

Le scene del Teatro del Broletto di Lodi al tempo dei Galliari

Francesca Barbieri

L'attività delle diverse generazioni della famiglia Galliari è ampiamente documentata da metà Settecento fino ai primi due decenni dell'Ottocento. In particolare, la seconda generazione della famiglia esprime nelle figure dei fratelli Fabrizio, Bernardino e Giovanni Antonio Galliari, che si firmano appunto 'fratelli Galliari', una delle più significative esperienze del secondo Settecento nell'ambito della scenografia. Molti studi, che si devono soprattutto a Mercedes Viale Ferrero,¹ hanno messo in luce come i loro incarichi, accanto ai centri fondamentali di Torino e Milano, si estendano anche oltralpe, specie in alcune occasioni di celebrazioni dinastiche; inoltre, la loro attività coinvolge numerosi centri minori di area piemontese e lombarda. Per comprendere appieno la loro opera e il suo contesto è fondamentale considerare anche quest'ultimo aspetto della loro produzione, senza trascurare l'attività di frescanti che spesso si sovrappone agli incarichi teatrali.

Se l'attività nei teatri minori permette di aggiungere tasselli importanti alla ricostruzione dell'operato dei Galliari, va sottolineato che d'altro canto la loro presenza nei teatri di provincia consente di documentare un aspetto, quello scenografico, che spesso presenta scarse testimonianze iconografiche. È il caso, che sarà qui analizzato, delle scene del Teatro del Broletto di Lodi, frequentate dai fratelli Galliari negli anni Sessanta del Settecento. Studiare le tracce iconografiche della loro attività permette infatti di aprire nuove prospettive di ricerca sulla storia del Teatro cittadino e di allargare gli orizzonti al di là della loro presenza, abbracciandone il contesto. In anni di grande vivacità per l'architettura e la scenografia teatrale lombarda e non solo, anche le realtà geograficamente più marginali rispetto ai grandi centri offrono numerosi spunti di approfondimento per la ricostruzione del quadro complessivo. Ripercorrere la storia settecentesca delle scene lodigiane, nonostante le lacune delle fonti e l'incertezza su alcuni passaggi, consente di integrare la storia dei teatri minori con una realtà che si rivela profondamente connessa con le novità del proprio tempo.

Dopo tredici anni trascorsi dal 1679, anno in cui fu decisa la sua costruzione, il primo teatro di Lodi fu inaugurato il 24 novembre del 1692. Il nuovo teatro, situato in un braccio del palazzo comunale, fu detto Teatro del Broletto poiché il suo ingresso principale si trovava in piazza Broletto, accanto alla cattedrale della città. La posizione, comune ad altri teatri del tempo, dichiara l'importanza del teatro per la vita della città, e anche le successive scelte di repertorio confermano in

¹ Si vedano almeno Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino 1963; Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini al 1936*, Torino 1980 (Storia del Teatro Regio di Torino, vol. 3).

maniera programmatica la volontà di fare della sala un punto di riferimento artistico di rilievo. *L'Endimione*, favola per musica su poesia di Francesco De Lemene, fu l'opera inaugurale del teatro e segnò l'inizio di una serie di rappresentazioni che avrebbero registrato la presenza di nomi prestigiosi, sia nel cast che nell'allestimento scenico delle opere.²

Dopo qualche notevole lacuna nella cronologia degli spettacoli della prima metà del secolo, per la seconda metà del Settecento le fonti a disposizione diventano più numerose e compare un documento di grande interesse per ricostruire le vicende relative alla scenografia del teatro. Si tratta delle *Consegne del teatro della città di Lodi date al Signor Giuseppe Maria Viganò 1753–1757*, conservate presso l'Archivio Storico Comunale di Lodi e integralmente pubblicate da Laura Pietrantoni.³ La consegna, redatta dall'ingegner Francesco Guarneri, recepisce tutto il contenuto del teatro, già affidato in gestione all'impresario Giuseppe Maria Viganò nel 1753; dopo il rinnovo del 1757, la gestione di Viganò si sarebbe protratta fino al 1760. Conosciamo grazie a questo scritto la dotazione delle scene e delle macchine teatrali di cui disponeva il teatro, descritta con abbondanza di particolari. Vi sono scenari per i drammi seri di argomento storico e mitologico come colonnati, templi, regge, boschi, ma non mancano anche scene più adatte ai drammi giocosi, come campagne, pergolati e un giardino con cuccagna. La dotazione richiama certamente quelle dei più importanti teatri del tempo, come il vicino Teatro Ducale di Milano, che tendevano a disporre di un repertorio in grado di rispondere alle necessità delle tipologie sceniche più frequenti.

Più in generale, l'attenzione per la scena è testimoniata dal fatto che nelle *Consegne* è ricordato un ampliamento del palco, che, alla data del 5 marzo 1757, risulta di forma quadrata con un lato di circa 18 metri. Vi è poi un «camerone [...] che serve per riporvi le scene e i mobili del teatro». Tutti i materiali conservati sono descritti indicando la composizione delle scene (per esempio quinte, laterali, prospetti...) e la qualità della tela con cui erano realizzate, definita di volta in volta buona, mediocre o infima. Si precisa poi se gli scenari siano nuovi o usati; spesso si indicano le scene corte, lunghe o praticabili. Per alcune viene anche citata la specifica destinazione d'uso, ossia la commedia. Questi dati, seppure preziosi da un punto di vista materiale, non rendono tuttavia conto dell'aspetto che le scene

² Laura Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato. Storia del teatro musicale a Lodi dal XVII al XX secolo*, Sesto San Giovanni 1993, pp. 13–22. De Lemene era stato l'autore del testo della prima opera in musica rappresentata a Lodi, ossia *Il Narciso* del 1676, ancor prima dell'erezione del Teatro del Broletto. La sua presenza era stata fondamentale anche nell'allestimento di festeggiamenti per le visite in città di personaggi di rilievo, come pure era spesso autore di componimenti poetici celebrativi dedicati agli interpreti dei drammi. A proposito dell'*Endimione*, scrive in una sua lettera a Leonardo Cominelli che si tratta di un componimento giovanile rimaneggiato per l'occasione, in quanto l'età avanzata non gli permette più di produrre opere nuove e originali, e che il governatore Velasco si era accontentato di questa risposta alla sua richiesta di «un'opera regia». Ibid., p. 20.

³ Laura Pietrantoni, *Cronologia delle opere in musica al teatro di Lodi nel XVIII secolo*, Lodi 1991, pp. 35–40. Il documento è conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Lodi, Archivio Municipale, cart. 397.

lodigiane dovevano visivamente presentare poiché, come spesso accade, le fonti iconografiche sono difficilmente reperibili e di non facile interpretazione. Tuttavia, la presenza dei Galliari e, ancor prima, gli scambi e i contatti con la realtà milanese offrono alcuni spunti per una ricostruzione delle scene lodigiane.

Prima dei Galliari: scene lodigiane in un'incisione di Marc'Antonio Dal Re

Una prima testimonianza iconografica che si riesce a individuare è una rara incisione, opera di Marc'Antonio Dal Re, conservata a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (vedi Fig. 1).⁴ L'acquaforte è dedicata alla signora Anna Pomi, che, come recita il cartiglio posto nella parte superiore dell'incisione, «con arte, e grazia mirabile balla nel Teatro di Lodi per la famosa opera del 1753» ed è firmata con la formula «Marc. Ant.^o Dal Rè Inv.^o, e Sculpi in Milano alla Piazza de Mercanti». La stampa ripropone fedelmente uno schema che a Milano, in quegli stessi anni, l'incisore era solito adottare per analoghe immagini di carattere celebrativo dedicate ad attrici e ballerine, testimoniate da esemplari ancora esistenti.⁵ Anche nel caso qui esaminato si ritrova uno schema tripartito: la dedica con ritratto della Pomi, il testo del sonetto celebrativo in onore della destinataria e infine qualche immagine delle sue performance sulla scena. Non possiamo sapere quanto la rappresentazione di queste scene corrispondesse al vero, ma, in base a ciò che si può dedurre in casi analoghi, in genere l'immagine trasmette una versione sintetica e rielaborata della scena ritratta, pertanto non deve mai essere interpretata come una testimonianza oggettiva e realistica. Il sonetto presenta del resto scarsi elementi connessi alla performance che celebra: l'autore allude genericamente al «leggiadro tuo danzar» che la dedicataria avrebbe appreso dalle Grazie stesse e che la rende superiore alle colleghe come la rosa lo è rispetto agli altri fiori primaverili, secondo un *topos* riproposto da secoli nella poesia italiana. Solo la prima quartina è incentrata sulle doti sceniche della Pomi, mentre successivamente, come si vedrà, l'attenzione si sposta sul rapporto tra il poeta e la danzatrice.

In ogni caso, appare evidente che le scene, pur raramente menzionate nei componimenti poetici in questione, dovevano giocare qualche ruolo nel successo dell'opera presso il pubblico, tant'è vero che occupano buona parte dello spa-

⁴ Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, segn. FN42556. L'opera è citata al n. 383 nel catalogo parziale dell'incisore di Sabrina De Franceschi, *Vedute di Milano di Marc'Antonio Dal Re*, Milano 1998, p. 192. Al momento non risultano reperibili altre copie dell'incisione, di cui non si ha notizia nemmeno dallo spoglio di Luca Marcarini, *Inventario delle poesie d'occasione del fondo stampe dell'Archivio storico di Lodi*, Lodi 1994 (Quaderni dell'Archivio storico di Lodi, vol. 5).

⁵ Se ne vedano alcuni esempi nelle schede del catalogo a cura di Roberta Carpani/Francesca Barbieri/Alessandra Mignatti, *Festa, rito e teatro nella «gran città di Milano» nel Settecento*, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze. Atti delle giornate di studi 26–28 novembre 2009*, a cura di Roberta Carpani/Annamaria Cascetta/Daniilo Zardin, Roma 2010 (Studia Borromica, vol. 24), pp. 891–1089, qui alle pp. 934–965.



Fig. 1. Marc'Antonio Dal Re, *Composizione e sonetto per la danzatrice Anna Pomi* (Teatro del Broletto di Lodi, 1753), acquaforte, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica

zio disponibile tanto nella stampa lodigiana quanto nelle analoghe incisioni milanesi, come quelle dedicate ai cantanti Giovanni Manzoli, Caterina Aschieri, Anna Sabatini e Violante Vestri o alla danzatrice Lucia Fabris.⁶ L'esistenza stessa di questa stampa sembrerebbe pertanto riconducibile alla presenza di un pubblico lodigiano attratto dalla scena e dal fascino delle sue interpreti almeno quanto quello milanese, tanto che l'incisore Dal Re, seppure un poco fuori dal suo consueto raggio d'azione, non perse l'occasione di realizzare questa incisione: forse il pubblico lodigiano di potenziali interessati era davvero numeroso, o forse – possiamo immaginare – anche a Milano l'acquisto di stampe di tale genere doveva risultare allettante persino nel caso di un'opera o un ballo rappresentati fuori dai confini della città.

Al di là delle ipotesi sulla genesi e sul pubblico d'elezione dell'incisione, la data del 1753 consente di ricondurre la stampa a un'opera in particolare, ossia *Le pescatrici*, dramma giocoso rappresentato a Lodi nella stagione del carnevale 1753.⁷ Il libretto riporta infatti che Anna Pomi fu una degli «attori de' balli» diretti dal coreografo Paolo Borromeo. Inventore e pittore delle scene era invece Clemente Bernini, più volte incaricato in quegli anni al teatro di Lodi e noto come 'architetto teatrale romano', secondo la dicitura che spesso è riportata in altri libretti.⁸ Non sono questi nomi di spicco, ma di entrambi conosciamo qualche incarico milanese, pertanto il legame tra le due città inizia a configurarsi in modo esplicito.⁹ Non va inoltre dimenticato che, sempre nel 1753, il dramma giocoso *Le pescatrici* andò in scena anche a Milano nella stagione primaverile, quindi in un secondo momento rispetto alla rappresentazione lodigiana. Non si hanno notizie sui balli tra gli atti eventualmente predisposti a Milano, e anche nel dramma giocoso si registrano responsabilità diverse (lo scenografo a Milano sarebbe Antonio Galli Bibiena e il compositore Baldassarre Galuppi), tuttavia il testo goldoniano della rappresen-

⁶ Per un'approfondita analisi delle stampe menzionate si rimanda ibid. Le incisioni sono consultabili inserendo i nomi degli interpreti nel catalogo online della Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» di Milano: <https://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/> (6 dicembre 2023).

⁷ *Le pescatrici, dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissima città di Lodi il Carnovale dell'anno 1753*, Lodi [1753]. Copia consultata: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, www.urfm.braidense.it/rd/02760.pdf (6 dicembre 2023). Rappresentazione e libretto non sono segnalati da Pietrantonio, *Il palcoscenico ritrovato*.

⁸ Bernini sceneggiò a Lodi anche *Il Demetrio* nel 1753, *Demofonte* (con Francesco Antonio Vacani) nel 1754 e *Alessandro nell'Indie* nel 1756, cfr. ibid., p. 70. Non risultano altri suoi incarichi di scenografo oltre a quelli di Lodi, si veda Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini all'Ottocento*, Cuneo 1990.

⁹ Paolo Borromeo risulta coreografo dei balli rappresentati tra gli atti dei drammi *Ricimero* e *L'Ipólito* nel Carnevale del 1745 presso il Regio Ducal Teatro di Milano, cfr. *Il Regio Ducal Teatro di Milano, 1717–1778. Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, a cura di Giampiero Tintori/Maria Maddalena Schito, Cuneo 1998, p. 98. Clemente Bernini non risulta scenografo al Ducale di Milano, ma lavora comunque in città per il governatore Gianluca Pallavicini, cfr. Marica Forni, *Il Palazzo Regio Ducale di Milano a metà Settecento. Considerazioni sulla residenza*, Milano 1997, pp. 100–103 (nei disegni ivi riprodotti si firma peraltro «Pittore ed Architetto Romano»).

tazione lodigiana non poteva non richiamare (e viceversa, per gli eventuali acquirenti milanesi della stampa) il corrispettivo milanese.¹⁰

Tornando alla nostra acquaforte, si ravvisano alcuni elementi degni di nota. Nel sonetto l'ignoto autore si giustifica per non essere stato abbastanza tempestivo nel presentare il suo omaggio poetico alla danzatrice: ha infatti dovuto attendere di essere in grado di produrre un testo adeguato al soggetto cantato. Il poeta dichiara inoltre che anche un grande ingegno, di fronte a un compito elevato, dovrebbe rin vigorire la sua cetra con l'esercizio fino a produrre un risultato all'altezza della situazione. Che si alluda a qualche altro autore il cui canto in onore della Pomi si sia levato contemporaneamente a quello del nostro ignoto? Nell'impossibilità di stabilirlo, rimane certo che il poeta sembra proprio tributare il suo omaggio con un intero anno di ritardo, dato che la Pomi risulta già attiva sulle scene lodigiane nel carnevale dell'anno precedente.¹¹ Tuttavia, è possibile che non sia questo il ritardo a cui si allude, in quanto l'incisione potrebbe semplicemente essere stata diffusa in un secondo momento rispetto alla rappresentazione di riferimento. In questo caso non si tratterebbe allora di un semplice omaggio da parte dei sostenitori – milanesi o lodigiani – della danzatrice, ma di un tentativo di serbare la memoria della sua performance. In ogni caso, al di là del contenuto tutto sommato convenzionale del componimento, va rilevato il tentativo di catturare qualche passo e movenza dei danzatori nelle figurine associate ai capi lettera.

In una misura ancora più evidente, le immagini delle scene in azione sono incentrate sul tentativo di immortalare la coreografia nel contesto scenico. In realtà, il libretto delle *Pescatrici* riporta scene scarsamente compatibili con quelle ritratte da Dal Re.¹² La spiaggia di mare, presso cui è ambientata l'opera nel primo e nel terzo atto, non compare; qualche legame in più sembra esserci con il boschetto che si trova alla fine del primo atto e la «valle ombrosa folta d'annose piante» che inaugura il secondo. Certamente, però, il chiaro riferimento al repertorio del mito che permea le immagini del Dal Re non trova corrispondenze nella

¹⁰ *Le pescatrici. Dramma giuocoso per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nella primavera dell'anno 1753, dedicato a sua eccellenza il signor conte Gian-Luca Pallavicini [...]*, Milano 1753. Copia consultata: Lurago d'Erba (CO), Biblioteca privata Sormani Verri di Lurago. Il libretto non indica il nome del compositore della musica e dello scenografo, pertanto si accoglie in merito l'indicazione di Antonio Paglicci Brozzi riportata in *Il Regio Ducal Teatro di Milano, 1717-1778*, p. 55.

¹¹ Anna Pomi risulta tra gli «attori de' balli» in *Il trascurato. Dramma giuocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissima città di Lodi il Carnovale dell'anno 1752. Dedicato al merito sovragrande di [...] Paola Visconti, Arese, Litta marchesa di Gambolò [...]*, Parma [1752], p. 2. Copia consultata: Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/01/Lo01009/ (6 dicembre 2023).

¹² Si trascrivono le mutazioni previste dal libretto: «Atto I. Spiaggia di mare, e poi Barchetta Deliziosa [sic], che mette a terra Lindoro. Boschetto con Sedili erbosi d'intorno. Atto II. Valle ombrosa folta d'annose piante. Falda d'un colle praticabile con gran caduta d'acqua. Atto III. Tempio di Nettuno. Spiaggia di Mare illuminata in tempo di Notte, per l'imbarco di Eurilda». *Le pescatrici*, p. 4

trama del libretto, che non contempla in nessun modo personaggi mitici o antiche divinità. Probabilmente i balli avevano un proprio filo conduttore, che dal libretto non è possibile rintracciare, come pure non risulta essere stato stampato un programma dei balli. A latere, va però rilevato come le scene del dramma giocoso trovino una precisa corrispondenza nelle *Consegne*, in cui sono puntualmente citati «La marina placida con navi», «Il recinto d'alberi con sedili erbosi», «Tempio di Nettuno», «Le barche ed illuminazione della spiaggia», «La collina praticabile», «La fontana al piano».¹³ Considerato che la fonte, datata al 1757, riprende le dotazioni del 1753 e che gli scenari citati occupano buona parte dell'inventario con una corrispondenza inusualmente precisa rispetto alle mutazioni del dramma, è probabile che siano stati realizzati appositamente per *Le pescatrici* (gli scenari in qualche caso sono infatti caratterizzati) e che da quel momento siano entrati nelle dotazioni del teatro. Le scene nuove dovevano pertanto costituire uno dei principali motivi di attrazione dell'allestimento del dramma giocoso.

Nell'incisione dedicata ad Anna Pomi, come in analoghe stampe del Dal Re, vi sono tre soggetti che verosimilmente si legano ai tre balli tra gli atti di solito previsti. Sullo sperone roccioso a sinistra, una figura maschile regale, dotata di corona e scettro, potrebbe alludere a Giove, al comando del quale rispondono i venti, personificati; la mancanza dei tradizionali attributi iconografici, come il tridente, non consente invece di identificarlo con Nettuno, unica divinità citata nel libretto del dramma. Anche le dotazioni del teatro non consentono di formulare ipotesi sulla scena, né per la presenza di scenari caratterizzati pertinenti né per dispositivi scenotecnici particolari, peraltro scarsamente attestati nelle *Consegne*.¹⁴

Le altre due scene presentano invece l'intero corpo di ballo, secondo il libretto costituito da nove componenti, in azione. Nell'immagine centrale la ballerina sembra protagonista di un'incoronazione: dall'iconografia utilizzata si può dedurre che tale riconoscimento arrivi dalla Fama alata, che reca una corona d'alloro, mentre la danzatrice regge con la destra un ramo d'ulivo. Un gruppo di cavalieri in abito settecentesco osserva la scena da destra, mentre a sinistra una figura mitologica, probabilmente ancora la Fama (forse Anna Pomi nella sua interpretazione?), è circondata da puttini danzanti. Anche in questo caso i rimandi concreti al contesto scenico non consentono di riflettere in maniera fondata sulla scenografia del ballo.

Nell'immagine in basso nella stampa, la più ampia, si mette finalmente in evidenza un impianto scenico più definito. Il ballo si svolge in una radura nei pressi di un bosco, con un corso d'acqua in prossimità. La cornice del bosco che circonda la radura dove si concentra il ballo sembra basata su un sistema di quinte, mentre sul retro il fiume e il colle dovevano essere praticabili. Ciò si può ipotiz-

¹³ Pietrantoni, *Cronologia delle opere in musica*, p. 38.

¹⁴ Per esempio, compare soltanto un dispositivo molto semplice nel «palco di sopra armato di nuovo con sue corde», ossia «un sasso con suo anello di ferro con due occhi qual serve per far li voli de comici». Data la precisione delle *Consegne*, che non tralasciano di citare nemmeno gli otto «secchioni nelle corsie de palchetti per l'orina», è evidente che in questi anni il teatro non disponeva di macchine particolari. Ibid., pp. 36 e 39.

zare perché, come già ricordato, nel secondo atto si trova una scena che prevede la «Falda d'un colle praticabile con gran caduta d'acqua», come confermano le dotazioni del teatro, quindi è probabile che sia stata utilizzata anche per il ballo. Il fondale dipinto invece tratteggia un paesaggio montuoso con alcune tracce di edifici.¹⁵ In primo piano, i danzatori circondano la statua di una divinità che si erge su un basamento decorato. I puttini, che compaiono ancora una volta, potrebbero – a una prima ipotesi – essere comparse o un'invenzione decorativa dell'incisore. In realtà, le *Consegne* offrono uno spunto di interpretazione interessante: negli scenari è infatti menzionata «La statua di Pallade amanti alla detta città fatta tutta di nuovo [sic]». ¹⁶ La definizione non è del tutto comprensibile nella formulazione, ma l'immagine mostra in effetti una divinità, seppure con ogni evidenza più compatibile con Apollo che con Minerva, e degli amorini danzanti. Al di là dell'incongruenza sulla divinità rappresentata, forse una 'licenza poetica' dell'incisore ispirata al componimento – che del resto cita la fonte d'Ippocrene e la cetra, sacre al dio Apollo – l'immagine sembra echeggiare uno scenario realmente presente nel ballo.

Se l'incisione ci restituisce un certo gusto per l'aspetto scenografico del ballo e conserva qualche legame, certo non filologico, con la realtà materiale dello spettacolo, essa non rivela molto di più sulle scene lodigiane, anche perché non è affatto scontato che l'incisore abbia assistito alla rappresentazione in prima persona: potrebbe trattarsi di una semplice rielaborazione effettuata dal Dal Re nella sua bottega milanese di piazza dei Mercanti a partire dal soggetto dei balli. Si può quindi definire un'immagine consuntiva della scena, che, dopo la sua effimera esistenza, ne tramanda una memoria che ne accoglie non tanto l'essenza reale, quanto la sua ricezione all'interno di un immaginario condiviso e per molti aspetti standardizzato. Ai possessori della stampa celebrativa non interessava certo disporre di una riproduzione fedele delle scene, pertanto l'immagine deve essere interpretata tenendo conto della sua natura peculiare.

Le scene dei fratelli Galliari per La Viriate (1760)

Dopo il 1753, le tracce visive delle scene lodigiane risultano per qualche anno irreperibili. I libretti, per tre anni consecutivi, riportano ancora il nome di Clemente Bernini in qualità di inventore e pittore delle scene. Poi, nel Carnevale 1757, per l'*Andromaca*, lo scenario viene genericamente attribuito dal libretto a «celebri autori» non meglio specificati, forse da identificarsi con quei fratelli Spagnoli che compaiono un'unica volta come responsabili delle scene nel Carnevale del 1759.¹⁷

¹⁵ Nelle *Consegne* è peraltro citata «una scena di bosco con prospetto che forma otto quinte tutto di tela buona». Ibid., p. 39.

¹⁶ Ibid., p. 38.

¹⁷ Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 71.

Nel successivo Carnevale del 1760, per *La Viriate*, compaiono invece i nomi, altrove ormai già celebri, dei fratelli Galliari, i quali registrano un'ulteriore presenza due anni dopo, nel 1763 per *Alessandro nell'Indie*, e infine nel 1768 per *Armida maga abbandonata* e *La Semiramide*, con i relativi balli. Questa breve parentesi nella storia del teatro di Lodi si spiega probabilmente con la volontà dell'impresario Viganò e dei suoi successori di portare in scena le opere più famose del momento, in genere testi di Metastasio con musica composta da personalità di primo piano come Johann Adolf Hasse. È noto però che, dopo la conclusione dell'incarico di Viganò nel 1760 e fino al 1765, si alternarono diversi impresari – sembra almeno tre in cinque anni – e che le stagioni non riscossero sempre un grande successo di pubblico, tant'è vero che dal 1767 il repertorio virò decisamente verso il dramma giocoso, il genere più in voga, abbandonando quasi del tutto l'opera seria. Tuttavia, nei primi anni Sessanta la volontà di dare lustro alle scene lodigiane portò non solo a scelte di repertorio impegnative, ma anche a una cura per gli aspetti visivi: in primis le scene, per cui vengono chiamati i Galliari, ma anche i costumi, per i quali riceve l'incarico Francesco Mainini, il vestiarista del Teatro Ducale di Milano che, evidentemente molto apprezzato, ricoprì questo ruolo dal 1733 fino alla sua morte nel 1769.

La presenza dei fratelli Galliari a Lodi non è certo un fatto sorprendente nel loro periodo d'oro, in cui, come si ricordava inizialmente, sono impegnati non solo a Milano e a Torino, ma spesso anche all'estero oppure in località minori lombarde o piemontesi. Il loro passaggio sulle scene lodigiane rivela tuttavia un elemento di interesse in quanto ha lasciato una traccia iconografica ascrivibile con certezza a tale circostanza in alcuni disegni conservati in un album presso la Biblioteca Reale di Torino.¹⁸ Questo album, che riporta il titolo manoscritto *Invenzioni teatrali di Fabrizio Galliari cominciando l'anno 1759*, consta di 132 fogli sui quali si trovano disegni e annotazioni autografe che permettono di identificare gli spettacoli di riferimento. In particolare, per alcuni si trova la dicitura «Lodi» con l'indicazione degli anni 1759 e 1760.

In queste date, l'unico libretto che attribuisce le scene ai Galliari è *La Viriate*, il cui testo risulta privo del nome dell'autore ma è tratto dal *Siface* di Metastasio; anche sul compositore della musica non abbiamo notizie.¹⁹ *La Viriate* fu rappresentata a Lodi nel Carnevale del 1760, debuttando, come da tradizione, il 26 dicembre 1759.²⁰ Il frontespizio del libretto (Fig. 2), riccamente decorato da incisioni firmate da «F. [o P?] Abbiati», preannuncia le alte aspirazioni dell'alle-

¹⁸ *Invenzioni Teatrali di Fabrizio Galliari cominciando l'anno: MDCCCLVIII* [sic], tomo VII, ms, Biblioteca Reale di Torino, Ms. Varia 327. Una nota manoscritta sul frontespizio precisa che il tomo è il «solo avutosi» dalla biblioteca e che consta «di foglii 13[2] cominciando dal foglio. 106 and°. 237». L'album è catalogato da Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del Settecento e i fratelli Galliari*, Torino 1963, pp. 269–273.

¹⁹ *La Viriate. Dramma per Musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Illustrissima città di Lodi nel Carnovale dell'anno 1760. Dedicato al Merito impareggiabile delle Nobil.^{me} Dame di detta Città*, Milano [1760]. Copia consultata: Lodi, Biblioteca Comunale Laudense.

²⁰ Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 71.



Fig. 2. Frontespizio, in *La Viriate*, Milano [1759] (opera rappresentata a Lodi nel Carnevale del 1760), Lodi, Biblioteca Comunale

stimento, confermate dalla dichiarazione che «le Scene saranno tutte nuove di bizzarra invenzione delli Celebri Signori Fratelli Galleari Architetti, e Pittori teatrali». ²¹ Non sembrerebbero dunque scene di repertorio, come quelle citate nelle *Consegne*, ma, almeno in parte, scene nuove ed originali. ²² Il libretto elenca le mutazioni previste:

Nell'atto primo. Piazza festivamente adorna per l'arrivo di Viriate. Giardino nel Palazzo di Orcano. Appartamenti Reali con Sedie.

Nell'atto secondo. Deliziosa per li Grandi del regno. Sala con Trono.

Nell'atto terzo. Carcere. Gran Sala preparata per la Coronazione della Regina. ²³

²¹ *La Viriate*, p. 6.

²² Non disponendo di altri riscontri archivistici, il fatto che il libretto sottolinei la novità delle scene non garantisce l'affidabilità di tale dichiarazione, come è stato dimostrato in altri casi, per esempio Gianluca Stefani, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli, in Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16–17 novembre 2015)*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze 2016 (Storia dello spettacolo. Saggi, vol. 25), pp. 284–293, qui a p. 291.

²³ *La Viriate*, p. 6.

Quella degli scenografi è tra l'altro l'unica responsabilità citata nel libretto: non vi figurano altri nomi, come macchinisti o responsabili del vestiario; neppure i nomi dei cantanti sono citati. Forse i Galliari con le loro scene dovevano essere le vere star, per così dire, dell'opera e l'impresario Viganò, che firma la dedica del libretto, si premura di mettere in luce proprio questo. In ogni caso, gli schizzi preparatori conservati ci restituiscono qualche idea di Fabrizio Galliari sul possibile allestimento delle scene, anche se non sempre, come vedremo, la loro identificazione risulta priva di dubbi.

Un primo disegno (Fig. 3), identificato con l'iscrizione «Lodi 1760», raffigura un esterno in cui la vegetazione, costituita da file di alberi, si integra con raffinati elementi architettonici: archi, scalee e parapetti.²⁴ Si tratta evidentemente di un giardino, e questa interpretazione trova conferma nell'indicazione delle mutazioni presente nel libretto: la seconda scena del primo atto prevede infatti un «Giardino nel Palazzo di Orcano» e di nuovo un «Giardino», così definito nella didascalia ma indicato come deliziosa nelle mutazioni, compare in apertura del secondo atto. La scena, seppure sommariamente tratteggiata nel disegno a penna, sembra riproporre un modulo già sperimentato dai Galliari in precedenti occasioni. Si pensi per esempio alla scena di giardino che apriva l'*Artaserse*, sceneggiato sempre dai Galliari a Milano pochi anni prima, nel 1756.²⁵ Il disegno è più rifinito di quello destinato alla *Viriate*, ma appare chiaro come gli elementi costitutivi si ripropongano: la cornice di alberi, la magniloquente architettura ad archi, le scalee con i parapetti. Tale composizione doveva però risultare una novità assoluta per il pubblico lodigiano, se si guarda anche alle dotazioni del teatro. Nelle *Consegne* infatti non sono presenti specifici scenari di giardino, ma soltanto una non meglio descritta «parte del giardino e illuminazione».²⁶ La presenza di questa scena nei disegni di Fabrizio Galliari permette quindi di capire come la sua firma stesse portando a Lodi un immaginario condiviso e diffuso nelle più affermate realtà teatrali del momento.

Più problematica si presenta l'identificazione del disegno successivo (Fig. 4), sempre riferito a Lodi dalla nota manoscritta: un paesaggio con montagne in lontananza e un corso d'acqua in primo piano solcato da un ponte che si può presumere praticabile.²⁷ In realtà, nessuna scena riportata nelle mutazioni sembra corrispondere a tale impostazione. Escluse le due scene di giardino, infatti, l'unica scena a prevedere un'ambientazione esterna è quella che apre il primo atto e vie-

²⁴ *Invenzioni Teatrali*, f. 131. Probabilmente anche lo schizzo al precedente f. 130 e quello al successivo f. 133 si riferiscono alla stessa scena, anche se non recano espliciti riferimenti alla sua destinazione.

²⁵ *Artaserse*. 1756 Milano. *Giardini corrispondenti alla Reggia*, disegno a penna in *Invenzioni Teatrali di Fabrizio Galliari*, Tom. VI, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 4391/24. Una riproduzione del disegno è consultabile nel catalogo in rete: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800069916-23#lg=1&slide=2> (6 dicembre 2023).

²⁶ Pietrantoni, *Cronologia delle opere in musica*, p. 38.

²⁷ *Invenzioni Teatrali*, f. 132.



Fig. 3. Fabrizio Galliari, *Giardini*. Bozzetto della seconda scena (atto I) o della prima scena (atto II) per *La Viriate*, Teatro di Lodi, Carnevale 1760, disegno a penna e matita, Torino, Biblioteca Reale



Fig. 4. Fabrizio Galliari, *Campagna con corso d'acqua e ponte*. Bozzetto della prima scena (?) per *La Viriate*, Teatro di Lodi, Carnevale 1760, disegno a penna e matita, Torino, Biblioteca Reale

ne indicata come «Piazza festivamente adorna per l'arrivo di Viriate», ossia la promessa sposa protagonista del dramma. La didascalia nel testo conferma la stessa ambientazione e, nel corso della scena, aggiunge un elemento dinamico: «al suono di trombe si vede apparire sopra un Real Carro Viriate, accompagnata da Libanio, con un numeroso seguito di soldati Spagnuoli, e Mori».²⁸ Bisognava quindi prevedere anche ampi spazi per permettere l'arrivo del carro e per ospitare un certo numero di comparse. Non è noto se il Galliari avesse presentato una proposta che si discostava dalle indicazioni di scena e se la scena sia stata effettivamente realizzata secondo il disegno. Discrepanze di tale genere tra scena e libretto, nella pratica del tempo, non erano comunque rare. Gli appunti dei Galliari nei loro album spesso dimostrano che le proposte per la realizzazione delle scene non avvenivano sulla base della conoscenza dell'intero libretto, ma solo di indicazioni sulle mutazioni non sempre corrispondenti al testo poi pubblicato. Anche a Lodi pertanto i Galliari potrebbero aver ricevuto generiche informazioni sulle scene nei mesi precedenti alla stampa del libretto.

Questa apparente proposta originale e poco pertinente da parte dello scenografo, che non ha riscontro nella tradizione del testo della *Viriate*, trova in realtà una sua giustificazione nella tradizione scenica del dramma originale a cui si ispira. Il *Siface* di Metastasio infatti, nelle sue rappresentazioni in cui era stato adattato da diversi librettisti, offre uno spunto iniziale che potrebbe spiegare l'ideazione del disegno.²⁹ In genere, la prima scena dell'opera prevedeva un'ambientazione all'esterno della città, dove appunto si attendeva l'arrivo della sposa, che avveniva via mare. Per esempio, nel libretto della rappresentazione del *Siface*, con musica di Nicola Porpora, presso il Teatro Ducale di Milano molti anni prima, nel 1725, la mutazione recitava: «Parte esteriore delle mura di Rusconia con porta della Città da un lato, dall'altro il Palazzo d'Orcano. Porto di Mare in prospetto.»³⁰ Questa mutazione, salvo piccole e poco significative varianti, si ripeteva costantemente nei vari allestimenti dell'opera. Per citarne uno più vicino cronologicamente alla rappresentazione lodigiana, si può ricorrere al libretto del *Siface* andato in scena a Napoli presso il Teatro San Carlo nel 1748 (con musica di Gioacchino Cocchi), dove si legge nelle mutazioni: «Parte esteriore della Città di Rusconia: da una parte veduta delle mura di detta Città, dall'altra il Palazzo di Orcano. Porto di Mare in prospetto, con veduta di Navi, dove all'arrivo d'una Galera, a suono di Trombe siegue un numeroso sbarco.»³¹ I Galliari potevano certamente avere accesso a questo reper-

²⁸ *La Viriate*, p. 8.

²⁹ Sul *Siface* e le sue vicende si rimanda a Raffaele Mellace, «Viriate», ossia «Siface». Una negletta esperienza veneziana di Hasse (e Metastasio), in *Il canto di Metastasio. Atti del Convegno di studi, Venezia, 14-16 dicembre 1999*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese 2004, pp. 247-276.

³⁰ *Il Siface, drama per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1726. La musica del Sig. Abbate Porpora*, Milano 1725, p. 1. Copia consultata: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, www.urfm.braidense.it/rd/06038_4.pdf (6 dicembre 2023).

³¹ *Siface. Drama per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 30 maggio di quest'anno 1748, giorno, in cui si commemora il glorioso nome di Ferdinando monarca delle Spa-*

torio, pertanto la proposta potrebbe accogliere l'indicazione di uno spazio aperto fuori dalle mura cittadine, come pure potrebbe rielaborare l'idea del porto di mare riducendolo a un fiume, forse per esigenze scenotecniche. Non sappiamo quale fu la soluzione realizzata, ma tra i disegni non figurano altre proposte riferibili alla prima scena della *Viriate*. In ogni caso, va anche ricordato che il teatro disponeva già nel 1753 di «una scena de rottami con prospetto e ponte sopra fiume», quindi si trattava di una soluzione senz'altro attuabile senza particolari impedimenti.³²

Nell'album di Fabrizio Gallari compaiono poi altri disegni degni di interesse che riguardano le scene di interni che chiudono gli atti. Il libretto ne riporta tre: «Appartamenti reali con sedie» nel primo atto, «Sala del trono» nel secondo e infine nell'ultima scena del terzo atto «Gran Sala preparata per la coronazione della regina».³³ Possiamo presumere che, per facilitare i cambi di scena, queste ambientazioni regali si riproponessero con qualche adattamento. Nei primi due atti si possono immaginare come scene corte, dato che sono precedute dalle scene verosimilmente lunghe dei giardini, mentre nell'ultimo atto la scena della sala del trono – se strutturalmente diversa dalle precedenti – poteva essere più lunga in quanto preceduta da una scena di carcere che, in base alle esigenze della drammaturgia (pochi personaggi con la sola necessità di una porta di ingresso praticabile), può intendersi come corta; tuttavia della scena di prigionia non è rimasta traccia nei disegni dell'album, pertanto non ci si può spingere oltre con le ipotesi.³⁴

Un disegno è comunque riferibile con certezza alle scene di interni regali: la nota manoscritta di Fabrizio Gallari lo identifica infatti come «Lodi. Logo magnifico. 1759» (Fig. 5).³⁵ La definizione di luogo magnifico rimanda però alla tipologia di scena, senza riprendere alla lettera le mutazioni del libretto. Forse, come sopra ipotizzato, lo scenografo aveva ricevuto questa indicazione prima che il libretto fosse dato alle stampe, com'era peraltro usuale. A questo punto si può ipotizzare che la stessa situazione si fosse verificata per la prima scena: è possibile che il Gallari avesse ricevuto un'indicazione sommaria in linea con la tradizione scenica del soggetto della *Viriate*, ma che poi il librettista avesse definito il testo quando ormai le scene erano state ideate. Del resto, per la scena finale del dramma i libretti del *Siface* o della *Viriate* presentano una varietà di soluzioni

gne, Napoli 1748, p. 1. Copia consultata: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, www.urfm.braidense.it/rd/03370.pdf (6 dicembre 2023).

³² *Consegne*, cit. in Pietrantonì, *Cronologia delle opere in musica*, p. 39.

³³ *La Viriate*, p. 6.

³⁴ L'assenza della scena di carcere dagli schizzi potrebbe spiegarsi con il fatto che il teatro disponeva di uno scenario di prigionia molto recente, e che quindi potrebbe essere stato riutilizzato con alcuni ritocchi che non implicavano la necessità di un nuovo progetto: «Scena di prigionia di quattro quinte e suo prospetto con suo soffitto o sia suo architrave qual'è stata fatta dal scaduto impresario per contrapeso dell'obbligo che aveva di dare una miglioria di zechini N° 12 fatto tutto di tela nuova in buona forma sendo anche di maggior valore quale si accetta e si dà consegna al nuovo impresario». *Consegne*, cit. in Pietrantonì, *Cronologia delle opere in musica*, p. 39.

³⁵ *Invenzioni Teatrali*, f. 137.

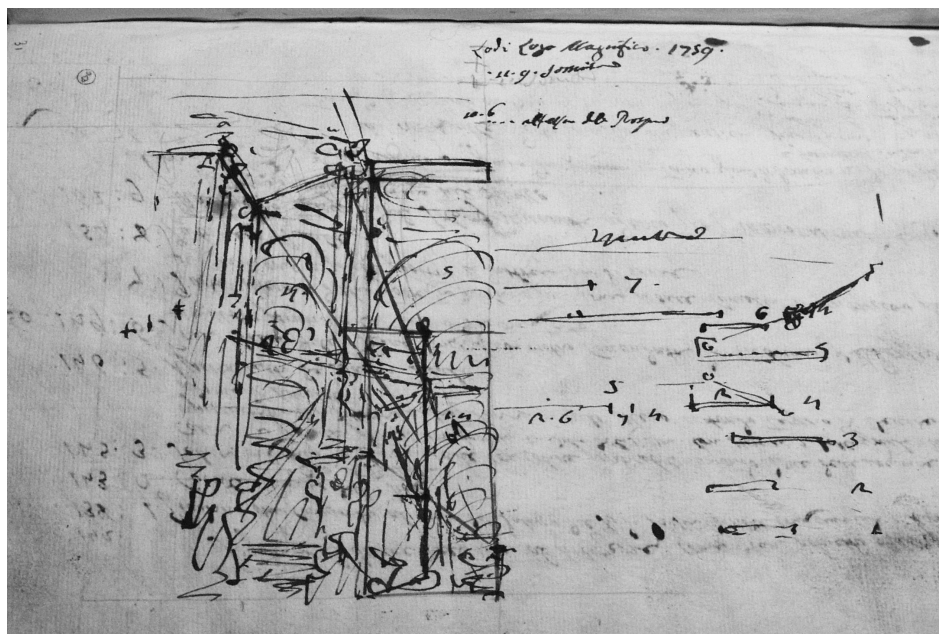


Fig. 5. Fabrizio Galliari, «Lodi. Logo magnifico 1759». Bozzetto di scena per *La Viriate*, Teatro di Lodi, Carnevale 1760, disegno a penna e matita, Torino, Biblioteca Reale

che comprende scene quali la galleria illuminata, la reggia magnificamente adorna o il luogo magnifico.³⁶

Il luogo magnifico ideato da Fabrizio Galliari è concepito come una sontuosa galleria della quale si riporta la piantazione con alcune note tecniche, come l'indicazione della sommità e dell'altezza del prospetto. Il disegno sembrerebbe insomma essere esecutivo, anche se come nei casi precedenti non sappiamo se fu effettivamente approvato. In ogni caso, doveva trattarsi di una scena sontuosa, sicuramente ad effetto, e piuttosto profonda, come ipotizzato sopra in riferimento all'alternanza tra scene lunghe e corte e confermato dalla piantazione. Alle scene di interni regali potrebbero corrispondere altri disegni a matita contenuti nell'album, ma il loro carattere estremamente sommario non consente di estrapolarne alcuna informazione utile alla ricostruzione dell'allestimento.³⁷

Vi è infine un disegno, l'ultimo della serie lodigiana dell'album, che riporta la dicitura «Lodi proscenio 1759», con alcune idee di arcoscenico tracciate in penna e a matita (Fig. 6). Sembrerebbe quindi che non solo i Galliari abbiano realiz-

³⁶ Se si considerano a mero titolo di esempio i due libretti del *Siface* citati alle note 30 e 31, si nota che nell'allestimento milanese del 1725 era prevista una «Galleria illuminata» (p. 51), mentre a Napoli nel 1748 l'ultima scena era un «Luogo magnifico nella Reggia» (p. 49).

³⁷ *Invenzioni Teatrali*, ff. 134 e 136 (rispettivamente catalogati da Viale Ferrero, *La scenografia del Settecento*, come «Colonnato» e «Atrio», p. 269, in assenza di indicazioni manoscritte sul disegno). Gli schizzi, per la contiguità con gli altri disegni delle serie, si possono comunque considerare idee per le scene del Teatro di Lodi.

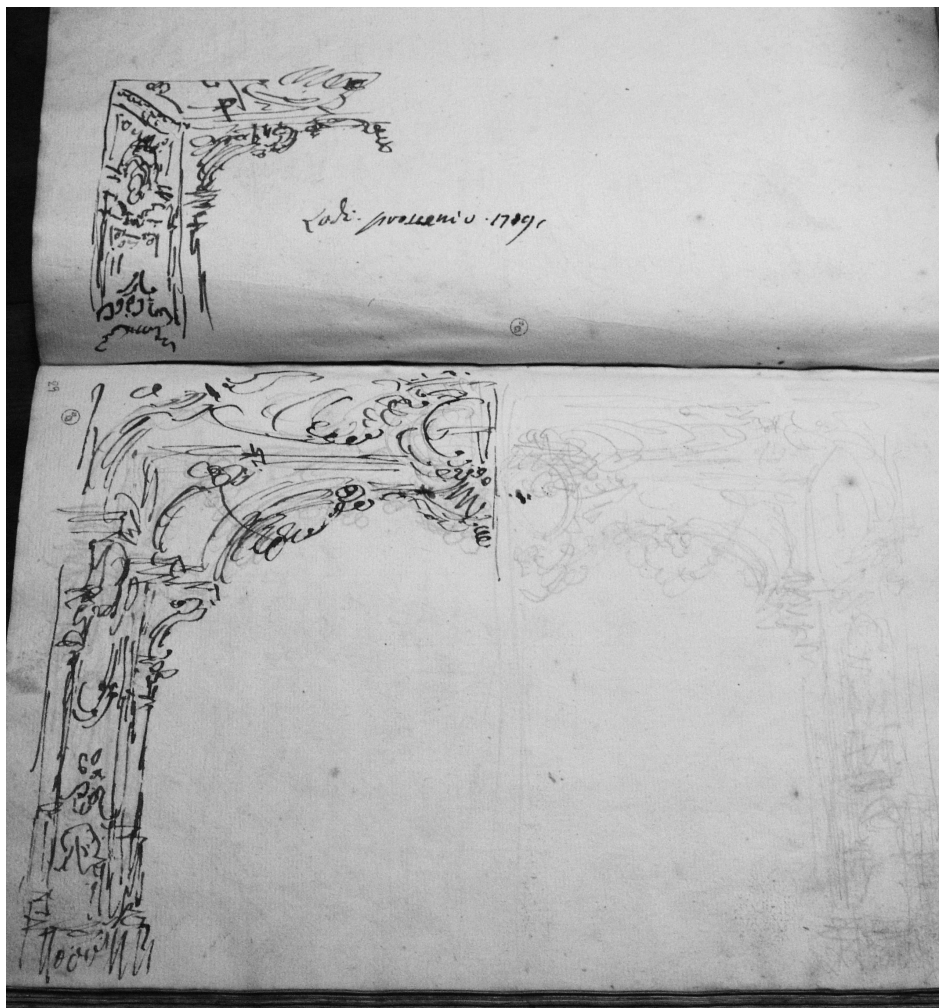


Fig. 6. Fabrizio Galliari, *Idee di arcoscenico*. «Lodi, proscenio 1759», disegno a penna, Torino, Biblioteca Reale

zato le scene del Carnevale del 1760, ma abbiano presentato anche una proposta per un riallestimento della zona di proscenio: si intuisce infatti un ricco apparato decorativo, con un grande stemma al centro e alcuni palchetti laterali. Probabilmente, dopo i restauri documentati nel 1739 e negli anni a ridosso della gestione Viganò,³⁸ si era reso necessario un ulteriore intervento mirato a rinnovare l'aspetto del teatro. Il fatto che nel libretto della *Viriate* i Galliari siano citati come

³⁸ Sui restauri del 1739 esiste un interessante documento in parte trascritto da Pietrantoni, *Il palcoscenico ritrovato*, p. 23 (si sa che per esempio il palco era stato «rifatto a simmetria e disegno di Roma con suo caretti per le scene e per le luminarie e giochi per lumi in tutto di tola all'ultima moda»), mentre nelle *Consegne* del 1757 si ricorda che «sendo stato dilungato il palco del sudetto teatro si ritrova quest'oggi 5 marzo 1757 di sua Longhezza Brazza 2724 e li lunghezza brazza 2725» (Pietrantoni, *Cronologia delle opere*, p. 39).

«architetti teatrali», circostanza non unica ma certamente non usuale, potrebbe supportare tali ipotesi.³⁹ Se davvero l'intervento fosse stato realizzato, questa sarebbe peraltro una rara immagine dell'aspetto interno del teatro del Broletto fino ad oggi nota.

Dopo il 1760: conclusioni

Si conclude forzatamente nel 1760 la ricognizione sulle scene lodigiane dei Galliari, delle quali non si è rinvenuta altra documentazione iconografica.⁴⁰ Tuttavia, si può ritenere che le nuove scene realizzate per la *Viriate*, come spesso avveniva, siano entrate a far parte dei materiali a disposizione per le rappresentazioni successive. I Galliari idearono le scene di Lodi anche per il Carnevale 1763 e nel 1768, come sopra ricordato, poi il loro nome non compare più sino al 1785, quando si trovano citati Gaspare e Fabrizio Galliari, erroneamente indicati dal libretto del *Medonte re d'Epiro* come fratelli.⁴¹ Il giovane Gaspare, allora venticinquenne, affiancava in realtà lo zio Fabrizio, ormai anziano ma ancora molto attivo.

Successivamente, tra il 7 e l'8 dicembre 1787, il teatro sarà distrutto da un incendio, e nel 1789 il Nuovo Regio Teatro della città di Lodi sarà inaugurato con il dramma *Cajo Mario*, sceneggiato per la prima volta dal solo Gaspare Galliari.⁴² Con questo ideale passaggio di consegne davanti al pubblico cittadino si aprirà una nuova stagione per le scene lodigiane e per la nuova generazione dei Gallia-

³⁹ Per esempio ciò non avviene in *L'Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'ill.ma città di Lodi il Carnevale dell'anno 1763*, Lodi 1763, p. 6, dove lo scenario è attribuito ai «Signori Fratelli Galleari». Copia consultata: Lodi, Biblioteca Comunale Laudense.

⁴⁰ Per completezza, bisogna citare un disegno a penna e acquerello recante l'iscrizione, in parte non decifrabile, «Salone delli...Lodi», in album, f. 25, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 4390/25. Il foglio è attribuito da Viale Ferrero, *La scenografia del Settecento*, p. 238, a Giuseppino Galliari, che però non risulta attivo a Lodi, e datato dalla studiosa tra il 1787 e il 1792. Non risulta tuttavia del tutto fuori luogo, a mero titolo di ipotesi, associare questa sontuosa galleria ad alcune scene delle opere sceneggiate a Lodi da Gaspare (con il quale Giuseppino potrebbe aver collaborato), come la «Sala maestosa destinata alle adunanze del Senato» nel *Cajo Mario* del 1789 (p. [6]) o alla «Magnifica Sala Regia preparata per il festivo ingresso di Selene» nel *Medonte* del 1792 (p. [8]), vedi note 41 e 42 *infra*. Una riproduzione del disegno si trova nel catalogo online: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800069917-25> (6 dicembre 2023).

⁴¹ «Il Scenario sarà tutto nuovo, e d'invenzione delli Signori Fratelli Gasparo, e Fabrizio Galleari». *Medonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'ill.ma città di Lodi nella primavera dell'anno 1785*, Lodi 1785, p. 6. Copia consultata: Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/09/Lo09046/ (6 dicembre 2023).

⁴² *Cajo Mario. Dramma per musica da rappresentarsi nell'apertura del Nuovo Teatro di Lodi l'autunno dell'anno 1789 [...]*, Milano 1789. Copia consultata: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, www.urfm.braidense.it/rd/06095_1.pdf (6 dicembre 2023).

ri, che a Milano affronterà proprio nella persona di Gaspare i profondi mutamenti del periodo napoleonico.⁴³

Le scene del Broletto di Lodi, seppure appartenenti a una realtà teatrale meno prestigiosa rispetto a Milano o ad altri centri lombardi, testimoniano, come gli altri teatri minori oggetto dei contributi del presente volume, la presenza di un vivace interesse per l'architettura e la scenografia che rende questi luoghi teatrali crocevia di sperimentazioni, scambi culturali e artistici. Fare luce sulla loro storia permette di aprire nuove chiavi di lettura e fornire diverse prospettive nello studio della storia degli spazi teatrali. Gli anni affrontati in questa sede con riferimento alle scene Teatro del Broletto di Lodi, seppure significativi anche al di fuori della presenza dei Galliari, coprono solo un'esigua porzione di un quadro locale complessivamente più ampio – per implicazioni culturali ed estensione cronologica – del quale non si può che auspicare un maggiore approfondimento in futuri studi.

⁴³ Gaspare risulta ancora scenografo a Lodi solo in *Medonte. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'illustrissima città di Lodi nel carnevale 1792 [...]*, Lodi 1792. Copia consultata: Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica, www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/09/Lo09048/ (6 dicembre 2023).