
Studi Pergolesiani Pergolesi Studies

9

a cura di / edited by
Francesco Cotticelli
Paologiovanni Maione

Offprint



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

ISBN 978-3-0343-1206-6 pb.

ISBN 978-3-0351-0523-0 eBook

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2015

Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland

info@peterlang.com, www.peterlang.com

Studi Pergolesiani Pergolesi Studies

9

a cura di / edited by
Francesco Cotticelli
Paologiovanni Maione



Fondazione
PERGOLESI
SPONTINI

Maria Ida Biggi

Illusione prospettica e immagine pittorica. La scenografia del primo Settecento

La presente indagine tenta di esaminare in termini generali l'arte della scenografia nei primi anni del Settecento, collegandola all'attività del compositore Giovanni Battista Pergolesi attivo a Napoli, nel teatro musicale, dal 1731 al 1736. La situazione produttiva e artistica della scenografia legata al teatro musicale in quest'epoca è complessa e difficile in tutti i teatri d'Europa, tanto più in una città ricchissima di manifestazioni teatrali e festive come Napoli.

Prima di affrontare l'argomento è d'obbligo citare le fonti sulle quali ci si è basati e in primo luogo, quindi, dichiarare i propri debiti verso le numerose ricerche svolte dagli studiosi della capitale partenopea. In primo luogo in ambito scenografico si trovano gli scritti di Franco Mancini, studioso napoletano testimone imprescindibile dell'immensa storia della cultura teatrale e scenografica napoletana.¹ Inoltre, per svolgere il lavoro sono state fondamentali le basi documentali pubblicate nelle preziose edizioni curate da Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, dedicate alla storia dello spettacolo e della musica a Napoli.²

¹ FRANCO MANCINI, *Introduzione allo studio della scenografia napoletana del Settecento*, in «Napoli Nobilissima» I, 1961, fascicolo II, pp. 59-64; ID., *Appunti per una storia della scenografia napoletana del Settecento. L'epoca d'oro. Pietro Righini e Vincenzo Re*, in «Napoli nobilissima» II, 1962, fascicolo II, pp. 59-68; ID., *Scenografia napoletana in epoca barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964; ID., *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Milano, Fratelli Fabbrì, 1966, pp. 75-121.

² FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, «Onesto divertimento ed allegria de' popoli». *Materiali per la storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996; *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, a cura di IDD., Napoli, Turchini Edizioni, 2009. La letteratura su teatri e la vita teatrale di Napoli è immensa, si è consultato: PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 1813; BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV- XVIII*, Napoli, Piero, 1891; ID., *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916; FRANCO CARMELO GRECO, *Teatro*

All'inizio del Settecento la messa in scena dell'opera musicale, in Italia e in Europa, è ancora dominata dalla presenza costante di un preciso impianto prospettico legato alla concezione scenica barocca seicentesca. Le innovazioni teorizzate dal grande scenografo e architetto Ferdinando Galli Bibiena restano poco applicate, ma spingono verso una nuova composizione visiva che si va arricchendo di sconosciute e inconsuete possibilità espressive. Con l'applicazione delle idee bibienesche si assiste ad una progressiva separazione tra lo spazio della sala e quello della scena: dietro all'arcoscenico si crea un quadro isolato, un mondo diverso e lontano da quello dello spettatore. Questa impostazione viene a poco a poco diffusa in tutti teatri europei e, nei primi anni del '700, si adatta gradualmente alla struttura architettonica del palcoscenico che ancora è basata sulla rigida piantazione barocca, derivata dall'applicazione dall'impianto scenografico prospettico a fuoco centrale. La costruzione del palcoscenico inizia a mutare da questo stesso periodo, proprio sotto l'influenza dal nuovo sistema degli assi visivi che, secondo le indicazioni bibienesche si complica e si arricchisce di inconsuete possibilità espressive.³

La teoria di Ferdinando Bibiena porta una nuova forma, apparentemente irregolare, dell'impianto scenografico in cui, rinunciando al fulcro unico centrale, si moltiplicano i punti di concorso della prospettiva e si

Napoletano del '700, Napoli, Tullio Pironti, 1981; FRANCESCO DEGRADA, «Lo frate 'nnamorato» e l'estetica della commedia musicale napoletana, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 21-35; PIER LUIGI CIAPPARELLI, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli, Electa, 1999; ID., *I luoghi del teatro e l'effimero. Scenografia e scenotecnica*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli* cit., pp. 223-276.

³ VALERIO MARIANI, *Storia della scenografia Italiana*, Firenze, il Rinascimento, 1930, pp. 47-76; CORRADO RICCI, *La scenografia italiana*, Milano, Fratelli Treves, 1930, pp. 14-24; *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino, ERI, 1954, in particolare i saggi di ALPHEUS HYATT MAYOR, *La scenografia prima del 1700*, pp. 9-63 e Mercedes Viale Ferrero, *Scene e scenografi del Settecento*, pp. 65-121; PIERRE PEYRONNET, *La mise en scène au XVIII siècle*, Paris, Nizet, 1975; *Illusione e pratica teatrale*, a cura di Franco Mancini e Maria Teresa Muraro – Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 75-117; MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 3-122; FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia*, Roma, Carocci, 2002, pp. 116-124; SILVANA SINISI – ISABELLA INNAMORATI, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 131-139.

decentrano gli assi. Questa conformazione 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 può riassumere l'ottica scenica del '700, identificata con la maniera dei Bibiena. La nuova macchina prospettica usa lo spazio del palcoscenico in termini diversi rispetto a quanto accadeva nel '600: divide la profondità del palco in due parti e progetta, a misura d'uomo, gli elementi del proscenio e del primo settore e utilizza per l'immagine prospettica il restante spazio. In questo modo, quindi, si conferma lo scollamento fra i due protagonisti assoluti dello spettacolo, l'attore-cantante e la struttura scenografica: un distacco inevitabile e dichiarato.⁴

Il cantante conduce l'azione del dramma muovendosi nel proscenio; la scena, costruita sullo sfondo, è conclusa in se stessa e vive una propria realtà figurativa. Nel corso dello svolgimento dello spettacolo, la scenografia muta a vista davanti agli occhi affascinati dello spettatore e l'immagine scenica continua ad essere una grande macchina ottica la cui finalità visiva non ha un vero e proprio rapporto con l'azione, o può averlo in modo molto parziale. Inoltre il contenuto figurativo della scenografia offre pretesti a invenzioni complesse, originali e tese essenzialmente a catturare l'attenzione dello spettatore.

Dal punto di vista scenotecnico, nei primi anni del Settecento, i cambiamenti sono limitati: le manovre rimangono sincroniche e, attraverso di esse, la scena si scompone e ricompona a vista, producendo lo stesso effetto di dissolvenza della scena seicentesca; le parti scenotecniche possono rappresentare elementi architettonici, come colonne, lesene, trabeazioni, o naturali come alberi, siepi, rocce e monti, e nel movimento si sovrappongono fra loro e si sostituiscono, creando una nuova inedita magica finzione. Questo gusto scenografico è legato, come già detto, alla maniera

⁴ FERDINANDO GALLI BIBIENA, *Architettura Civile preparata su la geometria e ridotta alla prospettiva*, Parma, P. Monti, 1711; ID., *Direzione ai Giovani Studenti nel Disegno dall'Accademia Civile nell'Accademia Clementina*, 2 voll., Bologna, L. della Volpe, 1731-32 e edizioni seguenti; *Disegni teatrali dei Bibiena*, a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1970; DEANNA LENZI, *Meravigliose scene Piacevoli inganni*, Bibbiena (Ar), Badiali, 1992; *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di Deanna Lenzi e Jadranca Bentini, Venezia, Marsilio, 2000; MARINELLA PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi all'esemplarità didattica*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 55-68.

di Ferdinando Galli Bibiena che lo teorizza nel suo trattato *L'Architettura Civile/Direzione ai Giovani* pubblicato nel 1711 e lo diffonde con le successive edizioni. Ferdinando, con il fratello Francesco, è il maggiore esponente e realizzatore di questo nuovo stile che, portato alla diffusione nei principali centri teatrali italiani, da Milano a Torino, a Napoli, a Roma, a Bologna, si diffonde poi nell'intera Europa, dalla Germania, alla Russia e al Portogallo.

Nei confronti di queste innovazioni, la situazione a Napoli è originale, autonoma e differente da quanto accade negli altri centri teatrali europei. In questa città, dove Pergolesi svolge la sua attività di compositore per l'opera in musica, le proposte scenografiche dei Bibiena si scontrano con difficoltà di diversa natura. O meglio, come scrive Mancini: «Contro la *bibienite* che doveva mietere vittime illustri [...] ben poco poteva opporre l'anemica scenografia napoletana, alla quale non rimaneva che seguire la corrente ed accettare di buon grado la rivoluzionaria opera del maestro. Seguendo tale principio si potrebbe affermare che, a Napoli, il Seicento teatrale si era chiuso felicemente proprio all'insegna di Ferdinando Bibiena e, sempre alla sua insegna, con auspicio altrettanto felice di inaugurava il nuovo secolo».⁵

Ferdinando Bibiena è a Napoli nel 1699, chiamato dal duca di Medinaceli, impresario del Teatro San Bartolomeo⁶, e qui si misura con l'esiguità dello spazio del palcoscenico, ottenendo risultati non del tutto

⁵ F. MANCINI, *Scenografia napoletana* cit., p. 64.

⁶ «[...] Ma una grande attrattiva dava il nome del nuovo architetto decoratore teatrale, Ferdinando Gallo detto il Bibiena». Questo nome illustre sta sul libretto de *G'inganni felici* (In Napoli, per Dom. Ant. Parrino e Mich. L. Mutio, 1699). Nel Libro patrimoniale de *gl'Incurabili* è detto che: «In questo anno 1699, per altro modo inventato da un architetto bolognese di far comparire più cospicua la detta macchina, si è disfatto di nuovo il tavolo e poi rifatto in altra forma». E un cronista scrive che il Bibiena venne «per ordinare nuove invenzioni di scene per l'opera nuova in musica da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo, avendo a tal effetto riformato tutto il teatro, con poca soddisfazione però del Pubblico» (Ms. bibl. Naz. In 4 vol. col titolo *Istoria di Napoli*, I). «[...] Nelle sue *Varie opere di Prospettiva* s'ha un saggio delle sue fantasie di decorazioni teatrali». E vi passano sott'occhio «sale maestose, volte ardite, vedute d'effetto pittoresco, una quantità di particolari ora moderati, ora sfrenati che non la cedono alla capricciosa gonfiezza degli stuccatori lombardi, un'instancabile forza creatrice che ha a sua disposizione un intero arsenale d'idee barocche» (cfr. CORNELIUS GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1887, p. 486). Napoli vide queste meraviglie nel suo teatro di S. Bartolomeo, cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., pp. 212-213.

soddisfacenti. Le scene da lui disegnate per *Gli inganni felici* di Carlo Francesco Pollarolo e Apostolo Zeno, nel 1699, non sono corrispondenti alle aspettative, più felici, nello stesso anno, quelle per *Cesare in Alessandria* di Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini e Francesco Maria Paglia, e per *L'Eraclea* di Alessandro Scarlatti e Silvio Stampiglia nel 1700.

Due anni più tardi, nel 1703, è chiamato a Napoli, il fratello, Francesco Bibiena per sovrintendere agli apparati progettati e predisposti per accogliere degnamente Filippo V in occasione della sua visita in città. Oltre all'impianto realizzato dagli architetti napoletani, il celebre scenografo bolognese inventa la scene per *Tiberio imperatore d'Oriente* di Scarlatti, opera rappresentata al cospetto di Filippo V e, prima di partire, per il *Tito Sempronio Gracco* di Scarlatti. Al Museo di San Martino di Napoli, sono conservati cinque bozzetti che costituiscono una tangibile testimonianza di questo passaggio⁷ in cui si possono ritrovare i soggetti ricorrenti nelle dotazioni sceniche dell'epoca, come il monumentale atrio regio o la grande sala con colonne tortili.

La breve apparizione dei Bibiena, come sostiene Mancini, influisce sull'arte napoletana e supera i confini della sola scenografia teatrale per comprendere anche l'architettura degli edifici. A Napoli, come dovunque in Europa, le loro idee sono diffuse dagli allievi, dai seguaci o da autori di scuola che, quindi, ne riducono inevitabilmente la qualità e la forza d'impatto. Anche qui, dove la scarsità di grandi figure artistiche native e quindi di energie naturali costringe all'utilizzo di artisti provenienti da altri paesi, si afferma l'operato di alcuni allievi dei fratelli Bibiena come Giuseppe Cappelli o Antonio Giuseppe Scarlatti che nel 1703, disegna le scene per una interessante edizione di *L'Ottavia ristituita al trono* di Domenico Scarlatti al Teatro San Bartolomeo.

In questi stessi anni, nel panorama teatrale napoletano, è da notare anche la fugace apparizione di Filippo Juvarra.⁸ L'architetto siciliano, infatti, nel 1706 offre un contributo di eccezionale significato alla scenografia napoletana. La dimensione personale dell'artista è anticipatrice dei criteri sia pittorici che prospettici che contribuiscono al superamento delle tecniche bibienesche; anche i procedimenti luministici che egli applica alle

⁷ P. L. CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro e l'effimero* cit., p. 245.

⁸ F. MANCINI, *Scenografia napoletana* cit., p. 70; MERCEDES VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970.

scenografie sono elemento fondamentale della pittura scenica settecentesca. Il suo linguaggio teatrale è di una grande qualità e rimarrà al di sopra delle pratiche e degenerazioni del mestiere, ma in ogni caso la scenografia da lui inventata è stata vista e conosciuta in questa città e ne influenzerà inevitabilmente lo sviluppo.

Negli anni seguenti, dal 1710 al 1737, a Napoli si produce scenografia di mestiere, realizzata da epigoni bibieneschi o da artisti locali poco più che artigiani, come li definisce Franco Mancini,⁹ tra questi il nome più frequente è quello di Francesco Saracino. Quest'ultimo è l'unico scenografo di cui si conosca il nome, a firmare l'allestimento di un'opera di Pergolesi, *La Salustia*.¹⁰

Negli anni seguenti, la produzione scenografica teatrale napoletana è inevitabilmente legata all'inaugurazione del massimo teatro della città, il San Carlo, nel 1737, ed è dominata dalla figura dello scenografo Pietro Righini, proveniente da Parma, allievo e collaboratore di Ferdinando Bibiena. Righini porta avanti e sviluppa ulteriormente la tecnica bibienese della prospettiva, accettando però anche soluzioni che si avvicinano alla applicazione della prospettiva aerea nelle realizzazioni delle scenografie. La sua produzione, quindi, è stata tra le più significative come esempio del passaggio dalla scena tutta prospettica bibienese alla innovativa "scena quadro".

Agli inizi del Settecento, è presente, nella produzione teatrale napoletana, una corrente artistica influenzata dalla locale scuola di pittura che tende a produrre una scenografia dipinta e quindi, ad un precoce utilizzo della "scena quadro" come mezzo espressivo più adatto a teatri caratterizzati da ridotte dimensioni. In questi anni, inoltre, si afferma in pittura la ricerca di nuova espressività nella quale si scorgono i presupposti per la riscoperta della classicità e dell'antichità che si applica al paesaggio rovinistico. Per di più il rifiuto dell'eccesso ornamentale di tipo barocco ne porta il superamento con l'applicazione della più semplice eleganza, tipica 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 teatrale deve sottostare. Infatti, nella realizzazione della scenografia non

⁹ F. MANCINI, *Scenografia napoletana* cit., p. 79.

¹⁰ F. COTTICELLI – P. MAIONE, «*Onesto divertimento ed allegria de' popoli*» cit., p. 356.

si può prescindere dalla profondità e tridimensionalità del palcoscenico, dalla definizione degli spazi agibili dagli attori o dai cantanti, dagli ingombri dei dispositivi di manovra e dalla presenza dell'elemento boccascena che inquadra l'immagine scenica, inserendosi come un diaframma e un elemento di separazione fra il pubblico e l'azione rappresentata.

Le nuove realizzazioni pittoriche per il teatro, quindi risolvono quasi tutta la composizione scenica sul fondale, utilizzando alcune coppie di "teleri" o quinte per raccordarsi all'architettura del boccascena. Inoltre diventa consuetudine introdurre l'uso di "principali" che altro non sono che fondali o 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, però, 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 e nello spazio intermedio si inseriscono altri elementi concreti, quali quinte e spezzati disposti liberamente, in modo da creare volumi o produrre l'illusione di tridimensionalità e distanza 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 vanno dosati in rapporto alla distanza dell'oggetto da rappresentare: una sorta di visualizzazione dello spessore dello strato d'aria che è interposta tra la sorgente luminosa e l'oggetto rappresentato. La sistemazione degli elementi sul palcoscenico risulta semplificata, dato che alla successione rigida e simmetrica dei "teleri" seicenteschi, 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.

A Napoli, oltre agli influssi provenienti dalle mode pittoriche, si sviluppa una forma di spettacolo che ha una notevolissima influenza nella configurazione scenografica che si andrà definendo nel corso del secolo XVIII. Infatti qui l'intermezzo e l'opera comica, che è particolarmente congeniale a Pergolesi, trovano una grande affermazione proprio legata alla produzione musicale. La parte visiva di questi spettacoli è curata da professionisti di consumato mestiere, come Francesco Saracino, ed è essenzialmente basata sull'idea di riprodurre una ambientazione realistica, quotidiana, semplice nell'impianto scenotecnico e molto simile a quella vissuta dagli spettatori. Purtroppo l'assoluta mancanza di documenti iconografici e la scarsità delle fonti su questi argomenti, rende difficile formulare ipotesi che non siano arbitrarie sulle peculiarità stilistiche della vasta produzione di Saracino. Si può supporre che la linea operativa da lui seguita rientrasse in quel singolare filone di scenografia realistica che nella prima metà del '700 si sviluppa a Napoli e si affermerà sempre più legata al repertorio delle commedie. In questo ambito è fondamentale l'apporto dell'originale gentiluomo Domenico Barone marchese di Liveri, autore regista, controverso personaggio che prepara per mesi, nel chiuso del suo laboratorio, spettacoli per la corte, dotati di macchinose ambientazioni con la sostanziale collaborazione di Nicola Rossi pittore di talento, scenografo e innovatore. Insieme producono nel 1746, tra l'altro, la scenografia per *Partenio* che è «[...] immagine parlante di una parte di città o di una gran casa e bandiva dal palco l'inverosimile [...] documento di una tradizione che già viva alla fine del Seicento, aveva agevolato l'insorgere dell'opera buffa napoletana in piena fioritura [...]»¹¹ negli anni di Pergolesi. Franco Mancini scrive:

Per la scenografia si è aperta una nuova strada che partendo dalla commedia secentesca, passa attraverso l'opera buffa napoletana, per immettere nel repertorio teatrale nuovi temi iconografici d'ispirazione realistica. È un discorso che in fondo si svolge parallelamente a quello che i teorici imbastiscono per l'opera seria anche se su un diverso piano: mentre per l'opera seria si tratta di creare dei modelli fedeli agli stili storici da opporre agli ambienti barocchi di fantasia, per l'opera buffa il modello è già pronto nella realtà circostante e il pubblico stesso, senza bisogno della mediazione intellettuale, stabilisce i raffronti e trae giudizio. Il procedimento nasce dalla stessa saturazione delle forme correnti, e si ripete analogo; alla fantasia si sostituisce

¹¹ *Illusione e pratica teatrale* cit., p. 110.

la realtà, ma nell'opera seria è documento storico mentre nell'opera buffa l'immagine quotidiana. Nella pratica teatrale la separazione fra le tendenze non è così netta né programmatica; la volontà di rinnovamento denunciata dai teorici viene attuata dagli scenografi naturalmente e per esigenze di copione [...].¹²

Negli anni di Pergolesi, quindi, l'apparato scenografico per l'opera in musica subisce una profonda trasformazione che, anche se continua a persistere, in alcuni casi, l'ormai superata montatura prospettica barocca, si volge verso la distesa visione della "scena quadro".

Il rinnovamento dell'iconografia scenica causato dallo sviluppo dell'opera comica e dal conseguente interesse per le ambientazioni realistiche e per le immagini vere, interferisce anche nel codice visivo dell'opera seria e, contaminandolo, lo rinnova.

«L'immagine scenografica, quale sia il suo valore artistico, trasposta nel quadro del palcoscenico, si isola, si falsa e si perfettizza. Anche la ricerca dell'immagine vera e dello stile storico a contatto con il teatro si trasforma immediatamente in gusto del rustico e del rovinismo»¹³.

Nelle opere di Giovanni Battista Pergolesi le ambientazioni sono in perfetta sintonia con il gusto dell'epoca e i soggetti delle scenografie rispecchiano quanto si realizzava nella prassi in stretto collegamento con il genere dell'opera, se comica o seria. La produzione teatrale di Pergolesi quindi si divide anche dal punto di vista scenografico in due ambiti precisi: quello del teatro comico e quello dell'opera seria. Alla prima appartengono le commedie musicali come *Il geloso schernito* rappresentato nel 1731 al Teatro San Bartolomeo con una scenografia realista che raffigura il «giardino davanti alla casa di Dorina e di Masaccio: sulla destra un piccolo cancello che dà sulla strada». Altro esempio di commedia musicale è *Lo frate 'nnamorato* messa in scena alla fine di settembre 1732 nel napoletano teatro popolare dei Fiorentini.¹⁴ Le cronache raccontano del grande successo della commedia in tre atti in cui l'azione si svolge a «Capodimonte nel 1730», quindi in una ambientazione contemporanea alla composizione e alla rappresentazione. La scenografia raffigura una porzione della città reale ed è stata realizzata sicuramente secondo il procedimento consueto

¹² *Ivi*, p. 111.

¹³ *Ivi*, p. 124.

¹⁴ F. DEGRADA, «Lo frate 'nnamorato» cit.

di Nicola Rossi: «Una strada a Capodimonte, presso Napoli. Due case con balconi fioriti sono di fronte, una appartiene a Carlo, l'altra è quella del vecchio Marcaniello». All'alzarsi del sipario, si presenta una situazione di vita quotidiana in cui Vannella sta spazzando innanzi al portone di casa e Cardella coglie i fiori dai vasi del suo balcone, tipica di una commedia dialettale settecentesca.¹⁵

Il 28 agosto 1733 va in scena, al Teatro San Bartolomeo, *La serva padrona* celebre intermezzo buffo in due parti. Anche in questo caso l'ambientazione richiesta è di tipo realista in accordo con il genere dello spettacolo e in questo caso particolarmente semplice in quanto tutta l'azione si svolge in una «Camera».¹⁶ Ancora nella tipologia comica si inserisce la commedia musicale in tre atti *Flaminio* rappresentata al Teatro Nuovo nel 1735. Qui l'azione si svolge in campagna, «in una villa presso Napoli»¹⁷ e quindi la scenografia richiede un ambiente realistico, semplice e villereccio. Come afferma Francesco Degrada, la commedia musicale non era considerata dai suoi creatori, dagli interpreti e dai sostenitori come un genere «minore» nei confronti dell'opera seria, «era piuttosto una versione meno aulica e inamidata, più dinamica, più aperta a suggestioni realistiche (e in certo modo anche più complessa) del melodramma ospitato nel teatro ufficiale della città»¹⁸ e di conseguenza anche la messa in scena segue lo stesso criterio che, ancora citando Degrada, potrebbe essere definito della «naturalzza».

Diverso è quanto accade per le opere serie che rientrano nella tipologia scenografica basata su una sequenza di ambientazioni grandiose che devono soddisfare il gusto barocco e far risaltare gli effetti spettacolari. Le scene, ad esempio, per *La Salustia* rappresentata al Teatro San Bartolomeo, nel carnevale 1731, rievocano una Roma monumentale e aulica in cui «l'azione si svolge a Roma nell'anno 230 dopo Cristo». Le didascalie sceniche riportate nel libretto descrivono una serie di mutazioni che

¹⁵ La didascalia scenica è tratta dal libretto *Lo frate innamorato*, Milano, Ricordi, 1933, p. 5 e dallo spartito Ricordi.

¹⁶ La didascalia è tratta dallo spartito dell'opera completa per canto e pianoforte, *La serva padrona*, Milano, Ricordi, s.d.

¹⁷ La didascalia è tratta dal libretto che è stato possibile consultare: *Flaminio*, Siena, Accademia Chigiana, 1942.

¹⁸ F. DEGRADA, «Lo frate 'nnamorato» cit., p. 24.

riproducono l'immagine della Roma imperiale dove «[...] con inconsueta grandiosità furono fatti dipingere sfarzosi scenari su disegni dell'ingegnere e inventore Francesco Saraceno[...]»:¹⁹ il primo atto è ambientato in un «Luogo magnifico avanti il Campidoglio con trono imperiale»; il secondo si svolge nelle «Logge imperiali e nella Stanza nell'appartamento di Giulia Mammea. Da un lato il trono». L'opera si conclude «Nei portici delle Terme Imperiali». In tutti casi si tratta di ambientazioni monumentali che corrispondono alle localizzazioni utilizzate in altri libretti derivati da Apostolo Zeno il quale cercava l'esattezza archeologica.²⁰

Anche per *Adriano in Siria*, rappresentato per la prima volta al Teatro di San Bartolomeo nell'ottobre 1734, valgono le stesse considerazioni, con l'aggiunta che questa volta, il libretto utilizzato è di Metastasio, quindi le didascalie sceniche rispecchiano la volontà dell'autore di sottolineare il complesso rapporto delle azioni e dei sentimenti con le immagini sceniche.²¹ Qui «L'azione si svolge in Antiochia nell'anno 117 dopo Cristo». Il primo atto è ambientato dapprima nell'«Atrio nel palazzo reale in Antiochia» («Gran piazza d'Antiochia magnificamente adorna di trofei militari, composti d'insegne, armi spoglie de' barbari superati. Trono imperiale da un lato. Ponte sul fiume Oronte che divide la città suddetta»), poi negli «Appartamenti destinati a Emirene nel palazzo imperiale e infine nell'ombra della sera si scorgono sinistri riflessi di un incendio» («Cortile del palazzo imperiale con veduta interrotta d'una parte del medesimo che soggiace ad incendio ed è poi diroccata da guastatori. Notte»).

Il secondo atto inizia in una «Galleria nel palazzo reale» («Galleria negli appartamenti d'Adriano corrispondente a diversi gabinetti») e prosegue nei «Giardini nei palazzi reali. Ameno luogo presso la fontana principale» («Deliziosa per cui si passa a serragli di fiere»).

Il terzo atto è situato nella «Sala nel palazzo imperiale. Nel fondo una scalinata per cui si scende alle rive dell'Oronte» («Sala terrena con sedie») e l'opera si conclude in un «Luogo magnifico del palazzo imperiale.

¹⁹ *La Salustia opera seria in tre atti di musica di Giovanni Battista Pergolesi*, a cura di Francesco Caffarelli, Roma, Gli amici della musica, 1941, introduzione allo spartito, pp. n.n.

²⁰ MERCEDES VIALE FERRERO, *Le didascalie sceniche del Metastasio*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986, pp. 133-149.

²¹ *Ivi*, p. 133.

Scale per cui si scende alle ripe dell'Oronte. Veduta di campagna e giardini sull'opposta sponda».

In conclusione credo si possa affermare che la poetica libera e la sensibilità innovativa del musicista Giovanni Battista Pergolesi sia riconoscibile anche attraverso la riflessione sulla scenografia richiesta dalla varietà dei testi che egli ha musicato. La sintesi che egli opera a livello musicale è legata alle sue opere in cui «l'attenzione verso una realtà borghese e popolare [...] a personaggi plebei visti non più attraverso la deformazione delle maschere della commedia dell'arte o delle scene buffe, ma come individui colti nella realtà che per la prima volta viene giudicata degna di essere rappresentata sulla scena teatrale, è il segno di una nuova sensibilità sociale che si dà una forma poetica nuova. Ma contemporaneamente la struttura condotta su più azioni e su un doppio ordine di personaggi, seri e buffi, che si esprimono rispettivamente in italiano o in dialetto, costituisce un prolungamento della libera e fantasiosa invenzione del dramma barocco».²²

²² FRANCESCO DEGRADA, *Pergolesi tra mito e storia*, in *Pergolesi*, a cura di Francesco Degrada e Roberto De Simone – Dario Della Porta – Gianni Race, Napoli, Civita, 1986, pp. 9-16: 15.