



Mediascapes journal 7/2016

Seriale, immersivo, industriale. Il barocco e l'invenzione del melodramma*

Donatella Capaldi**
Sapienza Università di Roma
Giovanni Ragone***
Sapienza Università di Roma

Archetypes of modernity are to be recognized in serial media developed during the first half of XVII century, when a proto-metropolitan social universe was evolving. According to a mediological standpoint, the case study of baroque opera allows to identify the basic characters of consumer genres, and to define connections among serialization, immersivity, virtualization, polisensoriality, hypertextuality, ibridation, chain and work organization, with a special focus on mass audience and on creative reuse of collective imaginary and metaphors. Baroque opera, created for public theatre with admission ticket, was the second pole of an entertainment integrated system consisting of the romance, with its "horizontal" and hypertextual attitude, and of the melodrama, with its immediate and fusional setup: i.e. romance and opera like the ancestors of radio-television fiction and cinema. The birth and rise of the medium "opera" needs to be historicized in the frame of a complex environment study: Venice, as the Italian capital of a cultural proto-industry; the Incogniti Academy as the most important European publishing and entertainment laboratory; and finally, the situation of freedom from censorship, which permitted to libertine network, with its special European relations, to produce new experimental genres often being heterodox on ethical and religious grounds.

Keywords: Series. Immersivity. Baroque. Opera. Cultural Industry

Primo scenario: il barocco seriale e immersivo

La mediamorfosi procede per ibridazioni, conflitti, egemonie e instabili equilibri tra ambienti di vita, soggettività, tecnologie, mitologie, e potere. Per comprenderne i tracciati dovremo quindi oscillare tra il piano di singoli eventi rilevanti nella storia della cultura e quello delle strutture mediologiche di ordine epocale: la mentalità, i codici di valori e di comportamento, gli immaginari, le forme estetiche ed organizzative che caratterizzano un episodio, una innovazione, un nuovo medium vanno messi a confronto con una evoluzione

* Articolo proposto 17/03/2016. Articolo accettato 27/06/2016. I paragrafi 1 e 3 sono stati scritti da Donatella Capaldi; i paragrafi 2 e 4 da Giovanni Ragone.

** Email: donatella.capaldi@uniroma1.it

*** Email: giovanni.ragone@uniroma1.it

dell'ambiente, inteso come un sistema sociale vettoriale sulla lunga durata, e sempre strutturalmente plurimo. In questo senso, sarà bene ricordare che le teorie di Weber, Simmel, Benjamin, Elias, Foucault, Bourdieu, McLuhan, Luhmann, Abruzzese e molti altri iniziatori delle sociologie delle relazioni sociali, dell'immaginario collettivo e dei media si sono fondate, ciascuna a suo modo, su uno studio storico-induttivo delle forme del moderno. Gli archetipi della metropoli sono forse ancora più riconoscibili oggi, nei tumultuosi passaggi che stiamo vivendo, nel mondo prevalentemente artificiale delle reti; e il know-how su quel passato (così lontano, così vicino) sembra indispensabile per articolare una teoria più complessa sulle forme di vita che stiamo abbandonando, per comprendere se e come l'io-noi moderno, attrezzato nei secoli dalle invenzioni tecnologiche dei media di massa, dalla continuità culturale delle classi dominanti e dalla reciproca esclusione/inclusione tra colti e barbari sia giunto oltre il crepuscolo (Abruzzese, 2015). Affrontiamo qui sinteticamente una vicenda esemplare delle origini: la nascita del melodramma. Gli eventi, le opere, gli attori sono in gran parte noti agli specialisti e ai fan dell'opera, ma è da costruire una visione d'insieme, che spieghi la portata e il senso di quella straordinaria innovazione.

Solo da qualche decennio si è iniziato a intendere la carica di rottura della "cultura barocca", che nel primo Seicento investiva le pratiche delle classi istruite europee. Ricorderemo soprattutto José Antonio Maravall (1975 e 1990), che ne ha riscoperto la radice nell'espansione delle città e dei consumi culturali, in un imponente movimento "orizzontale" non limitato alle sole arti figurative e architettoniche; e Omar Calabrese (1987), che ne ha dato una definizione sul piano semiotico: i sistemi linguistici del barocco associano le unità di significato indipendentemente dalla loro provenienza e dalla loro pertinenza logico-causale (dunque in connessione ipertestuale); su questo avviene la rottura con la forma mentis "realistica" (Machiavelli) o anche astratta e platonica dell'Umanesimo e del Rinascimento. Entrambi i caratteri - orizzontalità e ipertestualità - tendono a riemergere nella cultura post-moderna; ma ad essi dovremo qui aggiungere la fortissima accelerazione dell'esperienza estetica in termini di serialità e di immersività, funzionali all'avvento di organizzazioni mirate al consenso di massa e alla vendita; e furono questi gli elementi portanti del barocco sulla lunga durata, entro il movimento complessivo della Gutenberg Galaxy, che entrava nella sua fase matura (McLuhan, 1962). Erano i prototipi in formazione del mondo cittadino e industriale, e nuovi media seriali - grandi macchine della cultura - iniziavano a rimodulare il contrasto tipicamente moderno fra la pressione della razionalità analitica e l'espressione del corpo, fra l'io-individuo e il soggetto plurimo, fra il controllo e la fuga in un "altrove".

Per "serialità" intendiamo quella basilare tecnologia della comunicazione che reiterando di continuo gli stessi schemi in una struttura intratestuale, intertestuale, o intermediale permette di organizzare la percezione e l'esperienza di zone specifiche dell'immaginario in un sistema coerente (il medium collettivo/ il genere come mezzo di comunicazione), creando un ambiente immateriale che garantisce ricordo, familiarità, piacere della variazione sul già noto, facilità di ripresa della fruizione, agevole riproducibilità e fidelizzazione. Quando un vasto audience viene a identificarsi culturalmente in un sistema seriale di prodotti dell'industria o dell'arte, quell'ambiente immateriale assume

gradualmente il ruolo di “istituzione” dell’immaginario collettivo, estende la sua influenza, prolunga la sua durata nel tempo, e diventa la base fondamentale per introdurre innovazioni, sia sul piano semiotico che su quello simbolico (Capaldi e Ragone, 2016).

L’utilizzo della serialità è del resto storicamente connesso al consumo. Presente fin dalle più antiche civiltà agricole (si pensi per esempio alla manifattura di oggetti legati al culto), il commercio di oggetti seriali si era sviluppato soprattutto in epoca ellenistica e romana-imperiale e poi dal basso Medioevo in avanti, in connessione con lo sviluppo della meccanica applicata alla produzione e con la diffusione massiva della scrittura, il medium privilegiato per la riproduzione e l’elaborazione degli immaginari secondo regole stabili. Dalla fine del Cinquecento al tardo Ottocento, entro la progressiva trasformazione di alcuni centri-simbolo dell’occidente in metropoli, la serialità divenne sempre più centrale nei processi culturali, fino a dominare i linguaggi del consumo (Morin, 1962), e a dar forma esteticamente alla società di massa (Abruzzese, 1973). Sia nell’antichità e nel basso Medioevo, sia ancor più nella proto-modernità è assai evidente la pressione dei sistemi seriali ad alto tasso di standardizzazione nei generi letterari mediante i quali ampie comunità, nazioni, e in effetti l’intera Europa hanno appreso ad abitare spazi narrativi virtuali, condividendo forme estetiche e valori; l’ultimo ma straordinariamente esteso genere seriale prima del barocco era stato il romanzo cavalleresco, con l’editoria veneziana a far la parte del leone nella sua fase di espansione a mezzo stampa, per gran parte del Cinquecento. Le storie di armi e di amori, paladini di Francia e cavalieri arturiani della tavola rotonda, valentia e prodigi, riempivano cicli inesauribili, di enormi dimensioni, con migliaia di testi (i libri sbeffeggiati e bruciati – quasi tutti – nel Don Quixote, che resteranno ancora in voga per qualche decennio).

Con il primo Seicento partì una fase di invenzione di nuovi format seriali e nuovi stili, dentro e fuori lo spazio letterario, in campo figurativo, architettonico, spettacolare e musicale, con particolari punti di forza in movimenti come il marinismo in letteratura, le accademie, il madrigale “rappresentativo” in Italia, il libertinismo nella Francia di Enrico IV e di Richelieu e a Venezia, la novela in Spagna, il teatro in tutta Europa, la “manfrediana methodus” dei caravaggeschi, la pittura di paesaggio e di “natura morta” nelle Fiandre. I generi seguivano spesso le vie tracciate dai capolavori artistici, ma puntando alla creazione di un pubblico in grado di funzionare come un vero e proprio mercato, dove l’invenzione “meravigliosa” diventava meccanismo progettabile e ripetibile. La “sorpresa” e il virtuosismo si innestarono su strategie commerciali basate su prezzi bassi e su un marketing ante litteram che - come vedremo – riusciva a lanciare le novità con ogni mezzo utile.

La proto-industria culturale si andava consolidando sui circuiti del libro, che da oggetto di lusso era diventato bene di largo consumo, trasportabile nella dimensione della tasca come compagno di viaggio quotidiano, e riprodotto in migliaia di copie: alle difficoltà di aumentare le tirature si ovviava con le ripetute riedizioni (Ragone, 2005). E al centro della produzione seriale c’era il romanzo barocco, genere ostentatamente “bagattella”, lanciato in italiano da un diplomatico di Venezia, Giovan Francesco Biondi, nel 1624 (anche se Cervantes l’aveva anticipato nei *Trabajos de Persiles e Sigismunda* del 1617). Il genere sfruttava le due caratteristiche di fondo della narrazione seriale, accumulate in lunghi

secoli, che restano sempre disponibili per ogni narrazione e drammaturgia moderna, da Cervantes e Shakespeare fino ai prodotti televisivi di oggi: la prima è l'uso di un intreccio a episodi di lunghezza regolare e su trame a due o più fili (inventato in origine dall'ellenismo travasando la materia mitologica ed epica in quella del romanzo basato sulle peregrinazioni di due amanti, ad *venturam*, tra casi di fortuna e complotti, con una certa influenza dello sguardo analitico della storiografia greco-romana da un lato, e dall'altro dello stupore e dal miracoloso della agiografia cristiana); e la seconda è l'adozione di uno stile discorsivo basato su formule ripetitive, e pertanto immediatamente riconoscibile.

Il romanzo barocco, esasperatamente seriale e diffuso immediatamente in tutta Europa, generò una sequela continua di centinaia di bestseller e di prodotti di serie B, ritradotti di continuo nelle diverse lingue, con decine di autori che rispettavano accuratamente il format, spesso espandendosi in romanzi-fiume in molti volumi, per anni e anni (tra i più lunghi la *Clélie* di Madame de Scudéry, 1654-1660, e la *Cléopâtre* di La Calprenède, 1647-1662). Per circa mezzo secolo, e più o meno un milione di copie, il lettore venne calato in un grande gioco collettivo senza troppi rischi (riconoscere le unità e le figure topiche, godere delle variazioni, prevedere sviluppi, ecc.) lungo le vicende "eroico-galanti" mutate dal romanzo alessandrino e già largamente sfruttate: battaglie, peregrinazioni in nave, ricevimento in corti, amareggiamenti, complotti, feste con cortei e tornei, ecc.; ma anche uno spazio noto, quello della politica, degli eventi e dei luoghi del potere - sebbene collocato in travesti nella storia antica, romana o ellenistica - secondo stereotipi tacitiani vagamente allusivi al quotidiano, o anche più o meno esplicitamente "a chiave" riguardo ai fatti pubblico-privati degli stati e dell'"honore". Apparentemente svincolato da ragioni identitarie, e perfetto per la fidelizzazione, quel meccanismo ad alto tasso di ripetizione e di dilatazione delle storie si rivelò "la più stupenda e gloriosa machina..." (Santoro, 1981) per il lancio di un consumo di immaginari massivo e redditizio. Un successo enorme, del quale tuttavia assai presto si dannò la memoria: dall'ultimo scorcio del Seicento, in un quadro ormai assestato di generi di intrattenimento, la sperimentazione andò a riorientarsi verso il razionalismo, nella filosofia e nell'arte; mentre la narrativa approdò al "novel" moderno (De Foe, Sterne, La Fayette...): un romanzo che rappresenta il conflitto tra corpo, sentimento e controllo sociale in uno spazio quotidiano contemporaneo, secondo schemi narrativi non standardizzati. Riproducibilità tecnica, meccanizzazione, prevedibilità, format, macchina, spersonalizzazione: un paesaggio (a noi familiare) che si stabilizzò nel giro di pochi anni organizzando la nuova sfera del consumo. Dove l'esercizio collettivo dell'intrigo (il barocco, nel suo continuo riuso di Tacito, nascondeva il fantasma di Machiavelli), le tecniche della sorpresa a cui il pubblico si abituava facilmente, e gli ambienti virtuali artificiali erano alla base di una serialità a larga diffusione e a innovazione graduale, senza vere esplosioni (Lotman, 1993).

L'iper-codifica del comportamento e della conoscenza, che generò nel Seicento forme inusitate di trattatistica su ogni possibile argomento, si riversava e si allargava dalle classi signorili a quelle borghesi, fidelizzate alla pratica della lettura entro format di genere, in pratiche costanti e comuni di intrattenimento: il gioco a carte, la musica, la moda del vestire, i rituali e le gare di abilità discorsiva nelle accademie, le cerimonie, i balli, e le commedie. Dal dominio della carta stampata, l'istituzione seriale passava a investire lo

spazio della rappresentazione: le sale e i salotti dei palazzi, la piazza cittadina reinventata nell'organizzazione delle feste e occasioni pubbliche, con il trionfo, il torneo, il carro allegorico, messi in scena ad opera di compagnie specializzate di giovani patrizi (come quella della "Calza" a Venezia). E infine il teatro, quello "povero" del popolo cittadino, in via di parziale alfabetizzazione, che con il mondo dei gentiluomini condivideva la passione per la commedia dell'arte, le maschere e il carnevale; e quello dei signori, con la commedia rappresentata nei palazzi, nelle ville, o in installazioni fisse od effimere. A fondere i due pubblici iniziava a funzionare, gradualmente, la pratica dell'ingresso a pagamento, che era in uso fin dal Cinquecento per lo spettacolo popolare (Zorzi, 2006).

Il melodramma si basa sull'esperienza di uno spazio multisensoriale e tridimensionale (immersivo), progettato in modo da assicurare il pieno controllo degli effetti, con mezzi meccanici e artistici fusi insieme. Nasceva così la "virtualità reale" – la formula di Castells (1996) può essere retrodatata - con l'ibrido tra corpi fisici in movimento, scena artificiale anch'essa in movimento, e riproduzione di ambienti di "fiction". Corpo, tecnologia, immaginario. L'opera barocca iniziava quell'esperienza di un mondo "parallelo", di una simultaneità e sensorialità riprodotta con mezzi tecnici, che incuberà per due secoli, sfociando nell'invenzione dei media "elettrici" e di massa, e nella vita che si svolge abitualmente nelle due dimensioni, virtuale e reale. Oggi siamo a un massimo storico della pressione verso l'"ingegneria dell'immaginario", la prospettiva indicata senza infingimenti per la programmazione dei serial e di altre produzioni televisive, ma anche per le installazioni dei musei, la realtà virtuale nelle *smart cities*, il turismo "esperienziale" e il marketing emozionale o "sensoriale" (Hultén, 2011; Schmitt, 1999). E la macchina spettacolare del barocco fu una prima esperienza di controllo ingegneristico degli effetti, non solo sul piano scenografico ma anche con il suo esercizio tecnico-meccanico di rimediamento di un immaginario minore, seriale e in apparenza di puro intrattenimento, o addirittura autoparodico: quello epico-mitologico, eroico-galante, storico-tacitano, e storico-biblico condiviso nelle accademie e nei romanzi.

Ma occorre riflettere più a fondo su cosa effettivamente comporti l'immersività. Non esiste forma estetica, opera d'arte o azione comunicativa effettivamente condivisibile senza che l'ascoltatore, lo spettatore, il lettore, o l'interlocutore non venga sollecitato in qualche misura a entrare nel dramma, non identificandosi con un punto di vista esterno a quanto sta accadendo, ma ponendosi egli stesso, almeno nella sua proiezione, tra i protagonisti. Dalla grotta affrescata a Facebook: la partecipazione virtuale all'azione attraverso un'immersione sensoriale (*sense, feel*) o cognitiva (*think*) è catartica, chiama in gioco il soggetto nella sua intima complessità, corpo e mente, ed è considerata come il fondamento della attività psichica, emotiva, e cognitiva (Ryan, 2001 e 2004). Per questo viene oggi riscoperta come l'anima del marketing (Ferraresi 2006; Schmitt 1999) e dello *storytelling* (Berardi, 2004; Capaldi e Ilardi, 2016; Rose, 2011). Assumere in pieno la dimensione della virtualità reale porta alla piena assunzione della metafora di Goffman (1959): non è solo la vita quotidiana a implicare un sistema drammaturgico, ma tutta la sfera estetica e relazionale. Entrando in un ambiente siamo indotti ad accettarne il patto comunicativo implicito, e più esso è immersivo più saremo inclini alla partecipazione, fino a

identificarci con gli attori, o come attori, attenti alla dinamica del palcoscenico. Il punto è: con quanta consapevolezza del retropalco? McLuhan (1962), Foucault (1972), e Debray (1992), in viaggi di esplorazione molto diversi approdavano tutti alla stessa conclusione: l'ordine moderno (del discorso, dei media, dell'immaginazione) costringe entro meccanismi e codici fissi l'altra energia irriducibile alla serie, quella che promana dall'immagine, dall'inconscio e dal corpo. E così preme per ridurre il soggetto a funzione subalterna della macchina sociale. Un'indagine sul barocco conferma la validità della tesi: agli inizi dello sviluppo tendenzialmente già plurimediale del grande centro urbano moderno, l'energia dell'immaginario, del corpo e dell'inconscio fu incanalata in una macchina ancora più stupenda di quella dei romanzi. E al tempo stesso ci mostrerà come la consapevolezza sulla sostanza del dramma diventi immediatamente, nei nuovi sistemi di consumo, una consapevolezza tecnico-specialistica sui sistemi di produzione.

I capolavori di Shakespeare – come intuì McLuhan – rappresentavano in modo aperto, irrisolto, e dunque problematico e tragico, un mare di violente tensioni, ordine e dramma, astrazione e immersione, automazione e passione, scrittura e sensorialità. E quello stesso sistema di tensioni costituì la fertile base generativa della forma estetica barocca, che celava nell'artificio le due facce della meravigliosa invenzione e della pressione ottundente della macchina. Sotto la maschera – assai trasparente - della “licenza”, il controllo degli immaginari collettivi non venne più affidato soltanto alla sacralizzazione e alla introiezione subalterna delle manifestazioni del potere, ma al nuovo dominio di un intrattenimento leggero, e dunque a meccanismi in grado di facilitare ricordo, fidelizzazione, assuefazione e creazione di un pubblico di consumo; per questo divennero centrali le tecnologie dell'immaginario. Tecnologie ottico-spaziali, tecnologie della narrazione, tecnologie della scrittura spettacolare ed erotica, tecnologie dello “spostamento”, del doppio fondo, del doppio senso. Tecnologie che riescono ad eccitare l'energia pulsionale e proiettiva del fondo inconscio del soggetto, e nello stesso tempo a “contenerla” e ridurla a esperienza emozionale programmata, a “meraviglia” immersiva, a forme di ri/mediazione sempre nuova. Non senza bizzarrie, scherzi, capricci, e tragicomiche sovversioni.

A conferma, è evidente anche all'osservatore più ingenuo il passaggio epocale fra la teatralizzazione in architetture di tipo classico, che organizzava in prevalenza nel Cinquecento lo spazio pittorico, e la messa in scena barocca: lo sguardo in soggettiva, la percezione fisica dell'orrore, il surriscaldamento fisico-emotivo dell'ambiente e della storia, clamorosamente sperimentati da Caravaggio; o il fuoco d'artificio cromatico, il drammatico contrasto di luce e ombra, gli spazi illusori, immaginari e allo stesso tempo naturalistici della pittura “concitata” di Rubens. Ma al di là delle manifestazioni artistiche più geniali, sarà poi soprattutto il barocco “minore”, di genere, a fondarsi su una immersività che proprio l'ipercodifica della regola consente a sorpresa di dilatare al massimo grado, fino a celebrarne l'ingegneria.

Il processo iniziò dalle performance retoriche delle accademie: poteva apparire un autore/narratore officiante come persona fisica (era la situazione canonizzata dalla scrittura/spettacolo del Cavalier Marino), o anche due: si recitava un contrasto tra caratteri celebri della storia e del mito. In pratica, erano messe in scena puramente verbali, in cui attori e spettatori accademici esasperavano le loro capacità cognitive per cogliere le

continue allusioni al sentimento (e alla libido), ma entro un freddo ossimoro. Il godere sembra fosse inscindibile in quelle performance dal celare, da una maschera, la maschera della scrittura.

Solo lo spettacolo dal vivo poteva invertire il sistema ripartendo dalla sensorialità audiotattile e non solo visiva del concerto musicale, e dalla forza della drammaturgia: riprodurre spazialmente un luogo dell'immaginario, far risuonare la pluralità di voci e suoni, amplificare emozioni e sentimenti, catturare il pubblico nel vortice dell'azione. Come ha notato Abruzzese (2012), riferendosi al mito libertino di Don Giovanni:

En substance, ... le drame (l'action) qu'on raconte et met en scène consiste en l'affrontement entre les attributs du corps et ceux de l'esprit dans un contexte ... en plusieurs point asymétrique par rapport à la thématization occidentale de la différence et de l'opposition entre rationnel et irrational: un contexte vivement hybride, éminemment érogène, qui introduit et prépare la réalisation technologique de la virtualité.

Dopo qualche tentativo sporadico altrove, fu a Venezia che si generò l'ibrido tra la funambolica abilità nel disporre discorsi e macchine di intreccio a doppio fondo e l'immediatezza del conflitto drammatico o eroicomico, della passione e della pulsione al piacere. La costruzione del nuovo medium, il melodramma barocco, fu artificiosa e tuttavia duratura: ne celebravano le metafore, dopo oltre un secolo e mezzo, Da Ponte e Mozart.

Secondo scenario: Venezia e l'industria dell'immaginario

In Italia decadevano le corti padane, e iniziava la pratica del Grand Tour dei giovani gentiluomini europei, con mete imprescindibili Venezia e Roma (De Seta, 2011). La Serenissima era ancora una grande potenza mercantile, e il modello della Repubblica e il suo sistema economico e commerciale erano oggetto di studio per le future classi dirigenti europee (Brilli, 1995). L'industria del libro fin dai tempi di Erasmo e di Manuzio attirava intellettuali e artisti, e le istituzioni garantivano una relativa libertà di stampa, per ostilità palese o malcelata alla Controriforma: la censura veniva infatti esercitata non dalla Chiesa ma dall'università di Padova. Del resto, la città offriva ai visitatori italiani e stranieri una serie di attrazioni uniche, dagli spettacoli nelle corti e nei palazzi alle sfilate allegoriche per la città, e alle feste come la Sensa, con lo sposalizio del Mare, e soprattutto il Carnevale, con il suo contorno di avventure e disavventure erotiche e gioco d'azzardo. Lo spettacolo, soprattutto la commedia, diventava un investimento interessante per la nobiltà veneziana, che dal mecenatismo passò a forme sperimentali di imprenditoria; anche per diversificare le attività, in particolare durante la prima grande crisi finanziaria europea del secolo, agli inizi della Guerra dei Trent'anni, tra il 1619 e il 1622, a cui seguì la peste del 1630. Già dalla fine del Cinquecento diverse famiglie importanti costruivano teatri su loro terreni: i Michiel e i Tron a San Cassian, i Giustinian a San Moisé, i Vendramin a San Salvatore, poi San Luca, i Grimani ai Santi Giovanni e Paolo. Si scatenò una competizione per accaparrarsi le migliori compagnie di commedia "all'improvviso", con i più celebri

capocomici, come Giovan Battista Andreini e Flaminio Scala. La piazza veneziana era ambitissima, anche perché la città offriva una filiera collaudata per la confezioni degli abiti e soprattutto delle maschere. L'affare per i proprietari era dato dalla vendita dei palchi ai più facoltosi, mentre le compagnie incassavano i "bulletin" d'ingresso in platea e vendevano gli "scagni", i posti a sedere.

Fin dai tempi dello scontro con la Chiesa per l'Interdetto (1605-1607) Venezia era divenuta il centro europeo di diffusione del marinismo e del libertinismo, mantenendo per lo più una politica estera neutrale ma tendenzialmente antispagnola. L'esercizio abilissimo dello spettacolo della parola come fonte di "meraviglia", sull'esempio del Cavalier Marino, e l'appartenenza dei giovani patrizi e di molti "irregolari" - in buona parte allievi all'università di Padova del Cremonini, accusato dall'Inquisizione di mettere in dubbio l'immortalità dell'anima - a una corrente insofferente delle regole, nutrivano con umori frizzanti la grande città-spettacolo del Carnevale, del teatro (e delle cortigiane). Sul piano sociale Venezia era in Italia il luogo dove era più avanzato quel processo di estensione e articolazione delle classi, tra nobiltà "stretta" e allargamenti del patriziato per censo, nuovi ceti borghesi di possidenti, mercanti e imprenditori, professionisti, intellettuali, artigiani, operai e servitori, che nonostante la crisi economica resisteva nei centri urbani del Nord, differenziandoli dal Sud in via di rifeudalizzazione (Villari, 1976). Un perfetto incubatore per la nuova invenzione, il melodramma ("favola" o dramma per musica, opera scenica, festa teatrale, tragedia musicale: il termine moderno comparve assai più tardi), spettacolo pubblico prodotto da una proto-industria culturale, e straordinaria fusione fra teatro, narrazione letteraria, musica, eros, tecnologia meccanica e simulazione architettonica. Una forma connaturata alla stessa idea di Venezia, come avvertì Simmel, in un breve scritto di viaggio del 1907: "la città artificiale... dove tutti gli elementi luminosi e sereni, liberi e leggeri, servivano solo da facciata alla fosca violenza di una vita inesorabilmente funzionale... Tutti a Venezia si muovono come sul palcoscenico... nel distacco dell'apparenza dall'essere... Probabilmente non c'è altra città in cui la vita si svolga in tutto e per tutto in un unico ritmo".

A Venezia operò tra il 1627 e il 1657 un grande laboratorio delle forme letterarie seriali, l'Accademia degli Incogniti, guidata dal grande patrizio Giovan Francesco Loredano, con alcuni esponenti di famiglie nobili (Contarini, Grimani, Querini, Michiel, Dandolo, Da Molino) e una maggioranza dei "belli ingegni" di Venezia e delle altre città italiane, oltre a diversi stranieri, in buona parte cripto-libertini (Glorie degli Incogniti, 1647), con diverse sotto-marche e propri stampatori di fiducia. Gli Incogniti conquistarono rapidamente l'egemonia nella produzione editoriale di una nuova letteratura di consumo, venduta in tutta Italia, e trasferirono le loro invenzioni nel resto d'Europa. Fu il rilancio delle stampe veneziane. Queste, che a metà Cinquecento contavano su 125 torchi in frenetica attività, mantenendo un semi-monopolio europeo per il libro religioso in latino e una metà del fatturato in testi italiani (romanzi cavallereschi, trattati, dialoghi satirici anti-ortodossi...), all'inizio del Seicento erano ridotte a solo una quarantina di torchi, dopo che l'editoria religiosa era stata posta sotto il diretto controllo di Roma con l'istituzione della Propaganda Fide e annessa tipografia, mentre le congregazioni missionarie si rivolgevano ad Anversa

o Strasburgo. Ma la depressione favorì una riconversione dell'editoria verso il consumo di letteratura "leggera" (Ragone, 2009, p. 129).

Nei primi tempi Loredano e i suoi giovani amici provarono trasformare gli eventi in accademia in successo librario, contando all'inizio sulla platea di fan e poi sul passa parola e sulla traduzione, attraverso la rete dei libertini, in tutta Europa. Le varie e sempre diverse sessioni di "discorsi accademici" venivano allestite in modo spettacolare negli spazi di palazzi che funzionavano da quinta teatrale: prototipo gli Scherzi geniali (1632), attribuiti a personaggi storici famosi, ma a doppio fondo osceno. Le performance retoriche erano organizzate in forme brevi, per catalizzare l'attenzione dell'uditorio; la trattazione accademica (secondo lo schema della *demostratio*: premessa, ipotesi, verifica, *explicatio*, *dispositio* delle *auctoritates*, eventuale opposizioni alla tesi principale, conclusione) veniva infarcita di paradossi e salaci osservazioni, con allusioni erotiche e risvolti sessuali, applicandosi in modo spiazzante, anche se con apparente imperturbabilità, a "tesi" sul bacio alla francese, la barba, il formaggio, o chi ami più ardentemente, l'uomo o la donna (Discorsi accademici dei signori accademici Incogniti, 1635). In questo modo la palestra poetica dei seguaci del Cavalier Marino e del "concettismo" si traduceva in un genere di scrittura polisensoriale, dove il ragionamento rigoroso si ibridava con il giocoso nell'avvicinarsi di metafore brucianti, di iperbolici accostamenti, in una costante tensione tra un testo esplicito e i tracciati erotici nascosti nell'ipotesto della macchina retorica. Per quelle Bizzarrie accademiche – come le definì lo stesso Loredano (1634, ampliate nel 1645 e 1655) - era necessaria una interattività tutta cerebrale e controllata, chiamata a decodificare l'arguzia – la *agudeza* – che il pubblico, e i lettori, dovevano assumere come metafora della dissimulazione e introiettare a lungo andare come forma *mentis*. Perfino gli epitaffi funebri venivano rigirati in gioco, satira e velata oscenità, celebrando del defunto imprese spesso abbastanza ambigue e perverse (gli Epitaffi giocosi di Loredano e Michiel, 1654).

Spettacolo retorico, tecnologia della dissimulazione e del doppio senso, evento e sfruttamento editoriale diventavano così una pratica abituale, e mirata sempre più direttamente al piacere e al consumo. Già scontato per la commedia dell'arte, l'orientamento del teatro sulla curiosità e sulle richieste del pubblico e l'abbandono dell'applicazione dogmatica delle unità drammaturgiche aristoteliche erano stati teorizzati da tempo dal Guarini, nel celebre Compendio della poesia tragicomica (1601): il fine della poesia è il dilettere e non l'ammaestrare, i generi devono essere mescolati, si deve ricercare il "consenso universale" del pubblico, evitare la noia e la ripetitività, e - non ultimo - "provocare la meraviglia". E l'invenzione di generi spettacolari ibridi, dilettevoli, meravigliosi e progettati per il gusto del pubblico costituì il secondo focus nell'attività degli Incogniti (affiancandosi all'altra loro grande produzione, il romanzo). Al filone appartengono le Veglie, introdotte nel Cinquecento dalla accademia senese degli Intronati, un misto di giochi, novellistica, discorsi, gare poetiche e sfilate; ma ora accademici Incogniti come Guido Casoni a Treviso o Maiolino Bisaccioni ad Avellino le organizzavano durante il Carnevale come messe in scena spettacolari con musiche e danze tra un fitto concorso di pubblico, agendo da progettisti e registi sia dell'evento che del prodotto editoriale derivato. A Venezia furono gli Unisoni (la versione musicale dell'accademia

loredana) a sperimentare nel 1636 un modello misto, tra discorsi a doppio fondo dedicati alla maldicenza, ai fiori e agli amori veramente vissuti, e arie e madrigali interpretati da una cantante di eccezione, Barbara Strozzi, la figlioccia di Giulio, uno dei protagonisti dell'invenzione del melodramma. Seguiva *instant* il lancio del libro.

Letterati di tutta Italia venivano accolti in accademia e a volte sostenuti economicamente per proporre a ritmo battente forme di letteratura-spettacolo da imporre sul mercato librario, in un giro d'affari a cui si aggiungeva anche il commercio clandestino (ma non troppo) dei libri proibiti dall'Inquisizione, che a Venezia trovavano un proficuo centro di vendita. Durante il trentennio 1627–1657 gli Incogniti sfornarono un numero impressionante di testi di ogni genere: pamphlet antipapali, satire in forma di “ragguagli di Parnaso” (portate al successo da Boccalini e Cervantes), cronache e biografie storiche di impronta tacitista, agiografie, rime “amorose”, “dubbi amorosi” (già praticati dall'Aretino), e lettere “amorose”. L'eros svelava le sue potenzialità come cifra generale di un intrattenimento che imparava decisamente a sfruttare la pulsione e il desiderio, e così lo studio d'amore, la machina del seduttore, si trasferì nelle novelle a loro volta “amorose” degli Incogniti (1642-1651), che vi assemblavano elaborate ed intricate concatenazioni di cause-effetti e situazioni in cui i protagonisti devono reagire ed escogitare i comportamenti adatti per trovare vie di uscita, fra trabocchetti e ricatti, colpi di scena e fughe, situazioni piccanti, duelli e galanterie. Il tutto dominato dalla ambiguità, dalla maschera, dalle avventure en travesti, con cambi di sesso e di identità, scambi di persona, amori omosessuali, mentre un fil rouge intesseva nel racconto lettere e biglietti.

Del resto, la fiction intrisa di passioni violente, colpi di scena e colpi di spada, sebbene in modo più attenuato, era la ragione sociale più rilevante del romanzo, il genere di maggior fortuna degli Incogniti. Inventato da uno dei primi affiliati, il Biondi (L'Eromena, 1624), in mano al Loredano e ai suoi accoliti (Brusoni, Pallavicino, Bisaccioni, Busenello, Malipiero e molti altri) il romanzo “galante” barocco divenne il cavallo editoriale su cui puntare per una diffusione veramente massiva, che presto divenne abbastanza omogenea e diffusa in mezza Europa. “Galante”, ma anche “politico”: eros e torbido spettacolo del potere, su una struttura derivata dall'alessandrina, con amori contrastati, separazioni, congiure, dame fuggitive in pericolo, tradimenti, *révanches*, naufragi, seduzioni, ma anche salottieri Don Giovanni tra gli svaghi, la noia e le sontuose ville del patriziato veneto. Il tutto era spesso a chiave, come nella Dianea di Loredano (1634), tradotta in varie lingue, che celava le vicende dei principali attori della storia contemporanea. A leggerli oggi, la voce narrante del romanziere sembra emessa da sotto una maschera, perché non bada a restituire la polifonia o a tuffarsi nella dialogicità del reale, ma tende ad autocontrollarsi, a godere narcisisticamente dell'intrigo che essa stessa mette in scena, a sorvegliare che tutto si tenga. Uno spazio tecnologico-meccanico, esotico, erotico, artificiale, spettacolare, veicolato dalla lettura dei libri ormai del tutto individuale e silenziosa (Ragone, 1996).

La nuova geografia del soggetto, portando nella virtualizzazione determinata dal libro inconfondibili tracce della forza logica e prospettica della comunicazione gutenberghiana, segnalava attraverso l'immaginario narrativo confini simbolici e zone di pericolo: in particolare la mutevolezza, come deriva sociale e individuale della civiltà cittadina avviata

verso una proto-fase moderna e metropolitana, che occorreva imbrigliare. Il romanzo si costituiva perciò come macchina di controllo del ribollire delle passioni, che si espandono nel delitto, o si raffreddano in strategie di offesa e difesa, tra complotti e colpi di scena; dove sdoppiamenti, travestimenti, ambiguità sessuali e seduttive, e scambi di identità sono tutte figure e strutture metaforiche, funzionali a estendere e al tempo stesso raffinare una logica del sopravvivere, e del governare gli amletici “dardi dell’oltraggiosa fortuna”. Mentre nelle descrizioni il corpo, come l’amore, diventava scambiabile, e anche spettacolare, secondo i modelli figurativi della pittura.

Erano gli ingredienti che, semplificati, sarebbero entrati nella macchina teatrale del melodramma. E fra complotti, lotte e alcove, una morale in fin dei conti deista e individualista, libertina o scetticamente ossequiente al potere, andava costruendo per uno strato di pubblico sempre più largo i suoi codici, fuori dal controllo religioso. Direttamente immerso nel mondo finzionale, il soggetto della proto-industria dell’immaginario andava formandosi una coscienza e, sebbene ancora in modo frammentario, una pubblica opinione.

Terzo scenario: gli Incogniti all’opera

A Venezia governava dal 1631 il doge Francesco Erizzo, in equilibrio tra il grande patriziato e le istanze favorevoli a un allargamento della base sociale del governo, alla tolleranza e al rafforzamento delle garanzie contro la censura ecclesiastica. La tregua con il Turco reggeva, l’economia era in ripresa, la Repubblica non si sbilanciava nelle alleanze in politica estera e non si faceva coinvolgere nella guerra dei Trent’anni. Fiorivano le attività di intrattenimento e i ridotti per il gioco d’azzardo. Un vero avvenimento, nel 1637, fu l’apertura della stagione al teatro San Cassian della famiglia Tron, con l’Andromeda, musica di Francesco Manelli, libretto di Benedetto Ferrari e ingresso a pagamento. Lo spettacolo segnava una svolta rispetto alla tradizione precedente delle “favole per musica”: quelle di corte, messe in scena a Ferrara, a Parma, a Mantova (come l’Orfeo di Monteverdi nel 1607) e poi rappresentate anche a Roma e Venezia; e quelle “romane”. Le prime erano azioni recitate in prosa, inframmezzate da arie cantate e musiche suonate da ninfe, pastori o altri protagonisti in scena, con il rinforzo di un esiguo corpo di orchestra; eventi d’occasione, per incoronazioni e matrimoni, progettati con dovizia di mezzi per magnificare la gloria e i gusti del Duca, erano spesso seguiti da edizioni lussuose, in grande formato, con le musiche e i bozzetti. Più di recente a Roma per il Carnevale del 1632, in un capiente teatro costruito appositamente negli Orti Barberiniani e riservato ai nobili e alle autorità, Maffeo Barberini e Giulio Rospigliosi – i due futuri papi Urbano VIII e Clemente IX - avevano lanciato il “dramma musicale”, con danze, cori, arie, duetti, e la novità di macchinerie e apparati scenici sfarzosi, progettati tra gli altri da Bernardo Buontalenti, Pietro da Cortona, e Gian Lorenzo Bernini. Spettacoli basati su miti o eventi storici, con arie distinte dai “recitativi”, e parti comiche inserite nell’intreccio, si riallacciavano alla Camerata dei Bardi fiorentina, che aveva sostituito la polifonia rinascimentale con la monodia e il “recitar cantando”, restaurando idealmente la

drammaturgia greca-classica (l'EURIDICE di Rinuccini, musicata nel 1600 da Peri e Caccini). I protagonisti dell'ANDROMEDA al Tron venivano dalle due esperienze: il Manelli dall'opera "romana" e la compagnia di cantanti del librettista Benedetto Ferrari – esperto impresario e celebre suonatore di tiorba – da Parma e Modena. L'anno prima la stessa formazione di musicisti ed interpreti aveva ottenuto un grande successo con l'ERMIONA di Pio Enea degli Obizzi a Padova, dove un pubblico anche borghese di notabili e studenti dell'ateneo, oltre ai nobili, aveva assistito in un teatro di legno appositamente costruito a un'opera totalmente in musica che cercava di fondere le favole pastorali di corte con le sperimentazioni romane. Ma per completare il quadro delle forme precedenti il melodramma, occorre tener conto degli "intermedi", scene spettacolari con danze, canti e musica, inseriti fra gli atti delle commedie e tragedie; piacevoli e ricchi nei costumi e negli apparati, e assai graditi dal pubblico, suscitavano grandi polemiche sul piano teorico (perché spezzavano le unità aristoteliche e mescolavano i generi), come nel caso celebre del PASTOR FIDO del Guarini a Mantova nel 1590. In effetti succedeva spesso che si andasse a teatro per vedere gli intermezzi musicali, più che le commedie (Ingegneri 1598); e a metterli in scena erano spesso le accademie, che si erano dedicate a rappresentazioni comiche o drammatiche in diverse città (per esempio a Bologna, Mantova, Firenze).

Al San Cassian si vide una sintesi delle diverse esperienze, in un'opera tutta in musica come era stata l'ERMIONA: storie avvincenti, scene magnifiche, alternanza di arie e recitativi, danze; più l'importante novità dei cantanti professionisti – non i dilettanti accademici – e soprattutto della protagonista: Maddalena Manelli: una donna e non solo uomini in vesti femminili! Il 25 febbraio 1637 si aprì il sipario e le scenografie iniziarono ad immergere gli spettatori in una sorta di wunderkammer animata dalle performance dei cantanti e dai movimenti di macchina, sembra di Giuseppe Alabardi. Nel libretto di Benedetto Ferrari sulla storia di Andromeda legata allo scoglio per essere sacrificata al mostro si susseguivano le apparizioni spettacolari degli Dei: Aurora dentro una nuvola, Giunone su un carro d'oro tirato da pavoni, Mercurio in volo, Nettuno che emergeva dal mare su un cocchio d'argento trainato da ippocampi, Giove e Giunone "su maestoso trono". L'intervento salvifico e amoroso di Perseo fungeva da lieto fine. L'inattesa postura dei corpi in evoluzioni aeree, tra voci e strumenti, popolava una macchina delle meraviglie: supereroi live, e visioni indicibili, come oggi al cinema i guerrieri volanti cinesi di Ang Lee. Il tutto veniva accentuato da un riuso a espansione dell'intermedio, riconoscibile alla fine di ogni atto, con danze, cori e madrigali a più voci.

Era un passo significativo verso quella fusione dei media (poesia canto musica teatro danza scenotecnica pittura architettura costumi) che oggi riconosciamo come il carattere inscindibile della forma estetica barocca. Le arti figurative e architettoniche avevano abituato il pubblico a immaginare scene prorompenti fuori dalla cornice, o dalla gabbia geometrica: l'energia e la forza dei corpi in Caravaggio, Guercino, Luca Giordano, la teatralità delle scene in Van Dyck o Cagnacci, le figure in gloria che navigano negli affreschi e nei *trompe-l'oeuil*. Lo stesso accadeva ora sul palcoscenico: il mito ovidiano, che popolava le tele e gli affreschi e che sul versante letterario riviveva nella traduzione erotico-poetica dell'Adone del Marino, si animava in una dimensione audiotattile oltre che visiva, e in continui cambi di scena, grazie alle quinte mobili: dal mare agli inferi, dal cielo a

lussuosi palazzi, in un racconto per immagini e scene-sequenze, sostanziato dalla voce e dalla musica. E come notò ammirato il Bariletti, lo stampatore che confezionò un libro-evento, allestito dal Ferrari (1637), raccontando cambi di scena, luci, costumi e trabocchetti, lo spettacolo sovrastava il testo, funzionale alla pura meraviglia degli effetti.

All'operazione promozionale partecipò fra gli Incogniti Giovan Francesco Busenello, di lì a poco uno dei protagonisti e dei più assidui librettisti nella fase iniziale del melodramma - fino alla celebre Incoronazione di Poppea con la musica di Claudio Monteverdi (1643). E il circolo degli amici del Loredano non tardò a entrare in movimento. Inizialmente gli accademici si impraticarono come autori di opere in musica per lo stesso San Cassian, per il teatro dei Santi Giovanni e Paolo dei Grimani, considerato il più bello di Venezia, e per il San Moisè della famiglia Zane: Giulio Strozzi con la Delia del Sacrati (1639), Paolo Vendramin con l'Adone di Mannelli (1639), Giovan Francesco Busenello con Gli amori di Apollo e Dafne e la Didone del Cavalli (1640 e 1641). Seguirono negli anni successivi molti altri: Michiel, Fusconi, Badoaro, Bisaccioni, Bartolini, Cicognini, Bissari; e probabilmente erano nell'area degli Incogniti anche Tirabosco e Faustini. Ma di lì a poco l'accademia decise di sperimentare la gestione di tutta la filiera, e nel 1640 costruì un teatro, il "Novissimo", in quello che era stato un capannone (Tezon Cavallerizza) annesso al convento dei Frati dei Santi Giovanni e Paolo. A gestire i contratti con i religiosi erano tre gentiluomini, usando un prestanome, un commerciante di guanti, e reclutando come impresario Gerolamo Lappoli; di certo Maiolino Bisaccioni partecipò almeno per un periodo alla conduzione dell'impresa, e i Michiel furono tra i garanti (Glixon & Glixon, 2006). Venne messo sotto contratto l'architetto di scena Giacomo Torelli, e il primo spettacolo fu affidato alla collaudata coppia Giulio Strozzi - Francesco Sacrati e alla celebre cantante Anna Renzi. Fu in effetti il maggior successo del secolo: la Finta pazza. L'opera ebbe dodici repliche in 17 giorni durante il Carnevale del febbraio 1641, e si poté rimetterla in scena anche nelle successive feste della Sensa (l'Ascensione) – cosa mai accaduta; nel 1645 fu proprio l'allestimento della Finta Pazza ricostruito alla corte del giovane Re Sole per volontà del Cardinal Mazzarino a inaugurare la moda del melodramma barocco a Parigi; poi, per mezzo secolo, continuarono le riprese in tutta Italia

Come spiegare un simile exploit? Strozzi e Sacrati si basarono sul soggetto di una favola per musica del grande Monteverdi composta una quindicina di anni prima su libretto dello stesso Strozzi e mai rappresentata: La finta pazza Licori (Bianconi e Walker, 1975). Tetide traveste il figlio Achille da donna, per impedire che l'eroe venga mandato alla guerra di Troia, e lo nasconde a Sciro con il nome di Filli, presso il re Licomede. Lì Achille amoreggia clandestinamente con Deidamia, figlia di Licomede, e ne ha un figlio. Ma Ulisse e Diomede, arrivati a Sciro pieni di sospetti, scoprono il travestimento. Il lieto fine "comico" consiste nella scena della finta pazzia della protagonista; seguono lo svelamento, l'agnizione e la partenza degli eroi. E una delle ragioni evidenti del successo è – per impiegare un termine attuale – il transgender. Il divo e maschio Achille elogia il suo nuovo stato in versione femminile, muta la sua natura in quella della gentile fanciulla Filli, e gli spettatori vedono in scena due donne scambiarsi effusioni amorose. Così l'episodio innesca una costante strutturale del melodramma barocco: l'interscambiabilità della natura maschile e femminile, anche nella ricerca del piacere. Il travestimento di personaggi

femminili in abiti maschili - che verrà largamente adottato dall'intreccio operistico - era un topos del romanzo alessandrino e della novellistica decameroniana, trasmigrato nella commedia dell'arte e poi nel nuovo romanzo barocco; in ultimo lo si ritrovava connesso al tema del narcisismo e perfino dell'amore lesbico, come in *Amor nello specchio* della famosa compagnia di Giovan Battista Andreini, messo in scena nel 1621 a Parigi (Andreini, 1622, rievocato nell'omonimo film di Salvatore Maira, 1999). Ma nella *Finta pazza* l'espedito del travestimento, funzionale a muovere l'intreccio, diventava il focus centrale e arrivava a rappresentare una appena celata ambiguità sessuale, sulla quale le successive messe in scena del Novissimo torneranno in modi sempre diversi: per esempio nella *Deidamia*, testo di Scipione Errico, Incognito, e musica di Francesco Cavalli (1644) la protagonista sostituisce le sue vesti a quelle di un cadavere sfigurato, per cercare di distogliere Demetrio di cui si è invaghita dalle nozze di ragion di stato con Antigona; nell'*Ercole in Lidia* (testo di Maiolino Bisaccioni e musica di Giovanni Rovetta, 1645) solo all'ultima scena il pubblico scopre che il protagonista è in realtà una donna: l'amazzone Rodopea. Nella *Finta pazza* la rappresentazione dell'ambiguo è iperbolica e multipla: Achille, anche se di malavoglia, si trasforma in fanciulla delicata e arrendevole; il femminile si prende la scena, e si raddoppia con Deidamia che rivendica la libertà in amore e la maternità irregolare; inoltre, Ulisse e Diomede replicano quell'"eroica amicizia" modellata sul trasporto fra Achille e Patroclo, o fra Eurialo e Niso, già celebrata con ingente impegno della penna dagli allora giovani Incogniti nel 1627-1630 in occasione di un clamoroso caso veneziano, il sodalizio reso ufficiale tra il nobile e ricco Nicolò Barbarigo e lo spiantato Marco Trevisan. Il riferimento viene parzialmente mascherato dalla volubilità dei due eroici amici e dai continui doppi sensi: Diomede aveva a sua volta amato Deidamia, ma di amor "greco"; e poi:

DIOMEDE: Ha più dell'humano,/ Ha manco disagio,/ L'amar a bell'agio./ Il poco è più sano;/ La flemma è sicura;/ Il trotto non dura. ULISSE: Hai pigro cavallo,/E credi, potere/ Far lunghe carriere?/ Lentezza è gran fallo,/ Se chiede il periglio/ Furor, non consiglio .

Oltre all'ambiguità, l'altro grande tema dell'opera è naturalmente la pazzia. Fondamento della cultura umanistica fin dall'Elogio di Erasmo, l'esser savi essendo pazzi era diventato paradosso dissimulato con il *Vidriera* e il *Quixote* in Cervantes, e dissimulazione necessaria con il *Re Lear* di Shakespeare. E del resto la messa in scena della pazzia simulata come ultima risorsa era diventata un cavallo di battaglia della commedia e delle grandi attrici, come Isabella Andreini (*La Pazzia di Isabella*, 1589), e uno dei canovacci-base della raccolta di Flaminio Scala (*Il Teatro delle Favole rappresentative*, 1619).

Lo scambio delle identità sessuali e la "saggia" follia erano le dimensioni di un rimosso culturale e fisico, che veniva rappresentato e allo stesso tempo controllato attraverso la metafora della simulazione: a nascondersi sotto un comportamento "bizzarro" o mascherato era la difficile fedeltà del soggetto a se stesso, alla propria autonomia. La bizzarria, la maschera e l'eros erano cifre di quella estetica e filosofia che contrassegnava i libertini: oltre agli Incogniti in Italia, i grandi eterodossi francesi degli anni '20, come il poeta Théophile de Viau, e il politico Bassompierre; Gabriel Naudé, laureato a Padova,

era stato accolto nell'accademia veneziana, e la storia continuerà fino a Cyrano e a Molière. Anche nella focalizzazione nascosta dei temi, il melodramma barocco si colloca dunque alle origini di una struttura di lunga durata, di cui si impadronirà il Settecento, mediando fino all'estremo il conflitto tra corpo e norma, fino agli esiti opposti di Mozart e de Sade.

Quarto scenario: la macchina dello spettacolo

Gli spettacoli del Novissimo furono sospesi nel 1646, probabilmente per la guerra di Candia. Il teatro venne smontato e il Torelli partì per Parigi insieme al Cavalli su invito del cardinale Mazzarino (che in futuro avrebbe assunto per segretario un Incognito, Galeazzo Gualdo Priorato). Ma il melodramma nella sua forma veneziana, egemonizzata dagli Incogniti anche negli altri teatri (sette al Novissimo, cinquanta complessivamente fino a metà secolo), era ormai decollato. Fra il 1637 (*Andromeda*) e la fine del Seicento si ha notizia di quasi cinquecento opere in Europa, di cui circa tre quarti in Italia; un numero che salì ad almeno 4000 nel secolo seguente, di cui almeno 2600 in Italia (Calendoli e Pierce 1982). Il nuovo medium, conquistando un semi-monopolio delle scene ("L'introduzione de' Drami in Musica ha levato il concorso alle Comedie ormai ridotte al niente": Ivanovich, 1681, p. 393), si inoltra in una storia evolutiva complessa, basandosi tuttavia su poche regole compositive che nella fase iniziale ne definivano la struttura.

Intanto, vi era una lucida consapevolezza dei librettisti riguardo al suo carattere ibrido e fusionale ("Non mi curo poeta d'esser, ma professo di essere buon musico e di conoscere quale poesia meglio alla musica si adatti" dichiarava il Ferrari per *Il Pastor regio*, 1641). Si è già detto del riuso transmediale dei generi; le figure del discorso accademico su materia mitologica "amorosa" o anche "storica" tacitiana o romanzesca venivano riversate in immagini e strutture visuali e audiotattili: soprattutto in personaggi auratici che compivano pochi gesti ripetitivi, e in apparizioni con effetti speciali (*deus ex machina*), entro una scatola sonora data da frasi musicali anche esse basate sulla ripetizione. Restando sul prototipo, nella *Finta pazza Achille e Ulisse* discettano sul "dubbio amoroso" tipicamente accademico: "Che possa a suo piacere/ Un giovine Amatore/ Cangiar'affetto, e variar Amore", o rimanere fedele e ammogliato, nell'*Azione II* (Strozzi, 1641, Rosand, 1991: 254). Lo stesso tema riappare nelle schermaglie tra Venere e Vulcano sulla libertà erotica delle belle donne; completato dal discorso "geniale" a doppio fondo osceno intonato dall'Eunuco: "Belle rose che regine /Sete pur degli altri fiori", nell'*Azione I*.

Un'altra semplice ma rigorosa prescrizione riguardava l'intreccio, obbligatoriamente a happy end. Sulla base dei due focus - l'ambiguità sessuale e la bizzarria o simulazione - il plot si sviluppava in modo relativamente aperto, ma sempre i drammi e le tresche, i complotti e i tradimenti si concludevano con il trionfo dell'amore. L'opera infatti, presentandosi come genere "alto", ben distinto dalla comicità della piazza, e "serio", ben distinto dalla commedia (solo verso la fine del secolo inizierà a bipartirsi tra opera seria e buffa), si disponeva nell'ambito della "tragicommedia" (a fine lieto). E con questo seguiva

l'andamento dominante nell'Europa del primo Seicento, contrario alle prescrizioni classiciste cinquecentesche; dopo il Guarini, a teorizzarlo era il più grande uomo di teatro in Europa, Lope de Vega, nel celebre trattato sull'Arte nuevo de hacer comedias, 1609: il teatro è fatto per il pubblico, le regole son quelle che detta la scena. E gli Incogniti – per esempio Fusconi (1642), e Badoaro (1644) – affermavano con decisione che lo spettacolo è creato per il piacere del pubblico, da ricercare ad ogni costo, seguendone “capriccio e passione”; tanto più in un tempo “di opinioni e di interessi” cangiante e dinamico come le vicende messe in scena, che potevano dunque anche essere del tutto inverosimili. L'unica, ma importante, altra regola da seguire per l'intreccio, oltre al lieto fine, veniva esplicitata da Busenello nel 1640: complicare l'azione mediante continui sdoppiamenti. Struttura che fu quasi sempre rispettata nell'opera barocca, addirittura fino al *Così fan tutte* di Mozart. Per il resto, lo stesso Busenello e il Bisaccioni rivendicavano una assoluta libertà di manipolazione dei miti e della storia classica (come accade attualmente per i serial sulla Roma antica o sui Medici).

Si trattava d'altronde delle stesse regole semplici e della stessa libertà compositiva del romanzo, la punta di diamante del mercato editoriale degli Incogniti. Francesco Pona, tenendo a Padova i suoi Discorsi sulla Poetica di Aristotele, si era spinto a sostenere che i generi narrativi inventano dal nulla, e non sono vincolati all'imitazione e alla verisimiglianza. Si avvicinano piuttosto all'arte, al mestiere (il termine è “fattura”: Pona 1636, par. 28). E in effetti la coppia romanzo/melodramma sarà per un tempo lunghissimo – due secoli e mezzo – la base produttiva dell'immaginario di consumo (e in misura notevole, dell'immaginario collettivo tout-court); finché al melodramma si sostituirà il cinema, e al romanzo la radio-televisione.

La virtualizzazione si andava dislocando in modo bipolare: il romanzo si orientava verso il massimo dell'ipermediazione dei materiali di riuso, e il melodramma verso il massimo dell'immediatezza (Bolter & Grusin, 1999). Assemblando in una sola storia in orizzontale lettere, sonetti, canzoni, novelle, racconti, resoconti di viaggio, storia antica, orazioni, e così via, la strategia del romanzo costruiva un esercizio, spesso assai faticoso, di “lettura” della vita come un percorso a ostacoli. Condensando invece in una breve esperienza immersiva canto, musica, danza, “a solo” di cantanti e strumentisti, scenografia, eros, narrazione e versi, il melodramma permetteva di vivere l'immaginario senza troppi filtri.

La serialità, il DNA della cultura barocca, consentiva la stabilizzazione dell'immaginario – in modo già midcult, allargando la sfera del consumo agli strati borghesi –; e ognuno dei due poli, romanzo e melodramma, incamerava l'esperienza dell'altro. Non solo perché il romanzo forniva all'opera plot e soggetti da sceneggiare (accadeva anche l'inverso). Ma anche perché l'opera corroborava nel romanzo la tendenza a incorporare la capacità di percepire le diverse forme come un unico spettacolo. Fu anzi il lento allenarsi del pubblico all'immersività a predisporre verso la fine del secolo le condizioni adatte per quella rottura di modello che fu il *novel*: capace di oscillare agilmente tra il racconto apparentemente esterno e “realistico” sulla complessità dell'esistenza e la temporalità immediata del qui e ora; di praticare nello stesso tempo lo sguardo indiziario e razionalizzante e l'esercizio – benché sorvegliato – delle passioni. In questo senso il Seicento barocco fu un grande laboratorio. Lo sviluppo di una proto-industria culturale - prima a Venezia e poi in Europa

verso la fine della Guerra dei Trent'anni - non aveva solo ragioni economiche. Gli ambienti finzionali a "fattura" libera servivano ad assuefarsi e rispondere attivamente al cambiamento culturale radicale che stava avvenendo: la graduale ma sostanziale meccanizzazione e codifica delle relazioni e delle conoscenze e l'incubazione del mondo complesso delle grandi città. Alla società come macchina, e alla sua sorprendente controfacciata data dalla variabilità dei destini, degli stili di vita, delle mode si rispondeva non solo con una contrastata formazione delle strutture politiche degli Stati, ma anche con il passaggio dell'immaginario di consumo dalla logica del lusso e dell'arte irripetibile a quella della riproducibilità e dell'allargamento dell'audience.

Ma lo spettacolo – diversamente dal romanzo – funziona come investimento a brevissimo termine, da mirare su un pubblico più vasto, che occorre attirare in teatro ogni sera: il successo si misura sulla ripetizione della performance, che a sua volta garantisce la vendibilità del successo. E il richiamo irresistibile dell'opera era nella magia scenografica. La macchina degli effetti speciali, un teatro che si apre nel teatro, ancor più della musica. Chi si occupava dei testi ne era del tutto consapevole: "non ho voluto osservare altri precetti che i sentimenti dell'inventore de gli apparati", dichiarava Vincenzo Nolfi, il librettista Incognito del Bellerofonte del Saccati, la seconda rappresentazione del Novissimo nel 1642. La scrittura era al servizio delle invenzioni sceniche, in un mondo parallelo dove tutto era possibile, soprattutto la vittoria sulla gravità, e la repentina immersione in ambienti diversi, con veloci cambi di scena a vista. E come aveva scritto il Guarini già nel 1592 al Duca di Mantova, a proposito degli intermedi del Pastor fido, nel lavoro di squadra che produce uno spettacolo è decisiva una figura che sia "non solo un buon architetto, ma praticissimo ingegnere, che altre volte habbia fatta sperienza di se nell'uso delle machine, che veramente è un'arte, la quale [...] ha bisogno di lunga pratica, & di cervello molto isquisito".

Gli Incogniti contavano sul genio assoluto degli effetti speciali, Giacomo Torelli da Fano, anche se non mancavano altre opzioni, per esempio Giovanni Burnacini, osannato per le Nozze d'Enea con Lavinia di Badoaro e Monteverdi nel 1640 ai Santi Giovanni e Paolo, e in seguito chiamato alla corte di Vienna. Il giovane architetto e ingegnere dell'Arsenale progettò integralmente il Teatro Novissimo, e l'impatto scenico dei primi quattro spettacoli (la Finta pazza, il Bellerofonte, la Venere gelosa e la Deidamia) fu memorabile. Nel primo, a celebrare in versi la magia delle macchine era la stessa protagonista:

DEIDAMIA: Che melodie son queste?/ Ditemi? Che Nouissimi Teatri,/ Che numerose scene/
S'apparecchiano in Sciro?/ Voglio esser ancor'io/ Del faticare a parte; /Ch'a me non manca
l'arte, ad un sol fischio/ Di cento variar scenici aspetti,/Finger mari, erger monti, e mostre belle/
Far di Cieli, e di Stelle:/ D'aprir l'inferno, e nel tartareo lito/ Formar Stige, e Cocito.

EUNUCO: Un facile passaggio/ È da finte follie/ A veraci pazzie.

DEIDAMIA: Hoggi, che dalle stelle,/Per tante opere ornar illustri, e nove,/ L'Architettura piove,/
Anch'io spiegar vorrei/ Macchine eccelse, e belle/ Da far romper il collo a cento orfei.

NUTRICE: Versi, macchine, e canto/ Son atti a render pазze/ Le più saggie sibille; e se
v'aggiungi/ Un amoroso affetto,/ Merauiglia non è, se da costei/ Partito è l'intelletto.

DEIDAMIA: Alla proua, alla proua:/ Applicatemi l'ali,/ Strette, strette annodatele, ch'io voglio/
Con feroce ardimento/ Varcar le vie del vento.

Versi, macchine, canto, ed amoroso affetto. All'apoteosi sensoriale corrispondeva quella visiva: la scena si apriva all'infinito verso l'alto, con la copertura delle ultime quinte saldate insieme con il fondo, con cielo e nuvole che per effetto ottico squarciavano la prospettiva chiusa; l'effetto tridimensionale si accentuava con la scenografia traforata (scena corta o principale) in primo piano, con uno sviluppo a intercolumnio libero verso il fondale, e punti di fuga laterali all'infinito verso l'orizzonte; e a trascinare il pubblico all'applauso erano le rapide mutazioni di scena con la "grande ruota", la più ingegnosa invenzione del Torelli. Un argano centrale posto nel sottopalco a cui erano assicurate le funi fissate ai carrelli su cui erano posizionate le quinte, permetteva di spostarle e di sostituire la scenografia senza attese e senza far calare il sipario (Zanon, 2006, pp. 39-40); la stessa velocità di macchina era applicata al palcoscenico multiplo, su più piani non visibili agli spettatori, con aperture improvvise di "glorie" celesti al di sopra dei casamenti e dei paesaggi. L'impatto dell'inverosimile (applicarsi le ali), e i tempi dei cambi di scena e delle apparizioni, dirigevano la scrittura e la musica, addirittura frammentavano il metro, dal ritmo ternario all'endecasillabo, con tutte le sfumature intermedie.

A confermare l'immersività spaziale e sensoriale dei "novissimi teatri" (dove si aggiungevano oltretutto il gusto e l'olfatto, per i rinfreschi che il catering dell'impresario organizzava nei palchi) vale anche l'operazione che gli Incogniti iniziarono a montare per la diffusione e il lancio del loro modello di spettacolo, rivolgendosi con i libri a un pubblico che voleva rivivere o almeno assaporare virtualmente l'esperienza. Il Cannocchiale, ideato da Bisaccioni per la Finta pazza, è una sorta di DVD ante litteram che contiene la descrizione particolareggiata degli effetti scenografici, della musica, delle danze, dei costumi e delle posture dei cantanti, delle operazioni del Torelli nel backstage, e delle reazioni euforiche degli spettatori di fronte al nuovo medium; tutto questo è raccontato anche da numerose incisioni a stampa, e quasi indipendentemente dalla "favola". Il cannocchiale, la macchina ottica di Galileo, condannato otto anni prima all'abiura dall'Inquisizione di Urbano VIII - il papa Barberini che di lì a poco gli Incogniti attaccheranno violentemente con i loro pamphlet, subendone non lievi conseguenze, come l'assassinio di Ferrante Pallavicino (Ragone, 2009) -, veniva metaforicamente puntato sugli illusionistici ambienti tridimensionali del "grande stregone" Torelli: "L'ingannar il senso dell'occhio è il difficile dell'optica, ma il far poner in dubbio, se la pittura sia scultura, non è tiro, se non da eccellente pittore" (Bisaccioni, 1641, p. 39).

Immersivo, seriale, industriale. Concentriamoci ancora, in chiusura, sull'ultimo aspetto. L'operazione di marketing di Bisaccioni va situata entro il tentativo sperimentale di stabilizzare una catena di prodotti editoriali che raddoppiasse gli utili degli spettacoli. Si usava in genere predisporre a stampa l'"argomento e scenario", una breve sinossi dell'opera in veste povera con qualche ragguaglio sulla messa in scena, da far circolare prima della rappresentazione (Sartori, 1971). Il libretto, con il testo dell'opera, lo scenario, i sonetti celebrativi e le notizie sul musicista, il versificatore, lo scenografo e i cantanti, usciva di solito dopo e solo in caso di successo, ma gli Incogniti iniziarono a stamparlo anche prima (Rosand, 1991, p.91), contando per la Finta pazza e per altri spettacoli sul cast di sicuro impatto, sulla capacità di rischio finanziario di cui godeva la rete

dell'accademia, sui dedicatari disposti come era d'uso a finanziare le stampe per ragioni di prestigio, e sulla rete degli stampatori e librai ufficialmente o sporadicamente affiliati in città e fuori. Seguiva il "cannocchiale", che richiedeva un notevole sforzo per la parte iconografica; ed eventualmente altre uscite in celebrazione della diva: Le Glorie della signora Anna Renzi (Strozzi, 1644), con florilegio di sonetti, elogi, e madrigali.

Ma al di là del marketing a mezzo stampa, sono riconoscibili tutte le operazioni che avvenivano all'interno del gruppo degli Incogniti, in quella prima esperienza di un apparato produttivo già stabile e concepito per reggere sul medio periodo. In accademia si provvedeva a soggetto, sceneggiatura, versificazione, editing, secondo format seriali, e spesso attraverso una scrittura collaborativa in coppia o in community. C'erano gli specialisti dei testi, come lo Strozzi che ne scrisse più di una dozzina; chi scriveva il soggetto e una prima traccia di sceneggiatura, come il Bisaccioni; chi aggiungeva scene e all'occorrenza versi, come Dario Varotari (*Il Cesare amante*, 1651, pp. 9-10); il nobile Pietro Michiel sboccava un'opera e la passava, sotto pressione di "alcuni amici" (presumibilmente il Loredano), a un collega (Fusconi, il segretario di Loredano e dell'accademia), che gliela rimandava per i ritocchi, mettendo infine in scena a suo nome l'Argiope (Fusconi, 1649, p. 5-6). La factory accettava le produzioni, decideva i tempi, offriva un training poetico e stilistico ai "novellini" della librettistica: è il caso della *Deidamia* (Errico, 1645, 5-6). Non senza conflitti interni: Bisaccioni in crisi creativa inviò il soggetto dell'*Ercole in Lidia* a una "penna florida", che ne scrisse un solo atto, e se ne uscì proditoriamente con un'opera con lo stesso titolo, accusando l'ex collega di plagio (Bisaccioni 1648, 7-8); Michiel compose in collaborazione con il Fusconi la *Psiche*, favoletta per musica, stampata come *Amore innamorato* nel 1642 sotto il nome di quest'ultimo, "all'insaputa" del coautore (ma c'è da dubitarne dato il suo ruolo nell'accademia e l'amicizia quasi "heroica" con il Loredano) e rappresentata con musica del Cavalli, ma "con prologo e tre o quattro scene di burla per allettare la plebe degli auditori" (Michiel, 1642, Rime I,3). Seguiva poi la filiera dell'allestimento: scenografi, impresari, cantanti, costumisti, musicisti, macchinisti, venditori di servizi...; e quella editoriale: scrittori, incisori, tipografi, librai... Dobbiamo considerare la macchina manageriale e creativa degli Incogniti a tutti gli effetti come il primo modello di factory orientata al mercato: non in corte, come sarà con Luigi XIV e il grande Lully, ma per il pubblico largo della grande città.

Nota biografica

Donatella Capaldi è ricercatrice alla Sapienza Università di Roma. È autrice di contributi sulla comunicazione del patrimonio culturale, il *digital heritage* e la qualità dei musei, lo storytelling per i beni culturali e il turismo, la mediologia della letteratura e dello spettacolo, la traduzione di poesia. Tra le più recenti pubblicazioni: *Lo storytelling dei beni e luoghi della cultura: teoria e pratica* (con E. Ilardi) in S. Calabrese e G. Ragone (a cura di) *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale* (Liguori, Napoli 2016); *I cantieri della Memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali* (con Ilardi E. e G. Ragone)

(Liguori, Napoli 2012); *Momo. Il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura* (Liguori, Napoli 2011); *Kafka e le metafore dei media* (a cura di) (Liguori, Napoli 2012); «Poi venne il tutto, vacuo e imprevedibile». Immaginari della catastrofe in G. Ragone (a cura di), *Lo spettacolo della fine. Le catastrofi ambientali nell'immaginario e nei media* (Guerini e associati, Roma 2012).

Giovanni Ragone è professore alla Sapienza Università di Roma dove ha fondato il DigiLab, centro di ricerca sulle tecnologie digitali per la cultura. È autore di contributi sui media e gli immaginari, la letteratura e le arti, l'educazione, l'editoria, la pubblicità, il digital heritage e i beni culturali. Tra le più recenti pubblicazioni: *Storytelling, immaginari, heritage* in S. Calabrese e G. Ragone (a cura di) *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale* (Liguori, Napoli 2016); *Radici della sociologia dell'immaginario, Mediascapes Journal, 4, 2015*; *Analogie Volume 3. Il medium pubblicità* (Liguori, Napoli 2015); *Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari. Between, 2014*; *I cantieri della memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali* (con D. Capaldi e E. Ilardi) (Liguori, Napoli 2011); *Introduzione alla sociologia della letteratura* (Liguori, Napoli 2000). *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al postmoderno*, (Einaudi, Torino 1999).

Bibliografia

- Abruzzese, A. (1973). *Forme estetiche e società di massa*, Padova: Marsilio.
- Abruzzese, A. (2011). *Il crepuscolo dei barbari*. Milano: Bevivino.
- Abruzzese, A. (2012). *Le feu et les tables de la loi*. In *Les Cahiers Européens de l'imaginaire*, 4, Paris: CNRS Éditions.
- Andreini, G. B. (1622). *Amor nello specchio* (a cura di S. Maira e A.M. Borracci). Roma: Bulzoni, 1997.
- Badoaro, G. (1644). Lettera a Michelangelo Torcigliani. In *L'Ulisse errante*. Venezia: Giovan Pietro Pinelli.
- Badolato, N. (2007). *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*. Tesi di dottorato in musicologia, Bologna: Alma Mater.
- Benzoni, G. (1978). *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*. Milano: Feltrinelli.
- Berardi, F. (2004). *Verso la narrazione immersivo-connettiva*. In A. Abruzzese e I. Pezzini (a cura di), *Dal romanzo alle reti*. Torino: Testo&Immagine.
- Bianconi, L., e W., Thomas (1975). *Dalla Finta Pazza alla Veremonda. Storie di Febiarmonici*. *Rivista italiana di musicologia*, vol. X, 378-454: 412-413.
- Bisaccioni, M. (1641). *Il cannocchiale per La finta pazza drama dello Strozzi*. Dilineato da M.B. C. di G. Venezia: Gio. Battista Surian.
- Bisaccioni, M. (1645). *Ercole in Lidia*. Venezia: Giovanni Vecellio e Matteo Leni.
- Bisaccioni, M. (1648). *La Semiramide in India*. Venezia: Francesco Miloco.

- Bolter, Jay D., & Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, London: The MIT Press; trad. it. (2002) *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*. Milano: Guerini e associati.
- Brilli, A. (1995). *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino.
- Busenello, G. F. (1640). Gli amori di Apollo e Dafne. In *Libro delle hore ociose*. Venezia: Andrea Giuliani, 1656.
- Busenello, G. F. (1641). *Didone*. Venezia: Andrea Giuliani, 1656.
- Busenello, G. F. (1913). Lettera scritta dal sig. Gio. Fran. Busenello ad un virtuoso suo amico richiedendolo del proprio parere intorno al di lui dramma la Statira. In *Arthur Livingston: La vita veneziana nelle opere di Giovan Francesco Busenello* (pp.376-377). Venezia: Officine Grafiche Calleoaf.
- Calabrese, O. (1987). *L'età neobarocca*. Bari: Laterza.
- Calendoli, G., e Pierce, R. (a cura di). (1982). *Storia universale della musica*. Milano: Mondadori.
- Cancedda, F., e Castelli, S. (2001). *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini: successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*. Firenze: Alinea 2001.
- Capaldi, D. e Ragone, G. (2016). Archetipi della serialità nella letteratura. *Mediascapes Journal*, 7/2016.
- Capaldi, D., e Ilardi, E. (2016). Lo storytelling dei beni e luoghi della cultura: teoria e pratica. In S. Calabrese e G. Ragone (a cura di), *Transluoghi. Storytelling, beni culturali e turismo esperienziale* (pp. 107-163). Napoli: Liguori.
- Carandini, S. (1990). *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Bari: Laterza.
- Carandini, S. (1994). *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in età barocca*. Roma: Bulzoni.
- Castells, M. (1996). *The rise of the network society. Vol I*. Cambridge Ma., Oxford UK: Blackwell.
- Cozzi, G., Knapton, M., e Scarabello, G. (1992). *La Repubblica di Venezia nell'età moderna dal 1597 alla fine della Repubblica*. Torino: Utet.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard à l'Occident*. Paris: Gallimard.
- De Seta, C. (2011). *Il fascino dell'Italia nell'età moderna. Dal Rinascimento al Grand Tour*. Milano: Raffaello Cortina.
- Della Seta, F. (1987). Il librettista. In L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 4 (pp. 238-239)., Torino: EDT Musica.
- Discorsi academici de' signori Incogniti, hauuti in Venetia nell'Academia dell'illustrissimo signor Gio. Francesco Loredano nobile veneto. (1635). Venezia: Sarzina.
- Dorsi, F., e Rausa, G. (2000). *Storia dell'opera italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Errico, S. (1645). *Deidamia*. Venezia: Leni e Vecellio
- Ferraresi, M. e Schmitt B. (2006). *Marketing esperienziale*. Milano: FrancoAngeli.
- Ferrari, B. (1637). *L'Andromeda*. Venezia: Bariletti.
- Ferrari, B. (1641). *Il Pastor regio*. Bologna: Giacomo Monti e Carlo Zenero.

- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard; trad. it. (1972) *L'ordine del discorso e altri interventi*. Torino: Einaudi.
- Fusconi, G. B. (1642). Prefazione. In *L'Amore innamorato, Favola da rappresentarsi in musica nel Teatro di San Moisè* (p.7). Venezia: Battista Surian.
- Fusconi, G. B. (1649). *Argiope*. Venezia: Giovan Battista Pinelli.
- Glixon, B. L., & Glixon, J. (2006). *Inventing the business of opera. The impresario and his world in Seventeenth-Century Venice* (pp.74-87) Oxford: Oxford University Press.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday; trad. it. (1969) *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: il Mulino
- Guarini, B. (1593). *Lettere del signor caualiere Battista Guarini nobile ferrarese*. Venezia: Giovan Battista Ciotti, 1606
- Guarini, B. (1601). *Il Pastor fido e Compendio della poesia tragicomica*. Bari: Laterza 1914.
- Heslin, P. J. (2005). *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hultén, B. (2011). Sensory marketing: the multi-sensory brand-experience concept. *European Business Review* 23 (3): 256–273.
- Ingegneri, A. (1598). *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*. Ferrara: Vittorio Baldini.
- Ivanovich, C. (1681). *Minerva al tavolino*. Venezia: Niccolò Pezzana.
- Langiano, A. (2014). Dal romanzo alla scena: G.F. Busenello e l'Accademia degli Incogniti. In *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero 19-22 settembre 2012, Roma: Adi editore.
- Lattarico, J.F. (2012). *Gli Incogniti e la musica: riflessioni e nuove indagini. in Venezia, città della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive* (pp. 32-33.) Atti della giornata di studio. Venezia 29 giugno 2012. Venezia: Venetian Centre for Baroque Music,
- Le Glorie de gli Incogniti o vero gli Huomini illustri dell'Accademia de'signori Incogniti di Venetia. (1647). Venezia: Valvasense.
- Loredano, G.F. (1632). *Scherzi geniali di Gio. Francesco Loredano nobile veneto*. Venezia: Sarzina.
- Loredano, G.F. (1634). *Bizzarrie academiche*. Venezia: Stefano Curti.
- Loredano, G.F., e Michiel P. (1654). *Il Cimitero. Epitafi giocosi. Aggiuntoui la quarta centuria*. Venezia: Guerigli.
- Lotman, I. M. (1993). *Kul'tura e vzryv*. Moskva: Gnosis; trad. it. *La cultura e l'esplosione*. Milano: Feltrinelli.
- Malipiero, F. (1640). *Le peripezie di Ulisse ovvero La Casta Penelope*. Venezia: Surian.
- Mancini, F., Muraro, M.T., e Povoledo, E. (1995). *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Venezia: Fiore.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel; trad. it. (1985) *La cultura del Barocco*. Bologna: Il Mulino.

- Maravall, J. A. (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Editorial Crítica; trad. it. (1995) *Teatro e letteratura barocca*. Bologna: Il Mulino.
- McLuhan, M. (1962). *Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Gingko Press.
- Melcarne, N., e Cicognini, G. A. (2006). Un amico dell'Accademia veneziana degli Incogniti. *Aprosiana*, n. 14, 34-40.
- Miato, M. (1998). *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan (1630-1661)*. Firenze: Olschki.
- Michelassi, N. (2006). "Finte follie" e "veraci pazzie" nel melodramma veneziano del Seicento. In M. G. Profeti (a cura di). *Follia, Follie* (pp.258-261). Firenze: Alinea.
- Michiel, P. (1642). *Rime, parte I*. Venezia: Guerigli.
- Milesi, F. (a cura di). (2001). *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*. Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.
- Morin, E. (1962). *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Paris: Grasset.
- Nolfi, V. (1645). *Il Bellerofonte, drama musicale del sig. Vincenzo Nolfi, ... rappresentato nel Teatro novissimo in Venetia, da Giacomo Torelli*. [Descrizione degli apparati di Giulio del Colle]. Venezia: Valvasense.
- Piperno, F. (1987). Il sistema produttivo, fino al 1780. In L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 4 (pp.10-12) Torino: EDT.
- Pona, F. (1636). *Discorsi sulla Poetica di Aristotele*. Bologna: Nicolò Tebaldini.
- Puliani, M. (1998). *Giacomo Torelli scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna*. Fano: Centro Teatro.
- Ragone, G. (1996). Le maschere dell'interprete barocco. Percorsi della novella secentesca. In AA. VV., *La novella, la voce, il libro. Dal "cantare" trecentesco alla penna narratrice barocca*. Napoli: Liguori.
- Ragone, G. (2005). *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*. Napoli: Liguori.
- Ragone, G., e Capaldi D. (2009). "Il Corriero svaligiato". Quel libro vituperoso del Pallavicino. in G. Ragone (a cura di), *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Rose, F. (2011). *The Art of Immersion: How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*. New York: W. W. Norton & Company; trad. it. (2013) *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di Internet*. Torino: Codice Edizioni.
- Ryan, M.L. (2004). *Narrative across media. The languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, M.L. (2001). Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity. In *Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Santoro, M. (1981). *La più stupenda e gloriosa machina. Il romanzo italiano del secolo XVII*. Napoli: SEN.

- Sartori, C. (1971). Un fantomatico compositore per un'opera che forse non era un'opera. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 5, n. 5, 788-798.
- Scala, F. (1611). *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreatione comica, boschereccia e tragica*. Venezia: Giovan Battista Pulciani.
- Schmitt, B. H. (1999). *Experiential marketing: how to get customers to sense, feel, think, act, and relate to your company and brands*. New York: Free Press.
- Simmel, G. (1907). *Das Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, hrsg. Von Ferdinand Avenarius, 20. Jg., 2. Juniheft 1907*, S.299-303, (München); trad. it. Roma, Firenze e Venezia (1898, 1906, 1907). In M. Cacciari (a cura di) (1973) *Metropolis. Saggi sulle grandi città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel* (p-195). Roma: Officina
- Strozzi, G. (1641). *La Finta Pazza*. Venezia: Surian.
- Strozzi, G. (1644). *Le Glorie della signora Anna Renzi, romana*. Venezia: Surian.
- Torelli, G. (1644). *Apparati scenici [preparati alla "Venere gelosa" di Niccolò Enea Bartolini] per lo Teatro novissimo di Venetia, nell'anno 1644, d'inventione e cura di Giacomo Torelli, ... [Descrittione di Maiolino Bisaccioni]*. Venezia: G. Vecellio e M. Leni.
- Varotari, D. (1651). *Il Cesare Amante di Ardio Rivarota*. Venezia: Giuliani.
- Villari, R. (1976). *La rivolta antispagnola di Napoli. Le origini 1585-1647*. Roma-Bari: Laterza.
- Veglie de' Signori Unisoni havute in Venetia in Casa del Signor Giulio Strozzi. (1638). Venezia: Sarzina.
- Zanon, S. (2006). *Lo spettacolo di Giacomo Torelli al Teatro Novissimo*. Tesi di dottorato in Storia del Teatro e dello Spettacolo. Padova: Università di Padova.
- Zorzi, L. (2006). I luoghi e le forme dello spettacolo. In S. Ferrone, L. Zorzi e G. Innamorati (a cura di), *Il teatro del Cinquecento* (pp.5-55). Perugia: Morlacchi.