

MARINELLA PIGOZZI

Francesco e Ferdinando Galli Bibiena scenografi in teatri pubblici e collegi di Roma. Il dialogo con l'Arcadia

I libretti degli spettacoli teatrali sono stati la mia fonte primaria, e ho cercato di collegare ai testi, accanto agli eventuali riscontri storici, le testimonianze visive, ben consapevole che raramente riusciamo a collegare i disegni, le incisioni, ad un libretto d'opera e ad un singolo teatro per l'elevata standardizzazione dell'iconografia teatrale, per l'uniformità delle dotazioni teatrali in teatri differenti, per la ripresa degli stessi temi in spettacoli diversi e degli stessi libretti in sedi distinte. Quando, nonostante la fragile natura materiale, abbiamo la rara fortuna di avere a corredo dei testi le incisioni delle scene e delle macchine, la scarsa qualità delle stesse poco ci aiuta ad immaginare la suggestione dello spettacolo, a comprendere la sovrastruttura ideologica dell'evento, la dimensione dinamica delle scene e delle macchine, il ruolo celebrativo e politico delle stesse. Nel caso dei Bibiena, per la molteplicità delle sedi operative e la dispersione delle collezioni, il recupero del loro lavoro è sfuggente ancora, discontinuo.

Prima di intervenire sull'attività romana del bolognese Francesco Galli Bibiena (1659-1739), ricordo che dopo la morte nel 1665 del padre Giovanni Maria, allievo di Francesco Albani,¹ si è formato negli anni Settanta nelle botteghe dei pittori Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignani.² Per la sua sfaccettata formazione risultano determinanti gli studi autonomi sulla teoria della prospettiva e dell'architettura dipinta, sulla pratica della quadratura, favoriti dalle testimonianze visive in città di Girolamo Curti, di Agostino Mitelli, di Mauro Aldrovandini, di Giacomo Antonio Mannini, di Andrea Seghizzi, del gesuita Giuseppe Barbieri, di Marc'Antonio Chiarini. Di certo, li ha sollecitati il policentrismo culturale e scientifico offerto dallo Studio felsineo, dalle ricche biblioteche monastiche, dalle numerose vivaci accademie, dalla ricchezza della biblioteca sua e di quella del

¹ CARLO CESARE MALV рIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Tip. Guidi all'Ancora, 1841, vol. II, p. 179; NORA CLERICI BAGOZZI, *Giovanni Maria Galli, detto il Vecchio*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di Deanna Lenzi, Jadranka Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 20.

² GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 266-268.

fratello Ferdinando.³ Francesco è stato acuto lettore dei *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, pubblicati da Giulio Troili da Spilamberto a Bologna nel 1672,⁴ del *Trattato sopra la Struttura de' Theatri, e Scene*, edito a Guastalla nel 1676,⁵ e con verosimiglianza si era informato sulla *Costruzione de' Teatri e Machine Teatrali* (1688), quand'era ancora manoscritto, entrambi di Fabrizio Carini Motta, architetto, pittore e prefetto dei teatri al servizio dei Gonzaga a Mantova, ove Francesco operò sia quale scenografo, sia quale architetto.⁶ Ancor prima è stato indagatore della *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri* di Nicola Sabbattini,⁷ lo scolaro del matematico pesarese Guidubaldo Dal Monte. Sarà Francesco presto innovativo interprete di illusiva architettura per angolo a Bologna nel salone di palazzo Fantuzzi.⁸ Ha riportato attenzione alla strategia dell'architettura per angolo dipinta da Agostino Mitelli con il figurista Angelo Michele Colonna a Firenze in Palazzo Pitti nelle Sale dell'Udienza dei Medici, ha ricordato le soluzioni per angolo proposte in architettura da Gaspare Vigarani all'interno della chiesa di San Giorgio a Modena e, operando entro il 1684, ha reso protagonista la sua nuova illusiva architettura per angolo sulle pareti del salone delle feste nel palazzo del senatore Rodolfo Carlo Fantuzzi. Gli dei sono

³ D. LENZI, *Francesco Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 23-25; SILVIA MEDDE, *La biblioteca dell'architetto negli inventari legali di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 179-183.

⁴ GIULIO TROILI, *Paradossi per praticare la prospettiva, senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca. Cognitioni necessarie a pittori, scultori, architetti, ed à qualunque si diletta di disegno*, In Bologna, per gli hh. del Peri all'Angelo custode, 1672, e una riedizione in Bologna con informazioni biografiche, per Gioseffo Longhi, 1683. Cfr. M. PIGOZZI, *Da Giulio Troili a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria e prassi*, in *L'architettura dell'inganno, atti del convegno* a cura di Fauzia Farneti, D. Lenzi, Firenze, Alinea, 2004, p. 119-132; EADEM, *Da Giulio Troili a Giovanni Paolo Panini, a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria, esercizi e prassi dell'architettura in prospettiva*, in *Prospettiva e Architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di Massimo Baucia, Piacenza, Edizioni Tip.Le.Co, 2004, p. 9-39; EADEM, *Giulio Troili: teoria e prassi della quadratura nel tempo di Valerio Castello e dei protagonisti della grande decorazione a Genova*, in *Valerio Castello. Percorsi di approfondimento*, a cura di Luca Leoncini, Daniele Sanguineti, atti del convegno organizzato in occasione della mostra *Valerio Castello 1624-1659. Genio Moderno, Genova, Museo di Palazzo Reale, 5-6 giugno 2008*, Genova, Museo di Palazzo Reale, 2010, p. 67-93; *La festa della Porchetta a Bologna*, a cura di Umberto Leotti, M. Pigozzi, Urbino, Tecnotampa, 2010, p. 84-93, 98-101, 104-111; EADEM, *Giulio Troili, il Paradossal*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi, Ornella Scognamiglio, Napoli, Luciano Editore, 2012, p. 249-260; EADEM, *Giulio Troili e Giuseppe Barbieri, architetti e gesuiti che giocano con la scienza della quadratura al confine tra virtuosismo pittorico e fisica traduzione di principi geometrico-matematici*, in *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700*, a cura di Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 415-426.

⁵ FABRIZIO CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* (1676). Milano, Il Polifilo, 1972; EDWARD A. CRAIG, *Carini Motta, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (in seguito DBI), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 20, 1977, p. 112-113; *Scenotecnica barocca. Costruzione dei Teatri e Machine teatrali, di Fabrizio Carini Motta (1688) e 'Pratica delle machine de' Teatri' di Romano Carapecchia (1689)*, saggio introduttivo di Elena Tamburini, Roma, E&A editori associati, 1994, p. VII-LXXX.

⁶ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 267.

⁷ NICOLA SABBATTINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, In Ravenna, per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli stampatori camerali, 1637-1638. Ricordo, del matematico GUIDOBALDO DAL MONTE, *Perspectivae libri sex*, Pisauri, apud Hieronymum Concordiam, 1600.

⁸ ANNA COCCIOLE MASTROVITI, *Galli Bibiena, Francesco*, in *DBI*, vol. 51, 1998, p. 655-658.

scesi dall'Olimpo per rendere omaggio al padrone di casa⁹ (fig. 1). La sua vivace proposta precede gli affreschi di Ferdinando nel vestibolo del teatro Farnese (1685), nell'Oratorio del Serraglio a San Secondo Parmense (1685-87) e nel presbiterio del Santo Sepolcro a Parma (dal 1685).¹⁰ Già attivo quale scenografo a Genova nel 1689, troviamo Francesco coinvolto nei teatri dei Farnese, attenti sempre alla loro immagine e consapevoli della festa quale luogo e tempo privilegiato di magnifica esibizione, un efficace strumento politico. Collabora a Parma con il fratello Ferdinando per la realizzazione delle ambientazioni dei balli *L'età dell'oro*¹¹ e *L'idea di tutte le perfezioni*,¹² entrambi su versi del bolognese Lotto Lotti per musica di Giuseppe Tosi, allestiti nel 1690 nel nuovo teatrino di corte, con sipario ideato dallo stesso Ferdinando (fig. 2). Era stato eretto all'interno del palazzo ducale della Pilotta, a fianco del grande teatro di Giovanni Battista Aleotti inaugurato nel 1628, ed era dotato di un elaboratissimo proscenio ove architettura dialogava con quadratura. L'aveva ideato l'architetto e scenotecnico bolognese Stefano Lolli, anche inventore delle macchine per i balli or ora ricordati. Le sue macchine sceniche offrirono un'importante occasione di aggiornamento per entrambi i Bibiena. A Bologna si erano misurati con gli apparati ingegnosi e dinamici che Ercole Rivani aveva realizzato nel privato teatro di palazzo Bentivoglio nel 1672 e per le feste della Porchetta, prima di partire per Parigi.¹³ Lo scenografo e inventore delle macchine, e i Bibiena lo saranno in più occasioni, deve immaginare insieme al librettista la sequenza delle scene, individuare il momento topico nel quale, alla fine di un atto, o all'inizio di uno nuovo, avviene l'apparizione delle macchine e tutta l'ambientazione sul palco muta con grande stupore del pubblico. I due balli con la magnificenza delle loro scene e i movimenti delle macchine contribuirono a celebrare le sfarzose nozze di Odoardo Farnese con Dorotea Sofia di Neuburg.¹⁴

⁹ Nominato Gonfaloniere di Giustizia nel 1680, ricordo di FRANCESCO MARIA BORDOCCHI, *Nel Gonfalonierato di Giustitia dell'Ill.mo sig. Conte Rodolfo Carlo senatore Fantuzzi, Oda per la quale s'enunciano le Glorie dello Stendardo di Felsina offerto alla virtù in corteggio di attributi morali. Pensieri del Sig. Gioachino Pizzoli Bolognese e dipinti da lui in una sala nel Palazzo del medesimo Signor Senatore*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1680.

¹⁰ D. LENZI, *Ferdinando Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 20-23.

¹¹ LOTTO LOTTI, *L'età dell'oro*, Piacenza, nella Stampa Ducale del Bazachi, 1690. Incisioni di Martial Desbois, Antonio Ugolini, Carlo Antonio Forti su disegni di Ferdinando e di Francesco Galli Bibiena e di Alessandro Baratta.

¹² L. LOTTI, *L'idea di tutte le perfezioni*, Piacenza, nella Stampa Ducale del Bazachi, 1690. Incisioni di Martial Desbois e Antonio Ugolini su disegni di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena.

¹³ ANTONIO FRANCESCO GHISELLI, *Memorie antiche manuscritte di Bologna raccolte et accresciute sino a' tempi presenti [...] (fino al 1729)*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 770, vol. XXXVI, c. 13; CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888, p. 249-251; VALERIA RUBBI, *Pietro Todeschi, da Ercole Rivani*, scheda 5, in *I Bibiena* cit., p. 221-222; *La festa della Porchetta a Bologna* cit., p. 124-129, 152-161, 166-167, 170-173. Per l'attività a Parigi, ove Rivani nel 1681 prepara le scene per il balletto *Le triomphe de l'Amour*, musica di Jean-Baptiste Lully, testo di Philippe Quinault e Isaac de Benserade: JÉRÔME DE LA GORCE, *Berain. Dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Éditions Herscher, 1986, p. 19.

¹⁴ Per le feste eseguite in Parma nello spazio di nove giorni e anticipate dai frenetici preparativi di abbellimento di tutti gli spazi ducali da Ranuccio, padre di Odoardo, leggasi PIETRO FRANCESCO MINACCI,

Il fratello di Francesco, Ferdinando (1657–1743), è inserito nei ruoli ducali quale pittore dal 1685, anno in cui si perdono le tracce di Andrea Seghizzi, che aveva procurato al giovane artista il primo contatto sia con la corte estense, sia con la corte farnesiana nel 1672.¹⁵ Due anni dopo, nel 1687, a Piacenza introduce un'importante novità sul palcoscenico del teatro Ducale, annesso alla cittadella viscontea e appena rinnovato dall'architetto Domenico Valmagini. È inventore delle scene per il *Didio Giuliano*, opera in musica con versi di Lotto Lotti e note di Bernardo Sabadini. Alla simmetria delle scene a fuoco unico centrale, propria di Giacomo Torelli (Fano, 1608–1678), di Ferdinando Tacca (Firenze, 1619–1686), di Lodovico Ottavio Burnacini (Mantova?, 1636–Vienna, 1707), i grandi interpreti del teatro barocco, Ferdinando preferisce introdurre una sua invenzione, la scena per angolo. Aveva arricchito la sua novità, di cui resterà sempre orgoglioso, con fuochi prospettici multipli e incrociati, con interessanti memorie classiche, i Dioscuri, il Marc'Aurelio (fig. 3-4).¹⁶ I diversi punti di fuga annullavano la sinora preferita ideale unione tra il palcoscenico e la sala teatrale, tra lo spazio immaginario della narrazione e lo spazio reale degli spettatori nel palco ducale. All'unica privilegiata visione dal palco centrale, Ferdinando nell'occasione, e in seguito, ha sostituito una visione multipla di pari valore sociale e politico. In teatro, la scena per angolo sollecita il coinvolgimento emotivo dello spettatore, la sua inclusione virtuale, la sua penetrazione nello spazio della figurazione fino a

Reali Feste fatte nelle Nozze del Serenissimo Prencipe Odoardo Farnese [...] colla Serenissima Prencipessa Dorotea Sofia di Neuburg. In Roma, per Gio. Francesco Buagni, 1690; GIUSEPPE CIRILLO, GIOVANNI GODI, *Il trionfo del Barocco a Parma*, Parma, Artegrafica Silva, 1989; G. CIRILLO, *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, Parma, Grafiche Step, 2007. Per l'assenza di Francesco da Piacenza e da Parma a partire dal 1693: G. CIRILLO, G. GODI, *La scenografia. L'attività di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena alla genesi del Settecento Piacentino*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, catalogo della mostra, Piacenza, Cassa di Risparmio, 1979, vol. 1, p. 98. Ferdinando fu coinvolto anche per le scene de *La Teodolinda*, recitata nel teatro del Collegio dei Nobili dai convittori, per *Il Favore degli dei*, dramma fantastico musicale su poesia d'Aurelio Aurelì e musica di Bernardo Sabadini, maestro di cappella dei Farnese. Invece, per *La gloria d'Amore*, sempre nel 1690, poesia di Aureli e musica di Sabadini, intervennero i fratelli Mauro, Gaspare, Pietro e Domenico, inventori delle peote, mentre il solo Domenico dipinse l'apparato. Domenico Malvagini, architetto ducale, ideò la gran peschiera del giardino, dove far muovere le peote ideate da Domenico Mauro.

¹⁵ M. PIGOZZI, *Andrea Seghizzi apparatore e quadraturista itinerante, ricco d'invenzione e d'artificio, in L'arte della quadratura. Storia e restauro. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di Isabella Di Liddo, Marianna Saccente, Mimma Pasculli, Fasano, Schena Editore, 2022, p. 147–165.

¹⁶ ADRIANA ARFELLI, "Bologna perlustrata" di Antonio di Paolo Masini e l'"Aggiunta" inedita del 1690 (f. 15v), «L'Archiginnasio», LII, 1957, p. 217; G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 266; LUIGI CRESPI, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, In Roma, nella Stamperia Di Marco Pagliarini, 1769, p. 97; D. LENZI, *Ferdinando Galli Bibiena* cit., p. 20–23; ALESSANDRA FRABETTI, *Didio Giuliano*, schede 9a–91, in *I Bibiena* cit., p. 227–232 con bibliografia precedente. Restano determinanti per la conoscenza dei Bibiena: ALPHEUS HYATT MAYOR, *The Bibiena Family*, New York, H. Bittner & Company, 1945; *Disegni teatrali dei Bibiena*, catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo; presentazione di Gianfranco Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1970; *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga, 1987; MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, p. 3–122, ripubblicato in *L'Opera in scena. Luogo teatrale e spazio scenico*, a cura di Maria Ida Biggi, Torino, EDT, 2024.

farne un abitante reale, potenziandone la visione dinamica. Realizza l'impianto prospettico preferibilmente in diagonale, il punto di fuga è oltre, è nascosto alla vista degli spettatori invitati a concentrarsi su quanto accade sul palcoscenico e a farne parte. È il passaggio della tecnica scenografica dalla pratica alla scienza, dall'empirico allo scientifico. Ferdinando in seguito offrirà la testimonianza visiva e la condivisione della propria esperienza con l'esemplificazione di alcune delle sue proposte svincolate da una singola occasione celebrativa, utilizzabili in tempi e luoghi diversi. Le proposte certificano il suo lavoro, incorporano quello che ritiene memorabile della sua attività e presentano nello stesso tempo modelli replicabili in futuro. Le diffonderà in due occasioni, nel 1701 con la pubblicazione delle incisioni riunite in *Varie opere di prospettiva*, precedute dal suo orgoglioso ritratto di pittore e architetto del duca di Parma (fig. 5).¹⁷ Ritornato a Bologna nel 1717, ricco dei successi internazionali di Barcellona e di Vienna, inserito quale docente in Accademia Clementina, le amplierà di numero e le diffonderà quale strumento didattico per gli allievi. Nel frattempo, nel 1711 pubblicherà a Parma il suo trattato, *L'architettura civile*, ricco di tavole esemplificative in cui traspare evidente che ritiene la pittura dell'architettura in prospettiva, sia in quadratura sia in scenografia, un elemento indispensabile per la pratica della costruzione, e quindi per la progettazione degli edifici.¹⁸

¹⁷ *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857. Reggio Emilia, Teatro Municipale Romolo Valli, novembre-dicembre 1985*, a cura di M. Pigozzi, Reggio Emilia, Civici Musei, 1985; EADEM, *I Bibiena a Reggio Emilia: dalla scenotecnica alla scenografia. Prassi, teoria, traduzione*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di Susi Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 207-222, fig. 31-54; EADEM, *I Bibiena: "Erano le loro idee pari alla dignità de' sovrani..."*, «La rivista illustrata del Museo Teatrale alla Scala», 13, 1991, p. 107-111; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Varie opere di prospettiva. Traduzione e diffusione di modelli e tipologie in centri e periferie*, in *Il barocco romano e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1992, p. 635-658; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi all'esemplare traduzione incisoria, alla teoria, agli esiti didattici. Dall'impresa familiare all'Accademia Clementina*, in *Palazzo Paveri Fontana*, a cura di A. Cocciali Mastroviti, Piacenza, Fai - Associazione Dimore Storiche - Associazione Palazzi Storici, 2008, p. 27-36; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi all'esemplarità didattica*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale, atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, a cura di M.I. Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 55-75; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi alla traduzione incisoria*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di Andrea Bacchi, Luca Massimo Barbero, Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, p. 399-408; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena a jeho dosud nezveréjnéný kresebný návrh pro oltár' kaple Madonny del Fuoco v dómu ve Forli*, «Ars Linearis», 9, 2019, p. 44-56; EADEM, *La ricerca della luce in Ferdinando Galli Bibiena*, in *Struttura, architettura e decorazione delle cupole: grandezza e artificio a Roma e nel ducato farnesiano tra Cinque e Settecento. Atti del convegno di studi Piacenza, Palazzo Farnese 7-8 ottobre 2021, Parma, Palazzo Vescovile, 9 ottobre 2021*, a cura di A. Cocciali Mastroviti, Antonella Gigli, Susanna Pighi, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Edizioni Tip.Le.Co., 2022, p. 287-310.

¹⁸ FERDINANDO GALLI BIBIENA, *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive*, In Parma, per Paolo Monti, 1711. Ritornato a Bologna nel 1717, dopo l'esperienza viennese alla corte imperiale di Carlo VI, è subito accolto fra gli Accademici Clementini. Per gli studenti del suo corso di Architettura e prospettiva, oltre alle sue incisioni, ripubblica la parte prima e seconda del trattato con il titolo *Direzioni a giovani nel disegno dell'architettura civile*. In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1725. Seguiranno nel 1732 le *Direzioni della prospettiva teorica*, corrispondenti alle parti terza, quarta e quinta dell'in folio parmense. Vedasi M. PIGOZZI, *Le arti in dialogo con l'antico e le scienze*, in *Il Libro illustrato*

Francesco Galli Bibiena a Roma. Scene a fuoco centrale e per angolo

Nel 1693 Francesco Galli Bibiena (fig. 6) è invitato a Roma per lavorare al teatro Tordinona nella stagione di Carnevale, unico periodo in cui in città erano permessi gli spettacoli, abituale tempo inesauribile di invenzioni e sperimentazioni, di pratiche performative e strategie drammaturgiche, di interferenze e contaminazioni, spazio per eruditi, intellettuali, aristocratici, religiosi, popolo. Realizzato da Carlo Fontana ad U con sei ordini di palchi,¹⁹ il teatro era animato allora dall'impresario Marcello de Rosis e soprattutto dal conte Giacomo d'Alibert, già segretario di Cristina di Svezia, la grande sostenitrice del teatro sin dalla sua apertura nel 1671,²⁰ e poi collaboratore di Maria Casimira di Polonia.²¹ In *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche*, dedicati da Giuseppe Antonio Landi all'architetto Gianfrancesco Buonamici, si

a Bologna nel Settecento, a cura di Biancastella Antonino, Giuseppe Olmi, Maria Gioia Tavoni, Bologna, Alma Mater Studiorum, 2007, p. 140-151.

¹⁹ LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, In Roma, per Antonio de' Rossi, nella strada del seminario romano, 1730-1736, vol. II, p. 534: «Carlo Fontana erse il teatro di Tordinona, e quello del Contestabile, ambedue bellissimi». Quello del Contestabile è il teatro del principe Lorenzo Onofrio Colonna, ricco di ben quattro ordini di 15 palchetti. Lo ricorda E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 12; EADEM, *Percorsi e 'imprese' teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in *I Galli Bibiena, una dinastia di architetti e scenografi, atti del Convegno, Bibbiena, 26-27 maggio 1995*, a cura di D. Lenzi, Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1997, p. 55-77.

²⁰ *Cristina di Svezia: la vita scritta da lei stessa*, a cura di Maria Conforti, Antonella Moscati, Marina Santucci, Napoli, Cronopio, 1998; SIMONA RINALDI, *Cristina di Svezia e la storia dell'arte*, in *Roma e Cristina di Svezia. Una irrequieta sovrana*, a cura di Gaetano Platania, Viterbo, Sette Città editore, 2016, p. 143-164.

²¹ Giunta a Roma nel 1699, Maria Casimira aveva organizzato all'interno del palazzetto Zuccari la sua piccola corte, prendendo con sé anche il conte d'Alibert, ormai anziano, ma espertissimo di teatro e di mondanità romana. Lo stanzone originario, di proprietà dell'Arciconfraternita di San Girolamo della Carità, era stato affittato al conte d'Alibert e al barone Cenci allo scopo di trasformarlo in teatro. L'architetto Carlo Fontana ricavò una struttura leggermente svasata con sei ordini di 22 palchetti ciascuno, tra cui troneggiava quello destinato a Cristina; la profondità del palcoscenico era garantita da una costruzione di legno posta ben al di là del muro perimetrale, e a strapiombo sul fiume: su questo insistevano quattro ordini di scene oblique e quattro fondali (i primi due a libretto). Destinato a granaio durante la lunga chiusura, il teatro riprese a funzionare nel 1690, grazie al nuovo clima portato dal neoeletto papa Alessandro VIII. Nel 1695 si provvide ad una profonda ristrutturazione: tramite l'occupazione di altri ambienti preesistenti, la sala fu ricostruita e ampliata con 35 palchi per ordine. L'ampiezza e la magnificenza del nuovo edificio, e il timore della corruzione delle coscenze che le attività che si svolgevano all'interno e all'esterno provocavano, indurranno però la Congregazione della disciplina ecclesiastica, presieduta dal papa, ad ordinarne la distruzione nel 1697. Leggasi SILVANA SIMONETTI, *Alibert, Giacomo d'*, in *DBI*, vol. 2, 1960, p. 366-368; MAURIZIO FAGIOLI DELL'ARCO, SILVIA CARANDINI, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977-1978; IDEM, *Le forme dell'effimero*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi, 1982, vol. XI, p. 201-235; IDEM, *Corpus delle feste a Roma*, vol. 1. *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997; *Corpus delle feste a Roma*, vol. 2. *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, De Luca, 1997; MARCELLO FAGIOLI, *Introduzione alla festa barocca*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia settentrionale*, Roma, De Luca, 2007, p. 9-48. Cfr. TERESA CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica, atti del Convegno internazionale di studi, Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003*, a cura di Nicolò Maccavino, 2 vol., Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, vol. II, p. 397-449.

trovano alcune proposte di portali e finestre del Bibiena.²² Frescante sia di figura sia di architettura, architetto, teorico dell'architettura, scenografo, Francesco è noto non solo per la sua sfaccettata attività in Italia, anche per i nuovi teatri di corte. Ricordo quello realizzato a Vienna al servizio dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo,²³ in sostituzione di quello sulla Cortina dell'architetto e scenografo Lodovico Ottavio Burnacini. Conosciamo, grazie alle incisioni di Johann Andreas Pfeffel e di Christian Engelbrecht, il proscenio, la sua sontuosa decorazione, i due palchi sopra gli ingressi laterali alla cavea, il sipario e la cavea con il sontuoso palco imperiale e con la volta celebrativa.²⁴ Sua anche il teatro di Nancy, per i Lorena.²⁵ Ritornato a Vienna nel 1709 con la famiglia, vi opererà sino al 1711 in qualità di primo ingegnere teatrale e scenografo per il nuovo imperatore Giuseppe I. Sono sue le scene nel 1710 per *Cajo Gracco* di Silvio Stampiglia con musica di Giovanni Bononcini, per *Muzio Scevola*, sempre di Bononcini nell'Hoftheater, e per *Tigrane re d'Armenia* alla Favorita. Nel 1711 interviene all'Hoftheater per *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore*, dramma pastorale di Francesco Ballerini con musica di Francesco Conti.²⁶ Giampietro Zanotti, il suo biografo ufficiale, nella *Storia dell'Accademia Clementina*, ove Francesco agì sia quale docente di Architettura dal 1726, sia quale principe, lo precisa responsabile di un manoscritto di circa 100 fogli, *L'architettura maestra delle arti che la compongono*, non ancora individuato, scritto che l'allievo Giovanni Lodovico Quadri stava preparando per la stampa.²⁷

All'arrivo di Francesco nell'Urbe, il repertorio architettonico e artistico di fine Seicento abbraccia sia le opere cinquecentesche sia gli echi berniniani e borrominiani. Accanto ai modelli reali, è viva la discussione sulla memoria

²² Le incisioni ad acquaforte, con le proposte di vari architetti, sono riunite in un raro volume stampato a Bologna negli anni 1746-1748 conservato a Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, in due esemplari con collocazione 17.Y.VI.24 e GDS, Stampe per soggetto, Cart. C, n. 410-461. Vedasi S. MEDDE, *Giuseppe Antonio Landi*, scheda 113, in *I Bibiena* cit., p. 384-385.

²³ MARTINA FRANK, *I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti*, ivi, p. 109-120.

²⁴ Monaco, Deutsches Theatermuseum, Grosses Hoftheater, inv. VII, 549-550. L. PASCOLI, *Di Andrea Pozzo*, in *Vite de' pittori* cit., vol. II, p. 245-276, in particolare p. 266; ANDREA SOMMER-MATHIS, *The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena*, «Music In Art», XLII, 2017, n. 1-2 Spring-Fall, p. 71-96.

²⁵ RAPHAËL TASSIN, *Il soggiorno di Francesco Galli Bibiena e l'eredità dell'architettura bolognese in Lorena nel primo quarto del XVIII secolo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (sec. XVIII)*, a cura di Sabine Frommel, Bologna, BUP, 2013, p. 207-226.

²⁶ FRANZ HADAMOWSKY, *Die familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Wien, Georg Prachner Verlag 1962, p. 11, 23-24; *Disegni teatrali dei Bibiena* cit., p. 42-43, fig. 53.

²⁷ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 334-335. Crespi scrive che, Francesco «non diede alle stampe Opera alcuna, aveva però presso di se un Opera mss., e disegnata, che avrebbe meritato per comune vantaggio, di essere pubblicata», in L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, In Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 99. Occorre ancora indagare i codici n. 10761 e 12956 ricordati da FRANCESCO CECCARELLI, *Due taccuini di Francesco Galli Bibiena nella Biblioteca Nacional de Portugal*, «Studi sul Settecento romano», 35, 2019, p. 45-66. Verosimilmente, le tavole del Bibiena inserite da Landi in *Disegni di architettura*, e sopra ricordate, erano previste per l'edizione di Francesco. Gli sono riferite anche le *Regole per l'estrazione delle radici e Principi di Geometria pratica*, manoscritto del 1674 con disegni conservato a Parma, Biblioteca Palatina, manoscritti Pezzana, n. 392. Vedasi in proposito G. CIRILLO, *Architettura dipinta* cit., p. 62-63. Di Giovanni Lodovico Quadri, ricordo le *Tavole gnomoniche per delineare orologi a sole*, In Bologna, nella Stamperia di Lelio Dalla Volpe, 1733.

dell'antico e su opere ideali. Nella capitale pontificia, che aspirava a recuperare la propria centralità culturale e politica e lasciarsi alle spalle l'immagine oscurantista del periodo galileiano,²⁸ si sono alternati periodi di intenso coinvolgimento teatrale a fasi di più rarefatti spettacoli pubblici, secondo l'orientamento dei pontefici, non sempre sensibili a forme di intrattenimento teatrale e talora decisamente contrari.²⁹ Ogni tanto volevano ricordare il gesuita Domenico Ottonelli, celebre autore nel 1652 del trattato *Della cristiana moderazione del teatro*³⁰ o il noto predicatore di quegli anni Giovanni Paolo Oliva,³¹ o il teologo lucchese Girolamo Fiorentini, appartenente all'ordine dei chierici regolari della Madre di Dio, che nel 1675 aveva pubblicato con dedica al cardinale Benedetto Odescalchi la *Comoedio-Crisis, sive Theatri contra Theatrum censura*,³² in cui l'architetto scenografo era identificato col diavolo e faceva del teatro la sua arma più temibile (fig. 7). Roma sul finire del Seicento, oltre che capitale pontificia, era ancora il centro della diplomazia spagnola: alla corte papale si giocavano le sorti dell'egemonia della corona iberica in Italia e molte casate dell'aristocrazia romana, legate alla Spagna da svariati interessi economici, da alleanze matrimoniali, da concessioni di benefici ecclesiastici e onorificenze, assicuravano il loro sostegno nelle complesse questioni politiche del palcoscenico romano sul quale si scontravano gli interessi di Spagna e Francia. Famiglie come i Colonna, i Massimo vantavano un'antica tradizione di fedeltà alla monarchia spagnola e una vivace privata attività teatrale libera dalla logica imprenditoriale dei teatri pubblici a pagamento. Non dobbiamo dimenticare la funzione politica esercitata dalla musica e dal teatro, strumenti dell'organizzazione del consenso, non solo presso la corte papale e le cerchie cardinalizie, anche nelle sedi private dei Barberini, dei Colonna, dei Ruspoli, dei Rospigliosi, presso l'ambasciata spagnola.³³ L'Ambasciatore spagnolo, Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio,

²⁸ MARINA FORMICA, *Corte pontificia e politica culturale nella Roma di papa Albani*, in *Cultura di corte nel secolo XVIII spagnolo e italiano: diplomazia, musica, letteratura e arte*, vol. I, *Politica e diplomazia*, a cura di Niccolò Guasti, Anna Maria Rao, Napoli, fedOA Press, 2023, p. 99-114; MARIA TERESA GUERRINI, *Alla corte di Benedetto XIV: circoli culturali ed élites spagnole nella Bologna del XVIII secolo*, ivi, p. 191-206.

²⁹ TERESA MEGALE, *Strategie artistiche e orientamenti drammaturgici: gli interpreti del teatro rospigliosiano*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno internazionale, Pistoia, 22-23 settembre 2000, a cura di Danilo Romei, Firenze, Polistampa, 2005, p. 31-41; 32; E. TAMBURINI, *Strumenti retorici e sinestesie: la messinscena berniniana della "Comica del cielo" (1668)*, in *Lo spettacolo del sacro* cit., p. 97-112; GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana: dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014, p. 60-66; DAVIDE DAOLMI, *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX, con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, p. 131-177.

³⁰ DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro*, In Fiorenza, nella Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, alle scale di Badia, 1652.

³¹ Di Giovanni Paolo Oliva, in più volumi e pubblicate tra il 1659 e il 1681, sono le *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*; cfr. FLAVIO RURALE, *Oliva, Giovanni Paolo*, in *DBI*, vol. 79, 2013, p. 217-220.

³² Sarà papa l'anno seguente, 1676, col nome di Innocenzo XI. Impegnato in un rigido disciplinamento morale, limitò i divertimenti pubblici, prendendo provvedimenti restrittivi contro i musici e gli spettacoli teatrali.

³³ LAURA CAIRO, *Luoghi scenici nella Roma del Settecento*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, p. 273-287.

sposo di Donna Maria Antonia de la Cerda, la quindicenne figlia del duca di Medinaceli, appassionato collezionista,³⁴ nel gennaio 1682 aveva acquistato e fatto trasportare nel palazzo Monaldeschi in piazza di Spagna le strutture del teatro Capranica, ormai inutilizzabili nella sede originaria per l'opposizione pontificia. Vi allestì due commedie, *Finezza contro finezza* di Calderón de la Barca e *Non può essere, overo custodire una donna è fatica senza frutto* di Agustín Moreto y Cabaña, ricche della mescolanza di comico e tragico, replicate anche nel teatro del principe Colonna. La città, inoltre, ha visto nascere e fiorire l'accademia degli Arcadi desiderosi del recupero classicista in opposizione alla stravaganza barocca, secondo l'interpretazione di Giovan Pietro Bellori, già bibliotecario di Cristina di Svezia. Li animava il desiderio di reagire alla complessità, agli artifici e agli eccessi della letteratura e dell'arte barocca, di recuperare la tematica pastorale inserita nei miti classici, con l'aggiunta degli accidenti necessari all'obbligatorio lieto fine.³⁵ Il teatro è stato l'ambito privilegiato della cultura barocca, il luogo più ricercato del gioco degli specchi tra realtà e illusione, tra possibile e immaginario, tra vero e fintizio. L'uso della metafora ha aiutato a trasformare la scrittura dei testi e la struttura delle scene, le mutazioni, le macchine, nel «teatro di meraviglie», in cui si intersecano piani figurativi e sonori.³⁶ Sul finire del secolo XVII, al problema della verosimiglianza e ai soggetti mitologico-pastorali si sostituirà una storia romanziata legata a vicende di potere e di amore. Anche l'immagine bucolica, inserita in soggetti storici, acquisirà una funzione metaforica, non solo decorativa. Si diffonde una nuova visione della natura tra ideale ed empirica. I soggetti di tipo mitologico-allegorico, i miti classici, perdureranno sino agli anni venti del Settecento, trasformandosi in occasione di grazia e meraviglia, un'anticipazione del gusto *rocaille*. Gli Arcadi auspicavano la rappresentazione di vicende ispirate dai motivi della vita pastorale secondo i suggerimenti di Giovanni Mario Crescimbeni,³⁷ o di vicende eroiche tratte dell'antichità, come consigliava Gian Vincenzo Gravina. Il giurista, sensibile al teatro francese, suggeriva di recuperare i valori della tradizione classica antica per promuovere un rinnovamento culturale, politico e civile della società.³⁸ Presto, Ludovico Antonio Muratori con il suo *Della perfetta poesia italiana* sarà di riferimento per gli Arcadi. Ben consapevole dell'uso

³⁴ BEATRICE CACCIOTTI, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, «Bollettino d'Arte», LXXIX, 1994, 86-87, p. 135-196; ALESSANDRA ANSELMI, *Il VII Marchese del Carpio da Roma a Napoli*, «Paragone/Arte», LVIII – III serie, 2007, LXXI, 683, p. 80-109.

³⁵ Nel maggio 1664 all'Accademia di San Luca Bellori aveva pronunciato il discorso *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto. Scelta delle bellezze naturali superiore alla natura*, poi divenuto introduzione alle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. In Roma, per il success. al Mascardi, 1672.

³⁶ EMANUELE TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*. In Torino, per Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 267.

³⁷ GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *I giuochi olimpici celebrati dagli Arcadi nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXV.*, Roma, per Antonio de' Rossi nella strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda, 1721.

³⁸ GIAN VINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*. In Roma, per Antonio de Rossi à S. Silvestro in Capite in strada della Vite, 1696. Vedasi GAETANO ANTONIO GUALTIERI, *Gian Vincenzo Gravina tra estetica, etica e diritto. Dialoghi, discorsi, trattati*, Venezia, Marsilio, 2021.

politico del dramma in musica per celebrare il potere di sovrani, corti, aristocratici, lo storico consentirà l'uso delle macchine: «sarebbe d'uopo di aiutare le favole dei drammi per musica colla novità delle macchine, delle comparse e d'altre simili cose, che dilettano ancora la vista».³⁹ Gli Arcadi incidono parzialmente sulla scelta degli spettacoli di cui Francesco è scenografo a Roma. Il bolognese continuerà ad interessarsi all'aspetto tecnico delle macchine e continuerà ad inserirle, sempre più ardite, però lenuvole non ospiteranno più le divinità dell'Olimpo, privilegeranno figure dal valore morale, come sollecitavano gli Arcadi: Fama, Pace, Amore, Silenzio, Inganno, Grazia, Notte, Sole. Occorre riconoscere che i melodrammi che lo vedono impegnato sul finire del Seicento provengono da Venezia, da Parma, da Bologna, raramente sono prime rappresentazioni, le vedremo queste solo a Settecento inoltrato, alla fine del suo percorso romano. Lo schema dei soggetti resta quello del melodramma veneziano con la mescolanza di personaggi eroici e comici, scene e macchine numerose, balli.⁴⁰ La migrazione dei libretti, soprattutto nei teatri pubblici, si accompagna alla migrazione di compositori, cantanti, scenografi, aiutanti, maestranze. Migrano anche i disegni, soprattutto quelli per le dotazioni di scena, simili in teatri diversi, le incisioni talora favoriranno ulteriormente la diffusione e la ripetizione dei soggetti.⁴¹ Nei libretti, il dramma, oltre che psicologicamente immotivato, è quasi sempre riducibile a uno schema assai semplice che propone una situazione di partenza sulla quale si innesta un imprevisto, ma ristabilisce poi l'ordine iniziale secondo una visione armonica dei sentimenti. Frequenti sono la forte coloritura esotica e la predilezione per gli apparati scenografici vistosi, le macchine stupefacenti. I drammi non vivono dunque per valori autonomi, ma per l'accorta aderenza al gusto e alle convenzioni della fervida vita teatrale che perdura sino ai primi due decenni del Settecento. A differenza dei teatri europei, che agivano sulla base di un repertorio stabile, i teatri italiani, compresi quelli di Roma, hanno mantenuto in vita la prassi secentesca con un numero limitato di spettacoli, due di solito a carnevale, con numerose repliche, un continuo cambio dei titoli e degli interpreti. I teatri erano di proprietà privata, laica o religiosa, la loro attività dipendeva dai proprietari dei palchi attraverso una commissione artistica che procedeva alla gara d'appalto, cui gli impresari concorrevano. Com'è noto, il 'meraviglioso' nello spettacolo operistico del Seicento, e anche del primo Settecento, è complemento non necessario, ma estremamente gradito dal pubblico. È costituito dall'impiego di macchine teatrali che danno vita a creature esotiche o soprannaturali, portano in

³⁹ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Milano, dalla Società tipografica dei Classici italiani, 1821, vol. III, p. 79-80. Cfr. DIANA BLICHMANN, *Effetti scenografici e macchine spettacolari nelle "performance" pubbliche nella Roma del primo Settecento*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, a cura di Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez, Élodie Oriol, Roma, Publications de l'École française de Rome, 2021, p. 239-280.

⁴⁰ SILVIA BRACCA, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, peintre-graveurs e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, Zel Edizioni, 2014.

⁴¹ M. PIGOZZI, *I Bibiena a Reggio* cit., p. 207-222; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Varie opere di prospettiva* cit., p. 637-658.

trionfo o all'inferno i protagonisti, consentendo a interpreti e figuranti di superare magicamente le leggi della fisica. Queste magie avevano un prezzo che incideva non poco sul costo dell'allestimento e poteva influenzare alcune scelte di gestione: ad esempio, la cordata che rileverà l'impresa del Tordinona si proporrà di migliorare la qualità delle scene e il suono, evitando però le costose macchine. Continueremo a trovarle con Francesco al teatro Capranica.

Al Tordinona nel 1693, sono di Francesco le scene per *Il Vespasiano*, testo del parmense Giulio Cesare Corradi con musica di Carlo Pallavicino. Il libretto è dedicato da Francesco Leone, editore-libraio con bottega in piazza Madama, a Donna Maria de Giron y Sandoval, duchessa di Medinaceli, allora ambasciatrice di Spagna in Roma. Gli interpreti nei ruoli principali furono Giuseppe Scaccia, Francesco Antonio Pistocchi e Rinaldo Gherardini, tutti già al servizio del duca di Parma e noti a Francesco. L'opera era stata creata nel 1678 per il Teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia e poi era stata messa in scena a Genova, Milano, Ferrara, Parma, Fabriano, Livorno. A Parma nel 1689 aveva avuto Ferdinando quale scenografo. Concordo con quanto scritto sul librettista Corradi da Martino Capucci:

Nella lunga fortuna del Corradi non si rifletteva certo una travagliata elaborazione del linguaggio melodrammatico, ma s'incarna la capacità di aver chiare sempre le ragioni della produzione teatrale; come anche si vede bene nel gioco accorto delle dedicatorie, rivolte a personaggi sempre di grande autorità.⁴²

Per *Il Seleuco* (fig. 8), dramma d'Adriano Morselli con musica di Carlo Francesco Pollarolo da rappresentarsi, sempre al Tordinona, nello stesso 1693,⁴³ il libretto precisa «Ingegniero e inventore delle scene, e machine il Signor Francesco Bibiena, del Serenissimo di Parma». All'atto III, scena finale, giunge la Pace in macchina (fig. 9), la Vendetta s'alza da terra sostenuta da due draghi nel tentativo di sconfiggerla, volano via i draghi e la Vendetta precipita. «Viva la Pace vittoriosa» cantano tutti. Nell'incisione, il cartiglio precisa: «Piazza del Palazzo Reale con sontuoso apparato di pubblica festa per la pace stabilita fra Tolomeo e Seleuco». La celebrazione della pace era l'intento principale della rappresentazione, un'occasione di divulgazione politica e sociale, non solo di divertimento.⁴⁴ L'anno seguente, 1694, opera nel piccolo teatro della Pace,⁴⁵ situato nei pressi della chiesa di Santa Maria, nato come teatro privato di Vincenzo (Gaspare) Maculani, ingegnere militare e cardinale originario di Fiorenzuola.⁴⁶ Francesco è impegnato

⁴² MARTINO CAPUCCI, *Corradi, Giulio Cesare*, in *DBI*, vol. 29, 1983, p. 316-318.

⁴³ Il libretto è da Francesco Leone «consacrato» all'eccellentissima Eleonora, duchessa di Tropau e Lagerndorf, contessa di Thun, principessa di Liechtenstein e ambasciatrice cesarea in Roma.

⁴⁴ Per le varie ipotesi attributive: A. FRABETTI, *Anonimo*, scheda 11, in *I Bibiena* cit., p. 236.

⁴⁵ Era un piccolo teatro con sala a ferro di cavallo e cinque ordini di palchi. Vedasi MARIA FRANCESCA AGRESTA, *Il Teatro della Pace di Roma*, «Studi Romani», XXXI, 1983, n. 2 Aprile-Giugno, p. 151-160. Nel 1717 Domenico Vellani lo trasformerà da teatro per commedie in teatro per l'opera in musica, dotandolo di strutture adeguate.

⁴⁶ Nel 1632 aveva avuto nella Curia Romana l'incarico di ufficiale del Sant'Uffizio, con il compito di condurre allora e in seguito il processo per eresia a Galileo Galilei. Si trovò solo a decidere che Galileo era

ne *Il Roderico*, dramma per musica di Francesco Gasparini⁴⁷ con libretto di Giovan Battista Bottalino, già allestito al teatro Formagliari di Bologna nel 1686. La scena è nella reggia e nelle vicinanze di Toledo. Sue le ambientazioni anche per *L'Orfeo*. Era stato rappresentato a Venezia nel 1673 e lo sarà a Bologna al Formagliari nel 1695 con musica di Antonio Sartorio. Ora la musica nuova di Bernardo Sabadini accompagna il testo di Aurelio Aureli, entrambi servitori del duca di Parma. Il libretto ricorda: «è convenuto al nostro Signor Francesco Bibbiena [...] fornire il Teatro delle Scene necessarie in grandissima angustia di tempo, e perder nella strettezza del sito il merito di una perfetta operazione», ma nonostante la «grandissima angustia di tempo» e la «strettezza del sito» grande fu il merito dell'artista nel realizzare le scene, accompagnate da balli di satiri, di ninfe e pastori. Bastiano Ricci e compagni vollero dedicare la rappresentazione al cardinale Pietro Ottoboni (fig. 10), anche lui librettista. Si era da poco insediato nel palazzo della Cancelleria, già membro dell'Accademia dei Disuniti, poi detta Ottoboniana in onore del patrono, vi aderì col nome di Crateo Pradelini (anagramma di cardinale Pietro).⁴⁸ L'accademia era stata promotrice nel 1688 di una raccolta di componimenti che annoverava tra gli autori anche Giovanni Mario Crescimbeni, il fondatore dell'Arcadia, accademia cui il cardinale si unirà nel 1695 col nome di Crateo Ericinio.⁴⁹ Ottoboni, animato da una sfrenata passione

troppo vecchio e troppo malato per subire torture. Vedasi FRANCESCO BERETTA, *Maculani, Gaspare*, in *DBI*, vol. 67, 2007, p. 132-134.

⁴⁷ LOWELL LINDGREN, *Le opere drammatiche "romane" di Francesco Gasparini (1689-1699)*, in *Francesco Gasparini (1661-1727), atti del primo convegno internazionale, Camaiore, 29 settembre - 1 ottobre 1978*, a cura di Fabrizio Della Seta, Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, p. 167-182.

⁴⁸ TOMMASO MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano. Il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, «Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom», 44, 2010, p. 307-329. T. CHIRICO, *I paggi degli Ottoboni a Roma: balli e abbattimenti in intermezzi di opere (1689-1691)*, in *Entremets e intermezzi. Lo spettacolo nello spettacolo nel Rinascimento e nel Barocco*, atti del Convegno internazionale di Studi, Reggio Calabria, Biblioteca Comunale - Villetta Pietro De Nava, 16-17 ottobre 2017, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", p. 117-152, utile riferimento per i documenti conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, *Computisteria Ottoboni*.

⁴⁹ SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, vol. I, p. 671, 674. Leggasi MARIA GRAZIA ACCORSI, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le "antiche favole"*, in EADEM, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi Editore, 1999, p. 37-72. Pietro fu autore di melodrammi e composizioni per musica, messe in scena prima al Tordinona e poi nel teatrino allestito nel palazzo della Cancelleria. Lo ricorda M. VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati e promossi a Roma*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, p. 271-294; M. VIALE FERRERO, *Disegni scenici di Filippo Juvarra per Giulio Cesare in Egitto di Antonio Ottoboni*, in *Studi Juvarriani, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979)*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985, p. 127-169; EADEM, *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*, Torino, Fratelli Pozzo, 1970; EADEM, *Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma, atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 12-14 giugno 1985*, a cura di Nino Pirrotta, Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, p. 175-189; EADEM, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino, E.d.T., 1988, vol. 5, p. 3-122; 62-67; NICOLA BADOLATO, *Il Ciro di Pietro Ottoboni e Alessandro Scarlatti e gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice

per il teatro e la musica, sarà un incessante promotore di spettacoli,⁵⁰ nonostante le censure rivoltegli da Clemente XI per il suo poco vivere da ecclesiastico. L'esaltazione e la denigrazione concorrevano nel delineare la sua duplice reputazione di mecenate generoso e di depravato sperperatore di sontuosi appannaggi. Sarà il sostenitore di una nuova riflessione sui temi della classicità e sulla natura, il munifico finanziatore di un gusto scenografico nuovo, di stampo arcadico, con un uso limitato delle macchine e favorirà con Ferdinando Galli Bibiena prima, con Filippo Juvarra in seguito, il dialogo tra le arti, un rapporto strettissimo tra le arti. Ritornando a Francesco, nel 1695 opera nel carnevale al Tordinona per *Il Giustino*, musica di Giovanni Legrenzi, il libretto di Nicolò Beregan è dedicato a Donna Maria De Giron y Sandoval, duchessa di Medinaceli. Il testo precisa Francesco «Ingegnere delle sudette machine, & scene». L'azione, movimentata da continue apparizioni, si finge in Costantinopoli ove Giustino, il bifolco, sarà nominato imperatore, apprezzato esempio dell'innocenza e della rigenerazione virtuosa da essa operata. La considerazione positiva dei valori etici espressi dal tema è dimostrata dalle rappresentazioni sia a Venezia nel 1683, nel teatro San Salvatore con dedica ad Alessandro Farnese, sia a Napoli nel 1684, sia a Genova nel 1689 messo in scena al Falcone, sia a Bologna nel 1691, nel teatro Malvezzi. Non solo, nel riadattamento di Pariati, sarà rimesso in musica da Albinoni (1711), Vivaldi (1724) e infine Händel (1737).⁵¹ Sempre al Tordinona, prepara le scene per *Muzio Scevola*, musica del modenese Giovanni Bononcini, con libretto di Silvio Stampiglia dedicato da Carlo Giannini a Lorenza della Cerda Colonna, duchessa di Tagliacozzo e gran conestabilessa del Regno di Napoli. All'atto terzo è richiesta una *Armeria nelli quartieri de' Toscani*. Penso possa a questo spettacolo riferirsi un significativo disegno conservato a Bologna in Accademia di Belle Arti, già variamente attribuito.⁵² Inoltre, il *Luogo solitario* dell'atto secondo, il *Boschetto* dell'atto terzo, così come la vicenda de *Il Giustino*, incominciano a segnalare l'attenzione al recupero del tragico e del classico, all'ambiente boschereccio, i valori amati dall'Arcadia. Nello stesso carnevale si

Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, p. 199-220; IDEM, *Le scene del dramma per musica: Juvarra e i teatri romani*, in *Filippo Juvarra regista di corti e capitali dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, a cura di Franca Porticelli, Costanza Roggero, Chiara Devoti, Gustavo Mola di Nomaglio, Torino, Centro studi piemontesi, 2020, p. 355-361.

⁵⁰ FLAVIA MATTITTI, *Ottoboni, Pietro*, in *DBI*, vol. 79, 2013, p. 837-841; G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, p. 129-192; EADEM, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica, atti del Congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003*, a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio, Stefano La Via, Firenze, Olschki, 2007, p. 139-164.

⁵¹ GIAN FRANCO FERRARI, *Beregan, Nicolò (Berengani, Bergani)* in *DBI*, vol. 8, 1966, p. 804-805; GIADA VIVIANI, *Nicolò Beregan, un illustre sconosciuto*, «Diagonali/II», 2013, p. 1-46; cfr. ANNA LAURA BELLINA, THOMAS WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, vol. IV, 1: *Il Seicento*, 1983, p. 409-432.

⁵² Il foglio, dopo un prima attribuzione a Giuseppe Galli Bibiena, ad opera di Corrado Ricci, e un riferimento a Ferdinando da parte di Deanna Lenzi, in occasione della mostra *I Bibiena* cit., *Cortile di Diana*, scheda 16, p. 243, ha avuto un convincente riferimento a Francesco ad opera di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena* cit., n. 43, p. 34, con cui si concorda.

ebbero spettacoli anche nel teatro Rospigliosi, al Seminario Romano e al Collegio Nazareno. Nel nuovo teatro dei Capranica fu allestito *Nerone fatto Cesare*, dedicato a donna Felice Ventimiglia D'Aragona Pignattelli e Barberini, melodramma del veneziano Matteo Noris, attento ricercatore di fonti classiche e storiche per ambientare meglio i suoi soggetti, soprattutto il tema del tiranno.⁵³ L'anno seguente, 1696, 25 gennaio, opera per *Penelope la casta*, libretto ancora di Matteo Noris, musica del bolognese Giacomo Antonio Perti, principe in seno all'Accademia Filarmonica, già allestito a Venezia nel 1685 nel teatro di San Giovanni Grisostomo con musica di Carlo Pallavicino. Ricordo di Francesco le scene numerosissime, ben 28, e la macchina di Pallade nel prologo: Pallade avanza «sopra un carro circondato di nuvole [...] intanto s'odono tuoni e si vedono lampi, e si scopre un mar tempestoso, con navi in lontano». Il teatro Tordinona, appena rinnovato per il conte d'Alibert da Carlo Fontana, sarà distrutto nel 1697 per volere di papa Innocenzo XII in nome della morale, benché fosse di proprietà di una congregazione religiosa.⁵⁴ La vita teatrale continuò nei teatri privati e restò comunque vivace.⁵⁵ Ormai a fine Seicento il teatro d'opera è diventato parte integrante della città, della vita pubblica e di quella privata, continua in palazzi, ville, cortili, collegi, monasteri, ambasciate. Francesco però interrompe il suo soggiorno romano, nel 1698 lo troviamo a Bologna, al teatro Formagliari, per le non precise scene in Tessaglia di *Apollo geloso*, con Pier Jacopo Martello, poeta, e Giacomo Antonio Perti, compositore, una prima assoluta dedicata alle dame della città. L'anno seguente, 1699, entrambi i fratelli Bibiena collaborano nel teatro Malvezzi alle scene della pastorale *Gli Amici*, testo di Pier Jacopo Martello con musica del conte Pirro Albergati. Ormai il teatro è diverso sul piano sia della drammaturgia sia dello spettacolo. Martello, poi segretario di monsignor Pompeo Aldrovandi in occasione del suo diplomatico viaggio a Parigi sollecitato da Clemente XI per l'auspicata composizione del conflitto tra la Santa Sede e Filippo V di Spagna,⁵⁶ è attivissimo per gli Arcadi romani e per i colleghi della Colonia Renia bolognese. Contribuisce a suggerire temi per la decorazione dei loro palazzi, a fare degli spettacoli con suoi libretti un collante di socialità, un indicatore di gusto, di costume. In teatro, in villa, nelle sedi delle accademie, favorisce l'influenza del teatro francese, interpretato quale garanzia di classicità.⁵⁷

⁵³ N. BADOLATO, *Noris, Matteo*, in *DBI*, vol. 78, 2013, p. 747-751.

⁵⁴ SERGIO ROTONDI, *Il teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987. A Roma, nel carnevale 1696, Perti aveva riallestito *Furio Camillo*, ricevendo alti compensi; nel carnevale successivo vi diede ancora *Fausta restituita all'impero*, entrambi i libretti non precisano l'autore delle scene.

⁵⁵ FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, Milano, Longanesi, 1977-1979, 6 vol.

⁵⁶ M. PIGOZZI, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi. Dall'allegoria alla storia*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di Mario Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma, De Luca, 2003, p. 243-256; M. PIGOZZI, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento. I Marescotti e gli Aldrovandi*, «Arte Lombarda», 141, 2004/2, p. 35-46; EADEM, *Pier Jacopo Martello (1665-1727) e "Il Vero Parigino Italiano"*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica* cit., p. 37-51.

⁵⁷ Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura, a cura di Eugenia

Ritroviamo il solo Francesco ancora a Bologna nel 1703. È attivo nel teatro degli Accademici degli Ardenti al Porto diretto dai padri Somaschi per la messinscena de *Il Sertorio*, tragedia scritta già nel 1662 dal drammaturgo Pierre Corneille e tradotta da Antonio Francesco Ghiselli,⁵⁸ allora abituale volgarizzatore di Corneille e Racine e traduttore del *Germanico* di Edme Boursault, furioso polemista. L'incisione di Carlo Antonio Buffagnotti con il dialogo fra Agrippina e Germanico sul proscenio del teatro degli Ardenti al Porto ricorda la messa in scena. Sul palcoscenico, l'architettura magnifica del loggiato ideato da Francesco Galli Bibiena si apre alla visione delle fontane e del giardino.⁵⁹ In tutti i testi musicati che ho ricordato resta forte il legame con la tradizione seicentesca, la storia è pura cornice. Francesco, come già ricordato, negli spettacoli di fine Seicento solo in parte aderisce al tentativo di razionalizzazione che anima gli Arcadi. Continua a inserire le macchine, ora però le colloca nel prologo o alla fine dello spettacolo. Più sensibile alle esigenze razionali dei nuovi libretti si mostrerà il fratello Ferdinando, o almeno i teatri che lo coinvolgono. Concordo con Harold Powers e con Robert S. Freeman che hanno ipotizzato un lento e graduale processo di riforma tra la fine del XVII secolo e gli anni di Metastasio.⁶⁰ Solo dopo l'interruzione delle attività teatrali nel 1725, Anno Santo, sarà possibile riscontrare la progressiva scomparsa della magnificenza delle macchine. Dal 1693 al 1696, sono stati tre anni di intenso lavoro per Francesco, ma anche di grandi successi presso un pubblico sempre più desideroso di scene capaci di emozionare per il loro «stil nuovo»⁶¹ curioso di tutte le novità e su di esse aggiornato. Non possiamo dimenticare la pubblicazione romana nel 1693 del primo tomo di *Perspectiva pictorum et architectorum*, il trattato di Andrea Pozzo,⁶² ma Francesco è ben consapevole delle proprie abilità sia prospettiche sia architettoniche e delle possibili applicazioni civili e teatrali. Anche per il bolognese la prospettiva fa parte della scienza della costruzione. A Bologna la formazione dello scenografo, sin dal Seicento con Girolamo Curti, detto il Dentone, ancor prima dell'aprirsi nel 1711 dell'Accademia Clementina, ha coinciso con quella del quadraturista e dell'architetto.⁶³ Sappiamo che con Pozzo si troverà ad operare a

Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Modena, Mucchi, 1986.

⁵⁸ HARRY RANSOM CENTER, THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, *Manuscript Collection MS-03401, Ranuzzi Family: A Preliminary Inventory of Their Manuscripts at the Harry Ransom Center*, vol. Ph 12984.v.1. Cfr. CECILIA CIUCCARELLI, Ghiselli, Antonio Francesco, in *DBI*, vol. 54, 2000, p. 1-2.

⁵⁹ D. LENZI, C. Antonio Buffagnotti, da Francesco Galli Bibiena, scheda 17, in *I Bibiena* cit., p. 245.

⁶⁰ HAROLD S. POWERS, Il «*Serse*» trasformato (parte I), «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, p. 481-492, ora anche tradotto in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 229-241; ROBERT S. FREEMAN, *Opera without Drama. Current of Change in Italian Opera, 1675-1723*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1981; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁶¹ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 267.

⁶² ANDREA POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Romae, typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud s. Angelum custodem, 1693-1700.

⁶³ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, 1809; ed. a cura di Paolo Pastres, Einaudi, Torino 2022, vol. II, p. 438; ANNA MARIA MATTEUCCI, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in*

Vienna all'interno del già ricordato Grosses Hoftheater. Al trentino va riferita la decorazione con gli dei dell'Olimpo circondati dalle Arti nella volta del teatro progettato da Francesco per l'imperatore Leopoldo I. Morto Leopoldo I nel 1705, Francesco sarà chiamato di nuovo a Vienna dal nuovo imperatore Giuseppe I e vi si trasferirà con la famiglia alla fine del 1709. Con l'improvvisa scomparsa di Giuseppe I nel 1711 e l'arrivo dalla Spagna di Carlo VI quale nuovo imperatore, Francesco si trovò in una situazione di concorrenza con il fratello Ferdinando. Questi era arrivato a Vienna con la qualifica di «Architetto Primario, Capo Mastro Maggiore, e pittore di camera, e feste di teatro della Maestà di Carlo III il Monarca delle Spagne e Ingegniero Teatrale», meritata a Barcellona per gli spettacoli allestiti sulla peschiera della Lonja nel 1708 in occasione del matrimonio di Carlo d'Asburgo con Elisabetta di Braunschweig-Wolfenbüttel.⁶⁴ Ferdinando, ancora una volta si rivelerà savio alla corte di Carlo VI, e con la nomina di «Primo Architetto e Ingegniero Teatrale» sarà responsabile delle scenografie per quasi tutti gli spettacoli operistici, allestiti nei vari luoghi teatrali di cui disponeva la corte, vale a dire *in primis* nella sala costruita dal fratello Francesco e in vari altri ambienti della Hofburg, e poi nel teatro della residenza estiva della Favorita, dove esisteva anche un teatro all'aperto.⁶⁵

Ferdinando Galli Bibiena a Roma

Ferdinando si era recato a Roma nel 1670, aveva 14 anni, stupisce l'immagine negativa della città che ci comunica la sua nota biografica stesa con la sorella Maria Ester: «non trovandovi quella felicità che mi ero persuaso, me ne tornai a Bologna subito».⁶⁶ Poco sappiamo della sua formazione, avviato alla pittura nella bottega di Giovanni Maria Viani, frequenta i pittori di quadratura Mauro Aldrovandini e Jacopo Mannini, lo interessa Giulio Troili con il suo manuale *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*.⁶⁷ Nelle concise *Memorie della nostra casa* Ferdinando sottolinea che in gioventù si era recato a Fano con Mauro Aldrovandini, per aiutarlo a dipingere il teatro e le scene. Direttore era

sistemi affini, in *L'arte del Settecento emiliano: architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Bologna, Alfa, 1980, p. 3-92; M. PIGOZZI, *Girolamo Curti, il pioniere della quadratura a Bologna tra arte e scienza. Il ruolo del contemporaneo Matteo Zaccolini*, in *Ingannare l'occhio "a Maraviglia". Quadraturismo e grande decorazione*, a cura di Elisa Canfora, Roseto degli Abruzzi, Edizioni D'Andrea, 2024, p. 29-41.

⁶⁴ Così Ferdinando con orgoglio esplicita in *L'architettura civile*, In Parma, per Paolo Monti, 1711, frontespizio.

⁶⁵ F. HADAMOWSKY, *Die familie Galli-Bibiena in Wien* cit., p. 24-25; M. FRANK, *I Bibiena a Vienna* cit., p. 109-120; EADEM, *Album di disegni tra scenografia, architettura e decorazione: il caso della bottega viennese dei Galli Bibiena*, in *Archivi di disegni, Disegni in Archivio*, a cura di Michela Agazzi, M. Frank, Sergio Marinelli, Saonara, Il prato casa editrice, 2012, p. 73-76; EADEM, *I Bibiena per i gesuiti di Vienna, in Crocevia e capitale della migrazione artistica* cit., p. 313-326.

⁶⁶ Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 35, [FERNANDO E MARIA ESTER GALLI BIBIENA], *Memorie della nostra casa*, ms. in folio, sec. XVIII, c. 7 n.n., pubblicato da ANNA OTTANI, *Notizie sui Bibiena*, «Rendiconto delle Sessioni della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», s. VI, II, 1962-1963, p. 123-137: 130. Cfr. D. LENZI, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, in *I Bibiena* cit., p. 37-52.

⁶⁷ Per Troili, rimando alla nota 4.

Giacomo Torelli. La prima rilevante esperienza teatrale del capostipite della dinastia maturò all'ombra del grande Torelli nel cantiere di un memorabile teatro all'italiana. In quell'occasione, il giovane artista si applicò scrupolosamente su un duplice versante, dipingere il teatro e i palchetti, dipingere le immaginifiche scene prospettiche ideate dal Torelli. Altre fonti,⁶⁸ peraltro, ancorano l'esordio teatrale di Ferdinando nella nativa Bologna ove, *ante* 1674-1675, egli avrebbe lavorato come scenografo con Ercole Rivani, il macchinista teatrale ingegnoso e brillante scenografo che poi si recherà al servizio del Re Sole.⁶⁹ Furono complementari alla sua formazione anche Andrea Seghizzi e Gian Giacomo Monti che animavano gli spettacoli nelle piazze e nei palazzi privati, attivi nelle corti padane e a Genova. La biografia stesa da Giampietro Zanotti nel 1739, quando l'artista era ancora in vita, ce lo presenta interprete sia delle arti liberali sia delle competenze tecniche. Ci informa che Ferdinando

si pose a studiare con sollecitudine da sé tutto quello che all'architettura conviene, e divenne in breve maestro tale, che a tutti poteva insegnare; e a dir il vero niuno è in ciò più scienziato di lui, anzi moltissimi hanno poscia appreso da lui la geometria speculativa e pratica e meccanica, e tutto ciò, che a costruire fabbriche vere, e finte è pertinente.⁷⁰

Allorché Ferdinando si interroga sul rapporto tra il pensare, il vedere, il rappresentare l'architettura in prospettiva, si relaziona sistematicamente alla letteratura francese sia per le scene sia per la quadratura. La sua biblioteca era ricca di testi sulla prospettiva, da Piero della Francesca a Ignazio Danti, a *Désargues* di Jacques Curabelle (1644), la *Manière universelle de M.R Desargues pour pratiquer la perspective* di Abraham Bosse (1648), oltre ai ricordati *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* di Giulio Troili, ai due tomi della *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo. Non mancavano per l'architettura i volumi di Vitruvio nella traduzione di Daniele Barbaro del 1584, i trattati di Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Rusconi, Scamozzi, accanto a testi di ingegneria militare, di astronomia, della scienza che «considera la luce nelle fabbriche, le ombre, e gli orologi solari».⁷¹ Ne aveva scritto nel 1695 in *La Meridiana del tempio di S. Petronio* Giovan Domenico Cassini, professore di Astronomia presso lo Studio di Bologna, matematico pontificio e dell'Istituto delle Scienze.⁷² Fu uno dei primi studiosi ad osservare (e a scriverne nel 1668) il

⁶⁸ Cfr. G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 202.

⁶⁹ Cfr. D. LENZI, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 20 (per Ferdinando); EADEM, *La più celebre famiglia* cit., p. 37; nonché le schede 4 e 5 stilate da Valeria Rubbi nel catalogo *I Bibiena* cit., p. 219-223.

⁷⁰ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 203.

⁷¹ F. GALLI BIBIENA, *L'architettura civile* cit., p. 34. Per il suo inventario: Bologna, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Orlandi Giuseppe, 5.5.6. Vedasi S. MEDDE, *La biblioteca dell'architetto negli inventari legali di Ferdinando e Francesco Bibiena* cit.

⁷² In Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1695. Vedasi GIOVANNI DOMENICO CASSINI, *La Meridiana del tempio di S. Petronio in Bologna*, premessa di Giordano Berti, introduzione e trascrizione di Giovanni Paltrinieri, S. Giovanni in Persiceto, Arnaldo Forni Editore, 2000.

fenomeno della luce zodiacale, da lui inizialmente chiamata «spina celeste meteora».⁷³ Oltre che sulla sua ricca biblioteca, Ferdinando poteva contare sul vivace ambiente scientifico, animato sia dalle personalità dello Studio, ricordo il matematico Ovidio Montalbani e i suoi contatti con Giulio Troili, sia dai gesuiti di Santa Lucia. Penso a Francesco Maria Grimaldi e alle sue ricerche sull'ottica, alla scoperta della diffrazione della luce, alla sua influenza sui colori, confluente nella *Physico-mathesis de lumine, coloribus et iride* (1665), uno dei trattati di ottica più rilevanti prima di Newton (fig. 11-12).⁷⁴ Ferdinando ritorna a Roma, ormai famoso, nel 1697 in qualità di scenografo al teatro dei Capranica rinnovato da Carlo Buratti, allievo di Fontana.⁷⁵ Filippo Acciaioli è l'impresario, iscritto fra i primi all'Arcadia.⁷⁶ Le imprese pittoriche e scenografiche per la corte farnesiana hanno già arricchito il suo bagaglio culturale e tecnico. Infatti presso i Farnese, prima degli apparati per i ricordati spettacoli del 1690 a Parma, nel 1685 era stato inserito nei ruoli ducali quale pittore di corte e quale architetto nel 1687. Già ho ricordato le sue scene nel nuovo teatro ducale di palazzo Farnese per la rappresentazione del *Didio Giuliano* nel 1687, cui sono seguiti gli allestimenti per *Ercole Trionfante* nel 1688, testo di Aurelio Aureli e ancora musica di Sabadini, per *Teodora clemente* nel 1689, per *La pace fra Tolomeo e Seleuco* e per *Diomede punito da Alcide* nel 1691, per *Demetrio tiranno* nel 1694. Nel frattempo a Piacenza era nato Giovanni Maria, uno dei figli che lo seguirà nelle sue peregrinazioni fra le corti europee e contribuirà a mantenere viva alla corte di Napoli a partire dal 1746 la tradizione bibionesca. Intanto, nominato nel 1697 anche architetto ducale, opera per alcuni significativi membri della corte sia in palazzi e ville private, sia in oratori e chiese e risponde con le sue scene alle chiamate nei teatri di Genova, Venezia, Reggio Emilia, Mantova. Nel 1696 in ottobre a Soragna è stato impegnato dal principe Giampaolo Meli Lupi nella realizzazione del teatro privato e delle scene. A Roma, troviamo il suo nome per le

⁷³ G.D. CASSINI, *Spina celeste meteora osservata in Bologna il mese di marzo 1668*, In Bologna, per Emilio Maria, e fratelli de Manolessi, 1668.

⁷⁴ FRANCESCO MARIA GRIMALDI, *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride, aliisque adnexis libri duo, in quorum primo afferuntur nova experimenta, & rationes ab ijs deductae pro substantialitate luminis. In secundo autem dissolvuntur argumenta in primo adducta, & probabiliter sustineri posse docetur sententia peripatetica de accidentalitate luminis [...] Opus posthumum*, Bononiae, ex typographia haeredis Victorij Benatii, impensis Hieronymi Berniae, bibliopolae Bononiensis, 1665; CESARE PRETI, *Grimaldi, Francesco Maria*, in *DBI*, vol. 59, 2002, p. 511-513; ANDREA BATTISTINI, *La cultura scientifica nel collegio bolognese*, in *Dall'isola alla città. I gesuiti a Bologna*, a cura di Gian Paolo Brizzi, A.M. Matteucci, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 157-170; A. BATTISTINI, *La struttura del "De lumine" di Francesco Maria Grimaldi e le forme della sua recezione newtoniana*, «Giornale di fisica», XXX, 1989, p. 113-129.

⁷⁵ FILIPPO CLEMENTI, *Il carnevale romano, nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVII, con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, Città di Castello, Ed. R.O.R.E. Niruf, 1938-1939. Le notizie relative all'attività economica e artistica del Teatro Capranica possono essere consultate liberamente attraverso il *Fondo Capranica* acquistato dal comune di Roma nel 1970 e conservato nell'Archivio Capitolino.

⁷⁶ E. TAMBURINI, *Filippo Acciaioli: un 'avventuriere' e il teatro*, in *Teatro Oriente/Occidente*, a cura di Antonella Ottai, Roma, Bulzoni, 1986, p. 449-476.

scene al Capranica nel 1697 di *L'Aiace* (fig. 13) dramma del librettista fecondo Pietro d'Averara, membro dell'Accademia degli Arioni di Bergamo,⁷⁷ musica di Bernardo Sabadini, ben noto a Ferdinando. Era il maestro di cappella presso la corte farnesiana, attivo come compositore di corte dal 1686 al 1700, responsabile per gli allestimenti musicali e operistici del Nuovissimo Teatro Ducale di Parma e del Nuovo Teatro Ducale di Piacenza.⁷⁸ La rappresentazione romana, grazie al mecenatismo del cardinale Ottoboni, è dedicata all'adunanza degli Arcadi. L'immagine che mostro, *Sala regia con statue* (fig. 14), può essere riferita all'atto secondo dell'*Aiace*, ma è un soggetto che ritroviamo nelle dotazioni di altri teatri con Ferdinando protagonista, quelli di Torino, di Lodi, di Milano, di Napoli, Mantova, Genova, per esempio.⁷⁹ Già ho ricordato l'uniformità delle dotazioni teatrali in teatri diversi. Sappiamo dell'abilità imprenditoriale dello scenografo, della sua organizzazione del fare che era innanzitutto un'organizzazione del pensiero, è noto il frequente invio nei vari teatri dei familiari e dei collaboratori invitati a realizzare i progetti in sua assenza per i molti impegni che contemporaneamente lo coinvolgevano. Ricordo che nello stesso 1697, in giugno al teatro Malvezzi con Francesco preparerà a Bologna le scene per il *Perseo*, libretto di Pier Jacopo Martello, messo in scena con i famosi cantanti Maria Maddalena Musi, Maria Domenica Pini, Diamante Scarabelli, Matteo Sassoni, Antonio Romolo Ferrini a spese del marchese Francesco Monti,⁸⁰ e nel settembre opererà sempre per i Malvezzi nel teatrino della loro villa a Bagnarola di Budrio. Il teatro Malvezzi aveva coinvolto negli anni immediatamente precedenti Marc'Antonio Chiarini, scenografo sia per *La forza della virtù* di Domenico David, sia per *Nerone fatto Cesare*. Entrambi i libretti erano stati dedicati al cardinale Marco Durazzi, Legato di Bologna, e pubblicati con un ricco corredo di immagini incise da Buffagnotti su invenzione di Chiarini.⁸¹ Alla ricerca di una nuova spettacolarità si univa un diverso interesse critico per il melodramma, l'Arcadia entrava in scena in stretto legame con alcuni intellettuali, Manfredi, Martello, Zanotti.⁸² Ritornando a Roma, in tempo di carnevale sono sue «le impareggiabili scene», così precisa Noris al cortese lettore, di *L'Eusonia ovvero la dama stravagante*, musica dello stesso Sabadini, testo di Ottoboni e Noris, prima rappresentazione dedicata all'illusterrissima signora Maria Ioseffa contessa di Martinitz, nata contessa di Sternberg, ambasciatrice di sua maestà Cesarea in Roma. Con il dramma amoroso ambientato nell'antica Roma d'Averara voleva dare risalto ai sentimenti e agli

⁷⁷ Fu istituita nel 1667 da Pietro Dolfin, patrizio e letterato veneziano.

⁷⁸ Sabadini aveva lavorato con Ferdinando a Piacenza per *Talestri*, 1693, e a Parma per *Dionisio Siracusano*, 1689.

⁷⁹ Rimando a M. PIGOZZI, *I Bibiena a Reggio* cit., p. 207-222; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena* cit., p. 635-658; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena: dalla prassi all'esemplarità didattica* cit., p. 55-75; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla Prassi alla traduzione incisoria* cit., p. 399-407.

⁸⁰ C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 128-129, 380-381.

⁸¹ M. PIGOZZI, *Marc'Antonio Chiarini (1652-1730). La ricerca di una nuova visualità spettacolare, «Il Carrobbio»*, XV, 1989, p. 254-260.

⁸² M.G. ACCORSI, *Pastori e teatro: dal Melodramma al dramma ebraico*, in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi, 1988, vol. II, p. 267 e seguenti.

affetti più intimi, secondo le recenti sollecitazioni degli Arcadi.⁸³ Propongo per l'atto II il *Giardino con fonti e statue* e, per la scena finale dell'atto III, questo *Loco di magnificenza destinato all'incoronazione dei Cesari* (fig. 15-16), testimonianza di decoro e di misura.⁸⁴ La veduta per angolo sollecita la capacità evocativa dello spettatore nascondendo alla sua vista parte dell'ambiente rappresentato, e simula spazi di grande ampiezza sospingendo gli attori verso il proscenio. In precedenti interventi ho sottolineato la strategia di Ferdinando, che coinvolto in mille teatri, richiede la collaborazione di Pietro Righini, di Pietro Giovanni Abbati, anche incisore di molti suoi disegni, dei membri della sua famiglia, tutti operativi su suoi progetti. Inoltre sta preparando con accorta lucidità la sua raccolta di incisioni quale strumento di traduzione e diffusione di modelli e tipologie, di costanti tipologiche, in centri e periferie. Una documentazione di larga diffusione, una organizzata proposta utile agli scenografi, ai quadraturisti, agli architetti, che, come già ricordato, darà alle stampe nel 1701 riunite in *Varie opere di prospettiva*. Non si conoscono affiliazioni di Ferdinando, ma con gli Arcadi bolognesi della Colonia Renia (1698), sarà in continuo contatto, intensi erano i rapporti fra poeti e pittori. Emerge, in particolare, l'immagine del protagonista di una cultura alleata con la politica, la religione e la ricerca scientifica. Figure di spicco appaiono in tale contesto molti suoi contatti: Carlo Cignani,⁸⁵ erede del classicismo reniano-carraccesco, a lui Ferdinando rimarrà sempre legato, Pier Jacopo Martello, Luigi Ferdinando Marsili, Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti, Donato Creti. Il binomio Natura-Ragione è il prediletto da Martello, ma anche da Ferdinando.⁸⁶ Ne scaturiva il legame pittura-poesia-scena che dipendeva da una esigenza, comunemente avvertita da pittori e poeti, di un ritorno all'ordine formale e morale, alla misura, alla naturalezza, considerate alla base del buon gusto. Per superare la licenza barocca, l'ordine, la chiarezza (una chiarezza precorritrice di una nuova razionalità), la valorizzazione di doti come l'equilibrio, il riferimento non solo formale al mondo classico, costituirono un terreno d'intesa fra pittura e poesia, spesso (anche se non sempre e non automaticamente) dietro la maschera pastorale.⁸⁷ Sin dalle mutazioni di scena di fine secolo XVII,

⁸³ ALBERTO BENISCELLI, *Le passioni evidenti: parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, p. 11-74.

⁸⁴ *In forma di festa* cit., p. 39-40; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena. Varie opere di prospettiva* cit., fig. 20.

⁸⁵ Notizie su Cignani in riferimento alla storia letteraria arcadica e alla fondazione della Clementina si trovano in G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. I, p. 12-13. Sul bellorismo di Cignani: BEATRICE BUSCAROLI FABBRI, «L'inventar nuove maniere dopo tante: norma e comportamento nella pittura bolognese dell'ultimo Seicento. Il caso di Carlo Cignani», in *Estetica e arte. Le concezioni dei "moderni"*, a cura di Stefano Benassi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, p. 33-44; DONATELLA BIAGI MAINO, *Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno*, ivi, p. 30-33, 46, 47. Sul bellorismo di Zanotti: RENATO ROLI, *Giovanni Pietro Zanotti e la «Storia dell'Accademia Clementina»*, in *Commentario alla «Storia dell'Accademia Clementina» di G.P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, a cura di A. Ottani Cavina, R. Roli, Bologna, Tipografia Galavotti, 1977, p. IX-XVI.

⁸⁶ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 203.

⁸⁷ AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VII, 23 (maggio-agosto 1973), fasc. 2, *Intellettuali e centri di cultura*, p. 389-438; IDEM, *L'Arcadia e la*

Ferdinando è stato attento a spostare l'accento dal meraviglioso al verosimile, agendo in sintonia con la poesia degli Arcadi. Il teatro dei Capranica era stato ristrutturato da poco dall'architetto ticinese Carlo Buratti, accademico di San Luca e allievo di Carlo Fontana, allora principe dell'Accademia di San Luca e membro dell'Arcadia con il nome di Olmano Falesio.⁸⁸ Il teatro mostrava una razionale distribuzione degli spazi interni e la pianta a ferro di cavallo. Attraverso la vicinanza all'Arcadia, Ferdinando propone l'imitazione debitamente idealizzata della natura, un profondo senso del decoro e della misura, tematiche e atmosfere fatte proprie dagli interpreti del gusto rococò che trionferanno all'inizio del secolo XVIII nei teatri europei. «Tutta l'arte è dell'arte il non far pompa» preciserà Pier Jacopo Martello.⁸⁹ Muta il gusto: le divinità e le figure allegoriche, che già sul finire del Seicento erano state confinate nei prologhi o nel finale, nel primo Settecento vanno scomparendo dai libretti di soggetto storico. Restano nelle opere scritte per le corti, necessariamente più autocelebrative e conservatrici. In queste occasioni possono talvolta includere alcune figure divine o allegoriche e le loro apparizioni con macchine. Ferdinando sarà a Roma ancora nell'ottobre del 1700 per accogliere la nomina ad accademico di merito in seno all'Accademia di San Luca.⁹⁰ Giampietro Zanotti lo definisce «lume, e decoro» dell'Accademia Clementina.⁹¹ Con Ferdinando la scenografia entra decisamente nel regno della scienza e delle arti. Gli compete il merito di averla riformulata come arte interdisciplinare, evitando il pericolo della considerazione artigianale che ignorava le radici legate all'ottica, alla prospettiva, alla matematica e la riduceva a routine, ad un sistema mnemotecnico trasmissibile di generazione in generazione.

«Repubblica delle lettere», in *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Bari, Laterza, 1980, p. 198-211. Cfr. FRANCESCA MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La colonia Renia* cit., vol. II, p. 361-424; ANDREA CAMPANA, *Il legame pittura-poesia nella Bologna arcadica: un panorama (fino al 1750 circa)*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, a cura di Lorenzo Battistini [et al.], Roma, Adi editore, 2018. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>.

⁸⁸ MELCHIORRE MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, In Roma, nella stamperia De Romanis, 1823. L'Accademia di San Luca dagli anni Sessanta del Seicento sino alla fine del secolo aveva instaurato un regime di assoluta supremazia in città per la didattica artistica con l'applicazione allo studio dal modello attraverso il disegno e con l'impostazione dottrinale belloriana. La presenza di Giovan Pietro Bellori era stata costante in Accademia, dal celebre discorso sull'*Idea*, pronunciato nel 1664 e pubblicato poi nel 1672 come introduzione alle *Vite de' pittori*, sino al 1677. Il ruolo svolto da Carlo Maratti in seno all'istituzione va invece notevolmente ridimensionato, perché ebbe il riconoscimento ufficiale di primo pittore di Roma solo nel 1699, allorché sarà proclamato Principe *in perpetuo* per acclamazione, seguito dall'ulteriore nomina a Cavaliere di Cristo voluta da Clemente XI Albani, suo grande protettore, conferitagli in Campidoglio nel 1704. Cfr. STEFANIA VENTRA, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2019.

⁸⁹ PIER JACOPO MARTELLO, *Sermoni della poetica*, IV, 94, in IDEM, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 26.

⁹⁰ Roma, Accademia di San Luca, *Libri delle Congregazioni*, vol. 46, c. 103v; *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto Roma 1680-1750*, a cura di Bruno Contardi, Giovanna Curcio, Roma, Argos, 1991, p. 378.

⁹¹ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. I, p. 16.

Il ritorno a Roma di Francesco

Francesco, al suo ritorno in Italia, sarà coinvolto nel 1715 a Verona nel progetto del teatro Filarmonico, ritornerà a Roma nel 1716. Juvarra, lo scenografo prediletto dal cardinal Ottoboni, è partito per Torino e la corte sabauda due anni prima. Il bolognese rinnova le scene del teatro di Federico Capranica, riaperto nel 1711 dopo la lunga moralistica chiusura di fine secolo, riapre l'Alibert nel 1716 con Antonio d'Alibert. Francesco è «Architetto et Ingeniere di detta fabrica». Rimodella l'*auditorium* in una curva fonetica, prossima a quella a ferro di cavallo realizzata da Carlo Fontana per il Tordinona nel 1695 e conferma la precisa distinzione della sala dal palcoscenico, soluzione propria dell'architettura teatrale di tutti i suoi teatri precedenti.⁹² Ha alle spalle le importanti esperienze di Napoli, i successi di Vienna e di Nancy, ove ha operato, oltre che in qualità di scenografo, anche come architetto.⁹³

Nell'Urbe al Capranica si occupa delle scene per *Il Vincislao*, musica di Francesco Mancini con testo di Apostolo Zeno.⁹⁴ Ricordo che nel primo intermezzo si ebbe la trasmutazione del trono in drago, dalla bocca del quale uscirono cinque mostri, che si mutarono in altri personaggi per comporre il Ballo. Nel secondo intermezzo si ebbe la trasmutazione di cinque cuscini in ballerini. Per *Il Ciro* di Matteo Noris con musica di Francesco Gasperini, mostro la mia proposta per la scena finale (fig. 17): *Piazza del regio palazzo con le statue de' re Messageti a cavallo*. Era stata di Scarlatti la musica per *Il Ciro* del 1712 con scene di Juvarra nel teatro ottoboniano alla Cancelleria. Nel 1719, tre anni dopo, nella stagione di carnevale Francesco metterà in scena *Lucio Vero*, libretto di Apostolo Zeno

⁹² S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, vol. II: 1701-1750, *annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, p. XXXII-XLVII; E. TAMBURINI, *Piante inedite del teatro Alibert: i progetti di Francesco Galli Bibiena, i disegni di Pietro Paolo Coccetti. Con una riflessione sui teatri romani del Settecento*, in *Immagini di teatro*, «Biblioteca Teatrale», 38-39, 1996, p. 243-260; G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 271; ARNALDO RAVA, *I Teatri di Roma*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1953, p. 63-64.

⁹³ Come nel Grosses Hoftheater di Vienna, realizzato per Leopoldo I, anche nell'Opéra di Nancy Francesco Bibiena ha organizzato la cavea e il palco destinato al committente in modo speculare al palcoscenico. *Il Trionfo di Astrea* di Trombley, musica di Desmarest, è lo spettacolo inaugurale nel novembre 1709.

⁹⁴ *Il Vincislao drama per musica da rappresentarsi nella Sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1716*, musica di Francesco Mancini, diretta dal sig. Francesco Gasparini, testo di Apostolo Zeno. In Roma, per il Bernabò, si vendono a Pasquino nella Libraria di Pietro Leoni all'Insegna di S. Gio. di Dio, 1716. Nell'arco di poco più di un ventennio, tra il 1703, anno del debutto veneziano, e il 1725, anno della rappresentazione viennese, il *Venceslao* sarà ripreso in molte piazze teatrali italiane e straniere, modificato, intonato da molti compositori e talora con il titolo variato. La fortuna del *Venceslao* prosegue anche dopo la pubblicazione nel 1744 dell'edizione letteraria curata da Gasparo Gozzi e approvata dal poeta, fino al bizzarro *remake* in prosa composto da Francesco Cerlone a Napoli dopo gli anni sessanta del Settecento. Leggasi anche *Il Vincislao opera tragicomica di Pietro Cornelio tradotta dal francese, & accomodata all'uso delle scene d'Italia*, In Bologna, per il Longhi, 1699.

dedicato a Teresa Borromei Albani (fig. 18-20),⁹⁵ e su libretto di Antonio Salvi *Astianatte*, modellato sull'*Andromaque* di Racine, una prima assoluta, per musica di Francesco Gasperini, ammesso all'accademia d'Arcadia l'anno precedente. A Francesco riferisco questo *Porto di mare con navi*, scena finale dell'atto terzo (fig. 21). Nel 1720, sempre per Gasperini, prepara le scene per *Amore e Maestà*, dedicato al re Giacomo III d'Inghilterra, e per *Faramondo*, dal nome del re di Francia, testo di Apostolo Zeno. Il 16 novembre 1721 al Capranica progetta le scene per la pastorale di Gaetano Lemer, *La virtù negl'amori* (fig. 22), musica di Scarlatti. L'ambasciatore «fece pomposamente apparare tutto il Teatro di velluti cremisi frangiati, e trinati d'oro, con la illuminazione di sei nobilissimi lampadari di cristallo di monte». La pastorale fu interpretata «da quattro bravi Musici, che sono il Sign. Giacinto Fontana detto Farfallino, Sig. Ghezzi, Sign. Pacini, e Sign. Girolamo Bartoluzzi, e da due altri Musici, l'uno rappresentante la Notte, e l'altro il Sole, che venivano sopra un bellissimo Carro».⁹⁶ Conosciamo la prima scena (fig. 23) con *Il carro della Notte accompagnata dal Sonno, dalla Grazia, dal Silenzio, dall'Inganno, dal Fato, e dalla Fatica, allontanandosi discopre una deliziosa campagna*, la seconda scena con la *Boscareccia* (fig. 24) immagine della Lusitania, e la scena finale, la *Reggia del Sole* (fig. 25), con colonne figuranti di cristallo arabescate d'oro adornate dai segni dello Zodiaco. Le incisioni di Federico Mastrozzi e del romano Filippo Vasconi, architetto e incisore, nipote di Carlo Fontana, diffuse a Roma nel 1722, ci mostrano tuttora la complessità e la meraviglia dello spettacolo.⁹⁷ La pastorale fu voluta da Andrea de Melo de Castro, ambasciatore di Giovanni V, re del Portogallo, in occasione del solenne possesso di papa Innocenzo XIII, un papa molto liberale verso il teatro e le feste pubbliche. Il testo racconta le vicende di Lauso e di Lisa, figli di Bacco, i progenitori del popolo della Lusitania, e quelle di Agave e di Toante, antenati della stirpe di Braganza, cui apparteneva Giovanni V, l'allora sovrano del Portogallo. La complessità dell'allestimento celebrativo fece spostare la pastorale al teatro Capranica e le incisioni accompagnarono la rappresentazione l'anno seguente,

⁹⁵ *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia* cit., p. 81, 87-88; *Meravigliose scene, piacevoli inganni: Galli Bibiena, Bibbiena, Palazzo Comunale, 28 marzo-23 maggio 1992*, Arezzo, Grafiche Badiali, 1992, p. 142, 145, 152; *I Bibiena* cit., schede 28, 29, 32 di D. Lenzi, E. Tamburini, p. 263-265.

⁹⁶ «Diario Ordinario» (noto presso i lettori come «Il Chracas»), n. 681 del 29 novembre 1721, p. 9-11.

⁹⁷ FLAVIA MATITI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'arte», 84, 1995, p. 393. Per il cardinale Pietro Ottoboni incise il disegno della *Macchina* ideata da Domenico Gregorini per la festa dell'Assunta, il 15 agosto 1721, in Piazza della Cancelleria a Roma. Fu così che Vasconi (Roma, 30 ottobre 1688 – Roma, 6 ottobre 1730), insieme a Gregorini, a Pietro Passalacqua (nipote dello Juvarra) e al pittore Placido Romoli formarono un gruppo di artisti patrocinati dal cardinale Ottoboni e ammessi alla prestigiosa Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Sempre il cardinale Ottoboni commissionò le incisioni dei disegni per la tribuna della Basilica di San Lorenzo in Damaso e le incisioni per l'opera *Carlo Magno* con le scene disegnate da Nicola Michetti. Vedasi GIORGIO MILESI, *Dizionario degli incisori*, Bergamo, Minerva Italica, 1989, p. 328; PAOLO ARRIGONI, ACHILLE BERTARELLI, *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni. Castello Sforzesco*, Milano, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, 1939, p. 489 e 552; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, vol. XI, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1975, p. 259.

ma subito sia il «*Diario ordinario*»,⁹⁸ sia la «*Gazeta de Lisboa*», il 15 gennaio 1722, testimoniarono lo sfarzo e la meraviglia della messinscena.⁹⁹ Lo spettacolo nello spettacolo costituiva un pretesto per celebrare con il sovrano del Portogallo il nuovo papa, per mostrare sapienza tecnica e magnificenza scenografica allo scopo di provocare stupefazione nel pubblico. Lontane dallo smascherare l'illusione teatrale, le macchine erano dunque recepite dallo spettatore come emozionante momento formale. Nel libretto è precisato che compaiono la Notte sopra il suo carro, accompagnata dal Sonno, dal Silenzio, dalla Grazia, dall'Inganno, dal Fato, e dalla Fatica. Trascrivo quanto precisa nel prologo l'acquaforte di Federico Mastrozzi dal disegno di Francesco, prima memoria visiva dello spettacolo:

Alzata la tenda, vedeasi coperta quasi si tutta la scena da nubi, quali aprendosi nel tempo della sinfonia, vedeasi la Notte sopra carro tirato da due cavalli, che dal fondo del teatro veniva avanti, e sopra diverse nubi vi erano le quattro parti della Notte rappresentata in quattro donzelle co' suoi geroglifici: come anche il Sonno, il Silenzio, la Grazia, e l'Inganno, e parte del Cielo stellato con Luna. E finito il Prologo si alzavano diverse Nubi, che cuoprivano il carro, partendo seco il sudetto accompagnamento, e lasciando scoperta una deliziosa Campagna.

Segue il Sole che trasforma la selva nella sua reggia. La *Boscareccia* è mostrata con «Pergolate, capanna, ed un piccolo Tempio in distanza, e con tela nell'Orizonte ove apparisce veduta di campagna con ponti vedute d'acque ed il Sole, che nasce». Molto ricca è la didascalia inserita alla base dell'incisione della scena finale con la *Reggia del Sole*:

Ultima scena della Pastorale rappresentante la Regia del Sole con colonne figuranti di Cristallo trasparenti arabescate d'oro, adornata dai Segni del Zodiaco, e da statue che sostengono corone di Stelle, con tela nell'Orizzonte di color ceruleo sparsa parimente di Stelle in cui sono ritratti il Monte Parnaso e le Muse il tutto trasparente e il carro di esso Sole con un Musico che lo rappresenta, il quale dal cielo discende alla metà della scena.¹⁰⁰

La struttura della macchina ha caratteri ancora tardo seicenteschi, ma la sua utilizzazione finale la dimostra non più determinante lo sviluppo dell'azione scenica. In linea con l'evoluzione della drammaturgia promossa negli ambiti dell'Arcadia, essa conclude lo spettacolo e il suo uso è in funzione del puro godimento estetico e della meraviglia. I segni dello Zodiaco concretizzano il potere divinatorio e astrologico, garantiscono gli effetti di una volontà superiore, motivano con la loro presenza e con la discesa del Sole la sensazionalità e la complessità dell'accadimento nel suo svolgersi. Nel teatro, il primo palchetto era collocato tra palcoscenico e platea, legava le due aree per mezzo di scale, ma non rendeva accessibile la scena. Si aumentava in tal modo il numero dei palchetti,

⁹⁸ «*Diario Ordinario*», n. 681, 29 novembre 1721, p. 19-21.

⁹⁹ *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia* cit., scheda n. 14, p. 45.

¹⁰⁰ *I Bibiena* cit., p. 266-267, scheda 33 di D. Lenzi. Cfr. CRISTINA FERNANDES, *Eventi-spettacolo nella cerchia di André de Melo e Castro, ambasciatore portoghese a Roma (1718-1728)*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)* cit., p. 353-375.

soluzione venale importante nella nuova dimensione del teatro a pagamento, più attento ora alla musica e alle esigenze acustiche. Il 4 gennaio 1721, all'Alibert, si rappresentò l'*Eumene* di Nicola Porpora, libretto di Apostolo Zeno con dedica alla regina d'Inghilterra, accompagnata dagli intermezzi musicali *Dorilla* e *Nesso* dello stesso autore; le scene ricordate di Francesco erano con probabilità quelle di dotazione, anche l'*Eumene* prevede un *Porto magnifico con arco trionfale*.¹⁰¹ Vediamo che Francesco ama l'effetto a giorno negli elementi architettonici, una decorazione sempre esuberante, sa unire scienza e magia. Nel 1721, il «Diario ordinario» ci ricorda:

Sabato, 1 marzo: Questi giorni carnevaleschi, benché per il più piovosi e freddi, pure si son vedute delle maschere e ne' Teatri con gran concorso si sono godute delle bellissime opere con universale applauso, le quali sono terminate senza disturbo, e le due del Collegio Clementino sono state gradite con universal sodisfazione, essendovi concorsa gran nobiltà per ammirare lo spirto di quei Signori Cavalieri che le hanno recitate, essendo stati favoriti dagl'Em. Cardinali Giorgio Spinola, d'Althann, Ottoboni, e dal Signor Ambasciatore.¹⁰²

Al teatro Capranica, Francesco si occuperà delle scene per *Crispo*, musica di Giovan Battista Bononcini, libretto di Gaetano Lemer, prima edizione assoluta, e per *Griselda* di Alessandro Scarlatti, versi di Apostolo Zeno ispirati da Boccaccio e dal suo spiccate carattere satirico. È prima rappresentazione, ma una *Griselda* con musica di Pollarolo era stata allestita a Venezia nel 1701 e a Firenze nel 1703, a Milano nel 1718 con musica di Bononcini. Nel teatro della Pace si rappresentò *La Zoe, ovvero Il Comando non inteso, ed ubidito*, dramma per musica di Francesco Gasperini. Il testo di Francesco Silvani era stato già utilizzato a Milano, Genova, Firenze. Nell'occasione il dramma è dedicato al principe Michele Federico de' conti d'Althann, vescovo di Vaccia, ministro plenipotenziario alla Corte di Roma. Il libretto ci testimonia il bolognese Domenico Maria Villani nel ruolo di scenografo, aiuto di Francesco Galli Bibiena. Si recitava anche nei collegi. I Gesuiti, i Somaschi, dopo le censure della Chiesa controriformista, riconoscevano al teatro un ruolo pedagogico fondamentale. La sera del giovedì grasso, secondo il «Diario ordinario», gli allievi del Clementino, il collegio dei padri Somaschi, «diedero principio» alle commedie, «una intitolata l'*Antigono*, l'altra l'*Eraclio*, et ambe sono riuscite con universale applauso, sì per lo spirto del recitamento che per la comparsa degli abiti, come anche per la veduta delle scene tra le quali vi è

¹⁰¹ Il foglio è stato attribuito a Ferdinando Galli Bibiena da MILIZA KORSHUNOVA, *Disegni di artisti di teatro italiani del XVIII secolo* [mia traduzione dal russo], San Pietroburgo, The Hermitage Museum, 1975, p. 19, n. 1. Lo si riconduce a Francesco per motivi stilistici. Per il libretto: S. FRANCHI, *Drammaturgia romana* cit., p. 175.

¹⁰² «Diario Ordinario», 1721, n. 567, p. 3-4. Lo ricorda E. PIVOLEDI, *Incontri romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 20, 1985, n. 2 (luglio-dicembre), p. 296-327. Oltre al Clementino, importanti sedi di spettacolo erano anche il collegio Nazareno degli Scolopi e il Collegio romano dei Gesuiti. Carlo Fontana aveva realizzato anche il teatro Colonna e il teatro del cardinale Benedetto Pamphili, inaugurato nel 1684. Vedasi LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 272.

comparsa la Reggia, quest'anno dipinta dal famoso Sig. Francesco Bibiena». Carlo Fontana aveva eretto il loro teatro tra il 1689 e il 1691, una sala rettangolare con un palchettone d'onore e palchetti laterali secondo Capponi.¹⁰³ Quindi nel 1721, ultimo anno di lavoro in Roma, Francesco con le sue scene agisce in tutti i teatri pubblici della città e anche nel teatro dei padri Somaschi.¹⁰⁴ Nei disegni proposti, vediamo che Francesco nel secondo periodo romano ha aumentato la complessità delle architetture di scena, sono traforate e riccamente decorate, vi ha privilegiato le scene ad impianto centrifugo. Ormai è lontana la razionalizzazione amata da Ferdinando e sollecitata dall'Arcadia. Questo 'dovere della festa', che a cascata ricadeva dal vertice della piramide sociale verso il basso, costituiva anche un volano economico e una forma di redistribuzione della ricchezza, fornendo occasioni di impiego ad artisti, fornitori, artigiani e operai, senza considerare gli effetti collaterali in termini di attrazione e incentivo ai consumi, che oggi chiameremmo l'indotto del fenomeno. Per concludere, riunendo storia e storiografia, nella sua *Storia pittorica della Italia* l'abate Luigi Lanzi alla fine del secolo XVIII, e poi ancora nell'ampliamento all'inizio del seguente, della famiglia dei Galli Bibiena, non solo di Ferdinando e Francesco, ha precisato che:

né altra casa pittorica in questa e in altra età si è resa mai più nota nel mondo. Non vi è stata forse una corte che non invitasse alcuno de' Bibieni a servirla; né altro luogo meglio confacevasi a' Bibieni, che le grandi corti. Erano le loro idee pari alla dignità de' sovrani; e sol la potenza de' sovrani potea dar esecuzione alle loro idee. Le feste ch'essi diressero per vittorie, per nozze, per ingressi de' principi, furono le più sontuose che mai vedesse l'Europa. [...] L'ingegno e le opere di Ferdinando han data a' teatri nuova forma. Egli fu l'inventore delle magnifiche scene che oggidì veggansi; e della meccanica onde si muovono e si cangiano prestamente.¹⁰⁵

Nello slancio celebrativo Lanzi ha tralasciato l'operosità vibrante per i teatri pubblici e privati, per i collegi, per le accademie, non minore per novità e qualità. Abbiamo visto Ferdinando e Francesco operare con interventi spregiudicati, innovanti la tradizione, Ferdinando più razionale resta legato al classico e alla natura, Francesco predilige architetture illusive ricche di capricciose modanature e membrature curvilinee aperte sul paesaggio e assorbenti la luce.

¹⁰³ «Diario Ordinario», 1721, n. 562, p. 11; PIER MARIA CAPPONI, *Roma*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma, Le Maschere 1961, col. 1108-1123: 1117; lo ricorda E. POVOLEDO, *Incontri romani* cit., p. 307; E. TAMBURINI, *Percorsi e 'imprese' teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi* cit., p. 55-77.

¹⁰⁴ DENISE ARICÒ, *La 'macchina' delle meraviglie: realtà e fantasia nel teatro di collegio fra Sei e Settecento*, in *Dall'isola alla città. I Gesuiti a Bologna* cit., p. 172-181. Testo utile oltre l'ambito gesuitico.

¹⁰⁵ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* cit., vol. II, p. 470.



Fig. 1. Francesco Galli Bibiena, *Quadratura nel salone* (Palazzo Fantuzzi, Bologna).

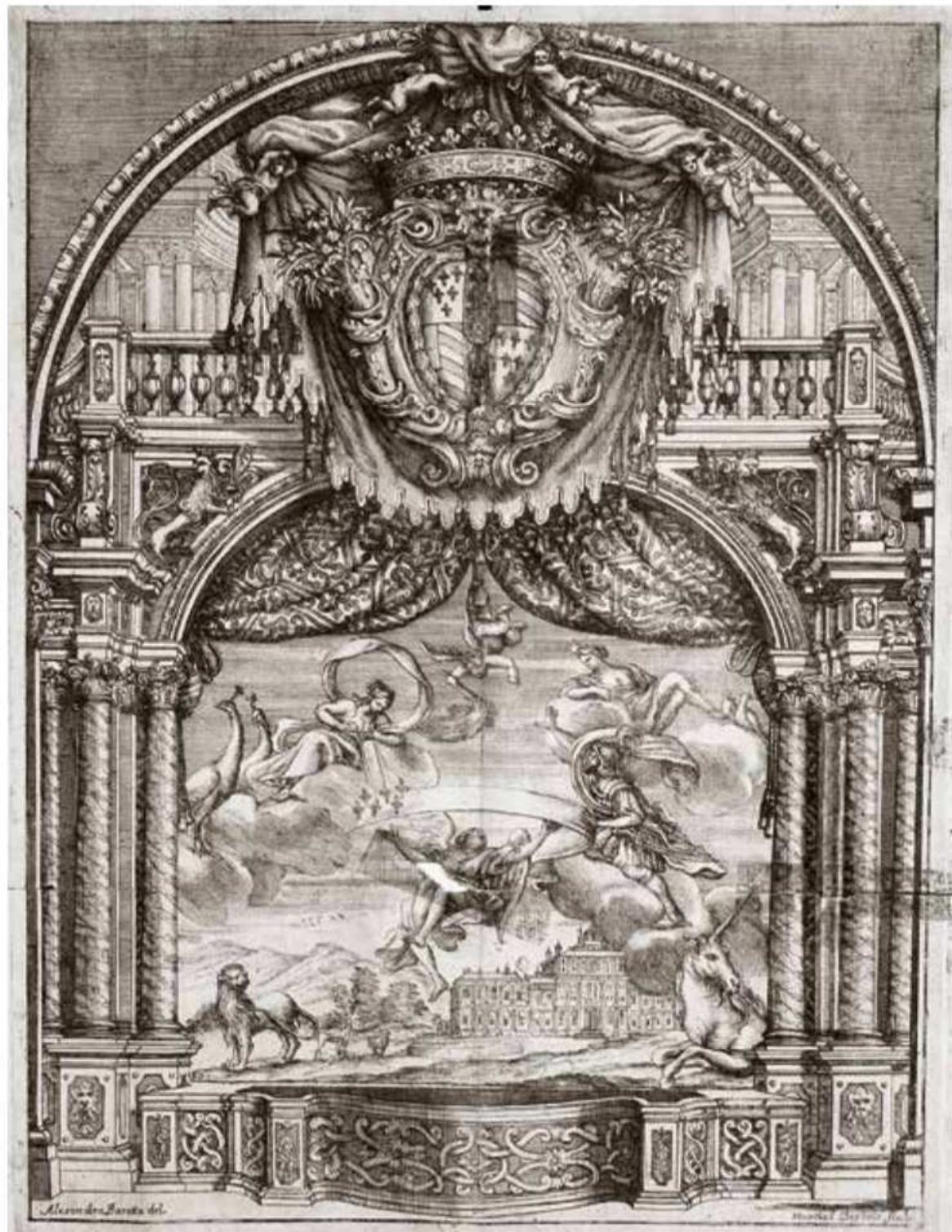


Fig. 2. Martial Desbois, da Alessandro Baratta, *Proscenio e Sipario del Teatrino di corte* (Biblioteca Palatina, Parma).



Fig. 3. Ferdinando Galli Bibiena, *Campidoglio*, atto I, 19, in *Didio Giuliano*, Piacenza 1687 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, Libretto n. 4899, inv. 22348).

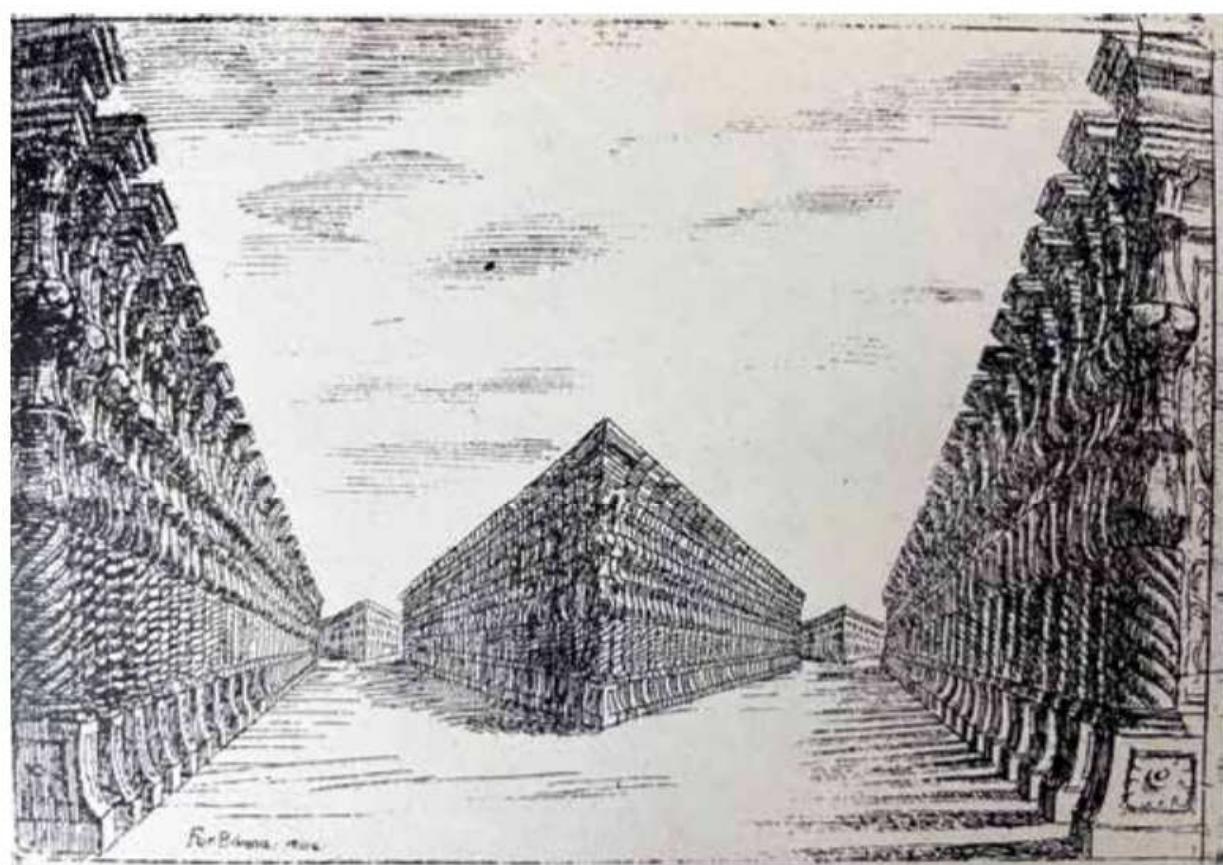


Fig. 4. Ferdinando Galli Bibiena, *Logge terrene*, atto II, 5, in *Didio Giuliano*, Piacenza 1687 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, Libretto n. 4899, inv. 22350).



Fig. 5. Giuseppe Antonio Caccioli, Ritratto di "Ferdinandus de Gallis dictus Bibiena bononiensis pictor et architectus serenissimae ducis Parmae", particolare, in *Varie opere di Prospettiva*, (Achenbach Foundation for Graphic Arts, Fine Arts Museums, San Francisco, Gift of Mr. and Mrs. Marcus Sopher, inv. 1988.1.277).



Fig. 6. *Ritratto di Francesco Galli Bibiena*, in LUIGI CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, vol. III, Roma, Marco Pagliarini, 1769.

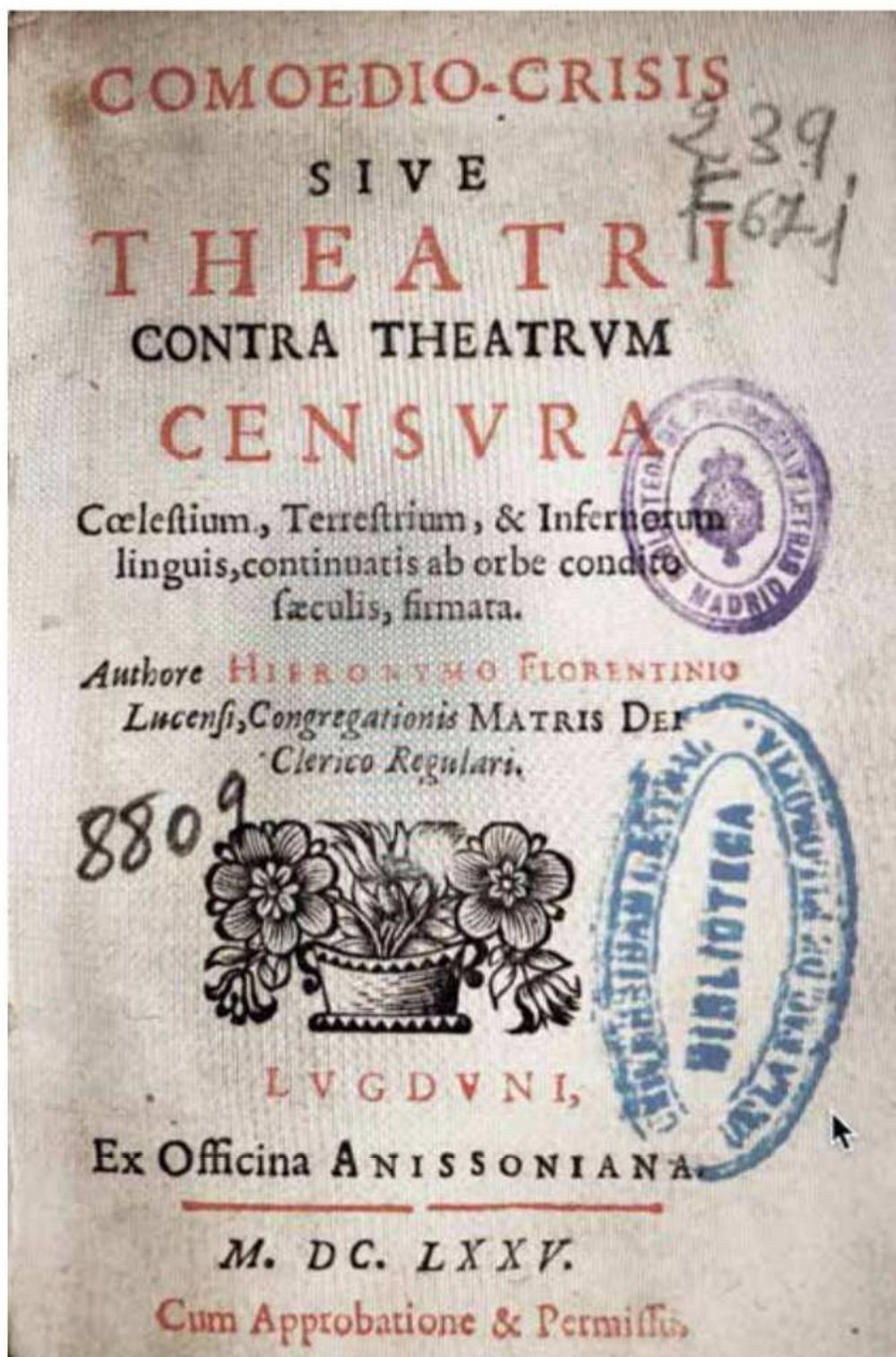


Fig. 7. GIROLAMO FIORENTINI, *Comoedio-Crisis, sive Theatri contra Theatrum censura*, Lugduni, Ex Officina Anissoniana, 1675.

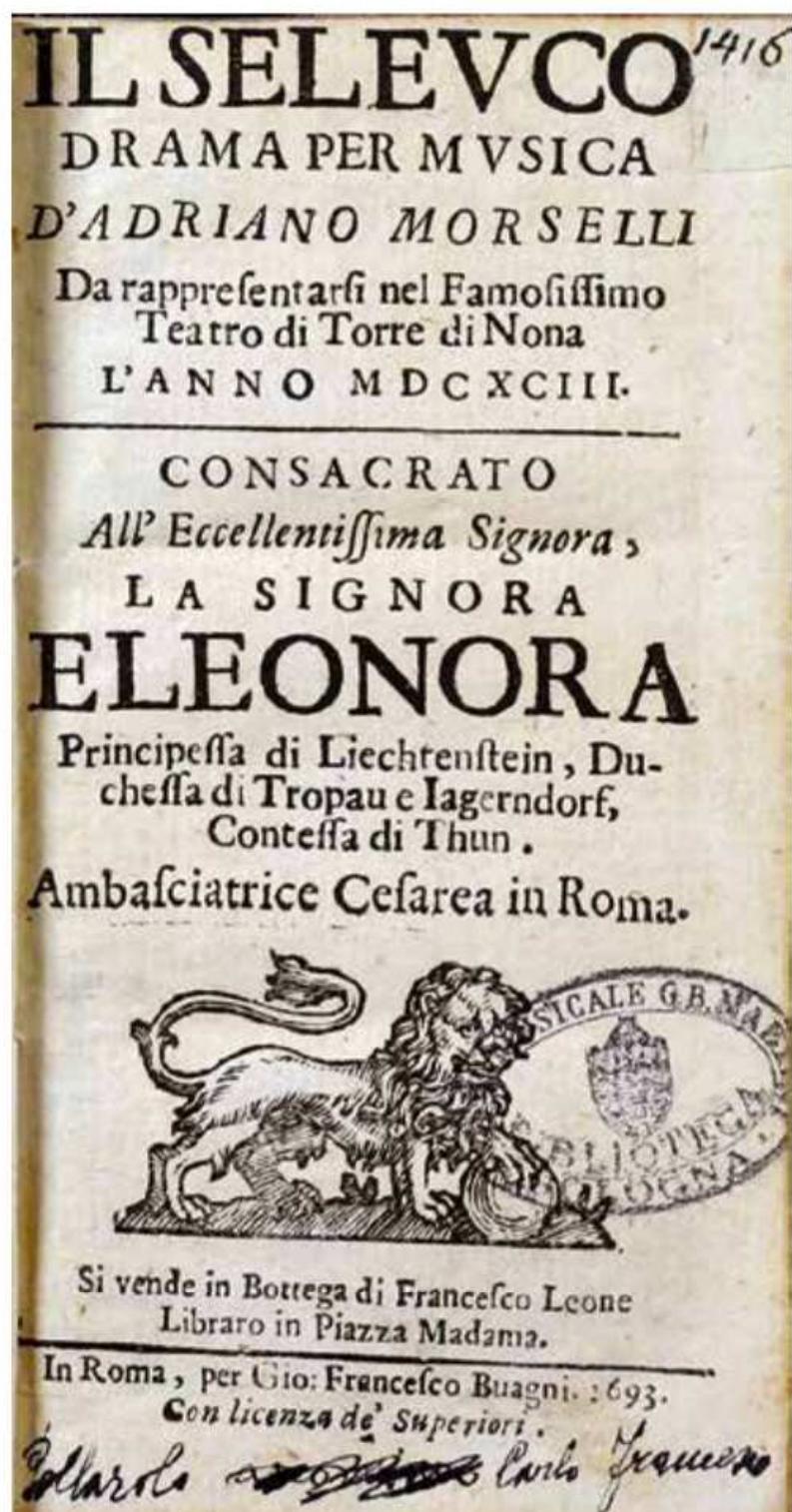


Fig. 8. ADRIANO MORSELLI, *Il Seleuco*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1693 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, inv. Lo.07111).

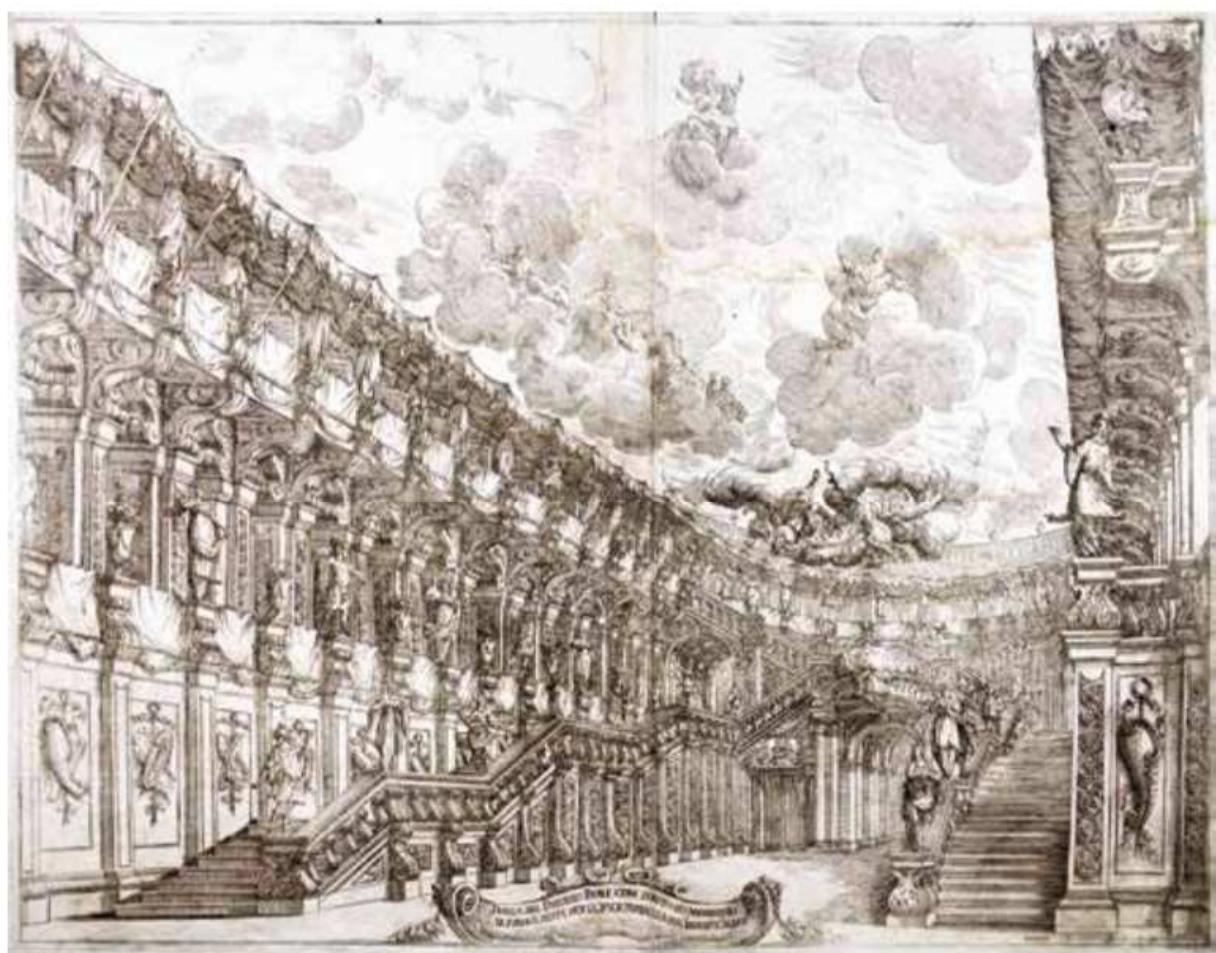


Fig. 9. Francesco Galli Bibiena, *Atrio Regio tendato con loggie intorno e scale che portano nel Palazzo Regio della Pace in macchina con la Fama e altri Amorini*, atto III, scena ultima, in *Il Seleuco*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1693 (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli', Reggio Emilia, inv. 24930).



Fig. 10. Francesco Trevisani, *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni*, 1689 (The Bowes Museum, Barnard Castle County Durham).

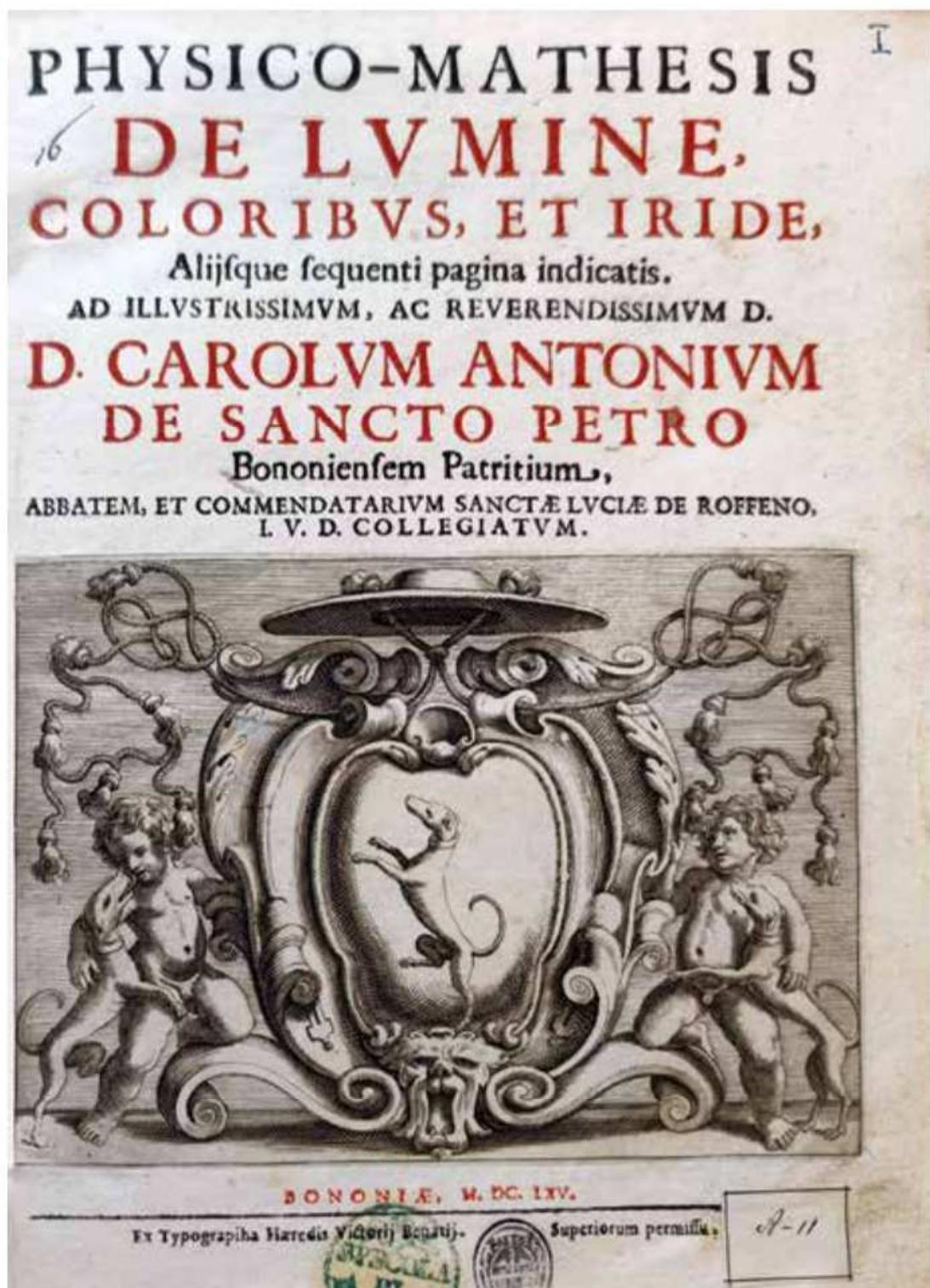


Fig. 11. FRANCESCO MARIA GRIMALDI, *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride*, Bononiae, ex typographia haeredis Victorij Benatij, 1665, antiporta (Università di Bologna, Biblioteca di Matematica, Fisica e Informatica, e Biblioteca di Scienze Biologiche, Geologiche e Ambientali. Sede di Fisica, Bologna).

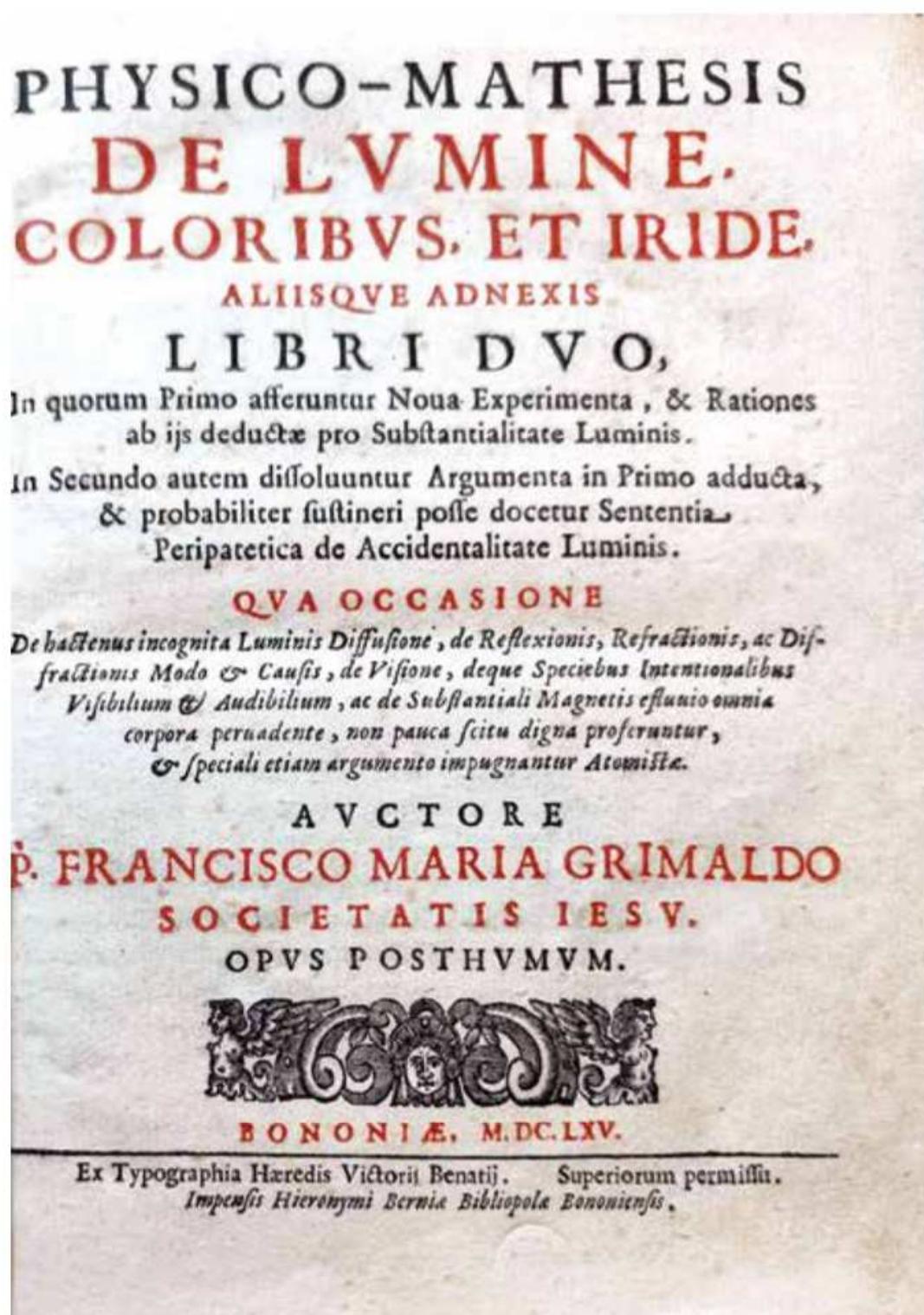


Fig. 12. FRANCESCO MARIA GRIMALDI, *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride*, Bononiae, ex typographia haeredis Victorij Benatij, 1665, frontespizio (Università di Bologna, Biblioteca di Matematica, Fisica e Informatica, e Biblioteca di Scienze Biologiche, Geologiche e Ambientali. Sede di Fisica, Bologna).

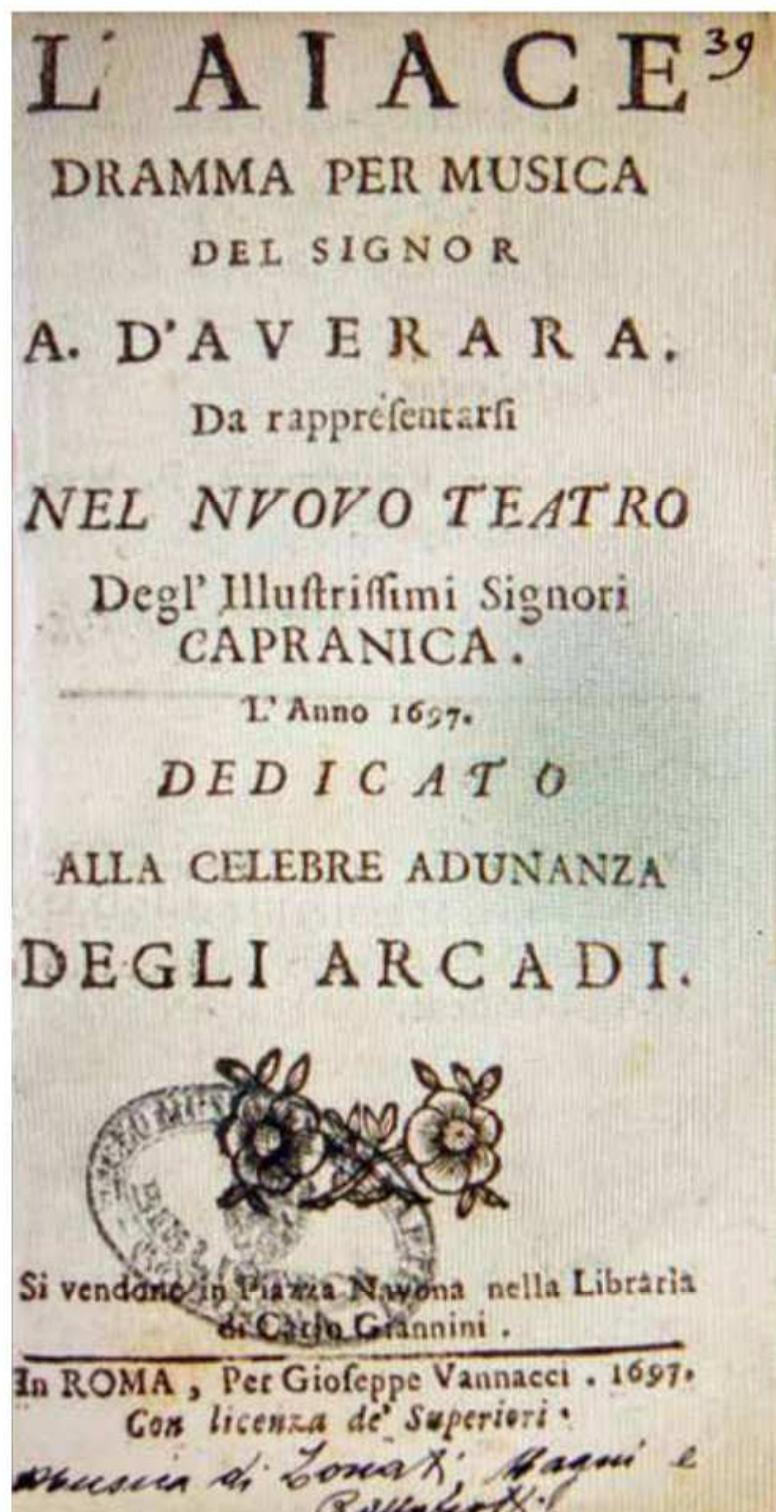


Fig. 13. PIETRO D'AVERARA, *L'Aiace*, Roma, per Giuseppe Vannacci, 1697 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, inv. Lo.05730).

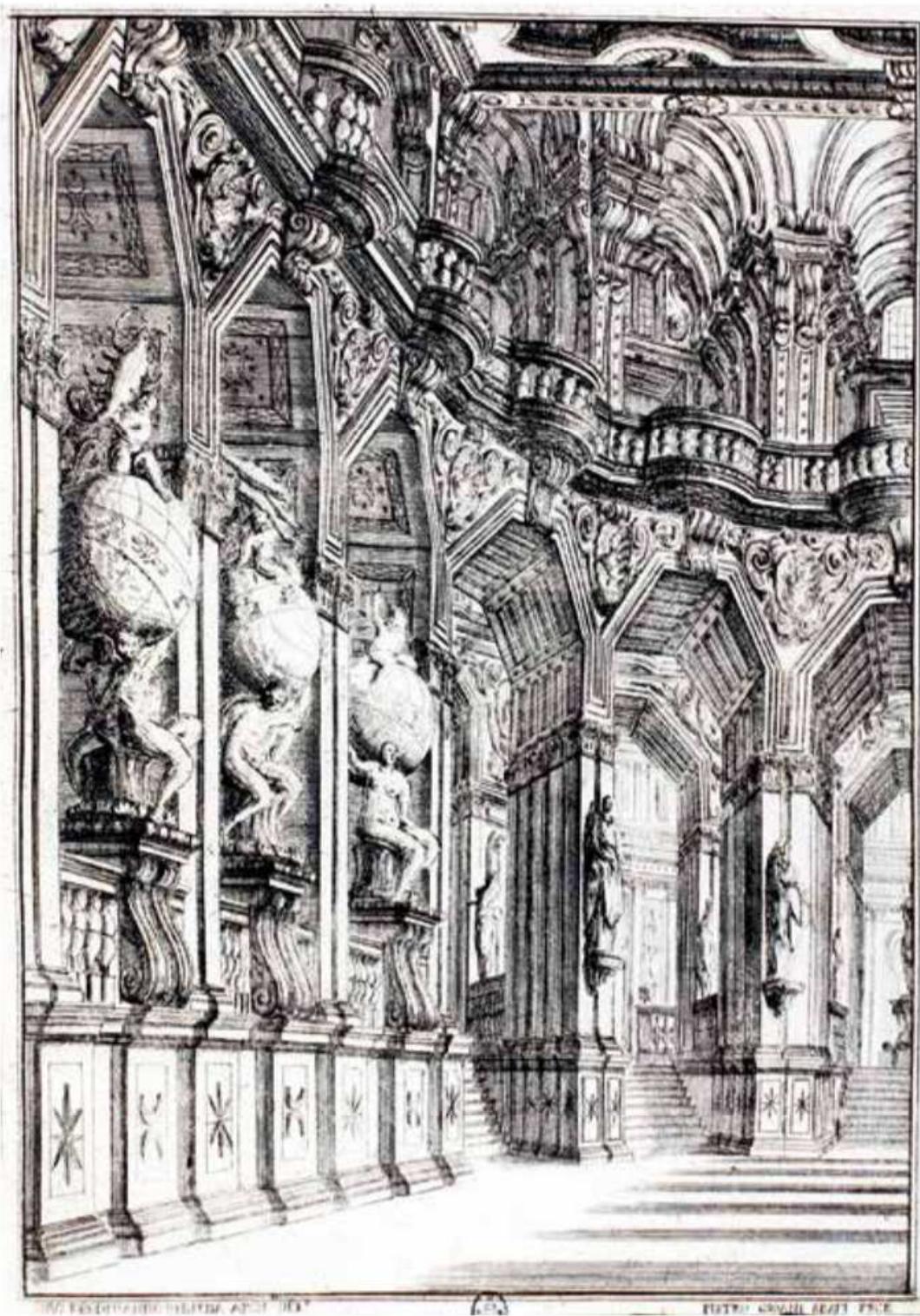


Fig. 14. Pietro Giovanni Abbati, da Ferdinando Galli Bibiena, *Sala regia con statue*, atto II, in *L'Aiace* (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli', Reggio Emilia, inv. 2912).

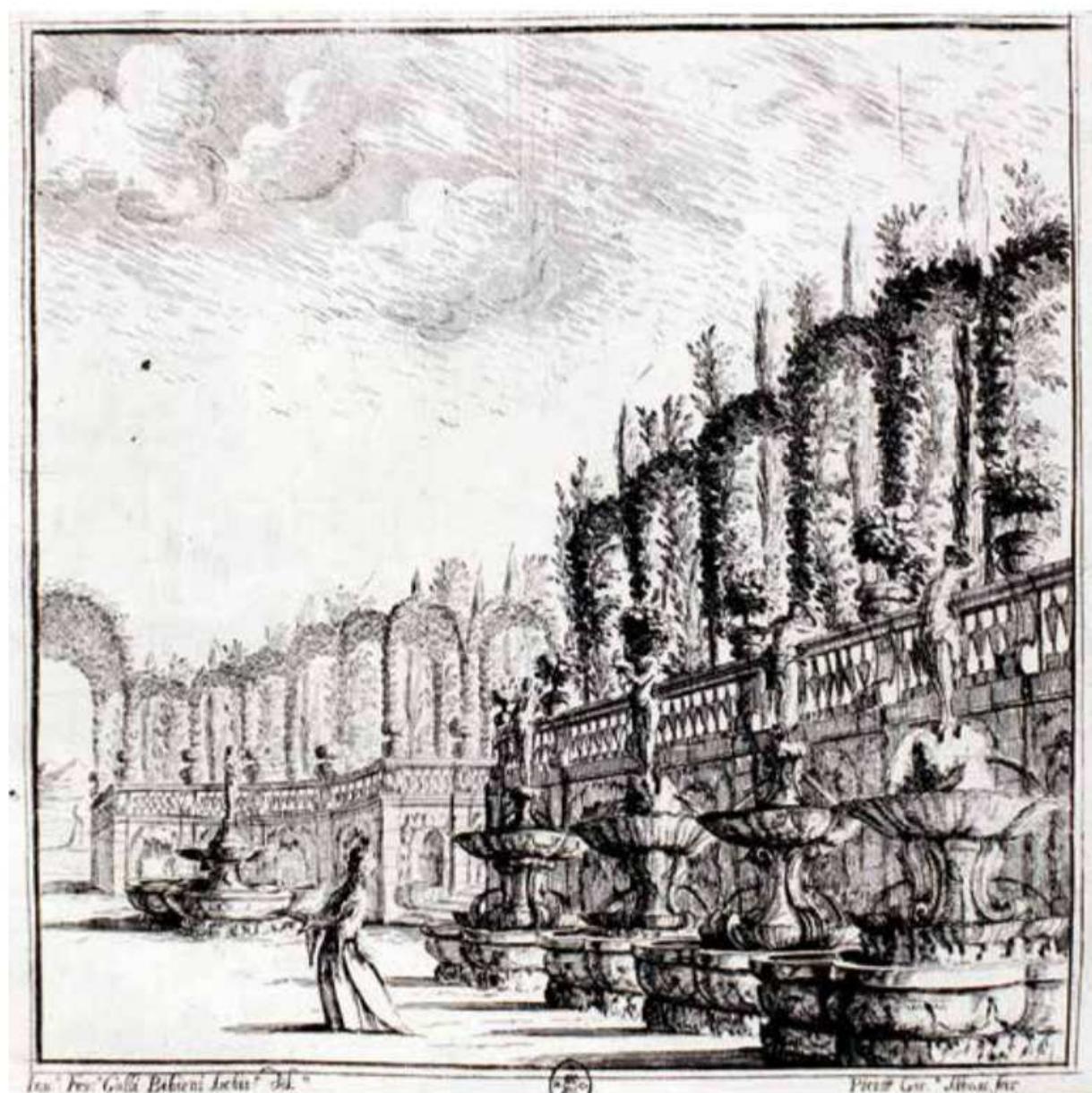


Fig. 15. Pietro Giovanni Abbati, da Ferdinando Galli Bibiena, *Giardino con fonti e statue*, atto II, in *L'Eusonia, ovvero La Dama stravagante*, 1697 (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli, Reggio Emilia, inv. 2910).

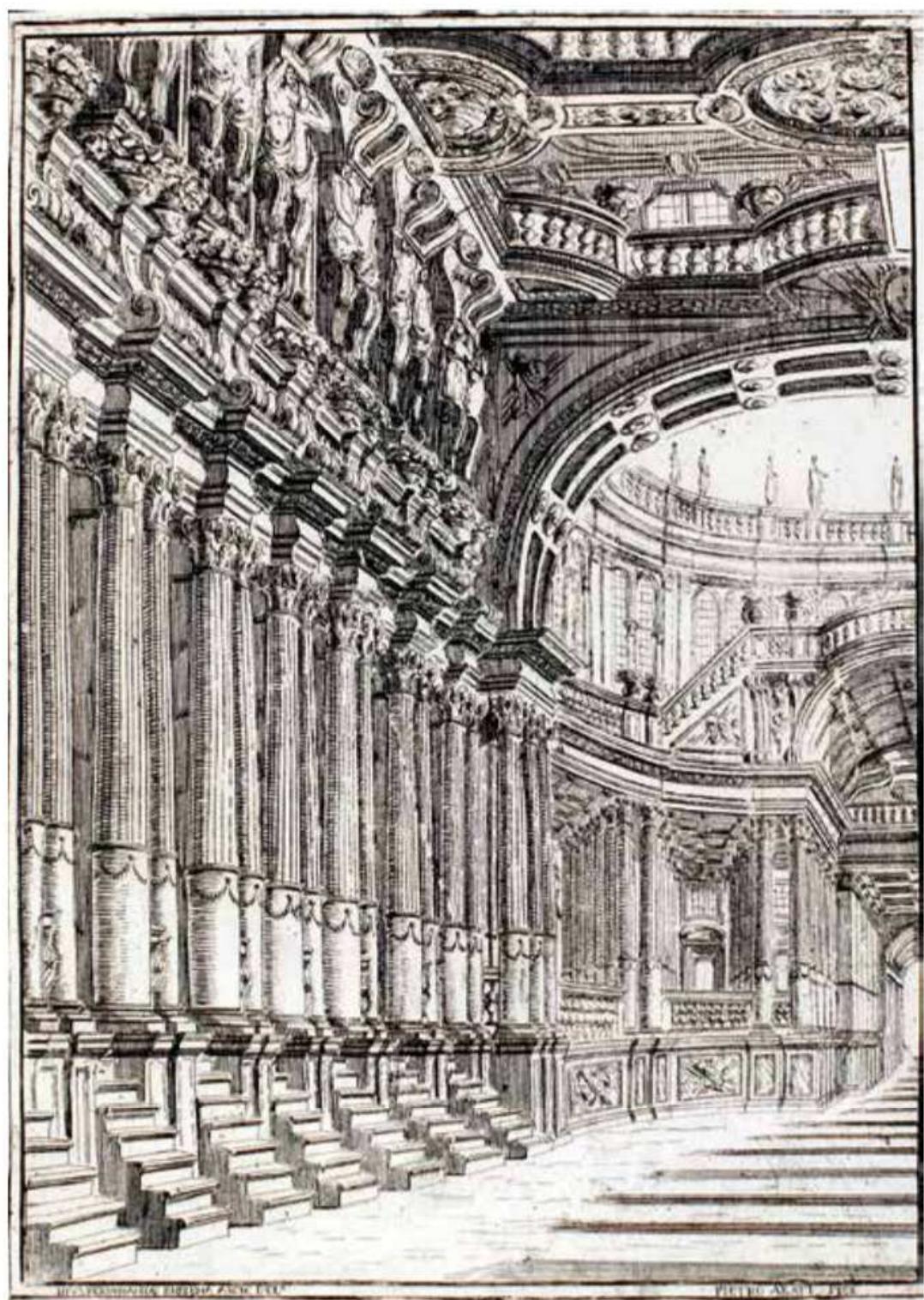


Fig. 16. Pietro Giovanni Abbati, da Ferdinando Galli Bibiena, *Loco di magnificenza destinato all'incoronazione dei Cesari*, atto III, scena finale, in *L'Eusonia, ovvero La Dama stravagante*, 1697 (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli, Reggio Emilia, inv. 37).

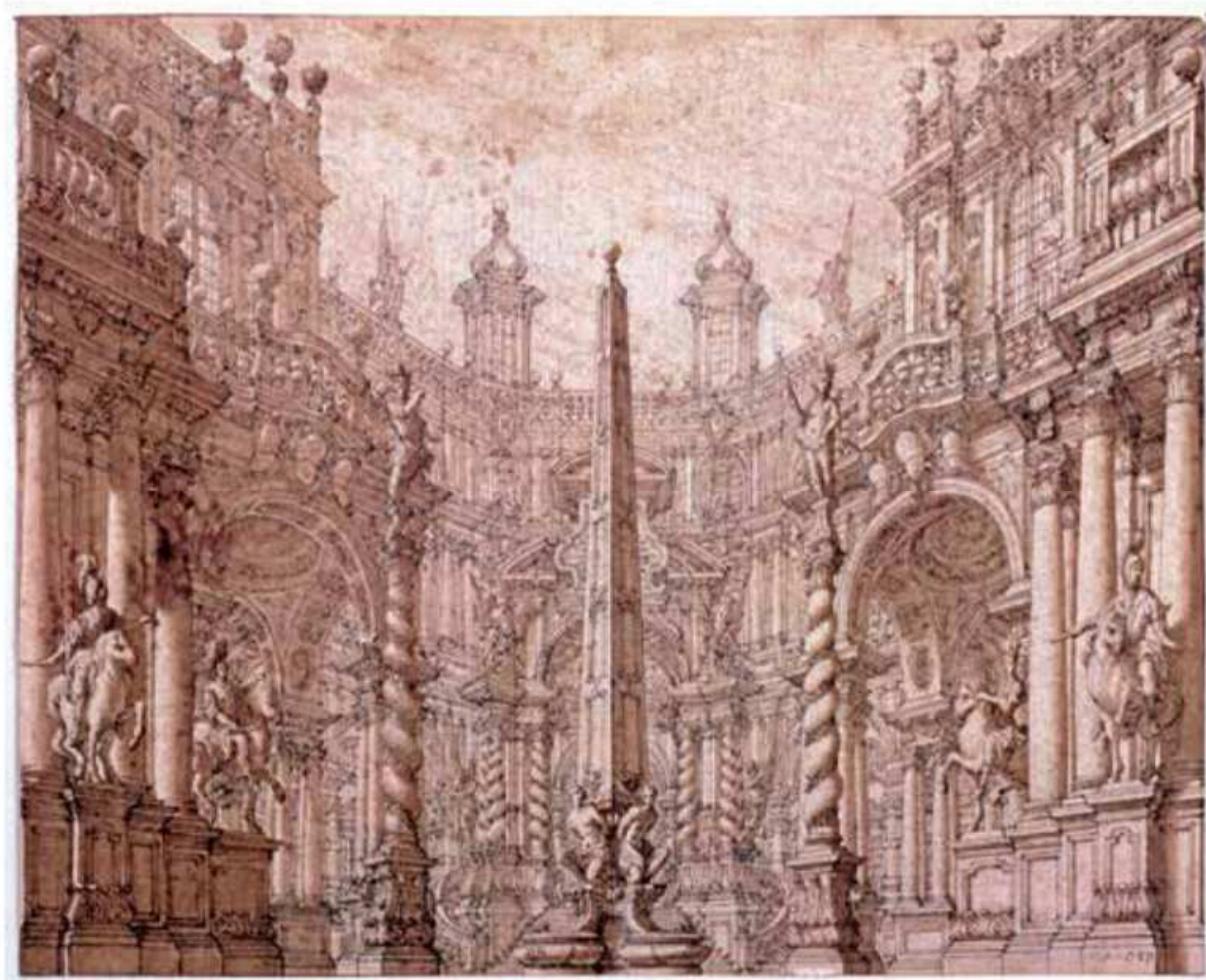


Fig. 17. Francesco Galli Bibiena, *Piazza del regio palazzo con le statue de' re Messageti a cavallo*, scena finale, in *Il Ciro*, 1716 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 323).



Fig. 18. Francesco Galli Bibiena, *Loggie imperiali con sontuoso apparato di mensa*, in *Lucio Vero*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 312).

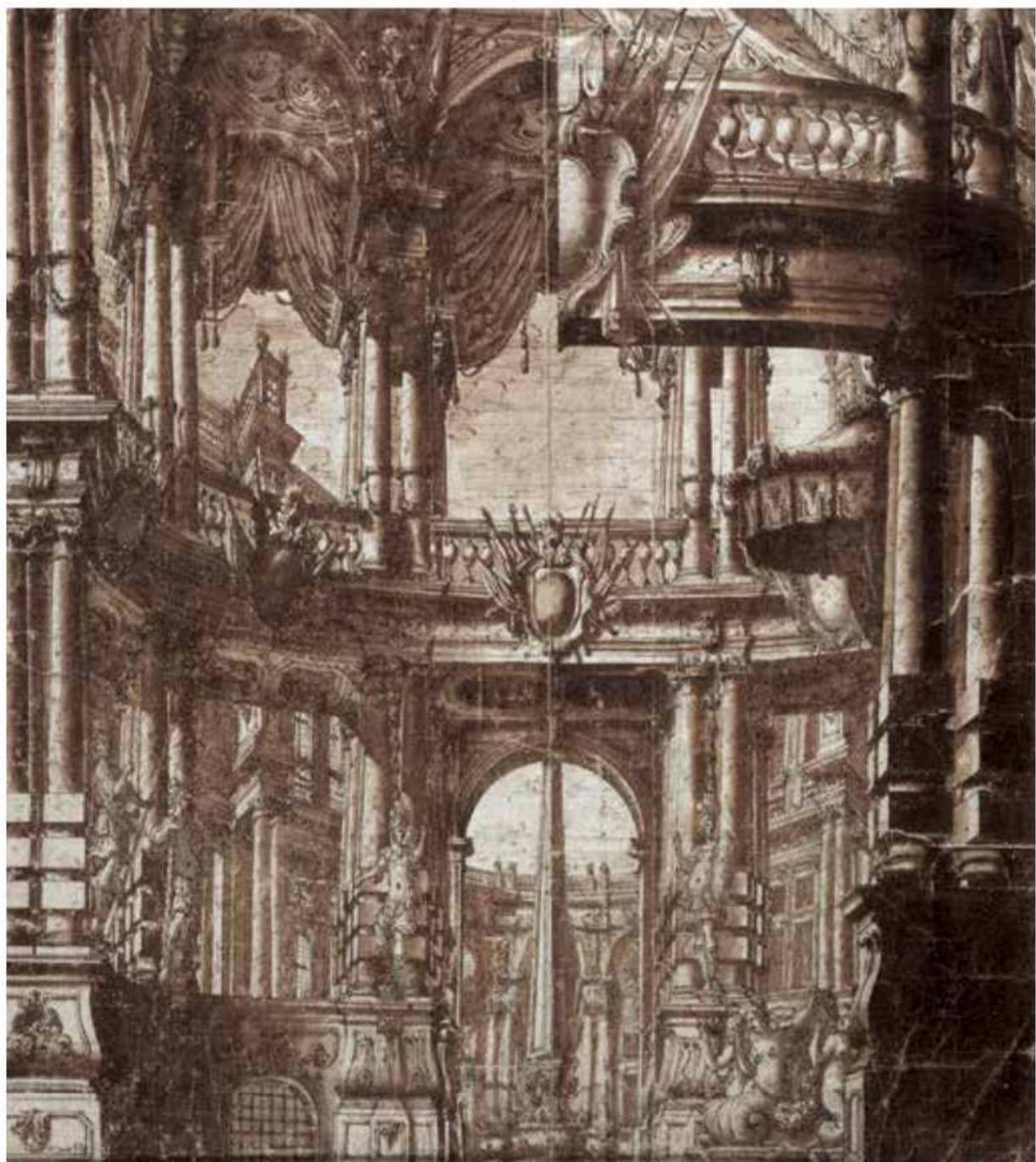


Fig. 19. Francesco Galli Bibiena, *Anfiteatro*, in *Lucio Vero*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 310).

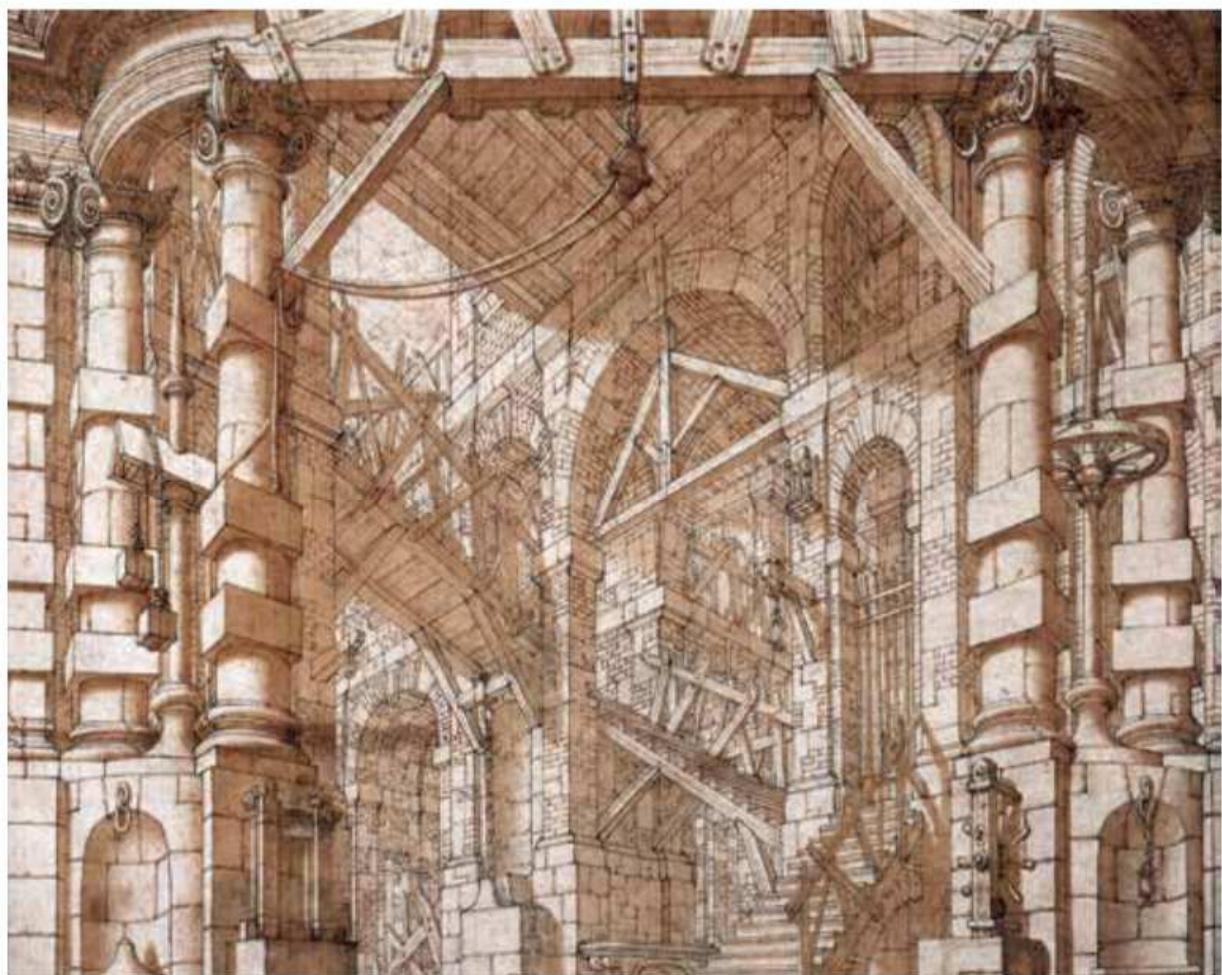


Fig. 20. Francesco Galli Bibiena, *Prigione interna*, in *Lucio Vero*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 326).



Fig. 21. Francesco Galli Bibiena, *Porto di mare con navi*, scena finale, atto III, in *Astianatte*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 322).

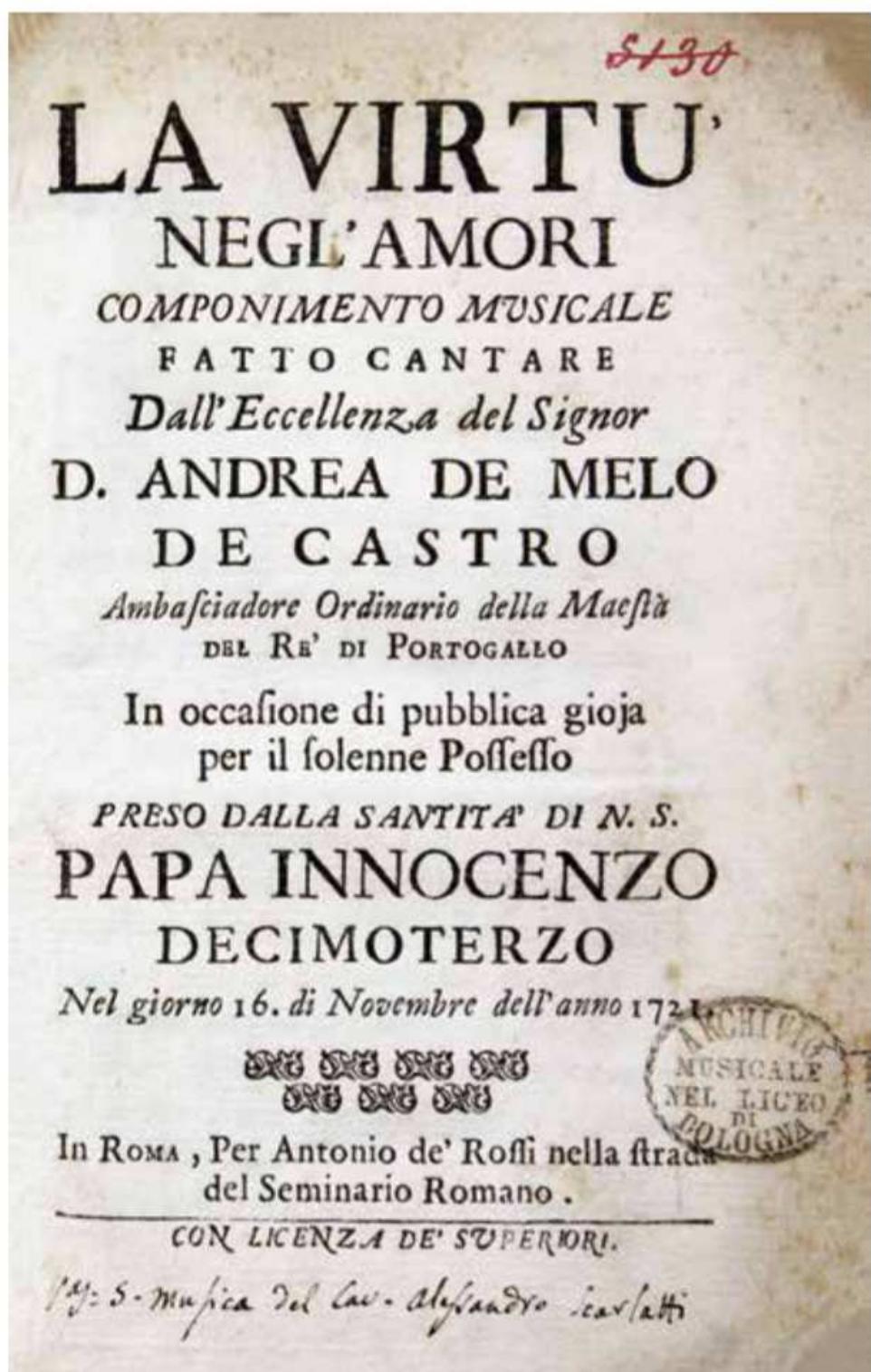
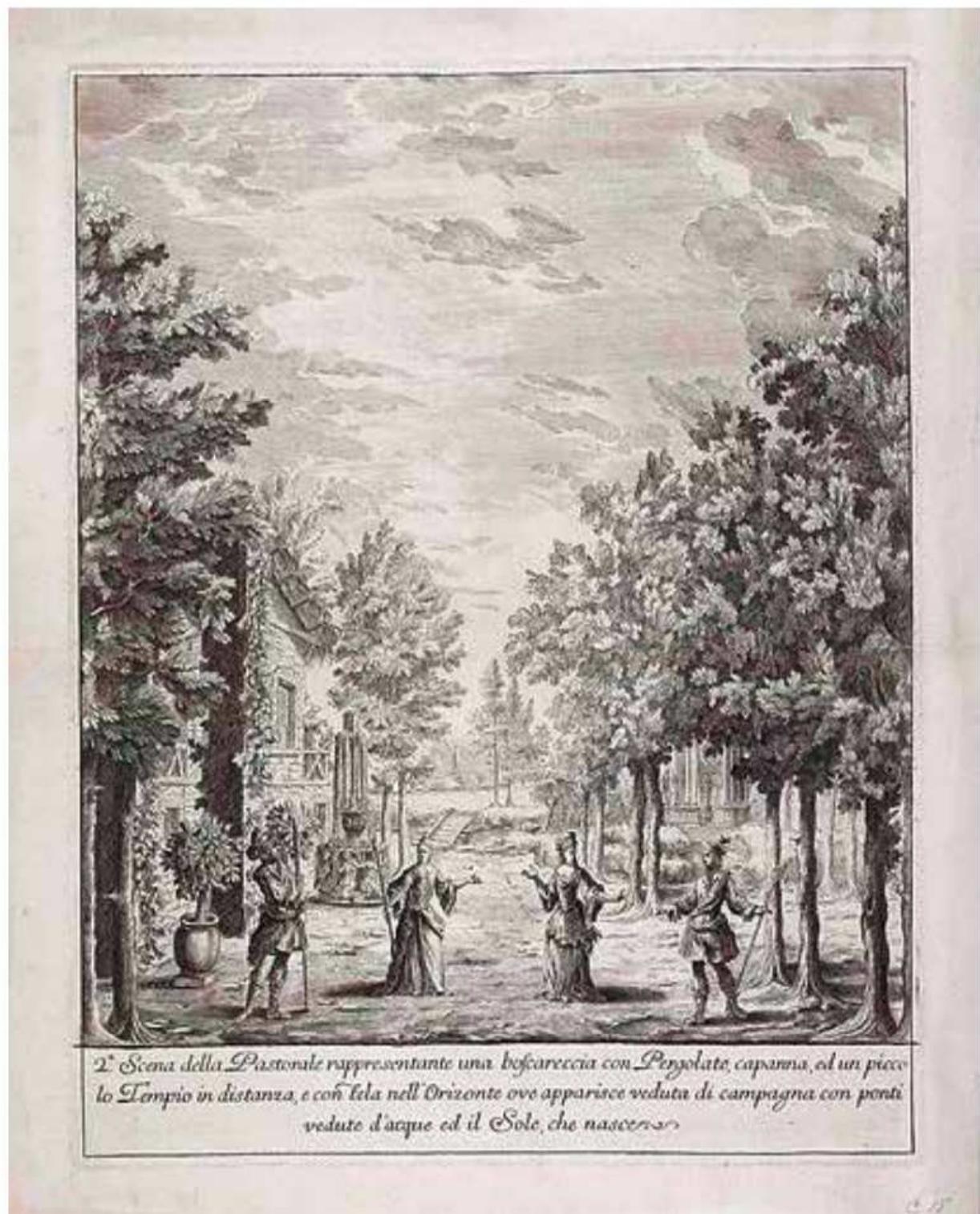


Fig. 22. GAETANO LEMER, *La virtù negl'amori*, In Roma, per Antonio de' Rossi, 1721 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, inv. Lo.05130).



Fig. 23. Federico Mastrozzi, da Francesco Galli Bibiena, *Il carro della Notte, accompagnata dal Sonno, dalla Grazia, dal Silenzio, dall'Inganno, dal Fato, e dalla Fatica*, prima scena, in *La virtù negl'amori*, 1722 (Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-1961-661).



2^a Scena della Pastorale rappresentante una boscareccia con Pergolate, capanna, ed un piccolo Tempio in distanza, e con tela nell'Orizonte ove apparisce veduta di campagna con ponti vedute d'acque ed il Sole che nascerà.

Fig. 24. Filippo Vasconi, da Francesco Galli Bibiena, *Boscareccia con pergolate, capanna, ed un piccolo tempio*, seconda scena, in *La virtù negl'amori*, 1722 (Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-1961-663).



Fig. 25. Filippo Vasconi, da Francesco Galli Bibiena, *Reggia del Sole*, scena finale, in *La virtù negl'amori*, 1722 (Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Camillo Morigia, inv. F. A. 59.8H/73).