

## INDICE

RICCARDO TORRESI, <i>Una proposta scenografica per «Il Paride» di Giovanni Andrea Angelini Bontempi</i> .....	7
BIANCAMARIA BRUMANA, <i>Francesco Bartolozzi (1728-1815) incisore della musica</i> .....	33
BIANCAMARIA BRUMANA-GINA E. PAGANO, <i>«Il mercante di Venezia» di Ciro Pinsuti (Bologna, 1873)</i> .....	77
MARIKA DI CESARE, <i>Luigi Parigi direttore de «La critica musicale» (1918-1923): un apostolo del rinnovamento musicale italiano</i> .....	135
LIBRI.....	151
NOTIZIARIO.....	159

## UNA PROPOSTA SCENOGRAFICA PER *IL PARIDE* DI GIOVANNI ANDREA ANGELINI BONTEMPI\*

1. *Il Paride* di Giovanni Andrea Angelini Bontempi, il primo melodramma in lingua italiana rappresentato alla corte di Dresda, fu allestito con grande magnificenza nella sala principale del castello il 3 novembre 1662, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Erdmude Sofia (1644-1670), l'unica figlia dell'elettore di Sassonia Giovanni Giorgio II (1613/1656-1680), con Cristiano Ernesto margravio di Brandeburgo (1644-1712). Lo spettacolo durò cinque ore, dalle nove di sera alle due del mattino, e venne replicato il 12 novembre. Le scene furono approntate da Giacomo Torelli (1608-1678), il grande scenografo attivo a Venezia e a Parigi che, assieme al Burnacini, dette inizio alla seconda fase della scenografia barocca, ricca di prospettive illusionistiche all'infinito.<sup>1</sup>

Nel melodramma del Seicento la scenografia con le sue meraviglie in grado di stupire lo spettatore costituiva il fulcro della rappresentazione operistica. Un dato rilevato già agli inizi del Novecento da Henry Prunières, che sottolineava il ruolo del tutto secondario della musica,<sup>2</sup> e da Fausto Torrefranca, il quale dichiarava 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».<sup>3</sup> Per l'uomo dell'età barocca lo spettacolo all'italiana divenne una vera e propria evasione, una fuga dal quotidiano per certi

---

\* Il presente articolo si basa sulla tesi di diploma in Scenografia discussa presso la Rome University of Fine Arts (Libera Accademia di Belle Arti di Roma) nell'a.a. 2006-2007, relatore il prof. Fabio Vergoz, correlatrice la prof. Maria Chiara Castelli.

<sup>1</sup> Biancamaria Brumana-Simona Berti, «*Il Paride*» ovvero il «*ludus de amore*» per nozze reali (Dresda, 1662), in «*Ruscelletto cui rigido cielo*». Studi in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705), a cura di B. Brumana, Perugia, Morlacchi, 2005, pp. 167-210.

<sup>2</sup> Hery Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens, 1914.

<sup>3</sup> Fausto Torrefranca, *Il "Grande Stregone" Giacomo Torelli e la scenografia del Seicento*, «Scenario» rivista mensile delle arti della scena, a. 3, n. 9, 1934. Si veda anche Anton Giulio Bragaglia, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli scenotecnici marchigiani*, Pesaro, Edizioni dell'Ente Artistico Culturale di Pesaro, 1952.

aspetti rigenerativa. Un diversivo che ogni “ingegnere di scena” regalava ad un pubblico sempre più vasto, desideroso di continue emozioni.

Delle scene approntate da Torelli per *Il Paride*, però, non ci sono giunti né disegni né incisioni. In questo studio, dunque, dopo aver preso in considerazione i due protagonisti dello spettacolo - lo scenografo e il musicista - ed aver ipotizzato le occasioni che avrebbero potuto porre i presupposti della collaborazione, ho analizzato gli elementi scenografici che emergono dal libretto del *Paride* ed ho, infine, presentato alcuni esempi di una mia proposta di realizzazione scenografica.

2. Giacomo Torelli, appartenente ad una delle più cospicue famiglie della città, nacque a Fano il 1 ottobre 1604.<sup>4</sup> Dopo un periodo di attività in favore della nobiltà marchigiana, si trasferì a Venezia,<sup>5</sup> dove nel 1641 fu incaricato di erigere il Teatro Novissimo e di ideare le scene per lo spettacolo inaugurale, *La finta pazza*, un melodramma su testo di Giulio Strozzi e musica di Francesco Sacrati. Il successo di questo spettacolo diede l'avvio ad anni di intenso lavoro. Si segnalano: *Il Bellerofonte* del 1642 (su testo del fanese Vincenzo Nolfi e musica di Sacrati),<sup>6</sup> *La Venere gelosa* del 1643 (su testo di Niccolò Enea Bartolini e musica sempre di Sacrati),<sup>7</sup> *Deidamia* del 1644 (su testo di Scipione Herrico e musica di Francesco Cavalli).

Nel 1645 Torelli abbandona Venezia, dove le invidie createsi nell'ambiente di lavoro gli avevano causato addirittura la perdita di tre dita della mano destra durante una aggressione subita per conto di Giovanni Burzacchini, e passa a Parigi. È il duca Odoardo Farnese di Parma a raccomandarlo alla cugina Anna d'Austria (moglie di Luigi XIII e madre di Luigi XIV) che lo mette alle “dipendenze” del cardinale Giulio Mazzarino.<sup>8</sup> Costui, statista e uomo di chiesa al servizio dello Stato Pontificio, collaboratore del cardinal Richelieu al quale successe nel 1642 divenen-

<sup>4</sup> Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Mile-si, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000. *Cenni biografici*, pp. 18-20.

<sup>5</sup> Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, National-museum, 1961.

<sup>6</sup> La sontuosa edizione in folio del libretto dedicata al granduca Ferdinando II di Toscana contiene dieci incisioni di Giovanni Giorgi. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 3919.

<sup>7</sup> Anche per *La Venere gelosa* vennero pubblicati, a parte, gli apparati scenici dedicati al cardinale Antonio Barberini contenenti undici grandi tavole. Cfr. Sartori, *I libretti italiani a stampa*, cit., n. 2269.

<sup>8</sup> Pierre Goubert, *Mazzarino*, traduzione di Bettino Betti, Milano, Rizzoli, 1992.

do membro del consiglio di reggenza e ministro della regina, promosse l'introduzione in Francia dei fastosi spettacoli all'italiana e il gusto per il melodramma che dette origine ad una nuova espressività tipicamente francese.<sup>9</sup> Inserirsi nel contesto francese fu tutt'altro che semplice per Torelli: si trovò infatti a fare i conti con una situazione scenografica arcaica, il così detto *décor multiple*, che prevedeva un utilizzo plurimo dei luoghi e faceva un uso parziale della prospettiva; i fautori di una concezione statica e classica dello spettacolo, inoltre, si opponevano ai cambiamenti a vista, giudicati elementi secondari della rappresentazione.

Ad un nuovo allestimento della *Finta pazza* nell'ottobre del 1645, seguì nel 1647 l'*Orfeo* di Luigi Rossi, per il quale si avvale delle scene preparate nel 1646 per il *Ballet du Duc d'Enghien* (non rappresentato) che nel 1650 vennero rielaborate per l'*Andromède* di Corneille. Provvide anche alla ristrutturazione dei teatri del Petit Bourbon e del Palais Royal e alle scene per numerosi balletti.<sup>10</sup> Passate le burrasche della Fronda che rimproverava a Mazzarino le ingenti cifre sperperate per la realizzazione di queste "bravure scenotecniche" di origine italiana, lo spettacolo più grandioso allestito da Torelli in Francia fu *Les noces de Pelée et de Thétis* nel 1654 con musiche di Carlo Caprioli, le cui scene vennero incise in dieci tavole. Nel 1659, in occasione dei preparativi per le nozze di Luigi XIV, Mazzarino invitò il modenese Gaspare Vigarani, mettendo da parte Torelli che forse cercò impiego altrove.

Il 20 novembre 1660 Torelli sposò la nobile parigina Françoise Sué, ma la sua fortuna in Francia stava per volgere al termine. Se sappiamo che il 26 settembre 1661 lo scenografo era ancora a Parigi, così come viene documentato da un certificato redatto dal suo medico curante,<sup>11</sup> l'ultimo incarico francese fu la messa in scena della commedia di Molière *Les Fâcheux*,<sup>12</sup> su invito del sovrintendente Nicolas Fouquet poco prima che questi venisse arrestato e Torelli condannato all'espulsione.

Dopo aver dato lezione a tutta l'Europa barocca su come fare spettacolo, Torelli fa rientro a Fano dove ricopre alte cariche politiche. Da una

---

<sup>9</sup> Sull'argomento si veda Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, H. Champion, 1975.

<sup>10</sup> Isaac de Benserade, *Ballets pour Louis XIV, présentés et annotés par Marie-Claude Canova-Green*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1997; Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Paris, Picard, 1967. Si veda anche *Le ballet de cour au XVIIe siècle*, Gênevè, Minkoff, 1987.

<sup>11</sup> Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica*, cit. *Appendice*.

<sup>12</sup> Molière, *Commedie*, a cura di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 2006.

testimonianza sappiamo che il 17 gennaio 1662 partecipò alla festa di inaugurazione dell' Accademia degli Scomposti: «Con l'occasione della venuta della signora Anna Scalamonti, sposatasi col signor Luigi Rinalducci si fece l'Accademia pubblica [...] e furono cantate e recitate molte belle poesie in onore delli signori sposi ed anche della signora sposa del signor Giacomo Torelli». <sup>13</sup> In seguito realizzò il progetto del Teatro della Fortuna di Fano che venne inaugurato il 6 giugno 1677 con la rappresentazione dell'opera *Il trionfo della Continenza considerato in Scipione Africano* da lui dedicata a Luigi XIV e per la quale aveva ideato le scene. <sup>14</sup>

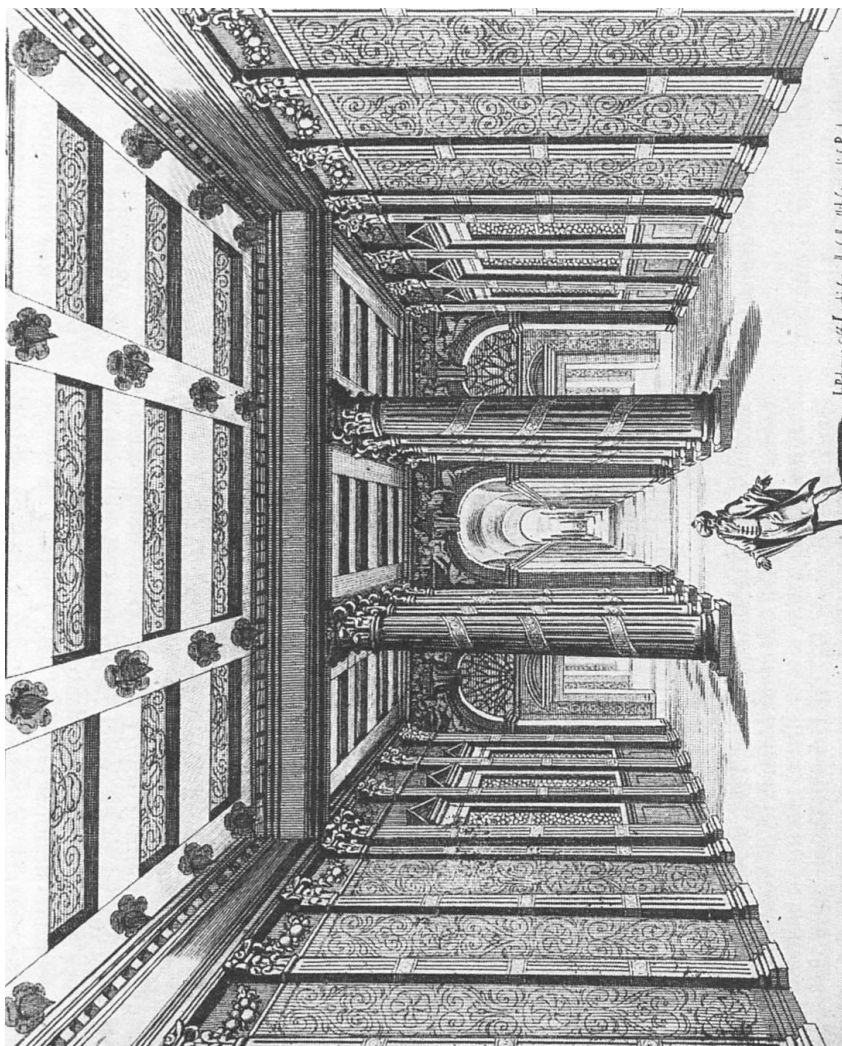
Le scene di Torelli, come ci appaiono da disegni e incisioni (Figg. 1-2), presentano fughe prospettiche all'infinito allineate su un asse centrale. L'affastellarsi degli elementi architettonici o degli elementi naturali acquista nelle sue creazioni una nuova dinamica grazie all'inserimento di un transetto mediano: un elemento collocato oltre la metà della scena e parallelo alla linea del proscenio che risponde al duplice scopo di interrompere la monotona successione delle quinte laterali e di mimetizzare il punto in cui la rappresentazione della fuga prospettica passava dalle quinte al fondale unico (Fig. 2). Torelli dà vita in tal modo ad uno "spazio scenico", nel quale ad uno spazio fisico ed oggettivo (quello compreso tra le quinte del palcoscenico) si aggiunge uno spazio illusorio e soggettivo (quello raffigurato nel fondale), che apre la cella contenitiva del teatro verso l'infinito e l'immaginario. <sup>15</sup> Le scene create da Torelli sono a volte divise orizzontalmente in due piani sovrapposti e alcuni interni presentano il plafone che soffitta e definisce la scena. Nelle opere tarde la struttura si complica ulteriormente con il tentativo di distaccarsi dalla forma triangolare della scena (con un asse centrale ed un unico fuoco in lontananza) inserendo nel fondale, dopo il transetto, una serie di prospettive divergenti o parallele.

L'elemento dinamico di natura squisitamente visiva e tipico dello spirito barocco prende corpo nelle scenografie di Torelli attraverso ripetute mutazioni a vista, voli, apparizioni a sorpresa ed altri accorgimenti che conferiscono all'opera una struttura "corale" ed una continuità narrativa. La meraviglia suscitata dai suoi spettacoli fu resa possibile grazie

<sup>13</sup> Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica*, cit. *Appendice*.

<sup>14</sup> *Il trionfo della Continenza considerato in Scipione Africano*, Perugia, L. Ciani e F. Desiderii, 1677. Cfr. Sartori, *I libretti italiani a stampa*, cit., n. 23762.

<sup>15</sup> Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico, teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974. Raimondo Guarino, *La tragedia e le macchine, «Andromède» di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 75.



*Il Palazzo del Lantini fatto alle feste all'Herone di il Paride*

Fig. 1 - Giacomo Torelli, *Bellerofonte*: Camera di Palazzo reale, Venezia, Teatro Novissimo, 1642.



Fig. 2 - Giacomo Torelli, *Venere gelosa*, Piazza nella città di Nasso, Venezia, Teatro Novissimo, 1643.

all'invenzione dell'argano a contrappeso. Le quinte montate su carrelli collocati nel sottopalco scorrevano su tagli orizzontali del palcoscenico. Ma tutte le quinte (ovvero tutti i carrelli) erano collegati ad un unico argano, anch'esso situato sotto il palco, provocando la mutazione simultanea della scena.

Una volta organizzato l'impianto prospettico di uno spettacolo, lo scenografo non aveva più molte preoccupazioni: per ideare le ambientazioni necessarie alla rappresentazione, gli era sufficiente seguire le indicazioni del Serlio a proposito dei vari tipi di scena («satirica», «comica» e «scena tragica»<sup>16</sup>).

Nella *Finta pazza* messa in scena a Parigi nel 1645 Torelli usò numerosi paesaggi agresti che avevano un importante ruolo nei componimenti di genere pastorale e che richiamavano fortemente la «scena satirica» descritta dal Serlio. Ma ci sono anche scene di architettura civile e militare riconducibili alle altre due tipologie presentate nel secondo dei *Sette libri dell'architettura*: la «scena comica», di carattere familiare, e la «scena tragica», di tono più austero.<sup>17</sup>

Possiamo affermare che se con la scena urbana viene simulata la realtà quotidiana, con quella naturale si ricerca un luogo incantato dai toni favolistici, ottenuti utilizzando tessuti preziosi, conchiglie e simil-gemme, ori e luccichii, animali (talvolta anche veri), uccelli sonori, apparizioni, travestimenti, profumi ed altre invenzioni. Spesso per sottolineare l'imponenza della natura si ricorreva a macchine che ricreavano in teatro il rumore del tuono, della pioggia, del fulmine, delle saette, del vento; macchine utilizzare ancora oggi per riprodurre alcuni di questi effetti sonori atmosferici.<sup>18</sup>

I paesaggi naturali si suddividono in due gruppi: il bosco selvatico e misterioso e il giardino intenzionalmente progettato. Nel primo caso abbiamo una ricerca del selvaggio, dell'impenetrabile, di una natura primigenia sede di smarrimenti e incantesimi, abitata da presenze mitologiche e misteriose che complicano le vicende narrate. Nel secondo la natura è

---

<sup>16</sup> Elena Povoledo, *Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in *La scenografia barocca*, a cura di Antoine Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 9-10.

<sup>17</sup> *Il secondo libro di Prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese*, Paris, J. Barbé, 1545. Il volume, edito in Francia nel 1545, era già pronto per la stampa nel 1539 quando Serlio era a Venezia e in trattative con l'editore Marcolini.

<sup>18</sup> Niccolò Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, 1638 (ristampa anastatica Roma, Bestelli, 1955).



ordinata dalla ragione e dall'intelletto umano attraverso una costruzione geometrica espressa da viali allineati, piani con balaustre e scale, aiuole, boschetti, siepi e alberi, fontane, erme e dolci pendii.<sup>19</sup>

La necessità di introdurre contesti caratterizzanti che avrebbero decretato la buona riuscita dello spettacolo influiva notevolmente nella stesura dei libretti dei melodrammi, ai quali non si richiedeva un'identità poetica o una coerenza drammaturgica, ma piuttosto la presenza di *topoi* adatti ad offrire il pretesto per una adeguata messinscena.<sup>20</sup>

3. Giovanni Andrea Angelini,<sup>21</sup> nato a Perugia il 21 febbraio 1625, inizia gli studi (musicali e letterari) presso l'Oratorio dei Filippini. Grazie alla tutela del nobile perugino Cesare Bontempi dal quale prese il secondo cognome, si trasferisce a Roma dove prosegue gli studi alla corte del cardinale Francesco Barberini con Virgilio Mazzocchi. Qui partecipa alla rappresentazione di alcune opere e, tra il 1640 e il 1641, è cantore in S. Lorenzo in Damaso. Nel luglio del 1641 si trova a Firenze dove si esibisce alla presenza di un nobile di passaggio nella città, forse l'elettore Giovanni Giorgio I di Sassonia, e conosce Anna de' Medici, sorella di Ferdinando II, con la quale rimarrà in contatto. Dal 1643 al 1650 è cantore nella Basilica di S. Marco allora diretta da Monteverdi e da Rovetta e in altre chiese della città. Frequenta l'ambiente letterario della città e studia architettura.

Dalla fine del 1650 si trova a Dresda come cantore e maestro nella cappella privata del futuro principe elettore Giovanni Giorgio II. A Dresda, Bontempi svolge anche la funzione di storico e di ingegnere dei teatri di corte (nel testamento del 29 ottobre 1656 si legge. «Donatio [...] Johannis Andreae Bontempi perusini serenissimi Saxoniae electoris chori musici praefecti superiori set architecti primarii»). Si dedica alla costruzione di orologi e alla lavorazione di pietre dure. Nel 1662 compone *Il Paride*, al quale seguono la *Dafne* nel 1672 e *Jupiter und Jo* nel 1673, entrambe in lingua tedesca. Durante il soggiorno a Dresda torna più volte a Perugia: di certo nel 1664, nel 1670 e nel 1680, quando, appresa la morte dell'elettore, rimane definitivamente in patria stabilendosi nel castello di Brufa. Collabora con la Collegiata di S. Maria Maggiore di Spello e pubblica

<sup>19</sup> Giorgio Ricchelli, *L'orizzonte della scena nei teatri. Storia e metodi del progetto scenico dai trattati del Cinquecento ad Adolphe Appia*, Milano, Hoepli, 2004, pp. 55-56.

<sup>20</sup> Povoledo, *Spazio scenico*, cit., pp. 9-10.

<sup>21</sup> Per quanto riferito in questo paragrafo, cfr.: Biancamaria Brumana, *Note biografiche*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*», cit., pp. 3-32; Ea., *Opere, ivi*, pp. 33-35.

nel 1695 l'*Historia musica*. Nel 1697 viene aggregato all'Accademia degli Insensati di Perugia. Muore a Brufa il 1 luglio 1705.

Personaggio dagli interessi molteplici e dalla formazione umanistica, Angelini Bontempi non fu solo musicista (cantante, compositore, autore di scritti teorici e costruttore di strumenti), ma anche letterato in grado di scrivere i libretti delle sue opere, storico, abile amministratore delle sue proprietà e architetto teatrale. La sua professionalità in questo ambito è ampiamente documentata dal prezioso inventario dei beni posseduti da Bontempi nel castello di Brufa ed allegato al testamento, dove sono elencati tutti gli strumenti del mestiere (le «cose appartenenti all'architettura»), grazie ai quali, dice il musicista, ha potuto procurarsi il denaro con il quale ha acquistato i possedimenti che ora lascia in eredità e con il quale ha pagato una ingente somma per i parenti (5.407 scudi e 80 baiocchi e mezzo «per ispese infelicamente fatte pe' parenti più prossimi e danni ricevuti da loro»).

Cose appartenenti all'architettura, che consistono in tavoletta di noce da disegnare, due strumenti simili, l'uno grande e l'altro piccolo lineati in carta che sono triangolo e quadrangolo incorporati insieme, da fare senza compasso qualsivoglia compartimento. Tre lineali di legno, quattro squadre d'ottone, lineale d'ottone, sei compassi d'ottone, temperini et altri ferri con manico d'ottone, forbici e dente col manico d'ottone, punte, tiralinee d'ottone et altre cose appartenenti ai disegni d'ottone, et altre cose legate insieme e d'ottone e di ferro, e sono tutte queste cose e d'ottone e di ferro compresi le squadre, compassi et i legacciuli ventiotto, con instrumento di ebano da prendere i lineamenti di qualsivoglia figura, o più grandi o più piccoli o uguali.<sup>22</sup>

Altrettanto eloquente è l'indice dei libri posseduti nel quale compaiono, suddivisi per formato, il suo disperso *Discorso sopra l'architettura* e molti testi classici della disciplina di autori vissuti dall'antichità agli inizi del Seicento: Vitruvio, Leon Battista Alberti (1406-1472), Sebastiano Serlio (1475-1555), Pietro Cattaneo (1500c.-1569), Vignola (1507-1573), Andrea Palladio (1508-1580), Giovanni Antonio Rusconi (1520c.-1587) e Giovanni Battista Montano (1545-1621). Nella biblioteca di Bontempi c'erano anche cartelle con disegni di vario genere: architetture, chiese, palazzi, antichità, figure, prospettive e scene (ivi comprese quelle del *Paride*?).

---

<sup>22</sup> Brumana, *Note biografiche*, cit., p. 22.