

Il libro documenta gli esiti del seminario svoltosi all'Università Iuav di Venezia, il 20 maggio 2024, raccogliendo gli esiti di un annuale progetto di ricerca finanziato dall'ateneo, dal titolo: *Disegno dell'effimero. Ricostruzioni e itinerari di una scena teatrale scomparsa*.

Data la natura transdisciplinare della proposta, che oltre alle competenze delle persone proponenti si avvale del contributo di studiosi ed esperti esterni – afferenti alle discipline delle Arti performative, del Design, del Disegno e dell'Informatica – i saggi qui riuniti si concentrano principalmente, ma non esclusivamente, sul patrimonio materiale e immateriale offerto dalla cultura del teatro barocco, la cui riattivazione interroga i modi adatti a documentare le pratiche effimere e gli spazi da queste attraversati. La possibile archiviazione di evento e luogo performativo, infatti, va ben oltre l'idea di un archivio inteso come catalogo e deposito passivo di fonti, per stimolare innovative ipotesi che si facciano carico delle complessità dell'effimero e dell'eccedenza relazionale che intercorre tra spettacolo, memoria, spazio, geografia e temporalità dell'evento, in modalità spesso intrattenibili.

Per quanto riguarda gli studi specifici sui temi dello spettacolo e del tragico, nell'Italia del Seicento, si sono indagate anche diverse testualità, spaziando dai libretti alle orazioni, ai discorsi accademici, ai panegirici e alle prediche quaresimali.

Il punto di partenza è metaforico, l'allegoria dello spettacolo del mondo e il *tópos* del "tutto il mondo è teatro". In questo contesto il Disegno assume un ruolo preferenziale nel valorizzare un patrimonio iconografico spesso dislocato in archivi pubblici, biblioteche, musei italiani ed esteri, da interpolare con fonti testuali che ci permettono di risalire alle configurazioni spaziali dei luoghi, delle scene prospettiche e dei loro cinematicismi attivati dall'ingegno profuso nella progettazione delle macchine.

Ritornando al luogo istituzionale, si approfondiscono le strategie compositive di un modello tipologico che nasce a Venezia e viene esportato in tutto il mondo, relazionandole con le teorie e i metodi di rappresentazione digitale dedicati a queste architetture *perdute*, al fine di ricostruirle.

The book documents the outcomes of the seminar held at the Università Iuav di Venezia, May 2024, collecting the results of an annual research project funded by the university, entitled: Drawing the Ephemeral. Reconstructions and itineraries of a vanished theatre scene.

Given the transdisciplinary nature of the proposal, which, in addition to the expertise of the proponents, draws on the contribution of external scholars and experts – affiliated to the disciplines of Performing Arts, Design, Drawing, and Computer Science – the essays gathered here focus primarily, but not exclusively, on the tangible and intangible heritage offered by Baroque theatre culture, the reactivation of which interrogates the appropriate ways to document ephemeral practices and the spaces they traverse. The possible archiving of event and performative place, in fact, goes far beyond the idea of an archive understood as a passive catalogue and repository of sources, to stimulate innovative hypotheses that take on the complexities of the ephemeral and the relational surplus between spectacle, memory, space, geography, and the temporality of the event, in ways that are often entertainable.

Specific studies on the themes of spectacle and tragedy in 17th-century Italy have also investigated various textual elements, ranging from librettos to orations, academic speeches, panegyrics and Lenten sermons

*The starting point is metaphorical, the allegory of the spectacle of the world and the *tópos* of "all the world is theatre". In this context, Drawing assumes a preferential role in enhancing an iconographic heritage often located in public archives, libraries, Italian and foreign museums, to be interpolated with textual sources that allow us to trace the spatial configurations of places, perspective scenes and their kinematics activated by the ingenuity given generously on the design of machines.*

Returning to the founding site, we delve into the compositional strategies of a typological model that originated in Venice and was exported all over the world, relating them to the theories and methods of digital representation dedicated to these lost architectures, to reconstruct them.

a cura di | edited by
Massimiliano Ciammaichella
Roberta Ena
Gabriella Liva

La scuola di Pitagora

ALL THE WORLD IS THEATRE

DIGITISATION, ACCESSIBILITY
AND ENHANCING OF THE DISAPPEARED SCENE



Tutto il mondo è teatro

Digitalizzazione, accessibilità e valorizzazione
della scena scomparsa

All the world is theatre

Digitisation, accessibility and enhancing
of the disappeared scene

TEMI E FRONTIERE DELLA CONOSCENZA E DEL PROGETTO

Direttore scientifico

ORNELLA ZERLENGA, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Comitato scientifico

MAURIZIO ANGELILLO, Università degli Studi di Salerno, Italia

PILAR CHÍAS NAVARRO, Universidad de Alcalá, Spagna

VINCENZO CIRILLO, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

AGOSTINO DE ROSA, Università Iuav di Venezia, Italia

ANTONELLA DI LUGGO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

MARIA LINDA FALCIDIENO, Università di Genova, Italia

MARINA FUMO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ, Universitat de Barcelona, España

PAOLO GIANDEBIAGGI, Università degli Studi di Parma, Italia

MILENA KICHEKOVA, Varna Free University "Chernorizets Hrabar", Bulgaria

KARIN LEHMANN, Hochschule Bochum, Germania

MARIO LOSASSO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

RICCARDO SERRAGLIO, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

ALEXANDRA SOTIROPOULOU, National Technical University of Athens (NTUA), Grecia

Coordinamento scientifico-editoriale

VINCENZO CIRILLO, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia (Coordinatore)

MARGHERITA CICALA, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

DANIELA PALOMBA, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

MARIA INES PASCARIELLO, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

La collana, di carattere multidisciplinare, accoglie volumi che propongono una riflessione critica sull'architettura, sulla città, sull'ambiente (materiale e immateriale) e sull'industrial design, indagandone fonti disciplinari e tendenze culturali con attenzione ai temi della forma, della struttura, dell'innovazione, della rappresentazione e della comunicazione | The book series, of multi-disciplinary nature, includes volumes related to a critical reflection about the architecture, the city, the environment (tangible and intangible), and the industrial design, investigating the disciplinary sources and the cultural trends with regard to the themes of form, structure, innovation, representation and communication.

Sottomissione e referaggio

I volumi pubblicati in questa collana vengono preventivamente esaminati da almeno due membri del Comitato scientifico, i quali valutano se il contributo risponde alle linee di ricerca della Collana, se si basa su un'adeguata analisi bibliografica relativa al tema proposto e se offre una attenta disamina delle fonti e/o delle tendenze in atto rispetto al tema proposto. Superata questa valutazione preliminare, il volume viene sottoposto al criterio internazionale della Double-blind Peer Review ed inviato a due referees anonimi, di cui almeno uno è esterno al Comitato scientifico. I referees, ovvero sia i docenti e ricercatori afferenti a diverse Università ed Istituti di ricerca italiani e stranieri e di riconosciuta competenza negli specifici ambiti di studio, costituiscono il Comitato di referaggio. L'elenco dei referees anonimi e delle procedure di referaggio è a disposizione degli enti di valutazione scientifica nazionale e internazionale | The volumes published in this series are first examined by at least two members of the Scientific Committee, who evaluate whether the contribution meets the series lines of research, if it is based on an adequate literature review concerning the topic proposed, and if it offers a careful examination about sources and/or trends about the proposed theme. After this preliminary assessment, the volume is subjected to the international criteria of Double-blind Peer Review from two anonymous reviewers, or faculty and researchers from Italian and foreign Universities and Research Institutes, with recognized competence in the specific study fields, constitute the refereeing committee. The list of anonymous reviewers and refereeing procedures is available for the national and international scientific evaluation institutions.

a cura di

Massimiliano Ciammaichella

Roberta Ena

Gabriella Liva

Tutto il mondo è teatro

Digitalizzazione, accessibilità e valorizzazione
della scena scomparsa

All the world is theatre

Digitisation, accessibility and enhancing
of the disappeared scene

La scuola di Pitagora editrice

Copertina: Francesco Bognolo, pianta del Teatro San Cassan a livello del palcoscenico, Venezia. Progetto non realizzato, 1762.

Il presente volume è frutto di un progetto di ricerca finanziato dall'Università luav di Venezia nel 2023, dal titolo: "Disegno dell'effimero. Ricostruzioni e itinerari di una scena teatrale scomparsa". Documenta gli esiti di un primo seminario di studi svoltosi il 20 maggio 2024 a Venezia | This volume is the result of a research project funded by the Università luav di Venezia in 2023, entitled: "Drawing the Ephemeral. Reconstructions and itineraries of a vanished theater scene". It documents the outcomes of a first study seminar held on May 2024 in Venice.

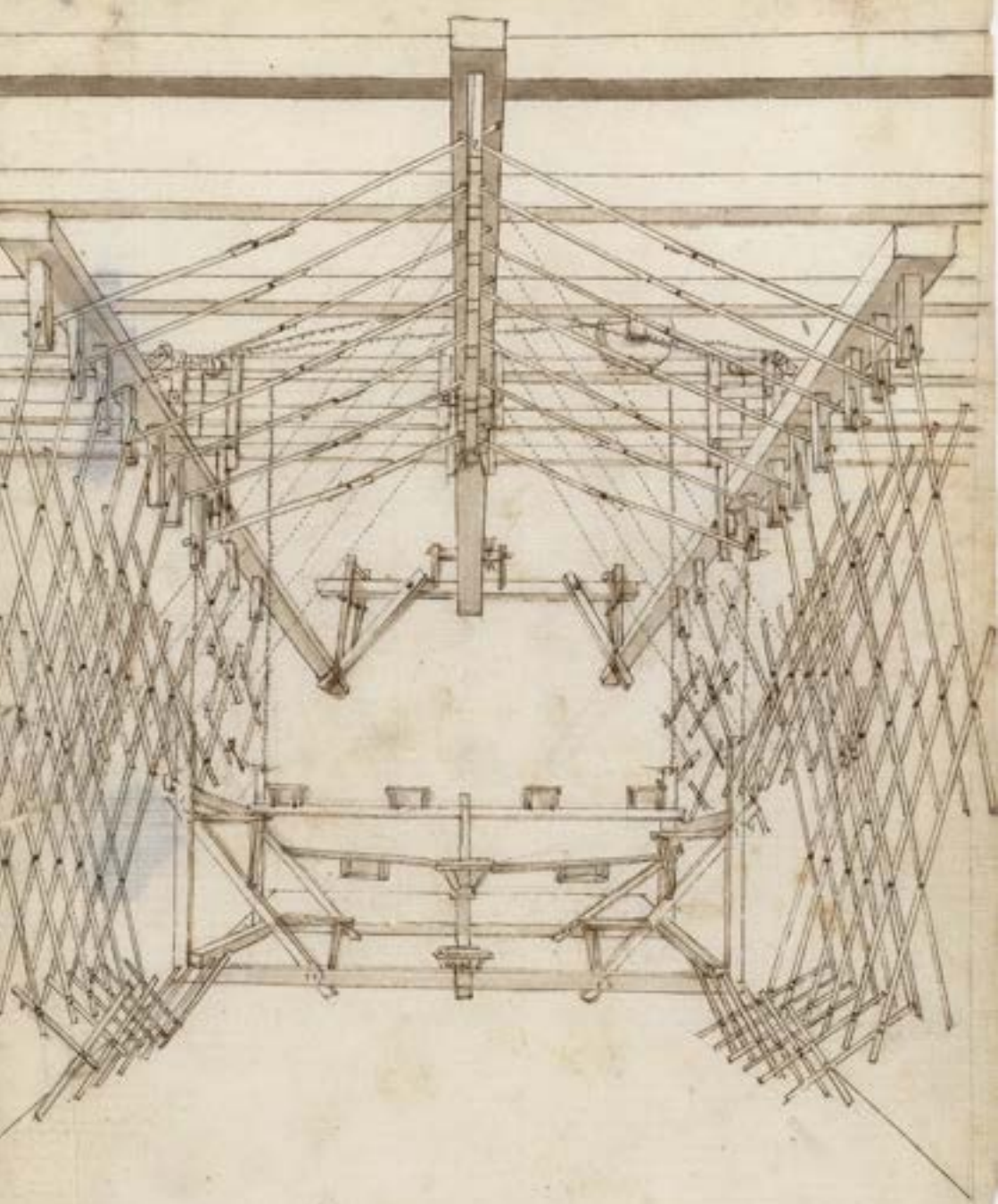
È assolutamente vietata la riproduzione totale o parziale di questa pubblicazione, così come la sua trasmissione sotto qualsiasi forma e con qualunque mezzo, anche attraverso fotocopie, senza l'autorizzazione scritta dell'editore | The total or partial reproduction of this publication, as well as its transmission in any form and by any means, even though photocopies, without the written permission of the author and the publisher is strictly forbidden.

© 2024 - La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
Telefono e Fax +39 081 7646814
www.scuoladipitagora.it
info@scuoladipitagora.it

ISSN 2724-3699
ISBN 979-12-5613-014-6

Indice

- 7 **Prefazione \ Preface**
di Agostino De Rosa
- 13 **Introduzione \ Introduction**
di Massimiliano Ciammaichella, Roberta Ena, Gabriella Liva
- 23 **La costruzione della scena prospettica.**
Teorie proiettive e prassi operativa
di Marta Salvatore
- 43 **Il Teatro Grande Barberini.**
L'ausilio dei modelli per lo studio e la rappresentazione degli spazi teatrali scomparsi
di Graziano Mario Valenti, Jessica Romor, Stefano Costantini, Arianna Moretti
- 65 **Interazione sonora negli ambienti virtuali immersivi.**
Il progetto IT'S A DIVE
di Simone Spagnol
- 79 **Moltiplicare la narrazione.**
Una lettura dello spazio scenico, espositivo e di interni, tra design e interazione
di Alessandra Bosco, Lucilla Calogero
- 91 **Performance remains differently.**
INCOMMON, un archivio del teatro sperimentale italiano (1959-1979)
di Giada Cipollone
- 105 **Ricostruire la scena barocca veneziana, tra archivi pubblici e privati**
di Roberta Ena
- 125 **Sinsemia: strumento di accesso alla conoscenza.**
Strutture testuali non lineari come interfacce per l'accesso agli archivi della memoria immateriale
di Luciano Perondi
- 135 **La prospettiva per angolo tra Pozzo e Bibiena: una questione di diritti d'autore**
di Laura Carlevaris
- 159 **Le scene che cadono dall'alto.**
Ingegno e illusione nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia
di Gabriella Liva
- 181 **La scena in movimento.**
Ipotesi ricostruttive del Teatro di San Moisè a Venezia
di Massimiliano Ciammaichella
- 199 **Abstract**
- 209 **Bibliografia \ Bibliographical references**



Prefazione

Agostino De Rosa

Leggendo il volume che il lettore ora stringe fra le sue mani, mi è tornato in mente un piccolo e negletto (ma meraviglioso) libro di Alain Robbe-Grillet (1922-2008) intitolato *Topologie d'une cité fantôme*, pubblicato in Francia da Les Éditions de Minuit [1976] e tradotto in italiano, da Roberta Maccagni e Lina Zecchi, come *Topologia di una città fantasma*, per i tipi di Guanda a Milano [1983]. Il testo si configura, sin dal suo layout editoriale, come un itinerario scientifico, suddiviso com'è in cinque capitoli, ognuno dei quali è definito come *Spazio* e dal proprio numero ordinale, preceduti da un *INCIPIT* di appena 5 pagine, e seguiti da un capitolo chiamato *CODA* della stessa lunghezza.

Ogni capitolo/*Spazio* (tranne il secondo) è suddiviso in sequenze, titolate e numerate con numeri romani: solo le sequenze del quarto *Spazio* sono suddivise in parti. Il testo è caratterizzato da un numero considerevole di ripetizioni, e in ognuno degli *Spazi* si assiste ad un vero e proprio riciclaggio di testi già pubblicati. Il *plot* del romanzo si delinea come una *detective story*, in cui un archeologo (della cui identità continuamente dubitiamo, durante la lettura) tenta di decifrare gli strati sovrapposti (e contraddittori) di una città perduta, mescolando osservazioni sulla vita (anche sessuale) che vi si svolgeva nelle varie epoche, e tracciando il profilo di un crimine che, sospettiamo, forse sia lui stesso

A PAGINA 6:

Fig. 1. Giovanni Battista Lambranzi [?], disegno della macchina scenica per *Adone in Cipro*, Teatro di San Salvador, Venezia 1676 [Bibliothèque de l'Opéra, Paris, Rés. 853].

ad aver commesso. Attraverso le osservazioni del protagonista, cominciamo a capire come la città avesse ospitato civiltà in successione, ripetitive rispetto alle precedenti o alle successive, ognuna di esse depositando negli strati archeologici tracce dei cataclismi naturali o di massacri di cui fu scenario attonito la città, ma anche dei suoi testi sacri, della sua panòplia di utensili e segni. Ne deriva una sorta di lettura stratigrafica in sezione dell'area urbana, dove le diverse configurazioni di tracce rivelano, in modo non chiaro, lo spazio specifico di ogni epoca. Infatti, questo affastellarsi di segni e significati stratigrafici sembra procedere nella direzione di una scancellazione di un documento d'epoca rispetto all'altro: ben presto gli edifici – teatri, prigioni, harem, templi e bordelli – che si offrono allo sguardo autoptico dell'archeologo, attraverso la cartografia e i rilievi, sembrano additare gli indizi di un omicidio di una prostituta, le cui tracce si ripetono con perturbante iteratività in ogni epoca, in ogni luogo.

Inquadrabile nella poetica del *nouveau roman*, in cui come scrive Giulio Ferroni, si vuole... «sottolineare la tendenza di questi testi a una descrizione minuta e ossessiva degli oggetti e della realtà esterna: la presenza umana è ridotta alla funzione dell'occhio, a uno sguardo passivo che intende avvicinarsi a quello della fotografia o della macchina da presa» [Ferroni, 1991, p. 509], il testo di Robbe-Grillet sembra additare la nostra come un'epoca crepuscolare il cui passato si può solo decifrare come un oggetto di scavo o un enigma epigrafico.

Questa è la sensazione che ho avuto leggendo il volume *Tutto il mondo è teatro. Digitaliz-*

zazione, accessibilità e valorizzazione della scena scomparsa, curato con competenza e amore da Massimiliano Ciammaichella, Roberta Ena e Gabriella Liva: sia i curatori che i saggi inclusi nell'opera mi sono sembrati 'archeologi' impegnati in un processo di evocazione quasi spiritica delle tracce perdute del mondo dell'illusione scenica. Nel caso delle relazioni svolte su temi di studio veneziani questa impressione si è vieppiù intensificata, producendo la suggestione che, sia pure per il tempo della loro lettura, gli eroi di queste imprese sceniche siano tornati alla vita per spiegarci i segreti delle loro costruzioni prospettiche, dei loro apparati liturgici illusori. Come l'archeologo del romanzo di Robbe-Grillet, gli autori hanno vivisezionato ciascun tema di ricerca con esattezza anodina con l'unica differenza, rispetto al protagonista del romanzo, che il loro sguardo non si è fatto 'passivo', ma ha partecipato anche emotivamente alla complessità che ognuno di essi squadernava, restituendoci il profilo di un universo dalla bellezza ormai perduta.

Preface

Agostino De Rosa

Reading the volume the reader now holds in his hands, I was reminded of a small and neglected (but wonderful) book by Alain Robbe-Grillet (1922-2008) entitled *Topologie d'une cité fantôme*, published in France in 1976 by Les Éditions de Minuit and translated into Italian by Roberta Maccagni and Lina Zecchi as *Topologia di una città fantasma*, for Guanda (Milan 1983). Right from the editorial layout, the text takes the form of a scientific itinerary, divided into five chapters, each of which is defined as a *Space* and has its own ordinal number, preceded by an *INCIPIT* of only five pages and followed by a chapter of the same length called *CODA*.

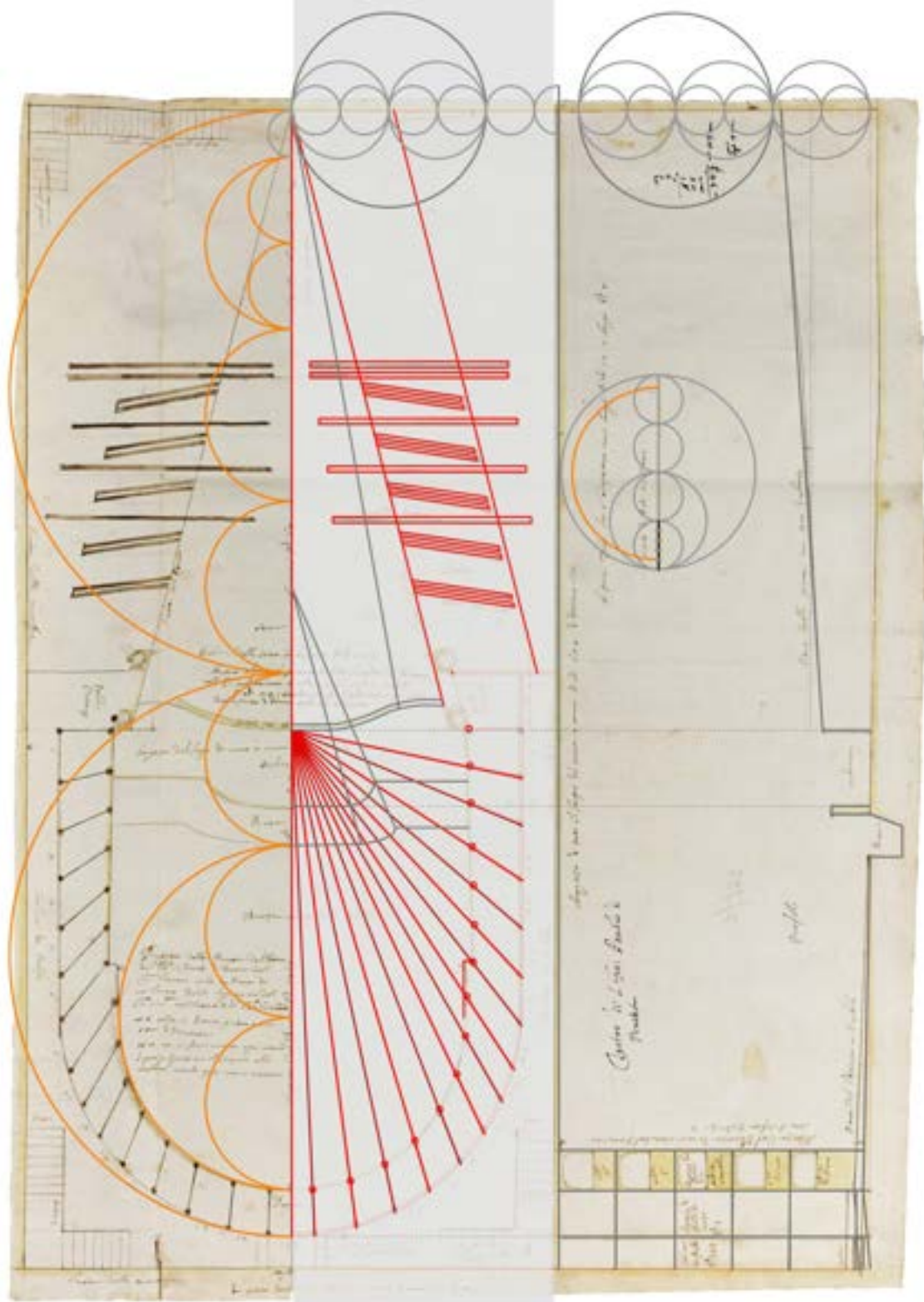
Each chapter/*Space* (except the second) is divided into sequences, titled and numbered in Roman numerals: only the sequences of the fourth *Space* are divided into parts. The text is characterised by a considerable number of repetitions, and in each of the *Spaces* there is a veritable recycling of previously published texts. The plot of the novel unfolds as a *detective story* in which an archaeologist (whose identity we keep doubting as we read) tries to decipher the overlapping (and contradictory) layers of a lost city, mixing observations of life (including sexual life) there in different eras with the profile of a crime that we suspect he may have committed.

Through the protagonist's observations, we begin to understand how the city has hosted successive civilisations, repeating previous or subsequent ones, each of which has left traces in the archaeological layers of the natural catastrophes or massacres of which the city was the astonished scene, but also of their sacred texts, their range of tools and signs.

The result is a kind of stratigraphic reading in section of the urban area, where the different configurations of traces reveal, in an unclear way, the specific space of each era. In fact, this jumble of signs and stratigraphic meanings seems to proceed in the direction of an undermining of one period document with

respect to another: soon the buildings – theatres, prisons, harbours, temples and brothels – that offer themselves to the autopsy gaze of the archaeologist, through cartography and reliefs, seem to point to the clues of a prostitute’s murder, whose traces are repeated with disturbing iteration in every era, in every place. Framed by the poetics of the *nouveau roman*, in which, as Giulio Ferroni writes, one wants to... «underline the tendency of these texts towards a minute and obsessive description of objects and external reality: the human presence is reduced to the function of the eye, to a passive gaze that intends to approach that of the photograph or the camera» [Ferroni, 1991, p. 509],

Robbe-Grillet’s text seems to point to ours as a twilight age whose past can only be deciphered as an excavation object or an epigraphic enigma. This is the feeling I got when reading the volume *All the world is theatre. Digitisation, accessibility and enhancing of the disappeared scene*, edited with competence and love by Massimiliano Ciammaichella, Roberta Ena and Gabriella Liva: both the editors and the essayists included in the work seemed to me like ‘archaeologists’ engaged in a process of almost spirit-like evocation of the lost traces of the world of scenic illusion. In the case of the lectures on Venetian subjects of study, this impression was even stronger, giving the impression that the heroes of these scenic feats had come back to life, if only for the time of their reading, to explain to us the secrets of their perspective constructions, their illusory liturgical apparatuses. Like the archaeologist in Robbe-Grillet’s novel, the authors have vivisected each subject of research with painstaking precision, with the only difference being that, unlike the novel’s protagonist, their gaze has not become “passive” but has also become emotionally involved in the complexity that each of them represents, giving us the outline of a universe of lost beauty.



Le scene che cadono dall'alto. Ingegno e illusione nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia

Gabriella Liva

La Repubblica di Venezia nei suoi millecento anni di storia si affermò come una delle maggiori potenze commerciali e navali europee, imponendosi anche come polo culturale in grado di guidare il mondo occidentale in campo scientifico e artistico [Lane, 1991].

Una fiorente economia, derivata senza dubbio dalla sua specifica conformazione geografica e da un saggio governo basato su un capitalismo controllato, contribuì a fare di Venezia una delle città più libere e cosmopolite, ricca di sperimentazioni e di slanci vitali in diversi settori produttivi. In particolare, nella metà del Seicento, Venezia, nonostante il declino del suo primato sui mari, seguito da un indebolimento politico-economico, continuò a mantenere un'immagine di sfarzo e lusso grazie a potenti casate che decisero di diversificare i propri investimenti indirizzando le ricchezze personali verso ambiti inesplorati.

Durante il XVI secolo e i primi anni del XVII, furono costruiti a Venezia oltre una decina di teatri, grazie al finanziamento di alcune nobili famiglie quali i Tron e i Michiel prima [Sorani-

A PAGINA 158:
Fig. 1. Analisi geometrica e proporzionale della pianta del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo. Tomaso Bezzi. John Soane's Museum. London, 1691-1693. Ridisegno ed elaborazione grafica di Gabriella Liva, 2024.

zo, 2018, pp. 35-52], i Giustinian, i Vendramin e i Grimani poi. Lo scopo era accogliere spettacoli a pagamento di varia natura, con prevalenza di tragedie e melodrammi. La loro rapida apertura su spazi liberi o preesistenti – capannoni, magazzini e case dismesse – testimoniano, da un lato, l'entusiasmo delle famiglie veneziane verso tale attività redditizia, connessa a un fattore di possibile sostanzioso guadagno, dall'altro, un marcato interesse legato a una crescente ambizione di fama e prestigio del proprio nome [Mangini, 1974, pp. 29-32].

L'esercizio del potere da parte dei nobili era quasi un diritto – che apparteneva a loro per ragione di nascita – ma doveva essere preservato ai posteri [Lane, 1991, 495-502]; l'ambito teatrale, dunque, poteva contribuire ad aumentare la loro popolarità e autorevolezza.

Purtroppo, della presenza fisica dei teatri è rimasto poco ma, nonostante tali strutture abbiano subito rimaneggiamenti e demolizioni, spesso a causa di incendi o di variazioni dimensionali e geografiche, esse stesse fornirono un modello architettonico e scenotecnico per i successivi teatri d'opera veneziani, italiani ed europei¹. A una delle famiglie più potenti della laguna, i Grimani, apparteneva il secondo impianto dopo il San Cassan finanziato dai Tron (1637), il Teatro dei Santissimi Giovanni e Paolo, riportato con diverse diciture: Teatro Grimano, Teatro SS. Giovanni e Paolo, Santi Gio. e Paolo, SS. Gio. e Paolo, SS. Giove. Paolo, il cui nome faceva chiaramente riferimento all'omonima basilica. In generale l'area compresa tra il Campo SS. Giovanni e Paolo, fino alle Fondamenta Nove, presentava oltre a monumenti sacri e sedi isti-

1. Nel 1637 si inaugurò il primo teatro d'opera aperto a un pubblico pagante: il San Cassan, appartenente alla famiglia Tron. Il successo fu immediato e, nel giro di pochi anni, fiorirono nella città lagunare numerosi teatri pubblici a pagamento, tra cui quello dei Santissimi Giovanni e Paolo (1639), il San Moisè (1639), il Novissimo (1641), il Santissimi Apostoli (1649), il Sant'Apollinare (1651), il San Salvatore (1661), il Sant'Angelo (1677), il San Giovanni Grisostomo (1678).



tuzionali, anche strutture di minore importanza definite *Teze* o *Tezoni* che venivano affittate per diverse funzioni, tra cui prestazioni attoriali; difatti in quell'area nel 1641 fu costruito il *Teatro Novissimo* di Jacopo Torelli (1608-1678), ingegnere navale alle dipendenze dell'Arsenale di Venezia, giunto in laguna nel 1639 e coinvolto nel 1644 anche nella gestione e allestimento del Teatro Grimano (nel 1641 Torelli lascia la marina per il teatro) [Milesi, 2000, p. 29].

Dall'analisi delle fonti documentaristiche e dalla comparazione di diverse vedute e planimetrie della città lagunare, tra il Cinquecento e il Settecento (fig. 2), l'assetto urbano rappresentato da Jacopo de' Barbari (1500), Giovanni Merlo (1676), Vincenzo Coronelli (1693) e infine Ludovico Ughi (1729), giustifica la collocazione del Teatro Grimani in un'area compresa tra Calle larga Berlendis, Calle della Testa (oggi Calle dello Squero) e Rio della Panada. Intorno al 1635 la famiglia Grimani costruì una prima struttura in legno sulle Fondamenta Nuove, tra Calle larga Berlendis, Calle dello Squero e il Rio della Panada, una modesta Stanza per "Recite di Comedie" [Mancini, Muraro & Povoledo, 1995, pp. 318-321]. Il testo riporta le fonti che parlano del-

Fig. 2. Confronto tra alcune planimetrie storiche dell'area presso la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo: Jacopo de' Barbari, 1500 (sinistra); Giovanni Merlo, 1676 (centro); Ludovico Ughi, 1729 (destra). Elaborazione grafica di Gabriella Liva, 2024.

2. La proliferazione di ambienti e di veri e propri teatri raggiunge il momento di massimo splendore nel 1678, anno in cui viene commissionata la costruzione più prestigiosa del secolo, ossia quella del Teatro di San Giovanni Grisostomo. Il terzo teatro della famiglia Grimani nasce nel momento in cui il fenomeno teatrale a Venezia è già caratterizzato e ben delineato. Infatti, alla fine del secolo in città si contano non meno di diciotto teatri, alcuni per la commedia e per la tragedia, altri per l'opera in musica e i restanti per la rappresentazione di generi diversi.

la prima struttura lignea del teatro, ma a seguito di un suo progressivo deterioramento, i fratelli Antonio e Zuane commissionarono nel 1638, su una loro proprietà – un lotto acquistato dal nonno Giovanni Grimani – la ricostruzione in scala più grande, in materiale lapideo con copertura in legno, nella vicina Calle della Testa. In assenza di documentazioni grafiche, è plausibile che la struttura Grimani ricalcasse il modello del Teatro San Cassan, attivo e redditizio, aumentandone le dimensioni e iniziando una spietata concorrenza². Tale manufatto vantò il pregio di essere considerato come il teatro più bello e confortevole della città [Rosand, 2007, p. 77] e fu adibito principalmente per la rappresentazione di commedie, ma fin dall'inizio furono messi in scena anche melodrammi in musica, accogliendo gli ultimi titoli del compositore Claudio Monteverdi. Il nuovo teatro venne inaugurato il 20 gennaio 1639 con l'opera del musicista Francesco Manelli (1595-1667), *La Delia o sia La sera sposa del sole* [Galvani, 1879, pp. 26-56], poema drammatico di Giulio Strozzi, musiche di Paolo Sacrati e scenografie del ferrarese Alfonso Chenga; si parlò di «magnificenza di scene, macchine e addobbi che venivano profusi nell'esecuzione dei drammi» [Galvani, 1879, p. 29]. Zuane Grimani portò avanti la conduzione e l'organizzazione delle stagioni teatrali, ingaggiando agenti coinvolti nella scelta degli artisti più noti e invitando ambasciatori, procuratori e personalità politiche, influenti nel territorio italiano e straniero. Il melodramma in musica era lo spettacolo ideale per onorare le numerose festività e magnificare le visite di sovrani, ambasciatori e uomini d'affari. Ben presto il gene-

re divenne un volano economico di proporzioni sempre più vaste, creando un giro d'affari articolato sulle stagioni principali, a partire dalla maggiore, quella di Carnevale.

Successivamente, a causa di una gestione spregiudicata dell'attività imprenditoriale, in linea con le manovre finanziarie operate anche da famiglie rivali, Zuane decise di affidarsi all'impresario Marco Faustini³, avvocato noto per le sue abilità di coordinamento in altri teatri⁴. Dal 1638, fino alla fine del secolo, il teatro sarà affiancato da altri impianti concorrenti in luoghi più prestigiosi della città.

Risale al 1663 una, probabilmente non la prima, ristrutturazione del teatro, la cui riapertura rinnovata nel Carnevale dell'anno successivo, con *Rosilena*, avviene subito dopo la morte di Zuane [Galvani, 1879, p. 37, riporta la dicitura "novissimo Teatro Grimano"]. Tra i primi spettatori è presente un giovane viaggiatore inglese, Philip Skippon, che riporta un prezioso resoconto della struttura, descrivendo il palco e il retropalco: si tratta di una sala ellittica, allungata, con file di sette logge sovrapposte. Alla curiosità dei viaggiatori si aggiunge l'attenzione della stampa periodica, tra cui *Pallade Veneta* e soprattutto *Le Mercure Galant*, in cui nel 1683 il nobile francese Jacques Chassebras, pubblica una descrizione del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, diversa però da quella riportata da Skippon [Mancini, Muraro & Povoledo, 1995, pp. 320]. Confrontando le descrizioni si evince che era stato eseguito un pesante intervento di adeguamento della struttura, ridimensionata nella sua altezza, passando da sette ordini sovrapposti a cinque. Per quanto riguarda il palcosceni-

3. Il fratello di Marco Faustini, Giovanni, era un noto librettista, che per un certo periodo fu anche impresario di due teatri d'opera più piccoli, il Teatro San Cassan e il Teatro San Moisè.

4. Era comune affidare a conduttori o operanti nell'ambito operistico la gestione e conduzione artistico-amministrativa dei teatri. Le figure scelte potevano essere esponenti della borghesia, aristocratici, avvocati o artisti.

co, non si hanno notizie certe ma, come di consueto all'epoca, si sono avvicendati mutamenti e adeguamenti necessari per le scenografie da realizzare. All'interno di rigorosi impianti prospettici calibrati su un punto di vista ideale, ipotizzato al primo ordine di palchi, l'attenzione seicentesca, rivolta alle prestazioni della scenotecnica, coinvolse le ricerche in ambito meccanico per mettere in pratica marchingegni, utilizzati a Venezia in ambito cantieristico navale e atti a ingannare l'occhio.

In linea con i dettami dell'epoca, anche nel Teatro Grimani si ricercava un aspetto visivo nelle messinscene, per provocare stupore e meraviglia. La propensione verso uno spettacolo complesso e composito viene riportata nel 1663 da Giustignano Martinioni [Mancini, Muraro & Povoledo, 1995, p. 318] che annota «maravigliose mutazioni di scena, comparse maestose, e ricchissime Machine, e voli mirabili; vedendosi per ordinario risplender Cieli, Deitadi, Mari, Reggie, Palazzi, Boscaglie, Foreste, ed altre vaghe, e dilettevoli apparenze» [Martinioni, 1663, p. 397]. Sappiamo che dopo alcuni allestimenti previsti dal cesenate Giovanni Burnacini, attivo a Venezia negli anni Quaranta del Seicento e noto per le sue scene maestose, la sistemazione del palcoscenico, con un particolare impianto scenotecnico, è affidata a Jacopo Torelli con l'allestimento dell'*Ulisse errante* del 1644, in cui allestimenti complessi e macchinari avanzati permettevano colpi di scena ed effetti speciali. Sicuramente in entrambe le configurazioni del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, prima del 1664 con platea a pianta ovale e sette ordini di palchi e dopo il 1683 con pianta a U con cinque ordini

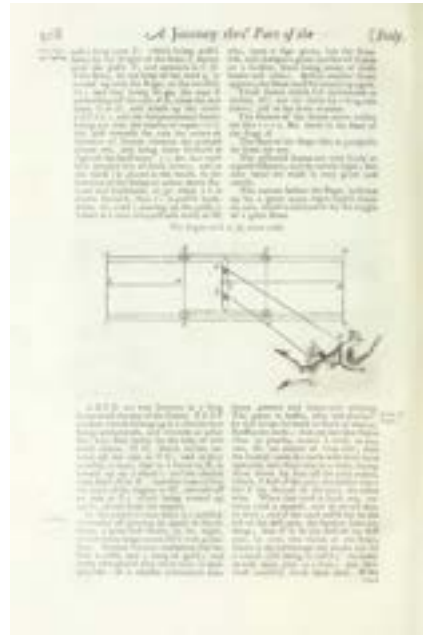
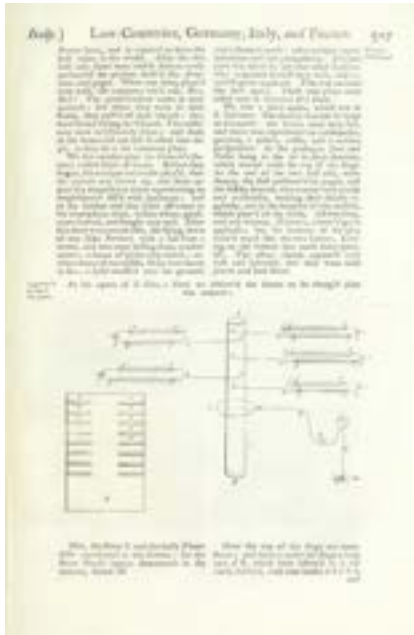


Fig. 3. Philip Skippon, *An account of a Journey*, 1664.

di palchi, le macchine sceniche erano configurate per accompagnare le prodezze attoriali. Fin dai primi anni Quaranta, come al San Cassan, il teatro presentava una struttura del palco dinamica, con scorrimento di numerosi *telari*.

Nella prima configurazione, dopo l'intervento di Torelli, Skippon annotò che la pendenza del palco era necessaria ad assecondare la scena prospettica. La presenza di diversi piani nella soffitta e di travi garantiva la discesa dall'alto delle scene, con l'aiuto di opportuni contrappesi, mentre i numerosi congegni del sottopalco aiutavano a spostare statue e quinte scorrevoli per i cambi di scena [Mello, 1962, cambiamento di scena su carrelli figura n. 99 e 103; ballatoi in

quota figura n. 101; sottopalco figura n. 184; voli scenici figure da n. 200 a n. 206]. Le sue parole vengono validate da due sintetici, ma esautivi, disegni che riprendono il sistema adottato dallo stesso Torelli al Teatro Novissimo (fig. 3). Secondo la studiosa Ellen Rosand, potrebbe essere stato ai SS. Giovanni e Paolo che Torelli sviluppò il suo macchinario per i cambi simultanei di scena [Rosand, 2007, p. 102]. Per alternare i *telari*, veniva utilizzato un organo centrale collocato sul palcoscenico, in grado di azionare lo scorrimento multiplo dei pannelli, mediante corde e successivamente carrelli, in corrispondenza dei tagli fisici presenti sul palco. Nelle prime tre forature alloggiavano le quinte collegate dalla rotazione dell'albero nel sottopalco, nelle altre cinque scendevano i *telari* per completare la veduta, collegati a un cilindro rotante posizionato in corrispondenza delle travi in soffitta. Per la tecnica del volo Skippon descrive un *telaro* con due binari e quattro ruote, in grado di sorreggere una figura umana. Un sistema di corde avvolte su un cilindro permetteva la movimentazione del sipario.

Analizzando il testo e i disegni di Skippon ritroviamo qualcosa di analogo per l'impianto meccanizzato e per la tecnica del volo riferito alla prima configurazione del Teatro Grimani; dunque, l'influenza o la presenza di Torelli è plausibile. Il susseguirsi inaspettato di apparizioni e l'estrema manovrabilità di meccanismi garantirono mutamenti dinamici di scena che rinnovarono la pratica teatrale.

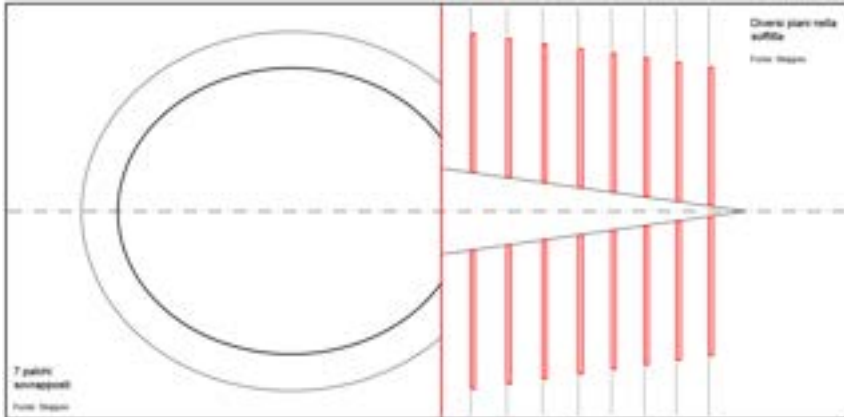
Anche nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo un meccanismo di corde e pulegge, collegato a un organo posizionato sul palcoscenico, ma-

novrabile da una sola persona con un solo movimento, garantiva un mutamento “a vista” risparmiando sull’impiego di più maestranze e su eventuali intervalli che interrompevano la narrazione. Il trionfo delle macchine, non nel sottopalco come consuetudine nei paesi del nord, la moltiplicazione degli eventi atmosferici e le scene in rapidissima successione creavano una visione scenica innovativa.

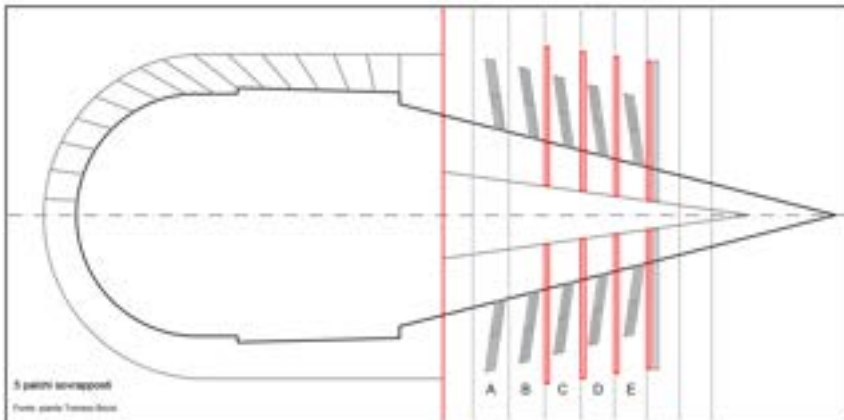
Non abbiamo disegni autografi di Torelli, ma la descrizione dell’architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728) è riferita, secondo la traduzione di Milesi, all’apparato tecnico del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, risalente al 1687 (o 1660 ca., Treccani) [Milesi, 2000, pp. 29-32; Magnusson, 2002, pp. 361-367]. Due disegni a mano libera schematizzano un sistema coordinato esteso alla copertura architravata e allo spazio inferiore del palco: un argano posizionato sul palco azionava un insieme di pulegge e funi a soffitto, viceversa, nel sottopalco un albero con sei cilindri minori che servivano per le quinte del palco (2 per quelle vicine al proscenio e 4 per il fondo del palcoscenico) (fig. 4). Macchine e congegni che assicuravano il movimento pluridirezionale dal basso o dall’alto non erano visti dagli spettatori.

Proprio l’ingegno di inserire strumenti meccanici, a favore degli spostamenti orizzontali e verticali delle scenografie, ha determinato la necessità di avere ampio spazio per il palcoscenico creando degli ambienti serventi necessari al posizionamento di funi composte, argani, carrucole e, in generale, sistemi di movimento singoli o multipli [Morselli, 2018].

L’interesse per la macchinaria scenica e la



1	2	3	4	5	6	7	8
Spostamenti legati al sottopuppo. Albero verticale e coppia di telai collegati insieme. Tagli fissi del pupa.			Spostamenti legati alla soffitta. Albero verticale e telai dall'alto. Tagli fissi del pupa.				
Macchine per il pupa e per i volti.							



1	2	3	4	5	6	7	8
A B		C D E					
		Spostamenti legati alla soffitta. Albero verticale e telai dall'alto che si muovono sui tagli del pupa.					

A B C D E guide scorrevoli su cui si affermano i telai. Movimento sopra al pupa.



conseguente struttura del palcoscenico con un retropalco attrezzato si comprende anche da trattati specifici che si occupano di spiegare e diffondere le pratiche più utilizzate. *La Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* dell'architetto e scenografo pesarese Nicola Sabbattini [1638], la cui base teorica poggia sulla teoria prospettica elaborata alla fine del Cinquecento da Guidobaldo del Monte, dimostra l'avanzamento della tecnica scenografica: illustra regole per la creazione della prospettiva su di un fondale con l'adeguata inclinazione del palco, si occupa di fornire nozioni di illuminotecnica e scenotecnica come la simulazione del movimento delle onde e delle nuvole, espedienti azionabili tramite funi legate ad argani posizionati nel

Fig. 4. Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, confronto tra i due impianti: interpretazione dal testo di Skippon (in alto); interpretazione della pianta di Tomaso Bezzi (in basso). Elaborazione grafica di Gabriella Liva, 2024.

Fig. 5. Nicola Sabbattini, *La Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*, 1638.

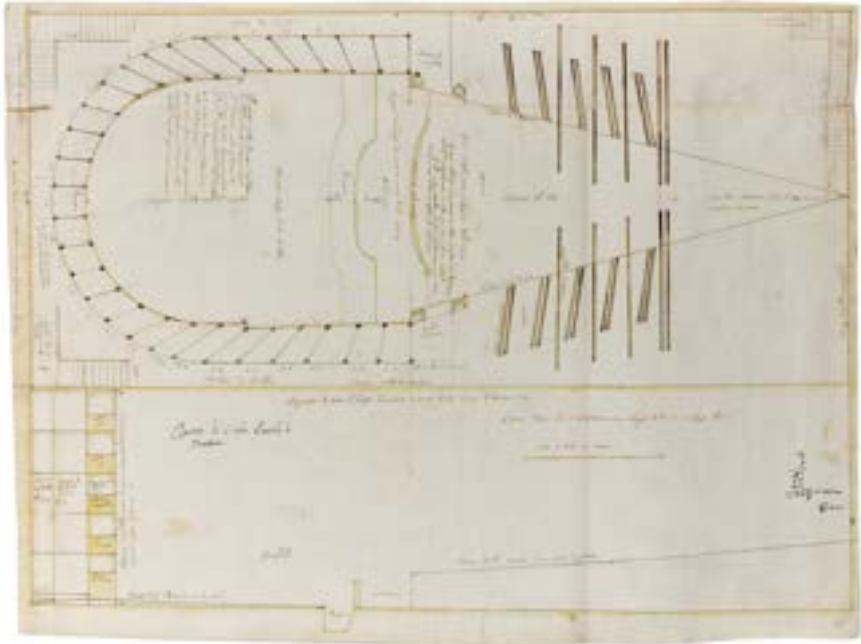
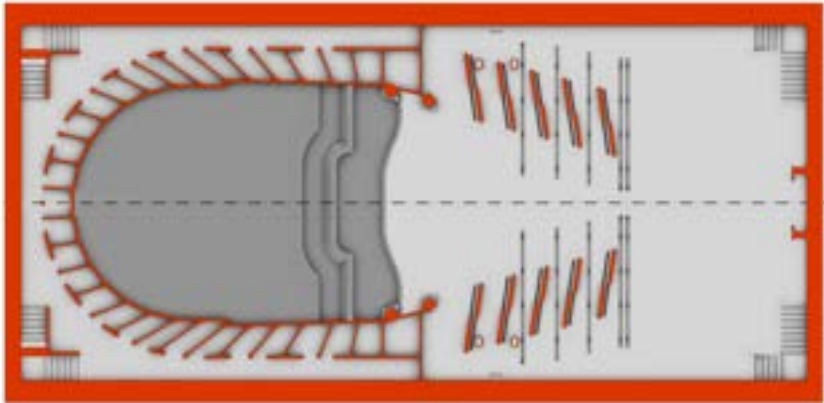
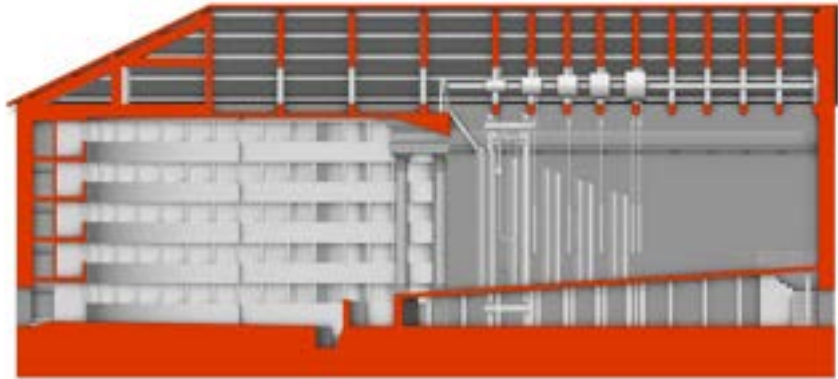


Fig. 6. Tomaso Bezzi, Pianta del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo. John Soane's Museum. London, 1691-1693.

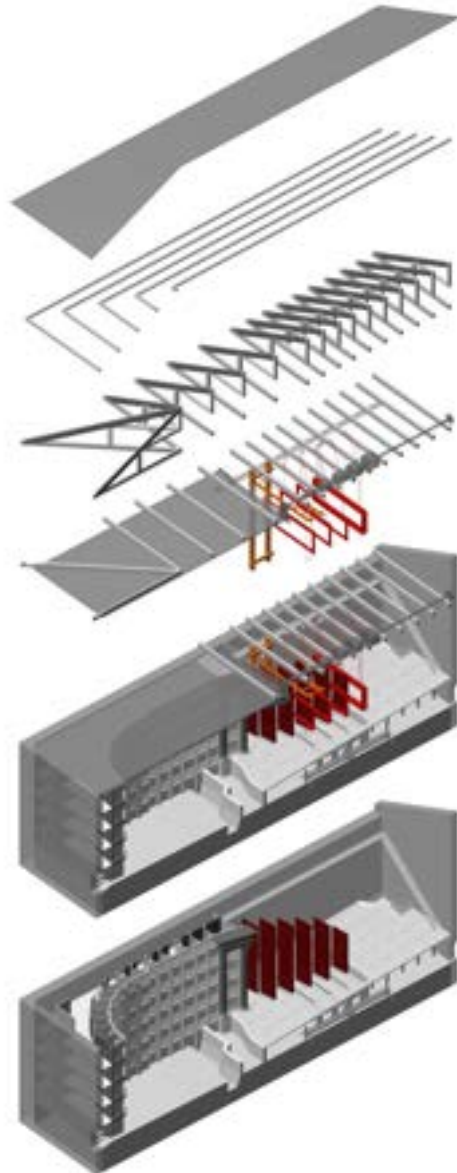
sottopalco (fig. 5). Successivamente Giulio Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva* – prima edizione del 1672 e seconda ampliata del 1683 – Fabrizio Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de Theatri e scene* [1676], Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum...* [1700-1702], Francesco Milizia, *Del Teatro* [1773], Vincenzo Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri* [1787] dimostrano attenzione per gli aspetti architettonici, acustici e scenotecnici, descrivendo macchine per la realizzazione di scenografie o dispositivi meccanici per effetti speciali. In epoca augustea lo stesso Vitruvio nel V libro del *De Architectura* si sofferma sui teatri e su alcune

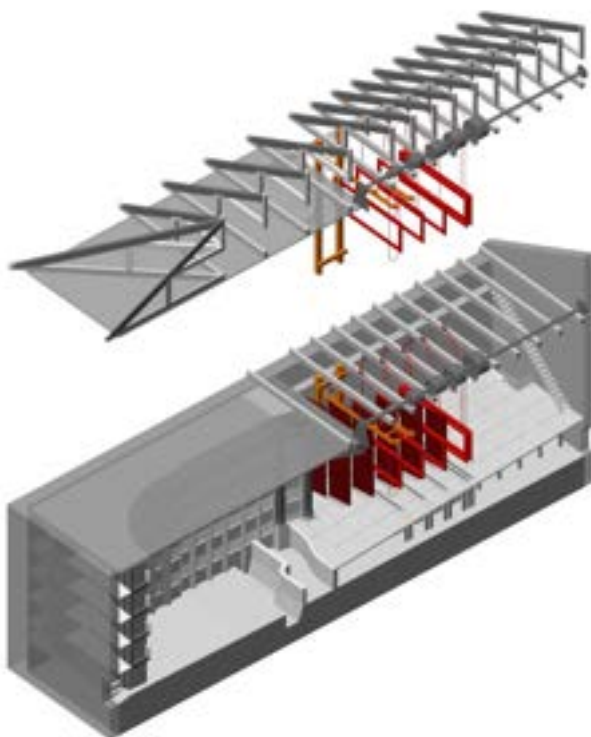
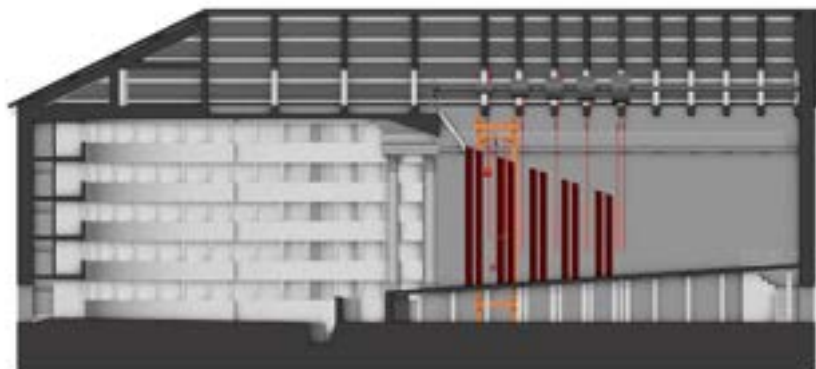


macchine sceniche, in uso nella società greca e romana, che prevedono piattaforme girevoli, carrucole e funi per voli e botole sul palcoscenico, ma sarà in epoca barocca che avverrà una trattazione sistematica di invenzioni ed esperienze sperimentate e consolidate in campo te-

Fig. 7. Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, ipotesi precedente al 1683 (fonte: nobile francese Jacques Chassebras). Modello 3D e rendering di Gabriella Liva, 2024.

Fig. 8. Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, ipotesi precedente al 1683: esploso assometrico, prospetto longitudinale e dettaglio delle macchine sceniche. Modello 3D e rendering di Gabriella Liva, 2024.





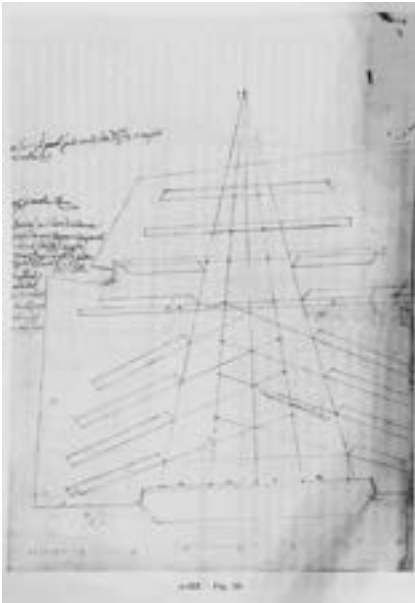


Fig. 9. Fabrizio Carini Motta, *Trattato sopra la struttura de Theatri e scene*, 1676.

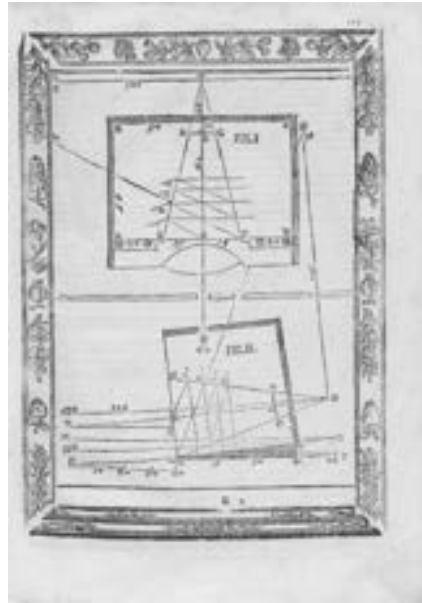
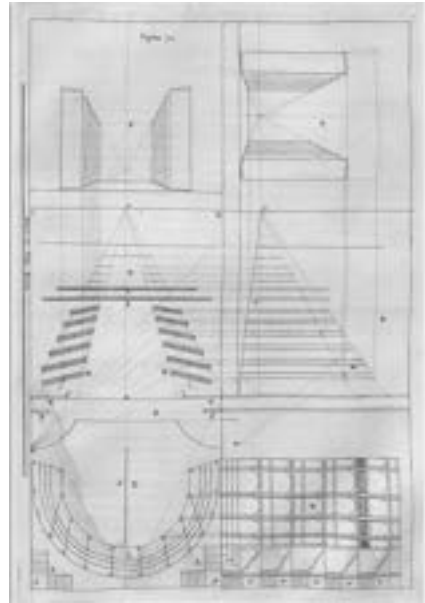
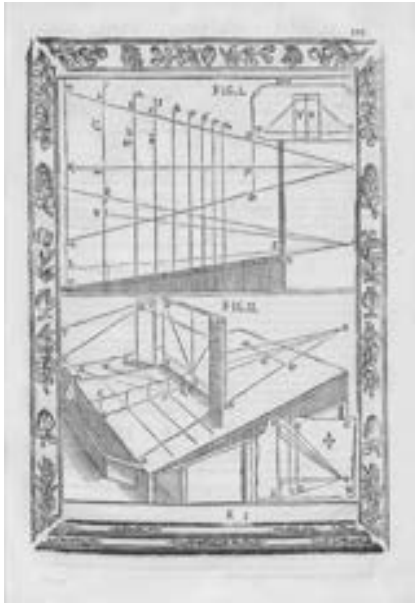


Fig. 10. Giulio Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva*, prima edizione del 1672 e seconda ampliata del 1683.

atrale, procedendo ad un aggiornamento delle pratiche verso un dinamismo e coordinamento meccanico del tutto nuovo.

Per quanto riguarda la seconda configurazione del Teatro dei S.S. Giovanni e Paolo, la famiglia Grimani, probabilmente in concomitanza con l'apertura di un nuovo teatro nella parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, aveva in mente un ulteriore restauro per il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, mai eseguito.

Al periodo compreso tra il 1691 e il 1693 risale proprio il rilievo accurato del manufatto, eseguito da Tomaso Bezzi (fig. 6). Nell'eccezionale documento, comprensivo di pianta planimetrica e sezione longitudinale, il teatro, composto da arcoscenico con un doppio ordine di colon-



ne, appare come un'ampia sala a ferro di cavallo con cinque ordini di palchi. Da questa rappresentazione è stato ricostruito un modello 3D (figg. 7, 8) che corrisponde alla seconda soluzione dell'impianto, citata da Chassebras.

Ridisegnando il documento in tutte le sue parti, è stato possibile proporzionare e dimensionare la zona della platea, i sistemi di risalta, le suddivisioni dei palchi, la conformazione prospettica del proscenio e l'inclinazione del palco. Considerata la scala grafica in piedi veneziani (0,347735 m; 1 passo veneziano = 1,738 metri = 5 piedi. Il piede veneziano è approssimato a 34,74 centimetri [Concina, 1988]) sono state verificate, confrontandosi anche con il testo di Mancini, Muraro, Povoledo, alcune misure prin-

Fig. 11. Giulio Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva*, prima edizione del 1672 e seconda ampliata del 1683.

Fig. 12. Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum...*, 1700.

cipali riconducibili alla proiezione in piano dei vari elementi. Complessivamente la struttura è imponente: si tratta di un manufatto di 42 metri in lunghezza, 19 metri in larghezza e, con probabilità, 20 metri di altezza.

Qualche considerazione aggiuntiva va fatta sulla conformazione e, dunque, sul funzionamento delle quinte sceniche armate (strutture di cantinelle in legno inchiodate e rivestite di tela dipinta). Probabilmente erano presenti fondali interscambiabili e discendenti, connessi a una soffitta attrezzata, supportata da ballatoi nascosti. Dal rilievo, il palco inclinato di 4 gradi, presenta “Canali delli Telari” e “Canali de Prospetti”, differenziando probabilmente le quinte scorrevoli lateralmente, con guide incassate, dagli elementi che calano dall’alto e si inseriscono nei tagli fisici del palco, connettendosi al sottopalco. Mentre in questo ultimo caso sono previste delle bucatore parallele, sia al bocca-scena che al sistema di travature lignee (sistema presente precedentemente), i “Canali delli Telari” essendo obliqui possono essere un’evoluzione configurativa della struttura teatrale che avvicina tale impianto alle successive scelte sceniche del teatro settecentesco. Già nel *Trattato sopra la struttura de’ teatri e scene* [1676] del modenese “prefetto de teatri” Fabrizio Carini Motta, sono inseriti esempi di planimetrie con quinte miste, parallele e oblique (fig. 9) [Carini Motta, 1676, pp. 71-70, Pianta del palco del Teatro di Tordinona, 1689, p. 72].

Giulio Troili nel suo trattato *Paradossi per praticare la prospettiva...* [1672 e 1683] cita i *telari* «posti in opera perpendicolarmente sopra il Palco, siano *in faccia, o inclinati*» (figg. 10, 11)

[Troili, 1683, p. 110]. Andrea Pozzo (1642-1709), li riprende nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum...* [1700-1702] – l'argomento viene ripreso dai fratelli Bibiena che dedicano alcuni paragrafi ai sistemi veneziani – descrivendo l'utilità e la semplicità di realizzare guide non parallele «storti i canali dentro in cui si muovon le scene» [Pozzo, 1700, pp. 162-163], su cui scorrono i *telari* agevolando le operazioni di movimentazione (fig. 12) [Baglioni & Salvatore, 2021, pp. 179-196]. Non si tratta di canali che bucano il palco prevedendo macchine sottostanti necessarie allo spostamento, come nella prima configurazione descritta e raffigurata da Skippon (i canali sezionano lo spessore del palco), ma in modo più semplice sono doppie guide che permettono direttamente da sopra al palco di alternare due scenari, facendo scorrere in avanti o indietro gruppi di quinte. Tutto il sistema prevede una semplificazione e si avvia al progressivo abbandono di meccanismi di scorrimento del sottopalco. Permangono, invece, per il retropalco, soluzioni tecniche che è necessario attingere dai documenti storici o dal Teatro di San Salvador (1661), di cui sono presenti i disegni di Lambranzi [Ciammaichella, 2022, pp. 147-160] utili a ipotizzare tutto il meccanismo di corde e pulegge che circondava lo spazio della scena.

Alla fine del Seicento il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, dunque, si presentava come una soluzione intermedia tra la complessa configurazione barocca, dell'accurata macchinaria scenica, e quella Settecentesca puntualmente descritta da Pozzo e ripresa dai Bibiena.

Il Teatro Grimani nel suo arco di vita ha raccolto l'evoluzione e la metamorfosi di uno sce-

nario teatrale andato perduto e solo in parte ricostruibile e ipotizzabile, mediante gli strumenti digitali che simulano la sua possibile conformazione. Il teatro continuò la sua attività, anche se limitata a poche rappresentazioni e con problemi di manutenzione fino al 1699, per poi essere chiuso (la famiglia Grimani costruì un quarto teatro lirico, il Teatro San Benedetto, nel 1755). Fu riaperto per una sola stagione, nel Carnevale 1714-1715 per due spettacoli, ma subito dopo venne nuovamente abbandonato.

A seguito del crollo della copertura nel 1748 fu predisposto un progetto di rifacimento del teatro [Bonomi, 2020], forse riprendendo il rilievo della pianta custodita al John Soane's Museum di Londra, ma non andò a buon fine e nonostante nell'Ottocento fossero visibili ancora le mura perimetrali, quel che rimaneva del teatro fu demolito facendo perdere le sue ultime tracce fisiche [Mangini, 1974, p. 61].

Sicuramente le vicende del Teatro Grimani ci fanno riflettere sull'importanza attribuita a questa struttura che si è imposta sul panorama veneziano, in un arco di tempo condiviso con altre strutture affini. Nonostante le difficoltà e i rimaneggiamenti, l'impianto metterà in scena 99 spettacoli, prevalentemente drammi in musica documentati dai libretti stampati in anticipo, per far comprendere al pubblico i fatti narrati nei dialoghi cantati⁵.

In generale, l'indotto legato ai teatri, sostenuto dalla nobiltà e gestito dagli impresari, divenne il traino di un'economia culturale che da Venezia dilagò nelle corti europee. Proprio le macchine teatrali a cui erano associate le spese più ingenti, fecero la fortuna del teatro baroc-

5. Su tali documenti è presente l'elencazione di alcune personalità operanti nello spettacolo: autore del dramma, compositore delle musiche ma non scenografo, ingegnere o addetti alle macchine, costumista ovvero figure che collaborano insieme per il successo dello spettacolo. I testi e le illustrazioni sintetiche come le antiporte figurate, però, diventano un prezioso aiuto per ricostruire i temi e soggetti proposti.

co. La sua evoluzione fu connessa proprio alla tecnologia applicata che faceva accorrere un pubblico diversificato per godere dei magnifici apparati scenici. La tendenza, prima alla meccanizzazione e poi all'automazione dei dispositivi scenici, favorì rapidità e credibilità nella gestione della messinscena verso cui lo sguardo del pubblico fu più in grado di distinguere l'ingegno dall'illusione.



La scena in movimento. Ipotesi ricostruttive del Teatro di San Moisè a Venezia

Massimiliano Ciammaichella

È noto come la città inaugurante i primi teatri pubblici a pagamento abbia avviato la propria attività imprenditoriale legandosi alle famiglie Michiel e Tron che rispettivamente, nel 1580 e nel 1581, hanno aperto a Venezia due *stanze*¹ per ospitare commedie nella parrocchia di San Cassan.

La prima possedeva una tribuna semicircolare distribuita su più gradoni. La seconda, invece, assumeva la caratteristica forma *ovata* che, da lì in poi, ha caratterizzato le configurazioni geometriche dei teatri all'italiana, con più ordini di palchi sovrapposti [Sansovino, 1581, p. 87]. Ma questo è solo il preludio di un fiorento modello tipologico e culturale, adatto ad evolvere la sua funzione spaziando dal tanto avversato spettacolo comico al melodramma in musica.

Benché la moralizzante missione gesuita, soprattutto nell'ultimo ventennio del secolo, avesse osteggiato con forza le oltraggiose commedie proposte dalle due suddette stanze, più volte chiuse e riaperte su concessione del Consiglio dei Dieci, la rottura con l'ordine è culminata nella sua stessa cacciata dalla città, in ri-

1. Già a partire dal Cinquecento venivano chiamate *stanzie*, o *stanze*, le sale adibite allo spettacolo teatrale.

A PAGINA 180:
Fig. 1. Decorazione del soffitto del Teatro di San Moisè, su progetto di Carlo Neumann Rizzi, 1793. Ridisegno ed elaborazione grafica di Massimiliano Ciammaichella, 2024.

sposta alla scomunica di Venezia del 1606 e alla conseguente interdizione a svolgere le funzioni religiose, sancita da Papa Paolo V [Ciammichella, 2021, p. 102]. Il Seicento sicuramente consolida un sistema di impresariato artistico secondo il quale i proprietari dei teatri affittano i loro spazi alle compagnie che vi si esibiscono, oppure li danno in gestione ad abili imprenditori capaci di strutturarne la programmazione.

Notizie certe attestano che un terzo teatro, di dimensioni assai ridotte, viene aperto nel 1613 per volere dei fratelli Alvise e Lorenzo Giustinian e secondo le consuetudini dell'epoca, anch'esso, assume il nome della parrocchia in cui si situa: San Moisè. Poiché Alvise è provveditore di galera e di armata, il ruolo politico e gli incarichi pubblici svolti da Lorenzo in qualità di magistrato cittadino facilitano la gestione del teatro, inaugurato a seguito delle relazioni con il duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga, nel promuovere il successo veneziano della compagnia dei Bernardini e di Silvio Fiorillo, reso celebre nel ruolo del Capitano Matamoros [Alberti, 1997]. Altre importanti notizie pervengono dal lungo scambio di lettere con don Giovanni de' Medici, figlio legittimato da Cosimo I².

Nella prima missiva Lorenzo Giustinian dichiara che è «stato fatto un teatro in questa città per recitar comedie migliore, più commodo et ornato di quello che Vostra Signoria sa che è a San Cassano, et è stato raccomandato alla protezione di Sua Signoria Illustrissima. Hora, havendo questo anno [1613-1614] havuto concorso pienissimo, per l'anno venturo [1614-1615] desidera la compagnia, che si dice esser hoggi costà, che è di Battista Austoni, sua moglie, Ortensio,

2. Dopo la morte di Eleonora di Toledo il granduca di Toscana, Cosimo I, intrattiene una relazione pubblica con la bellissima Eleonora degli Albizzi che dà alla luce Giovanni il 13 maggio 1567.

Marc'Antonio Romagnese, Fulvietto e tutto il resto» [Ferrone, 1993, p. 90].

Alla costituente formazione dei comici Confidenti – cui sostituire o aggiungere alcuni membri, in funzione delle scelte di don Giovanni – si offre uno straordinario contratto quadriennale, concedendo l'affitto gratuito e un ricavato pari alla metà delle entrate, quando il Tron di San Cassan ne riconosce solo la quarta parte. Da tutto ciò, si comprende facilmente come l'avvio della performatività istituzionalizzata sia giocato sulle abilità concorrenziali, nell'aggiudicarsi un tutto esaurito che consta di significativi ingaggi pattuiti con le alte cariche nobiliari, prima mantovane e poi fiorentine. Per quanto riguarda la conformazione del luogo istituyente, invece, le ipotesi interpretative si avvalgono delle esigue fonti testuali e iconografiche oggi disponibili, il più delle volte dislocate in archivi pubblici e privati, biblioteche, musei italiani ed esteri.

Innanzitutto, è confermata l'ipotesi che il Teatro di San Moisè fosse dotato di palchi, perché nella bozza di contratto con i membri della Compagnia dei Confidenti Lorenzo Giustinian, l'8 febbraio 1614, dichiara di offrire loro sedie e *scagni*³ per occuparli [Ferrone, 1993, p. 332]. Tuttavia, è plausibile che il termine *palchi* sia riferito a sistemi di tribune mobili cui si sovrapponeva un ordine superiore: sorta di loggione a ferro di cavallo, attrezzabile con sedute variamente distribuite. Questa supposizione sembra essere confermata dall'osservazione di un disegno di Giovan Battista Barbieri, detto il Guercino, custodito presso il British Museum di Londra (fig. 2). Se-

3. *Scagno, scanno*, in dialetto veneziano indica lo sgabello o la panca.



Fig. 2. Giovan Battista Barbieri, detto il Guercino, *A theatrical performance in the open air*, 1620 ca. British Museum, London.

condo alcuni studiosi si tratterebbe di una messa in scena all'aperto, denunciata dalla presenza di due alberi *naturali* posti agli estremi del boccascena. Inoltre, sul retro del foglio è presente un'iscrizione ottocentesca di dubbia veridicità, in cui si dichiara che lo spettacolo è stato realizzato in un teatro a Parma, ma non è dato sapere quale esso sia [Turner & Plazzotta, 1991, p. 270].

Considerato che il Farnese viene eretto da Giovanni Battista Aleotti e aperto nel 1628, in occasione del matrimonio tra il duca Odoardo I Farnese e Margherita de' Medici, l'opera del giovane Guercino è antecedente al 1621 e con buona probabilità è databile al 1620, anno in cui è

a Venezia per carpire le innovazioni e approfondire il lavoro dei maestri del Rinascimento, come ad esempio Jacopo Palma il Giovane⁴ e Tiziano Vecellio, con cui entra in contatto [Griswold, 1991, p. 10; Zuffi, 1992, p. 9]. Allora è probabile che il pittore di Cento ritragga uno spettacolo comico, messo in scena proprio al Teatro di San Moisè. Se così fosse gli alberi, cui si è fatto cenno, sarebbero elementi di attrezzatura che fungono da cornice, emergendo da due lunghi tendaggi drappeggiati fino a terra, per inquadrare una scena prospettica pressoché simmetrica, all'interno della quale due personaggi fuoriescono dalla porta centrale di una loggia sormontata da una cupola.

In primo piano, sulla destra, vi sono due conigli, per quanto le dinamiche di composizione dello spettacolo offrano significative informazioni man mano che ci si avvicina alla platea, dove alle estremità laterali – al di sotto dell'unico ordine di palchi visibile – campeggia un sistema di praticabili analogo ai *soleri*⁵: piattaforme mobili in legno, montate nelle piazze veneziane, qui ricomposte per ospitare musicisti e saltimbanchi vestiti con i panni della commedia dell'arte.

Per la ricostruzione del teatro in oggetto si tiene conto delle significative informazioni contenute nel disegno di Guercino, da integrare con quelle desumibili dalle postume mappe del Catasto Napoleonico, databili al 1808 [Pavanello, 1981], e del loro confronto con le cartografie storiche antecedenti⁶.

Le ragioni di tale scelta sono motivate dal fatto che l'identificabile particella 894 si innesta su un lotto gotico molto fitto e, nel Seicen-

4. Rimasto piacevolmente colpito dai disegni del Guercino, con il quale stringe un'amicizia, lo introduce all'esplorazione dei capolavori dell'arte in Veneto.

5. *Soler*, solaio, o tavolato, in dialetto veneziano può qualificare la struttura mobile in legno assimilabile al palco.

6. In particolare, ci si riferisce alla veduta di Giovanni Merlo, *Vero e real disegno della inclita città di Venetia*, 1676.

Fig. 3. Ipotesi ricostruttiva del Teatro di San Moisè nel 1620, pianta e sezione assonometrica. Modello 3D e rendering di Massimiliano Ciammaichella, 2024.

7. Ci si riferisce alla guerra di Gradisca (1615-1617), combattuta dalla Repubblica di Venezia contro la potenza asburgica di Ferdinando II.

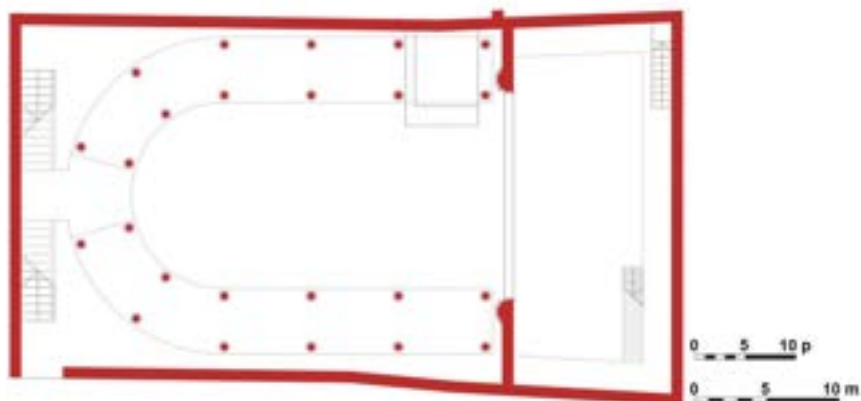
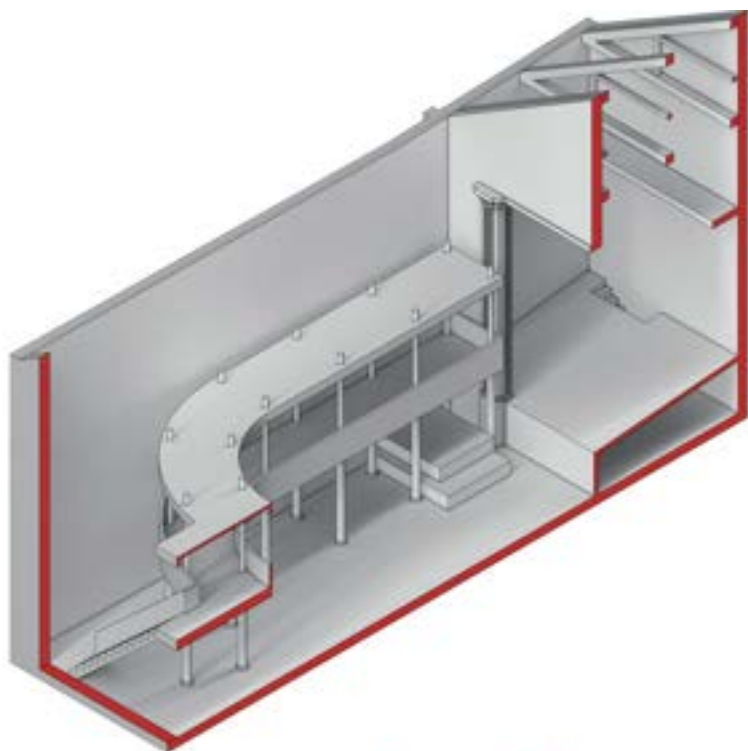
8. Il primo viene eretto dalla famiglia Grimani nel 1639, il secondo viene costruito da Jacopo Torelli e inaugurato nel 1641.

9. Da non confondere con l'omonimo scenografo operante a Venezia, Francesco Santurini, figlio di Stefano e detto anche il Baviera, perché operante alla corte di Monaco negli anni dal 1662 al 1669.

to, già delimitato ai lati est e ovest dalle odierne Calle Pedrocchi e Calle del Teatro San Moisè, trasversali alla Calle larga XXII marzo. Da ciò si evince come la superficie della pianta possa approssimarsi ad un piccolo rettangolo di 13 per 24 metri ca. (fig. 3). Quanto alle successive trasformazioni architettoniche, a seguito della morte di Lorenzo Giustinian, avvenuta nel 1620, la conduzione passa al fratello Alvise, oramai cinquantenne e tornato in patria dopo le fatiche della guerra contro gli Uscocchi⁷, conclusasi nel 1617. Anch'egli, in mancanza di figli legittimi, nel suo testamento del 17 aprile 1625 lascia in eredità il teatro ai cugini di parte materna, Marin e Almorò Zane della contrada di San Stin che, nel 1628, provvedono a restaurarne gli spazi aggiungendo ulteriori servizi e alloggi per i comici.

«Un secondo più radicale intervento, soprattutto sulle strutture anguste del palcoscenico, fu necessario nel 1639 quando, seguendo la moda instaurata dal San Cassan, i due fratelli decisero di aprire il loro teatro agli spettacoli musicali» [Mancini, Muraro & Povoledo, 1995, p. 157]. L'imminente inaugurazione delle floride stagioni del melodramma si avvale della tragedia dell'*Arianna* di Ottavio Rinuccini (1639), musicata da Claudio Monteverdi e replicata l'anno seguente. Poi la programmazione si intensifica fino ad avere una radicale battuta d'arresto – negli anni dal 1655 al 1665 e dal 1668 al 1672 – dovuta alla serrata competizione con i teatri di SS. Giovanni e Paolo e Novissimo⁸.

La ripresa, invece, coincide con la scelta strategica di affidare, nel 1673, la programmazione ad un talento indiscusso dell'impresariato artistico, Francesco Santurini⁹, che abbassa il prez-



zo medio dei biglietti portandolo da 4 lire a un quarto di ducato, orientando anche il repertorio su soggetti storici e romanzeschi, per non competere con i trionfali allestimenti scenici della concorrenza, vista l'esiguità dello spazio a disposizione [Mangini, 1974, pp. 45-46].

Dopo una serie di incomprensioni, l'impresario – che nel 1676 viene incaricato da Marin Zane a provvedere agli allestimenti scenici di nuova progettazione – è Marco Savioni, cui subentra nuovamente Francesco Santurini, pronto a riprendersi la conduzione del teatro, avvalendosi di parte delle scene lasciate in dotazione da Domenico Mauro. Durante la gestione di Savioni «era stata avviata una macchina produttiva poi rimasta inutilizzata. Da quelle operazioni preparatorie Santurini aveva tratto vantaggio beneficiando di «scene» e «telleri» nuovi di fabbrica pronti all'uso. Una partenza in discesa, fotocopia di quella di due anni prima, che probabilmente gli permise di bissare la 'tattica' dei biglietti ribassati» [Stefani, 2018, p. 65].

Tuttavia, l'esperienza al San Moisè dura ancora un anno, per poi approdare alla direzione del nuovo e molto più spazioso Teatro di Sant'Angelo, da lui interamente progettato. «Santurini pagò le spese di costruzione del teatro e ne ebbe in cambio il 'godimento libero', cioè la gestione totale con tutti gli utili e gli oneri connessi, per sette anni dal 1677 al 1683» [Mancini, Muraro & Povoledo, 1996, p. 3].

Degli spettacoli messi in scena al San Moisè rimangono tracce visionarie degli allestimenti, nelle antiporte figurate dell'*Almerico in Cipro* [Castelli, 1675] e del *Nicomede in Bitinia* [Gianini, 1677]. Nel primo caso la sintesi del melo-



dramma, scritto da Antonio Del Gaudio e musicato da Girolamo Castelli nel 1675, si focalizza sull'estetica del secondo atto e sulla scena 25, in cui le colonne tortili che sorreggono tre schiere di trabeazioni anticipano un solenne portale con arco a tutto sesto (fig. 4).

Nell'economia di un palcoscenico di circa 12 per 8 metri si simula la profondità spaziale data

Figg. 4, 5. *Almerico in Cipro* [Castelli, 1675].

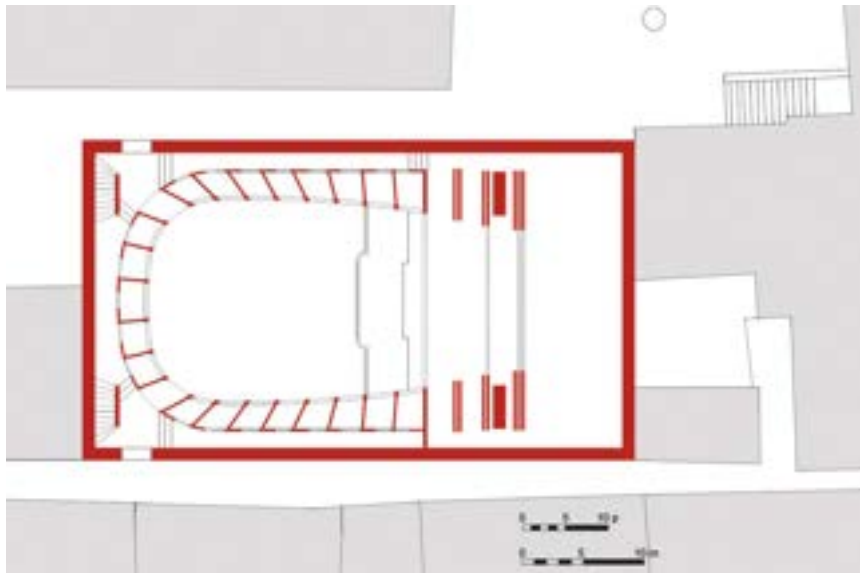
Nicomede in Bitinia [Giannini, 1677], antiporte figurate.

Biblioteca di Studi Teatrali,
Casa di Carlo Goldoni,
Venezia.

da un'illusoria prospettiva centrale, costituita da quattro quinte scorciate o *telari* dipinti, da far scorrere orizzontalmente. Ma ciò che sorprende è l'ingegno costruttivo impiegato nella realizzazione della macchina riprodotte il *Teatro della Gloria*, una piattaforma mobile ricca di stendardi che «potrebbe raffigurare la macchina dell'*Empireo* e una prospettiva del Lambranzi (forse il *Cortile regio*) entrambe rivisitate da [Francesco, figlio di Antonio,] Santurini e Domenico Mauro» [Mancini, Muraro & Povoledo, 1995, p. 166]. Per quanto riguarda il secondo allestimento (fig. 5), invece, l'antiporta del libretto scritto da Giovanni Matteo Giannini raffigura un palcoscenico su cui tre ordini – intervallati da opulente cariatidi – paiono emulare l'estensione del teatro stesso, svelandoci come dovesse apparire all'epoca. Nel 1680 gli interni del San Moisè sono completamente sventrati per volere della famiglia Zane e ricostruiti con quattro ordini di palchi, molto piccoli e angusti [De Chassebras, 1683]. La dispendiosa programmazione dei melodrammi in musica si avvia alla conclusione nel 1690, anno in cui si decide di tornare agli spettacoli comici. Un'ulteriore ristrutturazione degli interni è datata agli anni Quaranta del Settecento, perché la simmetrica pianta disegnata da Gabrielle Pierre Martin Dumont¹⁰, nel 1742, inquadra 21 palchetti disposti attorno al ferro di cavallo della cavea, cui si accede da ben due varchi laterali al pepiano (fig. 6). I proprietari eredi¹¹ fin dal 1731, i fratelli Gerolamo ed Antonio Giustinian, decidono di ritornare ai fasti dello spettacolo musicale, selezionando con preciso elitarismo il pubblico frequentante. Questa scelta resta una costante nel tempo,

10. Oggi custodita presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi.

11. Sono poco più che ventenni.



lo si apprende anche dal poeta e drammaturgo spagnolo Leandro Fernandez de Moratín, in visita a Venezia nel 1794, quando assiste all'opera buffa *Il matrimonio segreto*, musicata da Domenico Cimarosa su libretto di Giovanni Bertati (1792). Infatti, descrive la piccola sala del teatro, restringente verso il boccascena, come un luogo dove i lacchè non entrano [de Moratín, 2010].

Nel 1772 i fratelli Giustinian avevano provveduto a restaurare gli interni del teatro allungando lo spazio della cavea per ricavare gli ordini di palchi di proscenio. Inoltre, nel 1779 veniva affittato un prospiciente edificio a due piani, adatto ad ospitare il nuovo ingresso con botteghino. Gli accessi alla sala venivano pertanto ridotti ad un solo varco al pepiano, disassato rispetto al centro, come si deduce anche dall'osservazione

Fig. 6. Pianta del Teatro di San Moisè, di Gabrielle Pierre Martin Dumont, 1742. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris. Ridisegno ed elaborazione grafica di Massimiliano Ciammaichella, 2024.

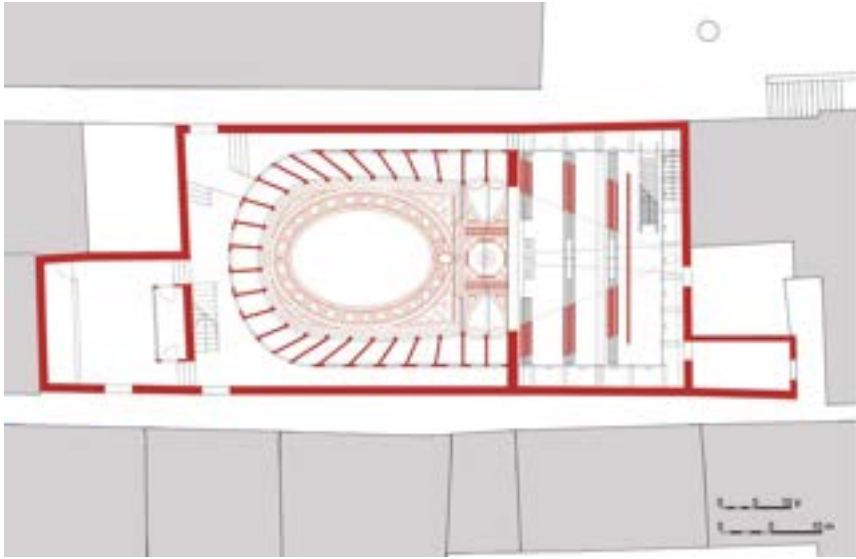


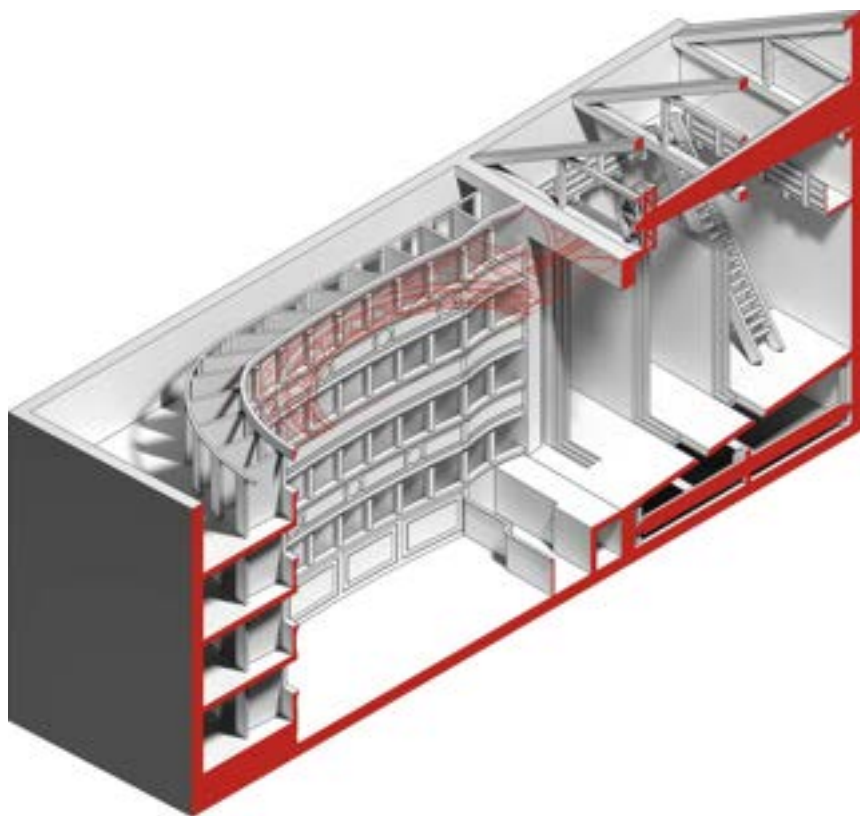
Fig. 7. Ipotesi ricostruttiva della pianta del Teatro di San Moisè nel 1793, pianta e sezione assonometrica. Elaborazione grafica di Massimiliano Ciammaichella, 2024.

12. Si suppone che siano state realizzate fra il 1792 e il 1794.

di due copie del medesimo prospetto schematico¹², oggi custodite presso l'Archivio privato Giustinian Recanati e il Museo Correr di Venezia.

La ricostruzione qui proposta tiene in considerazione anche il progetto del pittore ornataista Carlo Neumann Rizzi, ingaggiato nel 1793 dalla famiglia Giustinian per riprogettare le decorazioni dei palchi e del soffitto, così da svecchiarne l'impronta barocca adeguandosi al sobrio gusto neoclassico.

«Mentre nei parapetti dei palchi del terzo ordine si svolgeva un elegante intreccio di racemi, in quelli del secondo e del quarto, tondi e riquadri con figure allegoriche alternati a panoplie con strumenti musicali si stagliavano contro il bruno dello sfondo. Nel soffitto, tra 'festoni e fiori volanti in armonica e leggiadra disposizione',



era inserita una larga fascia ovale a disegni geometrici (fig. 1) che faceva da cornice ad un aereo dipinto raffigurante Apollo su nubi circondato da Amorini» [Mancini, Muraro & Povoledo, 1995, p. 174]. Il ridisegno in pianta (fig. 7) mostra una sala rettangolare di circa 12,45 per 15,63 metri, all'interno della quale ricavare il ferro di cavallo della cavea da cui si accede attraverso il già menzionato ingresso laterale. Il palcoscenico,

Fig. 8. Ipotesi ricostruttiva del Teatro di San Moisè nel 1793, sezione assonometrica. Modello 3D e rendering di Massimiliano Ciammaichella, 2024.

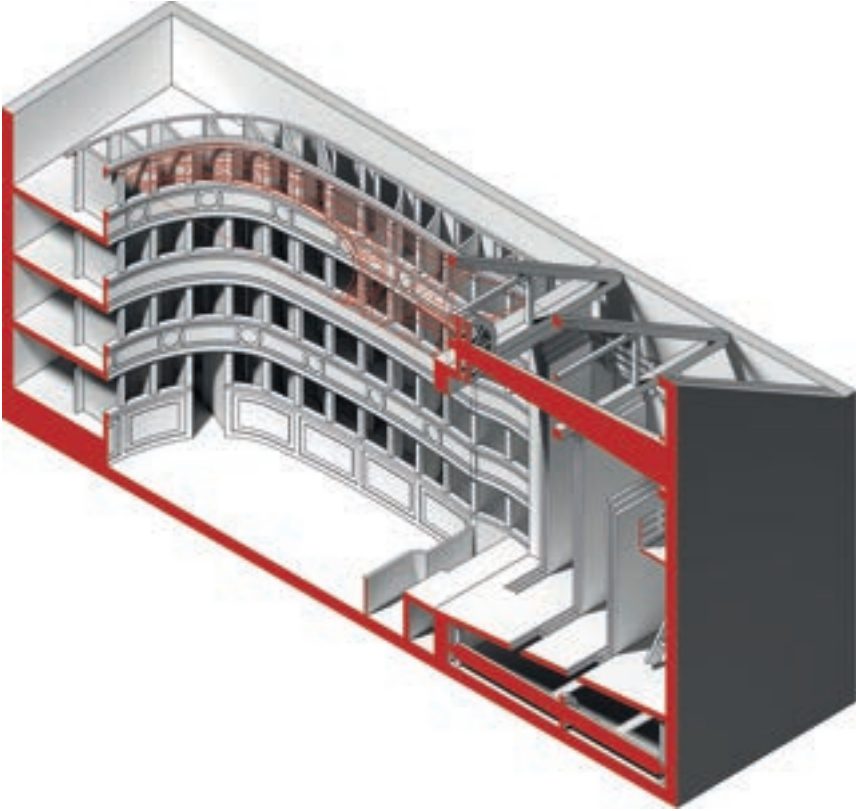
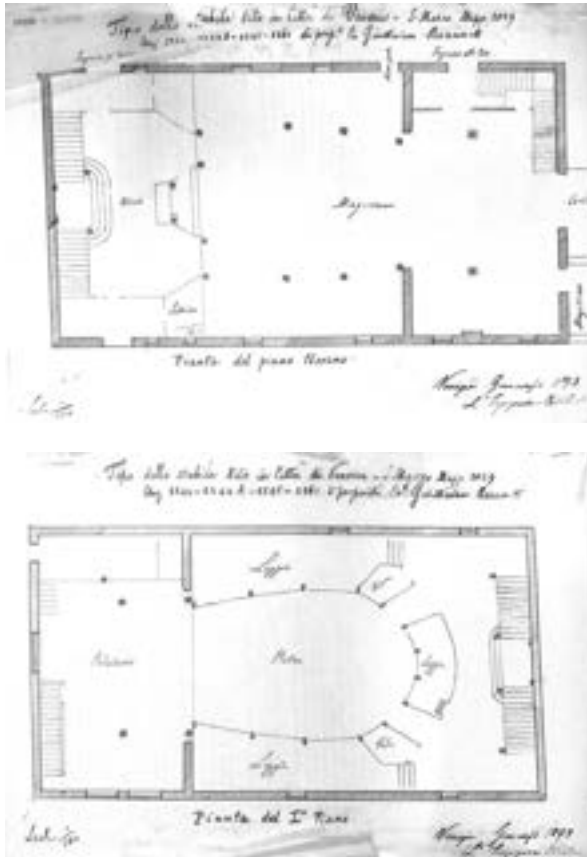


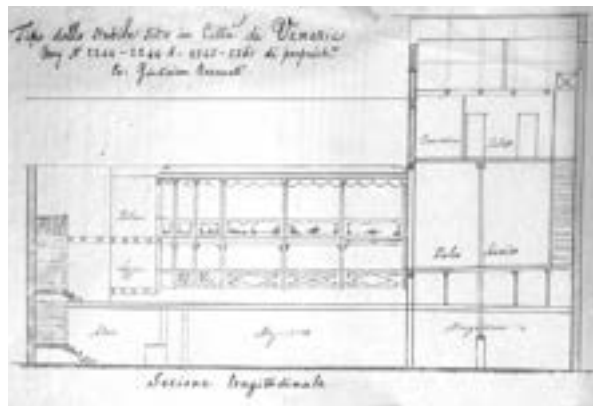
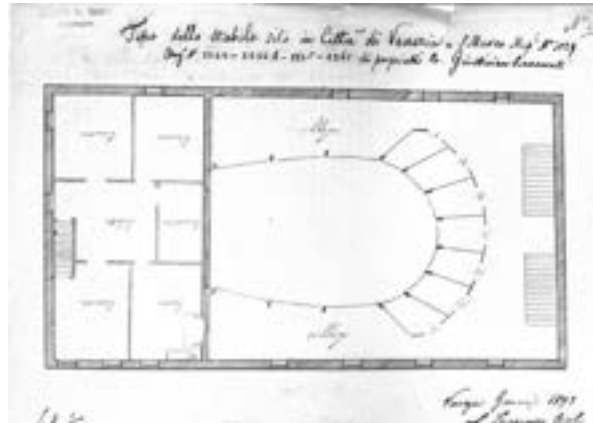
Fig. 9. Ipotesi ricostruttiva del Teatro di San Moisè nel 1793, sezione assonometrica. Modello 3D e rendering di Massimiliano Ciammaichella, 2024.

invece, è profondo circa 9 metri, con una bocca d'opera larga 7,1. La dotazione scenica può contare su una soffitta attrezzata, oramai prossima all'odierna graticcia, con argani e al centro un grande tamburo posizionato fra le capriate del tetto, lo stesso dicasi per il sottopalco che può raccogliere le funi per i tiri di quinte e *tela-ri* (figg. 8, 9). Ma i fasti di un'epoca si avviano al



loro inesorabile declino, perché nell'Ottocento il teatro si apre saltuariamente, pur mantenendo una programmazione operistica di altissimo livello [Zorzi, Muraro, Prato & Zorzi, 1971], si pensi ad esempio al giovanissimo Gioachino Rossini che, il 3 novembre 1810, a soli 18 anni qui debutta con *La cambiale di matrimonio*. La chiusura è attestata al 1818 e dopo pesanti rimaneg-

Figg. 12, 13. Giuseppe Sicher, rilievo del Teatro di San Moisè, 1893. Piante del piano secondo e sezione longitudinale. Archivio privato Giustinian Recanati, Venezia.



giamenti diventa altro da sé. «Sulla sua area ancora proprietà dei Giustinian, nel 1871 Giacomo Del Col, abile burattinaio veneziano, costruì una nuova sala destinata a spettacoli "meccanici" di marionette che prese il nome di Teatro Minerva. Quasi tutti i documenti relativi al San Moisè dal 1792 alla chiusura sono conservati nell'Archivio privato della famiglia» [Mancini, Muraro

& Povoledo, 1995, p. 163]. Le memorie interrotte di un tempo che fu, sono solo abbozzate nei disegni di rilievo prodotti dall'ingegnere Giuseppe Sicher nel 1893 (figg. 10-13). Le piante e la sezione longitudinale del Teatro Minerva, oggi custodite presso l'Archivio privato Giustinian Recanati, infatti, mostrano le tracce di un fantasma della storia culturale e politica dello spettacolo barocco, di cui resistono solo le parvenze dei palchi e della scena. Degli argani e dei complessi dispositivi dell'illusione – ospitati nella soffitta, oramai diventata moderna graticcia nei teatri d'opera, che devono proprio a Venezia la sua invenzione – non rimane più nulla.



**Scenes falling from above.
Invention and illusion at the Teatro
of the SS. Giovanni e Paolo in Venice**

Gabriella Liva

The essay explores the intricate chronology of the Grimani Theatre, proposing a potential reconstruction of the architectural space and scenic devices employed. By analysing archival documents and tracing the intricate historical events of one of the most powerful Venetian families, it is possible to gain insight into the circumstances surrounding the erection of the theatre in 1638. From a modest wooden room, an imposing structure in stone was constructed, which boasted the distinction of being considered the most beautiful and comfortable theatre in the city. The written sources provide valuable insights into the evolution of the hall, initially describing an elliptical structure with rows of seven overlapping loggias. Subsequently, they document a significant redesign, which involved reducing the overall height of the facility and modifying the plan.

The underlying concept remained consistent, encompassing grand scenes with sophisticated machinery that enabled sudden plot twists and special effects.

The text presents a detailed account of the study, analysis and redesign of the two main configurations. It advances an interpretation of the second layout, derived from a survey of the artefact conducted between 1691 and 1693, through the use of a 3D clone. Although there is evidence of a gradual abandonment of sliding mechanisms in the understage from the late 1600s onwards, the Grimani Theatre provides an example of the evolution and metamorphosis of a theatrical scenario that can be partially reconstructed and hypothesised through digital tools aimed at preserving a lost memory.

Bibliografia

Bibliographical references

Abaza, A., Ross, A., Hebert, C., Harrison, M.A.F., & Nixon, M. S. (2010). A survey on ear biometrics. *ACM Transactions on Embedded Computing Systems*, 9(4), 39:1–39:33.

Adami, G. (2003). *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.

Alberti, C. (1997). L'invenzione del teatro. In G. Benzoni & G. Cozzi (Eds.), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. La Venezia barocca* (vol. 7, 701-758). Roma: istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.

Andersen, J.S., Miccini, R., Serafin, S. & Spagnol, S. (2021). Evaluation of individualized HRTFs in a 3D shooter game. In *Proceedings of the 1st International Conference on Immersive and 3D Audio*. Bologna: Institute of Electrical and Electronics Engineers.

Argan, G.C. (1983). *Storia dell'arte come storia della città*. Roma: Editori Riuniti.

Arnheim, R. (2008). *Arte e percezione visiva. Nuova versione*. Milano: Feltrinelli.

Austin, T. (2020). *Narrative environments and experience design: Space as a medium of communication*. New York: Routledge.

Baglioni, L. (2019). Progettare l'effimero: analisi e indagini sulle macchine delle Quarantore di Andrea Pozzo. *Riflessioni. Atti del 41° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Roma: Gangemi Editore.

Baglioni, L. & Migliari, R. (2018). Lo specchio alle origini della prospettiva. *Disegnare. Idee Immagini*, 56, 42-51.

Baglioni, L. & Salvatore, M. (2018). La teoria dei punti di concorso nella scenografia di Guidobaldo del Monte. *disegno*, 3, 41-52.

Baglioni, L. & Salvatore M. (2021). Andrea Pozzo e l'arte dei linguaggi scenici. In *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Tecnologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli.

Baldacci C. (2016). *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*. Milano: Johan&Levi.

Barbaro, D. (1568). *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniele Barbaro eletto patriarca d'Aquileia*. Venetia: Camillo & Rutilio Borgominieri fratelli.

Baumgartner, R., Majdak, P., & Laback, B. (2014). Modeling sound-source localization in sagittal planes for human listeners. *Journal of the Acoustical Society of America*, 136(2), 791-802.

Begault, D. R., Wenzel, E. M., & Anderson, M. R. (2001). Direct comparison of the impact of head tracking, reverberation, and individualized head-related transfer functions on the spatial perception of a virtual speech source. *Journal of the Audio Engineering Society*, 49(10), 904-916.

Benyon, D. (2014). *Spaces of interaction, places for experience*. San Rafael, CA: Morgan & Claypool.

Berkhout, A. J. (1988). A holographic approach to acoustic control. *Journal of the Audio Engineering Society*, 36, 977-995.

Berlangieri, M.G. (2020). La forma dell'inarchiviabile. Fonti, dati, metadati: i documenti teatrali e la rimediazione digitale. *Arti dello spettacolo/Performing Arts*, anno VI. Special Issue. Open Data-Open Access: New Frontiers for Archives and Digital Platforms dedicated to Performing Arts, 16-22.

Bertati, G. (1792). *Il matrimonio segreto*. Vienna: Nel Imperial Teatro di Corte.

Bianconi, L. & Walker, T. (1975). Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici. *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, 379-454.

Biggi, M.I. & Mangini G. (2001). *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*. Venezia: Marsilio.

Bjurnsröm, P. (1966). Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J. Reisenotizen über Barock-Theater in Vene-

dig und Piazzola. *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, 21, 1966, 14-41.

Bisaccioni, M. (1644). *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia. Nell'anno 1644 d'inventione, e cura di Iacomo Torelli da Fano. Dedicati all'Eminentissimo Principe il Cardinal Antonio Barberini*. Venezia: Gio. Vecellio e Matteo Leni.

Bolzoni, L. (2012). *The gallery of memory: Literary and iconographic models in the age of the printing press*. Toronto: University of Toronto Press.

Bonini Lessing, E. (2010). Notazioni sinsemiche di processi interattivi. *Il Verri*, 43, 85-91.

Bonomi, S. (2020). I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo. *Drammaturgia*, 17(7), 103-158.

Borsotti, M. (2017). *Tutto si può narrare: Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*. Milano-Udine: Mimesis.

Bosco, A. (2024). Interni: Spazi di narrazione. In E. Bonini, A. Bosco, L. Calogero & M. Dalla Mura (Eds.), *Interior/Design. Espandere il campo* (53-66). Dueville: Ronzani.

Bracca, S. (2014). *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*. Treviso: Zel.

Brilli, S. (2021). Perché c'è una scena anziché il nulla? Componenti relazionali della scena performativa italiana (1959-1979). In I. Caleo, P. Di Matteo & A. Sacchi (Eds.), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)* (250-269). Venezia: bruno.

Brown, C.P. & Duda, R.O. (1998). A structural model for binaural sound synthesis. *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing*, 6(5), 476-488.

Brückner, U.R. (2011). *Scenography. Atelier Brückner 2002-2010: Make spaces talk*. Stuttgart: Avedition.

Burgio, V., & Raffaetà, R. (2024). Organizing microbial diversity and interspecies relations through diagrams: Trees, maps, and the visual semiotics of the living. *Biosemiotics*, 1-28.

Burkhard, M.D. & Sachs, R.M. (1975). Anthropometric manikin for acoustic research. *Journal of the Acoustical Society of America*, 58(1), 214-222.

Carini Motta F. (1676). *Trattato sopra la struttura de Theatri, e Scene. Che à nostri giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportionone secondo l'insegnamento della pratica Maestra Commune di Fabricio Carini Motta [...]*. Guastalla: Alessandro Giavazzi.

Carlevaris, L. (2024). *L'Ottica di Claudio Tolomeo nella storia della prospettiva*. Roma: Quasar.

Carlevaris, L. (2003). La prospettiva nell'ottica antica: il contributo di Tolomeo. *Disegnare. Idee Immagini*, 27, 16-29.

Carlevaris, L., Menchetelli, V. & Monarchi, C. (in corso di stampa). Architettura e illusione nelle opere ombre di Pietro Carattoli. Analisi prospettica e confronto con i modelli e l'opera di Pozzo e Bibiena. In *Atti del Convegno Quadraturismo e grande decorazione*. Varese, Italia ed Europa (secc. XV-XX), Varese.

Casson, D. (2020). *Closed on Mondays: Behind the Scenes at the Museum*. London: Lund Humphries.

Castelli, G. (1675). *L'Almerico in Cipro. Drama per Musica*. Venezia: Francesco Nicolini.

Chassebras de La Cremaille, J. (1683). *Cronaca delle opere rappresentate a Venezia durante il Carnevale dell'anno 1683*. Le Mercure Galant, mars 1683, 230-309.

Cheng, C.I. & Wakefield, G.H. (2001). Introduction to Head-Related Transfer Functions (HRTFs): Representations of HRTFs in time, frequency, and space. *Journal of the Audio Engineering Society*, 49(4), 231-249.

Ciammaichella, M. (2022). Memoria dell'effimero. Verso un archivio digitale del teatro e della scena barocca italiana. *diségno*, 10, 147-160.

Ciammaichella, M. (2021). *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco*. Napoli: La scuola di Pitagora.

Cipollone, G. (2024). *Corpi a fuoco. Fotografia, performance, femminismo in Italia negli anni settanta*. Venezia: Marsilio.

Cóccioli Mastroviti, A. (1998 a). *Galli Bibiena*. Retrieved April 14, 2024 from https://www.treccani.it/enciclopedia/gallibibiena_%28Dizionario-Biografico%29.

Cóccioli Mastroviti, A. (1998 b). *Ferdinando Galli Bibiena*. Retrieved April 14, 2024 from <https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-galli-bibiena>.

CoE RAISE (2021). *Sound engineering. Center of Excellence in Research on AI- and Simulation-Based Engineering at Exascale*. Retrieved April 10, 2024 from <https://www.coe-raise.eu/sound-engineering>.

Colombo, G. (2021). Dare forma all'inarchiviabile. Progettare un archivio del teatro italiano degli anni Sessanta e Settanta. *Progetto grafico*, 37, 63-78.

Concina, E. (1988). *Pietre, parole, storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*. Venezia: Marsilio.

Cousin, J. (1560). *Livre de perspective*. Paris: J. Le Royer.

Cruciani, F. (2001). *Lo spazio del teatro*. Bari: Laterza.

Daniel, E. (1980). *Joachim of Fiore and the history of the Apocalypse*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Daolmi, D. (2006). La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le 'volubili scene' dell'opera barberiniana. *Il Saggiatore musicale*, 13(1), 5-62.

de Moratìn, L.F. (2010). *Viaggio in Italia (1793-1796)*. Roma: Lombardi Editori.

De Matteis, F. (2020). *Vita nello spazio: Sull'esperienza affettiva dell'architettura*. Milano-Udine: Mimesis.

Del Monte, G. (1600). *Perspectivae libri sex*. Pisauri: Heronymum concordiam.

Dernie, D. (2006). *Exhibition design*. London: Laurence King Publishing.

Engelhardt, Y. (2012). *The language of graphics: A framework for the analysis of syntax and meaning in maps, charts and diagrams*. Amsterdam: Vossiuspers UvA.

European Commission (2021). *Individual Three-dimensional Spatial Auditory Displays for Immersive Virtual Environments. Community Research and Development Information Service (CORDIS), European Commission*. Retrieved April 10, 2024 from <https://cordis.europa.eu/project/id/797850>.

Falk, J.H. & Dierking, L.D. (2000). *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Ferrone, S. (1993). *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi.

Ferroni, G. (1991). *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Torino: Einaudi.

Filippi, E. (2002). *L'arte della prospettiva. L'opera di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

Franinovic, K. & Serafin, S. (Eds.) (2013). *Sonic interaction design*. Cambridge, MA: MIT Press.

Galli Bibiena, F. (1753). *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'architettura civile, nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze, unite da Ferdinando Galli Bibiena*. Bologna: Nella stamperia di Lelio dalla Volpe.

Galli Bibiena, F. (1719 ca.). *Varie opere di Prospettiva inventate da Ferdinando Galli d.o il Bibiena Bolognese Pittore, et Architetto dell'A: SS.ma del Sig:re Duca di Parma Raccolte da Pietro Abbati, et intagliate da Carlo Antonio Buffagnotti*. Bologna: Giacomo Camillo Mercati.

Galli Bibiena, F. (1711). *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche*. Parma: Paolo Monti.

Galvani, L.N. (1969). *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVIII (1637-1700): Memorie storiche e bibliografiche raccolte ed ordinate da Livio Niso Galvani*. Bologna: Libreria Editrice Forni.

Gatzsche, G., Michel, B., Delvaux, J., & Altmann, L. (2008). Beyond DCI: The integration of object oriented 3D sound into the Digital Cinema. In *Proceedings of the 2008 Networked & Electronic Media Summit*. Saint-Malo: NEM.

Gerzon, M.A. (1985). Ambisonics in multichannel broadcasting and video. *Journal of the Audio Engineering Society*, 33, 859-871.

Giannini, G.M. (1677). *Il Nicomede in Bitinia. Drama per Musica*. Venezia: Francesco Nicolini.

Giazotto, R. (1967). La guerra dei palchi. Documenti per servire alla storia del teatro musicale a Venezia come istituto sociale e iniziativa privata nei secoli XVII e XVIII. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, I, 245-286.

Griswold, W.M. (1991). Guercino. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 48(4), 5-56.

Guido, G. (1855). *Ragguaglio delle monete, dei pesi e delle misure attualmente in uso negli stati italiani e nelle principali piazze commerciali d'Europa*. Firenze: presso G.G. Guidi e U. Pratese.

Hann, R. (2019). *Beyond scenography*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Harris, R. (1995). *Signs of writing*. London: Routledge.

Holl, S., Pallasmaa, J. & Perez-Gomez, A. (2007). *Questions of perception: Phenomenology of architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.

Holman, T. (2007). *Surround sound: Up and running*. London: Routledge.

Horn, A. (2018). Teatri Sacri. Andrea Pozzo and the Quarant'ore at the Gesù. In L. Wolk-Simon (Ed.), *The Holy Name: Art of the Gesù; Bernini and His Age (351-371)*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press.

Huang, S.C., Bias, R.G., & Schnyer, D. (2015). How are icons processed by the brain? Neuroimaging measures of four types of visual stimuli used in information systems. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 66(4), 702-720.

Kostelnick, C. (2012). Visualizing technology and practical knowledge in the Encyclopédie's plates: Rhetoric, drawing conventions, and enlightenment values. *History and Technology*, 28(4), 443-454.

Koutamanis, A. (2006). *Buildings and affordances*. In *Proceedings of Design computing and cognition '06*. Berlin: Springer.

Lamothe, V.C. (2009). *The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632-1643)*. Chapel Hill: Doctoral dissertation, University of North Carolina.

Lane, F.C. (1991). *Storia di Venezia*. Torino: Einaudi.

Lenzi, D. (1991). Ferdinando e Francesco Bibiena. I grandi padri della veduta per angolo. In A.M. Matteucci & A. Stanzani (a cura di). *Architetture dell'Inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani* (89-110). Bologna: Arts & Co.

Loria, G., (1921). *Storia della geometria descrittiva*. Milano: Hoepli.

Lupton, E. (2017). *Design Is Storytelling*. New York: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum.

Lüthy, C. (2018). What does a diagram prove that other images do not? Images and imagination in the Kepler-Fludd controversy. In C. Lüthy, C. Swan, P.J.J.M. Bakker & C. Zittel (Eds.), *Image, imagination, and cognition* (227-274). Leiden: Brill.

Majdak, P., Zotter, F., Brinkmann, F., De Muynke, J., Mihočic, M., & Noisternig, M. (2022). Spatially Oriented Format for Acoustics 2.1: Introduction and recent advances. *Journal of the Audio Engineering Society*, 70(7/8), 565-584.

Mancini, F. (1966). *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*. Milano: Fratelli Fabbri Editori.

Mancini, M.F. (2020). *Esordio, maturità e consacrazione internazionale di Andrea Pozzo. Prospettiva e architettura nei grandi cicli di Mondovì, Roma e Vienna*. Torino: Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo.

Mancini, F., Muraro, M.T. & Povoledo, E. (1996). *I Teatri di Venezia. Imprese private e teatri sociali*, vol. 2. Venezia: Corbo e Fiore Editori.

Mancini, F., Muraro, M.T. & Povoledo, E. (1995). *I Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, vol. 1. Venezia: Corbo e Fiore Editori.

Mancini F., Muraro M.T. & Povoledo E. (1975). *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*. Venezia: Neri Pozza.

Mangini, N. (1987). *Alle origini del teatro moderno: lo spettacolo pubblico nel Veneto tra Cinquecento e Seicento*. Modena: Mucchi.

Mangini, N. (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia.

Marotti, F. (1974). *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*. Roma: Bulzoni Editore.

Martinelli, V. (1996). "Teatri sacri e profani" di Adrea Pozzo nella cultura prospettico-scenografica barocca. In V. De Feo & V. Martinelli (Ed.), *Andrea Pozzo (94-113)*. Milano: Electa.

Martini, A. (1883). *Manuale di metrologia, ossia Misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*. Torino: E. Loescher.

Martinioni, G. (1663). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino [...] Con aggiunta Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580. Fino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni primo prete intitolato ai SS. Apostoli. Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del med: Sansovino. Con Tavole Copiosissime*. Venezia: Stefano Curti.

Matteucci, A. M. (1979). *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*. Torino: Istituto Bancario San Paolo di Torino.

McNeil, T.J. (2023). *The exhibition and experience design handbook*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Mehzoud, S. (2019). Scenographic Exhibitions as Spaces of Encounter. *Curator: The Museum Journal*, 62(4), 629-648.

Mello, B. (1979). *Trattato di scenotecnica: prospettiva teatrale, restituzioni, pratica nella pittura e nella confezione delle scene, macchineria, trucchi di palcoscenico, materiale elettrico, luminescenza e illuminotecnica, impianto elettronico*. Novara: Görlich.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Miccini, R. & Spagnol, S. (2021). A hybrid approach to structural modeling of individualized HRTFs. In *Proceedings of the 2021 IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Workshops*. Lisbon: Institute of Electrical and Electronics Engineers.

Miccini, R. & Spagnol, S. (2020). HRTF individualization using deep learning. In *Proceedings of the 2020 IEEE Confe-*

rence on Virtual Reality and 3D User Interfaces Workshops. Atlanta: Institute of Electrical and Electronics Engineers.

Miccini, R. & Spagnol, S. (2019). Estimation of pinna notch frequency from anthropometry. An improved linear model based on principal component analysis and feature selection. In *Proceedings of the 1st Nordic Sound & Music Computing Conference*. Stockholm: KTH Royal Institute of Technology.

Micheli, G. (1995). *Le origini del concetto di macchina*. Firenze: Leo Olschki.

Migliari, R. (2023). La prospettiva solida come strumento di analisi delle transizioni tra lo spazio euclideo e lo spazio della rappresentazione. In *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli.

Migliari, R. & Fasolo, M. (2022). *Prospettiva. Teoria e applicazioni*. Milano: Hoepli.

Milesi, F. (2001). *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa. Barocca*. Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano.

Mohar Betancourt, L.M. (1990). *La escritura en el México antiguo*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

Møller, H. (1992). Fundamentals of binaural technology. *Applied Acoustics*, 36(3-4), 171-218.

Møller, H., Sørensen, M.F., Jensen, C.B., & Hammershøi, D. (1996). Binaural technique: Do we need individual recordings? *Journal of the Audio Engineering Society*, 44(6), 451-464.

Molmenti, P. (1919). *Curiosità di storia veneziana*. Bologna: Zanichelli.

Morselli, V. (2018). *I teatri barocchi e le scenografie spettacolari*. Roma: Dino Audino Editore.

Muraro, M.T. (1987). Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo. *Biblioteca teatrale*, 5/6, 105-113.

Muraro, M.T. (1985). Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo. Storia e documenti per la costruzione di un modello. *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell'anno europea della musica*, 121-149.

Nilsson, N.C., Nordahl, R., & Serafin, S. (2016). Immersion revisited: A review of existing definitions of immersion and their relation to different theories of presence. *Human Technology*, 12(2), 108-134.

Onofrei, M.G., Miccini, R., Unnthórsson, R., Serafin, S., & Spagnol, S. (2020). 3D ear shape as an estimator of HRTF notch frequency. In *Proceedings of the 17th Sound & Music Computing Conference*. Torino: Axa sas/SMC Network.

Ottani, A. (1963). Notizie sui Bibiena. *Rendiconto delle Sessioni della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali, serie VI, II*, 123-137.

Ottolini, G. (2015). Architetture, scene, mostre. In L. Basso Peressut, G. Bosoni & P. Salvadeo (Eds.), *Mettere in scena mettere in mostra* (151-156). Siracusa: LetteraVentidue.

Pavanello, I. (Ed.). (1981). *I catasti storici di Venezia: 1807-1913*. Roma: Officina Edizioni.

Pavis, P. (1998). Spazio scenico. In *Dizionario del teatro*. Bologna: Zanichelli.

Pélerin, J. (1505). *De Artificiali Perspectiva*. Tour: Pierre Jacques.

Perondi, L., Perri, A., & Romei, L. (2024). *Non-linear visual artifacts and the writing-reading interface*. AWILL, 2024.

Perondi, L., & Romei, L. (2022). Cose che si possono mostrare meglio con le figure: Analisi sinsemica degli anelli trinitari nel Liber Figurarum di Gioacchino da Fiore. *Giornale di Storia*, 40, 1-18.

Perri, A. (1994). *Il Codex Mendoza e le due paleografie*. Bologna: Clueb.

Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. New York: Routledge.

Povoledo, E. (1979). Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano. In A. Schnapper (Ed.), *La scenografia barocca* (5-17). Bologna: Clueb.

Pozzo, A. (1693). *Prospettiva de' Pittori e architetti della Compagnia di Gesù. Parte prima*. Roma: Stamperia di Giò.

Pozzo, A. (1700). *Prospettiva de' Pittori e architetti della Compagnia di Gesù. Parte seconda*. Roma: Ex Thypographia Jo.

Profumo, R. (Ed.). (1992). *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli*. Roma: Bonsignori Editore.

Purciello, M.A. (2005). *And Dionysus Laughed. Opera, Comedy and Carnival in Seventeenth-Century Venice and Rome*. Princeton: Doctoral dissertation, Princeton University.

Rainini, M. (2006). *Disegni dei tempi: Il Liber figurarum e la teologia figurativa di Gioacchino da Fiore*. Roma: Viella.

Reeves, M., & Hirsch-Reich, B. (1972). *The Figurae of Joachim of Fiore*. Oxford: Clarendon Press.

Resmini, A., & Rosati, L. (2011). *Pervasive information architecture: Designing cross-channel user experiences*. Amsterdam: Elsevier.

Richards, C., & Engelhardt, Y. (2022). Analysing and designing visualizations - Diagrammatics (1984) revisited. *Info-Design. Revista Brasileira De Design Da Informação*, 19(1), 1-19.

Rinuccini, O. (1639). *L'Arianna. Tragedia del signor Ottavio Rinuccini, gentil'huomo della camera del re christianissimo. Rappresentata in musica. Con licenza de' Superiori*. Venezia: Angelo Salvadori.

Robbe-Grillet, A. (1983). *Topologia di una città fantasma*. Milano: Guanda.

Robbe-Grillet, A. (1976). *Topologie d'une cité fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Rosand, E. (2006). Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte ai teatri d'opera a pagamento. In M. Bent, R. Dalmonte & M. Baroni (Eds.), *Enciclopedia della Musica* (403-415). Milano: Einaudi, 2006.

Sabbattini, N. (1638). *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro. Già Architetto del Serenissimo Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere Ultimo Signore di Pesaro [...]*. Ravenna: per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli Stampatori Camerali.

Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Venezia: Marsilio.

Salvatore, M. (2020). Prospettici ingegni. Strumenti e metodi per la costruzione della prospettiva applicata. *diségno*, 6, 95-108.

Sansovino, F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte Le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi pubblici, & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria.* Venezia: Iacomo Sansovino.

Schneider, R. (2011). *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment.* New York: Routledge.

Schneider, R. (2001). Performance Remains. «*Performance Research*», 6(2), 100-108.

Serio, S. (1600). *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serio Bolognese.* Venezia: Francesco de' Franceschi.

Singh, J. (2018). *No archive will restore you.* Santa Barbara: Punctumbooks.

Sinisgalli, R. (Ed.). (1984). *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei Marchesi del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli.* Roma: "L'erma" di Bretschneider Editore.

Skippon, P. (1745). *An Account of a Journey. Made Thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy, and France.* London: Churchill.

Soranzo, C. (2018). La nascita del "teatro alla veneziana". Il primato dei teatri Tron e Michiel nell'invenzione dell'edificio teatrale nel XVI secolo. *La Rivista di Engramma*, 152, 35-52.

Sottsass, E. (2017). *Ettore Sottsass - there is a planet: Texts and photographs.* Milano: Electa.

Spagnol, S. (2020 a). HRTF selection by anthropometric regression for improving horizontal localization accuracy. *IEEE Signal Processing Letters*, 27, 590-594.

Spagnol, S. (2020 b). Auditory model based subsetting of head-related transfer function datasets. In *Proceedings of the 45th IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing.* Barcelona: Institute of Electrical and Electronics Engineers.

Spagnol, S., Miccini, R., Onofrei, M.G., Unnthórsson, R., & Serafin, S. (2021). Estimation of spectral notches from pinna meshes: Insights from a simple computational model. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 29, 2683-2695.

Spagnol, S., Miccini, R., & Unnthórsson, R. (2020). *The Viking HRTF dataset v2* [Data set]. Zenodo.

Spagnol, S., Wersényi, G., Bujacz, M., Bălan, O., Herrera Martínez, M., Moldoveanu, A., & Unnthórsson, R. (2018). Current use and future perspectives of spatial audio technologies in electronic travel aids. *Wireless Communications and Mobile Computing*, 2018, 3918284.

Spagnol, S., Purkhús, K. B., Björnsson, S. K., & Unnthórsson, R. (2019). *The Viking HRTF dataset*. In *Proceedings of the 16th Sound & Music Computing Conference*. Málaga: SMC Network.

Stefani, G. (2018). Francesco Santurini impresario d'Opera a Venezia (1674-1683). *Drammaturgia*, 5, 55-82.

Tamburini, E. (2012). *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*. Firenze: Le Lettere.

Tamburini, E. (2000). "Naturalezza d'artificio" nella finzione scenica berniniana: la Comica del Cielo di Giulio Rospigliosi (1668). In *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, 98-100, 93-147.

Tamburini, E. (1997). *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*. Roma: Bulzoni Editore.

Tamburini, E. (1994). *Scenotecnica barocca*. Roma: E & A Editori Associati.

Teston, L. (2024). Un'introduzione alla Public Interiority. In E. Bonini, A. Bosco, L. Calogero & M. Dalla Mura (Eds.), *Interior/Design. Espandere il campo* (67-81). Dueville: Ronzani.

Thornett, L. & Crawley, G. (2022). Staged: scenographic strategies in contemporary exhibition design. *Theatre and Performance Design*, 8(1-2), 3-6.

Trocchianesi, R. & Pils, G. (Eds.). (2017). *Design e rito: La cultura del progetto per il patrimonio rituale contemporaneo*. Milano-Udine: Mimesis.

Troili, G. (1683). *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*. Bologna: Gioseffo Longhi.

Tsepapadakis, M. & Gavalas, D. (2023). Are you talking to me? An Audio Augmented Reality conversational guide for cultural heritage. *Pervasive and Mobile Computing*, 92, 101797.

Turner, N., & Plazzotta, C. (1991). *Drawing by Guercino from British Collections*. London: British Museum Press.

Välimäki, V., Parker, J.D., Savioja, L., Smith, J.O., & Abel, J.S. (2012). Fifty years of artificial reverberation. *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 20(5), 1421-1448.

Vasari, G. (1568). *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et atchitettori, Primo Volume della Terza parte*. Firenze: appresso i Giunti.

Vignola, I.B. (1583). *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con commentarij del R.P.M. Egnatio Danti*. Roma: Francesco Zannetti.

Waddy, P. (1990). *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*. New York: The Architectural History Foundation.

Waddy, P. (1976). The design and designers of Palazzo Barberini. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35(3), 151-185.

Whitehead, J. (2018). *Creating interior atmosphere: Mise-en-scène and interior design*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Wilson, E., Goldfarb, A. & Pietrini, S. (2010). *Storia del teatro*. New York: McGraw-Hill Education.

Xie, B. (2013). *Head-Related Transfer Function and Virtual Auditory Display*. Fort Lauderdale, FL: J. Ross Publishing.

Zammar, L. (2017). *Scenography at the Barberini Court in Rome: 1628-1656*. Warwick: Doctoral dissertation, University of Warwick.

Zorzi, L., Muraro, M.T., Prato, G. & Zorzi, E. (Eds.). (1971). *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*. Venezia: Zinchi.

Zuffi, S. (1992). *Guercino*. Milano: Elemond Arte.

