

Componente figurativa e pratica teatrale nelle scene del primo Ottocento

Maria Ida Biggi

Nel primo Ottocento, la pratica scenografica realizzata nei piccoli e medi teatri italiani si avvale, nella maggior parte dei casi, della presenza di artisti che operano nelle grandi città, generalmente legati ai ‘teatri di cartello’ in cui sono responsabili dell’intero comparto scenico. La componente visiva o figurativa dell’allestimento teatrale all’epoca è tenuta in grande considerazione e scene, costumi e illuminazione occupano una buona parte dei costi per la messa in scena di opere in musica e drammi recitati, molto meno per il teatro comico che si basa su altri strumenti di richiamo per il pubblico. L’impianto prospettico e la tecnica pittorica sono applicati con le stesse modalità, così come la macchinistica e la struttura del palco sono identici anche se con misure minori e in ogni caso la scenografia è verificata in relazione alla possibilità di fruizione e alla dimensione dello spazio a disposizione del pubblico. Le condizioni sociali mutano, ma la cerchia dei fruitori che frequenta i teatri si allarga moltissimo e la circolazione dei titoli si distribuisce nei teatri dei centri più piccoli. La componente scenografica, tradizionalmente trascurata dalla storiografia perché considerata una materia a mezza via tra la storia del teatro e la storia dell’arte, negli ultimi anni ha goduto dell’interesse di studiosi di grande statura che le hanno restituito l’influenza che nella realtà aveva. In effetti non sarebbero comprensibili tutti gli sforzi fatti, dal Seicento in avanti, per creare uno spazio idoneo a contenere e a rendere ben visibili le scenografie, se non si desse a queste l’importante peso che meritano nell’intera filiera dello spettacolo. Nell’Ottocento, poi, queste avevano veramente un ruolo fondamentale legato alle diverse tipologie di spettacolo che si sono venute a sviluppare, ognuna delle quali aveva necessità di uno spazio e di una scena idonea. Pietro Gonzaga definisce, all’inizio dell’Ottocento, la scenografia “musica per gli occhi”, e ne motiva la rilevanza.¹ Il presente intervento pone una serie di domande a cui si tenterà di dare risposte offrendo alcuni esempi: Alessandro Sanquirico per l’area lombarda e marchigiana, Giuseppe Borsato e Francesco Bagnara per quella veneta e croata.

L’ambizione di trattare molti argomenti necessari per introdurre un discorso serio e approfondito sulla scenografia porta a considerare troppi fattori e citare nomi fuor di misura quindi, qui di seguito, si tenterà soprattutto di tener presente lo scopo e le finalità di questo incontro che è quello di occuparsi della storia dei teatri minori o di provincia. Per fare questo, ho scelto il ricco periodo del primo

¹ Pietro Gonzaga, *La musica degli occhi e l’ottica teatrale*. Opuscolo tratto da una più grande opera inglese sul senso comune, in *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze 2006 (Linea Veneta, vol. 18), pp. 1-43, qui a p. 2.

Ottocento, perché si collega agli anni di maggiore operosità del teatro di Feltre che è il motore da cui è partita questa importante ricerca.

La pratica scenografica che si realizza nei teatri piccoli o di provincia, nella maggior parte dei casi, vede impegnati artisti che stabilmente operano nei teatri delle città maggiori, e poi, all'occorrenza, prestano la loro opera anche in teatri di diversa dimensione. Tra i maggiori scenografi della fine del Settecento, mi piace ricordare come primo esempio Pietro Gonzaga, innanzitutto perché è bellunese, nato a Longarone e quindi nelle vicinanze di Feltre, e poi perché, come vedremo, è personalità artistica prestigiosa per la sua attività di scenografo sia a Milano, dove è stato responsabile dell'atelier dell'appena costruito Teatro alla Scala, dal 1780 circa al 1792, quando parte per la Russia, dove è capo dei maggiori teatri di Pietroburgo, ma anche per aver prestato la sua opera in molti teatri minori italiani, e non solo.²

Poi, necessario e imprescindibile è Alessandro Sanquirico, maestro della scenografia italiana e esponente di grande spicco della scuola lombarda,³ ma anche per lui è necessario sapere che è stato scenografo che ha collaborato con molti piccoli teatri, tra cui quello di Fermo nelle Marche, dove sono ancora esistenti alcuni fondali da lui dipinti. E ancora due maestri veneti, Giuseppe Borsato e Francesco Bagnara che, pur essendo entrambi scenografi titolari al Teatro La Fenice, hanno dato un importante impulso alla produzione scenografica dei teatri minori soprattutto in area veneta e istriana.⁴

Nei primi decenni dell'Ottocento, in Italia e in Europa, l'arte scenografica vive una grande stagione innovativa che contribuisce a modificare il gusto degli uomini di teatro e del pubblico, predisponendoli ad accogliere i principi sui quali si fonda il nuovo codice visivo. La concezione neoclassica, in ambito teatrale, ha portato all'applicazione dei principi di verosimiglianza, di rigorosa correttezza stilistica e di unitarietà di ambientazione all'interno della singola rappresentazione ed ha sottolineato l'importanza di considerare il rapporto tra la figura dell'attore/cantante e la prospettiva scenica. Una rinnovata concezione scenografica che, inoltre, rifiuta la costruzione tridimensionale, l'impalcatura dell'apparato prospettico tradizionale della scena barocca, a vantaggio delle semplificazioni strutturali e delle seduzioni di atmosfera, concentrate su un unico fondale dipinto, sviluppando quindi le premesse della più semplificata scena-quadro settecentesca. L'elaborazione pittorica crea il carattere e l'effetto della scena. Partendo dall'azione critica verso la scena barocca svolta da alcuni teorici trattatisti, Francesco Algarotti, Antonio Planelli, Francesco Milizia, si considera il livello estetico della rappresentazione teatrale e si discute sulla dimensione percettiva che si identifica

² Maria Ida Biggi, Introduzione, in *La musica degli occhi*, pp. VII-XXIX.

³ Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico. Il Rosini della pittura scenica*, Pesaro 2007 (Iconografia rossiniana, vol. 4).

⁴ Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato. Scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia 1995; Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice 1820-1839*, Venezia 1996.

con «artificio che le arti usano al fine di piacere a nostri sensi» e il livello patetico cioè l'«artificio che le arti adoperano per muovere le nostre passioni».⁵

In questo momento, quindi, la componente visiva ha una autorevolezza notevolissima nell'idea stessa di spettacolo e nelle attese degli spettatori. I primi anni dell'Ottocento sono significativi anche perché offrono una mole enorme di materiale iconografico, a differenza di quanto accaduto durante il secolo XVIII, per il quale è molto difficile recuperare materiale grafico che spesso, inoltre, si presenta con notevoli difficoltà di identificazione e datazione. O meglio, alcuni artisti hanno lasciato una grande quantità di materiali grafici, ma per altri, invece, non è possibile rintracciare bozzetti o riproduzioni. Un esempio è la numerosa famiglia Mauro che ha lavorato molto nel Veneto, in Italia e in tutta l'Europa e i cui componenti sono stati molto autorevoli e famosi durante il Settecento, sia come scenografi, che come architetti teatrali e dei quali, purtroppo, esistono soltanto alcuni, pochissimi, singoli schizzi o disegni.

A questo proposito, quindi, è da sottolineare quanto sia un fattore fondamentale la ricchezza documentale esistente per conoscere le modalità di produzione ed esecuzione della scenografia che, come tutta l'attività teatrale, è un'arte effimera e quindi necessita di documenti che possano essere di diversa natura, come disegni superstiti, incisioni o descrizioni scritte, per poter essere conosciuta e studiata. Fortunatamente qui a Feltre esiste un sostanzioso giacimento di reperti che sono a disposizione di chi studia il teatro.

In questi anni, l'importanza assunta dalla componente figurativa comporta anche un notevole aumento dei costi da sostenere per l'allestimento di spettacoli di opere e balli. Molto meno costoso è l'apparato scenico per l'attività comica e per il teatro recitato che si basa su altri strumenti di richiamo per il pubblico e spesso sfrutta quanto è già presente in un teatro, come la dotazione o scene utilizzate per eventi particolarmente prestigiosi, adattando le scenografie esistenti alle proprie necessità. Questo dimostra che la tecnica pittorica e l'impianto prospettico non cambiano con il mutare del genere di spettacolo, bensì resta il gusto per quel tipo di immagine scenica e l'utilizzo dello stesso spazio teatrale.

Nella realizzazione delle scenografie, anche la macchinistica assume un ruolo determinante ed è importante osservare che sostanzialmente, in quest'epoca, è molto simile nei teatri maggiori e in quelli minori, anche se logicamente nei teatri più piccoli è più raccolta, ristretta, centralizzata, addensata, meno numerosa che in quelli grandi. Ma le caratteristiche degli elementi funzionali sono identiche in tutti i teatri. I carretti che Sanquirico disegna per muovere le scene e arredare il palcoscenico della Scala di Milano sono uguali a quelli di Feltre; quindi, l'impianto e l'impostazione sono le stesse, varia la piantazione, la misura, la dimensione, ma gli strumenti sono equivalenti nella forma. Il macchinista del Teatro La Fenice di Venezia, si reca a lavorare a Padova o a Cittadella, e pertanto, le modalità di realizzazione e le potenzialità del palcoscenico sono spesso le medesime o al

⁵ Gonzaga, *La musica degli occhi*, p. 38.

limite molto somiglianti. Essenziale è tener presente che la scenografia nei piccoli teatri si struttura in relazione a questa possibilità e soprattutto in base alle modalità di fruizione che il pubblico ha in relazione alla dimensione dello spazio teatrale.

Gonzaga nei suoi numerosi testi, e in particolare in *Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo*, dedicato all'architettura teatrale, pubblicato a Pietroburgo nel 1817, affronta il tema dello stretto collegamento che esiste tra le dimensioni del contenente, cioè dell'edificio teatro, e quello che si realizza sul palcoscenico e quindi alle possibilità di ricezione del pubblico.⁶ Anche la resa prospettica viene verificata e controllata in base alla dimensione dello spazio in cui si trovano gli spettatori.

Quello che muta sono le condizioni sociali degli spettatori, cambia la società e in relazione a questo si creano più e diversi tipi di teatro; inoltre, in questi anni, si assiste alla definitiva formazione del repertorio teatrale che, diffondendosi, muta profondamente le modalità produttive dello spettacolo; e ancora fra i fattori da considerare nelle tante trasformazioni va ricordato che anche i mezzi di trasporto si sviluppano notevolmente, permettendo uno scambio di materiali dello spettacolo fino a poco tempo prima impensabile; in conseguenza interviene una mutazione della produzione della scenografia che porta ad un aumento dei pittori scenografi che si strutturano attraverso una nuova e diversa organizzazione produttiva; questo porterà progressivamente, nel corso del XIX secolo, alla creazione di laboratori e atelier che concentrano la produzione non più legata al singolo teatro, e porteranno all'affermazione di un sistema di distribuzione mediante il noleggio delle scene che coinvolgerà soprattutto i teatri di dimensioni ridotte. Ancora, questo complesso di fattori produce l'irradiazione e l'affermazione dei modelli di scenografia da riproporre, su esempio del sistema francese.

Nell'Ottocento, pur considerando quello che si è affermato in precedenza, la scenografia ha un ruolo legato alle diverse tipologie di spettacolo, ognuna delle quali ha bisogno teoricamente di un determinato tipo di scene, anche se poi analizzando nel dettaglio e attraverso i singoli documenti, si intende che molto spesso si usano e si riciclano le scenografie prodotte per l'opera lirica, anche per altri tipi di spettacoli. È emblematico l'esempio di Adelaide Ristori che usa gli stessi elementi scenici del teatro lirico per le sue produzioni di prosa più importanti, così come per i costumi si rivolge agli stessi costumisti e per la realizzazione dei suoi abiti di scena utilizza i medesimi sarti.

È utile citare ancora Gonzaga che nel testo *La musica degli occhi* affronta il tema della componente visiva dello spettacolo, ricordando i suoi anni milanesi, in cui ha lavorato in moltissimi teatri di centri minori nel nord Italia; qui esprime considerazioni generali sul ruolo dello scenografo e sulla sua funzione nella buona riuscita dello spettacolo. Prima di tutto afferma che lo scenografo deve essere libero di interpretare quanto gli viene indicato dal poeta o dal coreografo,

⁶ Pietro Gonzaga, *Osservazioni sulla costruzione dei teatri da parte di uno scenografo*, in *La musica degli occhi*, pp. 133-159.

mediante le didascalie sceniche e tramite indicazioni personali dirette. E, in questo modo, racconta della vita quotidiana dello scenografo nella relazione con chi scrive i testi che in alcuni casi ha un ruolo esecutivo e, in molti casi, è lo stesso direttore di palcoscenico; quindi, ha una connessione diretta e pratica con chi realizza le scene. Gonzaga considera l'importanza di questa libertà, di cui deve poter godere lo scenografo, come di un concetto di grande rilevanza per capire lo sviluppo che la scenografia prende nell'epoca romantica.⁷ Contestualmente si superano le modalità barocche di costruire una scena indipendente dal soggetto del testo rappresentato e ovviamente si sono perse le rigide regole barocche cancellate dalle idee neoclassiche che, alla fine del Settecento, iniziano a farsi spazio nei teatri e nella pittura scenica. All'inizio dell'Ottocento e fino agli anni Venti o Trenta, lo scenografo partecipa alla produzione dello spettacolo come un vero e proprio artista e come tale viene preferito e scelto dai committenti che, di volta in volta, sono gli impresari o i presidenti delle società che gestiscono i teatri.

In questa direzione, sostiene Gonzaga, la scenografia, che lui definisce «pittura scenica», ha una propria autonomia espressiva e un ruolo fondamentale nella finzione scenica necessaria allo spettacolo. A questo proposito dichiara:

Nella finzione della scena, la decorazione simula il luogo in cui si svolge l'azione. Il luogo dunque deve necessariamente essere rapportato e conveniente all'azione [...]. Eppure sentivo che si poteva andare oltre e che l'aspetto generale della scena [...] avrebbe potuto esso stesso divenire espressivo ed annunciare, preparare, assecondare e rinforzare le passioni rappresentate per mezzo della poesia e della pantomima. La musica che tenevo sempre accanto a me e che riusciva spesso così bene a dare forza alle passioni e ad amplificarle associandovi i propri impulsi, me ne diede l'esempio. Credevo anche di avere qualche vantaggio su di essa per la certezza, la chiarezza e la durata dei segni che la pittura impiega. Pungolato dall'emulazione ragionavo così: Tutto accade nello *spazio* e nel *tempo*, così gli spettacoli sulla scena hanno la loro *durata* e la loro *dimensione*. L'arte del musicista regola tutto ciò che avviene nel tempo, e l'arte del decoratore tutto ciò che si dispiega nello spazio. Perché dunque la mia arte non avrebbe potuto essere altrettanto patetica dell'altra? Il grande segreto, in questo caso, è di saper combinare le cose *le une accanto alle altre*, come il musicista le sa arrangiare *le une dopo le altre*. Occorre dunque studiare tutti i rapporti possibili che le differenti combinazioni delle forme possono avere sul sentimento, attraverso la mediazione della vista.⁸

Gonzaga è uno dei pochissimi scenografi che riflette sul proprio mestiere e sul ruolo dello scenografo, all'intero spettacolo, infatti, scrive nel 1815 un opuscolo intitolato *Opinione dello scenografo Gonzaga sull'economia degli spettacoli* in cui analizza il problema dell'organizzazione nella produzione dello spettacolo in relazione al tipo di spazio disponibile e il ruolo che lo scenografo assume.⁹

Gonzaga considera fra i mezzi necessari alla realizzazione di una buona scenografia, la luce che definisce «veicolo della visione» così come l'aria sonora è lo strumento per la musica; «lo scenografo intelligente» – scrive – «può trarre tutto

⁷ Gonzaga, *La musica degli occhi*.

⁸ Pietro Gonzaga, *Informazione al mio capo o Chiarimento conveniente dello scenografo Pietro Gonzaga sull'esercizio della sua professione*, in *La musica degli occhi*, pp. 45-96, qui a p. 64.

⁹ Pietro Gonzaga, *Opinione dello scenografo Gonzaga sull'economia degli spettacoli*, in *La musica degli occhi*, pp. 129-131.

il vantaggio che vuole dalla massa di luce che si trova tra lo spettacolo e lo spettatore, se sa preparare artisticamente la superficie delle scene, in modo da inviare i raggi luminosi trasformati in immagini illusorie.»¹⁰ La grande differenza – sottolineata – è che nella musica tutto scorre rapidamente e passa, mentre nella scenografia tutto è permanente.

Parla della luce come lo strumento per creare ottime immagini illusorie, proprio perché l'uso della tecnica pittorica è lo strumento dell'illusione e usa i colori per esprimersi. Infatti, sostiene che la grandezza della scenografia deriva dal fatto che, all'aprirsi del sipario, l'apparato scenico è la prima arte che si vede e che coinvolge l'attenzione dello spettatore. Gonzaga, comunque, conosce le difficoltà del suo mestiere, ma non si scoraggia, e sostiene che nella scenografia tutto deve essere 'sentito' e che esiste una risorsa per quest'arte che è costituita dalla possibilità di sfruttare la fisionomia degli edifici e dei paesaggi che può incidere profondamente sul significato della scena e può trasformarla in un'arte mimica. Distingue, quindi, diversi gradi di perfezione a cui l'artista può tendere e specifica che lo scenografo deve essere un artista poeta, perché deve arrivare a colpire lo spirito dello spettatore. E aggiunge che è privilegiato, rispetto al musicista, poiché attraverso il corretto uso della luce, può permettere che si colga la totalità dei rapporti espressivi in un'unica visione.¹¹

Altra affermazione di Gonzaga meritevole di riflessioni è: «L'illusione a teatro prende il posto della realtà.»¹² La verisimiglianza sulla scena è una assoluta necessità, poiché l'ambientazione sul palco deve essere credibile e più naturale per essere accettabile, deve coinvolgere maggiormente il sito che precede l'azione e la accompagna. Anzi ogni azione ha bisogno di un luogo adatto per essere rappresentata nel migliore dei modi, poiché l'ambientazione precede e accompagna l'azione scenica. Nella conclusione, Gonzaga sottolinea il suo ruolo di scenografo, affermando che:

l'uomo, che s'incarica di dare degli spettacoli, dovrebbe avere per lo spazio del teatro la stessa attenzione che il musicista deve avere per la scelta dello strumento sul quale deve operare e sul quale deve conformare il suo soggetto, e la bontà di questo aumenterà naturalmente all'abilità dell'artista. Le relazioni del *contenente* al *contenuto* sono così immediate per gli spettacoli del teatro ed i rapporti ne sono così reciproci che trascurarle sarebbe distruggere tutto l'effetto, le buone creanze e l'accordo.¹³

A questo proposito è assai rivelatrice e indicativa l'incisione del 1820 di Alessandro Sanquirico che unisce nella stessa immagine l'interno della sala del Teatro alla Scala di Milano e una sua scenografia montata per il ballo *La conquista di Malacca*. Questa visione congiunta di sala e palco con scenografia chiarisce molto bene i rapporti esistenti tra la struttura architettonica dell'enorme invaso teatrale di un teatro grande come quello della Scala e la costruzione scenica realizzata al

¹⁰ Gonzaga, *Informazione al mio capo*, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, pp. 65-71.

¹² Gonzaga, *La musica degli occhi*, p. 26

¹³ *Ibid.*, p. 43.

di là dell'arco del boccascena. Si può ricordare qui quanto scrive Stendhal a proposito delle scene dipinte da Sanquirico e dello stupore che queste producevano nel pubblico all'apertura del sipario.¹⁴

In questi anni non esistono scuole specificamente ed esclusivamente di scenografia: gli scenografi frequentano le Accademie, come quella di Brera, in cui si tengono corsi di pittura, ornato, prospettiva, architettura e altre materie e poi passano a fare pratica negli atelier dei teatri maggiori, dove trovano attivi grandi laboratori di scenografia, molto spesso posizionati nell'ampio sottotetto. Alla Scala, ad esempio, lo studio di scenografia è diretto da Paolo Landriani, anch'egli scenografo, che diviene maestro di tutti gli esponenti della scuola ottocentesca di scenografia milanese, iniziata dal suo maestro Pietro Gonzaga, alla fine del XVIII secolo.

Inoltre, in questi anni si assiste ad un grande ampliamento dei soggetti storici che vengono realizzati nelle scenografie, fatto che ovviamente va di pari passo con l'allargamento dei riferimenti storici nei testi teatrali, nei drammi, nei libretti d'opera e negli argomenti dei balli che è bene non dimenticare. Infatti, questi ultimi costituiscono in quest'epoca il primo passo verso la spettacolarizzazione di fonti storiche o romanzate che vengono utilizzate come nuove trame per balli che, con lo svilupparsi del cosiddetto coreodramma, assumono un ruolo considerevole anche nella produzione di nuove scenografie. Lo scenografo deve produrre elaborati apparati scenici anche per gli spettacoli di danza che vanno in scena con la stessa rilevanza e con lo stesso impegno economico delle opere in musica. Molti sono gli esempi di spettacoli di danza che, grazie all'impegno di coreografi come Onorato e Salvatore Viganò, Gaspare Angiolini, Gaetano Gioja, Francesco Clerici o Pietro Angiolini, si assumono il ruolo di presentare soggetti di provenienze disparata, dalla classicità, ai drammi shakespeariani, ai romanzi di Walter Scott, e che aprono le porte a tematiche nuove e attuali nei teatri di tutta Europa. Materiali e bozzetti di Alessandro Sanquirico e Giuseppe Borsato costituiscono esempi molto cospicui e fecondi di scene progettate per balli, in cui si vedono per la prima volta ambienti mai prima utilizzati in scenografia. Romanzi storici forniscono fertili spunti per ambientazioni medievalescanti e in stile *troubadour*, ma anche le leggende e le storie locali si trasformano in temi e contenuti per balletti narranti che abbisognano di sfarzose scene affollate di riferimenti geografici e naturali, a cui poi si aggiungono le ambientazioni paesaggistiche con una natura selvaggia, o riprese di ambientazioni classiche o orientalescanti, insomma il repertorio si amplia a dismisura.

¹⁴ «Nulla predispone meglio ad essere commossi dalla musica di quel leggero brivido di piacere che si prova alla Scala all'alzarsi del sipario, al primo apparire di uno scenario magnifico.» Stendhal [Henri Beyle], *Vita di Rossini*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino 1992, p. 239. (Orig. francese: «Rien ne dispose mieux à être touché par la musique que ce léger frémissement de plaisir que l'on sent à la Scala au lever de la toile, à la première vue d'une décoration magnifique.» Stendhal, *Vie de Rossini. Seconde Partie*, Paris 1824, p. 507).

Quindi, la figura dello scenografo si va avvicinando sempre più a quella dell'artista eclettico a tutto tondo che si deve porre in sintonia con il testo poetico o musicale e deve mettere la propria sensibilità a servizio della rappresentazione, per la buona riuscita della stessa. Il lavoro dello scenografo è elemento cardine della produzione teatrale di quest'epoca e stimola l'interesse da parte dell'industria dello spettacolo e dell'editoria musicale; in quest'epoca, inizia il grande interesse per la pubblicazione delle riproduzioni a stampa o incise delle scene che diventano un elemento molto utilizzato per diffondere l'immagine dello spettacolo teatrale. La scena è un ambito attraverso il quale è possibile visualizzare le storie che sono narrate nella rappresentazione teatrale e la scenografia diventa lo strumento per provocare l'interesse degli spettatori e per coinvolgerli nelle storie raccontate. Inoltre, la riproduzione a mezzo stampa assume il ruolo di far conoscere quanto si produce nei teatri, oltre che diffondere il modello prodotto dalle maggiori personalità artistiche e dai teatri nazionali più importanti e, di conseguenza, divenire un prototipo da riproporre nei teatri minori o di provincia.

Gli scenografi dei primi anni dell'Ottocento hanno un forte interesse per la documentazione storica; infatti, conoscono e studiano le fonti iconografiche, frequentano le biblioteche delle Accademie di Belle Arti o dei palazzi privati che appartengono a collezionisti ed amanti delle arti, ricchissime di volumi illustrati. Il loro procedimento di lavoro, in particolare quello di Sanquirico, è basato sulla sua grande preparazione storica e iconografica: lo scenografo milanese ha uno straordinario rapporto con Robustiano Gironi, bibliotecario di Brera, il quale lascia molte testimonianze sulle frequentazioni degli scenografi in biblioteca e arriva a definirli *homme de génie*, come faceva anche Stendhal e, nel 1829, Gironi così presenta Giovanni Perego, scenografo milanese precocemente scomparso.

Sanquirico quindi passa molto tempo a sfogliare volumi illustrati con le fonti iconografiche necessarie al suo lavoro di progettazione scenica. Poi, però, il suo metodo creativo lo porta ad elaborare il materiale studiato, attraverso la sua invenzione e la sua fantasia e quindi a produrre una immagine non pedissequamente ripetitiva, ma composita, in cui le informazioni vengono rielaborate, ingrandite e trasformate in un ambiente immaginato e inedito. Questo processo, basato su documenti veri, dimostra la grande capacità ideativa dello scenografo che partendo da documenti storici riesce a produrre un impianto scenico che non è la perfetta riproduzione della fonte, ma una rivisitazione molto fantasiosa. Stendhal allude all'arte di Sanquirico in termini elogiativi, citando la sua «terribile immaginazione», sostenendo la sua «perfezione dell'arte» nella decorazione scenica.¹⁵ Bastano pochi esempi per ricordarne la straordinaria bravura: alcuni suoi disegni, databili 1817, evidenziano un'illuminazione tutta dipinta e bisogna arrivare agli anni Trenta per poter pensare di avere fonti di luci più evolute con cui San-

¹⁵ «M. Sanquirico me semble le surpasser par ses divines décorations. Elles sont telles, que ce soir nous remarquons que personne ne peut même imaginer rien de mieux. C'est la perfection d'un art.» Stendhal [Henri Beyle], *Rome, Naples et Florence. Seule édition complète*, Paris 1865 (Oeuvres complètes), p. 402.

quirico lavora, oltre che alla Scala, anche in teatri minori fornendo la dotazione o scenografie per singoli spettacoli a Cremona, Piacenza, Fermo, Pesaro, Trieste, Varese, Canzo in provincia di Como e a villa Borromeo nell'Isola Bella per il teatro delle marionette.

Ma quello che importa è capire come, per Sanquirico, si è arrivati alla creazione di un mito e di un modello sicuramente prodotto dalla grande ammirazione per il lavoro dello scenografo milanese, ma il tutto va collegato anche al fatto che l'arte teatrale è arte effimera e quindi l'operazione degli stampatori, degli editori e delle case editrici musicali è stata quella di capire questo problema e comprendere che, per riproporre il modello, è necessario fornire copie che siano visibili e utilizzabili. Inizialmente, vengono riprodotte soltanto alcune scene scelte per ogni titolo, quelle che hanno avuto più successo. Poi, negli anni Venti, arriva la casa editrice musicale Ricordi che intelligentemente pubblica, invece, per ogni titolo tutte le scene, fornendo, quindi, una documentazione completa dell'intero allestimento scenico che con queste incisioni diventa un modello replicabile. Nell'introduzione alle litografie che raccolgono le bellissime riproduzioni delle scene arricchite dalla presenza dei personaggi in costume, si leggono chiaramente le finalità di questa operazione editoriale: «per gli studiosi, per gli scenografi e per la memoria dei posteri».¹⁶ Il caso dell'utilità per gli scenografi è evidente in molti esempi poiché utilizzavano queste tavole per copiare e creare le loro scenografie, tra cui forse uno dei più significativi è quello di Romolo Liverani che ripropone molte scene di Sanquirico nei teatri di Ravenna, Forlì, Faenza, Lugo, Senigallia e altri centri minori della Romagna, dove lavora fino oltre la metà dell'Ottocento. È importante sottolineare che queste immagini sono così apprezzate che vengono considerate immagini affidabili, sono 'una sicura guida', quindi assumono proprio il ruolo del modello che può essere ripreso da molti in diverse situazioni senza tema di errore. Ancora, queste incisioni divengono veri e propri oggetti d'arte che procurano un utile economico, un introito alla vendita, tanto che Sanquirico, coadiuvato dai suoi fratelli, incisori d'arte, produce una serie di stampe di altissima qualità che raffigurano alcune sue scene abitate da personaggi e acquerellate, che vengono vendute ai collezionisti.

Per concludere cito velocemente altri esempi, Giuseppe Borsato e Francesco Bagnara, entrambi scenografi alla Fenice di Venezia, il primo dal 1809 al 1823, il secondo dal 1820 al 1839. Borsato nella sua ampia produzione scenografica ha avuto la fortuna di firmare le prime rappresentazioni assolute delle opere rossiniane *Tancredi*, *Sigismondo* e *Semiramide*, oltre ad aver curato la messa in scena di importanti spettacoli di danza a cui ha fornito splendide scenografie. L'attività di Borsato alla Fenice permette di conoscere molti dettagli dell'organizzazione teatrale di quest'epoca, grazie alla ricca documentazione amministrativa, che mostra concretamente le modalità di gestione di un teatro all'epoca e i modi in cui sono regolate le condizioni di lavoro dello scenografo. Vi si trovano anche i contratti

¹⁶ Alessandro Sanquirico, *Nuova raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate da Giovanni Ricordi*, Milano 1827, pagina introduttiva senza numero.

firmati dalla «Presidenza del Teatro» e dallo scenografo che fanno capire quanto la componente figurativa dello spettacolo sia importante nella scelta degli artisti tanto da venir gestita esclusivamente dalla presidenza che seleziona personalmente l'artista che dovrà disegnare le scene per l'intera stagione, decidendone il compenso e gli oneri di cui lo scenografo dovrà farsi carico, a differenza della parte musicale che è gestita direttamente dall'impresario. Ad esempio, il contratto datato 7 dicembre 1822 firmato da Borsato per l'intera stagione 1822/23 riporta le condizioni stabilite dall'amministrazione per il suo impegno e precisa che le scene dovranno essere del «carattere ordinato dai compositori dei balli e dai poeti delle opere dovendosi interamente soddisfare li medesimi». ¹⁷ Inoltre, stabilisce che lo scenografo dovrà dipingere almeno ventidue scene e tutte quelle che eventualmente serviranno.

Ancora racconta che lo scenografo si impegna a consegnare al macchinista con almeno tre giorni di anticipo rispetto all'andata in scena «tutto l'occorrente interamente dipinto e completo cioè teloni, teleri, pezzi qualunque relativi acciò possa tutto approntare per le prove generali che si debbono fare a piacere del capo dei balli e del poeta» e anche

qualunque pezzo staccato come fondali, troni ed altro, stando all'ordinazioni dei poeti e dei compositori dei balli. Il macchinista stesso sarà agli ordini dello scenografo per tutto quanto necessiterà, e fra i compiti a completo carico del pittore, vi saranno l'imprimitura delle tele, la colla, il legno e il carbone necessari alla realizzazione delle tele dipinte [...]. ¹⁸

Tutto questo conferma le modalità del rapporto di lavoro: infatti, il poeta e il coreografo hanno il compito di dare le indicazioni dei soggetti da dipingere, cioè le didascalie sceniche e discutere con lui lo stile da adottare nelle scene e l'organizzazione tecnica dello spettacolo, le sequenze delle mutazioni tra scene corte e scene lunghe e la realizzazione degli effetti di luce.

E infine, il fatto che lo scenografo venga scelto per curare una intera stagione, significa che i proprietari del teatro decidono di affidare a lui la propria immagine e il gusto pittorico che il teatro vuole adottare. La scelta di un artista di alto livello, come Borsato, testimonia la volontà di magnificenza nell'allestimento e dimostra l'impegno finanziario con cui la presidenza e i soci sostenitori del teatro vogliono affrontare l'organizzazione di una singola stagione, puntando su importanti compositori e cantanti, ma considerando anche l'aspetto figurativo come elemento determinante del successo. Borsato è un grande artista, decoratore e disegnatore di arredi di primo livello, basta ricordare il suo lavoro per l'ala napoleonica di Palazzo Reale in piazza San Marco, ma è anche un maestro di scenografia nell'utilizzo della tecnica della scena quadro realizzata su un grande fondale con alcuni elementi vicini al boccascena per creare lo spazio agibile, oppure nella produzione di scene lunghe create con molti elementi che si sviluppano in profondità per lasciare una ampiezza tale da permettere la presenza di molte persone sul palco.

¹⁷ Citato in Biggi, *Giuseppe Borsato*, p. 134.

¹⁸ Ibid.

Mentre dell'attività teatrale di Borsato si conosce solo la fase ideativa, mediante i bozzetti di progetto, per il suo successore Francesco Bagnara si conservano, oltre ai disegni preparatori per il laboratorio di scenografia, moltissimi disegni 'memorativi', cioè fatti a posteriori dallo stesso artista che su grandi album raccoglie, in una sorta di fotografia ante litteram, la registrazione della sequenza delle scene da lui disegnate per opere e balletti. Questa collezione di materiali iconografici costituisce un enorme giacimento di immagini sceniche che possono essere studiate e paragonate alla produzione coeva di Tranquillo Orsi.

Questi documenti straordinari rendono l'idea del montaggio nel singolo spettacolo, nelle sequenze di scene corte e lunghe, restituendoci anche lo stile dell'artista che ha avuto modo di progettare alcune importanti prime, tra gli altri di compositori come Bellini e Donizetti, avvicinandosi così alla scena romantica. Importante è ricordare che Bagnara, che è stato così a lungo responsabile della scenografia di un grande teatro come la Fenice di Venezia, ha disegnato moltissime scene e decorato molte sale di teatri minori o di provincia, tra cui Belluno, Vicenza, Padova, Treviso, Rovigo, Adria, Cittadella, fino a Pola in Istria, per opere, balli e molte compagnie drammatiche.

Letteratura

L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del convegno in onore Mercedes Viale Ferrero, a cura di Maria Ida Biggi/Paolo Gallarati, Alessandria 2010.

Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze 2016 (Storia dello spettacolo. Saggi, vol. 25).

Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato. Scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia 1995.
 Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice 1820- 1839*, Venezia 1996.

Maria Ida Biggi, *La scenografia dei balli teatrali alla Fenice nel primo Ottocento*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze 1996 (Studi di musica veneta, vol. 23), pp. 265-286.

Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico, il Rossini della pittura scenica*, Pesaro 2007 (Iconografia rossiniana, vol. 4).

Giulio Ferrari, *La Scenografia. Cenni storici dall'evo classico ai nostri giorni*, Milano 1902.

Romolo Liverani, scenografo, a cura di Marcella Vitali, Faenza 1990.

Franco Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma 2013 (Le dimensioni del teatro. Studi superiori, vol. 893).

Elena Povoledo, voci: *Scenografia, Scenografo, Scenotecnica*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 8: *Peri-Sio*, Roma 1961.

- Elena Povoledo, Les premières représentations des opéras de Rossini et la tradition scénographique italienne de l'époque, in *Anatomy of an Illusion. Studies in Nineteenth-Century Scene Design*, Amsterdam 1969, pp. 31-34.
- Corrado Ricci, *La scenografia italiana*, Milano 1930.
- Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia. Dalle origini al 1936*, Torino 1980 (Storia del Teatro Regio di Torino, vol. 3).
- Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Milano 1983.
- Mercedes Viale Ferrero, Luogo teatrale e spazio scenico, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 5: *La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1988, pp. 1-122.
- Mercedes Viale Ferrero, *Staging Rossini*, in *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di Emanuele Senici, Cambridge 2004, pp. 204-215.
- Ludovico Zorzi, voce: Scena, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 12: *Ricerca-Socializzazione*, Torino 1981.

PARODOI

Interdisziplinäre Studien
zur historischen Theaterkultur

herausgegeben von | edited by

Beate Hochholdinger-Reiterer, Annette Kappeler,
Helena Langewitz, Jan Lazardzig, Stephanie Schroedter
und Holger Schumacher

Band 1 | Volume 1

ERGON VERLAG

Feltre's Teatro Sociale
and the Role of Provincial Theatres
in Italy and the Habsburg Empire
during the Nineteenth Century

Edited by

Giulia Brunello, Raphaël Bortolotti
and Annette Kappeler

With editorial assistance from
Daniel Allenbach,
Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

ERGON VERLAG

Published with the support of the
Swiss National Science Foundation SNSF.

Cover picture:
Teatro della Senna, Feltre, auditorium.
© Dalla Corte – Feltre.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© The Authors

Published by
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2023
Overall responsibility for manufacturing (printing and production) lies with
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Printed on age-resistant paper.
Typesetting: Thomas Breier
Cover design: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-040-7 (Print)

ISBN 978-3-98740-041-4 (ePDF)

DOI: 10.5771/9783987400414



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
– Non Commercial – No Derivations 4.0 International License.

Table of Contents – Sommario

| | |
|---|-----|
| Preface | 7 |
| Prefazione | 12 |
| <i>Giulia Brunello, Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti</i> | |
| Introduction. | |
| Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire during the Nineteenth Century | 19 |
| <i>Giulia Brunello, Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti</i> | |
| Introduzione. | |
| Il Teatro Sociale di Feltre e il ruolo dei teatri di provincia nell'Italia e nell'impero Asburgico dell'Ottocento | 44 |
| <i>I. Local theatre history – Storia di teatri di provincia</i> | |
| <i>Matteo Paoletti</i> | |
| «Denaro! Gloria! E donne!». | |
| Dentro ai conti del Teatro Chiabrera di Savona | 71 |
| <i>Antonio Carlini</i> | |
| Le parterre des rois: | |
| il Teatro Mazzurana-Sociale di Trento dal 1819 al 1850 | 89 |
| <i>Giulia Brunello</i> | |
| Mode, decoro artistico e orgoglio municipale: | |
| il Teatro Sociale di Feltre nell'Ottocento | 121 |
| <i>Rossella Bonfatti</i> | |
| Due teatri di provincia nello specchio del Risorgimento: | |
| il Teatro dei Rozzi di Siena e il Teatro dell'Aquila di Fermo (1814-1854) | 139 |
| <i>Federica Fanizza</i> | |
| Teatro sociale di Riva del Garda in Trentino (1862-1910). | |
| Un palcoscenico per la passione musicale tra pratica dilettante e spettacolo lirico | 149 |
| <i>Patrick Aprent</i> | |
| The Diaries of Ignaz Siege. | |
| Nineteenth-Century Theatre Practice in the Habsburg Monarchy from the Perspective of a Main Protagonist | 169 |

II. Repertoire – Repertorio

Paola Ranzini

«Rallegrare con patrio spettacolo le scene di un piccolo teatro di Provincia».
Da Carmagnola alle arene di Milano e Firenze: la parabola di
Luigia ossia Valore di una donna nelle cinque gloriose giornate
di Milano (Antonio Fassini) 195

Nicolò Maccavino

Il Teatro d'opera a Caltagirone:
attività artistica e repertorio dalla fondazione (1823) alla fine
degli anni Settanta dell'Ottocento 211

Adriana Guarnieri Corazzol

Emozioni in scena: dal libretto al gesto teatrale con musica.
A proposito di alcune opere liriche rappresentate nel Teatro di Feltre
nel corso dell'Ottocento 251

Annette Kappeler

Of Women, Folly, Reading and Revolts.
The Repertoire of Feltre's Teatro Sociale in the Nineteenth Century 273

III. Scenic Material – Materiale scenico

Rossella Bernasconi

Il prezioso sipario di Tranquillo Orsi fra restauro e ricollocazione 295

Maria Ida Biggi

Componente figurativa e pratica teatrale nelle scene del primo Ottocento 315

Raphaël Bortolotti

Provincial Scenography in Nineteenth-Century Italy.
The Stock Scenery of Feltre's Theatre 327

Index 347