

© effequ 2025 | si prega di non diffondere questi contenuti

calibano

l'Opera e il mondo

alcina
l'incantesimo del mondo

Calibano · la rivista dell'Opera di Roma
Numero Sei · marzo 2025
ISBN 9791281639416

©2025 Teatro dell'Opera di Roma, Piazza Beniamino Gigli, 00184 Roma

©2025 effequ Sas



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

presidente

Roberto Gualtieri

vicepresidente

Barbara Marinali

consiglieri

Maria Pia Ammirati

Gianluca Comin

Moroello Diaz della Vittoria Pallavicini

Lorenzo Tagliavanti

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

presidente

Emma Rosati

membri effettivi

Pamela Palmi

Anna Maria Ustino

sovrintendente

Francesco Giambrone

direttore musicale

Michele Mariotti

direttore artistico

Paolo Arcà

maestro del coro

Ciro Visco

direttrice del corpo di ballo

Eleonora Abbagnato

direttore generale

Stefano Rossi

SOCI FONDATORI



SOCI PRIVATI



calibano

NUMERO CINQUE

direttore

Paolo Cairoli

redazione

Alissa Balocco

Silvia Costantino

Giuliano Danieli

Cosimo Manicone

Francesco Quatraro

Christian Raimo

immagine di copertina

© Lucio Arese

immagini interne

Lucio Arese

progetto grafico

Simone Ferrini - Ørtica video e grafica



CASA EDITRICE

direzione

Silvia Costantino

Francesco Quatraro

grafica

Simone Ferrini

Dall'apparenza all'apparire

Lo stupore del teatro barocco
e la sua dissoluzione

Sembra una fatica di questi ultimi anni difendersi dalle finzioni di un mondo desideroso soprattutto di sedurre (social media, pubblicità, influencer, Black Friday). Le troppe informazioni – vere? false? ambigue? – rendono il presente sospetto, insicuro. Ingerita la pillola rossa di *Matrix*, quella che mostra una realtà di macchine ciniche che ci stordiscono con la noia della quotidianità, molte certezze si sono sbriciolate, e abbiamo smesso di fidarci. Siamo però convinti che sia una novità di oggi, al punto che chiamiamo 'postmoderna' la perdita di punti di riferimento, dove finzione e realtà non si distinguono. Invece l'inganno comincia con la seduzione della mela di Eva.

Ed è un inganno che abbiamo accettato sempre con gioia. Non solo perché scambiare la Conoscenza con la monotonia del Paradiso Terrestre vale la candela, ma anche perché l'artefice – in una prospettiva maschilista – è sempre lei, la donna, la compagnia più desi-

di
Davide Daolmi



derabile che Dio ha donato all'uomo. Non a caso la magia è femminile, la bugia è donna, e la strega per eccellenza è lei, Alcina, bellissima infelice che in fondo vorrebbe solo essere amata.

La metafora è evidente: se Alcina, vecchia e sdentata, si finge bella "sí come è bello il sol più d'ogni stella" al solo scopo di sedurre Ruggiero, vuol dire che l'amore inganna e gli amanti vogliono essere ingannati. Perché la verità non interessa: sono molto più cliccate le fake news di quelle verificate. Oggi, forse per digerire una realtà sempre meno desiderabile (o forse per non passare

per fessi), ci siamo convinti che tutto il mondo sia finzione. Ma c'è stato un tempo in cui alla seduzione dell'illusione era concesso uno spazio fisicamente definito e un tempo limitato, quello del teatro.

Non il teatro della classicità, ma quello che risorge fra gli umanisti del Quattrocento: è qui il luogo principe dell'illusione. L'antecedente antico era tutt'altro: una partecipazione collettiva di conoscenza, poi diventata raccolta di ritagli di vita, dove si vinceva, si perdeva, si moriva. Nient'affatto una finzione. Di quel più antico te-



atro si ha un recupero tardo nell'*Idea del teatro* di Giulio Camillo Delminio, testo pubblicato postumo nel 1550, dove il 'teatro' è un modo per organizzare il sapere nello spazio – benché collocato sugli spalti, non sulla scena dove invece si pone idealmente lo spettatore. Ma non confonda l'omonimia: quella rimase una concezione utopica del primo Rinascimento che poco aveva a che fare con il desiderio di rappresentazione che stava dilagando.

Lo spazio del nuovo teatro è chiuso per contenere l'illusione, che affascina, ma fa paura. Qui, quasi come in una camera di contenimento, è possibile sperimentare il fascino delle macchine, ben più pericolose e seducenti delle pirotecnie da saltimbanco in piazza. *Mechanè* in greco significa marchingegno, artificio, e soprattutto inganno. Se una leva può sollevare il mondo, quella leva sembra farsi gioco dei principi elementari della fisica. Oggi che ci arrabattiamo con l'intelligenza artificiale, sappiamo bene quanto la tecnica possa confonderci, ma l'uomo rinascimentale era entusiasta dei prodigi meccanici e il suo stupore si nutriva di ammirazione.

Nel 1490 la *Festa del Paradiso*, predisposta a Milano per il matrimonio del nipote di Ludovico il Moro, Gian Galeazzo Maria Sforza, mostra visivamente l'armonia dell'universo descritta da Platone secondo la concezione proposta da Franchino Gaffurio, musicista del Duomo. La macchina, forse progettata da Leonardo da Vinci – e mirabilmente ricostruita in uno sceneggiato Rai del 1971 –, prevedeva le sfere dei pianeti rotanti su cui altrettanti cantori intonavano le loro voci come cherubini nell'Empireo. Un secolo dopo, lo stesso soggetto fu ripreso a Firenze in occasione dei mirabolanti *Intermedi della Pellegrina*, festa anch'essa di nozze, migrata dagli Sforza ai Medici, questa volta proposta da un altro celebre musicista e matematico, Vincenzo Galilei, padre del più famoso scienziato. Erano gli anni in cui la Cristianità aveva ricalibrato il calcolo del tempo, buttando via una decina di giorni per sostituire il calendario Giuliano con quello Gregoriano. Il cielo andava di gran moda, si costruivano enormi sfere armillari, e quelle feste, in cui si videro i più mirabolanti artifici scenotecnici, immaginava-

no che la musica potesse spiegare l'architettura dell'universo: in quell'occasione fu coniata la formula 'armonia delle sfere'.

A pochi anni di distanza, il primo trattato dedicato alla scena, il *Corago*, sembra ricordare quello stupore, riconoscendo quanto "le macchine rapiscano gli animi degli spettatori". La descrizione è suggestiva:

il vedere cose che quasi sono soprannaturali come d'uno dalla terra salire al cielo; l'apparire una nugola in mezzo la scena ripiena di suoni e canti; il vedere dal mezzo della terra sorgere un tempio; il mutarsi d'un tratto tutta la scena in scogli e selve; il vedere subito comparire il mare et in quello tritoni, deità, navi e simili altre cose.

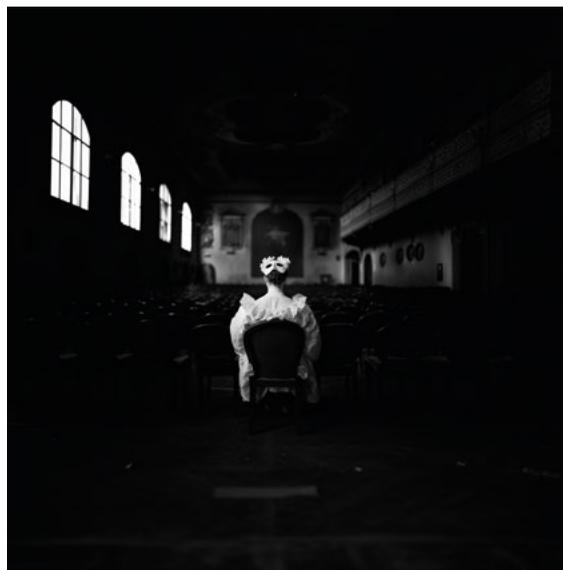
Tutto ciò riempie di stupore e ammirazione. L'anonimo autore ha ben compreso che "dove l'occhio rimane ingannato reca infinito diletto". E una volta sedotti dalla finzione non se ne può più fare a meno

Tutto ciò riempie di stupore e ammirazione. L'anonimo autore ha ben compreso che "dove l'occhio rimane ingannato reca infinito diletto". E

una volta sedotti dalla finzione non se ne può più fare a meno.

Sulla base di questi esperimenti di scenotecnica, l'idea che la narrazione teatrale debba integrarsi ai suoi spazi prende sempre più piede. All'inizio la scena è solo un contenitore che non partecipa alla narrazione. Quando Sebastiano Serlio nei suoi *Sette libri dell'architettura* (1537) aveva per primo concepito la triplice scena teatrale – tragica, comica, satirica – non aveva fatto altro che riprodurre scorci cittadini o campestri, quegli stessi che i comici avrebbero potuto scegliere per

i loro intrattenimenti. Le scene erano ricostruzioni tridimensionali artificiali da erigere per il tempo necessario dello spettacolo all'interno di grandi sale. Non assecondano il testo, lo contengono. Ma rimangono spazi aperti, scorci di città, quasi a ricordare che il chiuso della sala non può limitare la forza d'irradiazione dello spettacolo. Il teatro infatti deve poter raggiungere chiunque e non merita confini. Eppure i primi teatri stabili ancor oggi esistenti – Vicenza (1585), Sabbioneta (1590), Parma (1618) – sembrano contraddire questo principio. Ed è qui la distanza con la tradizione precedente: tagliare fuori il mondo ester-



no dallo spazio chiuso della sala è, da un lato, un modo per sospendere la realtà, dall'altro un tentativo di selezionare il pubblico. Apparentemente i nuovi edifici non fanno altro che aggiungere i gradoni della cavea greca alla scena cittadina di Serlio (in genere raffigurante l'arco di una porta cittadina, luogo perimetrale cui era concesso ai comici di esibirsi); ma è la delimitazione dello spazio che rende il teatro un perimetro chiuso, e solo da questo momento la scena diventa parte stessa della narrazione.

Proprio negli anni in cui si redige il *Corago*, la pratica teatrale ha introdotto una novità che il trattato ancora non conosce: la quinta mobile. I cambi improvvisi di scena fino a quel momento si limitavano a far sparire il transetto, la tela che

delle strutture, immaginò di poterle sostituire durante lo spettacolo. Non abbiamo certezza di quando questa tecnica sia stata usata per la prima volta, forse a Ferrara o più probabilmente all'inaugurazione del Farnese di Parma (1628), ma ebbe tanto successo da essere subito riproposta a Roma e a Venezia, associandosi indissolubilmente a quelli che furono i primi esperimenti dell'opera in musica.

A Roma i Barberini, di origini borghesi, avevano puntato molto sulla seduzione del teatro per gestire la propria ascesa sociale (non diversamente dagli Sforza e dai Medici): un modo per affermarsi senza regalie materiali, ma usando i sogni, comunque costosi, della fascinazione teatrale. Nel 1633 i Barberini chiamarono Guitti, l'uomo

I cambi improvvisi di scena fino a quel momento si limitavano a far sparire il transetto, la tela che separa il proscenio dal fondo della scena (prospettiva), per mostrare il nuovo ambiente. Altre forme di 'mutazione' erano sconosciute

separa il proscenio dal fondo della scena (prospettiva), per mostrare il nuovo ambiente. Altre forme di 'mutazione' erano sconosciute. I periatiti, parallelepipedo a tre facce già in uso nel teatro classico, ritenuti precursori dei cambi di scena a vista, in realtà offrivano soprattutto la possibilità di avere le tre scene serliane in un'unica struttura.

Poi un giovane architetto, Francesco Guitti, escogitò un nuovo sistema di mutazione a pannelli che diverrà la dotazione tipica di tutti i teatri. Strutture in tela dipinta erano in uso da tempo e in genere sostituivano le più costose scenografie tridimensionali. Rimanevano però fisse per tutto lo spettacolo, riproducendo in genere la scena cittadina ('quinta' in spagnolo significava 'villa, casa nobiliare'). Guitti, sfruttando la leggerezza

del momento, per affidargli l'allestimento di una vecchia opera pastorale cantata, tratta dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso. Per poter valorizzare le nuove macchine sceniche, viene introdotta la maga Armida e una discesa nell'Ade, oltre a carri volanti e trasformazioni a vista. L'opera è reintitolata *Ermina sul Giordano* e la scena più stupefacente è ovviamente quella di Armida – non a caso un'incantatrice – che, desiderosa di vedere l'assedio alla Città santa, mostra con un gesto magico la lontana battaglia dei crociati. Un'apparizione inattesa che si sostituisce gradualmente alla scena pastorale. La mutazione non avviene fra una scena e l'altra, ma mentre la maga canta la sua aria. Il pubblico vede con stupore

cangiarsi l'ordinaria scena in campo di guerra,

le selve in padiglioni e le prospettive del teatro
in muraglie dell'assediate Gerusalemme.

La stampa delle scene (1637), necessaria all'auto-promozione, mostra l'effetto delle quinte mobili: la scena boscareccia fissa poteva essere improvvisamente trasformata dall'entrata simultanea di vari teli dipinti attraverso un meccanismo coordinato di tiranti. Poca cosa per oggi, ma enorme per chi ancora non aveva sperimentato l'energia elettrica, potere che avrebbe fatto impazzire il mondo qualche secolo dopo.

Il teatro commerciale dei comici si appropriò subito delle sperimentazioni cortigiane e, a partire

da Venezia, creò un mercato dell'Opera in musica allestendo teatri costruiti allo scopo. Qui Giacomo Torelli, altro giovane architetto, perfezionò il sistema di Guitti duplicando la tecnica dei cambi a vista. Non più una scena fissa, ma un doppio livello di quinte: l'ingresso del primo set imponeva l'uscita dell'altro. I teli delle quinte rientrate potevano essere sostituiti con nuove scenografie, permettendo un continuo cambio degli ambienti in cui si svolgeva l'opera. Torelli predispose questa innovazione nel 1641, in occasione dell'inaugurazione del Teatro Novissimo con *La finta pazza* di Strozzi e Saccati. L'edificio fu costruito apposta per accogliere il nuovo meccanismo e se



anche i costi di produzione difficilmente riuscivano ad essere sostenuti dall'esordiente teatro commerciale, i grandi teatri di corte pretesero godere anch'essi di questa magia. *La finta pazza* migrò a Parigi nel 1645 dove l'evento, di fronte al Re Sole, fu finalmente corredato di una pubblicazione con le immagini della scena, testimonianza che ci permette oggi di farci un'idea della sontuosità di quegli apparati.

Lo stupore di questi meccanismi risiede nell'entusiasmo per i prodigi della tecnica umana. È un fascino che è possibile rivivere anche oggi ormai abituati al 3D. In quei pochi teatri che ancora conservano questi meccanismi – si pensi al teatro del castello di Drottningholm – i cambi a vista su pannelli lisi e traballanti sono entusiasmanti come il più strepitoso agli effetti speciali. Perché sai che, dietro il palco, numerosi operai si coordinano nel buio e nel silenzio per offrirci lo stupore di un carro di suonatori che sparisce fra le nuvole, di un mare di cartapesta che fluttua, di un'intera scena che si muta in una sala di specchi, e trattiene il respiro temendo che una corda possa rompersi, un ingranaggio incepparsi, un telaio crollare.

La fortuna dell'Opera italiana all'estero, successo insolito per un teatro che parla un'altra lingua, ha certamente le sue ragioni nel fascino della musica ma, almeno all'inizio, sfrutta soprattutto lo stupore della scena. I nuovi teatri eretti nelle corti europee sono spazi destinati all'ammirazione dei macchinari scenotecnici. Costosi e destinati a un'élite, questi nuovi teatri dismettono presto i popolari gradoni preferendo le opportunità suggerite dai *corrales* spagnoli, cortili circondati da finestre da cui l'aristocrazia osservava lo spettacolo, ma in cui lo spazio per la scena era ancora modesto. Il modello a palchetti, cosiddetto 'all'italiana', è un adattamento del cortile per i comici, ricondotto alla semicircularità della cavea. La nuova soluzione lascia grande spazio a una scena sempre più ricca di macchinari e garantisce riservatezza agli spettatori di rango (spesso occultati da grate). La fortuna dei palchetti (cui si poteva accedere per scale riservate) rivela il timore che impone la seduzione dello spettacolo moderno, inopportuno da frequentare. Luoghi contro i

quali si scaglieranno i moralisti che giustificano le loro accuse puntando il dito contro la vita licenziosa di cantanti e attori, ma che in realtà, inconsapevolmente, temevano il pericolo seduttivo della finzione.

Stupisce la sopravvivenza della scenotecnica nei secoli, peculiarità dell'opera, malgrado l'insostenibilità economica, il suo essere effimera, le dif-

**La nuova soluzione
lascia grande
spazio a una scena
sempre più ricca
di macchinari
e garantisce
riservatezza agli
spettatori di rango
(spesso occultati da
grate). La fortuna
dei palchetti (cui
si poteva accedere
per scale riservate)
rivela il timore
che impone la
seduzione dello
spettacolo moderno,
inopportuno da
frequentare**



ficoltà che oppone. Il Teatro Farnese di Parma vide la luce dopo la morte del suo promotore e poi non fu più riutilizzato. Le spese di Mazzarino, che importa l'Opera in Francia, produrranno insurrezioni popolari, alimentando l'ostilità della Fronda. Quando per il matrimonio degli imperatori d'Austria, Leopoldo e Margherita, si vorrà allestire la più mirabolante fra le opere barocche, *Il pomo d'oro* di Sbarra e Cesti, le difficoltà tecniche e i costi ritarderanno l'allestimento di due anni, e anche in quel caso, celebrate le feste postume, il teatro non sarà più usato.

Oggi l'Opera sopravvive attraverso iniezioni di danaro, statali o private, perché sembra non poter fare a meno di essere costosa. Ma la sua forza è proprio nell'apparire luogo dello sperpe-

ro, dell'abbondanza, dell'effimero, non solo nelle scenografie e nei costumi, ma anche nei cachet esorbitanti, nelle orchestre sindacalizzate, nei costi dei biglietti inarrivabili. La sua forza è sembrare un mondo che non esiste, una società raffinata ed elegante, fatta invece di cantanti spesso volgari che non possiamo evitare di ascoltare e un parterre becero e fazioso da cui non vogliamo essere esclusi. L'Opera è come Alcina: sappiamo ormai da tempo che è una fattucchiera solo desiderosa d'ingannarci, ma non possiamo fare a meno di amarla, perché, fintanto che riusciremo a vivere sulla sua isola, per un attimo potremo dimenticare la nostra miseria.

DAVIDE DAOLMI

Davide Daolmi insegna Storia delle teorie musicali e Storia della musica medioevale e rinascimentale nel Dipartimento di Beni culturali e ambientali dell'Università degli Studi di Milano. Si è occupato di Opera, Storia culturale, Studi di genere. Ha pubblicato monografie, curatele ed edizioni critiche, fra cui le due versioni della *Petite messe solennelle* di Rossini (Fondazione Rossini, 2013). Di ambito medievistico si ricordano *Trovatore amante spia* (LIM, 2015), *Storia della musica dalle origini al Seicento* (Le Monnier, 2019), *Carmina Burana, una doppia rivoluzione* (Carocci, 2024) e diversi studi dedicati alla monodia e alla storia della lauda medievale.

finito di stampare
nel marzo 2025

da Stampa Tipografica Renzo Palozzi
Marino (Roma)