

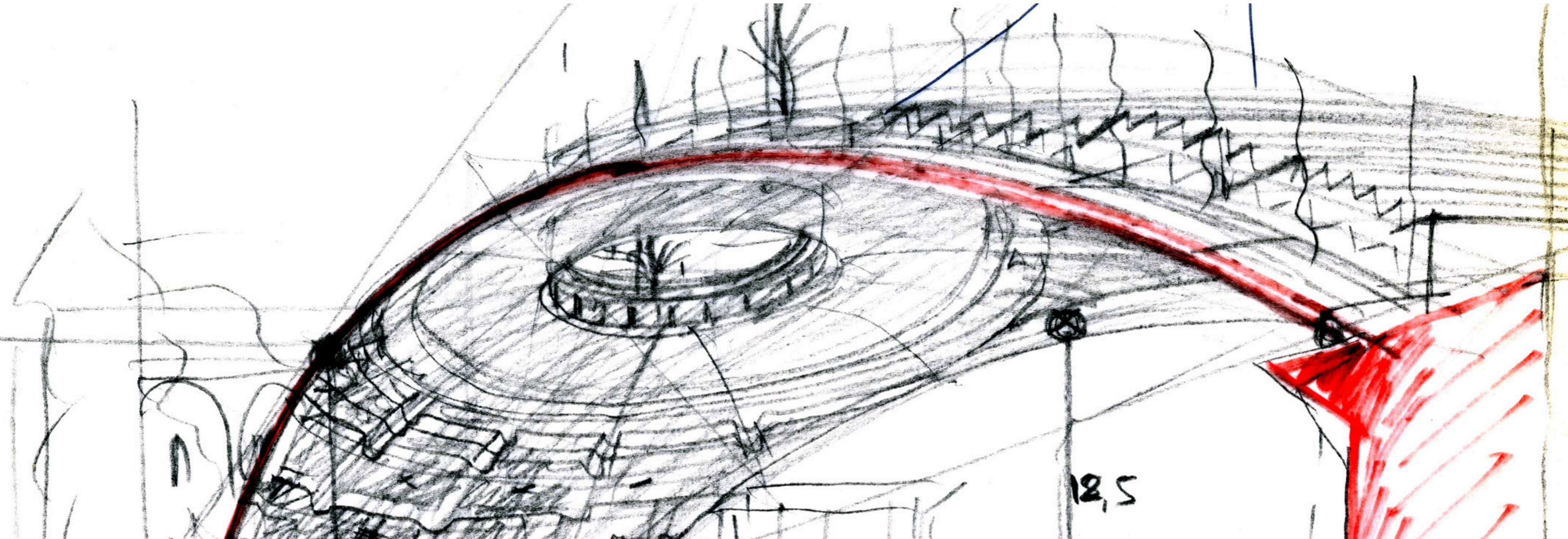
disegno 10.2022



unione italiana disegno
10.2022

disegno

ISSN 2533-2899



12,5

diségnò

10.2022

IL DISEGNO NEGLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA

diségno



Rivista semestrale della società scientifica Unione Italiana per il Disegno
n. 10/2022
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Direttore responsabile

Francesca Fatta, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno

Journal manager

Valeria Menchetelli

Comitato editoriale - indirizzo scientifico

Comitato Tecnico Scientifico dell'Unione Italiana per il Disegno (UID)

Marcello Balzani, Università degli Studi di Ferrara - Italia
Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia - Italia
Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze - Italia
Carlo Bianchini, Sapienza Università di Roma - Italia
Massimiliano Ciammaichella, Università IUAV di Venezia - Italia
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari - Italia
Mario Docci, Sapienza Università di Roma - Italia
Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania - Italia
Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova - Italia
Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria - Italia
Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova - Italia
Elena Ippoliti, Sapienza Università di Roma - Italia
Alessandro Luigini, Libera Università di Bolzano - Italia
Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo - Italia
Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara - Italia
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italia
Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine - Italia
Roberto Spallone, Politecnico di Torino - Italia
Graziano Mario Valenti, Sapienza Università di Roma - Italia
Chiara Vernizzi, Università degli Studi di Parma - Italia
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Italia

Membri di strutture straniere

Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glauca Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasile
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spagna
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP, Marseille - Francia
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codañer, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portogallo
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - Sudafrica
Cornelie Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germania
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spagna
César Otero, Universidad de Cantabria - Spagna
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spagna
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spagna

Comitato editoriale - coordinamento

Paolo Belardi, Massimiliano Ciammaichella, Enrico Cicalò, Francesca Fatta,
Barbara Messina, Cosimo Monteleone, Paola Puma, Paola Raffa, Veronica Riavis,
Andrea Giordano, Elena Ippoliti, Francesco Maggio, Alberto Sdegno, Ornella Zerlenga

Comitato editoriale - staff

Laura Carlevaris, Luigi Cocchiarella, Massimiliano Lo Turco, Valeria Menchetelli,
Barbara Messina, Cosimo Monteleone, Paola Puma, Paola Raffa, Veronica Riavis,
Cettina Santagati, Alberto Sdegno (delegato del Comitato editoriale - coordinamento),
Ilaria Trizio, Michele Valentino

Progetto grafico

Paolo Belardi, Enrica Bistagnino, Enrico Cicalò, Alessandra Cirafici

Segreteria di redazione

piazza Borghese 9, 00186 Roma
redazione.disegno@unioneitalianadisegno.it

In copertina

Schizzo (dettato), progetto per il Ponte dell'Accademia di Francesco Cellini e Giovanni Morabito,
1985. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti - collezione Bastiana e Francesco Dal Co.

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a procedura di doppia revisione anonima (double blind peer review) che prevede la selezione da parte di almeno due esperti internazionali negli specifici argomenti. Per il numero 10, anno 2022, la procedura di valutazione dei contributi è stata affidata ai seguenti referee:

Fabrizio Agnello, Giuseppe Amoruso, Adriana Arena, Marinella Arena, Laura Baratin, Salvatore Barba, Cristiana Bartolomei, Carlo Battini, Francesco Bergamo, Marco Giorgio Bevilacqua, Alessio Bortot, Stefano Brusaporci, Pedro Cabezas Bernal, Cristina Candito, Marco Carpiceci, Mario Centofanti, Valeria Cera, Stefano Chiarenza, Emanuela Chiavoni, Alessandra Cirafici, Vincenzo Cirillo, Daniele Colistra, Giuseppe D'Acunto, Antonella Di Luggo, Isabella Friso, Carlo Inglese, Alfonso Ippolito, Pedro Antonio Janeiro, Federica Maietti, Marco Muscogiuri, Daniela Palomba, Lia Maria Papa, Leonardo Paris, Andrea Pirinu, Manuela Piscitelli, Daniele Rossi, Gabriele Rossi, Marta Salvatore, Giovanna Spadafora, Daniele Villa, Marco Vitali, Andrea Zerbi.

Consulente per le traduzioni in lingua inglese Elena Migliorati.

Gli autori degli articoli dichiarano che le immagini incluse nel testo sono libere da diritti oppure ne hanno acquisito l'autorizzazione per la pubblicazione. L'editore ha fatto quanto possibile per rintracciare i detentori dei diritti dell'immagine pubblicata a p. 18 e resta comunque a disposizione degli eventuali aventi diritto.

La rivista *diségno* è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) per l'area non bibliometrica 08 - Ingegneria civile e Architettura ed è indicizzata su Scopus.

Publicato in giugno 2022

ISSN 2533-2899



10.2022

diségno

5 *Francesca Fatta*

Editoriale

7 *Caterina Palestini*

Copertina

Ricerca e Archivi di Architettura. I ruoli e le disseminazioni del disegno

18 *Anonimo*

Immagine

La Bodleian Library di Oxford

19 *Paola Puma*

Alberi e labirinti, biblioteche e archivi: il disegno di architettura tra spazio realizzato e spazio re-immaginato

IL DISEGNO NEGLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA

Metodologie di ricerca

27 *Chiara Vernizzi*

Disegni di architettura e archivi digitali: acquisizione, strutturazione, conservazione

39 *Laura Farroni
Marta Faienza
Matteo Flavio Mancini*

Nuove prospettive per i disegni degli archivi italiani di architettura: riflessioni e sperimentazioni

51 *Alberto Sdegno
Veronica Riavis*

Per un archivio digitale di modelli interattivi di Marcello D'Olivo

65 *Davide Mezzino
Beppe Moiso
Tommaso Montonati
Francesca Valentina Luisa Lori*

La digitalizzazione dell'archivio fotografico del Museo Egizio: strategie di interpretazione e comunicazione

Collezioni

77 *Margherita Guccione*

MAXXI Architettura tra museo e archivio.
Tutela, ricerca e valorizzazione degli archivi degli architetti nel XXI secolo

85 *Sonia Mollica*

L'Album dei fari italiani. Tra conoscenza e digitalizzazione

95 *Vincenzo Bagnolo
Raffaale Argiolas
Simone Cera*

Traduzioni digitali di architetture di carta

107 *Maurizio Marco Bocconcino
Mariapaola Vozzola*

Dallo scaffale alla mappa, dalla mappa al modello informativo e ritorno:
l'Archivio Porcheddu al Politecnico di Torino

Riconfigurazioni digitali

123 *Francesco Maggio
Eleonora Gelardi*

La costruzione *in fieri* di un archivio privato

- 135 *Manuela Incerti
Gianmarco Mei
Anna Castagnoli* Ubaldo Castagnoli: sulle tracce grafiche e storiche di un esponente del Gruppo 7
- 147 *Massimiliano Ciammaichella* Memoria dell'effimero. Verso un archivio digitale del teatro e della scena barocca italiana
- 161 *Fabrizio Avella* Il terzo concorso per il Palazzo di Giustizia di Ernesto Basile. Analisi, ricostruzione congetturale e fotoinserti
- 173 *Wilson Florio
Ana Tagliari* The Enhancement of Cultural Heritage: from Documentation to Digital Simulation of MAC USP by Paulo Mendes da Rocha
- 185 *Vincenza Garofalo
Elisa Luna* Palazzo Lanza dei Principi di Deliella. Dai disegni di archivio di Ernesto Basile alla ricostruzione virtuale
- 197 *Alessandra Cirafici
Alice Palmieri* Napoli: progetti sul *waterfront* tra le due guerre. Visioni di architettura e pensiero sulla città nei disegni dell'Archivio Privato Frediano Frediani

RUBRICHE

Lecture/Riletture

- 215 *Luigi Cocchiarella* *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura* di Vittorio Ugo. Una rilettura

Recensioni

- 221 *Mirco Cannella* Vincenzo Cirillo (2021). *Feste Settecentesche a Napoli. Disegni e progetti per l'architettura effimera*. Napoli: La Scuola di Pitagora
- 223 *Andrea Giordano* Domenico Pastore (2021). *Dalla superficie al volume. Una lettura grafica dei Solidi di Cesare Leonardi*. Melfi (Potenza): Libria editrice
- 225 *Sereno Innocenti* Giuseppe Caglioti, con Tatiana Tchouvilleva e Luigi Cocchiarella (2020). *Odi et amo. Dalle ambiguità percettive al pensiero quantistico*. Milano: Mimesis
- 227 *Marcello Scalzo* Felice Romano (2021). *Nouvelle Méthode di Jean-Jacques Lequeu. Ridisegno, analisi grafica e rilettura critica*. Milano: FrancoAngeli

Eventi

- 231 *Michela Ceracchi* REAACH-ID 2021 Symposium. Ricerche e riflessioni sull'uso delle tecnologie digitali nella rappresentazione
- 235 *Edoardo Dotto* III Seminario valutazione della ricerca nel SSD ICAR/17 - DISEGNO. Strategie e politiche disciplinari
- 237 *Marco Fasolo* *Rappresentare il tempo. Architettura, geometria e astronomia*
- 239 *Barbara Messina* ANNA SGROSSO tra memoria e futuro
- 243 *Rossella Salerno* *Connettere. Un disegno per annodare e tessere*
- 246 *Michele Valentino* *Workshop 3D Modeling & BIM. Information e 3D Modeling per il patrimonio costruito*

251

La biblioteca dell'UID

Memoria dell'effimero. Verso un archivio digitale del teatro e della scena barocca italiana

Massimiliano Ciammaichella

Abstract

Sul finire del Cinquecento, Venezia apre i primi teatri pubblici a pagamento, ma ciò sembra presagire una storia fallimentare, a giudicare dalle entrate delle famiglie Michiel e Tron, perché il successo di un seguito interrotto per circa cinquantasette anni comincia a intravedersi, nel 1637, con la riapertura del Teatro San Cassan che prende le distanze dal genere della commedia recitata, per abbracciare il melodramma in musica.

La cultura dello spettacolo si impone in laguna e a fine secolo la città ospita circa 15 teatri musicali, di cui, purtroppo, non rimangono tracce tangibili.

L'articolo delinea le traiettorie per la costruzione di un archivio digitale, capace di connettere un'eterogeneità di fonti utili alla ricostruzione dei teatri, delle macchine e delle scene che li hanno animati, in modelli 3D che si configurano come performativi spazi digitali di una memoria dalla quale estrapolare le dinamiche della sua attualizzazione.

In questo modo le tracce materiali e immateriali delle architetture, delle scenografie e delle macchine, che hanno caratterizzato le origini e condizionato il successivo sviluppo del teatro pubblico, diventano i paradigmi di una nuova idea della scena dello spettacolo come immagine del mondo.

Parole chiave: teatro, scenografia, prospettiva, modellazione 3D, Venezia.

Introduzione

«La raccolta dei fenomeni è un'incombenza dei concetti, e la frammentazione operata in essi dall'intelletto analitico è tanto più significativa per il fatto di conseguire in un solo colpo un duplice risultato: la salvazione dei fenomeni e la rappresentazione delle idee»
[Benjamin 1999, p. 10].

Gli studi sulla scena barocca, di matrice prevalentemente italiana, spesso sono deficitari di una organicità della ricerca accademica orientata a restituire la centralità, prima europea poi globale, di questa fondamentale vicenda estetica e politica. Studiare e ricostruire, in termini culturali e virtualmente visivi, gli spazi del nuovo teatro pubblico che nel Seicento si sviluppa proprio a partire da Venezia – recuperando i documenti della sua istituzione, le ragioni costituenti di tutto questo nuovo modo di rappresentare e dunque inter-

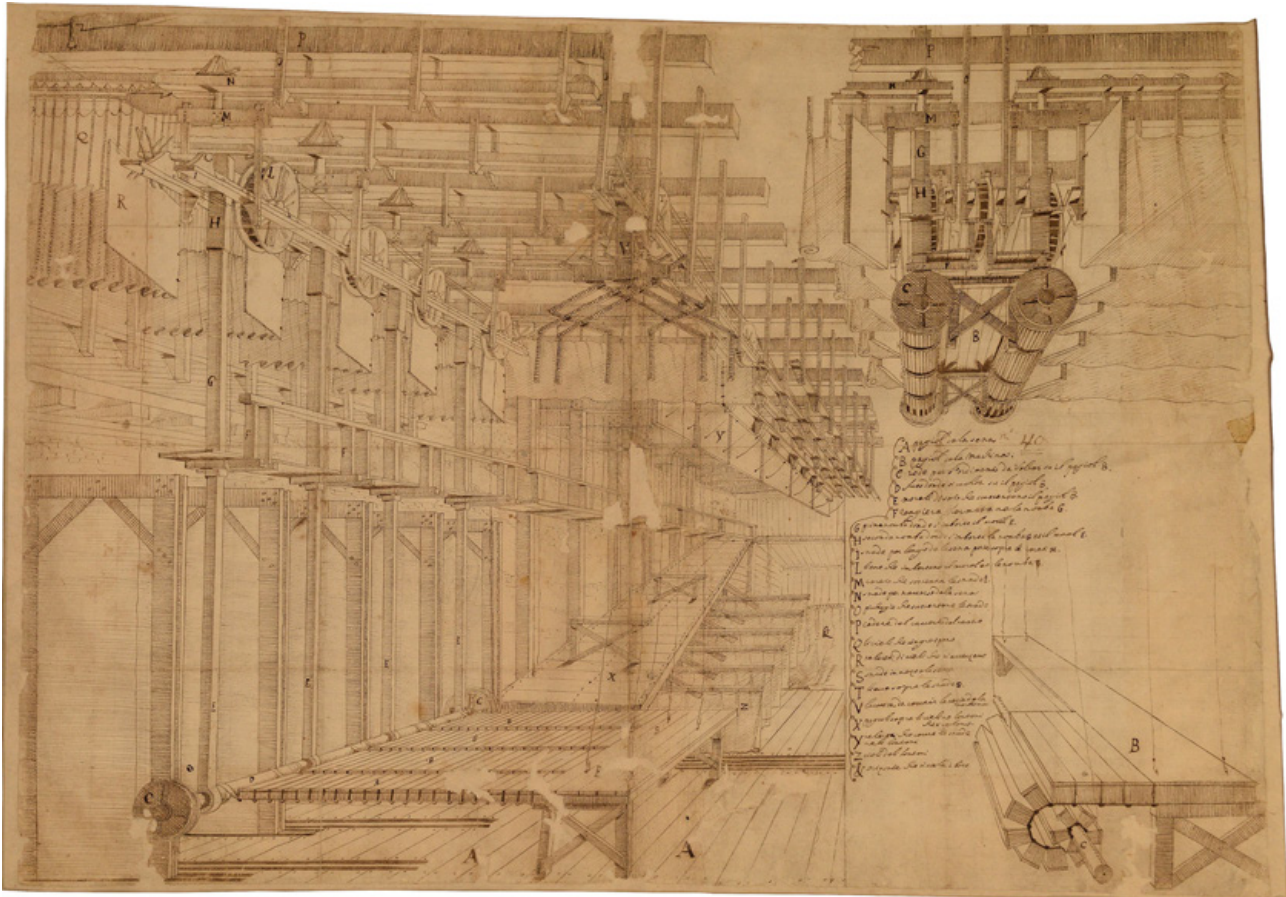
pretare il mondo, anche attraverso scritti e fonti inedite –, significa allargare il campo di pertinenza dell'indagine e della comprensione sociale. Ciò consente di ridisegnare una credibile mappa rimossa della modernità. Ma per quanto il concetto stesso di archiviazione si posizioni al limite di superamento di un ossimoro, se riferito a pratiche per loro stessa natura annoverabili tra i domini dell'effimero, le arti performative, che nell'*hic et nunc* per molti secoli hanno negoziato la propria ragione d'essere, costituiscono il banco di prova di questa trattazione che articola i suoi convincimenti estrapolandoli dai territori labili dell'immaterialità. Se la memoria tangibile può tradursi nella didascalica trasposizione immaginifica di una preesistenza architettonica, oppure nell'interpretazione delle tracce trasformative di un

artefatto – anche al fine di recuperarne la configurazione originaria – come nel racconto di una vita che ha concluso il suo ciclo, l'intangibilità della messa in scena temporanea lascia ampi margini di manovra nel glorificarne la postuma assenza, soprattutto quando occupa gli spazi illusori di un teatro scomparso che, prima di tutti, impone 'il gioco della vita' in forma musicata e cantata: nel melodramma. Questo è quanto accade a Venezia nel Seicento e le testimonianze che lo attestano sono rintracciabili nei disegni

raccolti nei taccuini di viaggio, nei documenti, negli album, nei testi, nei libretti e nei manoscritti custoditi in celebri biblioteche e archivi europei, ma anche attraverso la ricezione culturale: nei trattati, nei quaresimali e nei discorsi accademici (fig. 1).

Un ingente patrimonio, largamente nascosto e frammentato, quindi, costituisce un insieme prezioso di saperi da aggiornare e consegnare in tutto il loro beneficio alla più ampia comunità.

Fig. 1. Giovanni Battista Lambranzi, disegno della macchina scenica del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 6].



Partendo da questo presupposto, si registra come il dibattito sull'accesso aperto alle informazioni nell'ultimo ventennio abbia coinvolto proprio gli archivi digitali e le università, nella prospettiva di una disseminazione dei risultati della ricerca sempre più flessibile, tanto da formulare un vero e proprio manifesto europeo a suo sostegno [1]. Parallelamente, i consolidati luoghi istituzionali, dediti all'ordinata raccolta e conservazione documentale, si sono completamente votati ai processi di smaterializzazione, trasferendo una buona parte o la totalità dei contenuti nel web. Ma questi, per alcuni esperti di archivistica, nel «server o tra le nuvole ribollono di obsolescenza, tendono a dissolversi insieme ai fatti di cui sono prodotto e testimonianza. Gli archivi digitali sono una fluida, ingarbugliata matassa. Distrarla significa consegnare il presente al futuro. I documenti digitali volano via non appena prodotti, vanno saputi addomesticare per farne memoria tangibile» [Valacchi 2018, p. 23].

Allora, forse, il problema risiede proprio nella rinnovata accezione del termine documento, che oggi assume una pluralità di significati, anche in virtù delle narrazioni che su di esso si possono costruire, nel percorrere il viaggio di ritorno di una storia dimenticata o rimossa.

Le arti performative, infatti, ne problematizzano la valenza, considerandolo alla stregua di episodio di una totalità. Poiché le logiche dello spettacolo, nel suo farsi e divenire, coinvolgono un insieme di soggettività e azioni, per le quali può risultare difficile ricomporre le dinamiche a posteriori, in questo contesto l'archiviare diventa un'operazione di raccolta di frammenti e, potendoli classificare per tipologia, le immagini assumono un ruolo preferenziale nel dipanare la complessità [Kihm 2015].

Archivi dell'effimero

«Tra la lingua che definisce il sistema di costruzione delle frasi possibili, e il corpus che raccoglie passivamente le parole pronunciate, l'archivio definisce un livello particolare; quello di una pratica che fa sorgere una molteplicità di enunciati»
[Foucault 1997, p. 121]

Con la volontà di tracciare un itinerario dei teatri di tutta Europa nel 2007 è nata l'organizzazione non profit *Perspectiv* [2], le cui principali azioni sono volte a incoraggiare la conservazione e i restauri dei teatri storici, sostenere progetti di ricerca e far conoscere al pubblico questo straordinario patrimonio culturale. Da qui la necessità di censirlo attra-

verso un database che monitora i teatri di tutto il mondo, comprendendo anche quelli in parte trasformati o completamente scomparsi nel corso dei secoli.

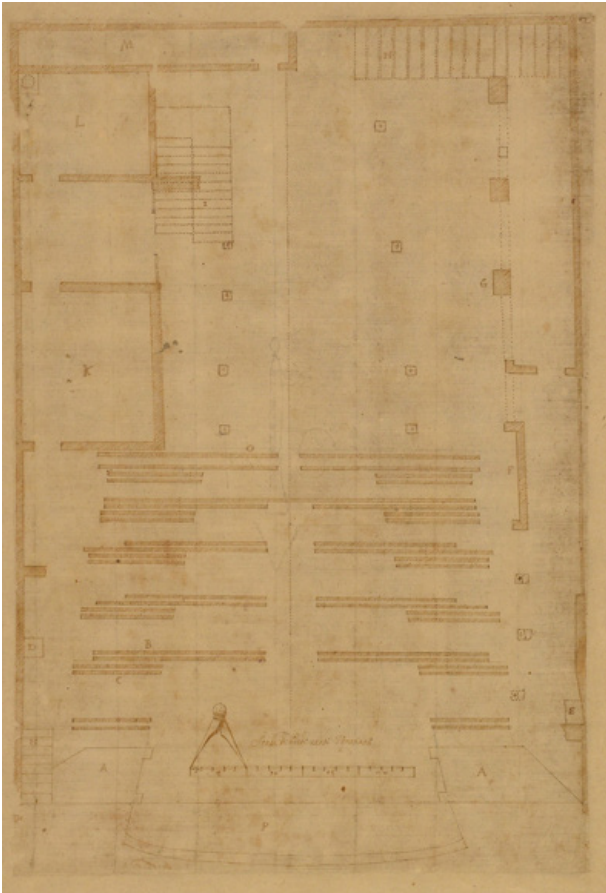
European Theatre Architecture [3] è strutturato nella forma di un archivio aperto, all'interno del quale l'utente può implementare i contenuti, registrandosi nella piattaforma digitale con il proprio indirizzo di posta elettronica. Le informazioni riguardano principalmente le architetture e i luoghi della performance che vengono geograficamente localizzati; tuttavia, i materiali raccolti attingono alle risorse gratuite di internet e, in diversi casi, presentano alcune imprecisioni di datazione e attribuzione degli autori.

Più in generale, si può notare come i database dedicati alla mappatura delle arti performative in Europa, dal Seicento ai giorni nostri, possano essere raggruppabili in due distinte categorie: quelli orientati all'architettura teatrale, come si è appena visto, e quelli che invece privilegiano gli eventi in essa prodotti. Ad ogni modo, studi recenti hanno dimostrato che queste esperienze – in cui l'Italia è pressoché inesistente – sono in buona parte l'esito di progetti di ricerca accademica finanziati su fondi temporanei che, una volta conclusi, si abbandonano alla loro obsolescente presenza nello spazio sconfinato del web [Baptist, Noordegraaf, van Oort 2021]. Si capisce che la sostenibilità di un archivio 'vivo' dipende dall'aggiornamento continuo dei dati e dei software depu-

Fig. 2. Stampa de *La Deidamia*. Esterno di palazzo con personaggi. Scena di Giacomo Torelli, Teatro Novissimo, Venezia 1644. Fondo Povoledo, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia (inv. 56_024).



Fig. 3. Giovanni Battista Lambranzi, pianta del palcoscenico del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 27].



tati alla loro gestione, anche avviando progetti collaborativi e partecipativi, in grado di coinvolgere vere e proprie infrastrutture di ricerca animate da studiosi, enti, fondazioni, istituzioni pubbliche e private.

È proprio in questa direzione, con l'idea di sviluppare forme innovative di archiviazione digitale, che si è avviato il progetto di ricerca *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* [4], nel quale si indagano le arti performative degli anni Sessanta e Settanta del Novecento in Italia, allo scopo di studiare, preservare e valorizzare le interazioni tra teatro, musica, arti visive, cinema e videoarte, in un'ottica inclusiva secondo la quale proprio le arti performative manifestano la loro volontà al comune [Campbell 2009].

Per quanto concerne gli studi sulla scena barocca italiana, invece, il veneziano archivio dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma, della Fondazione Giorgio Cini [5], offre una gran ricchezza di materiali schedati, per lo più provenienti da donazioni (fig. 2).

Il fondo Elena Povoledo, ad esempio, è l'esito di una pluriennale ricchissima raccolta di locandine, fotografie, disegni, incisioni e bozzetti di scena collezionati dalla studiosa, presentandosi come una risorsa fondamentale per lo studio e la ricostruzione dei teatri, delle scenografie e delle macchine che hanno originato il teatro pubblico nel Seicento.

Eстетica del melodramma in archivio

«Lo spazio dell'esperienza creativa non è mai solo individuale, non soltanto perché il contesto definisce chi o che cosa conta come creativo, ma perché la costruzione stessa del processo avviene fin dall'inizio come una relazione»
[Melucci, Fabbrini 1994, p. 30]

I rapporti che sanciscono la nascita del teatro barocco, inteso nella configurazione tipologica determinante gli spazi istituzionali che lo connotano, non possono prescindere dal contesto morfologico, sociale e politico nel quale esso stesso si innesta: Venezia.

I prodromi di questa dirimente avventura si ravvisano già nel 1580 quando, nella parrocchia di San Cassan, Alvise Michiel fa costruire un teatro di commedia che l'anno successivo debutta assieme al limitrofo teatro di Ettore Tron. Francesco Sansovino ci rende partecipi del fatto che il primo disponeva di una cavea semicircolare, mentre il secondo aveva forma ellittica, in ogni caso entrambi erano dotati di più ordini di palchi [Sansovino 1581].

Durò poco il loro successo, sia in termini di entrate, lei per la censura gesuita che non vide certo di buon occhio le 'lascive' commedie. Tuttavia, a seguito di diversi incendi che segnarono la triste storia del Teatro Tron, nel carnevale del 1637 l'omonima famiglia inaugurò il nuovo teatro musicale San Cassan, con *L'Andromeda*, melodramma scritto da Benedetto Ferrari e musiche di Francesco Manelli [Galvani 1969]. Questo «fu certamente un evento d'importanza fondamentale per l'evoluzione dell'opera in musica. Al mecenate si sostituì l'impresario che a sua volta riceveva il teatro in affitto dal proprietario, quasi sempre un nobile, desideroso di aumentare i propri capitali con un lucroso investimento» [Zorzi, Muraro, Prato, Zorzi 1971, p. 51].

Il successo era assicurato dalla produzione di eventi spettacolari che, nella morsa della competizione, perfezionavano l'arte illusoria delle prospettive accelerate, in scenografie fatte di quinte mobili i cui rapidissimi cambi avvenivano completamente a vista ed erano supportati dagli effetti speciali della macchinaria. Così lo spettatore poteva assistere all'apparizione di cantanti sospesi fra le nuvole, all'emersione di mostri marini che si destreggiavano nel turbinio delle onde, al totale stupore nell'interrogarsi sulla veridicità della magia.

Un'intensa attività culturale animava la Serenissima che, alla fine del Seicento, contava sulla presenza di ben quindici teatri musicali, oramai perduti.

I protagonisti di sovente non compaiono nei libretti delle opere, ciò si registra anche nelle raccolte provenienti da biblioteche, istituzioni ed archivi che ne documentano la prolifica attività, attraverso bozzetti, disegni di scena e rilievi architettonici, come ad esempio si riscontra nel caso del Teatro San Salvador [6].

I loro nomi di sovente non compaiono nei libretti delle opere, ciò si registra anche nelle raccolte provenienti da biblioteche, istituzioni ed archivi che ne documentano la prolifica attività, attraverso bozzetti, disegni di scena e rilievi architettonici, come ad esempio si riscontra nel caso del Teatro San Salvador [6].

Qui, negli anni compresi fra il 1673 e il 1676, il marchese Guido Rangoni III ha rivestito la carica di impresario e con buona probabilità, prima di tornare a Parma, ha commissionato un album di disegni che ne argomenta la triennale produzione artistica, oggi custodito presso la Biblioteca Palatina [Ms. Parm. 3708].

In particolare, la pianta tracciata in piedi veneziani [7] delimita un boccascena largo 8.42 m; il palcoscenico era largo

Fig. 4. Massimiliano Ciammaichella, ricostruzione della pianta del Teatro San Salvador, 2021.

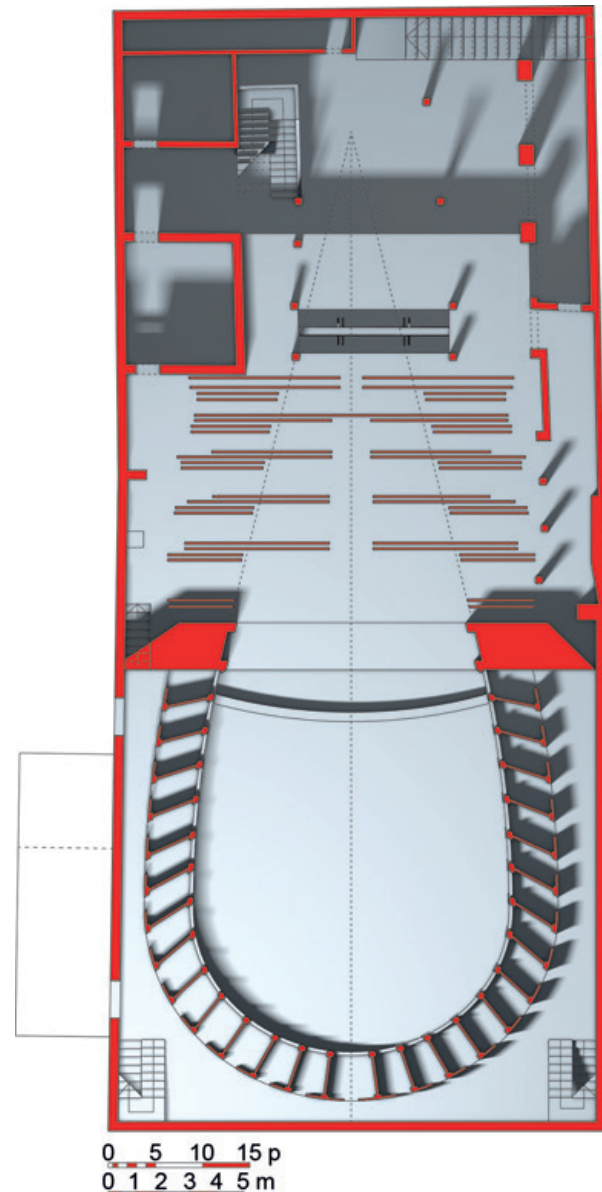
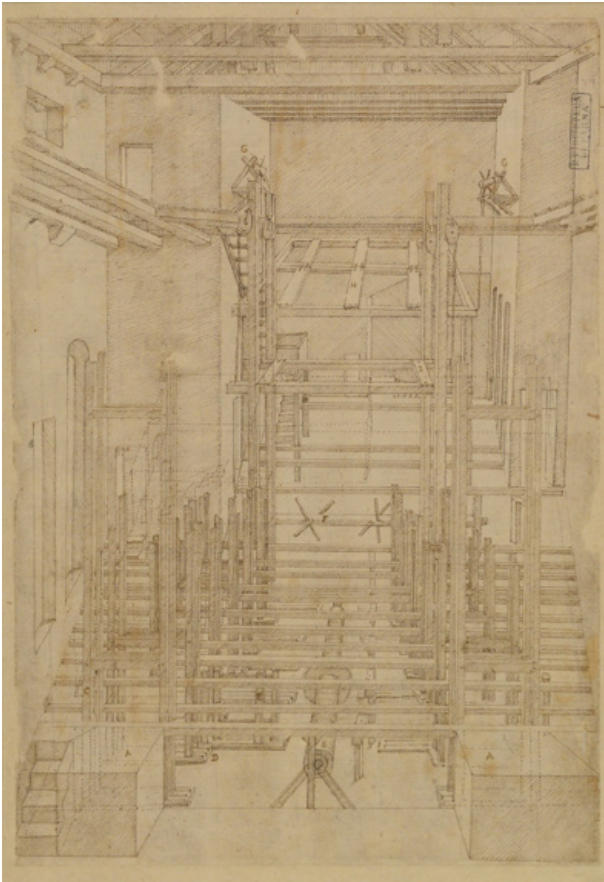


Fig. 5. Giovanni Battista Lambranzi, disegno prospettico del palcoscenico del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 2].



17,36 m e profondo 24. Inoltre, le fonti storiche attestano che la cavea a ferro di cavallo disponeva di 5 ordini di 29 palchi, di cui 28 al 'pepiano' [Mancini, Muraro, Povoledo 1995] [8].

L'accesso al teatro avveniva da una corte laterale e non dall'odierno ingresso del Teatro Goldoni, posto in *Calle del Teatro* o *de la Commedia*, perché un documento d'archivio mostra un casotto in legno, di 30 x 10 piedi, che fungeva da biglietteria con annesso chiosco per la distribuzione del cibo e delle bevande [ASVe 1768].

Ciò che veramente sorprende è la capacità degli scenografi e degli architetti di dilatare i confini dello spazio performativo, in funzione degli spettacoli prodotti. In effetti l'inventore della 'scena lunga', Giacomo Torelli, debutta al Teatro Novissimo – da lui costruito in legno, nella zona della Cavallerizza [9] – il 27 gennaio 1641, con *La Finta pazza* di Giulio Strozzi e le musiche di Francesco Saccati [10]. L'anno successivo, per l'allestimento del *Bellerofonte* [11], lavora con il medesimo compositore e il librettista Vincenzo Nolfi, ma per la grande messa in scena «i frati concedono che si allarghi di 12 piedi l'edificio e si rinnovi di un anno l'affitto a 300 ducati» [Bianconi, Walker 1975, p. 415].

Il disegno custodito nel manoscritto parmense assieme alla ricostruzione in pianta del Teatro San Salvador mostrano una situazione analoga: il palcoscenico si dilata fino ad inglobare porzioni di case da affittare, adibendole a magazzini, foresterie e camerini degli artisti, i cui affacci e gli ingressi con scale sono interni ad un teatro che si appropria della città (figg. 3, 4). Gli schizzi prospettici, invece, alludono alla funzionalità della complessa macchina animatrice dello spettacolo. Per quanto riguarda il sottopalco due rotanti assi cilindriche, disposte ortogonalmente, raccolgono le funi che permettono il moto traslatorio e la rimozione dei teleri dipinti; il sistema di massicce capriate, invece, ospita un grande argano centrale sul quale appendere le quinte, il sipario, i fondali e l'attrezzatura per le volanti prodezze dei protagonisti in scena (figg. 5, 6).

L'album contiene anche dei bozzetti delle macchine e delle scenografie di due spettacoli, il cui confronto con la descrizione degli ambienti, contenuta nei libretti delle opere, ci consente di identificarle in *Eteocle e Polinice* [12] e *La divisione del mondo* del 1675 [13], informandoci sul nome dell'autore. Si tratta del pittore quadraturista Giovanni Battista Lambranzi, già attivo scenografo nei primi anni Sessanta, quando collaborava con Ippolito Mazzarini alla realizzazione degli spettacoli del Teatro SS. Giovanni e Paolo, di proprietà della famiglia Grimani.

Sempre sotto l'impresariato di Rangoni, nel suo ultimo anno di attività a Venezia, altri due drammi in musica debuttavano al Teatro San Salvador nel 1676: l'*Adone in Cipro* [14] e il *Germanico sul Reno* [15]. I libretti non riportano gli autori delle scene e secondo alcuni storici potrebbe trattarsi dei fratelli Gasparo e Domenico Mauro [Brugnoni 1992]. Il primo era un abile inventore di macchine e aveva prestato servizio presso l'Arsenale, acquisendo i saperi dell'ingegneria navale da trasporre nei cinematismi degli allestimenti, il secondo, invece, era un talentuoso pittore di scena.

I bozzetti di queste due opere sono custoditi nella *Bibliothèque de l'Opéra* di Parigi [Lambranzi? 1675], svelando cosa si cela dietro le mirabolanti e repentine variazioni delle sequenze. Per l'ingresso di Germanico il primo atto si apre con i moti circolari di una grande ruota sospesa e, tutt'attorno, nel turbinio delle nuvole, si assiste al suo trionfo (figg. 7, 8). Il registro narrativo e stilistico, esibito in entrambe le raccolte di disegni, comunque, lascia intendere che l'autore sia sempre Giovanni Battista Lambranzi.

«Si tratta di una sessantina di fogli quaranta dei quali raffigurano "apparenze sceniche" cioè scene soprattutto ma anche immagini di glorie, apparizioni ed apoteosi. Non sono bozzetti pronti per la realizzazione ma disegni preparatori per un'edizione memorativa dei quattro spettacoli sotto forma di *scenari illustrati*» [Mancini, Muraro, Povoledo 1995, pp. 247, 248] (fig. 9).

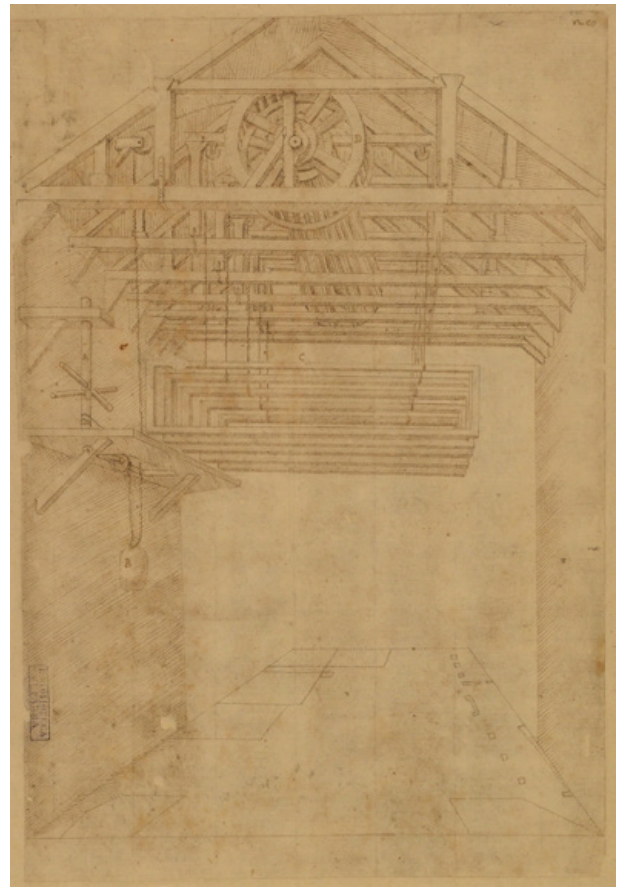
Prefigurare l'archivio

«Memoria, storia e archivio, pur mantenendo definizioni distinte anche se instabili, sono state a lungo impegnate in una danza di relazioni mutevoli e di potere»

[Caruso Haviland 2018, p. 63]

Il caso studio descritto è significativo della ricchezza dei materiali e delle fonti che ne hanno testimoniato tanto la vitale presenza quanto i processi trasformativi, dettati anche dalle scelte di rimodulare l'estensione del palcoscenico e la macchinaria, in funzione degli spettacoli esibiti. Ma si tratta pur sempre di un patrimonio documentario dislocato nelle sedi di differenti enti e istituzioni italiane e straniere che, in buona parte, non lo hanno digitalizzato e reso pubblico, se non sotto la specifica richiesta per motivi di ricerca da parte degli studiosi, come si può evincere da questa trattazione che ne segnala l'importanza. Allora le premesse per la costruzione di un archivio della scena

Fig. 6. Giovanni Battista Lambranzi, disegno prospettico del palcoscenico del Teatro San Salvador, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 32].



barocca italiana – ad accesso aperto – che raccolga questo prezioso patrimonio culturale, si fondano sull'idea di assumere il teatro come soggetto principale dal quale attingere le informazioni che ne hanno determinato le ragioni d'essere e la produzione. Qui è pensato come una sorta di dispositivo interrogabile e interoperabile: un modello 3D che si presenta come contenitore adatto a registrare le stratificazioni della sua storia e dal quale estrapolare i libretti delle opere programmate, i bozzetti delle scenografie e delle macchine che ne hanno governato i cinematismi,

le conseguenti mutazioni spaziali e le cronache dell'epoca (fig. 10).

Del resto, la ricostruzione del palcoscenico del teatro San Salvador ha seguito filologicamente le indicazioni offerte dai preziosi disegni contenuti nel già citato manoscritto parmense, in particolare per quanto concerne la pianta tracciata in piedi veneziani e le prospettive centrali, che sono state sottoposte a processi di restituzione prospettica nel verificare alcune incongruenze nei rapporti di scala dell'attrezzatura esibita, i cui fattori correttivi sono dettati

Fig. 7. Giovanni Battista Lambranzi, macchina per l'introduzione e il trionfo di Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Parigi [Lambranzi? 1675].

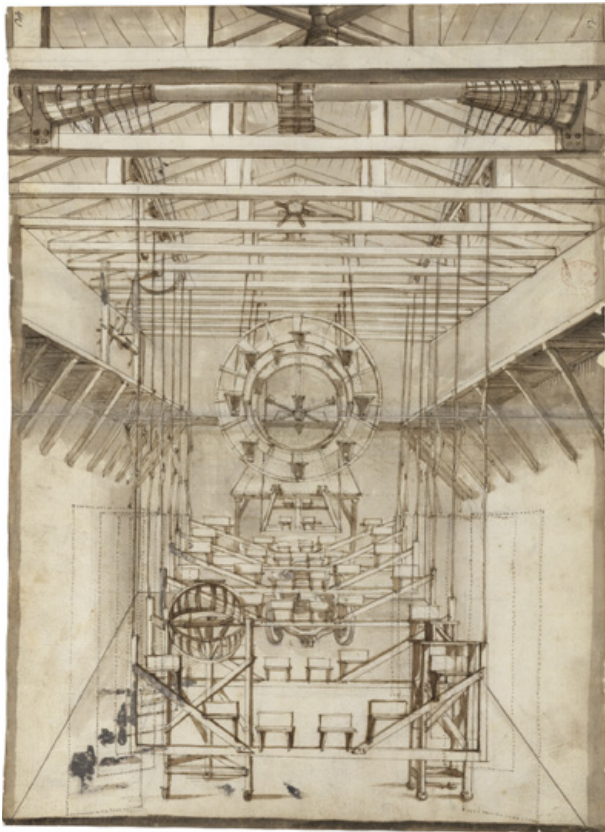


Fig. 8. Giovanni Battista Lambranzi, scenografia per l'introduzione e il trionfo di Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Parigi [Lambranzi? 1675].

dal confronto con le tracce testuali e iconografiche, presenti nei documenti e nei volumi storici [Mancini, Muraro, Povoledo 1995].

Il modello digitale, così ottenuto, può essere esplorato dinamicamente grazie all'implementazione di algoritmi per il web 3D, analoghi a quelli dei video giochi che contemplano la possibilità di esplorare interattivamente gli ambienti in realtà virtuale. Questo oggi è possibile, grazie all'introduzione del framework open-source *Aton* [16] che «definisce un'importante distinzione fra i concetti di collezione e scena. Una *collezione* è data da un insieme di elementi – inclusi modelli 3D, panorami, fonti audio, ecc.

– che intendiamo utilizzare per rappresentare uno spazio tridimensionale interattivo [...]. Una scena, d'altra parte, è data dalla disposizione di elementi collezionati all'interno di un'organizzazione gerarchica, le cui trasformazioni sono gestibili in grafici di scena. Una scena, infatti, può includere punti di vista specifici (POVs), parole chiave, semantica, paesaggio sonoro e molto altro» [Fanini, Ferdani, Demetrescu, Berto, d'Annibale 2021, p. 8].

Le possibilità offerte sono notevoli e consentono in tempi rapidi di interrogare ogni singolo elemento che compone la scena simulata, facendolo diventare soggetto attivatore dei contenuti multimediali più disparati. Pertanto, dal modello

Fig. 9. Giovanni Battista Lambranzi, scenografia che rappresenta il Tempio di Giunione, Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Parigi [Lambranzi? 1675].

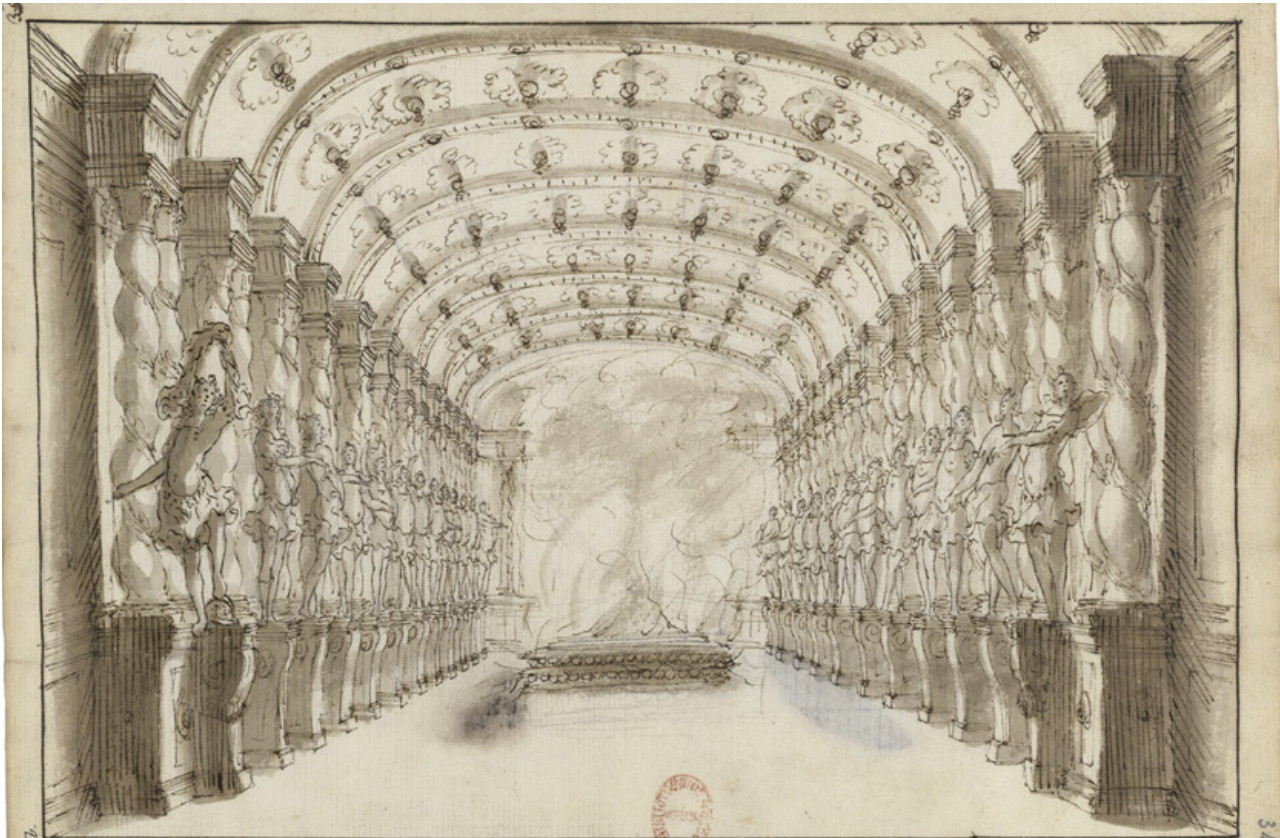
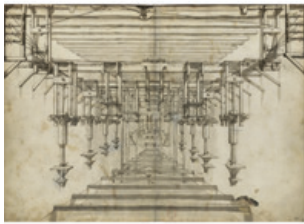


Fig. 10. Massimiliano Ciammaichella, ricostruzione della macchina scenica del Teatro San Salvador, 2021.



set design



stage machine



libretto

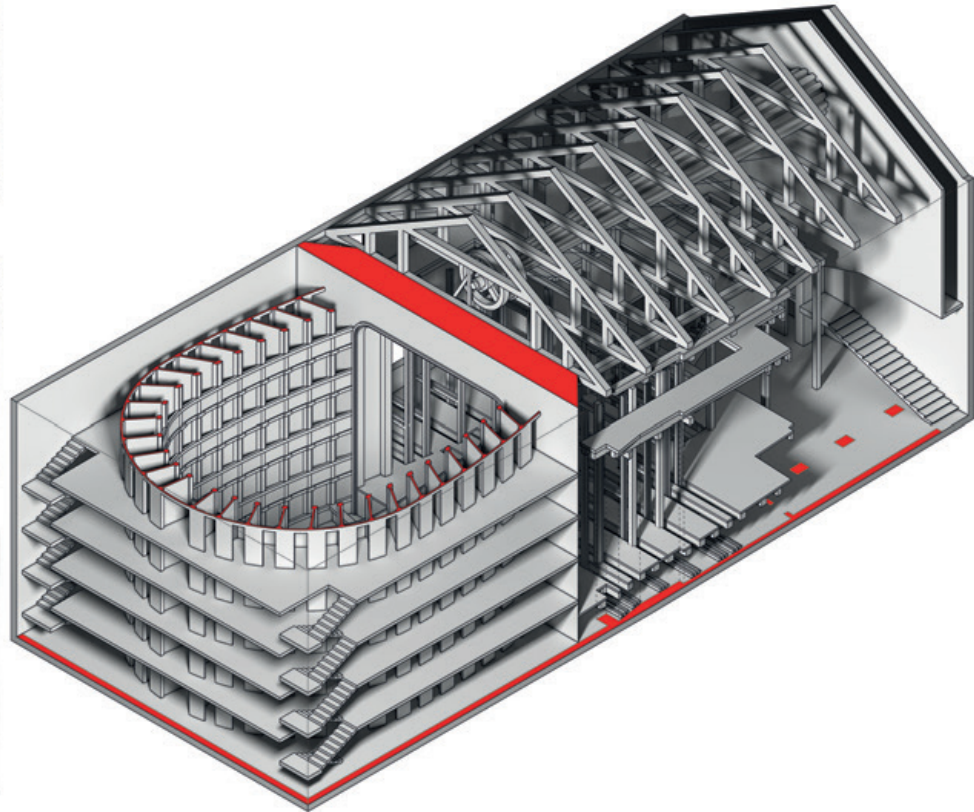


Fig. 11. Massimiliano Ciammaichella, sezioni prospettiche del Teatro San Salvador, 2021.

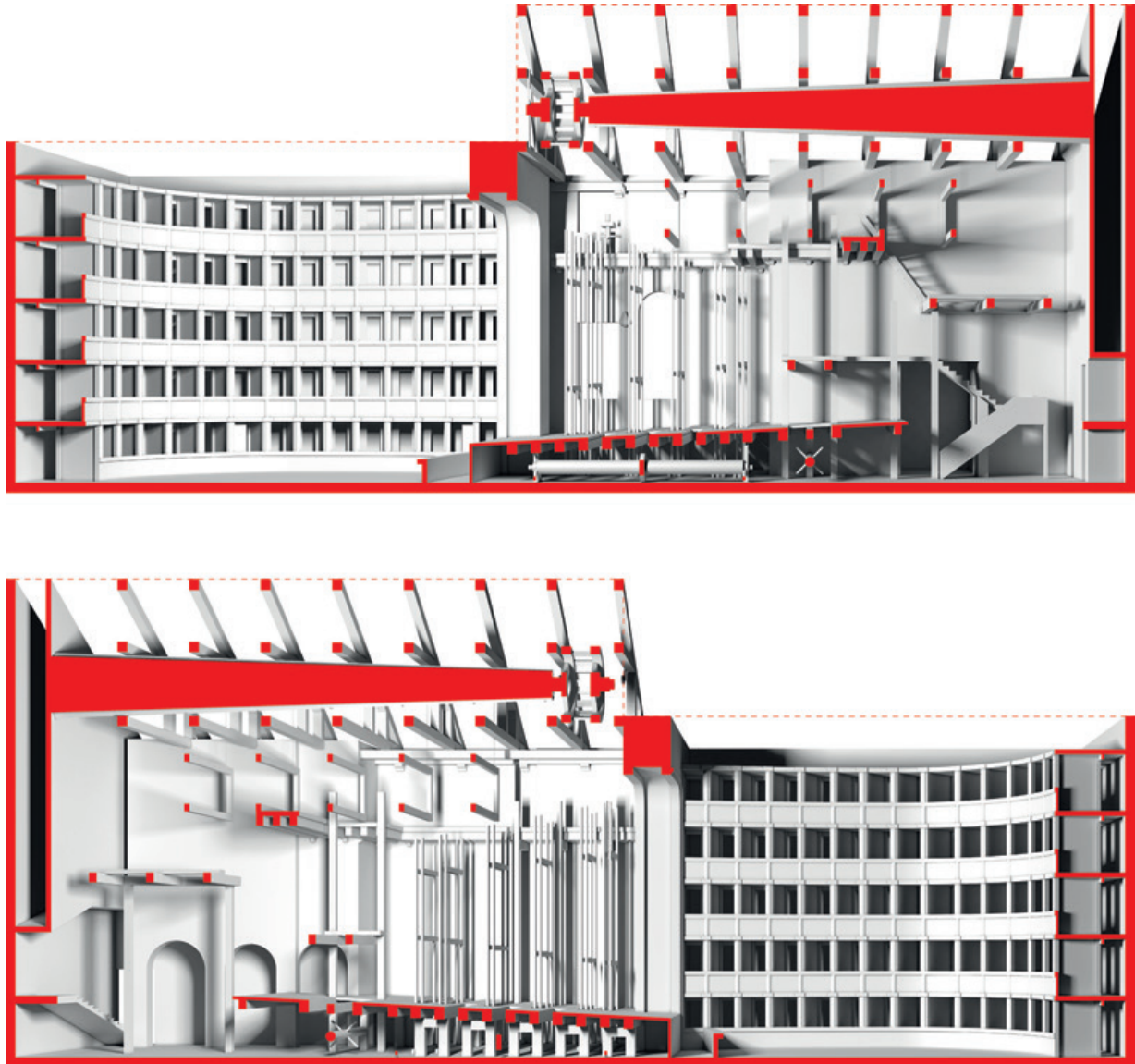
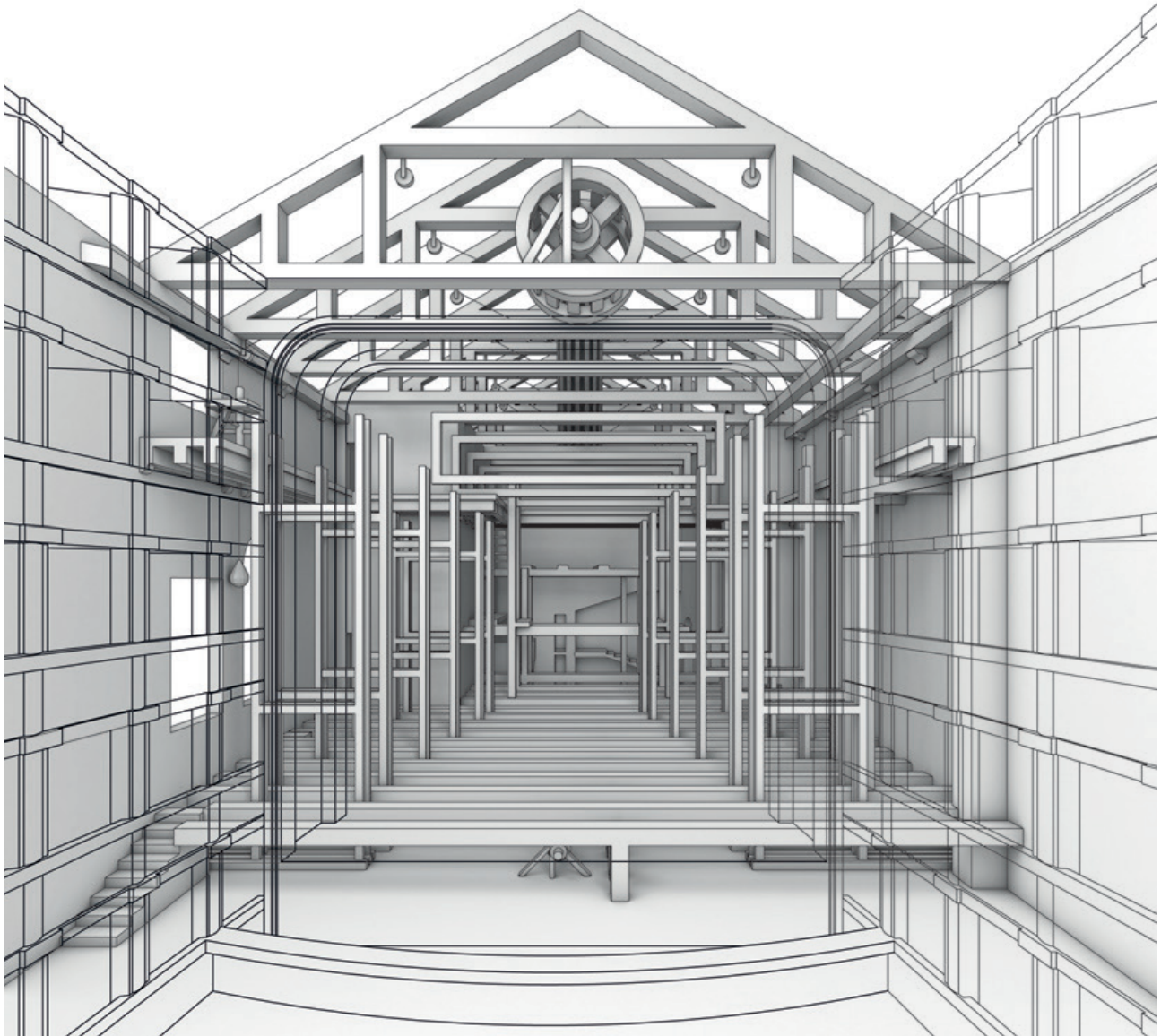


Fig. 12. Massimiliano Ciammaichella, spaccato in assonometria isometrica del Teatro San Salvador, 2021.



3D si possono ricavare significative tomografie che descrivono la complessità geometrica e spaziale dei luoghi performativi del melodramma in musica (fig. 11), oppure, ad esempio, si possono relazionare le prospettive della macchina scenica con i corretti punti di vista dai quali traguardare i bozzetti e le ricostruzioni delle scenografie (fig. 12). Infine, i modelli semantici così prodotti potrebbero essere integrati nello già strutturato database *European Theatre Architecture*, attivando forme di collaborazione con gli enti e le istituzioni coinvolte, nella ferma convinzione che gli archivi digitali, adesso, debbano evolversi in vere e proprie piattaforme collaborative.

Conclusioni

Le vicende qui narrate hanno approfondito la storia del Teatro San Salvador, della famiglia Vendramin. Il caso studio scelto è esemplificativo dell'idea di mettere a sistema

Note

[1] BOAI. *Budapest Open Access Initiative*: <<https://www.budapestopenaccessinitiative.org>> (consultato il 6 febbraio 2022).

[2] PERSPECTIV. *The association of historic theatres in Europe*: <<https://www.perspectiv-online.org>> (consultato il 20 febbraio 2022).

[3] EUTA. *European Theatre Architecture* è un database realizzato con il supporto del Programma Cultura dell'Unione Europea e del Ministero della Cultura della Repubblica Ceca: <<https://www.theatre-architecture.eu>> (consultato il 20 febbraio 2022).

[4] ERC Starting Grant 2015, principal investigator: Annalisa Sacchi: <<https://www.in-common.org>> (consultato il 2 marzo 2022).

[5] Istituto per il Teatro e il Melodramma: <<https://archivi.cini.it/teatromelodramma/home.html>> (consultato il 2 marzo 2022).

[6] Detto anche teatro Vendramin, dalla famiglia che lo aprì nel 1622. Sorgeva nel medesimo lotto dell'odierno Teatro Carlo Goldoni.

[7] Il piede veneziano misura circa 34,7 cm.

[8] Pepiano: piano terra. Il termine deriva dal dialetto veneziano che indica con *pepiàn* il neologismo sincretico fra 'piede' e 'piano'.

un'eterogeneità di fonti provenienti da più istituzioni, anche a scala mondiale, custodendole e attivandole all'interno di una piattaforma collaborativa composta dalle ricostruzioni dei teatri del Seicento, in modelli tridimensionali interrogabili e interoperabili.

Sfruttando le odierne tecnologie di archiviazione digitale, infatti, è possibile implementare interfacce responsive per la visualizzazione dei dati, in ambienti virtuali e immersivi, come accade in *Aton*. In questo modo i luoghi di una memoria rimossa, oppure dimenticata, tornano ad essere i protagonisti della scena culturale e politica del Seicento: quella che a partire da Venezia ha sviluppato ed esportato all'estero il teatro all'italiana, grazie alle invenzioni di architetti e scenografi del calibro di Tasio Gioancarli, Giuseppe Alabardi detto lo Schioppi, Alfonso Rivarola detto il Chenda, Giacomo Torelli, Giovanni Burnacini, Francesco Santurini detto il Baviera, Gasparo e Domenico Mauro, Ippolito Mazzarini e, infine, il nostro Giovanni Battista Lambranzi.

[9] Il teatro occupava un terreno annesso al convento dei Padri Domenicani dei SS. Giovanni e Paolo, oggi inglobata nell'Ospedale Civile. All'interno di quell'area si praticavano le corse con i cavalli, da qui il nome 'Cavallerizza'.

[10] Giulio Strozzi, *La Finta pazza*, musiche di Francesco Sacrati [Strozzi 1641].

[11] Vincenzo Nolfi, *Bellerofonte*, musiche di Francesco Sacrati [Nolfi 1642].

[12] Tebaldo Fattorini, *Eteocle e Polinice*, musiche di Giovanni Legrenzi [Fattorini 1675].

[13] Giulio Cesare Corradi, *La Divisione del Mondo*, musiche di Giovanni Legrenzi [Corradi 1675].

[14] Giovanni Matteo Giannini, *Adone in Cipro*, musiche di Giovanni Legrenzi [Giannini 1676].

[15] Giulio Cesare Corradi, *Germanico sul Reno*, musiche di Giovanni Legrenzi [Corradi 1676].

[16] ATON: <<http://osiris.itabc.cnr.it/aton/>> (consultato il 4 marzo 2022).

Autore

Massimiliano Ciammaichella, Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, massimiliano.ciammaichella@iuav.it

Riferimenti bibliografici

Baptist, V., Noordegraaf, J., van Oort, T. (2021). Mapping European Performing Arts Databases: An Inventory of Online Historical Theatre Data Projects. In *TMG Journal for Media History*, 24, nn. 1-2, pp. 1-10.

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

Benjamin, W. (1999). *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.

Brugnoni, T. (1992). «Curiose mutanze, novità, stravaganze». Un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di "Germanico sul Reno". In *Rivista Italiana di Musicologia*, 27, nn. 1-2, pp. 125-144.

Campbell, T. (2009). Introduction: The will-to-the-common in Italian Thought. In *Diacritics*, 39, n. 3, pp. 3-5.

Caruso Haviland, L. (2018). Memory, History, and Retrieval. In B. Bissell, L. Caruso Haviland (Eds.), *The Sentient Archive. Bodies, Performance, and Memory*, pp. 63-66. Middletown: Wesleyan University Press.

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

Corradi, G. C. (1676). *Germanico sul Reno. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1676. Inventato Dal Dottor Giannini. Consacrato Agli Illustriss. Signori Cesare Calimerio Et Alessandro Fratelli Cigola Cavalieri Bresciani*. Venezia: Francesco Nicolini.

Corradi, G. C. (1675). *La Divisione del Mondo. Drama per Musica. Nel Famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore, di Giulio Cesare Corradi L'Anno M.D.C.LXXV. Seconda impressione. Consacrato All'Heroica Immortal Grandezza della Generosa Nobiltà Veneta*. Venezia: Francesco Nicolini.

Fanini, B., Ferdani, D., Demetrescu, E., Berto, S., d'Annibale, E. (2021). ATON: An Open-Source Framework for Creating Immersive, Collaborative and Liquid Web-Apps for Cultural Heritage. In *Applied Sciences*, 11, n. 22, pp. 1-38.

Lambranzi, G. B. (1675). *Disegni dell'Opere rappresentate nel Teatro di S. Salvatore di Venetia l'anno 1675. La prima col titolo d'Adone e il secondo di Germanico sul Reno. Colle scene medesime et operationi delle Machine ch'a dette Opere si frapsero di fogli quarantatre*. Paris: Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 853.

Riferimenti archivistici

ASVe. Archivio di Stato di Venezia (1768). Rason Vecchie, n. 146, ds. 167.

Fattorini, T. (1675). *Eteocle e Polinice. Drama per Musica da Rappresentarsi nel Teatro a S. Salvatore, L'Anno M.D.C.LXXV. Consacrato alle Nobilissime Dame della cultura*. Milano: Rizzoli.

Foucault, M. (1999). *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Rizzoli.

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

Giannini, G. M. (1676). *Adone in Cipro. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1676. Inventato Dal Dottor Giannini. Consacrato Agli Illustriss. Signori Cesare Calimerio Et Alessandro Fratelli Cigola Cavalieri Bresciani*. Venezia: Francesco Nicolini.

Kihm, C. (2015). Problèmes et potentialités de l'archive. In I. Barbéris (édité par), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, pp. 89-96. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

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

Melucci, A., Fabbrini, A. (1994). *Creatività. Miti, discorsi, processi*. Milano: Feltrinelli.

Nolfi, V. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi. Da rappresentarsi nel Teatro Nouissimo di Venetia l'anno 1642*. Venezia: Gio: Battista Surian.

Valacchi, F. (2018). *Archivio: concetti e parole*. Milano: Editrice Bibliografica.

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 1581.

Strozzi, G. (1641). *La finta pazza. Drama di Giulio Strozzi*. Venezia: Gio: Battista Surian.

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

Ms. Parm. 3708. *Complesso monumentale della Pilotta*, Biblioteca Palatina, Parma.

Memory of the Ephemeral. Towards an Italian Baroque Theatre and Scene Digital Archive

Massimiliano Ciammaichella

Abstract

At the end of 16th century, Venice opened its first public pay theatres, but this seemed to presage a history of failure, judging by the Michiel and Tron families' profits, because the success of a sequel interrupted for some 57 years began to barely see in 1637, with the reopening of the San Cassan Theatre, which moved away from the recited comedy genre and embraced melodrama set to music. The spectacle culture imposed itself in the lagoon and by the end of the century the city was hosting about 15 musical theatres, of which, unfortunately, no tangible traces remain.

The essay traces the trajectories for the construction of a digital archive, capable of connecting a heterogeneity of sources useful for the reconstruction of the theatres, the machines and the scenes that animated them, by means of 3D models that are configured as performative digital spaces of a memory from which to extrapolate the dynamics of its actualisation.

In this way, the material and immaterial traces of the architecture, sets and machines that characterised the origins and conditioned the subsequent development of public theatre become the paradigms of a new idea of the performing arts scene, understood as an image of the world.

Keywords: theatre, scenography, perspective, 3D modeling, Venice.

Introduction

"The assembling of phenomena is the affair of concepts, and the division effectuated in them by dint of the discriminating intellect is all the more meaningful in that, through one and the same operation, it achieves a two-fold result: the salvation of phenomena and the presentation of ideas"

[Benjamin 2019, p. 11]

The Baroque scene studies, which are mainly Italian in origin, often lack an organic nature of academic research aimed at returning the centrality, firstly European and then global, of this fundamental aesthetic and political event.

Recovering the documents of the institution of public theatre that developed in Venice in the seventeenth century, along with its constitutive reasons for representing and interpreting the world, means broadening the field of

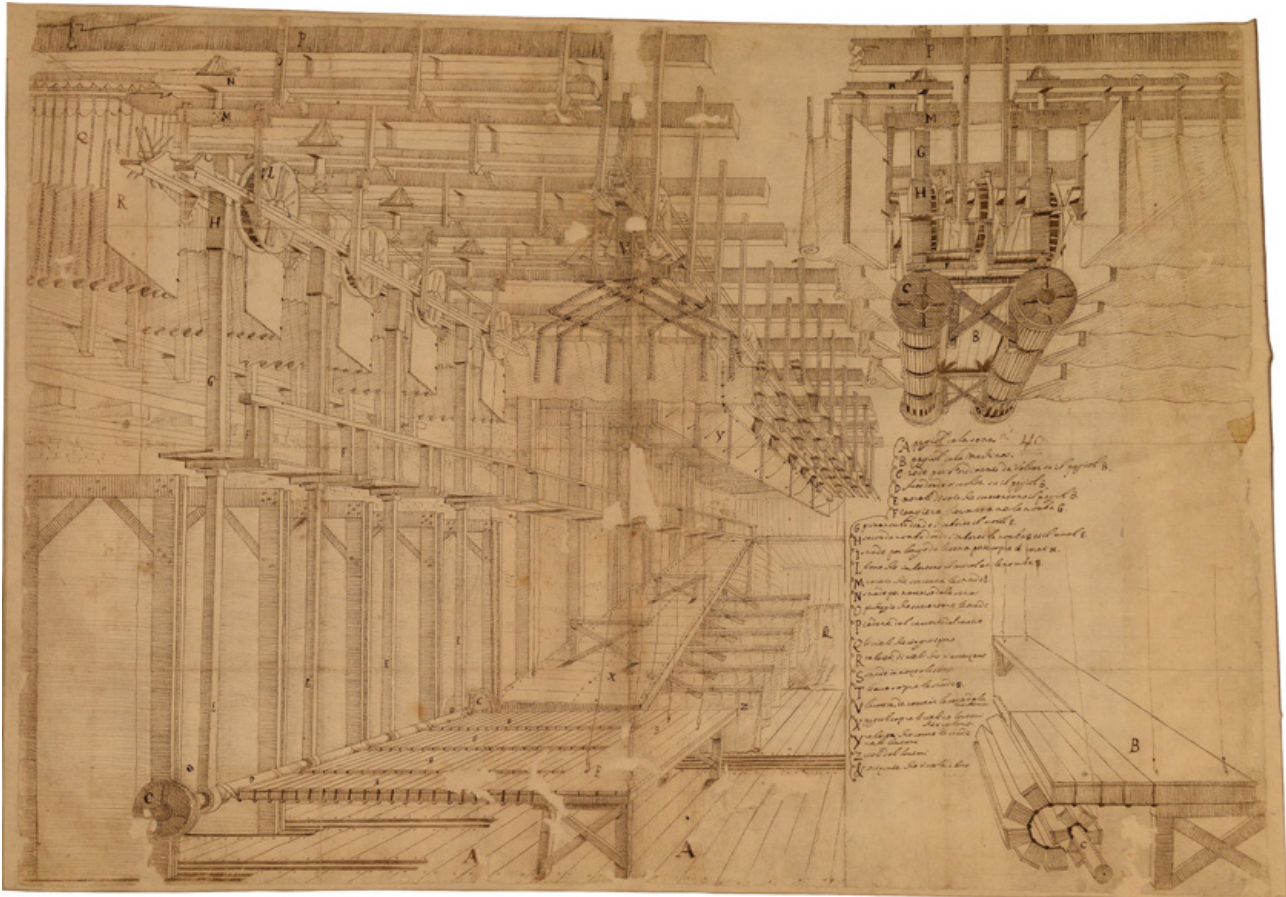
the relevance of the study and the social understanding of this subject. This aim goes through studying and reconstructing spaces offered to the public in cultural and virtually visual terms, basing the research on often unpublished or undervalued sources and writings. This makes it possible to redraw a credible removed map of modernity. But even if the very concept of archiving is at the limit of surpassing an oxymoron, if it refers to practices that by their very nature can be counted among the ephemeral domains, the performing arts, which for many centuries have negotiated their own *raison* for existence in the *hic et nunc*, constitute the testing ground for this dissertation, which articulates its convictions by extrapolating them from the variable territories of immateriality.

Memory can be translated into an imaginative and didactic transposition of a pre-existing architecture. Or in the interpretation of the transformation traces of an artefact, whose original configuration you can attempted to deduced. As tale of a life the staging is temporary and leaves ample room for manoeuvre to glorify its posthumous absence, especially when it has occupied the illusory spaces of a vanished theatre that imposed the 'game of life' in the musical and sung form of melodrama. This is what happe-

ned in Venice in the seventeenth century and the evidence of it can be found in the drawings collected in travel notebooks, documents, albums, texts, booklets, and manuscripts kept in famous European libraries and archives, but also through the cultural reception: in treatises, Lenten books, and academic speeches (fig. 1).

A huge heritage, largely hidden and fragmented, therefore, constitutes a valuable whole of knowledge to be updated and delivered in all their benefit to the wider community.

Fig. 1. Giovanni Battista Lambranzi, drawing of the San Salvador Theatre stage machine, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 6].



Starting from this premise, it is worth noting that the debate on open access to information over the last twenty years has involved digital archives and universities, with a view to an increasingly flexible dissemination of research results, to the point of formulating a European manifesto in support of it [1].

At the same time, the consolidated institutional contexts, dedicated to the orderly collection and preservation of documents, have completely devoted themselves to dematerialisation processes, transferring a good part or all their contents to the web. But these, for some archivist experts, in the “server or in the clouds bubble with obsolescence, tending to dissolve along with the facts of which they are the product and testimony. Digital archives are a fluid, tangled skein. Unravelling it means handing over the present to the future. Digital documents fly away as soon as they are produced; they must be tamed to make them tangible memory” [Valacchi 2018, p. 23].

Perhaps, then, the problem lies in the renewed meaning of document term, which today takes on a plurality of meanings, also by function of the narratives that can be constructed on it, in the return journey of a forgotten or removed history.

The performing arts, in fact, problematise its value, considering it as an episode of a totality.

Since the logic of the spectacle, in its making and becoming, involves a set of subjectivities and actions, for which it may be difficult to recompose the dynamics a posteriori. In this context, archiving becomes an operation of collecting fragments and, being able to classify them by type, images assume a preferential role in clarifying their complexity [Kihm 2015].

Archives of the ephemeral

“Between the language (langue) that defines the system of constructing possible sentences, and the corpus that passively collects the words that are spoken, the archive defines a particular level: that of a practice that causes a multiplicity of statements”
[Foucault 2004, p. 146]

In 2007, the non-profit organisation *Perspectiv* [2] was founded with the aim of mapping the theatres of Europe. Its main actions are to encourage the conservation and restoration of historic theatres, to support research projects and to make this extraordinary cultural heritage known to the public. Hence the need to census it through

a database that monitors theatres all over the world, including those that have been partly transformed or have completely disappeared over the centuries.

European Theatre Architecture [3] is structured in the form of an open archive, within which the user can implement the contents by registering in the digital platform with his or her e-mail address. The information mainly concerns the architectures and performance sites that are geographically located; however, the collected materials draw on free internet resources and, in several cases, present some inaccuracies in dating and attribution of authors.

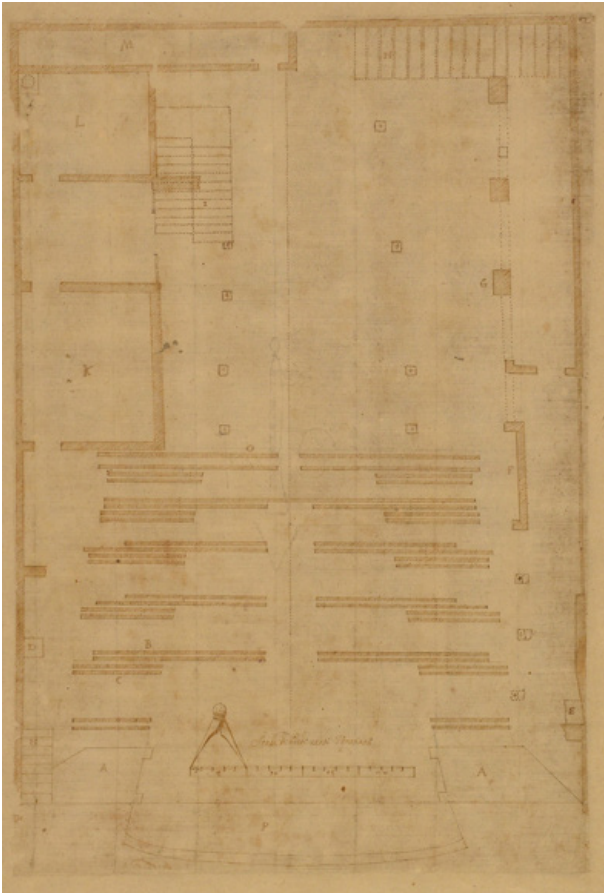
More generally, it can be noted that databases dedicated to mapping the performing arts in Europe, from the 17th century to the present day, can be grouped into two distinct categories: those oriented towards theatrical architecture, as we have just seen, and those that privilege the events produced in it. In any case, recent studies have shown that these experiences –in which Italy is almost non-existent– are largely the result of academic research projects financed with temporary funds that, once concluded, are abandoned to their obsolescent presence in the web boundless space [Baptist, Noordegraaf, van Oort 2021].

It is clear that the sustainability of a ‘living’ archive depends on the continuous updating of data and the software used to manage them, also by launching collaborative and par-

Fig. 2. Print of *La Deidamia*. Exterior of a palace with characters. Set design by Giacomo Torelli, Novissimo Theatre, Venezia 1644. Fondo Povoledo, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia (inv. 56_024).



Fig. 3. Giovanni Battista Lambranzi, stage plan of the San Salvador Theatre, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 27].



ticipatory projects, capable of involving real research infrastructures animated by scholars, foundations, public and private institutions.

It is precisely in this direction, with the idea of developing innovative forms of digital archiving, that was launched the research project INCOMMON. *In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* [4], which investigates the performing arts of the 1960s and 1970s in Italy, with the aim of studying, preserving, and enhancing the interactions between theatre, music, visual arts, cinema, and video art, in an inclusive perspective according to which it is precisely the performing arts that manifest their will to the common [Campbell 2009].

As far as studies on the Italian Baroque scene are concerned, the Venetian archive of the Giorgio Cini Foundation's Institute for Theatre and Melodrama [5] offers a wealth of catalogued materials, mostly from donations (fig. 2).

The Elena Povoledo fund, for example, is the result of a very rich multi-year collection of playbills, photographs, drawings, engravings, and stage sketches collected by the scholar, presenting itself as a fundamental resource for the theatres study and reconstruction, stage designs and machines that gave rise to public theatre in the 17th century.

Aesthetics of melodrama in archive

“The space of creative experience is never just individual, not only because the context defines who or what counts as creative, but because the same construction of the process occurs from the beginning as a relationship”
[Melucci, Fabbrini 1994, p. 30]

The relationships that defined the birth of Baroque theatre, understood in its typological configuration determinant the institutional spaces that characterise it, cannot be separated from the morphological, social, and political context in which it was born, Venice.

The prodromes of this fundamental adventure can already be seen in 1580, when Alvise Michiel had a theatre for comedy built in the parish of San Cassan, which debuted the following year together with the neighbouring theatre of Ettore Tron.

Francesco Sansovino informs us that the first had a semi-circular cavea, while the second had an elliptical shape, in any case both were equipped with several tiers of boxes [Sansovino 1581].

Their success was short-lived, both in terms of revenue, due to a series of bad investments, and the Jesuit censorship that disapproved of 'lewd comedies'. However, following several fires that marked the sad history of the Tron Thetare, in the carnival of 1637 the family of the same name inaugurated the new San Cassan musical theatre, with the *Andromeda*, a melodrama written by Benedetto Ferrari and music by Francesco Manelli [Galvani 1969]. This was certainly an event of fundamental importance for the evolution of musical opera. The patron was replaced by the impresario, who in turn received the theatre on rent from the owner, almost always a nobleman, eager to increase his own capital with a lucrative investment" [Zorzi, Muraro, Prato, Zorzi 1971, p. 51].

Success was ensured by the production of spectacular events that, in the urge of competition, perfected the illusory art of accelerated perspectives, in sets made up of moving backdrops whose rapid changes took place completely on sight and were supported by the special effects of the machinery. So, the spectator could see singers appearing suspended in the clouds, sea monsters emerging and juggling in the swirling waves, and be amazed at the credibility of magic.

An intense cultural activity animated the Serenissima which, at the end of the 17th century, counted on the presence of fifteen musical theatres, now disappeared.

The protagonists of this innovation, described in the literature in terms of scenes and machines inventors, engineers, stage masters or painters, are those who contributed to building a model of opera house, also known as *all'italiana*, offering a desirable archetype to export abroad [Ciammaichella 2021].

Their names often do not appear in the opera librettos, and this is also recorded by the library collections, institutions and archives that document their prolific activity through sketches, stage designs and architectural surveys, as e.g., in the case of the San Salvador Theatre [6].

Here, in the years between 1673 and 1676, Marquis Guido Rangoni III held the charge of impresario and likely, before returning to Parma, commissioned a drawings album illustrating his three-year artistic production, now kept in the Palatina Library [Ms. Parm. 3708].

In particular, the plan drawn in Venetian feet [7] delimits a proscenium 8.42 m wide; the stage was 17.36 m wide and 24 m deep. Moreover, historical sources attest that the horseshoe-shaped cavea had 5 orders of 29 boxes, 28 of which at the 'pepiano' [8] [Mancini, Muraro, Povoledo 1995].

Fig. 4. Massimiliano Ciammaichella, reconstruction of the San Salvador Theatre floor plan, 2021.

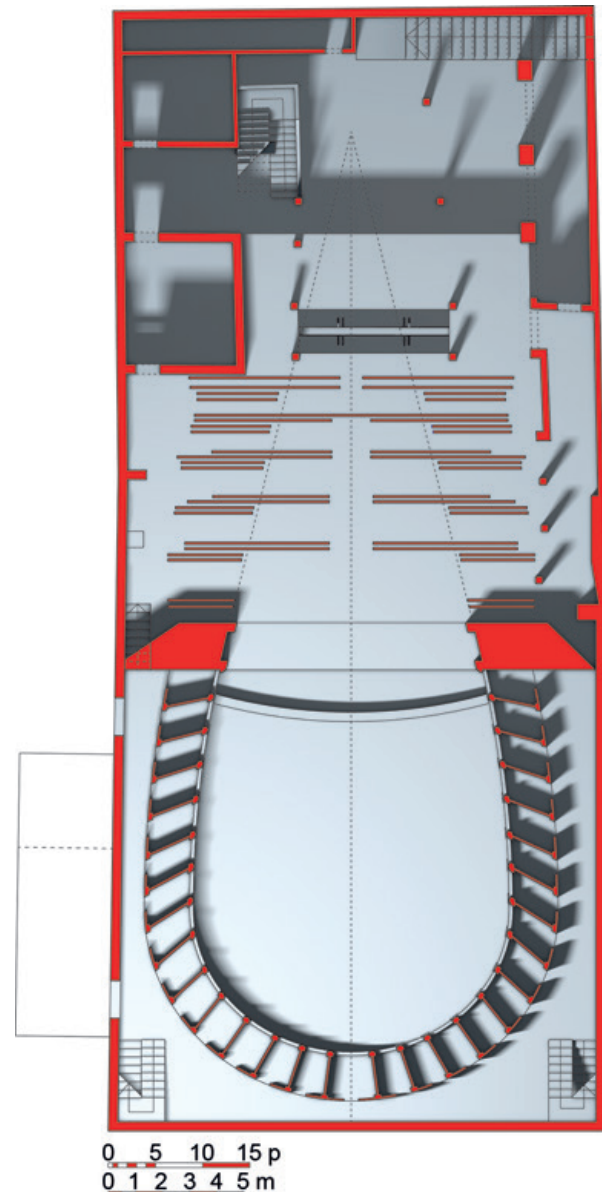
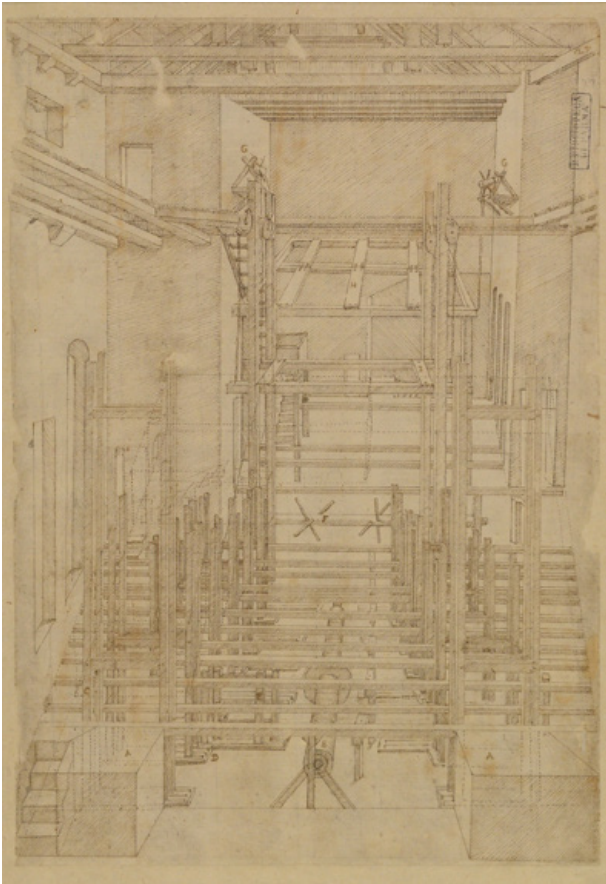


Fig. 5. Giovanni Battista Lambranzi, perspective drawing of the San Salvador Theatre stage, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 2].



Access to the theatre was from a side courtyard and not from today's entrance to the Goldoni Theatre, located in *Calle del Teatro or de la Commedia*, because an archive document shows a wooden box, measuring 30 × 10 feet, which served as a ticket office with an adjoining kiosk for the distribution of food and drink [ASVe 1768].

What is surprising is the ability of set designers and architects to expand the boundaries of the performance space, according to the spectacles produced. In effect, the inventor of the 'long scene', Giacomo Torelli, made his debut at the Novissimo Theatre –which he built in wood, in the Cavalierizza area– [9] on 27 January 1641, with *La Finta pazzo* by Giulio Strozzi and music by Francesco Saccati [10]. The following year, for the staging of *Bellerofonte* [11], he worked with the same composer and the librettist Vincenzo Nolfi, but for the great staging “the friars granted that the building be enlarged by 12 feet and the rent be renewed for a year at 300 ducats” [Bianconi, Walker 1975, p. 415].

The drawing contained in the Parmesan manuscript together with the reconstruction of the San Salvador Theatre plan show a similar situation: the stage expands to include portions of rented houses, used as warehouses, guest quarters and artists' dressing rooms, whose overlooks and entrances with stairs are internal to a theatre that expands itself on the city (figs. 3, 4). The perspective sketches, on the other hand, allude to the functionality of complex machine that animates the spectacle.

As far as the under-stage is concerned, two rotating cylindrical trunks, orthogonally arranged, collect the ropes that allow the translating motion and the removal of the painted sceneries; the massive trusses system, instead, holds a big central winch on which to hang the theatrical wings, the curtain, the backdrops, and the equipment for the flying exploits of the stage protagonists (figs. 5, 6).

The album also contains sketches of the machines and sets of two shows, whose comparison with the spatial descriptions, contained in the librettos of the operas, allows us to identify them as *Eteocle e Polinice* [12] and *La divisione del mondo* (1675) [13], informing us of the author's name. He is the quadraturist painter Giovanni Battista Lambranzi, who was already an active stage designer in the early Sixties, when he collaborated with Ippolito Mazzarini to the realization of the shows at the SS. Giovanni e Paolo Theatre, owned by the Grimani family.

Also, under the Rangoni management, in his last year in Venice activity, two other dramas in music debuted at the San Salvador Theatre in 1676: *Adone in Cipro* [14] and *Ger-*

manico Sul Reno [15]. The librettos do not mention the scenes authors, and according to some historians they may be the Gasparo and Domenico Mauro brothers [Brugnoli 1992]. The first one was a skilled machines inventor and had served at the Arsenal, acquiring the knowledge of naval engineering to be transposed into the production mechanisms, the second, however, was a talented scene painter.

The sketches of these two works are kept in the *Bibliothèque de l'Opéra* in Paris [Lambranzi? 1675], revealing what is hidden behind the amazing and sudden variations of the sequences. For Germanicus' entrance, the first act opens with the circular motions of a large, suspended wheel and, all around, in the whirlwind of clouds, we witness his triumph (figs. 7, 8).

The narrative and stylistic register displayed in both drawings' collections, however, suggests that the author is still Giovanni Battista Lambranzi.

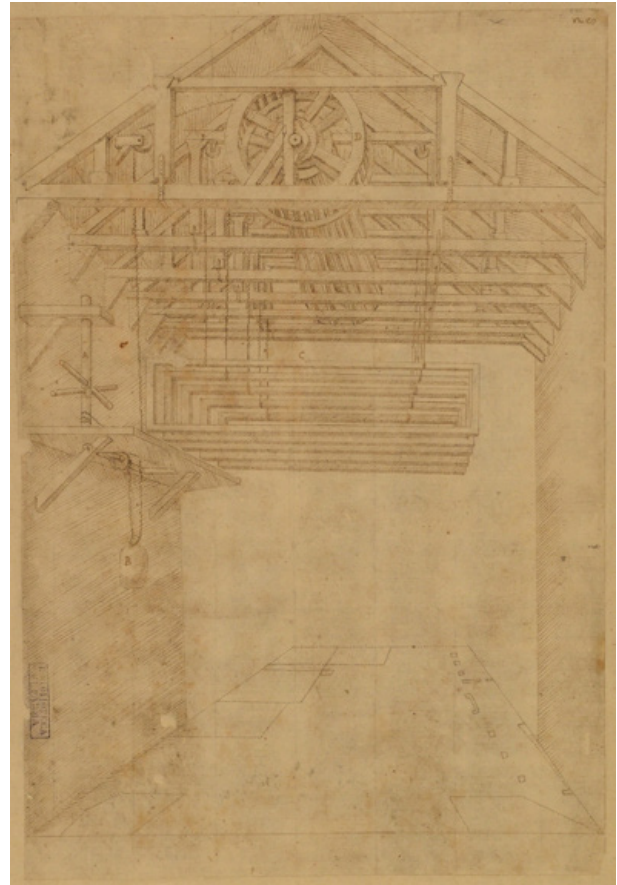
"There are about sixty sheets, forty of which depict 'scenic appearances', i.e., mainly scenes but also images of glories, appearances, and apotheosis. They are not sketches ready for production, but preparatory drawings for a memorable edition of the four performances in the form of illustrated scenarios" [Mancini, Muraro, Povoledo 1995, pp. 247, 248] (fig. 9).

Prefigure the archive

"Memory, history, and archive, while maintaining distinct if unstable definitions, have long engaged in a dance of changing relationships and power"
[Caruso Haviland 2018, p. 63]

The case study described is significant for the richness of the materials and sources that bear witness to both its active presence and its transformative processes, dictated also by the choices to remodel the stage extension and the machinery, in function of the shows performed. However, it is still a documentary heritage located in the premises of various Italian and foreign organizations and institutions that, for the most part, have not digitised and made it public, except under the specific request of scholars for research finalities, as can be seen from this discussion, which highlights its importance. Therefore, the premises for the construction of an open-access archive of the Italian baroque scene which collects this precious cultural heritage are based on the idea of assuming the theatre as the main subject from which to draw the information that

Fig. 6. Giovanni Battista Lambranzi, perspective drawing of the San Salvador Theatre stage, 1675. Complesso monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Parma [Ms. Parm. 3708, c. 32].



determined its reasons for being and production. Here, it is conceived as a sort of interrogable and interoperable device: a 3D model that presents itself as a container to record the stratifications of its history and from which to extrapolate the librettos of the programmed operas, the sketches of the sets design and machines that defined their cinematics, the consequent spatial mutations, and the chronicles of the time (fig. 10).

Furthermore, the stage reconstruction of San Salvador's theatre philologically followed the indications offered by the precious drawings contained in the aforementioned man-

uscript of Parma, particularly about the planimetric based on Venetian feet and the central perspectives. These reconstructions were subjected to perspective restitution processes to verify certain inconsistencies in the scale ratios of the depicted props, whose corrective factors are dictated by the comparison with textual and iconographic traces found in historical documents and volumes [Mancini, Muraro, Povolo 1995]. The obtained digital model can be dynamically explored through 3D web algorithms implemented, such as those used in video games that contemplate the interactive exploring environments in virtual reality.

Fig. 7. Giovanni Battista Lambranzi, machine for the introduction and triumph of Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Paris [Lambranzi? 1675].

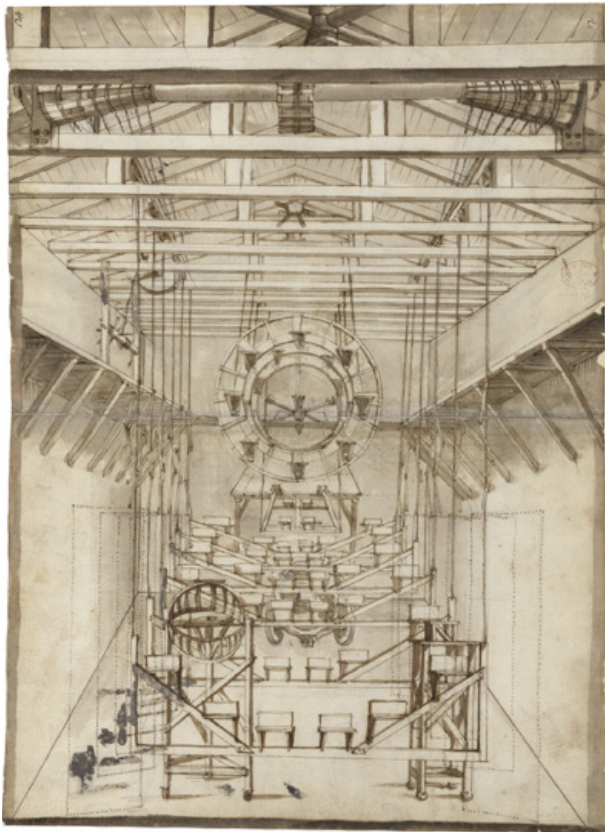


Fig. 8. Giovanni Battista Lambranzi, set design for the introduction and triumph of Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l'Opéra, Paris [Lambranzi? 1675].



This is today possible, thanks to the introduction of the Aton open-source framework [16] that “defines an important distinction between collection and scene concepts. A collection is a set of items –including 3D models, panoramas, audio sources etc.– that we intend to use to create an interactive 3D presentation or space [...]. A scene on the other hand, is an arrangement of collection items, with hierarchical organization and transformations offered by scene-graphs. A scene may indeed include specific viewpoints (POVs), keywords, semantics, soundscape, and much more” [Fanini, Ferdani, Demetrescu, Berto, d’Anibale 2021, p. 8].

The possibilities offered are considerable and allow one to quickly interrogate every single element that makes up the simulated scene, making it an activating subject of the most diverse multimedia contents. Therefore, significant vertical sections can be obtained from the 3D model, describing the geometric and spatial complexity of the performing spaces for melodrama in music (fig. 11), or, for example, it is possible to relate the scenic machine perspectives with the correct points of view from which to view the sketches and sets reconstructions (fig. 12).

Finally, the semantic models thus produced could be integrated into the already structured *European Theatre Architecture* data-

Fig. 9. Giovanni Battista Lambranzi, set design representing the Temple of Juno, Germanico sul Reno, 1676. Bibliothèque de l’Opéra, Paris [Lambranzi? 1675].

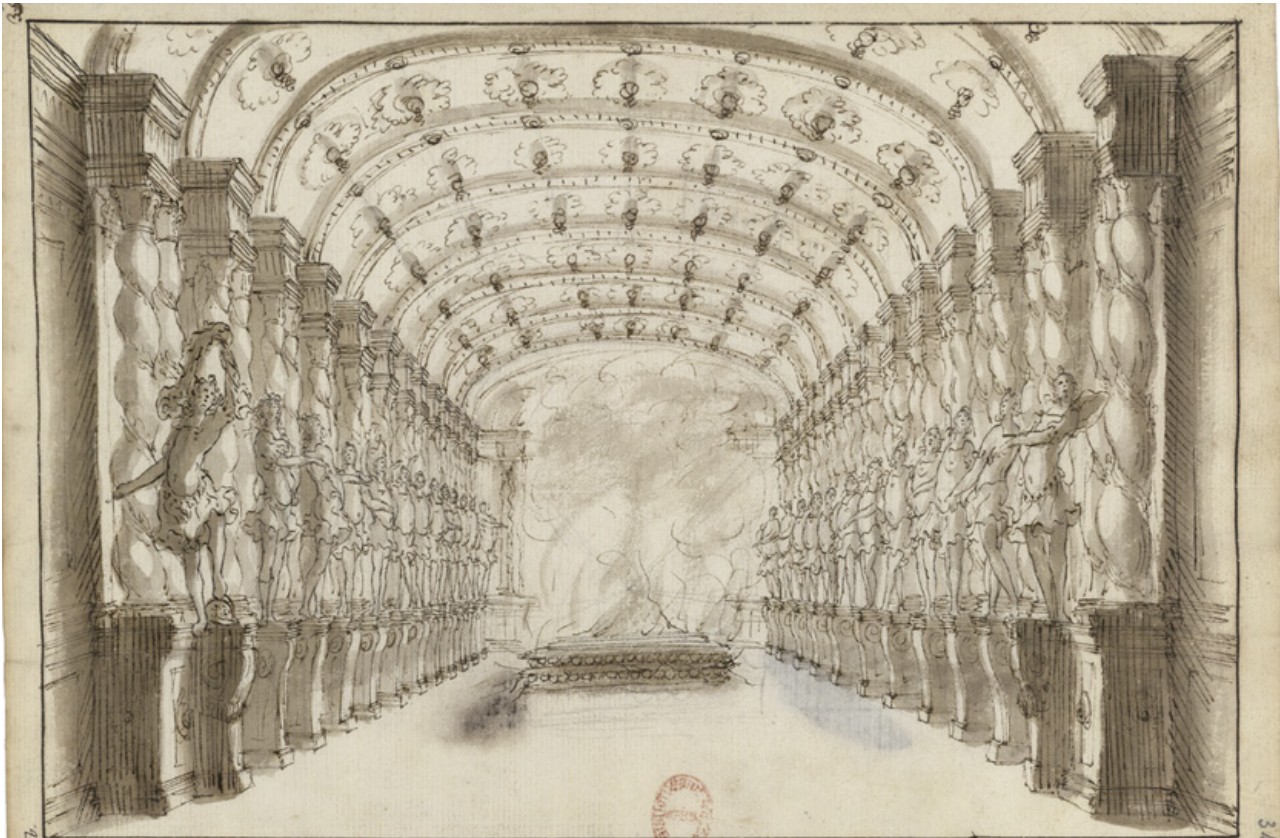
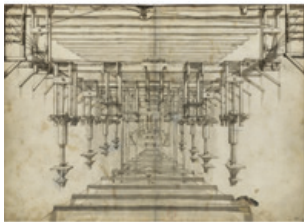


Fig. 10. Massimiliano Ciammaichella, reconstruction of the San Salvador Theatre stage machine, 2021.



set design



stage machine



libretto

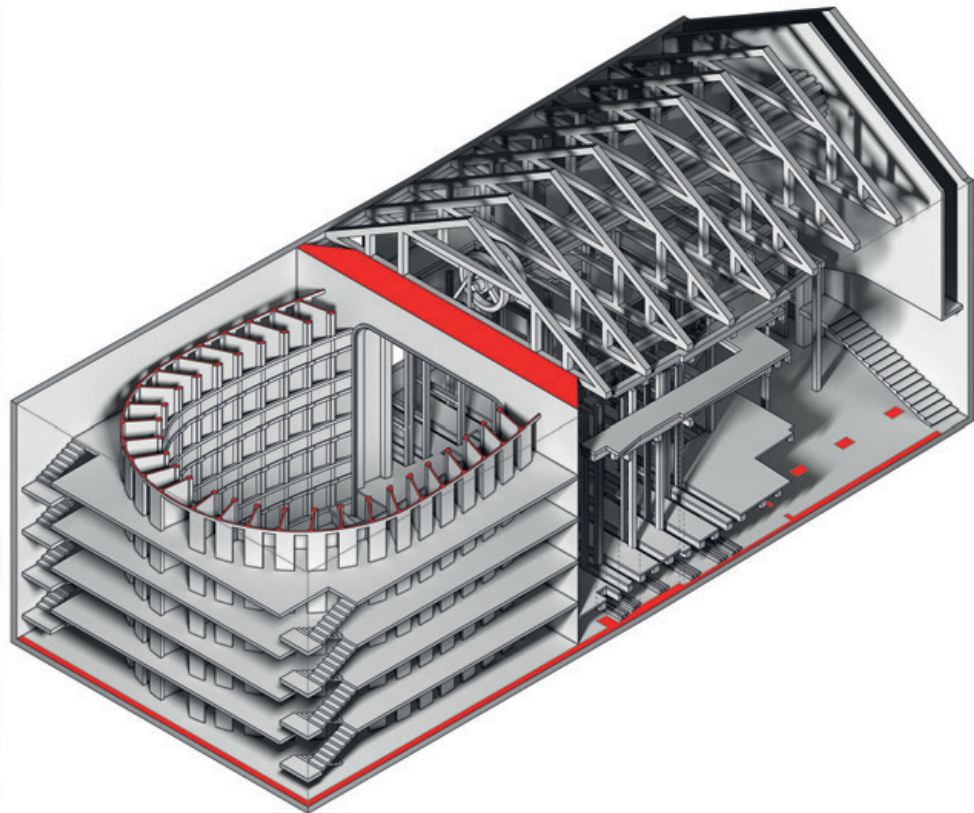


Fig. 11. Massimiliano Ciammaichella, San Salvador Theatre, perspective sections, 2021.

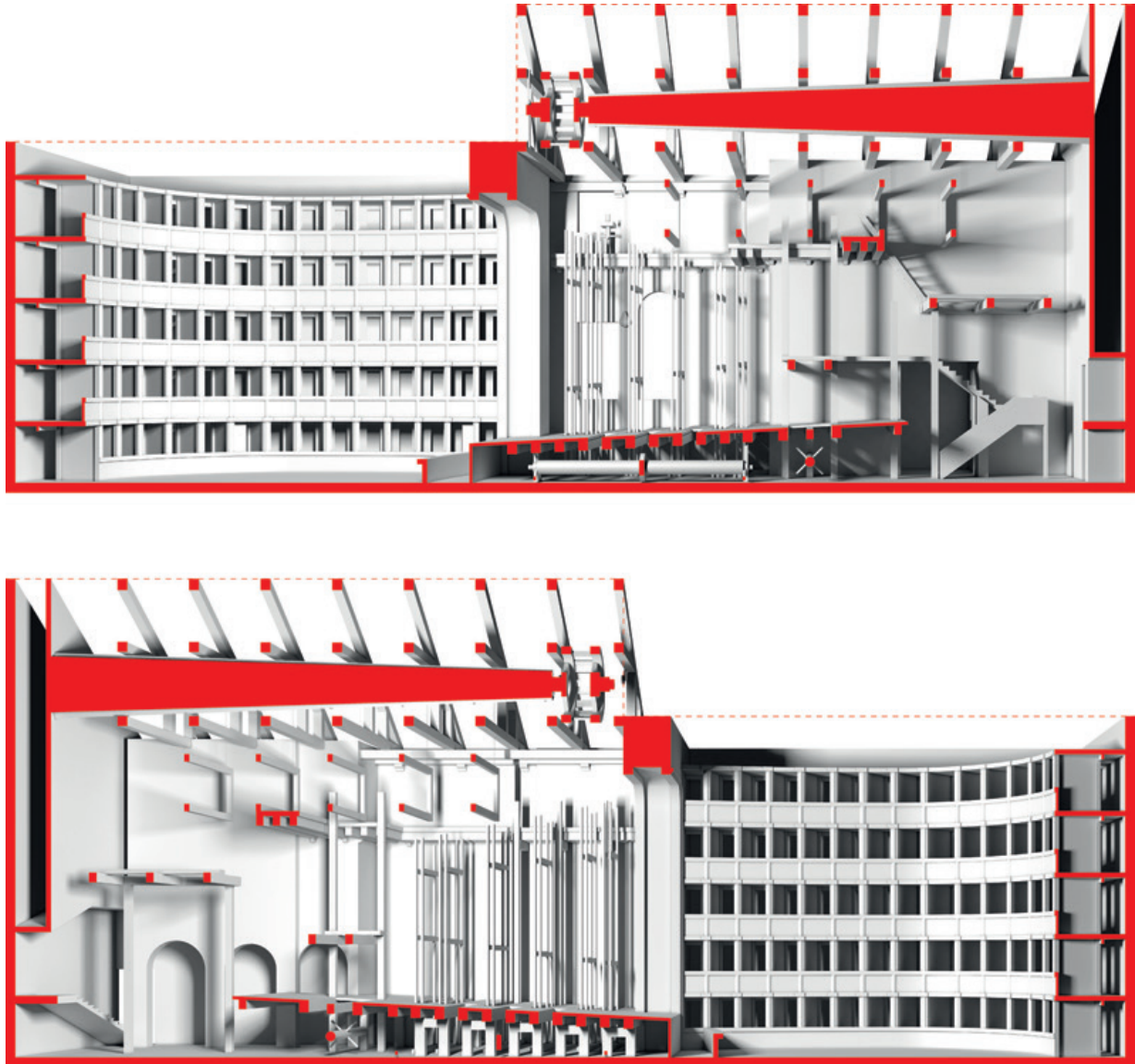
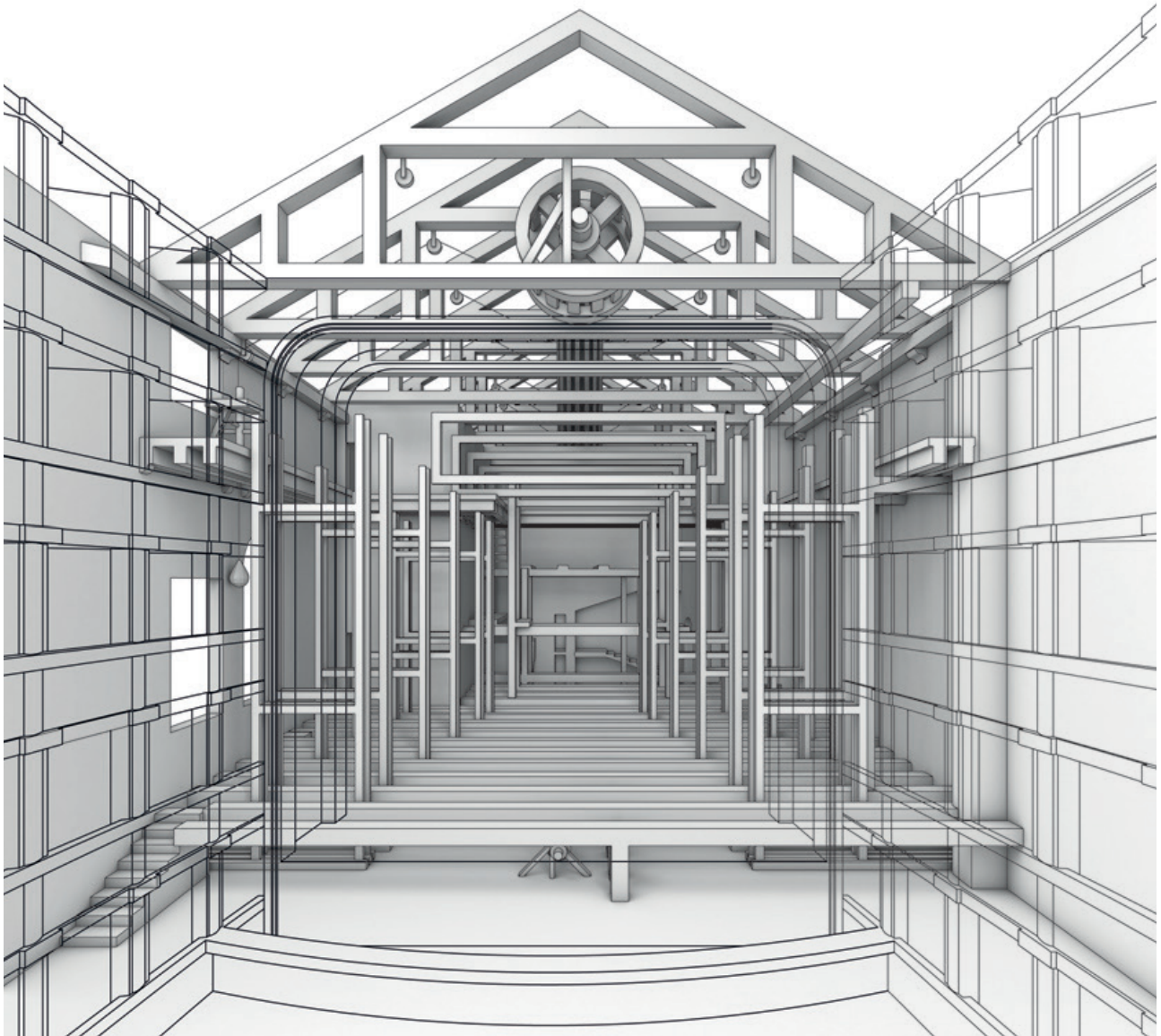


Fig. 12. Massimiliano Ciammaichella, San Salvador Theatre, isometric axonometric section, 2021.



base, activating forms of collaboration with the organizations and institutions involved, in the firm conviction that archives must now evolve into real digital collaborative platforms.

Conclusions

The events narrated here delved into the history of the San Salvador Theatre, of the Vendramin family. The chosen case study exemplifies the idea of putting together a sources heterogeneity from several institutions, even on a global scale, preserving and activating them within a collaborative platform composed of reconstructions of 17th century theatres, in three-dimensional models that can be interrogated and interoperated.

Notes

[1] BOAI. *Budapest Open Access Initiative*: <<https://www.budapestopenaccessinitiative.org>> (accessed 2022, February 6).

[2] PERSPECTIV. *The association of historic theatres in Europe*: <<https://www.perspectiv-online.org>> (accessed 2022, February 20).

[3] EUTA. *European Theatre Architecture* is a database produced with the support of the European Union Culture Programme and the Ministry of Culture Czech Republic: <<https://www.theatre-architecture.eu>> (accessed 2022, February 20).

[4] ERC Starting Grant 2015, principal investigator: Annalisa Sacchi: <<https://www.in-common.org>> (accessed 2022, March 2).

[5] Istituto per il Teatro e il Melodramma: <<https://archivi.cini.it/teatromelodramma/home.html>> (accessed 2022, March 2).

[6] Also known as Vendramin Theatre, by the name of family that opened it in 1622. It stood on the same parcel as today's Carlo Goldoni Theatre.

[7] The Venetian foot measures approximately 34.7 cm.

[8] *Pepiano*: ground floor. The term derives from the Venetian dialect *pe-*

By taking advantage today's digital archiving technologies, it is possible to implement responsive interfaces for data visualisation in virtual and immersive environments, as is the case offered by Aton. In this way, the places of a memory that has been removed or forgotten are once again the protagonists of the cultural and political scene of the seventeenth century: the one that, starting from Venice, developed and exported Italian theatre abroad, thanks to the inventions of architects and set designers of the calibre of Tasio Gioancarli, Giuseppe Alabardi named Lo Schioppi, Alfonso Rivarola also known as Il Chenda, Giacomo Torelli, Giovanni Burnacini, Francesco Santurini named Il Baviera, Gasparo and Domenico Mauro, Ippolito Mazzarini and, finally, our Giovanni Battista Lambranzi.

piàn, a syncratic neologism between 'foot' and 'floor'.

[9] The theatre occupied a plot of land annexed to the convent of the Dominican Fathers of SS. Giovanni e Paolo, now part of the Civil Hospital. Horse races were held in this area, hence the name '*Cavallerizza*'.

[10] Giulio Strozzi, *La Finta pazza*, music by Francesco Saccati [Strozzi 1641].

[11] Vincenzo Nolfi, *Bellerofonte*, music by Francesco Saccati [Nolfi 1642].

[12] Tebaldo Fattorini, *Eteocle e Polinice*, music by Giovanni Legrenzi [Fattorini 1675].

[13] Giulio Cesare Corradi, *La Divisione del Mondo*, music by Giovanni Legrenzi [Corradi 1675].

[14] Giovanni Matteo Giannini, *Adone in Cipro*, music by Giovanni Legrenzi [Giannini 1676].

[15] Giulio Cesare Corradi, *Germanico sul Reno*, music by Giovanni Legrenzi [Corradi 1676].

[16] ATON: <<http://osiris.itabc.cnr.it/aton/>> (accessed 2022, March 4).

Author

Massimiliano Ciammaichella, Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia, massimiliano.ciammaichella@iuav.it

Reference List

- Baptist, V., Noordegraaf, J., van Oort, T. (2021). Mapping European Performing Arts Databases: An Inventory of Online Historical Theatre Data Projects. In *TMG Journal for Media History*, 24, nn. 1-2, pp. 1-10.
- Bianconi, L., Walker, T. (1975). Dalla Finta pazza alla Veremonda: Storie di febiarmonici. In *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, pp. 379-454.
- Benjamin, W. (1999). *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.
- Brugnoni, T. (1992). «Curiose mutanze, novità, stravaganze». Un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di "Germanico sul Reno". In *Rivista Italiana di Musicologia*, 27, nn. 1-2, pp. 125-144.
- Campbell, T. (2009). Introduction: The will-to-the-common in Italian Thought. In *Diacritics*, 39, n. 3, pp. 3-5.
- Caruso Haviland, L. (2018). Memory, History, and Retrieval. In B. Bissell, L. Caruso Haviland (Eds.), *The Sentient Archive. Bodies, Performance, and Memory*, pp. 63-66. Middletown: Wesleyan University Press.
- Ciammaichella, M. (2021). *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco*. Napoli: La Scuola di Pitagora.
- Corradi, G. C. (1676). *Germanico sul Reno. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1676. Inventato Dal Dottor Giannini. Consacrato Agli Illustriss. Signori Cesare Calimerio Et Alessandro Fratelli Cigola Cavalieri Bresciani*. Venezia: Francesco Nicolini.
- Corradi, G. C. (1675). *La Divisione del Mondo. Drama per Musica. Nel Famoso Teatro Vendramino di S. Salvatore, di Giulio Cesare Corradi L'Anno M.D.C.LXXV. Seconda impressione. Consacrato All'Heroica Immortal Grandezza della Generosa Nobiltà Veneta*. Venezia: Francesco Nicolini.
- Fanini, B., Ferdani, D., Demetrescu, E., Berto, S., d'Annibale, E. (2021). ATON: An Open-Source Framework for Creating Immersive, Collaborative and Liquid Web-Apps for Cultural Heritage. In *Applied Sciences*, 11, n. 22, pp. 1-38.
- Lambranzi, G. B. (1675). *Disegni dell'Opere rappresentate nel Teatro di S. Salvatore di Venetia l'anno 1675. La prima col titolo d'Adone e il secondo di Germanico sul Reno. Colle scene medesime et operationi delle Machine ch'a dette Opere si frapsero di fogli quarantatre*. Paris: Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 853.
- Fattorini, T. (1675). *Eteocle e Polinice. Drama per Musica da Rappresentarsi nel Teatro a S. Salvatore, L'Anno M.D.C.LXXV. Consacrato alle Nobilissime Dame di Venetia*. Venezia: Francesco Nicolini.
- Foucault, M. (1999). *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Rizzoli.
- Galvani, L. N. (1969). *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700). Memorie storiche e bibliografiche raccolte e ordinate da Livio Niso Galvani*. Bologna: Forni.
- Giannini, G. M. (1676). *Adone in Cipro. Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Vendramino di S. Salvatore l'anno 1676. Inventato Dal Dottor Giannini. Consacrato Agli Illustriss. Signori Cesare Calimerio Et Alessandro Fratelli Cigola Cavalieri Bresciani*. Venezia: Francesco Nicolini.
- Kihm, C. (2015). Problèmes et potentialités de l'archive. In I. Barbéris (édité par), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, pp. 89-96. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Mancini, F., Muraro, M. T., Povoledo, E. (1995). *I Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Tomo I. Venezia: Corbo e Fiore.
- Melucci, A., Fabbrini, A. (1994). *Creatività. Miti, discorsi, processi*. Milano: Feltrinelli.
- Nolfi, V. (1642). *Il Bellerofonte. Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi. Da rappresentarsi nel Teatro Nouissimo di Venetia l'anno 1642*. Venezia: Gio: Battista Surian.
- Valacchi, F. (2018). *Archivio: concetti e parole*. Milano: Editrice Bibliografica.
- 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 1581.
- Strozzi, G. (1641). *La finta pazza. Drama di Giulio Strozzi*. Venezia: Gio: Battista Surian.
- Zorzi, L., Muraro, M. T., Prato, G., Zorzi, E. (1971). *I teatri pubblici di Venezia. (Secoli XVII-XVIII)*. Venezia: Zinchi.

Archival References

- ASVe. Archivio di Stato di Venezia (1768). Rason Vecchie, n. 146, ds. 167.
- Ms. Parm. 3708. *Complesso monumentale della Pilotta*, Biblioteca Palatina, Parma.