



Figura 1. *Teatri di Venezia*, Venezia

Venezia 1868: l'anno di Ca' Foscari

a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari

I teatri a Venezia nel 1868

Maria Ida Biggi

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In 1868 the theatrical context in Venice was affected by local and also state economic situation, due by the development of the new Italian State, formed after the Peace of Vienna that, signed on 23 October 1866, marked the end of the Third War of Independence and the annexation of Venice to the unitary state. Venice therefore became less important for theatrical production, and the city was no longer among the capitals of theatre and music, as it could have been considered until in the first half of 19th century. A new trend throughout Europe was moreover the 'grand opera', while in Venice the dominant show was still the traditional musical opera, in addition to opera and 'opera buffa', created by great Italian composers. The theatres active in 1868 in the city are La Fenice, Teatro San Benedetto then called Rossini, Teatro Apollo, Teatro Malibrán and Teatro San Samuele. Through the reviews of the *Gazzetta di Venezia* and documents such as sketches of the scene made by famous set designers, that interesting moment is reconstructed.

Keywords Theatres. Venice. 1868. La Fenice. Teatro San Benedetto then Rossini. Teatro Apollo. Teatro Malibrán. Teatro San Samuele. Giuseppe Bertoja. Pietro Bertoja.

La condizione dei teatri nel 1868 a Venezia risente degli effetti della situazione economica della città e, più in generale, del nuovo Stato, formatosi dopo la pace di Vienna, che, firmata nel 23 ottobre 1866, ha segnato la fine della Terza guerra d'Indipendenza e l'annessione di Venezia allo stato unitario.¹ Le finanze della nuova nazione sono impoverite dalle spese di guerra e il nuovo governo deve affrontare un'unificazione quasi esclusivamente realizzata sul piano legislativo e istituzionale, un sistema burocratico che gestisce la difesa, la sicurezza pubblica e l'istruzione, con un analfabetismo in media del 75% e che raggiunge il 90% nel Meridione, oltre a una precaria situazione igienico sanitaria, funestata dalla mortalità infantile. La crisi che affligge l'Italia unita determina, fra l'altro, la soppressione delle sovvenzioni che avrebbero dovuto essere erogate ai teatri dal 1867, ma che, gravando in parte sull'erario, sono state eliminate.

Nel secolo XIX, a Venezia, non viene costruito nessun nuovo edificio teatrale, anzi degli otto attivi alla fine del Settecento ne restano solo cinque, che poi si riducono a quattro; infatti oltre al Teatro Sant'Angelo e al San Cassian, si chiuderanno nel corso del secolo anche il San Moisè e il San Samuele. Naturalmente le motivazioni sono di ordine economico, ma vi contribuiscono anche le condizioni generali della vita del tempo e le interferenze politiche, poiché tutti i governi che si sono succeduti nelle città, francesi e austriaci,

hanno sempre tenuto sotto particolare controllo i teatri e quanto in essi andava rappresentandosi. Basti ricordare gli interventi censori sugli spettacoli, le preoccupazioni per la sicurezza dagli incendi e la tassa erariale che diviene particolarmente gravosa sotto il governo italiano e, dal 1869, ammonta all'11% dell'incasso lordo.

Con l'unione del Veneto all'Italia, avvenuta dopo il plebiscito del 1866, noto come plebiscito di Venezia, in città le famiglie nobiliari perdono molto potere economico e le imprese, anche quelle teatrali, sono ormai nella mani della ricca borghesia: i teatri infatti non sono più di proprietà dei Grimani o dei Giustinian, ma dei Gallo e dei Camploy. Anche lo spettacolo in sé, nella nuova situazione politica economica e culturale, si trasforma; diminuisce pure la vivacità imprenditoriale e l'attività teatrale entra a far parte del circuito nazionale, perdendo così il prestigio della propria tradizione.

La realtà è che Venezia diviene, dal punto di vista della produzione teatrale, una piazza secondaria, quindi la città non è più tra le capitali del teatro e della musica, come poteva essere considerata fino alla metà del secolo. Tra l'altro, dal punto di vista delle nuove modalità di fare spettacolo, si afferma sulla scena di tutta l'Europa la tendenza al *grand opéra* e quindi, di conseguenza, crescono dovunque le spese da sostenere per allestire spettacoli alla moda, in cui

1 Cf. Mangini 1974, 183-235; Mancini, Muraro, Povoledo 1996.

l'invasione dell'aspetto grandioso e l'aumento degli interpreti che vanno a formare il corpo di ballo e le masse dell'orchestra e del coro accrescono fortemente i costi di produzione. Mentre a Venezia lo spettacolo dominante nel panorama cittadino è ancora la tradizionale opera musicale, oltre all'opera-ballo e all'opera buffa, con le musiche dei grandi compositori italiani, come Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Giuseppe Verdi e qualche compositore francese come Giacomo Meyerbeer.

Il teatro drammatico svolge un ruolo subordinato, anche se di qualche rilievo – qui come in tutt'Italia – e il repertorio è condizionato dall'influsso francese sulla produzione degli spettacoli recitati. Il richiamo più forte viene dalla presenza dei grandi attori e dei capocomici più famosi e prestigiosi all'epoca, come Gustavo Modena, Adelaide Ristori, Giacinta Pezzana, Ernesto Rossi ed Eleonora Duse, per citarne qualcuno.

Durante l'Ottocento si sviluppano anche molte altre forme di spettacolo, come quelle acrobatiche, equestri, di magia, d'illusionismo e virtuosismo o il varietà, che contribuiscono al buon risultato degli incassi dei teatri che sempre più divengono contenitori non più specializzati in singoli generi, ma che ne accolgono di tutti i generi.

Nel 1869, a Venezia, è dato alle stampe un opuscolo intitolato *I Teatri di Venezia*, tratto da una relazione a cura di Enrico Uberti, ingegnere del Genio Civile, incaricato dalla Regia Prefettura di seguire i provvedimenti presi nel 1868, relativamente alla sicurezza dei teatri (Uberti 1869). Qui si trovano le piante e le descrizioni dei cinque teatri attivi nel 1868 in città: essi sono, oltre alla Fenice, il Teatro San Benedetto poi Rossini, il Teatro Apollo, il Teatro Malibran e il Teatro San Samuele.

Il primo e più importante viene così descritto dall'Uberti:

Appartiene ad una società. Alla fine di dicembre 1867 contava 134 soci. Venne eretto negli anni 1791-92. Fu architetto Antonio Selva. La prima rappresentazione venne data il 17 maggio 1792 coll'opera *I Giuochi d'Agrigento* del maestro Paisiello. Distrutto da un incendio il 12 dicembre 1836 venne ricostruito l'anno appresso, dai fratelli architetti Tomaso e Gian Battista Meduna

sul disegno antico con miglioramenti. Consta di 5 file con 167 loggie, oltre la reale che occupa lo spazio di 6. Non ha loggione. La platea è capace di 850 persone; l'intero teatro di circa 2000. La platea ha 4 uscite; una comunica coll'atrio, una col corridojo della prima fila e due dall'orchestra ai corridoj. La loggia reale ha un'uscita speciale. La II, III, IV fila hanno, occorrendo, uno sfogo nelle sale della Società Apollinea; la V nella scenografia. La scena ha un'uscita diretta e speciale alla corte Lavezzera, costituita nel 1868. Il teatro infine, conta 6 sortite sulla pubblica via e 2 sul rivo della Fenice. (4)

Il Teatro San Benedetto, come afferma Mangini, per tutto il XIX secolo è stato l'unico teatro in grado di competere, in qualche modo, con La Fenice (Mangini 1974, 211-7). Dopo alcuni lavori di sistemazione, i fratelli Gallo lo riaprono il 3 dicembre 1868, intitolandolo al compositore «famoso almeno quanto Napoleone» Gioachino Rossini, appena scomparso, con un grande concerto di musiche rossiniane.

L'attività della sala rinnovata continua poi con un repertorio misto di prosa e opera, oltre a spettacoli di varia natura.² L'Uberti così lo racconta:

Appartiene ai fratelli Galli. Venne eretto nel 1755 dalla nobile famiglia Grimani e fu architetto Francesco Costa. La prima opera che si diede fu la *Zoe* del maestro Cocchi di Padova. Distrutto da un incendio il 5 febbraio 1773, venne ricostruito su disegno dell'architetto Pietro Chezia. Nel 1847 venne restaurato e decorato dall'architetto Giappelli [Giuseppe Jappelli]. Consta di 5 file con 154 loggie. Non ha loggione. La platea è capace di 660 persone; l'intero teatro di circa 1300. La platea ha 3 uscite, una diretta all'atrio, due dall'orchestra ai corridoj, allargate nel 1847. La scena ha un'uscita speciale che mette nella casa del custode. Dalla sottoscena si passa nella pubblica via. Il teatro conta 3 sortite sulla pubblica via ed una sul rivo di S. Luca. Col 1° dicembre 1868 prese il nome di Teatro Rossini³ in omaggio all'illustre maestro che scrisse per questo teatro *L'Italiana in Algeri* e *l'Edoardo e Cristina*. (Uberti 1869, 16)

² Come esempio di manifestazioni di diversa natura si cita il seguente, riportato dalla *Gazzetta di Venezia* il 6 giugno 1868: «Teatro S. Benedetto – Annunciamo con vero piacere, che nella prossima settimana avremo in Venezia, le sorelle Ferni, la Teresa, contralto e violinista, e la Virginia, soprano; le quali, in unione al loro fratello Angelo, pur violinista, daranno un grande concerto al S. Benedetto. Era tempo che anche Venezia venisse visitata da questi esimii artisti, che meritamente si acquistarono tanta fama in Italia e all'estero».

³ Com'è noto, il 13 novembre 1868, moriva a Passy, presso Parigi, il grande compositore italiano.

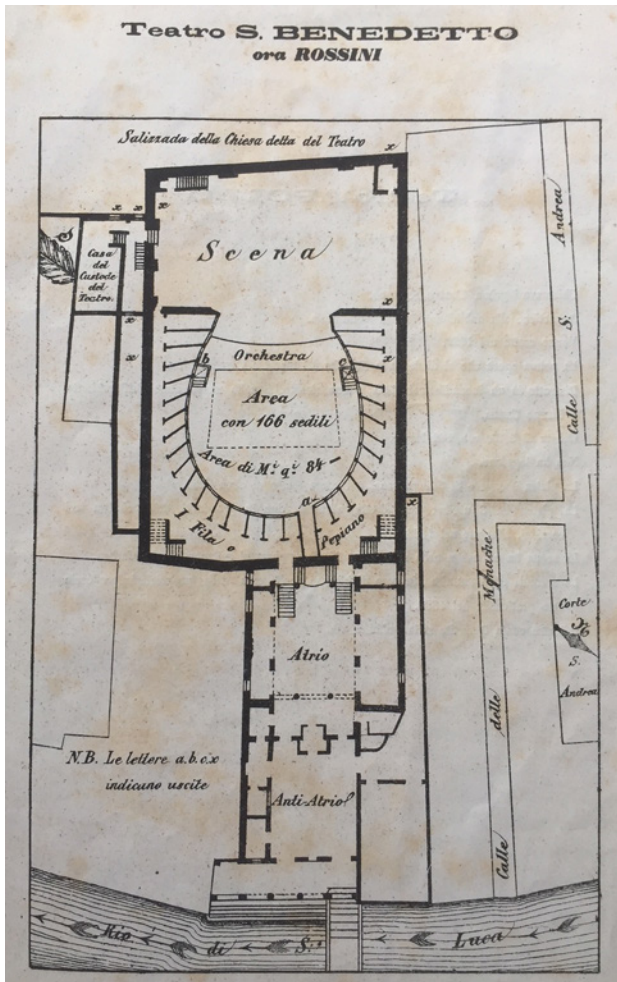


Figura 2. Teatro San Benedetto, Venezia, da *I Teatri di Venezia*, a cura di Enrico Uberti, 1869

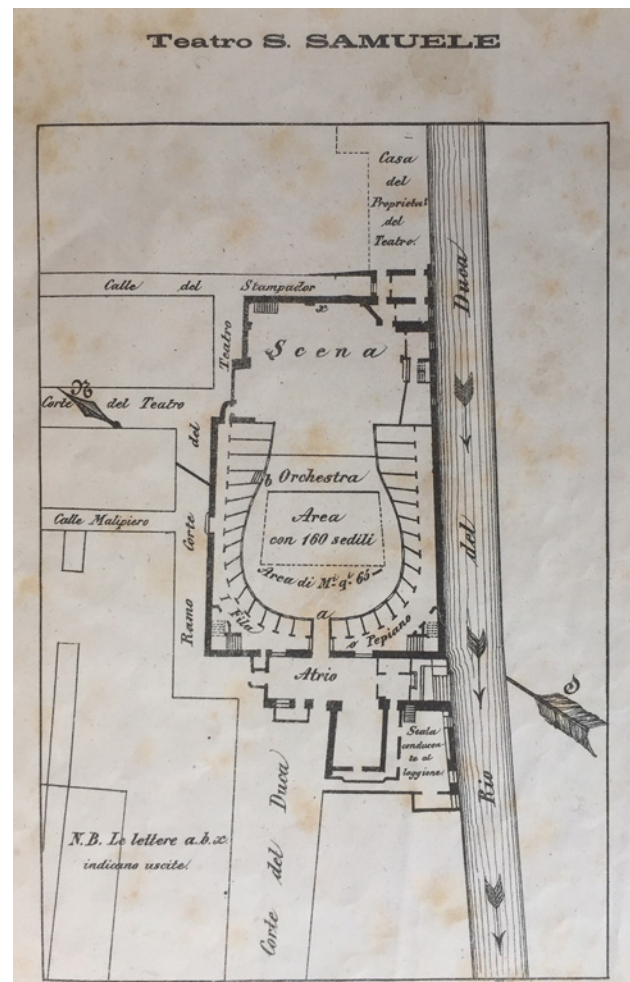


Figura 3. Teatro San Samuele, Venezia, da *I Teatri di Venezia*, a cura di Enrico Uberti, 1869

Il Teatro Apollo, di antica fondazione con il nome di Teatro Vendramin o di San Luca, durante il XIX secolo modifica e rinnova più volte il proprio apparato decorativo interno, come gli altri teatri veneziani che gareggiano nel rendere la sala più attrattiva delle concorrenti: qui, nei primi anni del secolo, è Giuseppe Borsato, con Bernardino Bisson, poi con Sebastiano Santi, che trasforma più volta la sala con grande gusto e ancora nel 1853 il pittore Ferrari Bravo la riammodernata in stile neogotico fiorito, come si legge nell'ampia descrizione di Tommaso Locatelli pubblicata nell'«Appendice» della *Gazzetta di Venezia* del 5 ottobre 1853.

In seguito invece sarà l'impianto di illuminazione a gas a portare all'avanguardia questo edificio teatrale. Nel 1868 è infatti così descritto da Uberti:

Chiamavasi prima Teatro S. Luca. Appartiene alla nobildonna Regina Vendramin. Venne eretto nel 1620. La prima opera che si diede fu la *Pasife* del maestro Castrovillari. Distrutto da un incendio nel 1750, venne ricostruito nello stesso anno dall'architetto Pietro Chezia. Consta di 5 file con 162 loggie. Non ha loggione. La platea è capace di 560 persone, e l'intero teatro di circa 1250. La platea ha 3 uscite. Una diretta all'atrio, due in prossimità dell'orchestra nei corridoj, allargate nel 1868. La scena ha un'uscita nella sottoscena d'onde si passa al sottoportico del carbon. La seconda fila comunica, in caso di bisogno, colla casa della proprietà per uscio reso praticabile nel 1868. Il teatro conta 5 sortite sulla pubblica via. (18)

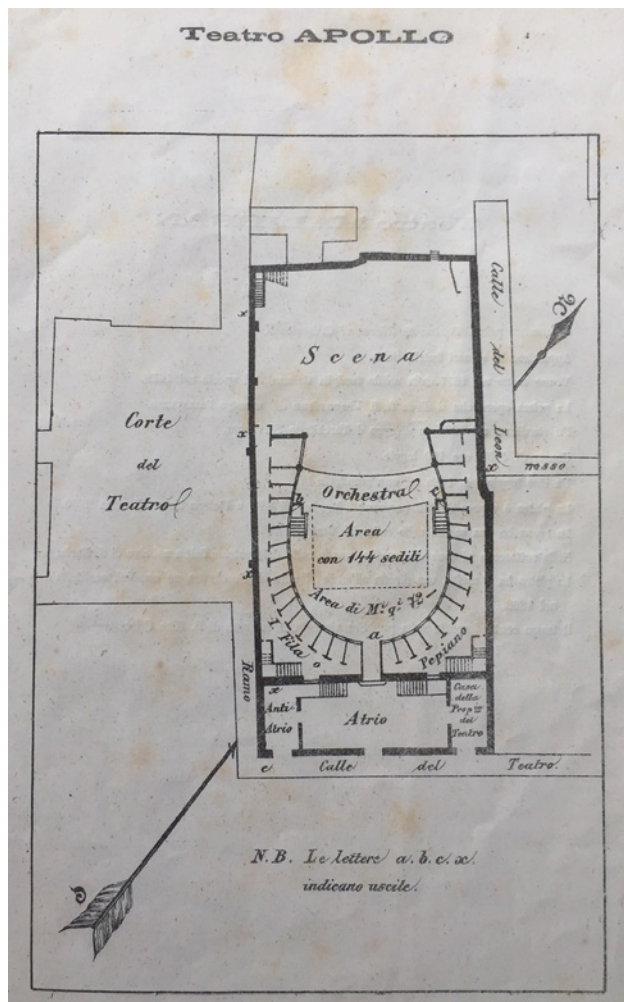


Figura 4. Teatro Apollo, Venezia, da *I Teatri di Venezia*, a cura di Enrico Uberti, 1869

Il Teatro Apollo è soprattutto il teatro cittadino dedicato allo spettacolo drammatico e anche i giornali seguono attentamente la sua attività in quest'ambito, come dimostra la recensione di uno spettacolo andato in scena nell'aprile che ben testimonia il clima con cui il pubblico segue le rappresentazioni:

Teatro Apollo 4 aprile 1868 *Prima rappresentazione del Duello, commedia del cav. P. Ferrari*. Una commedia di Ferrari non si giudica dalla sera alla mattina. Conviene prendere tempo tanto per dargli ragione, come per dargli torto. Noi ci limitiamo oggi a fare un po' di storia. Il teatro era un vero teatro di prima rappresentazione. *C'era tutta Venezia*; vale a dire tutto ciò che la città ha di intelligenza, di ricchezza, di grazia e di bellezza. Le signore brillavano nei

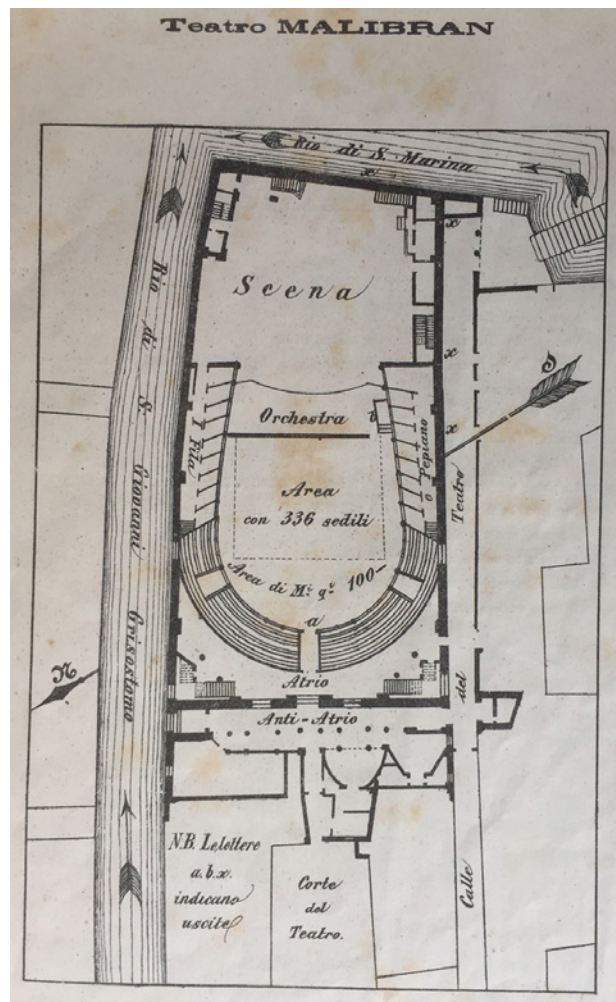


Figura 5. Teatro Malibran, Venezia, da *I Teatri di Venezia*, a cura di Enrico Uberti, 1869

loro palchi nelle loro modeste acconciature da teatro di prosa, e se qualche volta distraevano gli spettatore dal palco scenico, possiamo assicurare che non lo facevano apposta, e ci creda chi vuole. Se c'era folla, rispondano per noi quegli infelici, che non avevano trovato né un palco, né uno scanno, e che dovevano contentarsi di restare pigiati in platea.

Non c'erano prevenzioni, né pro' né contro, c'era forse l'istinto, pur troppo naturale, di buttar giù quello che altri hanno innalzato. E' una maniera come tante altre di dar prova di spirito e di indipendenza di giudizio, e di applicare il principio della divisione del lavoro. Il primo atto passò in silenzio, sebbene di tratto in tratto si udisse quel riso spontaneo, che suole esser destato dal frizzo di buona lega. Il secondo atto passò freddamen-

te anch'esso e a ciò contribuì forse la favola un po' intralciata che non si svolge ancora compiutamente nei due primi atti e che l'esecuzione dall'altra parte non contribuiva a render più chiara. Il pubblico ha cominciato a riscaldarsi alla fine del secondo atto, all'ingegnoso discorso, che il conte Rodolfo Sirchi fa ai suoi elettori. Peccato però che un discorso di un deputato a sei elettori, per quanto sia ben trovato, difficilmente par serio. Si pena, pensando che quel candidato perda il suo fiato per così poco. Possibile che non ci fossero se non sei comparse in teatro? La tela calò tuttavia al secondo atto fra gli applausi. Il terzo atto, come dappertutto, piacque immensamente. Esso mostra quanto il cav. Ferrari conosca i segreti della scena; e come sappia strappare l'applauso ai più renitenti. Era un applauso immenso, spontaneo, triplice, come gli evviva che la Camera dei signori fa per metodo all'Imperatore d'Austria, ma caldo, appassionato come quegli evviva non sono. Si vollero gli attori, in mancanza dell'autore, per tre volta sul palcoscenico. Il successo era già assicurato. Il quarto atto fu applaudito anch'esso, ed esso contiene difatti bellezze di primo ordine; ma coloro che avevano applaudito furiosamente le tirate contro il duello del terzo atto, temettero quasi che l'autore usasse loro una soperchieria, facendo applaudire nel quarto tutto quelle buone ragioni per cui il duello può essere creduto ancora un male minore; tesi ch'è svolta così eloquentemente nella scena tra il duca Gianogi e sua figlia, sicché quest'ultima è costretta a consigliare suo padre a battersi. Questa scena che ci pare la scena culminante della commedia, quella che riassume il concetto dell'autore, e che mostra perché esso non abbia voluto svolgere una tesi, ma sottoporre soltanto al pubblico tutti gli elementi, facendogli comprendere che i veri duellanti sono precisamente il pubblico, vale a dire quelli che si battono colla vita degli altri e che fischiano quelli che non accettano le sfide, mentre platonicamente si contentano di dire quanto le accettano, che il duello è un barbaro pregiudizio; questa scena diciamo, fu vivamente gustata, ad onta della sorpresa di coloro che avevano potuto credere sino allora che il Ferrari avesse voluto spezzare una lancia in favore dell'abolizione del duello.

Ma noi non vogliamo ora giudicare, vogliamo far della storia. Conviene dunque che concludiamo che il quinto atto finì piuttosto freddamente. Siccome però fu chiesta al terzo e al quarto

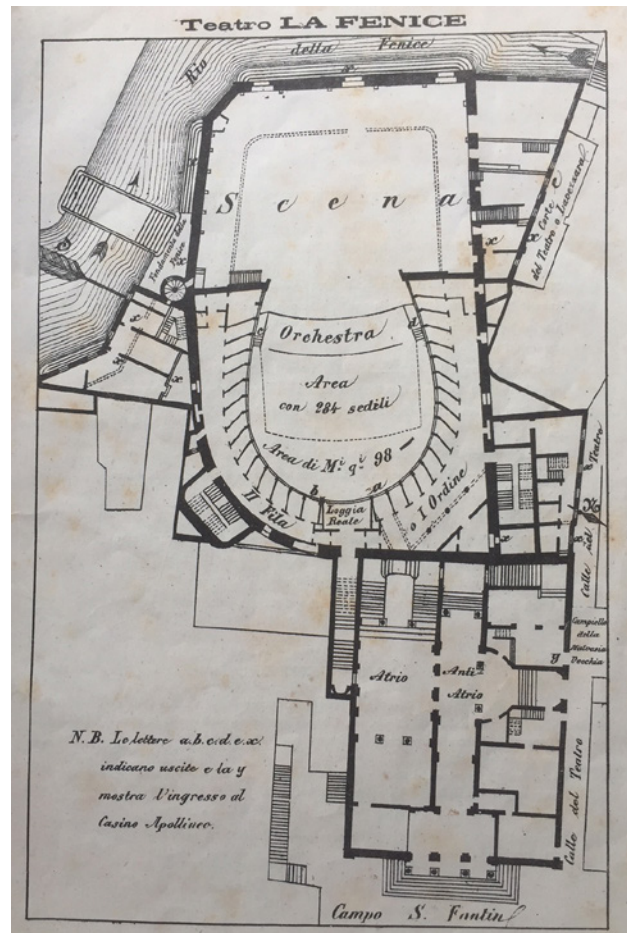


Figura 6. Teatro La Fenice, Venezia, da *I Teatri di Venezia*, a cura di Enrico Uberti, 1869



Figura 7. *L'Africana (L'Africaine)* grand-opéra di Eugène Scribe, nella traduzione di Marcelliano Marcello, con musica Giacomo Meyerbeer. Teatro La Fenice, Venezia, marzo 1868

atto la replica della commedia, così Venezia la udrà nuovamente, e noi aspettiamo le successive rappresentazioni, prima di concludere se Venezia ha sanzionato il giudizio di Firenze, e soprattutto di Milano e di Torino. Dobbiamo poi per debito di giustizia aggiungere che all'esito incerto ha contribuito l'esecuzione, in generale della compagnia Peracchi, la quale fu talora scolorata, talora esagerata, ma che non fu forse mai quale avrebbe potuto volerla l'autore.⁴

Il Teatro di San Giovanni Crisostomo nel 1835 è intitolato alla grande cantante spagnola Maria Felicita Garcia Malibran, dopo una impegnativa ricostruzione dello stabile intrapresa dal nuovo proprietario Giovanni Gallo e portata a termine da Giuseppe Salvadori, ingegnere municipale. La struttura del teatro è quindi ancora la stessa che Uberti descrive nel 1868:

Chiamavasi prima Teatro S. Giovanni Crisostomo. Appartiene ai signori fratelli Gallo. Venne eretto nel 1677 dalla nobile famiglia Grimani, ed aperto nel 1678. La prima opera che si diede fu il *Vespasiano* del maestro Pallavicino. Fu riordinato nel 1834 su disegno dell'architetto Salvadori. Consta di 4 file di 110 loggie. Ha due loggioni in I fila ed uno grande in IV. La platea è capace di 960 persone; i loggioni di 880 e l'intero teatro di circa 2500. La scena ha una sortita nella calle del Teatro. Nella sottoscena vi sono due sortite, una in calle del Teatro e l'altra nel rivo di S. Maria. La platea ha 2 uscite, una diretta all'atrio, l'altra dall'orchestra ne' corridoj, costruita nel 1868. Il teatro conta 4 sortite sulla pubblica via ed una sul rivo di S. Gio. Crisostomo. (Uberti 1869, 20)

Sicuramente il Teatro Malibran è uno dei più popolari e frequentati in città e si caratterizza per una «programmazione molto varia e di qualità diseguale» (Mangini 1974, 207).

Nel 1859, come già precisato, tutti i teatri della città chiudono i battenti come forma di protesta contro il ritorno degli Austriaci, solo il Malibran rimane aperto e poiché è considerato il teatro più democratico, il frequentarlo non interrompe l'opposizione all'invasore. Durante l'attività nel 1868 non si segnalano eventi di riguardo, se non la presenza di compagnie drammatiche di buon livello, mescolate con spettacoli musicali di intrattenimento e di arti varie, come quelli circen-

⁴ *Gazzetta di Venezia*, 4 aprile 1868.



Figura 8. Giuseppe e Pietro Bertoja, bozzetti scenici per *L'Africana*

Figura 9. Giuseppe e Pietro Bertoja, bozzetti scenici per *L'Africana*

Figura 10. Giuseppe e Pietro Bertoja, bozzetti scenici per *L'Africana*

Figura 11. Giuseppe e Pietro Bertoja, bozzetti scenici per *L'Africana*

Figura 12. Giuseppe e Pietro Bertoja, bozzetti scenici per *L'Africana*. Museo Correr © Archivio Fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia

si, acrobatici, equestri, ginnici e di clown (Biggi, Mancini 1998).

Il Teatro San Samuele, appartenente ad una «Nobile Società di palchettisti», è acquistato nel 1853 dal veronese Giuseppe Camploy, mecenate e noto appassionato di musica, di cui acquisisce il nome, divenendo Teatro Camploy. Dopo un rinnovamento delle principali strutture, della sala con inserimento del loggione e dell'impianto d'illuminazione a gas, riprende l'attività di teatro musicale. Uberti così lo descrive:

Appartiene al signor Giuseppe Camploy. Venne eretto dalla nobile famiglia Grimani nel 1655. Distrutto da un incendio nel 1747 venne riedificato dagli architetti Romualdo e Alessandro Mauro. Fu di recente riordinato dall'attuale proprietario. Consta di 4 file con 130 loggie. Ha loggione. La platea è capace di 540 persone; il loggione di 200 e l'intero teatro di circa 1300. La platea ha 2 uscite, una diretta all'atrio, l'altra presso l'orchestra, a sinistra entrando, costruita nel 1868. La scena ha un'uscita nella casa del proprietario. Dalla sottoscena si passa in calle dello Stampador. Il Teatro conta 4 sortite sulla pubblica via ed una sul rivo del Duca. (Uberti 1869, 22)

Il Teatro La Fenice nel 1868, quindi, continua a essere il maggior della città, espressione di quel gruppo di cittadini ricchi e colti che vedono ancora nel teatro il luogo simbolo della cultura. A questo scopo, infatti, investono energie e finanze per mantenerlo ad un livello dignitoso e per conservarne la fama derivata dal successo ottenuto con la produzione in prima assoluta di ben cinque opere che Giuseppe Verdi aveva scritto appositamente per questo teatro, negli anni Quaranta e Cinquanta.⁵

L'attività artistica del Teatro La Fenice si era arrestata dopo la conclusione della stagione di Carnevale-Quaresima 1858-59 e, come per gli altri teatri cittadini, la chiusura era stata deliberata con lo scoppio della Seconda guerra d'Indipendenza, dopo l'ultima rappresentazione del dramma lirico *Il saltimbanco* di Giovanni Pacini e del ballo *Rodolfo di Gerolstein* con musiche di Paolo Giorza e coreografia di Pasquale Borri, nella serata del 6 aprile 1859. L'interruzione dell'attività si prolunga fino all'autunno 1866, malgrado le pressioni del governo, dopo armistizio di Villafranca, le

dimissioni di Cavour e la mancata liberazione di Venezia. Il Teatro rimane quindi chiuso e in città i principali teatri sono bloccati; Francesco Maria Piave - allora direttore di palcoscenico del Teatro La Fenice, oltre che librettista di Verdi - si trasferisce perfino a Milano agli inizi del 1860.

La programmazione artistica della Fenice riprende con la Stagione d'Autunno, il 31 ottobre 1866, con la messa in scena di *Un Ballo in Maschera*, dramma lirico di Antonio Somma, che Verdi aveva musicato per il Teatro Apollo di Roma nel 1859, accompagnato da *Un'avventura di carnevale*, azione mimica degli stessi autori dell'ultimo ballo prima della chiusura, Borri e Giorza. L'attività del Teatro La Fenice ricomincia con un nuovo direttivo formato dal Sindaco Giovan Battista Giustinian, il «Presidente anziano agli spettacoli» Giovan Battista Tornielli, il «Presidente all'economia» Francesco Gregoret, il «Presidente Cassiere» Emilio Mulazzani di Cappadocia poi sostituito da Giuseppe Zannini, il «Segretario ragioniere» Guglielmo Brenna e l'impresario Luciano Marzi; quindi 4 presidenti e un segretario, il sempre presente Brenna. I ruoli musicali sono invece ricoperti dal giovane direttore d'orchestra Franco Faccio, proveniente dell'ambiente musicale milanese e grande amico di Arrigo Boito, il maestro del coro Domenico Acerbi, lo scenografo Giuseppe Bertoja - che riprende così la sua carica, ora accompagnato dal figlio Pietro - e, nei ruoli di palcoscenico, ritornano Luigi Caprara come capo macchinista, Luigi Capuzzo capo dell'attrezzeria e Davide Ascoli responsabile dei costumi. D'ora in avanti cambia anche il pubblico, i patrizi infatti un po' alla volta rinunciano ai palchi, messi in vendita e acquisiti dai locatari borghesi che subentrano agli antichi soci.

Nel censimento nazionale dei teatri, promosso nel 1868, La Fenice, benché non possa permettersi i lussi di un tempo, mantiene il rango di teatro 'primario' come la Scala di Milano, il Regio di Torino, il Carlo Felice di Genova, la Pergola di Firenze, il San Carlo di Napoli, il Carolino di Palermo e i due Comunali, di Bologna e di Reggio Emilia. Gli artisti 'di cartello', ossia i cantanti più bravi, frequentano ancora il teatro. Fin dalla riapertura, la maggior sala veneziana partecipa agli eventi cittadini come nei casi in cui celebra gli uomini politici che hanno fatto l'Italia, devolve gli incassi alla costruzione del monumento a

⁵ La Fenice ha prodotto e rappresentato in prima assoluta cinque opere del giovane Verdi: *Ernani* nel 1844, *Attila* nel 1846, *Rigoletto* nel 1851, *La traviata* nel 1853 e *Simon Boccanegra* nel 1857.



Figura 13. Pietro Bertoja, bozzetto scenico per la *Dinorah* di Giacomo Meyerbeer. Verona, 1874

Daniel Manin e accende tutte le luci in occasione del compleanno del Re e dell'erede al trono.⁶ Spesso inoltre vi si tributano onori a quegli artisti che hanno contribuito a diffondere la musica e la lingua italiana nel mondo.

Nella sua programmazione, che ogni anno allestisce almeno un *grand opéra* o un *drame lyrique* nuovo per Venezia, brillano alcuni dei più importanti titoli d'opera francesi, quasi sempre nella versione ritmica e nella traduzione di Achille de Lauzières o di Marcelliano Marcello; pertanto gli spettacoli qui rappresentati costituiscono una testimonianza preziosa per verificare la grande influenza che il repertorio d'Oltralpe esercita sul panorama teatrale italiano sia musicale che di prosa. Tra queste basta ricordare, nel gennaio 1868, la *pièce* semiseria *Dinorah o il pellegrinaggio a Ploermel* di Meyerbeer e la possente *Africana* (figg. 7-12) dello stesso compositore che si rappresenta poi nel marzo successivo: entrambi questi titoli sono pubblicati in Italia con l'esclusiva della casa musicale dei coniugi Francesco Lucca e Giuseppina Strazza, specializzati nell'importazione di titoli stranieri nei teatri italiani.

Bisogna tener presente che, nella penisola e anche a Venezia, si discute molto dell'avvenire

della musica e di quanto viene composto all'estero, allo scopo di cercare e trovare nuove modalità compositive, di cui Meyerbeer incarna uno degli aspetti più interessanti sviluppati nella sua ricerca di fondere la vocalità con una ricca strumentazione. Molti compositori, appassionati di musica, recensori e critici percepiscono queste nuove modalità compositive come derivate e influenzate da Wagner e sostengono che si siano sviluppate dopo l'arrivo in Italia – a Bologna, al Teatro Comunale – della prima rappresentazione italiana di un'opera wagneriana, il *Lohengrin* diretto da Angelo Mariani nel novembre del 1871. La Fenice si pone all'avanguardia nel sostenere la nuova musica e, più tardi, nel 1874 propone il debutto di un'opera wagneriana in Italia, *Rienzi l'ultimo dei tribuni*.

La storia dell'anno 1868 a teatro può essere percorsa in molti modi; ci è sembrato originale farlo attraverso i rari documenti iconografici che documentano l'aspetto visivo degli spettacoli rappresentati dalle produzioni del Teatro La Fenice proprio durante quel 1868.

In particolare è interessante vedere attraverso i progetti scenici di Giuseppe e Pietro Bertoja, scenografi titolari delle produzioni offerte al pubblico

⁶ A scopo di esempio si riporta qui di seguito quanto uscito sulla *Gazzetta di Venezia* dell'11 aprile 1868: «Teatro la Fenice» – Come già abbiamo annunziato ieri, la Società proprietaria decise di aprire la *Fenice*, nell'occasione dei prossimi giorni di straordinaria affluenza di forestieri in Venezia, col Don Carlo di Verdi, e colla compagnia che l'ha testè si bene interpretato a Milano, e votò da parte sua la spesa di lire 20,000, metà della sovvenzione chiesta a tal uopo dall'impresa. Adesso toccherà al Consiglio comunale deliberare c'egli voglia assumersi le altre l. 20,000, e l'affare verrà in discussione lunedì venturo. Sappiamo che all'impresa furono imposte condizioni assai severe che valgono ad assicurare la perfetta esecuzione dei patti. Sparisce così anche l'ultimo obbietto che il Consiglio comunale potrebbe opporre alla concessione della sovvenzione, e noi speriamo ch'esso l'approverà senz'altro. In certi argomenti anche la sola questione del decoro della città è sì preponderante, da far tacere ogn'idea di meschino risparmio, e noi non crediamo che in mezzo a tante prevenzioni che corrono contro il nostro paese, ci si guadagni molto a farlo apparire sì spiantato da non poter nemmeno aprire il maggior Teatro in un'occasione sì solenne ed aprirlo con uno spettacolo che sia degno della città e dei forestieri che la visiteranno».



Figura 14. *Faust*, opera di Jules Barbier e Marcel Carré, con la traduzione di De Lauzières e musica di Charles Gounod, Teatro La Fenice, Venezia, maggio 1868

durante questa stagione, le modalità di creare la scenografia e ambientare le opere e i balli.⁷ Attraverso questi bozzetti è possibile verificare quanto il teatro veneziano fosse ancora, tra gli italiani, uno di quelli che prestava maggiore attenzione alla componente scenica dello spettacolo e soprattutto come fosse impegnato nel rispetto della correttezza storica e stilistica delle ambientazioni e dell'attinenza alla situazione narrata nella storia rappresentata, seguendo in ciò i nuovi dettami della messa in scena internazionale.

L'anno 1868 inizia quindi con la Stagione di Carnevale e Quaresima che apre nel gennaio con

Dinorah o il pellegrinaggio a Ploermel o Le pardon de Ploermel di Jules Barbier e Michel Carré, nella traduzione di Achille De Lauzières, con musica di Giacomo Meyerbeer e che era andata in scena per la prima volta a Parigi, nel 1859, al Teatro dell'Opéra.⁸

L'opera è rappresentata insieme, nella stessa serata, con *La contessa d'Egmont*, ballo in cinque parti e sei quadri di Giuseppe Rota, riproposto da Giuseppe Bini, con musica di Paolo Giorza. Di questi due spettacoli purtroppo restano soltanto alcuni bozzetti dei Bertoja per le scene del ballo. Mentre per l'opera *Dinorah* alla Fenice non ci so-

7 «Bertoja, Giuseppe» s.v., *Enciclopedia dello spettacolo* (1975); Damerini 1962; Damerini 1963, 560-2; Muraro 1969; Biggi, Muraro 1998; Biggi 2013.

8 Girardi, Rossi 1989, 237-8. L'opera, ambientata in Bretagna, inizia con un'ouverture accompagnata dal coro, che narra l'antefatto: il giorno delle nozze tra Hoël e Dinorah è stato rovinato da un temporale che ha distrutto la casa della ragazza. Hoël, per aiutarla, decide di andare in cerca di un favoloso tesoro che potrebbe restituirle l'agiatezza; ma prima deve vagare per un anno lontano dal paese per poi potere tornare. Dinorah è convinta che l'amato l'abbia abbandonata e impazzita vaga per il paese e nei boschi adiacenti in cerca dell'adorata capretta Bellah. Hoël viene a sapere che il tesoro degli gnomi è maledetto: chi lo toccherà per primo morirà. Allora, ossessionato più dall'oro, che dall'amore per Dinorah, cerca di convincere il giovane e ingenuo Corentin a seguirlo nell'impresa e a prendere il tesoro. I due vanno nella valle, dove si trova anche Dinorah perché Bellah si trova proprio lì. Lì Hoël rivede la sua Dinorah, e dopo che ella ha rischiato quasi la vita, sopraffatto dal rimorso e dalla vergogna, decide di abbandonare il progetto e di soccorrere l'amata. Quando Dinorah si risveglia, finalmente libera dal suo delirio, con l'amato e la capretta al suo fianco, Hoël dice che tutto quello che è avvenuto è stato solo un sogno: le nozze possono avere finalmente luogo, come se nulla fosse successo.

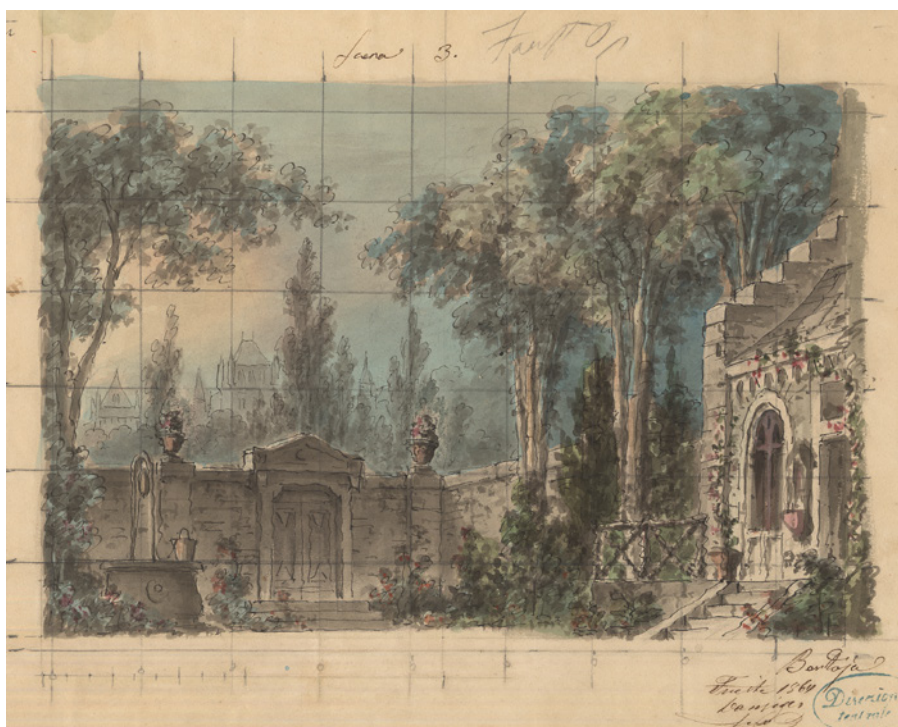


Figura 15. Giuseppe e Pietro Bertolotti, bozzetti scenici per *Faust*. Teatri vari, 1859-1895 ca.

Figura 16. *Otello*, dramma tragico di Francesco Berio di Salsa con musica di Gioachino Rossini, e *Fiamma d'amore*, ballo mitologico-romantico di Arturo Saint-Leon, ripreso da Raffaello Rossi, con musiche di Luigi Minkous. Teatro La Fenice, Venezia, dicembre 1868



no testimonianze grafiche; possono però essere d'aiuto nell'immaginare come questi scenografi vedessero l'ambiente montano in cui si sviluppa la trama, alcuni disegni di Pietro per lo stesso titolo eseguito, nel 1874, a Verona (fig. 13) e che si può desumere siano abbastanza simili a quelli per La Fenice (cf. Biggi 2013, 77-8).

Per i titoli seguenti, eseguiti nei mesi di febbraio e marzo, *La sonnambula*, opera in due atti e tre parti di Felice Romani, con musica di Vincenzo Bellini e *Il Trovatore*, dramma in quattro parti di Salvatore Cammarano con musiche di Verdi, non rimangono disegni (Girardi, Rossi 1989, 239).

Mentre per *L'Africana* (*LAfricaine*) *grand-opéra* o opera ballo in cinque atti di Eugène Scribe, nella traduzione di Marcelliano Marcello, con musica Giacomo Meyerbeer allora da poco composta per il Teatro de l'Opéra di Parigi, dove va in scena nell'aprile del 1865 e eseguita alla Fenice nel marzo 1868 esistono i bozzetti scenici.⁹ L'allestimento di questo titolo dimostra quanto la gestione del Teatro La Fenice fosse attenta alle novità d'Oltralpe e quanto ci si sforzasse di restare al passo con le novità dei tempi. Tra l'altro, il soggetto di quest'opera, una delle più precoci opere a tema esotico, si inserisce a pieno titolo nel gusto orienteggiante

⁹ Girardi, Rossi 1989, 239. Nell'opera *L'Africana* l'azione si svolge agli inizi del XVI secolo. A Lisbona si tiene un Consiglio della Corona, composto dall'ammiraglio don Diego, dal nobiluomo Alvaro, dal grande Inquisitore, da vescovi e nobili e presieduto dal potente don Pedro. L'argomento è la conquista di nuove terre oltremare al regno del Portogallo, secondo i desideri del re stesso. Incombe sul consiglio la sfortunata spedizione verso il Capo delle Tempeste o capo di buona speranza, diretta dall'ammiraglio Bartolomeo Diaz scomparso con tutti i componenti della spedizione in un naufragio. Inaspettatamente, si apprende che la sfortunata spedizione ha avuto un superstita in Vasco de Gama, del quale è innamorata Inés, figlia dell'ammiraglio don Diego, che lo aveva ormai dato per perduto. Vasco de Gama viene introdotto ed invitato a parlare al consiglio. Questi perora caldamente l'invio di una seconda spedizione, magnificando le possibilità di conquista di terre favolose ed a riprova delle sue affermazioni, presenta due schiavi catturati durante la spedizione del Diaz e scampati anch'essi alla cattiva sorte: Sélika, regina di una popolazione indigena ed il suo servo Nélusko. Ma il consiglio non solo respinge le proposte del de Gama, ma lo fa addirittura imprigionare con i suoi due schiavi. In prigione Sélika, che si è nel frattempo innamorata del navigatore, si offre, in cambio del suo amore, di condurlo alle terre agognate, delle quali è regina. Tutto ciò con gran delusione di Nélusko, innamorato della sua regina, che medita vendetta. Ne ha l'occasione allorché Inés ottiene la scarcerazione di de Gama, il quale dimentica l'indigena per la sua antica fiamma. Se non che l'ammiraglio don Diego ha promesso in sposa la figlia Inés al potente don Pedro il quale, impossessatosi delle carte nautiche del de Gama, ha armato un veliero con lo scopo di doppiare per primo il Capo delle Tempeste e conquistarsi così la gloria. Sul veliero sono imbarcati anche Inés, Sélika ed il vendicativo Nélusko che, all'approssimarsi della grande prova, prega il dio del mare affinché faccia affondare l'imbarcazione. Don Pedro e Nélusko restano tuttavia entrambi delusi al comparire di un altro veliero portoghese, comandato da Vasco de Gama che ha già doppiato il capo e lo ha ribattezzato Capo di Buona Speranza e che giunge ad offrir loro aiuto. Don Pedro ordina ai suoi di eliminare l'intruso, ma interviene Sélika in sua difesa minacciando di uccidere Inés: Vasco ha salva la vita ma Sélika viene condannata a morte. Giunge però un'orda di indiani, i quali attaccano i portoghesi e li massacrano, riconoscendo poi in Sélika la loro regina. Durante le celebrazioni di festa per il ritorno della regina, gli indiani scoprono che un portoghese è scampato al massacro: Vasco de Gama. Per salvarlo Sélika giura che egli è suo sposo, invitando Nélusko a testimoniare la veridicità della sua affermazione: il povero servo, combattuto fra amore e gelosia, finisce con l'assecondare *obtorlo collo* la sua regina. Ma Inés era stata risparmiata e da un drammatico colloquio con Sélika nel palazzo reale, quest'ultima si rende conto che non può opporsi all'amore dei due portoghesi e quindi ordina che vengano imbarcati entrambi affinché possano tornare in patria. Affacciatisi ad un promontorio, la sfortunata Sélika osserva l'amato andarsene definitivamente, quindi si toglie la vita odorando intensamente i fiori di un albero velenoso locale, il manzanillo.

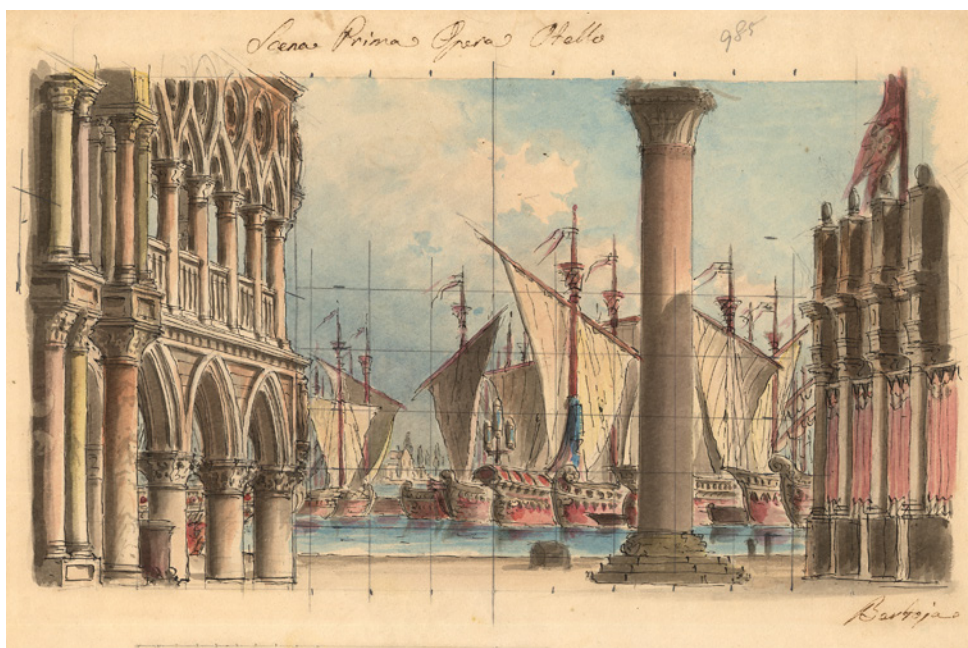


Figure 17, 18. Giuseppe e Pietro Bertoja, bozzetti scenici per *Otello*. Teatro La Fenice, Venezia, 1968

del periodo, infatti le ambientazioni richiedono la ricostruzione di luoghi orientali, come l'ingresso di un tempio indiano o i giardini di una reggia con alberi tropicali, ricchi di fiori e frutta, oltre a vedute della capitale portoghese Lisbona e di una nave in mezzo al mare assalata da «un'orda di indiani e selvaggi armati». Purtroppo, non sono rimasti disegni espressamente riferiti all'allestimento veneziano, ma esiste una bellissima e abbondante documentazione in bozzetti scenici dei Bertoja di un allestimento dell'*Africana* in un teatro non meglio identificato e sfortunatamente senza data; ad ogni modo, anche in questo caso, i bellissimi bozzetti ricchi di colori e sfumature acquerellate restituiscono l'idea della scena come poteva essere stata realizzata nel gran teatro veneziano:¹⁰ un mondo colorato e fantastico, con alcuni dettagli realistici che dovevano risvegliare nello spettatore ricordi di immagini osservate di sfuggita fra quelle pubblicate su qualche rivista illustrata dell'epoca. La funzione della scenografia è proprio questa: evocare luoghi che portino lo spettatore a fantasticare e a credere alle favole rappresentate.

Il recensore della *Gazzetta di Venezia* apprezza la novità del titolo e la magnificenza dell'allestimento:

La musica, checchè se ne voglia dire, è veramente stupenda, imperocchè al solito fare grandioso, armonico e letteralmente espressivo del Meyerbeer, accoppia uno studio particolare della melodia, sì gradita a noi italiani, da rendere quest'opera più simpatica di qualunque altra dello stesso autore, e noi, se non temessimo che ci tacciassero di eresia, come i vescovi fecero di Vasco vorremmo dire ch'essa segna un avvicinamento di Meyerbeer all'arte italiana. Sicuro che l'armonia è quella che predomina, che l'accompagnamento ha il più delle volte il passo avanti al canto, che da per tutto si scorge uno studio particolare della musica imitativa, ma pur c'è molta melodia, e uscendo di teatro, si vanno involontariamente ricercando colla voce quei canti, che rimasero profondamente impressi nell'animo. Parlare della maestria tecnica della composizione è pleonastico, allorchè si tratta di Meyerbeer, ma alcuni accompagnamenti sono sì nuovi e si espressivi, che superano l'aspettazione; specialmente quello della leggenda di Adamastor, nel quale ci parve che i suonatori battessero

la corda col rovescio dell'archetto, e l'altro di stromenti d'ottone nella canzone dei fiori, hanno un non so che di singolare e di attraente, che non si vorrebbe mai che finissero; come stupendo è l'effetto delle famose sedici battute all'unisono degli stromenti da corda che servono di preludio alla scena del manzanillo.

I pezzi più notevoli dell'opera sono l'aria d'I-nes nel primo atto: *Addio, terra nativa*, il coro dei vescovi, la proposta di Vasco nel primo tempo del finale: *Dovessi pur la vita perdere*, la frase di Nelusko: *Ridotta in servitù*, e la stretta del finale nel primo atto; nel secondo, la bellissima melodia nella *berceuse*: *Figlio del sol, mio dolce amor*, l'aria sommessa di Nelusko, *Figlia di regi, a te l'omaggio*, il duetto tra Vasco e Selika ed il famoso settimino, con quegli stupendi accompagnamenti di violini e di trombe; il corale dei marinai, *O gran San Domenico* e l'originalissima ballata: *Adamastor re dell'onda* nel terzo; nel quarto la marcia indiana, però inferiore a quella del *Profeta*, il coro danzato *Leggiadri fiori* e l'intero duetto fra soprano e tenore, ch'è tutto quello d'incantevole e delizioso che si può immaginare; il duetto fra le due donne e tutta la scena finale dell'atto quinto. Certo qua e là vendono alla mente il *Roberto il Diavolo*, gli *Ugonotti* e il *Profeta*, ma il pensiero n'è tosto distolto da armonie nuove e svariate che si succedono ed anche quelle reminescenze, che pur qua e là si risentono, non fanno che l'effetto di rendere più prontamente gradita l'impressione. Insomma, l'*Africana* è indubbiamente una bell'opera, che si sentirà ogni sera più volentieri.

Quanto all'esecuzione, vuolsi innanzi tutto parlar dell'orchestra che ha la parte più difficile e sostanziale, e diremo francamente che, specialmente per una prima rappresentazione, essa ha corrisposto all'aspettazione che se n'aveva; la intonazione, il colorito c'è e basta solo che nelle successive recite si delineino un po' meglio alcuni dettagli, che rimangono ancora alquanto confusi, sicchè talvolta l'effetto s'indovina piuttosto che realmente si senta. E forse l'effetto potrebbe assai più facilmente raggiungersi, se ci fosse maggiore equilibrio negli stromenti da arco, non essendovi che sei viole e cinque violoncelli di fronte a ventiquattro violini, mentre ci vorrebbero dodici viole ed almeno otto violoncelli; questo sbilancio si fece sentire specialmente nelle famose 16 battute del 5° at-

¹⁰ Cf. Biggi 2013, 61-4. Disegni di collezione privata, nr. ex 132, nr. ex 149, nr. ex 159, nr. ex 160, nr. ex 242 e alcuni schizzi senza numerazione.

to, delle quali tuttavia si volle la replica, e che piacquero ogni sera di più.

[...] I cori furono applauditi nel primo atto e nel secondo. Dei balli non parliamo perché propriamente ballabili non ce ne sono. Quanto alla messa in scena essa è grandiosa e non possiamo che lodare lo sforzo col quale fu eseguita; [...]. Naturalmente la scena del vascello non può qui produrre quell'effetto ch'essa raggiunse altrove; il palco scenico ha troppo poco sfondo perché ci possa essere vera illusione; ad ogni modo però in questa parte l'impresa fece ancor meno di quello che permetteva lo spazio e prometteva lo sfarzo adoperato per tutto il resto e quasi quasi col vascello fece naufragio l'opera, essendo totalmente mancato l'effetto della scena della burrasca. Con grande lusso e magnificenza è pur messa assieme la marcia indiana, durante la quale v'hanno sul palco scenico ben 265 persone. Gli scenari poi sono splendidissimi e d'una mirabile illusione. E qui chiudiamo, facendoci una domanda. Il nostro giudizio è anche quello del pubblico? Alla quale risponderemo: sì, ma del pubblico di domani, giacché ier sera esso era ancora sotto l'impressione della novità, della meraviglia ed anche della fatica. La prontezza per altro, colla quale esso colse ed applaudì i pezzi, che furono meglio eseguiti, ci sono arra ch'esso fra poche sere converrà nel nostro giudizio che questo è e rimarrà il migliore spettacolo della stagione.

La vita della Fenice prosegue con la Stagione di Primavera 1868, diretta da una Commissione straordinaria in luogo della Presidenza, costituita da Giovanni Lazzari, Ulderico Carminati, Carlo Balbi Valier con la costante presenza del segretario Guglielmo Brenna e affidata all'impresa Monari Rocca e Soci. Giuseppe Bertoja continua ad essere lo scenografo incaricato di eseguire le scene per tutti i titoli diretti dal maestro concertatore e direttore d'orchestra Clemente Castagnari.

Questa breve stagione comprende solo due titoli eseguiti tra maggio e giugno, *Faust* e *La Favorita*.¹¹ La prima è un'opera di Jules Barbier e Marcel Carré, con la traduzione di De Lauzières e musica di Charles Gounod, composta per il Théâtre Lyrique di Parigi e andata lì in scena

nel marzo 1859. Per quest'opera i Bertoja hanno disegnato le scene in molte occasioni diverse, tra cui il Teatro Comunale di Trieste nel settembre 1859 o il Teatro Malibran di Venezia nel 1895 (figg. 14-16), per cui è difficile identificare tra i tanti disegni attribuiti a questo titolo quelli che esattamente fanno riferimento alla data del 1868. Certamente tutti mostrano una cura particolare nel dettaglio dei vari elementi scenici e di arredo, una attenzione agli stili storici con l'esplicito richiamo al mondo medievale e alla Norimberga del XIV secolo, in cui l'azione è ambientata. Alcuni disegni, poi, riflettono e, in alcuni casi, si richiamano esplicitamente alle scene parigine di Charles Cambon e Pierre Ciceri, come nel caso dell'interno della Cattedrale o nelle vedute della città gotica.¹² Molto studiato è il *Gabinetto di Faust*, ambientazione situata nel primo atto, di cui si conservano anche studi e schizzi.¹³

Nell'autunno seguente inizia la stagione di Carnevale-Quaresima 1868-69, ancora una volta gestita dalla Commissione straordinaria in luogo della Presidenza, formata da Lazzari, Carminati, Balbi Valier e Brenna, con gli stessi ruoli di palcoscenico della precedente, Carminati e Bertoja come direttore e scenografo. La stagione si inaugura il 26 dicembre con un bellissimo allestimento di *Otello*, dramma tragico in tre atti di Francesco Berio di Salsa, con musica di Gioachino Rossini, e il ballo mitologico-romantico in quattro quadri *Fiamma d'amore* di Arturo Saint-Leon, ripreso da Raffaello Rossi, con musiche di Luigi Minkous, rappresentato per la prima volta con il titolo *Fiammetta* al Teatro Imperiale di San Pietroburgo, il 13 febbraio 1864.

Le scene di *Otello* firmate dai due Bertoja, padre e figlio, destano molta ammirazione e sono fortunatamente documentate da una bella serie di cinque bozzetti. Il primo raffigura la scena di inizio, nel Primo Atto: «La scena rappresenta la Piazzetta di San Marco, in fondo della quale fra le colonne si vede il Popolo, che attende festoso lo sbarco di Otello. Navi in distanza» (fig. 18):¹⁴ si tratta di un bellissimo disegno acquerellato con colori vivaci, in cui si intravedono a sinistra una parte del Palazzo Ducale, al centro la colonna del Todaro di cui non si coglie la parte alta e sullo sfondo il bacino di San Marco stipato di imbarcazioni con lo scafo dipinto

11 *La Favorita (La Favorite)* opera ballo di Alphonse Royer, Gustave Vaëz, traduzione Callisto Bassi, musica di Gaetano Donizetti composta per il teatro dell'Opéra di Parigi nel 1840.

12 Cf. Biggi 2013, 89. Disegno di collezione privata, senza numerazione.

13 Cf. Biggi 2013, 88. Disegni di collezione privata, n. ex 785 e schizzo a matita di collezione privata, senza numerazione.

14 Citazione dal libretto. Cf. Giradi, Rossi 1989, 241.

di rosso e le bianche vele spiegate.¹⁵ La seconda scena è ambientata nella «Pubblica sala magnificamente adorna» che, come mostra il bozzetto, è colta nella profondità della prospettiva centrale chiusa da una ampia finestra gotica e che illuminata molto teatralmente dal basso verso l'alto, restituisce un senso di serietà e di cupezza.¹⁶

Segue poi la quinta mutazione o scena del Secondo Atto «Giardino in casa di Otello» o «Loggia terrena sulla laguna» e il bozzetto di Bertoja mostra una bellissimo parco chiuso sullo sfondo da un cancello, al di là del quale si intravede la laguna con gondole e un'isola con una chiesa (fig. 19).¹⁷ A sinistra l'impianto scenico è chiuso da un edificio con loggiato e balcone tipicamente veneziano. La scenografia trasmette calma e dolcezza, in contrasto con l'azione che qui si svolge e durante la quale Otello esprime il proprio tormento per la gelosia che lo angoscia verso Desdemona.

La *Gazzetta di Venezia* pubblica una lunga recensione dello spettacolo di apertura della stagione in cui viene molto apprezzato anche l'apparato scenico firmato dai Bertoja:

APPENDICE. Gran Teatro la Fenice. *Otello*, musica di G. Rossini, dramma tragico in tre atti di Berio. *Fiamma d'Amore*, ballo mitologico-romantico del coreografo Arturo San Leon, musica del maestro Luigi Minkous. Ieri sera alla Fenice, nella solenne rappresentazione del Santo Stefano, v'ebbero alquanto anomalie, o per lo meno cose che un dì non si usavano. Non metteremo fra queste la mutata disposizione dell'orchestra, perché invece di un'anomalia è un vero progresso, che ormai è introdotto in tutte le migliori orchestra d'Europa. Tutti i professori vi stanno disposti per modo, che al disopra del loro letturino scorgano la figura dell'esimio direttore, e gli stromenti sono più equabilmente ripartiti dall'una e dall'altra parte, il che, specialmente se parliamo di quelli d'ottone, giova assai a fondere tutti i suoni in un complesso più armonico ed a rendere uniforme in ogni parte del teatro l'effetto della musica. Di quest'utile riforma si provò tosto ier sera il vantaggioso effetto, e noi ne tributiamo quindi debita lode alla Direzione del teatro, ed in ispecie al maestro concertatore, signor Castagneri, il quale con grande amore e vero discernimento d'artista ha dato mano alla non facile impresa di ordinarla in modo, da ren-

derla veramente degna del nostro maggior teatro. E giacché abbiám cominciato a parlare d'orchestra, noteremo pure con piacere essersi ora scritturato qualche valente nuovo artista, come il Briccialdi celebre flautista ed il Piatti esimio sonatore di violoncello. Il teatro era ier sera affollato, com'è di solito in quest'occasione solenne, ma con dispiacere abbiám notato qua e là per i palchetti una soverchia preponderanza del sesso forte, che co' suoi neri vestiti facea strano contrasto ai variopinti abbigliamenti delle signore: tra queste avvertivasi con diletto qualche *toilette* veramente di buon gusto e ricca, ma sembrava quasi che la moda avesse perduto ogn'impero, tanto erano svariate le fogge e vorremmo anche forse più del dovere e vestiti serrati fino al collo; maniche corte per guisa d'aver l'apparenza di un semplice nastro e lunghe fino a stringere i polsi, acconciature ricche e di perfetto buon gusto e modesti cappellini; insomma si vedeva una piccola rivoluzione, od almeno una lotta fra due gusti affatto diversi; non diremo che tutto ciò non fosse assai elegante, ma strano egli era certamente. E questa certa indipendenza dalle forme usate fu notata del pari nell'essersi abbandonata quella riverenza tradizionale per la musica, la quale volea bandite le visite durante la prima rappresentazione d'un'opera, sicché tutti, e specialmente le signore, che le altre sere amano tanto d'esser distratte, avessero agio di udire attentamente i cantanti e giudicarne imparzialmente, a misura delle individuali impressioni. Ier sera invece frequenti ed animate furono le visite dalla platea alle varie logge e dell'uno all'altro palchetto, sicché perfino, strana cosa per una sera di Santo Stefano, si videro alcune signore peregrinare pei corridoi e venirsi reciprocamente a complimentare. Né minor indipendenza da altre leggi e dalle buone tradizioni della Fenice mostrò il tumultuoso contegno del pubblico durante il ballo; in cui si fecero udire *voci alte e fioche e suon di man* (e qualcos'altro) *con elle*, comprendendo in sulle prime, con poca generosità e cortesia, nello sdegno generale anche delle prime parti ed in ispecie la sig. *Cucchi*, valentissima artista, la quale, sfidando indomita e forte di sé stessa, l'instabile elemento seppe tuttavia, cosa non troppo facile, domar l'uragano e strappare a viva forza gli applausi ad un pubblico sì mal prevenuto e già avviato per una china precipitosa.

15 Cf. Biggi 2013, 121. Disegno del Museo Correr di Venezia, nr. 985, vol. IX.

16 Cf. Biggi 2013, 121-2. Disegno di collezione privata, nr. ex 187 e disegno di collezione privata senza numerazione.

17 Cf. Biggi 2013, 122. Disegno del Museo Correr di Venezia, nr. 872, vol. VIII e disegno di collezione privata senza numerazione.

E perché le signorilità fossero complete, si ebbe anche il libretto, o programma del ballo, compilato in versi (e che versi!) ed intricato e confuso per modo, da riuscir quasi d'impaccio all'intelligenza del soggetto, sì che dopo di aver letto più volte il programma ed avere assistito all'intera esecuzione del ballo, noi non siamo ancora riusciti a capirlo. Dopo queste premesse, le quali varranno, se non altro, a spiegare l'incertezza e l'esitanza, ond'è colto chi deve render conto d'uno spettacolo, nel quale dominavano tante e sì svariate impressioni, parliamo dell'opera. Chiunque sappia che la parte di Desdemona era affidata alla signora Galletti-Gianoli non può dubitare che anche questa rappresentazione non sia stata un vero trionfo per essa, dalla prima fino all'ultima nota; infatti, accolta con triplice selva d'applausi al suo comparir in scena, essa fu acclamata ad ogni momento, e richiamata ripetutamente sul proscenio al calar della tela. Ed invero assai difficile sarebbe il rinvenire a giorni nostri un'altra artista, che possedesse una intonazione sì costantemente perfetta, una modulazione sì limpida e sì giusta, un canto sì puro e piano, anche ne' più difficili gorgheggi, una continua fusione del sentimento coll'arte, una voce sì toccante e soave. [...] Il Villani (Otello) è un valente artista ed un buon attore: basterebbero a qualificarlo tale la perfetta sua intonazione, il suo canto sì giusto ed eletto, ed il modo col quale sostenne la difficile sua parte nell'ultimo atto.

[...] Il secondo tenore (Corsi) contribuì per parte sua al suo buon successo dello spettacolo, colla sua voce, se non eletta, certo assai bene ammaestrata, e con perfetta agilità di canto. [...] Il complesso adunque dello spettacolo fu assai buono; non destò fanatismo, perché nella sera di santo Stefano ormai quest'è una cosa, per tradizione, divenuta impossibile; ma piacque, ed incontrerà sempre più il favore del pubblico. Lo speriamo e desideriamo anzi di non ingannarci. [...] Dell'orchestra (parliamo dell'opera) vorremmo dirne tutto quel bene, che ne pensiamo, ma di un'orchestra mal si giudica dopo una prima rappresentazione, quand'essa sta ancora studiando di secondare i cantanti. A voler essere però critici severi, e col Castagneri si ha dovere di esserlo, noteremo che l'accordatura degli strumenti non ci apparve perfetta e che specialmente la sinfonia non fu eseguita con quella perfezione, alla quale quel valente direttore ci aveva facilmente abituati. Gli scenari dell'opera veramente belli quanto a perfezione di linee prospettiche, sono meno felici quanto alle tinte; quelli del ballo si risentono anch'essi della sinistra influenza, che dominò questo spettacolo. Ricchi ed eleganti i vestiarî dell'ultimo quadro del ballo. E per oggi basti, essendo difficile sempre il render conto d'una rappresentazione dopo una sola recita; difficilissimo, dopo una sera sì agitata ed incerta come quella di ieri.¹⁸

Bibliografia

- Biggi, Maria Ida (a cura di) (2013). *Pietro Bertoja, scenografo e fotografo*. Alinari, Firenze: Fratelli Alinari.
- Biggi, Maria Ida; Mangini, Nicola (a cura di) (1998). *Il Teatro Malibran*. Venezia: Marsilio.
- Biggi, Maria Ida; Muraro, Maria Teresa (1998). *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*. Venezia: Marsilio.
- Damerini, Gino (1962). *Scenografi veneziani dell'Ottocento Francesco Bagnara, Giuseppe Bertoja*. Vicenza: Neri Pozza.
- Damerini, Gino (1963). «Bertoja Giuseppe». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani.
- Enciclopedia dello spettacolo* (1975). Vol. 2. Roma: UNEDI.
- Girardi, Michele; Rossi, Franco (1989). *Il Teatro la Fenice Cronologia degli spettacoli 1792-1936*. Venezia: Albrizzi.
- Mancini, Franco; Muraro, Maria Teresa; Povoledo, Elena (1996). *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*. Venezia: Giunta Regionale del Veneto; Corbo e Fiore.
- Mangini, Nicola (1974). *I teatri di Venezia*. Milano: Mursia.
- Muraro, Maria Teresa (1969). «Le scenografie delle prime assolute di Verdi alla Fenice». *Verdi in Italia e nel mondo = Primo convegno internazionale di Studi Verdiani*. Parma: s.n.
- Uberti, Enrico (1869). *I Teatri di Venezia coll'elenco delle opere e dei balli dati alla Fenice dalla sua prima apertura al 1869*. Milano: Stabilimento Civelli.

18 *Gazzetta di Venezia*, 27 dicembre 1868.