favolistico, molta parte dell'azione si svolge in luoghi naturali. Gli ambienti sono boschi o boschetti, giardini, deliziose, campagne, montuose, grottesche, solitari ritiri, accampamenti o spiagge e marine. Anche questi soggetti si arricchiscono di aggettivazioni caratterizzanti come ad esempio «selva con varie collinette che termina in una montuosa» nell'*Arsilda*, «boschetto con capanne rusticali» nell'*Artabano*, «campagna con ponte sul fiume Termodonte con veduta in lontano di navi greche che poi si abruciano» nell'*Ercole sul Termodonte*, «alpestre montuosa divisa dal fiume circondata da rupi e remota di sterpi» nella *Costanza trionfante*, «riviera con folta selva d'alberi che ingombrano tutta la scena e in fondo si vede il mare» nel *Farnace*.

All'interno della scena a soggetto naturale, si vanno precisando in questi anni, alcune tipologie ben definite, che saranno presenze costanti nell'intero secolo: tra queste è interessante quella della scena definita *Deliziosa* o con l'aggettivo delizioso/a anteposto ad ambientazioni diverse come il bosco o il giardino. Legata alla riforma arcadica romana, questa ambientazione compare frequentemente e si può incontrare e distinguere in alcuni disegni di Ferdinando Bibbiena o in quelli di Francesco Bibiena e di Giuseppe Chamant per l'inaugurazione del Teatro Filarmonico di Verona dove si intravede dietro le colonne del proscenio per *La fida ninfa*. Il termine, delizioso o deliziosa, compare in più di venti libretti di cinquanta opere vivaldiane analizzate: può essere semplice *Deliziosa* come in *Armida*, *Candace*, *Siroe*, *La tirannia castigata*, oppure con giuochi d'acque prese dal fiume in *Adelaide*, o deliziosa veduta di colline e campagne fiorite in *Dorilla in Tempe*, «deliziosa fiorita» ne *La fida ninfa*, deliziosa con boschetti ne *Gli inganni per vendetta*, «delizioso recinto di verdi piante sotto vaga collina con speco erboso con laghetto in mezzo per diporti imperiale con vari sedili d'erbe intorno» in *Ottone in villa*. Diventa «stanza deliziosa della reggia dove si vedono riposti in vasi di trasparenti cristalli li tesori» in *Arsilda*, «deliziosa nel palazzo di Bursa» in *Tamerlano*.

Il termine «deliziosa» oltre ad indicare una caratterizzazione fisica, come afferma Elena Povoledo, contraddistingue anche uno spazio in cui si svolge una determinata azione particolarmente calma, tranquilla, idillica o amorosa.

Molte ambientazioni possono essere immaginate per analogia di soggetto e di impostazione figurativa ricorrendo a bozzetti conosciuti di altri autori scenografi quali quelli di Filippo Juvarra. In altro modo si può ricorrere a dipinti della stessa epoca, attraverso i quali è possibile immaginare le scene progettate e dipinte da Bernardo Canal o da Antonio II Mauro per il teatro veneziano di Sant'Angelo.

I libretti vivaldiani confermano la tendenza in questi primi anni del Settecento di ricorrere sempre meno agli artifici meravigliosi delle macchine che continuano a comparire, ma che interferiscono sempre meno con l'azione. Questa tendenza si afferma anche nel dramma per musica con libretto scritto da Metastasio dove è presente l'esigenza di una verosimiglianza storica e psicologica e la necessità di una maggiore coordinazione tra la poesia, il diletto della musica e delle mutazioni di scena, come è stato già ampiamente studiato da Mercedes Viale Ferrero.

A questo proposito alcune didascalie sceniche dei libretti di Vivaldi descrivono le mutazioni sceniche con una tale accuratezza da poter essere considerate quasi come moderne disposizioni sceniche, concordate tra il librettista e l'impresario e musicista Vivaldi.

Un esempio: nelle indicazioni sceniche di *Orlando* rappresentato nel 1714 al Sant'Angelo di Venezia, è chiaramente segnalata la trasformazione delle scene a vista nell'atto I, scena 2 quando *Il luogo alpestre con porta tagliata in un sasso che introduce nel castello di Ersilla e boschetto da una parte in cui v'è l'albero del ramo d'oro*. L'azione si compie quando Orlando riesce a staccare il ramo d'oro ed è così descritta: *Svelto il ramo d'oro si profonda sotterra il boschetto e si tramuta la scena in una deliziosa di collinette a giardino con ritiri di verdura* e così il protagonista si trova *in un ritiro di verdura con il coro delle Ninfe che cantano, fauni e ninfe sedenti su colline che suonano strumenti rustici*.

Questa mutazione scenica è dipinta da Bernardo Canal con i figli e sicuramente, proprio per esigenze di veloce cambiamento a vista, si presenta con la struttura della «scena quadro».

Si può quindi confermare che le didascalie sceniche sono la fonte più importante per interpretare le modalità della messa in scena delle opere di Vivaldi e le relative mutazioni, anche quando non si dispone dei disegni utilizzati espressamente per quel determinato allestimento. Inoltre, poeti e musicisti, condividono con i pittori lo stesso gusto figurativo e le stesse sollecitazioni sensoriali ed emotive. Vivaldi chiama Bernardo Canal e i suoi figli come scenografi dal 1714 al 1717 al Teatro Sant'Angelo. Il Canal come altri nomi usati dall'impresario Vivaldi, Antonio I Mauro, Domenico e Giuseppe Valeriani suggeriscono la realizzazione di scene corte, dove la prospettiva si risolve con la pittura e con la tecnica della prospettiva aerea.

Molti sono i quadri di Canaletto e Marco Ricci nei quali, anche secondo i suggerimenti e le suggestioni proposte dagli storici dell'arte, la componente teatrale è presente e comprensibile.