



PARODOI

Interdisziplinäre Studien zur historischen Theaterkultur

2

Raphaël Bortolotti – Giulia Brunello – Annette Kappeler (Eds.)

Architecture et scénographie dans les théâtres mineurs 1750–1850



Ergon

Architecture et scénographie
dans les théâtres mineurs
1750–1850

édité par | edited by

Raphaël Bortolotti, Giulia Brunello,
Annette Kappeler

PARODOI

Interdisziplinäre Studien
zur historischen Theaterkultur

herausgegeben von | edited by

Beate Hochholdinger-Reiterer, Andrea von Hülsen-Esch,
Annette Kappeler, Helena Langewitz, Jan Lazardzig,
Stephanie Schroedter, Holger Schumacher

Band 2 | Volume 2

ERGON VERLAG

Architecture et scénographie
dans les théâtres mineurs
1750–1850

édité par | edited by

Raphaël Bortolotti, Giulia Brunello,
Annette Kappeler

ERGON VERLAG

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

Cover picture:
Alessandro Sanquirico, *Garden*, stage backdrop, 1829.
Fermo, Teatro dell'Aquila.

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 2025
Overall responsibility for manufacturing (printing and production) lies with
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Printed on age-resistant paper.
Cover design: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-128-2 (Print)

ISBN 978-3-98740-129-9 (ePDF)

DOI: 10.5771/9783987401299



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

Table des matières

Raphaël Bortolotti

Préface : Architecture et scénographie dans les théâtres mineurs 1750–1850	7
---	---

Maria Ida Biggi

Introduzione.....	15
-------------------	----

I. L'espace architectural des théâtres des centres mineurs

Pier Luigi Ciapparelli

Teatri minori di Antonio Niccolini. La diffusione di un modello dalla Toscana granducale al Regno di Napoli.....	27
---	----

Giovanna D'Amia

Teatri minori nel territorio piacentino tra età napoleonica e restaurazione asburgica	45
--	----

Jasenska Gudelj

'Unir Pallade a Marte': il teatro di Lesina (Hvar), situato nell'Arsenale.....	65
---	----

Daniele Pascale Guidotti Magnani

Giuseppe Pistocchi architetto teatrale. Il teatro di Faenza e alcune spigolature archivistiche su Forlì e Imola	85
--	----

II. Scénographes entre centres majeurs et mineurs

Christine Hübner

Centre and Periphery – Simon Quaglio and the Phenomenon of Inter-Regional and International Exchange in Early Nineteenth-Century Stage Design.....	107
--	-----

Maria Rosaria Corchia

Alessandro Sanquirico e il Teatro dell'Aquila di Fermo	135
--	-----

Francesca Barbieri

Le scene del Teatro del Broletto di Lodi al tempo dei Galliari	153
--	-----

III. Enjeux techniques et iconographiques de l'espace scénique

Raphaël Bortolotti

Iconographie des décors de répertoire au XIX^e siècle.

Conventions visuelles, artistiques et spatiales 173

Rudi Risatti

Scenografia riciclabile. Molteplice uso di una raccolta di disegni

scenografici della Vienna biedermeier (1810–1850) 203

Marc-Henri Jordan

S'adapter à une petite scène. Les cas de trois théâtres français et suisses,

et de leurs décorations des années 1770–1820 227

IV. Fonds de décors historiques dans les théâtres mineurs

Holger Schumacher

Legacy of a Glorious Era of Theatre.

Eighteenth-Century Stage Decorations in the Schlosstheater

Ludwigsburg..... 267

Raphaël Masson

Les décors historiques du théâtre de la Reine à Versailles.

Conservation, mise en valeur et utilisation d'un patrimoine complexe..... 297

Index 311

Préface : Architecture et scénographie dans les théâtres mineurs 1750–1850

Le présent ouvrage rassemble les résultats d'un colloque organisé en collaboration avec la Haute école des arts de Berne (HKB) et l'Istituto per il Teatro e il Melodramma de la Fondazione Cini à Venise.¹ Il est issu de l'initiative du groupe de recherche « Le théâtre de province italien et le Risorgimento. L'organisation, le répertoire et la scénographie originale du Teatro Sociale de Feltre (1797–1866) », financé par le FNS (Fonds national suisse de la recherche scientifique), visant, grâce à une approche transdisciplinaire, à étudier les pratiques du théâtre de Feltre durant le XIX^e siècle.² Faisant suite à une première publication se concentrant sur le rôle social et historique des théâtres dits « mineurs »,³ cette deuxième publication est consacrée plus spécifiquement à l'architecture et à l'espace scénique de ces théâtres entre 1750 et 1850.

Les théâtres traités dans ce volume désignent autant des théâtres de centre urbains de petite dimension, des théâtres secondaires de capitales, des théâtres privés construits dans les demeures de particuliers ou encore des théâtres portatifs s'installant dans un salon. Le dénominateur commun de ces théâtres est difficile à définir à partir de critères structurels (dimension, forme architecturale, composition...) ou contextuels (organisation, public, lieu...) comme cela avait été le cas pour la première publication, nécessitant dès lors une définition différente de théâtre « mineur ». Les espaces étudiés dans cet ouvrage partagent la particularité de se trouver en marge par rapport à un centre. Ce rapport prend la forme d'un ensemble de correspondances à des théâtres reconnus comme modèles, mettant ainsi en lumière un réseau de dynamiques artistiques et extra-artistiques entre centres et périphéries. Comme le suggère Enrico Castelnuovo, il ne s'agit pas uniquement d'envisager cette dynamique à travers un mouvement de diffusion d'un modèle du centre vers la périphérie. Ce rapport à un centre – à un modèle – peut également être envisagé comme un « conflit », pour reprendre le terme de Castelnuovo, un dialogue mettant en évidence les problématiques propres à ces espaces mineurs.⁴

Comme l'observe l'historien de la musique Esteban de Arteaga en 1785, à partir du milieu du XVIII^e siècle, une multitude de théâtres sont construits en Italie, même dans les plus petits villages, au point que « dans chaque petite ville, dans

¹ Voir www.hkb-interpretation.ch/feltre2 (tous les liens dans cet article consulté le 14 juin 2024).

² Voir <https://data.snf.ch/grants/grant/188853> ou www.hkb-interpretation.ch/projekte/feltre.

³ Pour une réflexion sur la définition de théâtre « mineur » ou « provincial », voir Giulia Brunello/Annette Kappeler/Raphaël Bortolotti, *Introduzione. Il Teatro Sociale di Feltre e il ruolo dei teatri di provincia nell'Italia e nell'impero Asburgico dell'Ottocento, in Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire During the Nineteenth Century*, éd. par Giulia Brunello/Raphaël Bortolotti/Annette Kappeler, Baden-Baden 2023, p. 44–68.

⁴ Enrico Castelnuovo, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Milano 2019, p. 9–10.

chaque village, on édifie un théâtre ».⁵ L'intervalle de temps pris en compte dans cette publication (1750–1850) commence au milieu du XVIII^e siècle, lorsque sont publiés d'importants ouvrages⁶ contribuant à la diffusion du débat sur l'architecture des théâtres et de modèles architecturaux, et se termine au milieu du siècle suivant, lorsque ce phénomène de construction de théâtres en province ou dans les centres mineurs atteint son apogée.⁷

À travers différents cas d'étude, cette publication propose d'observer les structures et les solutions adoptées dans les théâtres mineurs, non seulement en Italie, mais également dans le reste de l'Europe, mettant en lumière les enjeux structurels, économiques, artistiques, techniques et sociaux spécifiques auxquels sont confrontés non seulement les communautés, mais également les artistes qui y sont actifs. Certains de ces théâtres, parfois restés inutilisés pendant plusieurs décennies, présentent également la particularité de conserver du matériel scénique original, ouvrant des perspectives nouvelles sur l'étude de la matérialité et par conséquent de la spatialité du théâtre, la scénographie faisant partie intégrante de l'ensemble complexe que constitue « l'espace théâtral ».

Vers une définition de l'espace théâtral

L'introduction de Maria Ida Biggi pose les bases essentielles à une réflexion sur l'espace théâtral, ou plutôt les espaces, car ce sont bel et bien les interactions de différents types d'espaces qui constituent le lieu théâtral. Comme le remarque Maria Ida Biggi, les chercheurs observent trois types de relations spatiales fondamentales dans le théâtre : celle entre les spectateurs, celle entre les spectateurs et les acteurs, et celle entre les acteurs et les créateurs de l'événement dramatique. En observant l'évolution de l'espace théâtral au fil des siècles, elle met en lumière

⁵ « In ogni piccola città, in ogni villaggio si trova inalzato un Teatro. » Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. Dalla sua origine fino al presente*, Bologna 1785, t. 2, p. 84.

⁶ Pour une étude approfondie et une bibliographie complète des ouvrages publiés durant cette période, voir Elena Tamburini, *Il Luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma 1984, en particulier n. 2, p. 10–11. À titre d'exemple, on peut citer les traités de Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venezia 1755 ; Gabriel Pierre Martin Dumont, *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France avec des détails de machines théâtrales*, Paris 1767 ; André Jacob Roubo, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Paris 1777 ; Jean Georges Noverre, *Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra*, Paris 1781 ; Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles*, Paris 1782 ; Vincenzo Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, Napoli 1787 ; Francesco Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia, vale a dire divisi in piccole logge*, Bassano 1790 ; Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia 1794 ; Pierre Boullet, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvemens*, Paris 1801 ; Tommaso Carlo Beccega, *Sull'architettura greco-romana applicata alla costruzione del teatro moderno italiano e sulle macchine teatrali*, Venezia 1817.

⁷ Brunello/Kappeler/Bortolotti, *Introduzione*, p. 44.

la manière dont chaque époque ou société se reflète dans ces structures, en particulier au XVIII^e siècle, où le théâtre s'affirme comme monument public, s'accompagnant d'un phénomène de diffusion et d'affirmation du modèle architectural dit à l'italienne.

Les douze contributions de ce volume abordent par conséquent les espaces du théâtre à travers la multitude de perspectives qu'ils offrent, comme leur qualité physique (forme, taille, organisation spatiale, structure architecturale...), la fonction représentative de l'espace théâtral, c'est-à-dire leur relation avec une action dramatique, un espace d'illusion (relation avec les différentes formes dramaturgiques, la matérialité de la scène, la scénographie...), ou encore leur relation avec les personnes qui les utilisent (acteurs, public, machinistes, musiciens...), nous invitant à prendre en compte les destinataires de ce lieu, spectateurs, acteurs et créateurs de l'événement dramatique, nous permettant de considérer le théâtre comme un espace social et perceptif.

Le premier chapitre appréhende les différents espaces du lieu théâtral et leurs composantes dans leur ensemble (l'architecture, décorations murales, scénographie), mettant en lumière les dynamiques entre centres et provinces. Les chapitres suivants se tournent plus spécifiquement vers l'espace scénique, d'abord en observant ces mêmes dynamiques à travers l'activité d'artistes scénographes actifs dans les théâtres majeurs et mineurs, ensuite en se concentrant plus spécifiquement sur les enjeux techniques et iconographiques de l'espace scénique des théâtres mineurs. Finalement, le dernier chapitre ouvre la réflexion sur des considérations relatives au patrimoine non seulement matériel mais aussi immatériel dont les décors de théâtre originaux sont les rares témoins.

L'espace architectural des théâtres des centres mineurs

Ce chapitre observe l'impact des dynamiques entre centres et périphéries sur la structure architecturale des espaces des théâtres mineurs et leurs composantes, laissant percevoir les contextes socioculturels spécifiques des centres mineurs et illustrant la réception des idées provenant des capitales en province.

Les deux premiers articles observent la diffusion des modèles architecturaux de théâtres majeurs en province. Pier Luigi Ciapparelli illustre l'activité de l'important scénographe, décorateur et architecte Antonio Niccolini (1772–1850) dans différents théâtres mineurs. Il analyse d'abord les recherches structurelles et décoratives de l'artiste (distribution des espaces, formes architecturales et la décoration) en Italie centrale et suit ensuite la diffusion de ses idées dans des centres mineurs d'Italie du Sud à partir de ses interventions dans la capitale du Royaume de Naples et ensuite des Deux-Siciles au théâtre San Carlo : une diffusion rendue possible non seulement par la présence de Niccolini lui-même dans de nombreux centres mineurs, mais également grâce à une équipe de collaborateurs travaillant avec lui au San Carlo.

Giovanna D'Amia met en lumière le système de relations entre centre et périphérie tissé au sein de la province de Piacenza, caractérisé d'une part par la construction et la restauration des théâtres dans les centres mineurs de la province sous le Régime des Habsbourg, soutenu par la Duchesse Maria Luigia d'Autriche (1791–1847), et d'autre part par la diffusion du modèle architectural du « Teatro Nuovo », actuel théâtre municipal de la ville de Piacenza, dans ces différents centres. Néanmoins, malgré un modèle architectural commun, chaque cas analysé est l'expression d'un contexte spécifique, ce que la chercheuse observe notamment dans la pluralité des modèles de participation financière pour la construction des théâtres.

L'impacte du contexte socioculturel sur la vie théâtrale d'une zone excentrée est au cœur de l'article de Jasenka Gudelj sur le théâtre de Hvar, situé dans l'arsenal militaire de l'île. Elle expose la particularité de l'écosystème théâtral de cette région, marqué non seulement par la présence des forces militaires d'abord vénitiennes, puis autrichiennes sur la vie théâtrale de l'île, mais également par le riche pluralisme linguistique et culturel. Ainsi, l'arsenal offre des vastes espaces pouvant être destinés à une utilisation ludique, devenant un espace de contact, croisements et fusions de diverses connaissances techniques, navales, militaires et architecturales avec des expériences théâtrales.

Daniele Pascale Guidotti Magnani analyse en détail les intégrations des nouvelles expériences planimétriques, acoustiques et visuelles essentiellement françaises en province, et particulièrement à Faenza, petite ville romagnole, véhiculées par l'ample débat sur l'architecture théâtrale à partir du XVIII^e siècle à travers les propositions révolutionnaires de l'architecte Giuseppe Pistocchi (1744–1814) par rapport à la tradition précédente, cherchant à ouvrir l'architecture théâtrale italienne à de nouvelles voies. Étayant son propos d'autres propositions novatrices de l'architecte dans différents théâtres d'Italie, généralement restées à l'état de projet, l'auteur constate que les idées révolutionnaires de Pistocchi sont mal acceptées, le plaçant parmi les architectes de l'utopie.

Scénographes entre centres majeurs et mineurs

En suivant l'activité de scénographes actifs à la fois dans des théâtres majeurs et mineurs, ce chapitre aborde non seulement les dynamiques de circulation des idées et des œuvres entre centre et périphérie, mais il révèle également les processus matériels de création de décors dans les centres mineurs. De plus, il met en lumière un champ d'étude souvent laissé de côté par la recherche sur ces scénographes de renom.

Christine Hübner observe les mouvements et transferts entre centre et périphérie en suivant la carrière du scénographe bavarois Simon Quaglio (1795–1878), scénographe de Cour à Munich. À travers les scénographies et les productions d'opéras de cet artiste, ses réussites et ses échecs, l'auteure met en lumière les dif-

férents phénomènes de transfert et de circulation d'images depuis certains foyers. Ce faisant, elle questionne également la définition de centre et de périphérie, en observant avec raison qu'un même théâtre peut être porté à fonctionner à la fois comme centre et comme périphérie selon les situations.

À partir des décors originaux réalisés par Alessandro Sanquirico (1777–1849), exceptionnellement conservés à Fermo en Italie centrale, et grâce à une riche documentation d'archive, Maria Rosaria Corchia illustre le travail d'un scénographe de renom dans un théâtre mineur, détaillant notamment les procédures de paiement, de livraison, d'emballage et de transport des décors.

Au-delà des mouvements entre centre et périphérie, les centres mineurs jettent également la lumière sur un pan important de l'activité des scénographes de renom, comme le montre Francesca Barbieri en analysant la production de Bernardino (1707–1794) et Giovanni Antonio Galliari (1714–1783) dans de tels centres, livrant des clés essentielles pour comprendre pleinement leur activité artistique et son contexte. Elle détaille en particulier l'utilisation, la constitution et la composition des décors réalisés pour le théâtre de Lodi en Lombardie et révèle la manière dont ce type de production s'articule avec le reste de leur œuvre. Les solutions adoptées mettent en lumière le contexte de création de la production artistique pour ce type de théâtre.

Enjeux techniques et iconographiques de l'espace scénique

Ce chapitre se concentre sur l'espace scénique des théâtres mineurs et étudie les enjeux et défis des artistes face à ces espaces spécifiques en termes techniques et iconographiques.

Les théâtres mineurs ne disposant généralement que d'un nombre limité de décors au caractère générique, Raphaël Bortolotti rassemble les décors de répertoire encore conservés dans différents théâtres mineurs d'Italie et dégage les conventions visuelles sur lesquelles ces scènes reposent. En tenant également compte de la matérialité et la spatialité de ces différents éléments de décors au sein de l'espace théâtral, il dépasse le seul champ visuel d'analyse et met en lumière les habitudes artistiques des scènes de répertoire. Il investigate ensuite ces conventions artistiques à la lumière de traités, de gravure et d'esquisses afin de comprendre le but de ces conventions et ce qu'elles peuvent révéler des pratiques théâtrales au XIX^e siècle.

À l'opposé des conventions visuelles suivies dans les théâtres de centres mineurs, Rudi Risatti jette la lumière sur le dynamisme, l'inventivité et l'originalité des solutions adoptées par les artistes actifs dans les théâtres périphériques de Vienne à la première moitié du XIX^e siècle. Il documente la re-découverte exceptionnelle d'esquisses de mises en scène provenant de théâtres mineurs, profitant d'un contexte plus libre et officieux que les scènes officielles du centre de la ville.

Marc-Henri Jordan illustre les défis des dessinateurs et peintres face à des scènes de petite dimension à travers trois cas exemplaires ; il met d'abord en lumière les processus de re-formulation de projets de Pierre-Adrien Pâris (1745–1819) présentés à l'origine à Fontainebleau ayant dû être adaptés pour des scènes plus petites, notamment le théâtre de la cour des Princes au château de Versailles. Il documente ensuite la transposition de décors de Alessandro Sanquirico par l'artiste lui-même pour le théâtre privé de Jean-Gabriel Eynard (1775–1863) à Genève au début du XIX^e siècle. Finalement il expose les rares théâtres portatifs du château d'Hauteville pouvant s'adapter à n'importe quel type d'espace privé, essentiellement liées aux pratiques des théâtres de société et ouvrant de nouvelles perspectives sur la matérialité du théâtre.

Fonds de décors historiques dans les théâtres mineurs

En raison du fait qu'ils ont été abandonnés pendant plusieurs décennies, certains théâtres mineurs ont la particularité de conserver encore des décors historiques. Le dernier chapitre ouvre la réflexion sur des considérations relatives au patrimoine non seulement matériel mais aussi immatériel dont les décors de théâtres originaux sont les rares témoins.

Holger Schumacher expose les origines hétéroclites de la collection de décors conservés au théâtre royal de Ludwigsburg, collection constituée d'éléments provenant de différentes salles construites à cheval entre le XVIII^e et XIX^e siècle, d'abord sous l'impulsion du Duc Charles II Eugène de Wurtemberg (1728–1793) puis de Frédéric III de Wurtemberg (1754–1816). Il illustre la richesse de la vie culturelle du Wurtemberg sous ces deux monarques et met ainsi en lumière les processus de transferts entre les différents théâtres, de réadaptations de décors reconstituant des scènes à partir d'éléments de tailles, de styles, et de facture variées.

Raphaël Masson présente la politique de recherche, de restauration et de diffusion menée depuis plusieurs années au Petit Théâtre de la Reine à Versailles à partir des décors conservés, constitués d'une part d'éléments datant du XVIII^e siècle provenant de différents théâtres et d'autre part de décors commandés au XIX^e siècle à Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782–1868). Il poursuit des missions de restauration et de complétion de décors à partir de châssis encore conservés, mais également de valorisation lors de représentations théâtrales, en utilisant ces décors grâce à la machinerie du théâtre, faisant ainsi du Petit Théâtre de la Reine non seulement un conservatoire de techniques anciennes, mais aussi un centre de recherche et d'expérimentation, comme par exemple pour le patrimoine immatériel que représente le savoir-faire des machinistes.

Remerciements

Au nom du groupe de recherche « Le théâtre de province italien et le Risorgimento. L'organisation, le répertoire et la scénographie originale du Teatro Sociale de Feltre (1797–1866) » nous tenons à exprimer notre gratitude au FNS pour leur soutien à ce projet de recherche ainsi qu'à cette publication. La publication n'aurait pas été possible sans le précieux concours de Maria Ida Biggi et ses collaboratrices, en particulier Marianna Zannoni, à l'Istituto per il Teatro e il Melodramma de la Fondazione Cini. Je remercie également Daniel Allenbach pour son travail d'édition aussi efficace que précis ainsi que mes collègues de la Haute école des arts de Berne Annette Kappeler et Giulia Brunello pour leur précieuse et indispensable collaboration à l'édition de cet ouvrage ainsi que leur soutien indéfectible.

Raphaël Bortolotti

Introduzione

Maria Ida Biggi

Presentare il tema dell'architettura teatrale è sempre difficile perché questo, come quello della scenografia, è ricco di scambi, di trasversalità o di interdisciplinarietà, a scavalco tra l'architettura, la storia sociale e politica e la storia delle arti che cooperano per la creazione dello spettacolo.

Le tematiche e le problematiche che si affrontano quando si deve studiare lo spazio del teatro sono veramente numerose e di diversa natura. Il periodo preso in esame in questo volume, quello tra metà Settecento e metà Ottocento, è uno dei più ricchi per testimonianze, dibattiti e realizzazioni architettoniche.

Prima di iniziare ritengo sia necessario sottolineare che nessuna forma d'arte come il teatro si è espressa in modi tanto diversi, a seconda delle differenti epoche in cui è stata prodotta. E questo perché la tecnica del teatro pur essendo basata sulla finzione è in verità lo specchio fedele, più di altre, della realtà storica che la circonda nel momento in cui è realizzata e della vita stessa che in ogni epoca si conduce. L'arte teatrale può e deve essere studiata in strettissima relazione con gli eventi storici che si susseguono. È questo il motivo che ha portato anche a una differenziazione dell'ambiente fisico in cui l'azione teatrale si svolge: mutando il contenuto, cambia anche il contenente. Non sempre è preciso trattare di edificio, piuttosto occorrerebbe esprimersi più correttamente in termini di spazio. Alcuni storici e studiosi hanno preferito esprimersi in termini di 'tema' a proposito dell'architettura teatrale e non di 'tipo' o 'tipologia', sostenendo che tali definizioni non siano applicabili al teatro, poiché la sua costruzione fisica nel corso del tempo è stata soggetta a grandi cambiamenti che ne hanno mutato l'intima struttura; o al fatto che il teatro o il luogo della rappresentazione può essere costituito da diversi spazi o può consistere in molti luoghi, uno spazio urbano o un giardino, una sala di palazzo, una fabbrica dismessa o una ex chiesa, oppure un edificio non definito, privo di particolari elementi qualificanti o un'architettura nata per altra funzione, o un interno qualsiasi scelto allo scopo di realizzare uno spettacolo. Infatti, la storia dell'edificio teatrale è un settore che la storia dell'architettura ufficiale volentieri trascura per la sua complessità, a parte forse alcuni singoli episodi talmente rilevanti e famosi da non poter essere tralasciati. E d'altra parte, è un argomento che interessa maggiormente l'uomo di teatro e di musica, lo storico dello spettacolo in generale, piuttosto che lo storico della costruzione edilizia.

Alcuni storici, come Giuliana Ricci,¹ storica dell'architettura, e Fabrizio Cruciani,² studioso di teatro, pongono alla base dei loro studi di architettura teatrale tre tipi di rapporti spaziali fondamentali nel teatro: quello tra spettatori, quello

¹ Giuliana Ricci, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano 1971.

² Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma/Bari 1992.

tra spettatori e attori, quello tra attori e realizzatori dell'evento drammatico. Ricci sostiene che bisogna studiare e verificare se, a questi tipi di rapporto, corrispondano o debbano equivalere necessariamente diversi tipi di spazi architettonici. Mentre Cruciani, nel suo fondamentale volumetto dedicato allo spazio del teatro, dichiara:

Lo spazio del teatro è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e di architettura teatrale. Nel dire 'lo spazio del teatro' si può voler parlare dell'edificio delegato alle funzioni rappresentative; o si può voler parlare della forma della sala teatrale; o ancora ci si può riferire al luogo dell'azione drammatica, nella sua doppia (e non necessariamente omogenea) funzione di spazio del personaggio e di spazio dell'attore; o più restrittivamente, allo spazio illusivo e/o allusivo della scenografia. Nessuno di questi sensi è necessario né tutti sono sempre esistiti. Alcuni sono stati, a volte, tra loro interrelati; a volte hanno conosciuto autonomi sviluppi. In verità, lo spazio del teatro, come 'problema', non sembra acquietarsi in definizioni e limitazioni teoriche al di fuori delle realtà storiche, le civiltà e le culture in cui si è concretato ed ha agito.³

Mercedes Viale Ferrero definisce le interrelazioni reciproche all'interno del teatro come rapporti di spazi precisabili e delimitabili secondo diversi parametri: innanzitutto come luoghi reali, fisicamente misurabili e geometricamente definibili, poi come costruzioni fittizie in cui si finge che succeda un avvenimento e, infine, come spazi simbolici dove sono tradotti in immagini e suoni le invenzioni, le intenzioni e le interpretazioni degli autori, dei committenti, degli attori e dei cantanti, insomma di tutti coloro che si esprimono attraverso l'azione teatrale.⁴

Ogni epoca si è riconosciuta in un determinato spazio teatrale e drammatico suo proprio ed è possibile analizzare e capire gli stadi di questa evoluzione ripercorrendone lo sviluppo, attraverso alcuni esempi più significativi, che noi in questa occasione abbiamo identificato con i teatri dei centri minori o di provincia, che sono stati trascurati dalla storiografia e, quindi, in qualche modo diversi dai grandi e monumentali esempi molto più noti e studiati, in relazione ai rinnovamenti più tangibili ed emblematici. L'affermazione che ogni epoca o società si sia identificata in un luogo teatrale, comunque, non sta a significare che le variazioni architettoniche siano necessariamente correlate a un tipo di produzione letteraria teatrale; anzi, in Italia si può dire che la rispondenza dello spazio architettonico con le rappresentazioni realizzate molto spesso non corrisponda a un determinato modello culturale e spesso è estremamente dubbia e problematica la possibilità per un testo di riconoscersi nella conformazione spaziale. Infatti, se da un lato la produzione letteraria della drammaturgia è un'opera individuale e un fatto isolato, la caratteristica di base dell'architettura teatrale, così come quella dello spettacolo, è quella di subire un continuo controllo collettivo, un uso e un confronto con le innovazioni tecnologiche dell'epoca e con le concrete esigenze della città e della comunità a cui si rivolge.

³ Ibid., p. 3.

⁴ 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 1986, pp. 1–122, qui alla p. 3.

Ad esempio, il mondo greco ha realizzato e concretizzato, mediante la costruzione del teatro, il suo rapporto rituale con la natura. Il mondo romano ha messo in atto azioni di controllo sugli spettacoli, dando loro un involucro civile e inserendo, attraverso l'edificio monumentale del teatro, un chiaro e preciso linguaggio architettonico nell'ambiente urbano e cittadino. Quindi già quello che genericamente viene chiamato teatro classico ha differenziazioni profonde.⁵ Il mondo medievale non ha avuto un luogo teatrale predeterminato e addirittura ne ha dimenticato la funzione e l'idea stessa, ma ha preso in prestito gli spazi via via più significativi della vita del nucleo urbano, come la chiesa o la piazza. Nel Rinascimento l'attività teatrale si è ritirata nelle sale dei palazzi ed è divenuta 'storia, conoscenza e azione', punto d'incontro tra pensiero politico e pensiero estetico e ha potuto rivolgersi soltanto a una *élite* colta e privilegiata.⁶ Nell'epoca Barocca il teatro ha quasi totalmente abbandonato il fine conoscitivo e si è trasformato in esercizio per le risorse dell'intelligenza fantastica e della tecnica della meraviglia. E in questo periodo, hanno iniziato a costruirsi i primi teatri pubblici ed è nata l'esigenza di codificare la giusta forma del luogo teatrale.

L'Illuminismo e la Rivoluzione francese hanno distrutto le chiese e hanno costruito i teatri che si sono appropriati della funzione educativa e formativa, della trasmissione al pubblico di contenuti nuovi legati alle conquiste sociali e politiche. Una volta compresa la potenza dello 'strumento spettacolo', il teatro si è trasformato in un'importante struttura al servizio del potere e della classe dominante, in un luogo articolato e multiforme che ha evidenziato e legittimato la suddivisione del pubblico in categorie. Il modello culturale condiziona decisamente il rapporto tra pubblico e interpreti e pertanto la forma stessa della sala teatrale, che accoglie indifferentemente i diversi ceti sociali, contribuisce a codificare e fissare il ruolo e la presenza del teatro all'interno della città e nel tessuto urbano. Quindi nei tre termini: 'cultura, società, città', il teatro si è posto come uno degli elementi più qualificanti per la natura stessa dell'edificio, in cui si sono amplificate le tendenze sociali e culturali.

Nell'Ottocento il teatro ha perso le sue possibilità di intervento critico in relazione alla produzione drammatica e ha mantenuto la propria funzione rappresentativa e di misura sociale. L'edificio ha iniziato a frantumarsi proprio nel momento in cui sembrava aver trovato la propria precisa definizione tipologica e il massimo

⁵ Cfr. Carlo Anti/Italo Gismondi, *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle*, Padova 1947; Aldo Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani. Teatri, odee, anfiteatri circhi*, Firenze 1961; Luigi Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002; Umberto Pappalardo, *Teatri greci e romani*, San Giovanni Lupatoto 2007; Hans Peter Isler, *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*, 3 voll., Wien 2017.

⁶ Manfredo Tafuri, *Luogo teatrale dall'umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, a cura di Elena Bigi, Milano 1976, pp. 25–39. Si veda anche Helen Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes en Italie, de la renaissance à la fin du XVII^e siècle*, Paris 1946; Licisco Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia 1954. Antonio Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze 1973.

della concretezza e concertazione degli spazi. E proprio in quest'epoca, si è iniziato a immergere la sala nell'oscurità durante l'azione scenica.

Durante il Seicento era andato diminuendo lo spettacolo privato di corte o nelle accademie, e lo spazio del teatro aveva subito l'influenza delle forme pubbliche aperte a un più vasto ed eterogeneo pubblico, prefigurando il mutamento nella composizione degli spettatori. I nuovi generi di spettacolo hanno influito sulla struttura fisica dell'edificio teatrale. L'esempio più manifesto è dato dalla nuova forma drammatica, il melodramma, che, fin dalla sua comparsa, ha reclamato specifiche esigenze spaziali sia sul palcoscenico che nella sala teatrale. Nella struttura architettonica del teatro hanno avuto profonda incidenza molti e differenti fattori come la necessità di ricavare un profitto dalle rappresentazioni e il lento e progressivo distacco dello spettacolo dalla circostanza celebrativa e dal contesto festivo. La somma di questi fattori ha prodotto un mutamento qualitativo nella storia dell'edificio teatrale che inevitabilmente ha portato alla definizione di un nuovo modello tipologico.

Già nella prima metà del Settecento, l'edificio teatrale, oltre a essersi diffuso in moltissime città o centri minori, ha portato a maggior definizione le proprie esigenze e ha sperimentato soluzioni distributive e spaziali che, durante il secolo precedente, erano state appena abbozzate. I problemi dei teatri d'opera pubblici, collettivi, statali, sociali o municipali, in quest'epoca sono stati affrontati anche nei termini dell'onorabilità e rispettabilità dei diversi spettatori che li frequentavano. In questo secolo, l'edificio teatrale si afferma decisamente come monumento pubblico, come simbolo della comunità municipale e luogo che è riuscito a essere rappresentativo di una società di cittadini e, in tutti i paesi europei, si è verificata una straordinaria diffusione e se ne è rilevato un grandissimo sviluppo tipologico. Il teatro diviene un vero e proprio servizio e, nella costruzione, continua le ricerche per la sua forma ottimale, ancor prima che questa possa assumere un ruolo altamente simbolico. I teorici criticano la chiusura verticale a palchetti, giudicandola una superficie che non riflette i suoni e quindi penalizza la resa acustica delle sale e pertanto studiano specifiche, e a volte inconsuete, forme per la curva dell'invaso maggiore al fine di aumentare i vantaggi dell'acustica e visivi, ma ancora si rimane ad un livello puramente teorico.

Nel Settecento, si assiste all'affermazione di un modello architettonico uniforme che, pur nel rispetto delle singole influenze culturali e territoriali, riafferma la diffusione della tipologia all'italiana e rinforza la forma del teatro, volta a rispondere alle nuove esigenze di funzionalità sociale. Le maggiori novità negli edifici teatrali settecenteschi riguardano la ripartizione dello spazio complessivo e soprattutto l'aspetto esterno della costruzione. I riferimenti all'antico trovano nell'involucro architettonico, e soprattutto nella facciata, lo spazio in cui situarsi, mentre le proposte di ricostruzione della sala teatrale secondo l'antica forma classica a cavea semicircolare⁷ non si realizzano per molti motivi, ma soprattutto per la preminenza del ruolo sociale cui la struttura distributiva interna è rivolta.

⁷ Francesco Milizia, *Del teatro*, Roma 1771.

A livello di metodologia di studio, si può affermare inoltre che l'edifico-teatro nella sua definizione tipologica, in quest'epoca, sottolinea l'importanza del rapporto tra spazio e testo drammaturgico e le forme di rappresentazione che accoglie divengono un innegabile specchio del ruolo che l'esperienza spettacolare assume nella vita politica dell'epoca. Quindi quello che si può definire il tipo teatrale barocco 'all'italiana' deriva dallo sviluppo dei precedenti esempi e si caratterizza per alcuni elementi costanti: la presenza dell'arco scenico, eredità del prospetto scenico, architettonicamente definito e qualificato da decori e stemmi, che racchiude e incornicia l'area del palcoscenico, ampia, profonda e meccanizzata, oltre che di specifica competenza dello scenografo. Davanti all'arco scenico, in posizione assolutamente frontale, si trova la sala che sviluppatasi da una originaria forma a U, assume poi una pianta più arrotondata. Nel piano della sala si situa la platea, che comincia ad avere una leggera pendenza, in cui si trovano file di panche e, davanti al proscenio, si colloca lo spazio dell'orchestra, generalmente allo stesso livello di pavimento, almeno nella fase iniziale. Le pareti sono occupate da più ordini di logge, nella maggior parte dei casi distribuite su quattro o cinque piani; ogni palco è diviso da tramezze, che possono essere poste in posizione radiale o parallela, e che dividono i singoli palchetti in spazi privati e indipendenti. Questa forma contrassegna il tipo 'ad alveare', caratteristico della sala 'all'italiana', derivata storicamente dal teatro di cortile o dal teatro per torneo.⁸ Questa struttura costituisce un ottimo sistema distributivo per gli spettatori, permettendo a ognuno di avere un accesso rapido e differenziato e, in questo secolo, è stata perfezionata e diffusa, attraverso molte varianti. La più nota è sicuramente quella definita 'pianta a campana' progettata e realizzata dai Galli Bibiena, in particolare da Francesco, Giuseppe e Antonio.⁹ La configurazione è derivata da un motivo molto preciso: la volontà, da parte degli architetti e scenografi che la hanno applicata, di migliorare la visibilità per gli spettatori, aprendo la curva dei palchetti nella parte terminale più vicina al boccascena. Purtroppo, questa esigenza non sempre è stata compresa dai teorici o dagli studiosi e alcuni intellettuali del tempo hanno frainteso questa figura come se fosse un tentativo di migliorare l'acustica, facendo riferimento alla campana come struttura per amplificare la diffusione del suono.¹⁰

⁸ Elena Povoledo, Teatro Età moderna, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, vol. 9, Roma 1962, coll. 758-775.

⁹ Numerosissima è la letteratura sui Bibiena. Si rimanda per brevità solo a *I Bibiena una famiglia europea*, a cura di Jadranka Bentini/Deanna Lenzi, Venezia 2000.

¹⁰ Patrizio Barbieri, The Acoustics of Italian Opera Houses and Auditoriums (ca. 1450-1900), in «*Recercare*». *Rivista per lo studio e la pratica della musica antica* 10, 1998, pp. 263-328, qui alla p. 285; Maria Ida Biggi, Le questioni acustiche affrontate nei progetti per il Teatro La Fenice nel 1790, in *Atti del 31° Convegno nazionale dell'Associazione italiana di acustica*, a cura di Davide Bonsi/Antonino Di Bella/Alessandro Peretti/Paolo Romagnoli, Padova 2004, pp. 5-11.

Tra questi, Francesco Algarotti che nel suo bellissimo *Saggio sopra l'opera in musica*¹¹ fa esplicito riferimento a quanto si evince dall'*Encyclopédie*¹² di Diderot e d'Alembert che, dalla metà del Settecento, ha influenzato il pensiero architettonico intorno alla costruzione dell'edificio teatro in tutta Europa e oltre. Nel secolo dei Lumi, il teatro ha assunto uno splendore ambiguo: da un lato simbolo di vizio e decadenza, assimilato allo sfarzo della corte, dall'altro dignità letteraria, autorità degli antichi che hanno scritto di teatro e costruito edifici teatrali straordinari.

In ogni caso, le maggiori novità negli edifici teatrali settecenteschi riguardano la ripartizione dello spazio complessivo all'interno dell'edificio che si amplia e articola in molte declinazioni, oltre alla grande sala vera e propria. Le proposte di ricostruzione dell'auditorium, secondo l'antica forma classica a cavea semicircolare, come già visto, sono teoricamente sostenute, ma nella pratica non si realizzano per motivi tecnici legati all'ampiezza del boccascena, ma soprattutto per la preminenza del ruolo sociale cui la struttura distributiva interna è rivolta.

Diverso è invece quanto accadeva nell'aspetto esterno dell'architettura dei teatri dopo la metà del secolo: inizialmente, molti teatri erano stati costruiti dentro edifici già esistenti o situati in posizioni nascoste in piccole viuzze e pertanto l'aspetto esteriore non ha avuto una definizione architettonica, anzi tendeva quasi a celarsi, a mimetizzarsi, come, ad esempio, nelle calli veneziane, nella città dove la vita teatrale settecentesca è molto intensa, ma occultata. Nel corso degli ultimi decenni del secolo, quando i riferimenti agli antichi stili decorativi hanno trovato nell'involucro architettonico, e soprattutto nella facciata, lo spazio in cui situarsi e anzi svilupparsi molto apertamente per mostrare all'esterno la funzione teatrale dell'edificio, l'architettura esterna della costruzione si va definendo in maniera molto precisa. La maggiore preoccupazione dei costruttori di teatri nel Settecento diviene la necessità di conciliare l'organicità strutturale con la volontà di attenuare il più possibile i difetti insiti nell'organizzazione spaziale della sala all'italiana a palchetti, modello mai messo in discussione, ma di cui si cerca un continuo progresso, soprattutto per consentire le migliori condizioni visive e acustiche per tutti gli spettatori, anche quelli in posizione meno favorevole nei confronti del palcoscenico. Infatti, lo sforzo è quello di perfezionare tutti i fattori legati a un'ottima resa acustica della sala e a una buona visibilità da ogni punto della platea e dei palchetti. Questi sono i temi ricorrenti e costanti della trattatistica settecentesca sulla costruzione teatrale:¹³ ci si occupa dei materiali acustici o meno, del dise-

¹¹ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Pisa 1989, pp. 76–80.

¹² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, meglio nota come *Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, pubblicata a Parigi tra il 1751 e il 1772. Cfr. *Il Teatro*, a cura di Fernando Mastropasqua, Milano 1981, n. 4.

¹³ Oltre ad Algarotti e Milizia già citati, si veda in ambito italiano, tra tantissimi altri: Enea Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato*, Vicenza 1762; Bernardo Antonio Vittone, Aggiunta Prima. Istruzioni teatrali, o sia Breve discorso sopra la forma de' teatri moderni, in id., *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architetto civile*, Lugano 1766, pp. 203–217; Antonio Planelli, *Dell'opera in musica*, Napoli 1772;

gno della curva della sala e del soffitto, delle misure dell'apertura del boccascena in relazione all'ampiezza della sala e alla sua altezza, dell'orientamento dei divisori fra palchetti, delle altezze e del disassamento dei palchetti verso il boccascena, dei sistemi di illuminazione e dell'assetto della scenografia, oltre a molti altri temi, come la ricerca della pianta ottimale del teatro, che vede impegnati architetti e teorici in una discussione in cui si intrecciano argomentazioni estetiche e riferimenti alla fisica, alla matematica e a complicate dimostrazioni geometriche.¹⁴ Un esempio di questo fervore di discussione e dibattito, negli anni 1780–1790, è il concorso per la costruzione del Teatro La Fenice di Venezia, che, nei documenti e nelle relazioni consegnate alla commissione giudicatrice, testimonia nella pratica il confronto tra le diverse opinioni derivanti dalle varie soluzioni proposte.¹⁵

Il percorso che, dalle esperienze barocche, porta fino alle soluzioni architettoniche neoclassiche della fine del secolo, può essere verificato attraverso molti campioni che identificano il modello uniformato di struttura e stile che si diffonde nell'intera Europa, dal Portogallo, da Parigi a Vienna fino alla Russia imperiale, attraverso l'Italia settentrionale e si diversifica soltanto in alcuni pochi esempi più innovativi in area tedesca. I casi sarebbero tantissimi, impossibile citarli tutti. Di certo tutti i maggiori architetti costruttori del Settecento si sono occupati di costruzione teatrale e hanno progettato edifici per lo spettacolo: Filippo Juvarra disegna il Teatro Ottoboni a Roma nel 1708 circa e prepara un progetto per il Teatro Regio di Torino, che è poi riprogettato e realizzato da Benedetto Alfieri nel 1740; Giovanni Antonio Medrano idèa il Teatro San Carlo di Napoli nel 1737; Luigi Vanvitelli disegna e costruisce il Teatro della Reggia di Caserta tra il 1756 e il 1768; Cosimo Morelli è progettista di molti teatri nello Stato Pontificio, tra cui il Lauro Rossi di Macerata nel 1780, il Teatro di Fermo nel 1790, il Pergolesi a Jesi nel 1790, quello dei Cavalieri di Imola nel 1785; Giuseppe Piermarini disegna il neoclassico Teatro alla Scala nel 1778; Giannantonio Selva progetta La Fenice di Venezia nel 1792 e il Verdi di Trieste nel 1801; Karl Friedrich Schinkel realizza il Berliner Schauspielhaus tra il 1810 e il 1818 circa.

Concludo ricordando il volume che ha costituito un vero e proprio compendio dell'architettura teatrale del secondo Settecento: *Essai sur l'architecture théâtrale* di Pierre Patte, pubblicato a Parigi nel 1782,¹⁶ poi tradotto da Paolo Landria-

Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Napoli 1777; Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine fino al presente*, Venezia 1785; Andrea Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma 1786; Vincenzo Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, Napoli 1787; Francesco Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia, vale a dire divisi in piccole logge*, Bassano 1790.

¹⁴ La trattatistica su questi temi continua a produrre interessanti testi che sono documentati nel volume di Elena Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma 1984.

¹⁵ Maria Ida Biggi, *Il concorso per La Fenice di Venezia 1789–1790*, Venezia 1997.

¹⁶ Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique. Avec un examen des*

ni e stampato a cura di Giulio Ferrario, a Milano, nel 1830.¹⁷ All'epoca tutti coloro che si sono interessati di architettura teatrale vi hanno fatto riferimento, tanto che Landriani nell'introduzione ha ammesso di averlo tradotto e pubblicato in Italia, perché non se ne trovava più una copia. Si tratta infatti del testo più conosciuto e apprezzato, che ha esercitato una enorme influenza a livello di definizione di un modello di teatro che sarà applicato, a partire da Parigi e dalla Francia, in tutta Europa. Alla fine del Settecento, la maggior parte degli architetti ha prediletto la forma della pianta ovale, simile a quella del Teatro Regio di Torino, disegnata da Alfieri e sostenuta come la migliore da Patte. Tutti gli architetti hanno ritenuto di evitare le forme a ferro di cavallo o a racchetta, che si erano affermate già nel Seicento, o quella a campana sostenuta dai Bibiena, e si può asserire che il teatro di quest'epoca applichi la forma a semi-ellisse o ovale nella maggior parte dei casi. Tutte queste caratteristiche si ritrovano nei teatri costruiti negli anni finali del Settecento, che quindi possono essere ricondotti all'idea di 'modello uniformato' nella costante compresenza di elementi classici per l'esterno e sala a palchetti per l'interno. Si potrebbe pensare a una sorta di contraddizione compositiva che non sembra risentire, in questi anni, della profonda incoerenza formale data dal contrasto tra la parte esterna e quella interna. Da un lato, quindi, l'insieme è basato su un'architettura fatta di requisiti che riprendono l'antichità classica e caratterizzano l'immagine stereotipata del teatro, come un portico e un timpano, il primo a colonne nella maggior parte dei casi ioniche o corinzie, dove il puro e severo dorico di primitiva memoria è sostituito da stili più ricchi e moderni, e il timpano è decorato con sculture che ricordano la funzione dell'arte teatrale, come le muse o Apollo. Portico e timpano, d'altronde, sono caratteristiche architettoniche piuttosto frequenti negli edifici di questi anni, ma che si possono ricondurre, in qualche modo, a uno stile o tipo prettamente teatrale o, risalendo al principio originario, architettonico, secondo la definizione che Quatremère di Quincy dà nel suo *Dizionario Storico di Architettura*, pubblicato in Francia nel 1832 e in Italia, a Mantova, nel 1847.

Dall'altro lato, in tutti i teatri di questi anni si è imposto il modello della sala a palchetti che, abbandonati gli sperimentalismi settecenteschi di ricostruzione classica, si ritrova vincente; la tradizionale sala all'italiana è richiesta dai committenti ed eseguita dagli architetti che, abbandonate le polemiche, ripropongono questa distribuzione spaziale con pianta più o meno ampia, con pareti ad alveare ritenute ora efficaci anche ai fini acustici. La struttura, che identifica il 'modello uniformato', è quindi costituita, all'interno, da una sala all'italiana servita da un impianto distributivo razionale e da ampi spazi di rappresentanza, combinati con un aspetto esteriore che richiama inconfondibilmente elementi strutturali

principaux théâtres de l'Europe, & une analyse des écrits les plus importants sur cette matiere, Paris 1782.

¹⁷ Pierre Patte, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale di Mr. Patte illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani*, a cura di Giulio Ferrario, Milano 1830.

li e decorativi classicheggianti. La facciata, nelle sue varie declinazioni, acquista un aspetto senza dubbio *mimico*, proprio perché identificabile grazie alla presenza del timpano, del portico e di riferimenti a decorazioni simboliche. Chiunque arrivi in una città può riconoscere immediatamente l'edificio che contiene il teatro, sia dalle dimensioni, sia dalle caratteristiche architettoniche, sia dalla collocazione urbanistica, oltre che dal suo porsi inevitabilmente come monumento della città e della società dominante.

Fabrizio Cruciani scrive che, in quest'epoca, la borghesia non cambia le strutture teatrali preesistenti, non ne modifica la morfologia, perché il teatro pubblico e cittadino non si lega all'uso scenico del teatro, ma alle funzioni di auto-rappresentazione della classe egemone in cui i palchi dominano per tutto il secolo, come prolungamento del salotto privato.¹⁸ I presupposti etici ed estetici richiedono una corrispondenza formale nell'organizzazione architettonica del teatro: i teorici di area milanese, da Pietro Gonzaga a Paolo Landriani, a quelli napoletani, da Antonio Niccolini in *Alcune idee sulla risonanza del teatro* del 1816, a Vincenzo De Grazia in *Discorso sull'architettura del teatro moderno* del 1825, fino al lombardo Francesco Taccani in *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro più propria alla propagazione del suono e sulla materia più atta a rinforzarlo e a sostenerlo* del 1840, confermano e sostengono questi principi, come ha ampiamente descritto Elena Tamburini.¹⁹

¹⁸ Cruciani, *Lo spazio del teatro*, pp. 100–101.

¹⁹ Tamburini, *Il luogo teatrale*.

I. L'espace architectural des théâtres des centres mineurs

Teatri minori di Antonio Niccolini. La diffusione di un modello dalla Toscana granducale al Regno di Napoli

Pier Luigi Ciapparelli

Antonio Niccolini (*San Miniato 21 aprile 1772, †Napoli 9 maggio 1850) è figura dominante nella temperie artistica a Napoli della prima metà dell'Ottocento. Protagonista di una poliedrica attività che spazia dalla scenografia al progetto architettonico e urbanistico, alle dissertazioni a carattere scientifico, allo studio e conservazione dell'Antico, occupa anche ruoli di grande rilievo nelle gerarchie istituzionali partenopee.¹ Nel 1822, dopo avere due anni prima ottenuto la cattedra di Prospettiva, è nominato Direttore del Reale Istituto di Belle Arti, per il quale nello stesso anno promuove una rilevante riforma, mentre nel 1816 assume il ruolo di primo direttore della Reale Scuola di Scenografia di Napoli istituita con decreto reale del 25 dicembre di quell'anno. Già nel 1811 consegue l'ambita carica di Architetto Decoratore del Reale Teatro di San Carlo, modificata intorno al 1823 in Architetto Decoratore dei Reali Teatri,² conseguente all'immediato successo dei suoi allestimenti scenici a partire dal 1807, data del suo insediamento nella capitale del Regno di Napoli.

Il suo contributo all'architettura teatrale è solitamente riferito ai numerosi interventi e ammodernamenti condotti nel Teatro di San Carlo di cui occorre almeno menzionare in questa sede la nuova facciata principale con il portico e l'avancorpo (1809–1811) e la ricostruzione della sala teatrale e del palcoscenico, dopo l'incendio disastroso della notte del 13 febbraio 1816, inaugurati il 12 gennaio 1817 con la cantata *Il sogno di Partenope* di Urbano Lampredi su musica di Giovanni Simone Mayr.³ I risultati di entrambi questi interventi costituiranno importante modello di riferimento non solo per le province campane ma anche per più centri primari e secondari del Regno di Napoli.

Nel 1823, all'età di cinquantuno anni, nella lettera indirizzata a Giovanni Carafa duca di Noja, Soprintendente dei Teatri e Spettacoli del regno,⁴ in accom-

¹ Dati i limiti di spazio restringo la bibliografia di riferimento ai contributi essenziali rinviando a questi per la produzione precedente: Franco Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Napoli 1980; *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807–1850)* [catalogo della mostra], a cura di Anna Giannetti/Rossana Muzii, Napoli 1997; Simona Rossi, *Interpretare l'antico. Architettura, archeologia e teatro nell'opera di Antonio Niccolini*, Napoli 2022; *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli* [catalogo della mostra], a cura di Pier Luigi Ciapparelli, Napoli 2023.

² Anna Giannetti, Reali Teatri, in *Antonio Niccolini architetto*, pp. 43–47, qui a p. 43.

³ Per questi due interventi, si veda Franco Mancini, *Il Teatro di San Carlo 1737–1987*, vol. 1: *La storia, la struttura*, Napoli 1987, pp. 38–46, 91 e 110.

⁴ Mancini, *Scenografia napoletana*, p. 88.

pagnamento all'invio di una copia della sua nota dissertazione sull'acustica delle sale teatrali, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*,⁵ dichiarava di avere costruito o restaurato quattordici teatri, incluso naturalmente il Massimo partenopeo. Il totale doveva essere suscettibile di ulteriore incremento dal momento che quasi fino al termine della sua vita Niccolini continua a elaborare progetti di ammodernamento o di costruzione ex novo, o a formulare pareri per edifici per lo spettacolo non di rado per centri secondari.

Teatri per le accademie toscane

La sua stessa iniziale attività in Toscana, dove si forma, è legata al *restyling* di edifici esistenti o al progetto di nuove sedi, oltre che naturalmente agli allestimenti scenici. In realtà l'esordio professionale nella scenografia avviene in seconda battuta rispetto alle commissioni assolute nel settore della decorazione come attestano i suoi primi lavori per ville ed edifici della nobiltà e borghesia toscane, ma anche di teatri di piccole dimensioni per accademie in centri primari e nelle periferie del Granducato.

Un primo intervento di ripristino decorativo è riportato nell'autobiografia del maestro⁶ per il teatro di Pescia, cittadina in provincia di Pistoia, compiuto insieme al fratello Giuseppe suo iniziale collaboratore. Dovrebbe riferirsi al Teatro dell'Accademia degli Affilati, sottoposto a ristrutturazione nel 1793–1795, con conseguente aggiunta di Regio nell'intitolazione, su disegno di pianta dell'architetto Niccolò Paoletti e progetto degli accademici Giuseppe Antonio Flori e Luigi Galeotti di Pescia.⁷ Tuttavia non restano elementi per potere valutare l'intervento se non l'entusiastica recensione apparsa sulla *Gazzetta Universale* di Firenze che loda gli artefici per il «raffinatissimo moderno gusto, che v'è a gran passi ripristinando l'ottimo antico greco».⁸ Allo stesso orientamento stilistico, secondo l'anonimo recensore, si ispiravano anche il sipario e le nuove scene sempre realizzate dai due fratelli.

⁵ Antonio Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, Napoli 1816 [1805].

⁶ *Ricordi della mia vita*, ms. alla Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli, Sez. ms. e rari, XX 105–106. È integralmente trascritto in Franco Mancini, Un'autobiografia inedita di Antonio Niccolini, in *Napoli Nobilissima* 3/3, 1964, fasc. 5, pp. 185–194. Alle pp. 190–191 sono le annotazioni sul teatro di Pescia.

⁷ *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di Elvira Garbero Zorzi/Luigi Zangheri, vol. 6: *Pistoia e Provincia*, Firenze/Venezia 1995, pp. 328 e 332. La *Gazzetta Universale* (22/43, 30 maggio 1795, p. 348) riporta invece come architetto dell'intervento Jacopo Bonazzi assegnando a Flori e Galeotti il ruolo di supervisori dei lavori e di finanziatori dell'opera e senza citare Paoletti.

⁸ Sembra utile riportare l'intera recensione riguardante lo spettacolo d'inaugurazione: «Pescia 22. Maggio. La sera del 13. corrente seguì l'apertura di questo nuovo Regio Teatro degli Affilati, con festa di Ballo, illuminazione, ed ingresso alle maschere. Nella sera appresso venne quindi riaperto dalla Comica Compagnia, diretta dal Sig. Gio. Battista Mancini. Il concorso in ambedue le sere fu numerosissimo, compresi molti distinti forestieri. L'elegante Teatro contiene in cinque Ordini numero 113. Palchi, compresi quello Regio. Dal vecchio, e di legno che

Più specificamente architettonico è il progetto delineato pochi anni dopo, nel 1798, insieme all'architetto pisano Alessandro Gherardesca (1777–1852) di poco più giovane. L'occasione è offerta dalla richiesta da parte di alcuni associati all'Accademia dei Costanti di Pisa di formulare un progetto per ingrandire e migliorare il teatro dell'istituzione. Un album con nove fogli e un disegno sciolto documentano l'idea progettuale corredata da un «Ristretto», ove sono messi a confronto i costi di realizzazione e gli utili risultanti dall'investimento nell'ammodernamento, nonché da un'interessante dissertazione, contenuta nella prima tavola, sulla metodologia progettuale adottata.⁹

L'intervento si profila sostanzialmente con la conservazione dei muri di sviluppo dello stabile e una diversa e più organica distribuzione degli spazi entro i quali si annoverano l'ampliamento di ambienti già esistenti, come il vestibolo d'ingresso e i camerini per gli artisti, portati a sedici (Figg. 1–2). Sono inoltre previste nuove funzioni non contemplate nella precedente fabbrica: una Sala dell'Accademia, da eventualmente utilizzare per feste da ballo, e una sala per il biliardo con suoi annessi alla quota del palco reale. Inoltre sale da gioco al secondo piano, ambienti per l'Accademia e l'abitazione del custode all'ultimo livello, oltre alla «Diacciatina» – l'ambiente per la vendita dei rinfreschi – e alla trattoria, entrambe con cucina annessa, e al corpo di guardia per i soldati. Significativo è che nei disegni siano anche evidenziati i camerini ad uso dei palchi, sebbene in numero molto ridotto e limitati al fianco sinistro della sala, interessante ripresa di un motivo elaborato da Giuseppe Piermarini nel Teatro alla Scala, a sua volta derivato dal Teatro Ducale milanese, ma rapportato a un edificio di dimensioni mol-

erano i Palchi, è stato ridotto allo stato attuale, e tutto di muro, sotto la direzione dei Sigg. Cavalieri Giuseppe Antonio Flori, e Luigi Galeotti di questa Città. Essi non hanno risparmiato nè spese, nè incomodi, per dare questo lustro alla Patria. Architetto della Fabbrica è stato il Sig. Jacopo Bonazzi, che con bene intesa, e solida maestria, ha costruito uno dei più bei Teatri del gusto moderno. La Pittura vi fa pompa di se. I valenti giovani Sigg. Fratelli Niccolini abbastanza noti per le loro diverse bellissime Opere, hanno stupendamente combinato la maestà, la profondità, e l'eleganza dell'Arte Pittorica, con il raffinatissimo moderno gusto, che v'ha a gran passi ripristinando l'ottimo antico greco. Essi hanno coronato e le spese dei mentovati Signori Cavalieri, e le fatiche del Sig. Architetto Ingegnere. La vastità dell'invenzione; la nobiltà del disegno; l'armonico, ed in vero ottimo colorito, e la più bella franchezza campeggiano in questa loro recentissima Opera. Il Sipario, ed i nuovi Scenarij sono pure degli stessi abilissimi Giovani, che con la loro bravura sanno trasportare l'animo di chi osserva, e l'uno e gl'altri alla considerazione della Greca grandezza, e perfezione, che sempre si ammirava nei Circhi, nelle Reggie, e nei loro magnifici Tempi. Il colorito punto non cede al segno, ma piuttosto si vede in fra di essi una gara concorde. Per contestare ai prelodati Giovani la pubblica soddisfazione, vennero dispensati diversi Componenti Poetici in lode ben dovuta al distinto merito loro.» Ibid. L'inaugurazione dell'edificio era stata inizialmente annunciata per il 10 maggio 1795. Cfr. *Gazzetta Universale* 22/36, 5 maggio 1795, p. 292.

⁹ Il progetto è pubblicato da Stefano Renzoni, Un promemoria per Antonio Niccolini, il Teatro dei Costanti, e qualcosa su Alessandro Gherardesca, in *Alessandro Gherardesca. Architetto toscano del Romanticismo* (Pisa, 1777–1852) [catalogo della mostra], a cura di Gabriele Morolli, Pisa 2002, pp. 150–160, 196–198 e tavv. xv–xvi.

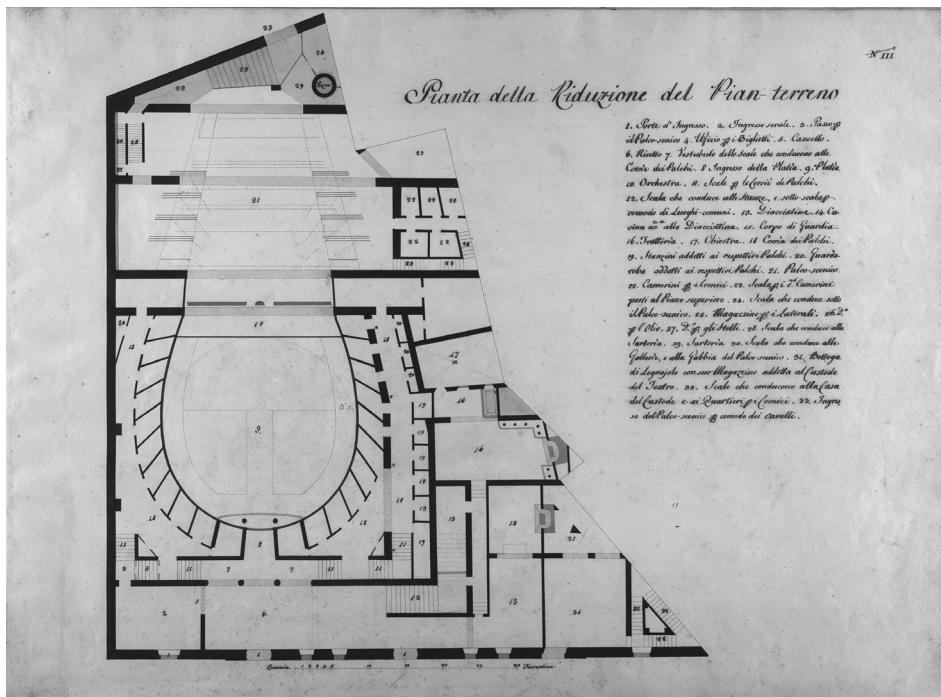


Fig. 1. Alessandro Gherardesca/Antonio Niccolini, *Progetto di ammodernamento del Teatro dell'Accademia dei Costanti a Pisa* (1798), tav. III, Planimetria di progetto del piano terreno. Pisa, Fondazione Pisa/Palazzo Blu

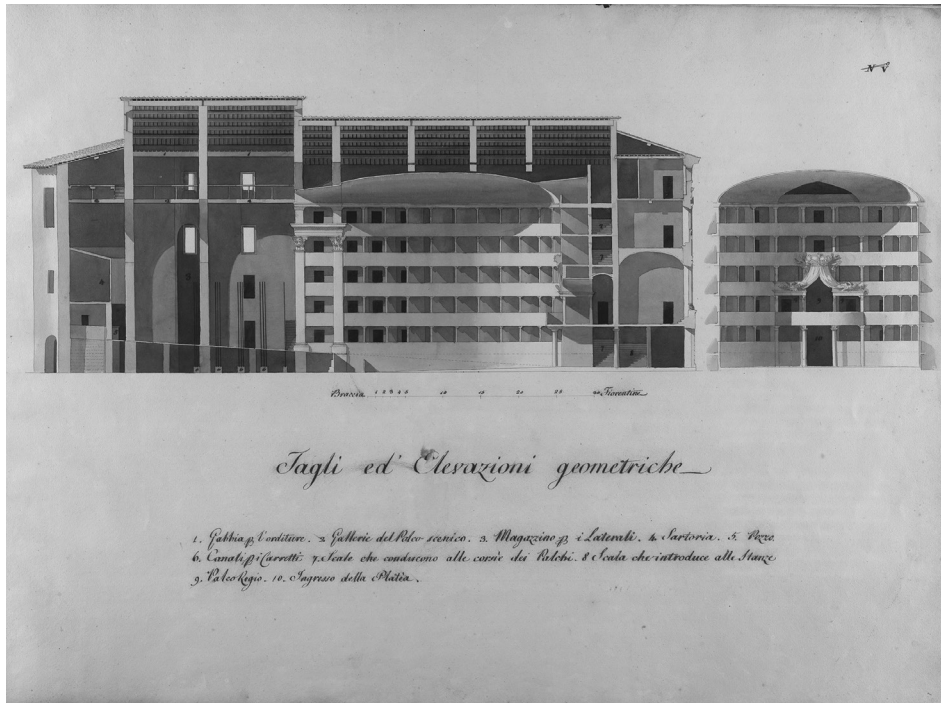


Fig. 2. Alessandro Gherardesca/Antonio Niccolini, *Progetto di ammodernamento del Teatro dell'Accademia dei Costanti a Pisa* (1798), tav. V, Sezioni longitudinale e trasversale. Pisa, Fondazione Pisa/Palazzo Blu

to più ridotte, il che dà il senso della volontà di ispirarsi a un modello esemplare dell'architettura teatrale settecentesca.

Di particolare interesse è l'intervento pensato per la sala teatrale per la quale ci si propone di migliorare il profilo con un'adeguata correzione della costruzione geometrica della curva, non perfettamente simmetrica nell'edificio preesistente, conservandone tuttavia l'impianto basato su un «perfetto semicerchio che dolcemente inchina a guisa di Ellisse verso la bocca e resta fino ad essa prolungato con un'aggiustata dimensione».¹⁰ Sembra di ravvisare in questa descrizione il tipo definito 'a racchetta' teorizzato circa vent'anni dopo da Francesco De Cesare, il quale nel suo trattato di architettura del 1827 (*Trattato elementare di architettura civile*, Napoli 1827) riedito con ampliamenti nel 1853 e nel 1855/56, mette a confronto la costruzione della pianta a ferro di cavallo, a suo parere identificabile nella nuova sala teatrale del San Carlo (1816/17) dovuta a Niccolini, con quella 'a racchetta' individuata nell'auditorio del Teatro Argentina di Roma di Gerolamo Theodoli inaugurato nel 1732.

L'aspetto più significativo del testo illustrativo del progetto dei due architetti toscani va riconosciuto nelle prescrizioni per il miglioramento dell'acustica, in cui è stata giustamente ravvisata un'anticipazione delle teorie in seguito discusse con maggiore approfondimento da Niccolini nel suo trattato sull'acustica delle sale, cui si è prima accennato e la cui *editio princeps* livornese si data al 1805 e quindi pochi anni dopo l'impegno progettuale per i Costanti. Nella relazione dell'album pisano è infatti già espresso chiaramente il principio di neutralità della curva del 'pozzo' alla resa acustica della sala e da ricercare invece nell'appropriata curvatura del soffitto che, se efficacemente studiata, consentirà un'uniformità di ascolto nell'auditorio. Per l'altro parametro considerato imprescindibile nella progettazione del teatro dal dibattito illuminista, l'uguaglianza della visione per tutti gli spettatori, ci si propone invece una diversa inclinazione dei tramezzi di suddivisione dei palchi impostati su «divisorie rette sulle Visuali» per i palchi disposti nel semicerchio di fondo e «sulle divisorie medie proporzionali al centro del Palco-scenico» per i restanti,¹¹ risultando il palcoscenico chiaramente visibile da tutti punti dell'auditorio grazie anche a un posizionamento più alto del punto dell'orizzonte.

Nel trattato del 1805 Niccolini sviluppa ulteriormente queste riflessioni pervenendo alla conclusione che la forma della sala, come anche la presenza o meno di palchi e delle decorazioni sulle balaustre, non siano determinanti per la «risuonanza» ma condizionate invece dall'ampiezza del palcoscenico che determinerebbe una maggiore o minore circolazione di corrente d'aria, veicolo della trasmissione del suono.

Maggiore efficacia sul risultato acustico, e in questo riprende quanto già espresso nel 1798, è la configurazione del soffitto che prescrive impostato «sopra

¹⁰ Ibid., pp. 154 e 197, cat. 33, tav. I.

¹¹ Ibid.

il cerchio, acciocchè le ripercussioni siano equi-distanti per ogni parte al centro della Platea». ¹² Pur non dichiarando espressamente l'adesione a un tipo il maestro sembra suggerire la circonferenza come matrice geometrica per il profilo del soffitto e quindi anche della sala.

La parte più debole del progetto per i Costanti è la proposta per il prospetto principale (Fig. 3). Sebbene si possono ravvisare nel motivo dei tre portali con conci radiali e nel bugnato che riveste il primo registro anticipazioni per la più originale e armonica facciata del Massimo partenopeo, l'insieme non sembra rispondere efficacemente alle istanze di riconoscibilità dell'edificio nel contesto cittadino, soprattutto nella mancata capacità di estrinsecarne la sua funzione di sede per lo spettacolo, richiesta dal dibattito nazionale ed europeo sul tema. ¹³

Se la proposta elaborata con Gherardesca resta lettera morta, Niccolini opererà comunque nell'edificio nel 1804 ma limitatamente al ciclo decorativo e insieme al fratello Giuseppe. L'intervento esteso dai palchi, al soffitto, al sipario e al vestibolo ¹⁴ è stato definitivamente cancellato nelle ristrutturazioni successive ma di questa impresa resta un disegno per il *plafond* (Fig. 4) la cui identificazione è avvalorata dalla scritta autografa che ne documenta la paternità e la realizzazione. ¹⁵ Il soggetto raffigurato, Apollo e le Muse sullo sfondo di una campitura a cielo aperto, riprende senza particolare originalità un'iconografia consueta nelle sale settecentesche: valga per tutte la decorazione della volta della sala teatrale della Reggia di Caserta inaugurata nel carnevale del 1769 e dovuta a Crescenzo La Gamba per le figure e a Gaetano Magri per le decorazioni. ¹⁶ L'incontro con l'Antico, fonte inesauribile d'ispirazione per l'artista, non ha ancora prodotto significativi risultati.

Come è stato suggerito potrebbero essere riferiti a questa occasione due bozzetti con progetti di decorazione per l'aula teatrale conservati nella collezione Zangheri ¹⁷ (Figg. 5–6) da attribuire forse a Giuseppe ¹⁸ con parapetti alternati a campiture con figure in processione secondo il modello dei trionfi all'antica. L'alternanza

¹² Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro*, p. 26.

¹³ Sull'argomento si veda Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma 1974; Elena Tamburini, *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma 1984.

¹⁴ *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol. 3: *Pisa e provincia*, a cura di Elvira Garbero Zorzi/Luigi Zangheri, Firenze/Roma 1992, pp. 71, 75 e 77. Nel documento relativo all'incarico i fratelli devono iniziare i lavori il 15 febbraio 1804. Niccolini nell'autobiografia riferisce solo dell'ammodernamento del vestibolo. Cfr. Mancini, *Un'autobiografia*, p. 190.

¹⁵ Napoli, Certosa e Museo di San Martino, *Gabinetto dei disegni e stampe*, inv. 8015. È pubblicato in Antonio Niccolini *architetto*, p. 40 e pp. 75 e 86 n. 1.8 scheda di Giannetti.

¹⁶ Pier Luigi Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli e il teatro di corte di Caserta*, Napoli 1995, pp. 16–17.

¹⁷ *I teatri storici della Toscana*, vol. 3, pp. 24–25, 59–61 figg. 1–4a–c e p. 77. Ringrazio Luigi Zangheri per avermi gentilmente fornito le riproduzioni degli esemplari.

¹⁸ Renzoni, Un promemoria, p. 157. Renzoni contesta l'ipotesi attributiva ad Antonio Niccolini dei disegni avanzata da Garbero Zorzi e Zangheri, di cui alla nota precedente, suggerendo invece la paternità di Giuseppe. Va menzionato che in alternativa ad Antonio Niccolini i due studiosi ipotizzavano di riferire gli esemplari a Luigi Ademollo e in questo caso datandoli al 1824 quando viene promosso un esteso intervento di rinnovo delle decorazioni della sala pisana.



Fig. 3. Alessandro Gherardesca/Antonio Niccolini, *Progetto di ammodernamento del Teatro dell'Accademia dei Costanti a Pisa* (1798), tav. vi, Prospetto per la facciata principale. Pisa, Fondazione Pisa/Palazzo Blu



Fig. 4. Antonio Niccolini, *Studio per il plafone del Teatro dell'Accademia dei Costanti a Pisa* (1806). Napoli, Museo e Certosa di San Martino, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 8015

tra balaustri e pannelli ispirati a modelli archeologici connoterà anche il prospetto del 'pozzo' del Teatro di San Carlo ricostruito dopo il disastro del 1816 e per i quali il riferimento è stato identificato nelle incisioni degli otto volumi delle *Antichità di Ercolano esposte* pubblicati tra il 1757 e il 1792.¹⁹ Si tratta di un tema che connota anche la rinnovata Pergola fiorentina, in questo caso con i Trionfi di Bacco e di Nettuno dispiegati su parapetti a fascia, nell'ammodernamento promosso nel 1789 da Luigi Ademollo cui si deve nella stessa occasione anche lo splendido sipario a tema mitologico. Indipendentemente dalla paternità e ove mai vadano effettivamente riferiti al rifacimento della sala per gli accademici pisani, i disegni della collezione Zangheri metterebbero in luce, già a questa data, una precoce adesione dell'autore al gusto ispirato ai nuovi modelli decorativi che pochi anni dopo dalle sale teatrali italiane maggiori comincia a diffondersi anche nei centri primari della penisola. Si pensi all'ammodernamento della Scala condotto da Giovanni Perego nel 1807 per la visita di Napoleone Bonaparte o il *restyling* della Fenice dovuto a Giuseppe Borsato nel 1808 sotto la sorveglianza di Selva.²⁰

Per converso anche Gherardesca si riallaccia professionalmente con l'Accademia pisana per una ristrutturazione dell'edificio, di minore entità rispetto al progetto del 1798 ma comunque significativa, tra il 1824 e il 1828, occasione che vede nuovamente presente il collega samminiatese per la formulazione di un parere in merito ai lavori da realizzarsi in occasione della sua visita a Pisa nel 1823.²¹

L'ultima tappa di questo ciclo di lavori toscani è costituita dalla ridipintura nel 1806 del Teatro degli Avvalorati di Livorno durante la Reggenza di Maria Luisa di Borbone. In quest'opera, Niccolini è affiancato dal pittore livornese Giuseppe Maria Terreni, ma il risultato non incontrò la soddisfazione della committenza se venne infatti occultato da un successivo intervento decorativo nel 1820. In mancanza di documentazione iconografica occorre rivolgersi alla descrizione contenuta nella lettera di offerta dei due artisti all'Accademia, resa nota da Stefano Mazzoni, con cui proponevano i lavori da eseguire e il relativo compenso.²² Vi emerge in particolare la configurazione del *plafond* della sala ispirato agli antichi velari con al centro una circonferenza entro la quale erano raffigurati i più celebri poeti greci, latini e italiani.

Ne è stata intravista la premessa per il più grande velario del San Carlo,²³ eseguito da Giuseppe e Anselmo Cammarano insieme a Frantz Hille e Gaspare Mugnai nel 1816 su disegno di Niccolini, dove tuttavia il tema iconografico descritto per la sala pisana è esteso ai grandi poeti del mondo da Omero ad Alfieri, mentre nel sistema di raccordo della grande tela all'ultimo ordine del 'pozzo' è

¹⁹ Cfr. Chiara Garzya Romano, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli 1978, p. 77.

²⁰ Cfr. Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809–1823*, Venezia 1995, p. 13.

²¹ Renzoni, Un promemoria, pp. 158–159.

²² Stefano Mazzoni, Il Teatro degli Avvalorati, in *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658–1847)* [catalogo della mostra], a cura di Elvira Garbero Zorzi/Stefano Mazzoni/Luigi Zangheri, Venezia 1989, pp. 91–105, qui alle pp. 94 e 103 scheda 2.2.21.

²³ Elvira Garbero Zorzi, Alcune considerazioni sui teatri livornesi, in *La fabbrica del «Goldoni»*, pp. 51–64, qui alle pp. 55–56.

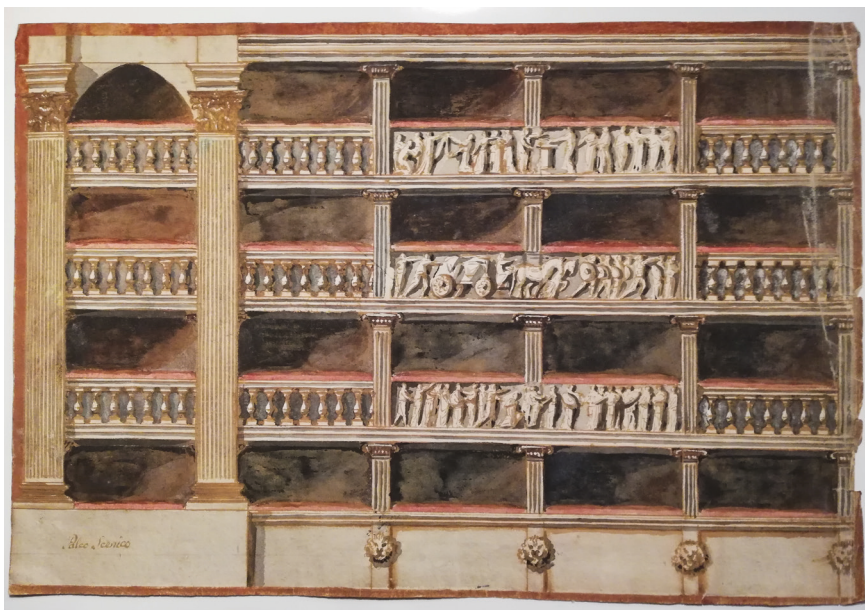


Fig. 5. Ignoto del XIX secolo, *Progetto per la decorazione delle fasce dei palchi del Teatro dell'Accademia dei Costanti di Pisa*. Firenze, Collezione Luigi Zangheri

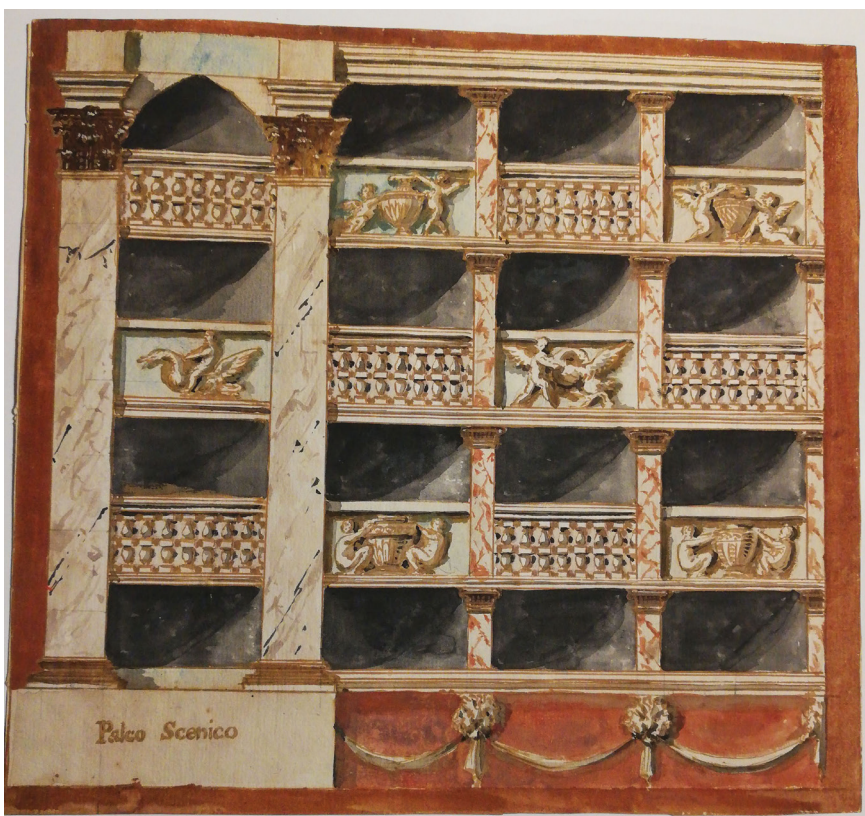


Fig. 6. Ignoto del XIX secolo, *Progetto per la decorazione delle fasce dei palchi del Teatro dell'Accademia dei Costanti di Pisa. Variante*. Firenze, Collezione Luigi Zangheri

evidente il richiamo alle coperture leggere degli edifici antichi con aste collegate a finti drappi alla maniera dei velari romani.

Va anche ricordato per la contemporaneità di esecuzione con i lavori del Teatro degli Avvalorati, il ciclo decorativo presentato nel nuovo Teatro Carlo Lodovico in San Marco a Livorno, inaugurato nello stesso anno (1806) in cui è ultimata la consorella sala livornese. In questo caso si registra di nuovo l'apporto di Ademollo con un ampio ciclo che dispiegava nel soffitto la *Reggia del Sole* come descritta nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nelle parapettate dei palchi ventiquattro arazzi illusionistici raffiguranti episodi dell'*Iliade* alternati a campiture con panoplie, stemmi e motivi di ispirazione antica²⁴ certamente in linea con le ricerche decorative di Niccolini.

Da queste prime esperienze toscane si può concludere che lo scenografo alle soglie del suo trasferimento a Napoli ha ormai assimilato e sperimentato un nuovo linguaggio decorativo e strutturale, oltre che scenico, da opportunamente trasferire nella sua multiforme attività in Italia Meridionale. Qui ha la possibilità innanzitutto di attingere direttamente a esempi dell'Antico molto diversi dai reperti etruschi conservati in Toscana, perlustrando i cantieri di scavo in continuo divenire dei centri campani sepolti dall'eruzione pliniana del 79 d. C., oltre ai monumenti romani dei Campi Flegrei.

Dalla capitale alle province del regno

Il suo impegno costante per i Reali Teatri della capitale, il San Carlo e il Fondo, gli impedisce di rivolgersi con grande continuità in realizzazioni in capoluoghi o centri minori del regno per i quali tuttavia fornisce progetti, di cui non sempre può dirigere i lavori, o pareri comunque influenti e determinanti per la diffusione delle sue idee nei cantieri dei teatri del Mezzogiorno.

Va ricordato che la nascita del sistema teatrale 'moderno' nell'Italia Meridionale non va ricondotta ai soli interventi postunitari ma trova le sue radici nella rete fondata dai sovrani Napoleonidi durante il decennio francese a imitazione di quanto avveniva oltralpe. Esempolari sono i due viaggi compiuti da Gioacchino Murat in Calabria e in Puglia rispettivamente nel 1810 e nel 1813 con concessioni di nuovi edifici teatrali nelle province meridionali non di rado con interessanti sviluppi del tipo della chiesa-teatro particolarmente diffuso a Parigi. Indipendentemente dal fallimento di alcune di queste iniziative con la Restaurazione, la politica di implementazione condotta dai francesi si prolunga nel nuovo governo.

Niccolini entra in questa rete con interventi a distanza: ad esempio per la sala del Teatro San Ferdinando di Chieti, caso emblematico di chiesa gesuita concessa da Giuseppe Bonaparte nel 1808 per essere trasformata in teatro, ma inaugu-

²⁴ Stefano Mazzoni, Il Teatro Carlo Lodovico in San Marco, in *La fabbrica del «Goldoni»*, pp. 107–119, qui alle pp. 107–109.

rato nel 1818 in piena Restaurazione, il maestro sovrintendente a Napoli alla realizzazione della dote scenica e del sipario.²⁵

Più indiretto è il suo contributo a un episodio pugliese, il teatro di Bitonto, dal 1862 intitolato a Umberto I e oggi al compositore Tommaso Traetta, da considerare ulteriore conferma della diffusione in scala ridotta del modello stabilito con i suoi interventi al San Carlo. La paternità del samminiatese per il progetto è dibattuta dalla storiografia. Le fonti documentarie che lo riguardano si datano al 1835 quando un gruppo di ventuno famiglie del piccolo centro, costituitosi in società di azionisti con convenzione firmata il 27 aprile 1835,²⁶ richiedono un accreditato progettista per il loro scopo a Nicola Santangelo, Ministro Segretario di Stato del regno, attraverso la mediazione dell'Intendente di Terra di Bari. Quest'ultimo nella sua lettera descrive anche precise caratteristiche per l'edificio: tre ordini di palchi più la 'pigionara', il diametro maggiore della sala di trentacinque palmi e gli annessi adeguatamente proporzionati. Interessante è che nel documento si faccia riferimento all'acquisizione da parte dei committenti di un terreno in posizione centrale e servito da ampie strade quale adeguato presupposto per l'edificazione della fabbrica.²⁷ Il dato è tanto più rilevante dal momento che nel recente restauro conclusosi nel 2005, si è potuto confermare che l'edificio è in parte appoggiato sulle mura urbiche della città inglobandone alcuni elementi. Nondimeno la sua costruzione determinò modifiche all'area su cui insiste con la ristrutturazione del fabbricato prospiciente la facciata principale e l'apertura di una nuova strada che tuttora lambisce l'edificio (via Goldoni), utile a collegare il nuovo borgo con il centro antico della città e a facilitare l'accesso al teatro per le carrozze.²⁸

La missiva dell'Intendente prima descritta seguiva cronologicamente la redazione di un primo progetto da parte dell'architetto Francesco Lerario,²⁹ già responsabile di un analogo elaborato per Barletta rimasto sulla carta,³⁰ evidentemente

²⁵ Pier Luigi Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694–1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli 1999, pp. 47–49; id., *Alle origini del sistema teatrale preunitario nel Regno di Napoli. Progetti e realizzazioni tra il decennio francese e la Restaurazione*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815)*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli 2016, pp. 25–50. Per il teatro di Chieti: ibid., pp. 28–29.

²⁶ *Strutture teatrali dell'Ottocento in Puglia. Province di Bari e Foggia*, a cura di Erminia Cardamone/Matteo De Filippis, Bari 1987, p. 155 scheda di Cardamone.

²⁷ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), Ministero della Pubblica Istruzione, f. 470, fasc. 111, Lettera s.a. all'Intendente di Terra di Bari del 13.5.1835, Lettera dell'Intendente di Terra di Bari al Ministro Segretario di Stato del 13.6.1835.

²⁸ Felice Moretti, *Committenti e mecenati del Teatro Umberto I di Bitonto*, in *Cultura e società a Bitonto nell'Ottocento. Atti del convegno nazionale*, a cura di Felice Moretti/Vincenzo Robles, Bari 2003, pp. 287–302, qui a p. 298. A questo studio si rinvia anche per i documenti relativi alle convenzioni stipulate dalla società dei ventuno bitontini per l'edificazione dello stabile (p. 291) e a lavori ultimati per l'assegnazione dei palchi e la gestione del teatro (pp. 293–297).

²⁹ Stefano Milillo, *Architetti e maestranze per il Teatro di Bitonto*, in *Studi bitontini* 79, 2005, pp. 119–132, qui alle pp. 125–126 e Documento 1.

³⁰ Luciana Zingarelli, *Il Teatro Nuovo di Bari (1813–1854). Alle radici della committenza borghese*, in Vito A. Melchiorre/Luciana Zingarelli, *Il Teatro Piccinni di Bari*, Bari 1983, pp. 37–191, qui a p. 90 nota n. 105.

rifiutato in questa fase dagli azionisti con conseguente domanda di un professionista della capitale. Alla risposta che suggeriva di rivolgere l'incarico a Niccolini, formulata dal Principe di Ruffano Soprintendente dei Teatri e Spettacoli interpellato a riguardo dal Ministro Santangelo,³¹ tuttavia non fa seguito documentazione probante un reale impegno del maestro toscano per l'edificio, né d'altra parte si hanno elementi utili ad ascriverne con certezza ad altri la progettazione.

Di recente è stata avanzata l'attribuzione della facciata all'architetto napoletano Francesco Romano, vicino all'ambiente accademico della capitale in quanto nominato nel 1807 membro del Consiglio dei Lavori Pubblici insieme a Paolo Santacroce, professore di architettura presso il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli di cui come si è detto Niccolini è Direttore dal 1822. In una lettera del suo amico e collaboratore Luigi Castellucci con la quale inviava i disegni di Romano per la facciata al conte Diego Gentile,³² figura di spicco dell'ambiente bitontino preunitario, questa è descritta così come appare nella litografia pubblicata sul periodico *Poliorama Pittoresco* nel 1838³³ (Fig. 7) per divulgare l'avvenuta inaugurazione dello stabile, il 15 aprile 1838 giorno di Pasqua, senza tuttavia menzionarne l'ideatore. La litografia corrisponde abbastanza puntualmente all'opera costruita, dato che sembra confermare l'attribuzione a Romano dell'invenzione della facciata, a meno delle statue dei quattro compositori nelle nicchie rettangolari del secondo registro, che nella lettera Castellucci si appresta a riferire che per economia potranno essere lasciate vuote – «che anche le nicchie vuote decorano un edificio»³⁴ – mentre per i tondi con busti dei quattro poeti consiglia di realizzarli in terracotta come infatti verrà attuato.

Indipendentemente dall'effettivo apporto di Niccolini a questa vicenda è evidente la ripresa nella facciata di temi appartenenti alla sua cifra espressiva e derivati dalla sua produzione: la sequenza dei portali con bugne, anche se un po' appiattite rispetto al risalto riscontrabile nel progetto pubblicato e le nicchie con busti rinviano all'avancorpo del San Carlo, sebbene nell'episodio bitontino manchi l'elemento essenziale del Massimo partenopeo ovvero il portico. Tali citazioni erano evidentemente sentite, e non solo per il caso di Bitonto, come adeguato segno di riconoscimento del ruolo che il piccolo teatro doveva assumere nel contesto del comune pugliese con funzione analoga a quella del grande modello di riferimento. Sembra significativo che ancora in età unitaria temi della facciata niccoliniana con i suoi simboli continuino ad essere riproposti con diverse interpretazioni e dimensioni nei teatri minori meridionali come attesta, ad esempio, il Teatro Garibaldi a S. Maria Capua Vetere di Antonio Curri inaugurato nel 1896.

³¹ ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, f. 470, fasc. 111, Lettera s.a. al Soprintendente dei Teatri del 20.6.1835; Lettera del Soprintendente dei Teatri al Segretario di Stato Ministro degli Interni del 25.6.1835; ibid. dell'8.7.1835. Si veda anche Fara Fusco, Fonti d'archivio, in *Antonio Niccolini architetto*, pp. 175–186, qui a p. 184 (xxiii).

³² Milillo, Architeti e maestranze, pp. 122–123 e Documento 2.

³³ Domenico Valente, Nuovo Teatro in Bitonto, in *Poliorama Pittoresco* 2/41, 1838, pp. 325–326.

³⁴ Lettera di Luigi Castellucci al conte Diego Gentile del 28.10.1835. Citata da Milillo, Architeti e maestranze, Documento 2, p. 128.

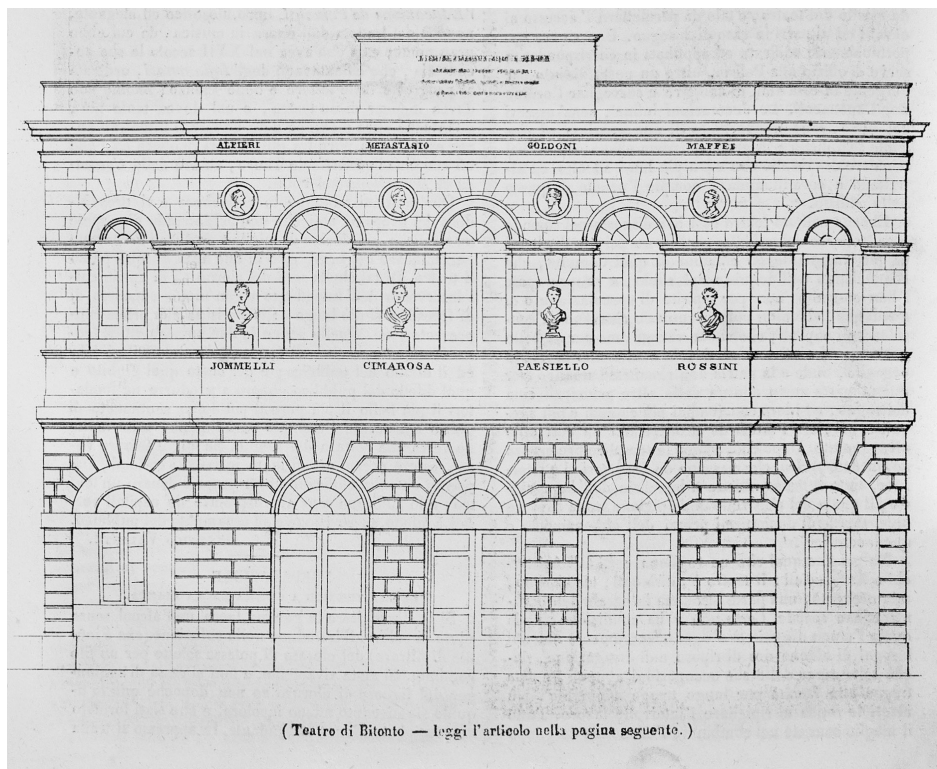


Fig. 7. Ignoto del XIX secolo, *Facciata del nuovo teatro di Bitonto*. Litografia. Da: Domenico Valente, *Nuovo Teatro in Bitonto*, in *Poliorama Pittoresco* 2/41, 1838, p. 325. Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III»

Anche per l'interno dell'edificio bitontino si colgono i riflessi delle ricerche niccoliniane rilevabili nella grande ampiezza del palcoscenico in proporzione all'area della sala, aderente ai precetti espressi nel trattato del 1805, e nell'uso del tipo a ferro di cavallo di cui tuttavia sarebbe necessario indagare l'originario profilo per tracciare una più chiara derivazione. Ancora più esplicito è il riferimento nel sipario, dovuto al pittore Giuseppe Villari di Ruvo e purtroppo perduto a seguito dell'abbandono dello stabile dopo il disastroso crollo delle capriate della copertura nel 1972, descritto in una fonte come «Sipario secondo il piccolo di S. Carlo di un bel verde».³⁵

Ulteriore testimonianza, in questo caso come parametro di confronto, è quella di Domenico Valente, il quale nell'articolo apparso nel periodico primo citato, ricorda che le dimensioni dei palchi «in latitudine» erano più ampie di quelle delle cellule del San Carlo, nonché la presenza di camerini per ciascun palco

³⁵ Ibid., p. 131.



Fig. 8. Antonio Niccolini, *Prospetto per un teatro*. Napoli, Museo e Certosa di San Martino, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 7974

disposti oltre il corridoio di servizio come nel progetto per il teatro accademico di Pisa più sopra discusso.³⁶

Se la facciata definitiva del teatro bitontino va forse assegnata ad altri, un disegno autografo di Niccolini³⁷ raffigurante il prospetto principale di un teatro di modeste dimensioni (Fig. 8) può forse riferirsi a una sua ipotesi poi accantonata, o più probabilmente, dato il differente sistema di aperture osservabile rispetto all'opera realizzata, ad altro edificio di simili dimensioni da ancora identificare. Si riscontra anche qui la suddivisione in due registri ma in questo caso i tre ingressi sono separati da muri con eleganti bassorilievi e la scansione del secondo livello è affidata a paraste ioniche secondo uno schema riconoscibile anche in altri episodi dell'architetto come la facciata verso il giardino di Villa Lucia a Napoli.

Il tema decorativo dei bassorilievi di gusto antiquario va ricondotto alle numerose esperienze che a partire dagli anni Venti l'architetto compie nel settore dell'archeologia: oltre all'avvio della pubblicazione del *Real Museo Borbonico* nel 1824, opera editoriale monumentale con un ampio rendiconto su quanto emerso dagli scavi vesuviani, va menzionato il trasporto nel 1843 del grande mosaico della *Battaglia di Isso* rinvenuto nella Casa del Fauno a Pompei nel 1839 ed esposto nel museo della capitale.

³⁶ Nella planimetria pubblicata da Cardamone (*Strutture teatrali*, p. 157) si osservano tuttavia complessivamente solo quattro camerini.

³⁷ Napoli, Certosa e Museo di San Martino, *Gabinetto dei disegni e stampe*, inv. 7974. Pubblicato in *Antonio Niccolini architetto*, pp. 76 e 97 scheda 3.1 di Giannetti.

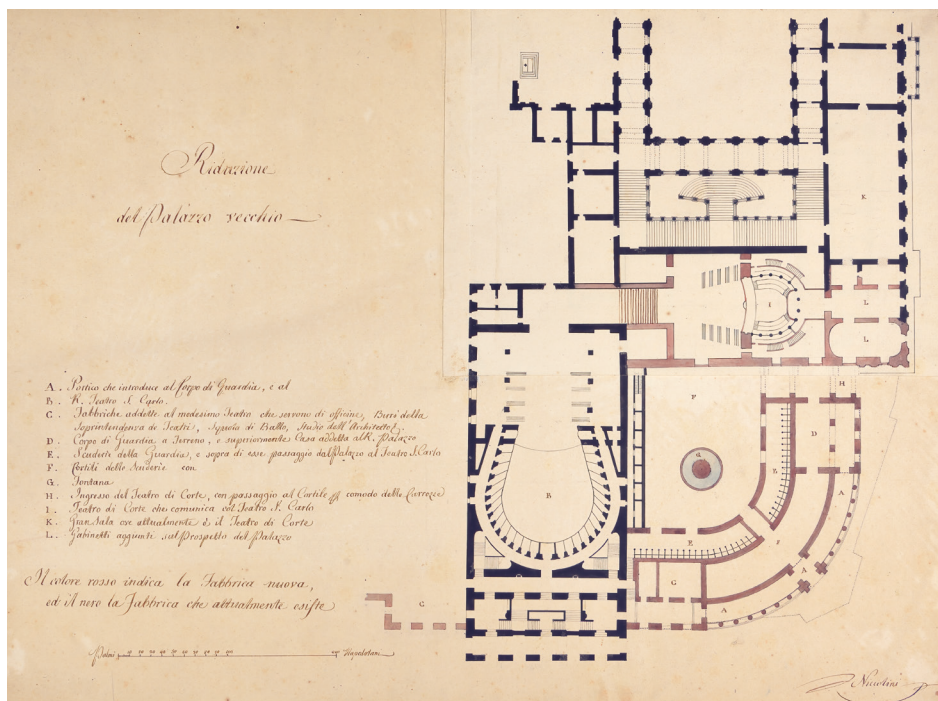


Fig. 9. Antonio Niccolini, *Progetto per il raccordo tra il Teatro di San Carlo e il Palazzo Reale*. Il nuovo Teatro di Corte è identificato dalla lettera I. «Teatro di Corte che comunica col Teatro S. Carlo». Napoli, Museo e Certosa di San Martino, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 7863

Ispirato a prototipi antichi è anche il progetto per un nuovo teatro di Corte, nell'ambito di un'ampia ipotesi di riassetto del raccordo tra il Teatro di San Carlo e la Reggia napoletana, con una cavea di piccole dimensioni a gradinate racchiusa da un colonnato³⁸ (Fig. 9) in cui è possibile intravedere rimandi alle proposte teoriche francesi della seconda metà del Settecento.

Queste esperienze certamente influenzano anche la sua più importante realizzazione al di fuori della Campania, il Teatro Piccinni di Bari, che è possibile ricondurre al novero dei teatri minori per le dimensioni proporzionate, rispetto al progetto iniziale, alla popolazione della città e certamente non comparabili a quelle dei teatri reali della capitale. La vicenda della sua costruzione, estremamente lunga e complessa, avviata nel 1836 e conclusasi nel 1854 e quindi dopo la morte del maestro (1850), trova le sue premesse in una serie di proposte progettuali, già a partire dal 1819/20, volte a sostituire il desueto teatro provvisorio del Sedile. Il lungo *iter* della fabbrica è stato esaustivamente sondato da Luciana Zingarelli³⁹ e non richiede di essere richiamato in questa sede, ma giova ricordare che Niccolini certamente presenta nel 1837 un progetto articolato in otto tavole e un model-

³⁸ Napoli, Certosa e Museo di San Martino, Fondo Niccolini, inv. 7863. Pubblicato in *Antonio Niccolini architetto*, p. 160 scheda di Giannetti con bibliografia precedente.

³⁹ Zingarelli, *Il Teatro Nuovo di Bari*, pp. 37–186.

lo, purtroppo al momento non più reperibili con allegata una *Memoria* esplicativa delle scelte effettuate. Una riduzione della proposta iniziale è imposta dal Ministro Santangelo, ritenendo le proporzioni dell'edificio delineato nel progetto sovradimensionate rispetto alla popolazione della città. Ne consegue una variante, approvata nel luglio del 1839, che riduce la sala teatrale a quattro ordini di palchi più il loggione e definisce un restringimento del proscenio e dei palchi conferendo all'insieme le caratteristiche osservabili nei teatri minori del regno. Resta invece il carattere monumentale dell'insieme dovuto alla connessione di tre corpi edilizi e alla particolare enfasi conferita alla facciata principale.

Nonostante la presenza del figlio Fausto nel 1842, inviato da Niccolini per diramare le questioni sorte tra i direttori dei lavori, Luigi Revest e Vincenzo Fallacara e l'impresa realizzatrice, le sue idee progettuali furono presumibilmente molto mutate nell'esecuzione.

Le peculiarità dell'opera vanno colte innanzitutto nella sensibilità urbanistica dell'intervento che già anticipa la concezione dell'edificio teatrale come fulcro di sistemazioni urbane osservabile in diverse realizzazioni italiane postunitarie del secondo Ottocento. Il Piccinni è collocato in un'area perimetrale del Borgo di Bari ma con un ampio asse viario, il futuro Corso Ferdinando (oggi Corso Vittorio Emanuele), parallelo alla facciata principale che per altro fronteggia la lunga mole del Palazzo dell'Intendenza. Ne va anche ricordata la coesistenza con il Municipio, inserito nel corso dei lavori in uno dei due corpi fiancheggianti il portico, secondo un tipo, il teatro-casa comunale, particolarmente diffuso tra gli anni Trenta e Cinquanta dell'Ottocento in Puglia e in Campania.

A questo si associa all'interno lo studio originale degli annessi e dei percorsi: l'asse suggerito dal portico esterno e dal grande atrio si prolunga nel vestibolo ottagonale che immette alle scale di accesso ai palchi e alla sala teatrale, secondo una concezione che dimostra l'aggiornamento ai risultati delle ricerche delle grandi realizzazioni italiane della prima metà dell'Ottocento come il Regio di Parma (1821-1829) e il Carlo Felice di Genova (1827). Una molteplicità di ingressi consentono anche l'afflusso diversificato del pubblico, a piedi o in carrozza, in una logica che già anticipa le soluzioni della seconda metà del secolo. Sono anche proposti efficaci accorgimenti di prevenzione degli incendi, individuabili nella stanza per i pompieri con cisterne per l'acqua collocata a fianco del palcoscenico e nei muri con funzione di isolamento per la scena dalla platea e per l'intero perimetro dell'edificio.

La mano di Niccolini si può forse rilevare maggiormente nella configurazione della sala e della facciata esterna. Se le tavole del progetto, a quanto ne sappiamo, non contenevano la precisazione del ciclo decorativo, da meglio definire in accordo con gli artisti scelti, l'articolazione del 'pozzo' appare derivata dal Massimo partenopeo con sensibili adattamenti alle dimensioni e al carattere meno rappresentativo dell'edificio: dalle balaustre alternate a bassorilievi dei parapetti, alla configurazione dell'imbotte dell'arcoscenico, alla soluzione dell'ultimo ordine con sottili aste a sostegno del velario, sono molteplici i richiami all'assetto svolto nel-

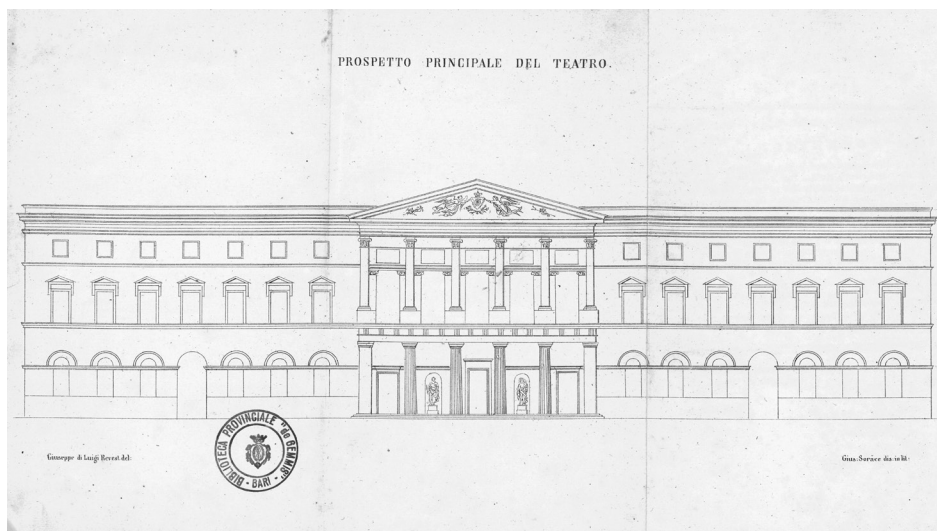


Fig. 10. Luigi Revest, *Prospetto principale del Teatro Piccinni di Bari*. Litografia di Giuseppe Sorace. Da: Michele Achille Bianchi, *Pel nuovo Teatro di Bari Maria Teresa. Poche parole e pochi versi*, Bari 1854, tavola senza numerazione. Su concessione della Biblioteca De Gemmis della Città Metropolitana di Bari (prot. 30311 del 6.4.23)

la grande sala napoletana. La presenza sul cantiere dei napoletani Luigi De Luise e Leopoldo Galluzzi, collaboratori del maestro, responsabili per il velario, certamente giova a conferire alla sala pugliese una cifra stilistica niccoliniana.

L'idea di un'*équipe* di fiducia del maestro, portatrice del suo linguaggio espressivo e delle sue tecniche, che si sposta dalla capitale in un centro primario del regno è ulteriormente convalidata dalla presenza di Giuseppe Castagna, allievo della Reale Scuola di Scenografia e costante collaboratore del maestro per gli allestimenti nei Reali Teatri, impegnato al Piccinni nella realizzazione di tutti i lavori di decorazione interna e della dote scenica, quest'ultima ideata a Napoli da Pietro Venier e da Fortunato Queriau, capomacchinista del San Carlo, responsabile invece dell'apparato scenotecnico.

Alcuni dettagli, come le figure lampadofore di gusto neoegizio del vestibolo si delineano come citazioni dai simili elementi disegnati per l'atrio del Massimo napoletano.

Inedito è invece il disegno della fronte principale (Fig. 10) dove il portico sussiste ma non sporge dal filo della facciata, mentre al secondo registro ritornano gli elementi osservati nel disegno per un teatro minore prima discusso, ma qui riproposti in una scala maggiore e iterati.

Le colonne doriche utilizzate per il portico rinviano alla predilezione del maestro per il più antico degli ordini greci, osservato e disegnato nei suoi sopralluoghi pestani, ma anche riproposto liberamente in diversi suoi bozzetti scenici dove il lessico è associato al carattere di forza ed eroismo e pertanto ritenuto appropriato a luoghi con connotazione eroica.

Nell'edificio barese la sua coniugazione con il timpano triangolare a conclusione della facciata, elemento già presente in alcuni elaborati per il prospetto principale del Teatro del Fondo rimasti inattuati,⁴⁰ restituisce mirabilmente l'immagine del teatro-tempio e rinvia a un archetipo dell'architettura teatrale maturato in ambito francese⁴¹ che Niccolini presumibilmente apprende grazie al contatto, nei primi anni della fase napoletana, con i professionisti d'oltralpe presenti alla corte dei sovrani Napoleonidi come Étienne-Chérubin Leconte.

Si può concludere che dall'analisi delle esperienze toscane e di quelle più impegnative nel Meridione maturate dal maestro nella sua lunga carriera, emerge un'uniformità di metodo, che tanto per i teatri reali quanto per quelli minori, punta ad apportare ai progetti e alle realizzazioni i risultati della sua speculazione teorica supportata da una straordinaria competenza tecnica che l'esercizio continuativo di Architetto Decoratore dei Reali Teatri costantemente rinnova e consolida. Il modello aulico fissato con i diversi interventi nel Massimo della capitale è suscettibile di adattamento alle condizioni diverse dei siti e dei contesti urbani per i quali progetta, dimostrando la flessibilità delle sue argomentazioni sulla propagazione del suono e del prototipo di facciata elaborato per il San Carlo. In quest'ultima i temi della loggia ionica, invenzione da ricondurre anche a un approfondimento del dibattito e delle realizzazioni in ambito francese, insieme al portico saranno oggetto di rielaborazioni diverse in opere del secondo Ottocento come attestano le citazioni di questi elementi nei teatri di Capua, S. Maria Capua Vetere, Cava dei Tirreni e Salerno solo per circoscrivere la ricorrenza ai territori campani. Nondimeno il suo contributo va anche individuato nell'elaborazione di un linguaggio, maturato nel continuo accostamento con l'Antico, che variamente interpretato da imitatori ed epigoni concorre a fissare un codice espressivo comune per l'architettura dei teatri nelle province meridionali destinato a non estinguersi in età unitaria, ma protrattosi fino alla conclusione del secolo.

⁴⁰ Paolo Mascilli Migliorini, Antonio Niccolini e il Teatro del Fondo a Napoli. Progetti di trasformazione in periodo murattiano, in *Rivista italiana di Studi Napoleonici* 26/2, 1989, pp. 69–79, specie p. 76; Giannetti, *Reali Teatri*, pp. 46–47 e 76, 100, 103 schede 3.2.1 e 3.2.2 di Gianetti.

⁴¹ Daniel Rabreau, Il teatro-monumento. Un secolo di tipologia «alla francese». 1750–1850, in *Zodiac* 2, 1988, pp. 44–69.

Teatri minori nel territorio piacentino tra età napoleonica e restaurazione asburgica

Giovanna D'Amia

La geografia dei luoghi dello spettacolo in Italia si presenta alquanto disomogenea soprattutto nelle realtà provinciali dove esiste una rete di sale 'minori' che risultano tali per capienza e dimensione, ma anche per il fatto di essere collocate in posizione marginale rispetto ai centri principali della vita teatrale. Un *casus studi* di un certo interesse per indagare i rapporti tra teatri 'maggiori' e 'minori' e per ridefinire il sistema delle relazioni tra centro e periferia, ci sembra quello dell'attuale provincia di Piacenza, un territorio 'di confine' tra Lombardia ed Emilia-Romagna (ovvero tra stati diversi prima dell'Unità nazionale), storicamente conteso tra due grandi poli di attrazione: Milano e Parma. Per sincerarsene basti una sola segnalazione, tratta dalle *mémoires* dei viaggiatori stranieri che nella prima metà dell'Ottocento hanno attraversato la Penisola: Auguste Louis Blondeau – un musicista *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma che fu in Italia negli anni 1809–1812 e che volle introdurre il suo resoconto di viaggio con dettagliate *Observations sur les théâtres italiens* – ignora deliberatamente il pur recente Teatro Municipale di Piacenza (1804), a profitto della Scala milanese, che ritiene «la più bella sala d'Italia», e del Teatro Farnese di Parma, che a suo giudizio «compendiava forma antica e forma moderna».¹ L'importanza di questi due centri della vita teatrale non ha bisogno di essere ricordata in questa sede. Nella città lombarda fino al 1776 era attivo il Teatro Ducale realizzato nel 1717 da Giovanni Domenico Barbieri all'interno del palazzo di corte, con una pianta a U divergente e con palchetti dotati di retropalchi² e nel 1778 era stato inaugurato il nuovo Teatro alla Scala di Giuseppe Piermarini, che aveva definitivamente consacrato l'impianto planimetrico a ferro di cavallo.³ A Parma il riferimento d'obbligo restava invece il Teatro Farnese di Giovanni Battista

¹ «La plus belle salle de toute l'Italie [...] est celle de la Scala»; e «[la sala del Farnese di Parma] participait de la forme antique et de la forme moderne». Auguste Louis Blondeau, *Voyage d'un musicien en Italie (1809–1812) précédé des observations sur les théâtres italiens*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Liège 1993, pp. 64 e 66. Le traduzioni sono dell'autrice. Interessanti sono le note di Blondeau sulla Scala, dove ricorda che «ha sei ordini di logge chiuse dal lato degli spettatori da tende di seta blu in un ordine, arancione in quello superiore e bianca più sopra, e così alternativamente fino in cima.» («[...] elle a six rangs de loges fermées du côté des spectateurs par des rideaux de soie bleue à un étage, orange à l'étage supérieur, blanche plus haut, et ainsi alternativement jusqu'en haut.») Ibid., p. 64.

² A riprova della fortuna del Teatro Ducale tra XVIII e XIX secolo, restano i disegni di Pierre-Adrien Pâris (erroneamente catalogati come relativi alla Scala) in Bibliothèque Municipale de Besançon, *Fond Pâris*, vol. 483, 203, 207 e 211.

³ La pianta a ferro di cavallo, adottata a metà Settecento da Gerolamo Theodoli nel Teatro Argentina di Roma, era stata già utilizzata da Giovanni Medrano nel San Carlo di Napoli e da Gian Antonio Selva nella Fenice di Venezia.

sta Aleotti, nonostante questo fosse inutilizzato da decenni⁴ e fosse stato sostituito dal teatrino di Stefano Lolli nel 1689 (che sarà demolito nel 1820):⁵ per un teatro 'moderno' secondo i canoni della cultura ottocentesca bisognerà infatti attendere il nuovo Teatro Regio (in origine Ducale) edificato su progetto di Nicolò Bettoli tra il 1821 e il 1828.⁶

La marginalità di Piacenza appare però del tutto ingiustificata: nella città emiliana Jacopo Barozzi da Vignola aveva infatti ipotizzato un grandioso progetto di cortile-teatro per Palazzo Farnese (anche se destinato a restare incompiuto), mentre Ferdinando Bibiena vi aveva sperimentato per la prima volta la 'scena per angolo', in occasione della rappresentazione del *Didio Giuliano* al Teatro della Cittadella nel 1687. Molto prima della costruzione del Teatro Municipale, la città emiliana poteva inoltre vantare ben tre teatri stabili aperti al pubblico, di proprietà ducale e ricavati all'interno di strutture edilizie preesistenti.

Il più antico era il Teatro delle Saline (detto anche Salone della Commedia o Teatro Piccolo), che doveva il proprio nome al fatto di essere stato ricavato all'interno dell'ex deposito del sale del Dazio Grande, in un salone al terzo piano. Era stato realizzato nel 1593 per iniziativa di Pietro Martire Bonvino con un impianto a U di forma allungata con tre ordini di palchi, sostenuti al livello della platea da «piontoni» in legno e sormontati da un loggione detto «dei rondoni» per il pubblico popolare. Alla sala, accessibile da una lunga scalinata, era annessa una «osteria con suo camino [e] camerino annesso», mentre il palcoscenico era privo di orchestra e di spazi di servizio, come si evince dai rilievi del «geometra pubblico piacentino» Francesco Zanetti che nel 1758 era stato incaricato della sua ristrutturazione (Fig. 1).⁷ Il secondo in ordine cronologico era il Teatro Nuovo o di Piazza, così chiamato perché nel 1646 fu ricavato all'interno del salone dell'anzianato di Palazzo Gotico in piazza Cavalli, che era stato precedentemente allestito in foggia di teatro da Giacinto Vignola e Jacopo Bianchi in occasione del carnevale del 1561. Realizzato dall'organaro piacentino Cristoforo Rangoni, che ideò anche le macchine per le scene, presentava un impianto in forma di U allungata con tre ordini di palchi in legno dipinto a imitazione del marmo e un finto ordine realizzato a *trompe-l'oeil*. Aveva poi un proscenio con quattro colonne corinzie

⁴ Si veda la scheda relativa in *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna*, a cura di Lidia Bortolotti, Bologna 1995, pp. 209–211.

⁵ Cfr. *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, a cura di Ivo Allodi, Milano 1969. Un disegno del 'petit théâtre' di Parma, attribuito a Nicolas Marie Potain, è pubblicato in Giovanna D'Amia, Disegni di Teatri italiani nella Bibliothèque de l'Opéra di Parigi, in *Il Disegno di Architettura* 23/24, 2001, pp. 63–69.

⁶ Cfr. Gianni Capelli, *Il teatro Regio di Parma. Architettura, scene, spettacoli*, Parma 1991.

⁷ Cfr. *Piante, ossia delineazioni di tutti i piani e ordini di cui sono composte le reggie Fabbriche de' teatri di Piacenza, cioè del Teatro Piccolo detto delle Saline e del Teatro Grande detto della Cittadella*, in Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza (in seguito BPLPc), *Raccolta Pallastrelli*, ms. 258 (da cui sono tratte le citazioni). Ma si veda anche il *Disegno di pianta del R.D. Teatro posto sopra il Dazio Grande e della Salina in Piacenza*, del 21 febbraio 1743, in Archivio di Stato di Parma (ASPr), *Mappe e disegni*, vol. 23, n. 35, pubblicato in Bruno Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545–1600*, Parma 1982, p. 426.

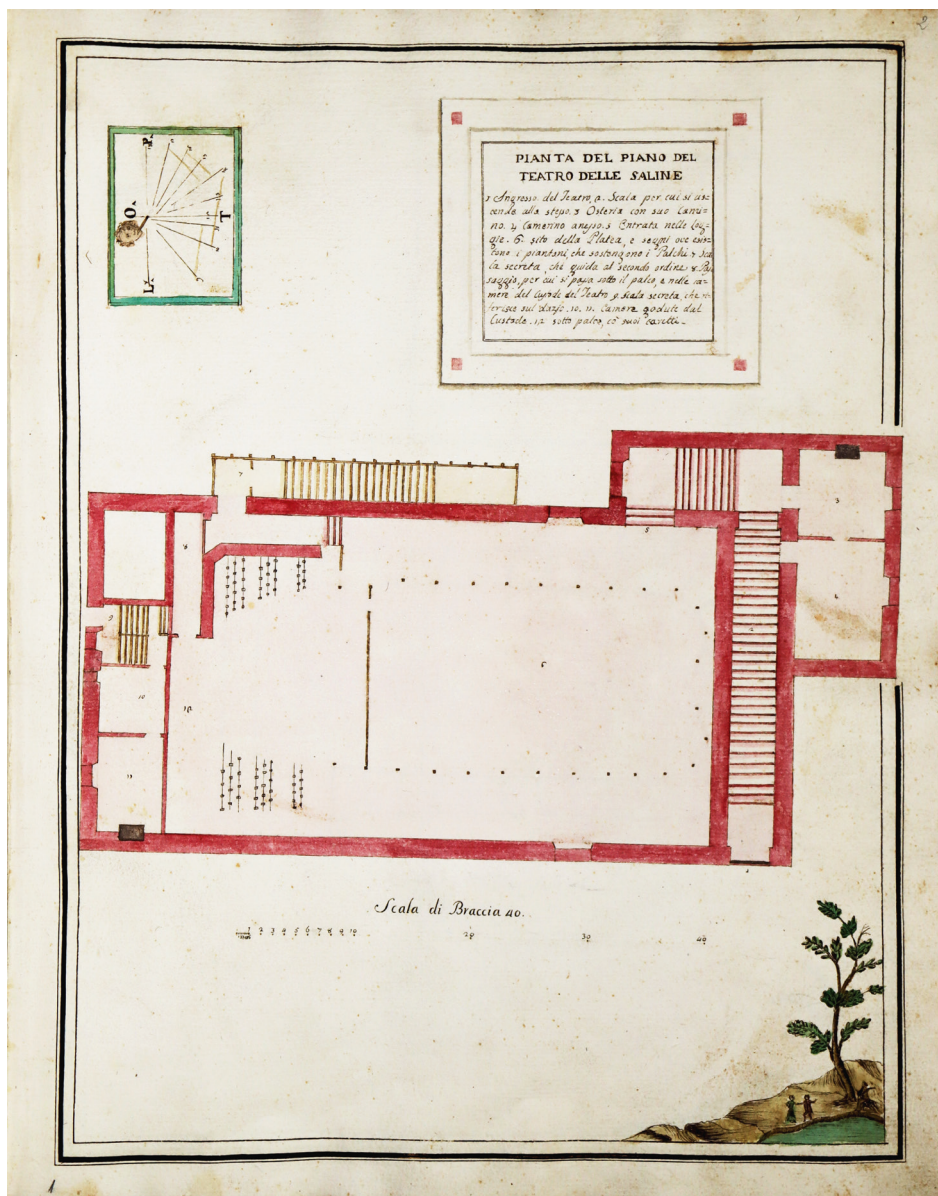


Fig. 1. Francesco Zanetti, *Pianta del Piano del Teatro delle Saline*, 1750 ca. Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza, *Raccolta Pallastrelli*, ms. 258

intervallate dalle raffigurazioni della Pace e della Virtù e un sipario con «a basso rilievo, vaga di colori, ricca d'oro, chiara di lumi, la Città di Piacenza in bellissima prospettiva»,⁸ ma le sue attività si erano interrotte intorno al 1720. Il terzo era il Teatro di Cittadella (detto anche Teatro Grande per le sue dimensioni) che fu realizzato intorno al 1680 accanto al Castello Visconteo (altrimenti detto Cittadella), cui era collegato per mezzo di un cavalcavia che consentiva ai duchi residenti in palazzo Farnese di accedervi al coperto. Aveva un ingresso separato sulla piazza per il pubblico pagante, con una propria facciata (Fig. 2), ed era dotato di un atrio con biglietteria e guardaroba, affiancato da una «osteria» e da una «camera da café». Come si rileva dai disegni di Francesco Zanetti (Fig. 3), l'ampia sala in forma di U era articolata in cinque ordini di palchi sostenuti da «pillastrelli» a livello della platea, mentre il palcoscenico era dotato di buca per l'orchestra, di proscenio, di sottopalco con i «rispettivi carretti», di «tagli per le scene» e di un ballatoio per i movimenti scenici all'altezza del quarto ordine di palchi. Sul lato posteriore era invece ricavato un «Casino dei virtuosi di musica» dotato di un piccolo giardino.⁹

Grazie a una relazione del 1789 a firma dell'ingegnere Franco Sartorio conosciamo lo stato del Teatro delle Saline e del Teatro della Cittadella nei primi tempi dell'occupazione francese, qualche anno prima che quest'ultimo fosse distrutto dall'incendio che si scatenò la notte della vigilia di Natale del 1798. Il Teatro Grande era dotato di due «Palchi Reali» (uno «contiguo al Proscenio», l'altro «rimpetto al Proscenio»), di sedili «fatti di nuovo» in corrispondenza dei palchetti del quarto ordine e di «quaranta sedili aventi anche tutto di legno ed altri otto sedili rotti» in platea.¹⁰ Inoltre possedeva una copiosa dotazione scenica che comprendeva «sedici Teloni in tela nuova, e quattro in tela vecchia, forniti di loro rispettive corde» e delle rispettive quinte, che erano «in tutto centoquindici, novantacinque nuove e quindici vecchie». Gli scenari – uno dei quali raffigurante una Piazza che risulta «dipinto dal Gonzaga»¹¹ – illustravano soggetti ricorrenti che potevano essere riutilizzati nelle diverse rappresentazioni, quali un

⁸ Bernardo Morando, L'autore a chi legge, in id., *Il ratto d'Elena*, Piacenza 1662 (Opere. Poesie drammatiche del Co. Bernardo Morando, vol. 2), pp. 3–8, qui a p. 4. Sul teatro, di cui non esistono testimonianze iconografiche, cfr. Attilio Rapetti, Il teatro ducale nel palazzo Gotico, in *Bollettino Storico Piacentino* 46, 1951, pp. 45–51.

⁹ Si vedano le *Piante, ossia delineazioni*, citate alla nota 7, la planimetria della piazza conservata in ASPr, *Mappe e disegni*, 23/46 e il rilievo di Lotario Tomba datato 1821 (successivo all'incendio del 1798) in Archivio di Stato di Piacenza (ASPC), *Mappe, stampe e disegni*, n. 724. Sul teatro, di cui si ignora il nome del progettista (anche se è plausibile ipotizzare un coinvolgimento diretto di Ferdinando Bibiena), cfr. Attilio Rapetti, Il Teatro ducale della Cittadella, in *Bollettino Storico Piacentino* 46, 1951, pp. 1–10.

¹⁰ Franco Sartorio, *Descrizione de' due R. ducali Teatri di questa città, colli Fabbricati annessi a' medesimi*, 8 aprile 1789, in BPLPc, *Raccolta Pallastrelli*, ms. 543. La relazione era stata redatta al termine dell'amministrazione triennale del cavaliere Luigi Costa che aveva ripristinato i sedili degli ultimi ordini e la dotazione scenica.

¹¹ Sartorio, *Descrizione de' due R. Ducali Teatri di questa città*. Purtroppo non è stato possibile identificare la scena attribuita al Gonzaga.



Fig. 2. La piazza antistante il Palazzo Farnese di Piacenza con la Cittadella viscontea e l'attiguo Teatro di Cittadella in un'incisione settecentesca di M. Lottici. Piacenza, collezione privata

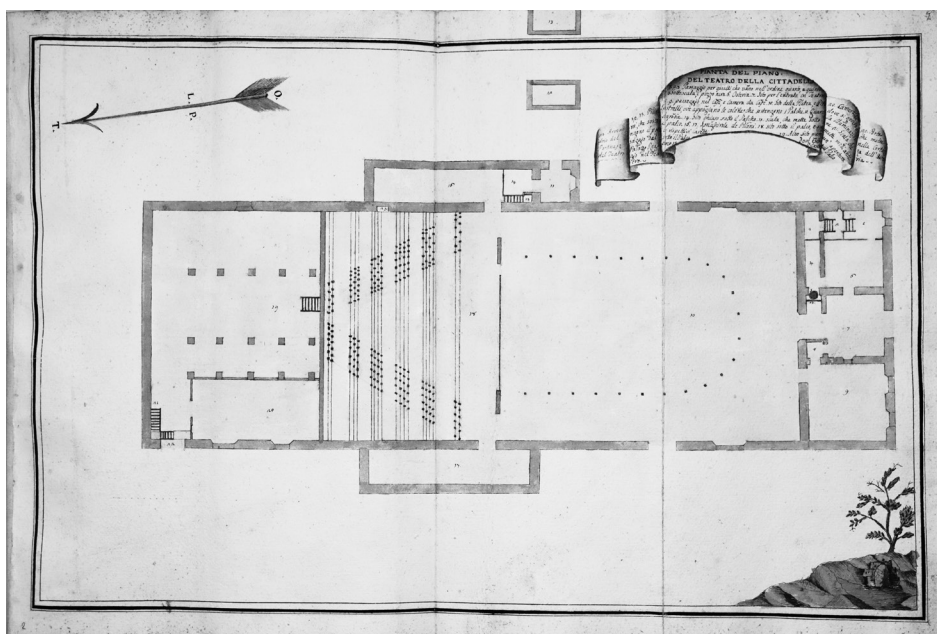


Fig. 3. Francesco Zanetti, *Pianta del Piano del Teatro di Cittadella*, 1750 ca. Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza, *Raccolta Pallastrelli*, ms. 258

padiglione, una moschea, un giardino, una «borasca di mare», un anfiteatro, un trionfo, un «appartamento», un sepolcro, un atrio, un «gabinetto romano» o un «giardino d'Armida». Decisamente più ridotta era invece la dotazione scenica del Teatro delle Saline (anch'esso munito di due palchi ducali, uno dei quali «contiguo al palco scenario»), che pur risultava rinnovata di recente: questa comprendeva infatti cinque «Teloni nuovi» (Gabinetto, Strada, Atrio, Campagna e Reggia) e quattro «Teloni vecchi» corredati da quarantadue «quinte nuove» e otto «quinte vecchie».¹²

Fu proprio in età napoleonica – quando la città di Piacenza era amministrata per conto del governo francese da Médéric-Louis-Elie Moreau de Saint Méry – che fu portata a termine l'edificazione del Teatro Nuovo (oggi Municipale), destinato a sostituire la sala di Cittadella distrutta nel 1798.¹³ La sua vicenda costruttiva è nota, anche se è utile richiamarla in questo contesto in quanto costituì un modello per molti teatri realizzati in provincia nella prima metà dell'Ottocento. Il Teatro Nuovo nacque infatti per iniziativa di un gruppo di privati che – dopo aver sventato un analogo progetto promosso dall'imprenditore francese Pierre Laboubé¹⁴ – si costituirono in società accollandosi le spese di costruzione in cambio di una concessione d'uso di dodici anni, al termine della quale il teatro sarebbe divenuto di proprietà del governo ad esclusione dei palchi privati dei soci.¹⁵ Il modello di riferimento era quello adottato nel 1776 a Milano per la costruzione del Teatro alla Scala, edificio da cui l'architetto Lotario Tomba trasse ispirazione anche per il disegno della sala, benché nella soluzione definitiva egli adottò un impianto a tre quarti d'ellisse in alternativa al più tradizionale schema a ferro di cavallo.¹⁶ La

¹² Ibid.

¹³ Si veda il discorso di Moreau de Saint Méry per la posa della prima pietra il 29 settembre 1803, pubblicato da Marcello Spigaroli in *Un nuovo teatro applauditissimo. Lotario Tomba architetto e il teatro municipale di Piacenza. Atti della giornata di studi (Piacenza, 4 dicembre 2004)*, a cura di Giuliana Ricci/Vittorio Anelli, Piacenza 2007, pp. 209–211.

¹⁴ La proposta, presentata da Laboubé (o La Boubé) al duca Ferdinando di Borbone il 4 aprile 1802, prevedeva la costruzione di un «Teatro modellato sull'esemplare di quel di Milano» sull'area di palazzo Nibbiani in via Verdi, allora di proprietà dell'imprenditore francese. Alla proposta – che fu approvata il 22 giugno, ma che non trovò adesione da parte dei privati che avrebbero dovuto concorrere alla costruzione – era allegato un primo progetto di Lotario Tomba, relativo a una sala con forma a ferro di cavallo: «con cinque ordini di palchi compresi i Lubbioni», con «Loggiato esteriore per le carrozze, sala d'ingresso, servizio di caffè» (ASPC, *Teatri*, b. 8, fasc. 1).

¹⁵ Si veda la Convenzione dell'8 Fruttidoro anno XI (26 agosto 1803) tra l'Amministrazione degli Stati di Parma e Piacenza e la «Società costruttrice e conduttrice di un nuovo teatro in Piacenza» (nel caso milanese la concessione del teatro era di 23 anni). Sulle vicende storiche del teatro, cfr. soprattutto Luigi Galli, *Il Teatro Comunitativo di Piacenza*, Piacenza 1858; Egidio Papi, *Il Teatro Municipale di Piacenza. Cento anni di storia*, Piacenza 1913; Francesco Bussi, *Il Teatro Municipale di Piacenza*, Piacenza 1954; Maria Giovanna Forlani, *Il Teatro Municipale di Piacenza (1804–1984)*, Piacenza 1985; *Il Teatro Municipale di Piacenza nel bicentenario della fondazione, 1804–2004*, a cura di Stefano Pronti, Piacenza 2004; Roberto Mori, *Teatro Municipale di Piacenza 1804–2004*, Piacenza 2004.

¹⁶ Disegni di Lotario Tomba per il teatro sono conservati in: BPLPc, *Raccolta Pallastrelli*, ms. 258; ASPC, *Mappe, stampe e disegni*, nn. 123, 124, 128, 131, 258, 415, 724, 1042, 1813, 2113, 2297,

scelta costituiva una precisa presa di posizione nel dibattito sulla pianta ideale che animava la cultura architettonica dalla metà del Settecento: la forma ellittica, sperimentata da Benedetto Alfieri nel Teatro Regio di Torino (1738) e consigliata sia da Francesco Algarotti (1763) che da Pierre Patte (1782),¹⁷ era stata infatti adottata da Cosimo Morelli nel teatro di Imola (1782) da cui Tomba trasse ispirazione.

Il teatro piacentino fu realizzato entro l'involucro dell'ex palazzo Landi-Pietra con quattro ordini di palchi (tutti dotati di camerini retropalco, secondo il modello scaligero) e una «galleria del lubbione» (Fig. 4) e fu inaugurato, seppur ancora privo di facciata, il 10 settembre 1804. Successivamente – quando la duchessa Maria Luigia d'Austria lo donò al Comune (1816) – assunse il nome di Teatro Comunitativo e fu ridecorato negli anni 1826/27 su progetto di Alessandro Sanquirico, che fornì anche i disegni per il sipario «fiamingo» e per il «comodino rappresentante un luogo delizioso» realizzato da Domenico Menozzi.¹⁸ Su proposta di Sanquirico furono poi uniformate le cortine dei palchi (a fasce alterne celesti e gialle), anche se nel 1827 fu respinta dai palchettisti la proposta di tinteggiare tutti gli interni «a colore celestre chiaro con fregio di stellette dorate». Nel 1830 fu infine realizzata la facciata con un disegno modificato rispetto ai progetti del Tomba, redatto dall'ingegnere Giuseppe Pavesi che aveva assunto la direzione dei lavori.²⁰

Gli anni della Restaurazione asburgica – in cui il Ducato di Parma, Piacenza e Guastalla fu affidato a Maria Luigia d'Austria – comportarono un generale incremento dei teatri nel territorio piacentino, a cominciare dall'istituzione di diverse compagnie filodrammatiche.²¹ Quella del capoluogo (la Società Filodrammatica

2980, 3013, 3043, 3046, 3186; ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 23 n. 65. Cfr. Bruno Adorni, L'architettura, in *Storia di Piacenza*, vol. 5: *L'Ottocento*, Piacenza 1980, pp. 558–565, e Cecilia Arcani, Lotario Tomba architetto della Piacenza neoclassica e il Teatro Nuovo, in *Un nuovo teatro applauditissimo*, pp. 95–119 (dove però i riferimenti archivistici non sono sempre affidabili).

¹⁷ Si vedano Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Opera in Musica* (in part. l'edizione livornese del 1763 con il paragrafo «Del teatro», pp. 70–83); Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris 1782; Gabriel Pierre Martin Dumont, *Parallèle de Plans des plus Belles Salles de Spectacles d'Italie et de France*, Paris [1762–1777]; oltre ai testi di Francesco Milizia, *Del Teatro*, Venezia 1773; e *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia 1794.

¹⁸ A Sanquirico si devono le decorazioni della volta e dei parapetti dei palchi, nonché quelle dell'Attrio e del Caffè, ma non quelle del proscenio pur previste nel contratto del 25 agosto 1826 (poi eseguite a stucco da Giulio Brotti) né il progetto di riforma del Palchettone ducale. Cfr. Giovanna D'Amia, Alessandro Sanquirico e il Teatro Comunitativo di Piacenza, in *Un nuovo teatro applauditissimo*, pp. 121–142.

¹⁹ Registro delle deliberazioni della Deputazione amministratrice del Teatro Comunale 1827–30, in ASPc, *Teatro Municipale*, busta 15.

²⁰ Ibid. Un documento del settembre 1827 parla di «modificazioni fatte alle Sagome e agli Ornati» da Sanquirico, anche se il progetto definitivo in BPLPc, *Raccolta Pallastrelli*, ms. 258 si deve probabilmente a Giuseppe Pavesi.

²¹ Per un quadro generale, si vedano – oltre a *Le stagioni del teatro* – Emilio Nasalli Rocca, Teatri piacentini di ieri e di oggi, in *La vòs dël campanon* 13, 1972, pp. 177–180; *Teatri storici in Emilia-Romagna*, a cura di Simonetta M. Bondoni, Bologna 1982; Fernandi Franco, *Non solo teatro municipale. Gli altri luoghi della lirica a Piacenza e provincia. Cronologia degli spettacoli operistici rappresentati dal 1850 ai giorni nostri*, Piacenza 1997.

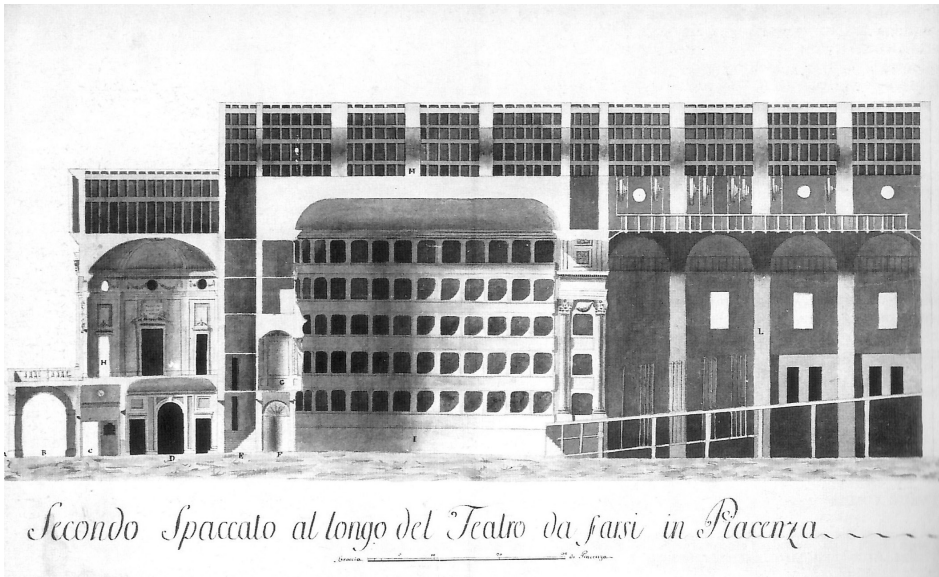


Fig. 4. Lotario Tomba, *Secondo Spaccato al longo del Teatro da farsi in Piacenza*, 1803. Archivio di Stato di Piacenza, *Mappe, stampe e disegni*, n. 3186



Fig. 5. Il Collegio dei Mercanti, prima sede della Società Filodrammatica Piacentina in un'incisione di Pietro Perfetti. Da: Cristoforo Poggiali, *Memorie storiche di Piacenza*, vol. 5, Piacenza 1758, p. [1]

Piacentina) fu ufficializzata con decreto ducale del 30 novembre 1825, anche se una compagnia amatoriale era attiva in città da diversi anni.²² All'atto della fondazione le fu concesso l'uso gratuito del salone del Collegio dei Mercanti in piazza Cavalli (ora Palazzo Comunale), un edificio costruito come sede della corporazione mercantile che, alla sua soppressione nel 1811, era divenuto di proprietà comunale (Fig. 5). Nel salone al primo piano fu ricavata una sala da spettacolo allestita dal piacentino Gaetano Guglielminetti con «logge» e con una volta dipinta da Bernardino Massari.²³ La struttura architettonica del palcoscenico fu eseguita sotto la direzione di Gaetano Tagliaferri nel 1827,²⁴ mentre al 1857 risale il sipario dipinto da Bernardino Pollinari raffigurante *Vittorio Alfieri ispirato dal Genio della Tragedia*, poi trasportato nel Teatro Filodrammatici di via Santa Franca dove la società si trasferì nel 1908.²⁵

Ma gli anni di governo di Maria Luigia videro soprattutto la diffusione sul territorio del modello del Teatro Municipale, con una certa anticipazione rispetto ad altri contesti emiliani. La primogenitura su ogni altra cittadina del Ducato spetta a Castel San Giovanni, che nel 1823 vide la nascita del Teatro Comunale (oggi Verdi), grazie all'azione congiunta del Comune e di imprenditori privati. Su richiesta del Consiglio degli Anziani, presieduto dal podestà Pietro Albesani, Maria Luigia aveva infatti ceduto al Comune l'ex monastero delle monache benedettine (soppresso nel 1805), al fine di «ivi fissarvi le scuole, un ufficio di pesamento pubblico, [e] una sala di spettacolo».²⁶ Il progetto del teatro, ricavato all'interno dell'antico oratorio seicentesco di Santa Giustina, fu affidato all'architetto piacentino Paolo Gazola, che aveva collaborato ai lavori per il Teatro Regio di Parma di Nicolò Bettoli. Questi ipotizzò una sala a ferro di cavallo con una platea circoscritta da colonne, due ordini di palchi e un loggione, un atrio di dimensioni ridotte (da cui

²² Nel 1823 fu fondata una Filodrammatica che ebbe sede in un granaio nella casa del notaio Carlo Colla in via della Croce (detta per questo 'Società del Solaio'), che in seguito si trasferì in una nuova sede in via Borghetto, nel palazzo detto 'dei Malaspina' e poi 'Casa Scaglia', dove ebbe un teatrino capace di 200 posti. Maria Luigia donò alla Società Filodrammatica Piacentina anche alcuni costumi di scena, oggi conservati nella Fondazione di Piacenza e Vigevano.

²³ Cfr. Galli, *Il Teatro Comunitativo*, p. 19. Su Guglielminetti si veda Luigi Mensi, *Dizionario biografico piacentino*, Piacenza 1899, p. 222.

²⁴ Cfr. Gaspare Nello Vetro, Tagliaferri Gaetano, in *Dizionario della musica del ducato di Parma e Piacenza*, online 2011, www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=T&tipo=logia=1&idoggetto=1434&idcontenuto=2766 (13 gennaio 2024).

²⁵ Cfr. Umberto Fava, *Filo, questa sera si recita la storia*, Piacenza 2006; e *Teatri storici in Emilia-Romagna*, p. 172. Inizialmente dovevano essere rappresentati celebri personaggi piacentini, poi venne scelto Alfieri, che godeva di una rinnovata notorietà per la lettura in chiave risorgimentale delle sue opere. Il bozzetto presentato al concorso del 1857, già conservato presso la Società Filodrammatica Piacentina, nel 2006 è stato donato alla Fondazione di Piacenza e Vigevano.

²⁶ Cfr. Archivio Comunale di Castel San Giovanni, *Deliberazioni dell'Anzianato*, Registro 6, 1821-25, 26 settembre 1822. La deliberazione fa riferimento ai «venerati rescritti» della sovrana del 25 maggio e 25 luglio 1822, sollecitati dal Consiglio degli Anziani nel 1821. Cfr. anche la deliberazione del 19 marzo 1822 con cui si dava «incarico al podestà di scegliere un valente architetto per predisporre un esatto tipo e perizia per la costruzione di un teatro».

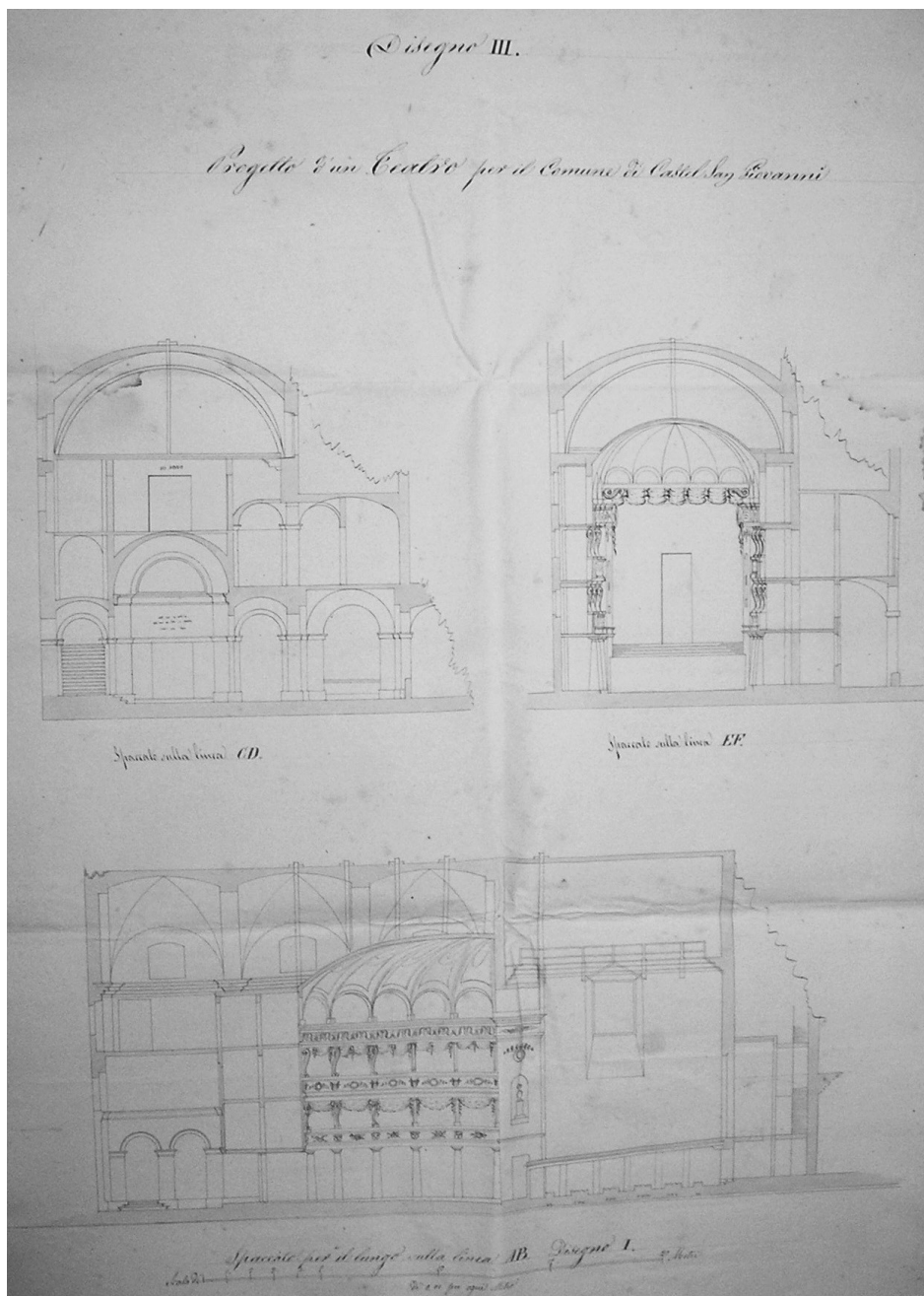


Fig. 6. Paolo Gazola, *Progetto d'un Teatro per il comune di Castel San Giovanni*, sezioni, 1822. Archivio di Stato di Parma, *Presidenza dell'interno*, busta 208

prendevano avvio le scale di accesso ai palchi), e un palcoscenico con sottopalco e graticcia per i movimenti scenici (Fig. 6).²⁷ Le difficoltà economiche del Comune, che doveva farsi carico anche della realizzazione delle scuole e della pesa pubblica, portarono però alla decisione di bandire una sottoscrizione pubblica, concedendo ai privati desiderosi di possedere un palco «la facoltà di farli ciascuno a proprie spese ed uso, secondo il disegno, che verrà adottato dal Consiglio», ferma restando la possibilità del Comune di riscattarli «mediante il rimborso ai particolari di quanto avranno esposto». ²⁸ Il preventivo di spesa iniziale fu però ridimensionato dal tecnico comunale Migliorato Morselli (da 5.323 a 4.500 lire nuove di Parma) e con scrittura privata del 15 aprile 1823 il teatro poté essere costruito grazie a un contributo municipale di 1.500 lire (recuperate dall'alienazione di una parte del giardino dell'ex convento delle Benedettine) e alla somma di 3.000 lire messe a disposizione dai palchettisti.²⁹

Una genesi analoga a quella di Castel San Giovanni segna la nascita del teatro di Cortemaggiore, oggi dedicato a Eleonora Duse (Fig. 7). Nel 1822, su richiesta del Consiglio degli Anziani, la duchessa Maria Luigia cedette al Comune l'oratorio settecentesco della Beata Vergine Immacolata, annesso al soppresso convento delle suore terziarie francescane, perché fosse adibito a teatro e dato in concessione alla Società Filarmonica locale.³⁰ La cittadina, che pur poteva vantare una discreta tradizione musicale per la presenza del teatrino della Rocca Farnese e di qualche sala in palazzi privati, mancava infatti di un'adeguata sala per gli spettacoli. Per decisione di una commissione delegata dal Consiglio, il 23 marzo 1824 lo studio del progetto fu affidato all'architetto parmigiano Fortunato Canali, i cui disegni, esaminati nelle sedute successive, incontrarono il favore della municipalità. L'Accademia di Belle Arti di Parma, interpellata nell'aprile 1826, ritenne però troppo costoso il progetto di Canali e gli preferì quello di Faustino Colombi, «il quale benché stretto da limitati confini e da pochi mezzi pubblici seppe nondisi dalle più lodate norme architettoniche». ³¹ Colombi subentrò quindi a Canali,

²⁷ I disegni, datati 17 agosto 1822, sono conservati in ASPr, *Presidenza dell'interno*, busta 208. Su Gazola si vedano Anna Còccioli Mastroviti, Un architetto piacentino tra classicismo e romanticismo. Paolo Gazola (1787–1857), in *Bollettino Storico Piacentino* 78, 1983, pp. 170–191; eadem, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 1999, pp. 751–753; eadem, Tocchi, Tomba, Gazola. Architetti e Architetture nell'età di Maria Luigia, in *Archivio Storico per le Province Parmensi* 4/68, 2016, pp. 207–225.

²⁸ Archivio Comunale di Castel San Giovanni, *Deliberazione dell'Anzianato*, Registro 6, 1821–25, 26 settembre 1822.

²⁹ Il costo finale fu di 5.736,37 lire nuove di Parma (escluso il compenso dovuto a Gazola) e la spesa eccedente fu sostenuta dal podestà, che si era fatto il principale promotore dell'iniziativa. Sulle vicende del teatro, cfr. anche *Castel San Giovanni ieri e oggi 1290–1990*, Piacenza 1990, pp. 119–124; e *Le stagioni del teatro*, pp. 139–141.

³⁰ La richiesta del Consiglio data al 23 febbraio, l'approvazione sovrana al 7 agosto 1822. Per una sintetica ricostruzione delle vicende edilizia, cfr. *Teatri storici in Emilia-Romagna*, pp. 172–174; e *Le stagioni del teatro*, pp. 154–155.

³¹ Si veda l'estratto di un consulto proferito dalla Ducale Accademia di Belle Arti nell'adunanza straordinaria del 10 aprile 1826, conservato nell'Archivio Comunale di Cortemaggiore insieme alla documentazione sulla costruzione del teatro.



Fig. 7. Il Teatro Eleonora Duse di Cortemaggiore, interno. Fotografia dell'autrice

prestando gratuitamente la propria opera quale direttore dei lavori, e il teatro poté finalmente essere inaugurato il 23 giugno 1827.³² La facciata di gusto neoclassico, tuttora esistente, presenta un ordine gigante di paraste doriche su alto basamento bugnato ed è coronata da un timpano con lo stemma di Cortemaggiore. Mentre la sala a ferro di cavallo – sopravvissuta nonostante le alterazioni successive – presenta un doppio ordine di palchi (anche se oggi due palchetti per ordine risultano murati) e un finto loggione che, come le decorazioni dei parapetti dei palchi, fu dipinto a tempera con fiori e ghirlande da Gaetano Tagliaferri.

Agli ultimi anni della Restaurazione asburgica risale anche l'avvio del processo di realizzazione del Teatro Comunale (oggi Verdi) di Fiorenzuola d'Arda, dove dal primo Ottocento era attivo un teatrino nel quattrocentesco palazzo Grossi. Le premesse per la realizzazione di una sala di 'pubblico intrattenimento' nella cittadina emiliana affondano infatti le radici nel rescritto del 18 settembre 1830 con cui Maria Luigia rinunciava in favore del Comune (riducendola dal 50 % al 25 % per un triennio e poi eliminandola del tutto) alla propria parte di introiti sui dazi di consumo fissata con risoluzione sovrana l'anno precedente.³³ Dopo un lungo dibattito su come utilizzare questi fondi l'Anzianato decise per una sala da spettacolo, nonostante le opposizioni di alcuni consiglieri che ritenevano la scelta moralmente discutibile. Nel dicembre del 1840 l'architetto Giovanni Antonio Perreau – docente di geometria, architettura e ornato presso l'Istituto d'arte di Piacenza³⁴ – fu incaricato di svolgere un sopralluogo in base a cui ritenne che «il sito più opportuno è stato creduto quello che occupano alcuni fabbricati attigui agli Uffizi della Podesteria, e che sono di ragione del comune»,³⁵ in corrispondenza dell'attuale corso Garibaldi. Nell'aprile del 1841 egli presentò quindi un primo progetto per un teatrino pensato con «spirito d'economia» capace di circa trecento posti, con un ridotto quadrato e una sala di impianto ellittico con tre ordini di palchi (Fig. 8), riservandosi di modificare il disegno nel caso i fondi disponibili fossero risultati più consistenti. Delle due varianti suggerite per la facciata, l'Anzianato scelse quella che prevedeva un vestibolo d'ingresso schermato da quattro colonne (l'alternativa era un portico con tre arcate), ritenendola più consona a un teatro. Il progetto incontrò però numerose opposizioni, che nel 1842 sfocia-

³² G. P., Spettacoli teatrali. Teatro di Cortemaggiore, in *Teatri, Arti e Letteratura* 5, 12 luglio 1827, pp. 174–175. Alla vigilia dell'inaugurazione venne redatto il primo regolamento del teatro.

³³ Sul teatro si vedano Emilio Ottolenghi, *Fiorenzuola e dintorni. Notizie storiche*, Fiorenzuola d'Arda 1903, pp. 278–279; Arnaldo Nicelli, *Le vicende della riforma del Teatro G. Verdi di Fiorenzuola*, Piacenza 1915; *Teatri storici in Emilia-Romagna*, pp. 174–175; *Le stagioni del teatro*, pp. 172–173; e soprattutto Giancarlo Cremonesi, *Il teatro Giuseppe Verdi di Fiorenzuola d'Arda*, Fiorenzuola d'Arda 2003, frutto di una ricerca sui documenti conservati presso l'Archivio Storico del Comune di Fiorenzuola (in seguito ACF).

³⁴ Cfr. Gaspare Nello Vetro, Perreau Giovanni Antonio, in *Dizionario della musica del ducato di Parma e Piacenza*, online 2011, www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?i ni=P&tipologia=1&idoggetto=1177&idcontenuto=225 (13 gennaio 2024).

³⁵ Giovanni Antonio Perreau, *Progetto e Perizia per la costruzione di un Teatrino*, con allegati 4 disegni. I documenti citati in questa e nelle note successive sono conservati in ACF, *Fondo Aggregato, Teatro Verdi*, faldone 1.

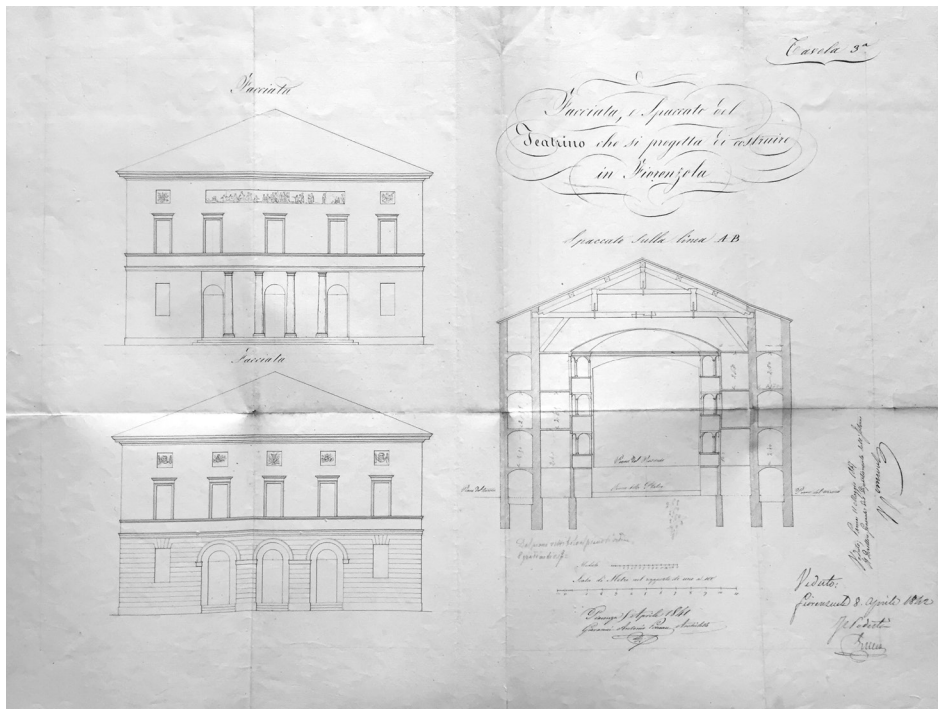


Fig. 8. Giovanni Antonio Perreau, *Facciata e Spaccato del Teatrino che si progetta di costruire in Fiorenzuola [sic]*, 1841. Archivio storico del Comune di Fiorenzuola d'Arda, Fondo Aggregato, Teatro Verdi, faldone 1

rono in una petizione alla duchessa con la richiesta di impedire o quantomeno di sospendere la costruzione del teatro. Alle ragioni morali si univano preoccupazioni economiche (anche se il contributo municipale doveva essere integrato da sottoscrizioni private)³⁶ per la necessità di «altre più belle e utili opere», che consistevano in un mercato dei grani, in scuole maschili e femminili e in una scuola di musica. Per poter riunire in un unico complesso il teatro e le altre attrezzature municipali, furono quindi individuati i «locali dell'Abbazia» (già appartenenti all'Ordine dei Cappuccini), che il Comune acquistò dal capitolo di Piacenza per la somma di 9.100 lire.

Nel maggio 1845 Perreau approntò dunque un piano di massima per il riuso del complesso dell'Abbazia, prevedendo una «semplice sala» senza palchetti (con preventivo di 41.000 lire), mentre due anni dopo presentò il progetto definitivo, redatto anche in base ai suggerimenti dell'Accademia di Parma,³⁷ che fu approva-

³⁶ Si veda l'Avviso del Podestà del 5 marzo 1842 che – facendo seguito allo stanziamento di sua Maestà e alla decisione dell'Anzianato per la costruzione di «un Edifizio [...] ad uso di teatro» (30 giugno 1841) – apriva il Registro «destinato a riunire le offerte di chi accudir voglia all'acquisto d'uno de' palchi vendibili».

³⁷ Nei documenti conservati a Fiorenzuola è citata una relazione dell'Accademia di Parma del 26 settembre 1846, che però non risulta allegata alle pratiche del progetto.

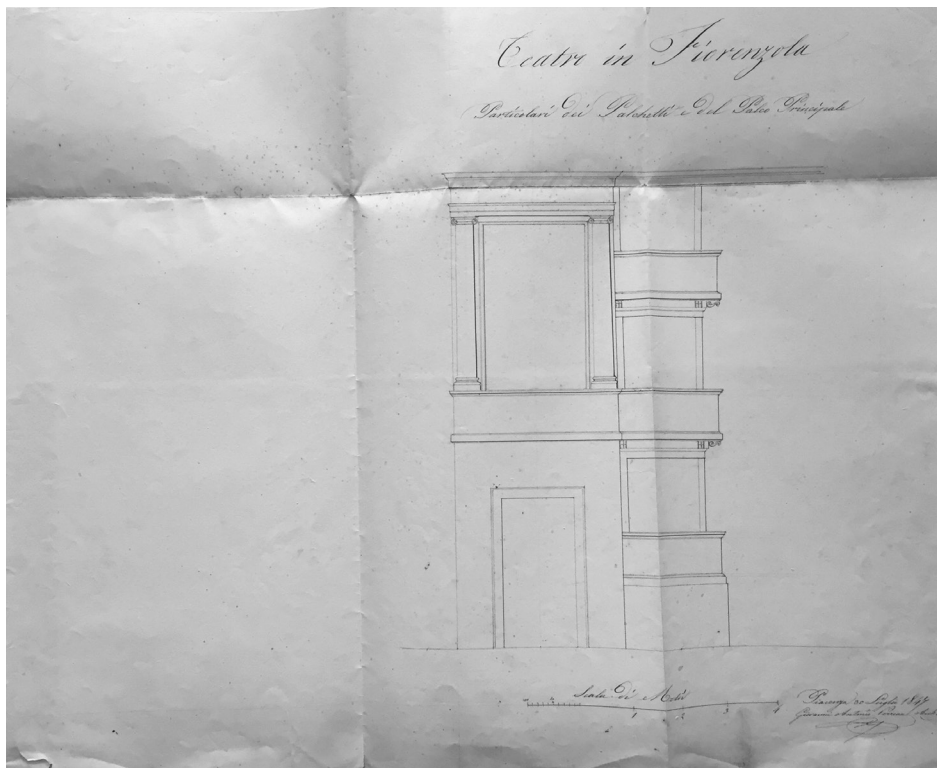


Fig. 9. Giovanni Antonio Perreau, *Teatro in Fiorenzuola [sic]. Particolari dei Palchetti e del Palco Principale*, 1847. Archivio storico del Comune di Fiorenzuola d'Arda, Fondo Aggregato, Teatro Verdi, faldone 1

to con sovrano rescritto del 4 maggio 1847 (con preventivo di 54.500 lire). Come scrive Perreau nella sua relazione, dopo aver «esaminati diversi teatri, anche di quelli costrutti recentemente» e dopo aver consultato la pubblicazione di Francesco Taccani in merito alla forma più propria alla propagazione del suono,³⁸ «l'architetto ha creduto di dover adottare la forma ovale per il presente piccolo teatro».³⁹ Il nuovo progetto – di cui non si conservano le piante originali, ma solo un dettaglio dei palchetti e del palco principale (Fig. 9)⁴⁰ – prevedeva un ingresso a

³⁸ Francesco Taccani, *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro. Più propria alla propagazione del suono e sulla materia più atta a rinforzarlo ed a sostenerlo. Premesso un esame sulla teoria acustica*, Milano 1840.

³⁹ Giovanni Antonio Perreau, *Stima dei fabbricati detti l'Abbazia. Perizia e stima dei Lavori da eseguirsi in Fiorenzuola per fare il Teatro, il Mercato de' Grani, le Scuole maschili, le Scuole femminili e la Scuola di Musica*, con allegato un rilievo del fabbricato esistente. Per il disegno a ellisse della sala Perreau fa uso di due centri, servendosi di due raggi, uno lungo 5 m e l'altro 18 m, affinché la differenza di curvatura risulti meno sensibile.

⁴⁰ Il disegno, datato 30 luglio 1847 (pochi mesi dopo l'approvazione del progetto), è conservato presso l'ACF, così come i disegni approntati da Carlo Zucchi in occasione degli adattamenti realizzati nel primo Novecento, da cui si evince la forma definitiva della sala.



Fig. 10. Vincenzo Bertolotti, Progetto per la decorazione del palco Reale e dei palchi nel teatro di Fiorenzuola, 1853. Archivio storico del Comune di Fiorenzuola d'Arda, *Fondo Aggregato, Teatro Verdi*, faldone 1



Fig. 11. Vincenzo Bertolotti, bozzetto per il sipario del Teatro di Fiorenzuola, 1855. Archivio storico del Comune di Fiorenzuola d'Arda, *Fondo Aggregato, Teatro Verdi*, faldone 1

portico (originariamente costituito da cinque arcate) destinato al mercato dei grani, un ridotto circolare e una sala in leggera pendenza verso il palcoscenico con due ordini di palchi e un loggione.

I lavori di costruzione, che secondo il bando del 10 settembre 1847 avrebbero dovuto avere una durata triennale, furono affidati all'appaltatore Bartolomeo Tinelli e – tra ritardi e modifiche in corso d'opera, tra cui l'impianto a ferro di cavallo e la trasformazione del loggione in un terzo ordine di palchi – si conclusero solo nel 1852, dopo la morte di Maria Luigia (17 dicembre 1847) e dopo il passaggio del ducato ai Borboni di Parma (marzo 1849). Sotto la nuova dinastia fu dunque completata la decorazione interna affidata a Vincenzo Bertolotti,⁴¹ di cui l'archivio municipale conserva un progetto di decorazione del palco reale e dei palchetti presentato al concorso del 1853 (Fig. 10), nonché il bozzetto del sipario con scena campestre che fu effettivamente realizzato nel 1855

⁴¹ Su Vincenzo Bertolotti, che risultò vincitore al concorso per la decorazione del teatro (cui parteciparono anche Bernardino Massari, Giuseppe Badiaschi e Antonio Prati) e che si avvale della collaborazione di Giacomo Giacomelli e Gerolamo Gelati, cfr. Gaspare Nello Vetro, Bertolotti Vincenzo, in *Dizionario della musica del ducato di Parma e Piacenza*, online 2011, www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=B&tipologia=1&idoggetto=185&idcontenuto=401 (13 gennaio 2024).

(Fig. 11). L'appalto per lo spettacolo di apertura fu invece aggiudicato al maestro-impresario Ferdinando Squassoni, che diresse l'*Attila* di Giuseppe Verdi nella serata inaugurale dell'8 ottobre 1853.⁴²

Le vicende dei teatri minori del territorio piacentino tra età napoleonica e Restaurazione asburgica consentono di individuare alcuni denominatori comuni, facendone un caso esemplare di tendenze riscontrabili anche a livello nazionale. Ancora per tutta la prima metà dell'Ottocento – nonostante le riflessioni di età neoclassica sul 'teatro all'antica' e le perorazioni della cultura illuminista in favore di un miglioramento delle condizioni ottiche e acustiche – il modello prevalente risulta infatti quello del 'teatro all'italiana', con la sua organizzazione gerarchica impostata sulla sovrapposizione di ordini a palchetti. E, a questo proposito, gli esempi che si sono qui presi in esame rivelano – anche in questo caso a dispetto della trattatistica teatrale di età neoclassica – una certa intercambiabilità tra la pianta ellittica e quella a ferro di cavallo.

Sull'esempio del teatro realizzato nel capoluogo si diffonde inoltre quello che è stato definito il modello 'condominiale' che prevede l'impegno finanziario di imprenditori privati in qualità di palchettisti, spesso in compartecipazione con l'amministrazione municipale che contribuisce alle spese di costruzione o concede gratuitamente l'area o i fabbricati preesistenti. In molti casi, questi consistono, come si è visto, in edifici religiosi soppressi, che la destinazione a sala da spettacolo consente di riutilizzare anche in associazione ad altre attrezzature collettive. Il modello si definisce anche nei suoi aspetti operativi: la concessione d'uso ai privati prevede una possibilità di riscatto al termine del periodo stabilito per contratto, l'assegnazione dei palchi ai sottoscrittori avviene di solito per estrazione a sorte, tenuto conto del loro diverso valore economico e del diverso prestigio sociale,⁴³ mentre la gestione delle rappresentazioni teatrali viene generalmente data in appalto a un impresario privato.⁴⁴ Anche se nel caso di Castel San Giovanni il teatro fu inizialmente amministrato direttamente dal Comune tramite una commissione presieduta dal podestà che, con scrittura privata, redigeva le convenzioni con i capocomici per l'utilizzo della sala⁴⁵ e, dopo la fondazione della locale Società Filarmonica e Filodrammatica nel 1824, la gestione del teatro passò a una commissione costituita dal suo direttore Giustino Peccorini, dal nuovo

⁴² Il concorso era in realtà stato vinto da Giuseppe Bissi, che aveva proposto i *Lombardi* di Giuseppe Verdi. Per la stagione inaugurale Giacomo Giacomelli, scenografo del Regio di Parma, dipinse due scene per il *Nabucco* e provvide a integrare la dotazione scenica con nuovi fondali.

⁴³ Si veda il caso di Fiorenzuola, dove il primo ordine di palchi è quotato 300 lire, il secondo 400, il terzo 135.

⁴⁴ Cfr. Paola Bignami, *L'impresa teatro. Sistemi di organizzazione ed esempi di economia dello spettacolo nell'Ottocento italiano*, in *Le stagioni del teatro*, pp. 57–71.

⁴⁵ Si veda in proposito la scrittura stipulata con Francesco Pieri e Nicola Vedova il 15 luglio 1824, per undici recite consecutive; questa non prevedeva un canone di affitto, ma prescriveva alla compagnia di «pagare alla cassa del Comune ed a titolo di beneficenza lire nuove cinque da erogarsi a Poveri non raccolti negli ospizi» (documento conservato nell'Archivio del Comune di Castel San Giovanni).

podestà Carlo Ferrari e da quattro membri della società, con funzioni di segretario, tesoriere, ispettore ed archivista.

A fronte di una ricca (e non ancora del tutto indagata) documentazione d'archivio, il patrimonio architettonico costituito dai teatri minori della provincia di Piacenza realizzati nei primi decenni dell'Ottocento ci è però pervenuto con ampie lacune, soprattutto per quanto riguarda gli apparati decorativi degli ambienti interni, che sono stati in gran parte alterati dalle trasformazioni dell'ultima età borbonica. Negli anni che precedono l'Unità nazionale si assiste infatti – come ha osservato Carlo Mambriani – a un «singolare accanimento contro i decori precedenti»⁴⁶ che furono smantellati in ossequio agli aggiornamenti tecnologici e alle nuove mode decorative, preludendo alle ben più consistenti manomissioni che molte sale hanno subito negli anni postunitari e nel corso del Novecento.

⁴⁶ Cfr. C. Mambriani, Progetti di Girolamo Magnani e Paolo Gazola per il Teatro Municipale di Piacenza (1857), in *Un nuovo teatro applauditissimo*, pp. 143–165 (la citazione è a p. 144).

‘Unir Pallade a Marte’: il teatro di Lesina (Hvar), situato nell’Arsenale

Jasenska Gudelj

Introduzione

Il teatro situato nel piano superiore dell’Arsenale della città dalmata di Lesina (Hvar), capoluogo dell’omonima isola, è il più antico spazio teatrale moderno pervenutoci dell’Adriatico orientale (Fig. 1). La sua disposizione architettonica attuale risale ai primissimi anni dell’Ottocento, ma l’esistenza di un teatro nello stesso spazio è attestata già nel Seicento, mentre i testi teatrali degli autori lesignani risalgono al Cinquecento. La curiosa simbiosi architettonica del teatro posto all’interno di un edificio usato dalla milizia marina, prima quella veneziana e poi quella austriaca, qui è vista in un’ottica di intersezioni e fusioni delle varie conoscenze tecniche, navali, militari e architettoniche con le esperienze teatrali. Le relazioni asimmetriche tra il comune di Lesina e le autorità civili e militari veneziane (e poi viennesi) permettono una lettura del caso preso in considerazione come un ecosistema teatrale particolare, seppure legato alle tradizioni regionali dalmate con le sue interfezioni veneziane, ragusee, ioniche e marchigiane.

La storiografia sul teatro di Lesina è allo stesso tempo copiosa e ramificata, sia tra le varie discipline che includono la storia della letteratura, delle arti performative e dell’architettura, sia dal punto di vista linguistico. In particolare, gli autori di lingua croata, pur riconoscendo il ruolo del sistema amministrativo veneziano a Lesina, si sono maggiormente soffermati sul contesto locale e sulla produzione dei testi teatrali in croato,¹ mentre le ricerche musicologiche recenti hanno dimostra-

Questo articolo fa parte di un progetto finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell’Unione Europea (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). Ringrazio Joško Bracanović e Katija Borak di Muzej hvarske baštine (Museo del patrimonio culturale di Lesina) per il loro prezioso aiuto.

¹ Grga Novak, Petar Semitecolo, posrednik u izmirivanju plemića i pučana i graditelj Arsenala, Belvedera i Teatra u Hvaru, in *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU* 4, 1961, pp. 93–171; Niko Duboković-Nadalini, Prvo komunalno kazalište u Evropi, in *Prilozi povijesti otoka Hvara* 4/1, 1974, pp. 49–51; Nikola Batušić, Scenski prostori, scenografija i kostim u hrvatskom kazalištu XVII stoljeća, in *Dani Hvarskoga kazališta* 4/1, 1977, pp. 284–311; id., *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, pp. 42–46, 81–83, 138–144; Cvito Fisković, Izgled hvarskog kazališta, in *Dani Hvarskoga kazališta* 7/1, 1980, pp. 319–351; Ada Pavić Cottiero, Arhitektura baroknog kazališta u Hrvatskoj, in *Prostor* 31, 1995, pp. 141–162; Nikša Petrić, Dokument o hvarskom kazalištu iz 1676. godine, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 36/1, 1996, pp. 317–328; *Hvarsko kazalište*, a cura di Nikša Petrić, Split 2011; Andrej Žmegač, Hvarski Arsenal u kontekstu ostalih mletačkih arsenala, in *Ars Adriatica* 2, 2012, pp. 157–166; Mirjana Kolumbić Šćepanović, *Hvar i njegovo kazalište 1612.–2012.*, Hvar 2012; Radoslav Bužančić, *Hvarsko kazalište*, <https://min-kulture.gov.hr/vijesti-8/hvarsko-kazaliste-16894/16894>

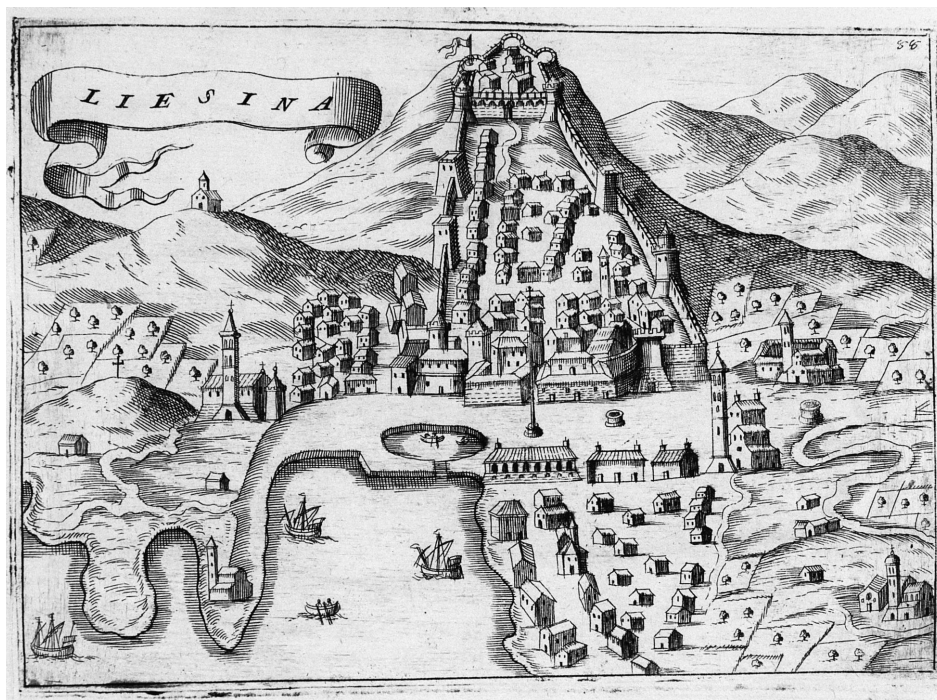


Fig. 1. Vincenzo Coronelli, *Liesina*, stampa, c. 1695, Biblioteca Nazionale Marciana (www.interculturale.it/it/16/search/detail?id=mag_GEO0011367)

to una maggiore attenzione per i fenomeni migratori e la circolazione dei saperi.² Dall'altro canto, la storiografia italiana si è perlopiù soffermata sull'edificio dell'Arsenale in quanto parte del sistema militare veneziano.³ Gli sporadici studi in lingua inglese e tedesca hanno consentito una maggiore conoscenza del fenomeno,⁴ ma le rassegne internazionali sulla storia degli edifici teatrali dell'Antico regime tendono a omettere lo Stato da Mar veneziano.⁵ Da tali presupposti ha origine il

(consultato 15 settembre 2023); Aldo Čavić, *Zašto Petar Semitecolo nije sagradio hvarsko kazalište 1612. godine*, in *Prilozi povijesti otoka Hvara* 15/1, 2022, pp. 123–131.

² Cfr. Maja Milošević Carić, *Art Music on the Island of Hvar from the 17th Century until the Beginning of the 20th Century*, in *Arti musices* 51/2, 2020, pp. 363–371, con la bibliografia precedente.

³ Stefano Tosato, "La più bella, più laudabil et più util opera di Dalmatia". L'arsenale di Lesina, in *Gli arsenali oltremarini della Serenissima. Approvvigionamenti e strutture cantieristiche per la flotta veneziana (secoli XVI–XVII)*, a cura di Martino Ferrari Bravo/Stefano Tosato, Milano 2010, pp. 217–231.

⁴ William H. Allison/Harry C. Schnur, Antun Karamaneo's *Carmen Ad Jac. Candidum* and the Hvar Theatre, in *Humanistica Lovaniensia* 29, 1980, pp. 246–285; Luka Ivančić, *Baugeschichte des Arsenal Hvar*, tesi di dottorato, TU München, 2019, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:91-diss-20190220-1446785-1-4> (consultata 20 agosto 2023).

⁵ Cfr. Eugene J. Johnson, *Inventing the Opera House. Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 2018. A differenza di prospettiva più inclusiva sul teatro e le arti performative dal punto di vista dei musicologi, cfr. Ennio Stipčević, *Renaissance Music and Cul-*

presente contributo che, necessariamente, applica un approccio interdisciplinare e transnazionale, consentendo una maggiore nitidezza della ricostruzione storica delle architetture teatrali nello specifico contesto lesinano.

L'arsenale con il teatro di Lesina come zona di contatto

Un arsenale nel porto di Lesina, probabilmente ad uso della galea mantenuta dal comune, è menzionato già dal Duecento. Intorno alla metà del XVI secolo, le infrastrutture portuali della città, con un notevole sforzo del comune, furono trasformate in funzione dello svernamento della flotta adriatica da pattugliamento capeggiata dal “Capitano in Golfo”, una presenza stagionale che si protrasse fino alla metà del XVIII secolo.⁶ L'Arsenale comunale fu inserito nel sistema delle analoghe strutture dello Stato da Mar e riconfigurato in funzione dell'approvvigionamento e della manutenzione delle navi.⁷

Costruito interamente in pietra sull'angolo sud-ovest della piazza centrale allungata del paese, l'Arsenale si sviluppa su due livelli, con lo spazio per la lavorazione delle navi sovrastato dai magazzini per i biscotti ed altre “munizioni” e il vano che ora ospita il teatrino. L'accesso al piano superiore avviene attraverso una scala esterna che conduce a una vasta terrazza, detta “il Belvedere” nei documenti seicenteschi, che copre i magazzini del sale e delle biade sottostanti il lato nord dell'edificio (Figg. 2, 3, 4).

Questa conformazione planimetrica si deve soprattutto alla ristrutturazione e ampliamento degli edifici pubblici all'epoca del Rettore Pietro Semitecolo (1611–1612), quando all'Arsenale, oltre ai magazzini ad uso della flottiglia, si aggiunse anche il fondaco comunale e il Belvedere. Nelle vicinanze, fu cominciata anche una casa per il Capitano di Golfo e inserita una cappella nel Palazzo del Rettore. Per questi importanti lavori furono probabilmente ingaggiate le maestranze della bottega dell'architetto-scultore Trifun Bokanić, provenienti dalla vicina isola di Brazza.⁸

Semitecolo, in un atto di ‘buon governo’ alla veneziana, cercò anche di regolamentare i conflittuali rapporti tra i nobili e popolani locali, lasciandone un'eloquente memoria nella forma delle iscrizioni “ANNO PACIS PRIMO MDCXI” e “ANNO

ture in Croatia, Turnhout 2016; Ivano Cavallini, The ‘Other’ Coastal Area of Venice. Musical Ties with Istria and Dalmatia, in *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, a cura di Katelijne Schiltz, Leiden/Boston 2018, pp. 493–527; con la bibliografia precedente.

⁶ Joško Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara kao vojnog i pomorskog središta*, Split 2012.

⁷ Novak, Petar Semitecolo; Tosato, “La più bella”, pp. 220–227; Žmegač, *Hvarski Arsenal*.

⁸ Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara*; Joško Kovačić, *Prilozi za radionicu Bokanić u Zadru, Trogiru, Hvaru i Korčuli*, in *Prilozi povijesti otoka Hvara* 14, 2019, pp. 115–135; Anita Gamulin, Le fortificazioni e gli edifici pubblici della città di Lesina ai tempi del governo veneziano, in *Edifici pubblici e difensivi di origine veneta in Dalmazia e Montenegro. Dalle indagini al restauro conservativo*, a cura di Serena Franceschi/Adelmo M. Lazzari/Barbara D’Incau, [Latina] 2020, pp. 15–26.



Fig. 2. Arsenale, Lesina (foto: J. Gudelj, 2022)

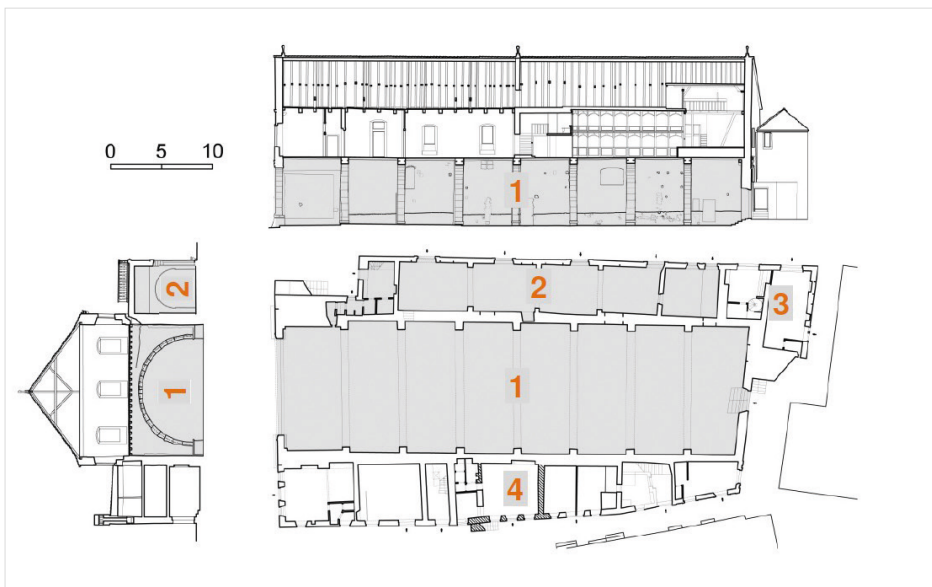


Fig. 3. Arsenale, Lesina, Pianta e sezione del piano terra: 1) sala dell'Arsenale; 2) Fontico; 3) casa privata; 4) case private (disegni Soprintendenza di Spalato elaborati da da Luka Ivančić, *Baugeschichte des Arsenal Hvar*, tesi di dottorato, TU München, 2019, p. 6)

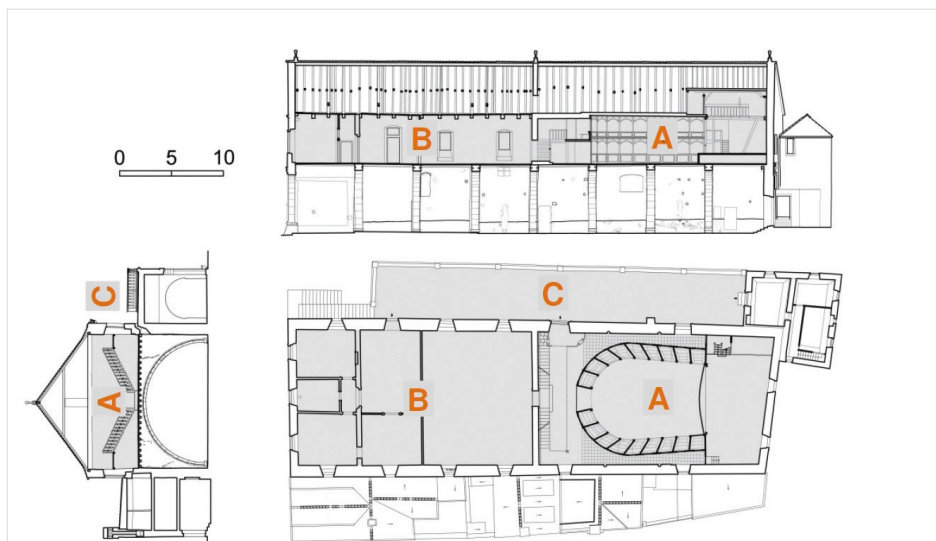


Fig. 4. Arsenal, Lesina, Pianta e sezione del piano superiore: A) sala del teatro; B) magazzino militare; C) Belvedere (disegni Soprintendenza di Spalato elaborati da Luka Ivančić, *Baugeschichte des Arsenal Hvar*, tesi di dottorato, TU München, 2019, p. 7)

SECUNDO PACIS MDCXII”, tutt’oggi esistenti sulle sopraporte del primo e del secondo livello dell’Arsenale. Ne risulta un edificio in cui le diverse funzioni lavorative e di stoccaggio in relazione alle necessità militari e pubbliche si trovano risolutamente controllate dalle autorità veneziane, creando uno spazio di contatto sia tra i diversi ceti sociali che tra i locali e i visitatori. Non sorprende, quindi, che l’edificio svolse anche delle funzioni ludiche che necessitavano di un grande spazio coperto, come i balli ivi organizzati già nel 1611.⁹

Mancano delle prove dirette per attribuire a Semitecolo la creazione di una struttura teatrale nell’Arsenale, ma va ricordato che lui si firmò su un esemplare a stampa de *La Fanciulla* di Giovanni Battista Marzi ora in Biblioteca Marciana (Fig. 5), e probabilmente partecipò alla messa in scena di una commedia a Corfù nell’inverno del 1583/84, dimostrando il proprio interesse per il teatro già una trentina d’anni prima del suo arrivo a Lesina.¹⁰ Inoltre, proprio nel 1611 a Candia fu rappresentato il *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarini con il coinvolgimento del capitano delle milizie venete, mentre negli stessi anni a Venezia riapri-

⁹ Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara*.

¹⁰ Alfred L. Vincent, Comedy in Corfu. A Sixteenth-Century Performance, in *Parabasis* 16/1, 2018, pp. 187–193; Alfred L. Vincent, Ένας θεατροφιλος βενετος στην Κερκυρα και στη Δαλματία. Τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Pietro Semitecolo, in *Parabasis* 4, 2002, pp. 35–38. La copia in questione si trova in Marciana, N. inv: OLD 5488 Coll: DRAMM.1465.001 e porta il cartiglio tipografico con il nome del musicologo ottocentesco Giovanni Salvioli, la cui collezione fu acquisita dalla Biblioteca Marciana nel 1911, si veda <https://archiviopossessori.it/archivio/511-salvioli-giovanni> (consultato 22 dicembre 2023).

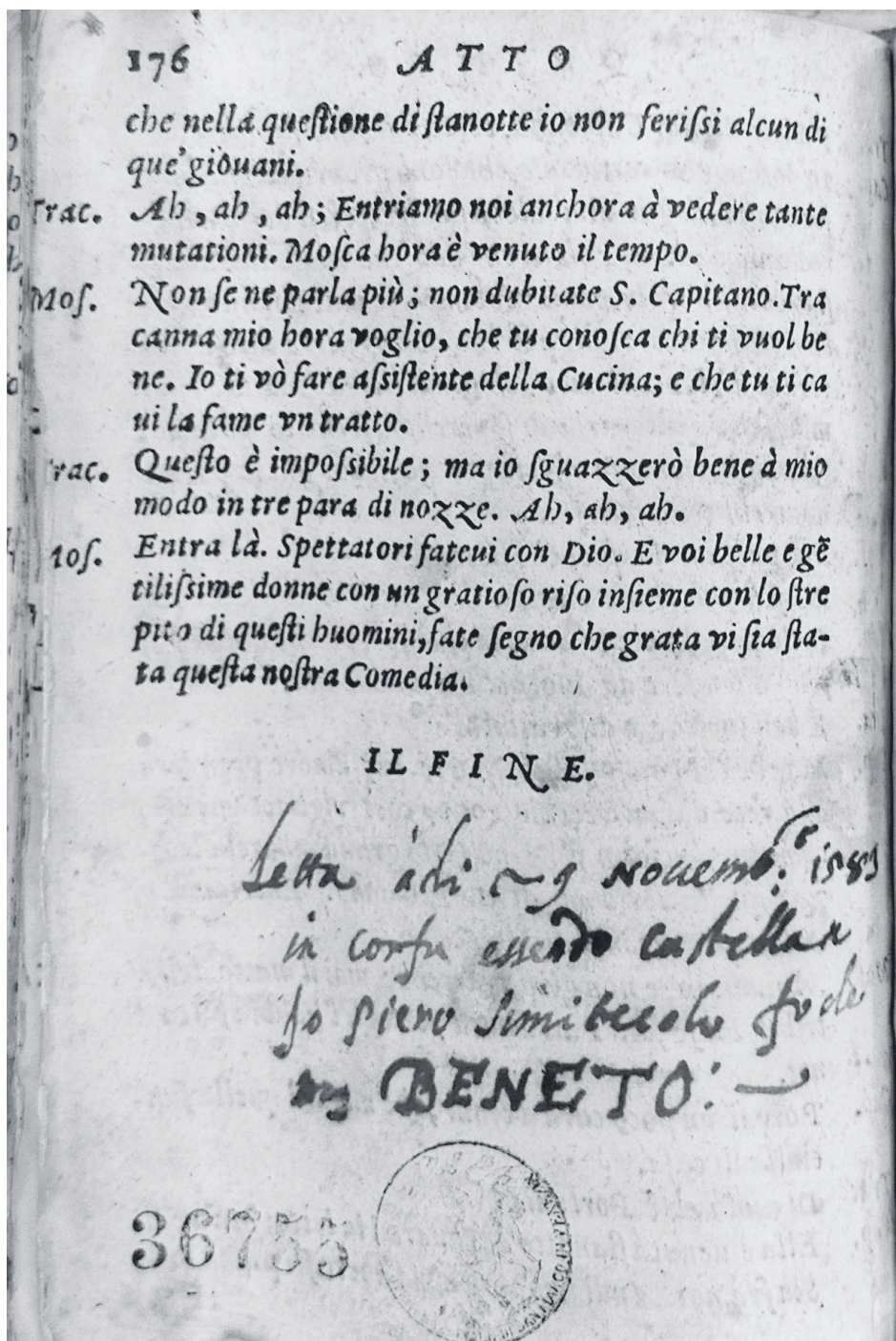


Fig. 5. Giovanni Battista Marzi, *La Fanciulla*, Bologna [s.a.], esemplare con la firma di Pietro q. Beneto Semitecolo (Biblioteca Marciana, N. inv: OLD 5488 Coll: DRAMM.1465.001)

vano i teatri Tron e Michiel.¹¹ Bisogna ancora sottolineare che a Lesina vi sono prove di una lunga tradizione teatrale, confermata dai testi drammatici in croato di autori sia di nobili che di popolani locali, pubblicati a Venezia o circolati come manoscritti tra il Cinque e il Seicento.¹² Inoltre, il carattere profano di alcune composizioni del maestro di cappella del Duomo di Lesina tra 1614 e 1644, Tomaso Cecchini, e delle zingaresche di violinista Gabriele Pervaneo (c. 1625) suggerisce una loro possibile esecuzione nel teatro come musica da ballo.¹³

Un inconfutabile termine *ante quem* sull'esistenza di un “Teatro destinato per la recita delle Comedie da questa Comunità nell'Arsenale” lesignano risale al 1676, quando il comune sostenne delle spese per la sua riparazione.¹⁴ Infine, tra il 1711 e il 1712, a cent'anni dalla ricostruzione dell'Arsenale, due testimonianze locali descrissero i festeggiamenti carnevaleschi nella città isolana: la prima, una lettera privata che il lesignano Grifiko Bertučević scrisse a un amico, menziona “le opere e le cerimonie [...] e le mascherate”.¹⁵ La seconda testimonianza, una *carmen* latina scritta dal sacerdote Antun Matijašević Karamaneo/Antonio Mattiassevich Caramaneo, descrive i trattenimenti in presenza della flotta veneziana capeggiata dal Capitano in Golfo; una carica che, in quel momento, era rivestita da Marino Capello.¹⁶

La necessità di provvedere a momenti di svago per le ciurme dei vascelli durante i lunghi mesi invernali di *stanza* in una città isolana (che altrimenti a stento superava le mille anime) sicuramente portarono a una volontà di “unir Pallade a Marte”.¹⁷ Nel 1712, i vascelli sotto il comando di Capello portavano 429 persone, di cui 53 Italiani e 376 oltremarini, tra cui, giudicando dai nomi di capitani, molti Dalmati e Cattarini,¹⁸ permettendo di speculare sull'uso della lin-

¹¹ Eugene J. Johnson, *The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580–85*, in *Renaissance Quarterly* 55/3, 2002, pp. 936–968; Johnson, *Inventing the Opera House*, pp. 118 e segg., 205–208; Vincent, *Comedy in Corfù*.

¹² Le note opere teatrali di autori lesignani sono quelle di Hanibal Lucić/Annibale Lucio, *Rvbinja*, Venezia 1585 (un'edizione successiva del testo fu pubblicata nel 1638); Mikša Pelegrinović, *Jedupka* (pubblicato sotto nome di A. Čubranović, Venetia 1599); Martin Benetović/Benetti, *Hvarkinja* (manoscritto) e diversi testi attribuiti; Marin Gazarović/Marino Gazzari, *Glivbiza. Pastirsko razgovaranye*, Venetia 1623; *Mvrat gvsar. Razgovaranye morsko*, Venetia 1623; e quattro drammi sacri (manoscritti): *Prikazanje slavnoga uskrsnutja Isukrstova*; *Prikazanje sv. Beatrice, Faustina i Simplicija bratje*; *Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine*; *Skazanje života svete Guljelme, kraljice ugarske*. Cfr. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, pp. 42–46, 81–83; Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, pp. 44–45, 79–80.

¹³ Viktorija Franić Tomić/Slobodan Prosperov Novak/Ennio Stipčević, *The Italian Opera Libretto and Dubrovnik Theatre (17th and 18th Century)*, Wiena 2020, p. 80.

¹⁴ Petrić, *Dokument o hvarskom kazalištu*.

¹⁵ Cit. dopo Grgo Novak, *Hvar kroz stoljeća*, Zagreb 1972, p. 181.

¹⁶ Novak, Petar Semitecolo; Allison/Schnur, Antun Karamaneo's *Carmen*.

¹⁷ Un verso del madrigale composto in occasione della rappresentazione di “un opera eroica” presso la Loggia di Gran Guardia di Zara nel 1697, cfr. Giuseppe Sabalich, *Cronistoria aneddotica del nobile teatro di Zara (1781–1881)*, Zara 1898, p. III.

¹⁸ Archivio di Stato Venezia (ASVe), Senato, Dispacci, *Provveditori da terra e da mar*, s. 870, 21 Aprile 1711.

gua “illirica” nelle celebrazioni. La critica ha inoltre dedotto che la pastorale messa in scena al piano superiore dell'Arsenale con una cavea ricurva fosse *Il pastor fido* di Giovanni Battista Guarini, di cui una traduzione in croato risaliva già alla fine Cinquecento.¹⁹ Le descrizioni di Caramaneo degli spettacoli e dei giochi che il Capitano in Golfo Capello seguì dal “Belvedere” includono inoltre il *zogo della cucagna*, la guerra dei pugni, il volo, ovvero diversi divertimenti carnevaleschi di estrema popolarità a Venezia.²⁰

Oltre a rappresentare uno spazio d'incontro sociale, l'Arsenale di Lesina è stato anche un luogo di scambio di saperi tra le varie professioni; sicuramente circolavano le conoscenze tecniche e le attrezzature a uso di protti marangoni e calafati navali ivi impiegati, tra quelli di stanza in Dalmazia e la manodopera itinerante legata alla flottiglia.²¹ È attestato il coinvolgimento di quest'ultimi per alcuni lavori nella cattedrale di Lesina, tra cui bisogna sottolineare i pagamenti nel settembre del 1681 al “Pittor dell'eccellentissimo Ser Capitano in Golfo Garzoni” che fece “tante pitture sopra i cartoni [...] per gli apparati della chiesa nelle solennità”.²² Risulta facile immaginare dei contributi analoghi anche per le scenografie e per gli allestimenti tecnici del teatrino lesiniano, come fu il caso a Venezia con Giacomo Torelli e i fratelli Mauro, sempre protti dell'Arsenale.²³ Le conoscenze delle tecniche navali e militari, nonché teatrali, circolavano anche attraverso i libri a stampa, basti ricordare le similitudini dei macchinari illustrati a scopo costruttivo nel 1596 dall'ingegnere militare e trattatista Bonaiuto Lorini, attivo anche a Zara, con quelli del trattato sulle scenografie di Niccolò Sabbattini, con molta probabilità noto a Dubrovnik.²⁴ Inoltre, bisogna rammentare che entrambi gli autori

¹⁹ Cvito Fisković, Glazba, kazališne i ostale zabavne priredbe u Hvaru u XVIII. stoljeću, in *Mogućnosti* 2/3, 1978, pp. 36–80; Cvijeta Pavlović, Autorsko i žanrovsko u hvarskom kazalištu u kontekstu hrvatskoga kazališta u 18. st., in *Dani Hvarskoga kazališta* 46/1, 2020, pp. 121–148, qui alle pp. 133–135.

²⁰ Fisković, Glazba, kazališne i ostale zabavne priredbe.

²¹ Cfr. la lista dei marangoni e calafati da Curzola pagati per lavoro su un vascello della flottiglia inclusa nella relazione di Marino Capello del 26 Aprile 1714, ASVe, Senato, Dispacci, *Provveditori da terra e da mar*, s. 870.

²² Cvito Fisković, Popravci i nabavke umjetnina i umjetnočkog obrta u stolnoj crkvi u Hvaru u toku 16–19. stoljeća, in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 29/1, 1990, pp. 193–226, qui alla p. 220. Girolamo Garzoni fu capitano in Golfo tra 1678 e 1681 e perse la vita nell'assedio di Negroponte; il suo monumento, opera di Giovanni Bonazza e Gaspare Fumiani, si trova sulla controfacciata della basilica dei Frari a Venezia, si veda Simone Guerriero, La prima attività di Giovanni Bonazza, in *Arte veneta* 67, 2010, pp. 73–101, qui alle pp. 82 e segg.

²³ Raimondo Guarino, Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato, in *Teatro e storia* 1, 1991, pp. 35–72; Giacomo Torelli, *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano 2001; Gianluca Stefani, Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli, in *Illusione e pratica teatrale. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16–17 novembre 2015)*, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze 2016, pp. 284–293.

²⁴ Bonaiuto Lorini, *Delle fortificazioni libri cinque*, Venetia 1597; Niccolò Sabbattini, *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro*, Ravenna 1638. Per indizi della conoscenza di Sabbattini a Dubrovnik si veda Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, pp. 113 e segg.; Franić Tomić/Novak/Stipčević, *The Italian Opera Libretto and Dubrovnik*, pp. 90 e segg.

lesignani dei testi teatrali a cavallo tra il Cinque e il Seicento, Martin Benetović e Marin Gazzeri, si esercitavano nelle arti visive in prima persona, quindi è ipotizzabile anche un loro coinvolgimento nelle messinscene sacre e profane nell'isola.²⁵

Il contesto dalmata offre altre possibili analogie per illustrare la prassi teatrale nella base invernale della milizia navale veneziana. Le rappresentazioni dentro l'edificio dell'arsenale, adibito a tale uso nel 1682, si svolsero a Dubrovnik (Ragusa), la città di una fiorente tradizione teatrale che vede anche un interessante ricezione dell'opera italiana, attraverso degli adattamenti dei libretti in prosa croata con interludi musicali e balletti.²⁶ Nel contesto dello Stato da Mar, bisogna ricordare che a Zara, sede del Provveditore generale veneto per la Dalmazia ed Albania, nel 1680 venne prelevata dai magazzini militari una sostanziale quantità di "canevazza", per "eriger Teatro" attraverso la creazione di ben 73 teleri con le "scene dipinte in varie prospettive".²⁷ Il numero di teleri prospettici suggerisce che essi furono disposti a scalare, in concordanza coi dettami del tempo, mentre il fatto che nel documento si prevedeva la loro conservazione suggeriva una continuità della vita teatrale, che ebbe anche una dimensione comunale essendo la messinscena curata dai giovani nobili zaratini. Data la vicinanza di date e la corrispondenza di materiali usati per la manutenzione/costruzione dei teatri di Lesina e Zara, come anche i riferimenti diretti a una prassi di ambito regionale, si intuiscono le dinamiche tra le autorità militari veneziane e la società locale, almeno in alcuni punti nevralgici della vita teatrale nella Dalmazia seicentesca, che va oltre le occasioni encomiastiche.

La conformazione architettonica del teatrino sei-settecentesco di Lesina rimane però una questione aperta. Attraverso informazioni e testimonianze è noto che si trattava di un inserto ligneo nella sala al primo piano dell'Arsenale, a cui si accedeva dalla terrazza, detta il Belvedere, attraverso il portale con l'iscrizione di Semitecolo. L'attestata parte ricurva per la sistemazione degli spettatori e la scena rialzata, a tutt'oggi esistente nella sua altezza originaria, non determinano con precisione un'appartenenza tipologica. Plausibilmente, gli ufficiali e gli itineranti artigiani furono a conoscenza dei teatri lignei ricurvi dotati di palchetti veneziani dello stesso periodo.²⁸ Questa tipologia, poi consolidatasi, corrisponde a grandi linee alla disposizione odierna del teatro lesignano, ma bisogna rilevare che il sistema veneziano degli imprenditori privati e l'appalto dei palchi potrebbe presentarsi poco idoneo alle esigenze sociali del caso dalmata. D'altro canto, il teatro pubblico di Dubrovnik si tenne all'aperto, mentre quello adibito nell'arsenale dal 1682 ebbe una suddivisione spaziale degli spettatori in base al genere, con

²⁵ Kruno Prijatelj, *Ciklus slika Martina Benetovića u Hvaru*, in *Čakavska rič* 3/2, 1973, pp. 139–146; Ambroz Tudor, *Književnost Marina Gazarovića i ladanjska kultura hvarske komune početkom 17. stoljeća*, in *Mogućnosti* 51/1–3, 1998, pp. 80–96.

²⁶ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, pp. 26–83; Franić Tomić/Novak/Stipčević, *The Italian Opera Libretto and Dubrovnik*.

²⁷ Giuseppe Sabalich, *Cronistoria aneddotica del nobile teatro di Zara (1781–1881)*, Zara 1922, pp. II e segg.

²⁸ Johnson, *The Short, Lascivious Lives*; Johnson, *Inventing the Opera House*.

i due grandi palchi posteriori riservati alle donne di diversi ceti sociali, mentre le gerarchie della classe si riflettevano nell'ordine in cui si entrava in teatro (a prendere i posti migliori sui banchi).²⁹ Da osservare, in questo senso, che tutte le opere drammatiche in lingua croata e persino le composizioni musicali di autori lesiniani noteci hanno una forte componente femminile, suggerendo un pubblico di riferimento misto, per cui è possibile anche a Lesina pensare una divisione architettonica, specialmente in presenza delle ciurme.

L'altra possibilità per la forma seicentesca del teatrino di Lesina sarebbe una cavea a gradoni, simile alle ricerche di Andrea Palladio e di Vincenzo Scamozzi, ma anche di Sabbattini, dove la forma del teatrino di Sabbioneta (con la cavea a ferro di cavallo) forse si addice di più al rettangolo allungato della sala dell'Arse- nale lesiniano. Inoltre, forse proprio questa tipologia di più semplice costruzione avrebbe potuto almeno in parte fornire delle risposte alle esigenze specifiche della comunità isolana, con un pubblico che includeva la gerarchia militare, i nobili e i popolani; magari attraverso una differenziazione sociale analoga a quella dei teatri palladiani.³⁰ Inoltre, Ludovico Aleardi, che ispirò Gazzari per la sua opera e presente in Dalmazia poco prima dell'intervento di Semitecolo,³¹ fu anche membro dell'Accademia Olimpica, e quindi a diretta conoscenza del teatro palladiano. Il legame tra i due autori teatrali apre, a mio avviso, un possibile scambio di esperienze che potrebbe andare oltre quelle intertestuali, dato che è possibile che i due si fossero anche incontrati di persona a Lissa o Lesina oppure a Venezia. Finalmente, dalle recenti ricerche di Cristiano Guarneri emerge un interesse proprio per i teatri all'antica espletati nella trattatistica rinascimentale le cui copie ancora oggi sono preservate in Dalmazia.³²

All'incirca dalla metà del Settecento, nella Dalmazia veneta si concentrano testimonianze sull'esistenza di diversi teatri a palchetti inseriti nelle sale dei palazzi comunali, come a Zara, Traù o Spalato, segnalando un'interessante sovrapposizione tra gli spazi politici e quelli ludici.³³ Finalmente, nel 1783 fu costruito il Teatro Nobile di Zara come edificio indipendente, con tre ordini di palchetti, per volontà di una Società di Teatro alla cui base stavano investimenti privati, con un sistema gestionale e architettonico all'italiana.³⁴

Nello stesso periodo, la tradizione schiavonesca nei testi veneziani per il teatro riemerge in una chiave orientalizzante, come attestato da *La Dalmatina* di Car-

²⁹ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, pp. 153–157.

³⁰ Johnson, *Inventing the Opera House*, pp. 146–147.

³¹ Ludovico Aleardi, *Il corsaro Arimante. Favola marittima*, Vicenza 1610; Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, p. 135.

³² Cristiano Guarneri, *Circulation, Use, Impact. The Consumption of Architectural Books in the Early Modern Eastern Adriatic*, Turnhout, in corso di stampa.

³³ Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, pp. 138–143; Pavlić Cottiero, *Arhitektura baroknog kazališta*.

³⁴ Sabalich, *Cronistoria aneddotica*; Cvito Fisković, *Splitsko kazalište do sredine 19. stoljeća*, in *Dani Hvarškoga kazališta* 6/1, 1979, pp. 346–379; Batušić, *Scenski prostori, scenografija i kostim*; Pavlić-Cottiero, *Arhitektura baroknog kazališta u Hrvatskoj*, pp. 141–162.

lo Goldoni (1758) e dalle esperienze dirette della Dalmazia descritte a distanza di decenni di Carlo Gozzi o anche da *Gli Antichi Slavi* di Camillo Federici (1793). Rimandando alle analisi più approfondite del fenomeno, qui basta ricordare che questa visione teatrale a lungo ebbe un impatto non indifferente sull'immagine veneziana ed europea della costa orientale dell'Adriatico.³⁵

A Lesina invece le notizie sull'attività musicale e teatrale del secondo Settecento sono legate alle feste carnevalesche nel palazzo del conte e nella sala del vescovato, quest'ultime favorite dal dotto vescovo Giandomenico Stratico (a Lesina nel periodo 1784–1799) e da Giulio Bajamonti, medico e compositore spalatino.³⁶ La ragione del silenzio sul teatrino nell'Arsenale probabilmente è da ricercarsi nella riconfigurazione della società lesignana, dopo la mancata presenza stagionale della flottiglia veneta, che ormai svernava a Cattaro.

La Società di Teatro di Lesina e il teatro societario dalmata

Gli avvenimenti drammatici che marcarono la fine della repubblica veneta a Lesina e la riorganizzazione comunale durante la dominazione austriaca (1797–1806 e 1815–1918) ridusse la podesteria che precedentemente includeva le isole di Lesina, Brazza e Lissa alla sola città di Lesina e dintorni, mentre il declino delle antiche casate nobili rese necessaria l'aggregazione al ceto di numerosi cittadini, soprattutto professionisti, già nel 1798.³⁷

Furono proprio quest'ultimi i protagonisti della rinascita del teatro lesignano, in quanto si organizzarono in una Società di Teatro, in cui un ruolo di rilievo ebbero l'avvocato Giovanni Battista Machiedo e il medico Rinaldo Simonich (Šimunić). Dalla corrispondenza con le nuove autorità si evince che già alla fine del 1800, Thomas Brady, il comandante militare e civile della regione, personalmente visitò Lesina e giudicò “inadatta la località che attualmente serve per Teatro ad uso del Quartiere Militare” e fece pervenire al Simonich, “conservatore della Società dello stesso Teatro il confortante avviso che gli viene preservata la stessa località per i Teatrali spettacoli”.³⁸ Il documento, finora inedito, testimonia una continuità dell'uso dello spazio teatrale e l'esistenza della Società anche prima del 1803, quando si concluse il suo iter fondativo-amministrativo. Questa società azionaria gestì lo spazio per “l'arte drammatica” lesignana fino al 1921, quando le competenze diventarono comunali.³⁹

³⁵ Larry Wolff, *Old-Fashioned Slavs at Carnival in Venice. The Dramatic Dilemma of Eastern Europe*, in *Harvard Ukrainian Studies* 22, 1998, pp. 621–632; Nino Raspudić, *Jadranski (polu-)orijentalizam. Prikazi Hrvata u talijanskoj književnosti*, Zagreb 2010, pp. 155–180.

³⁶ Stjepan Kراسић, *Ivan Dominik Stratiko (1732–1799). Život i djelo*, Split 1991, p. 279; Fisković, *Glazba, kazališne i ostale zabavne priredbe*, pp. 230 e segg.

³⁷ Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*; Kolumbić Šćepanović, *Hvar i njegovo kazalište 1612.–2012.*, pp. 73–75.

³⁸ Muzej hvarske baštine (MHB), *fondo Hvarsko Povijesno Kazalište (HPK)* 1.4, f. 1–4.

³⁹ Kolumbić Šćepanović, *Hvar i njegovo kazalište 1612.–2012.*, p. 100.

Pur non essendoci notizie sulla forma e sullo stato delle infrastrutture teatrali preesistenti, già nel 1801 i lavori sul loro rinnovamento risultano avviati. L'aspetto che il teatrino assunse nei primi anni dell'Ottocento s'intuisce da una bozza del contratto con il pittore/impresario Pietro Crescini (o Cresseni).⁴⁰ La provenienza di questo "fabbricatore del Teatro" rimane sconosciuta, ma certamente il suo impegno, che incluse almeno un viaggio a Curzola (per i materiali o per la manodopera?), fu facilitato da Simonich.⁴¹

Crescini gestì la costruzione e la decorazione "all'ultimo gusto" di un teatro a 33 palchetti a due livelli (Fig. 6).⁴² Quanto descritto trova corrispondenze con un modesto disegno trovato a Lesina rappresentante due ordini di palchi con le aperture rettangolari, una decorazione a marmorino per i fronti dei palchetti inferiori e il motivo dei rami di palma e ulivo incrociati e tenuti da una corona per quelli superiori, e fogliami vari sulle superfici rimanenti (Fig. 7).⁴³ Il contratto inoltre prevedeva un soffitto di tavole di legno, con la possibilità di stuccarlo in un secondo momento e la preparazione di tutte le quinte e i prospetti della scena per gli "scenari del Bosco" e "della Prigione", il tutto per un prezzo complessivo di 250 zecchini.⁴⁴

Il testo del contratto pubblicato da Cvito Fisković fu controfirmato da 29 committenti, la maggioranza dei quali nel 1803 si trovarono elencati come soci sulla versione ufficiale del Regolamento della Società di Teatro ufficializzato dal Governo del Regno della Dalmazia a Zara.⁴⁵ La società dei palchettisti di Lesina consisteva per la maggior parte di nuovi nobili, resi tali dal primo governo austriaco, oppure di membri del clero, dando un impulso diverso alla sua conformazione e manutenzione. Significativo in questo senso risulta l'incipit del Regolamento, che in primis condanna il disinteresse per il teatrino dell'amministrazione oligarchica comunale tardo-veneta, per poi riconoscere che "nella depurata arte drammatica [siano] riuniti i vantaggi della pubblica morale istruzione condita dalle ricreazio-

⁴⁰ Il contratto è stato pubblicato da Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, pp. 333 e segg., n. 8.

⁴¹ "18 [otto]bre 1802 Lesina/Portandosi a quelle parti il Sig[nor] Pietro Cresseni Virtuoso e fabbricatore del nostro Teatro persona di tutta probità sono a pregarla occorrendogli di interessarsi nelli di lui vantaggi a prestargli lumi, ed assistenza, che mi farà cosa molto grata. Spero avrà ricevuta altra mia in risposta alla sua ultima, e che sa che non mi rissolva di ridurmi a Curzola; Li miei rispetti alla Con[sort]e e mi creda quel vero amico che mi soscrive. Suo affe[tuos]o amico Rinaldo Franc[esco] Simonich." MHB, *HPK* 1.6.

⁴² "Li due ordini di Palchi saranno pitturati al Prospetto, e Soffito come l'arte lo richiede, e gli ordini saranno dipinti differentemente l'uno dall'altro, il tutto all'ultimo gusto, e saranno li Palchi pitturati nel loro interno tutti eguali, e sempre in buona maniera." Si veda Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, pp. 323 e segg., n. 8 (per la citazione).

⁴³ Si veda Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, pp. 320 e segg.

⁴⁴ Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, pp. 333 e segg., n. 8. Il documento oggi non è più reperibile.

⁴⁵ MHB, *HPK* 1.7 (1–4); Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, p. 334; Kolumbić Šćepanović, *Hvar i njegovo kazalište*, pp. 73–75.



Fig. 6. Teatro, Lesina, interno (foto: Muzej hvarske baštine)

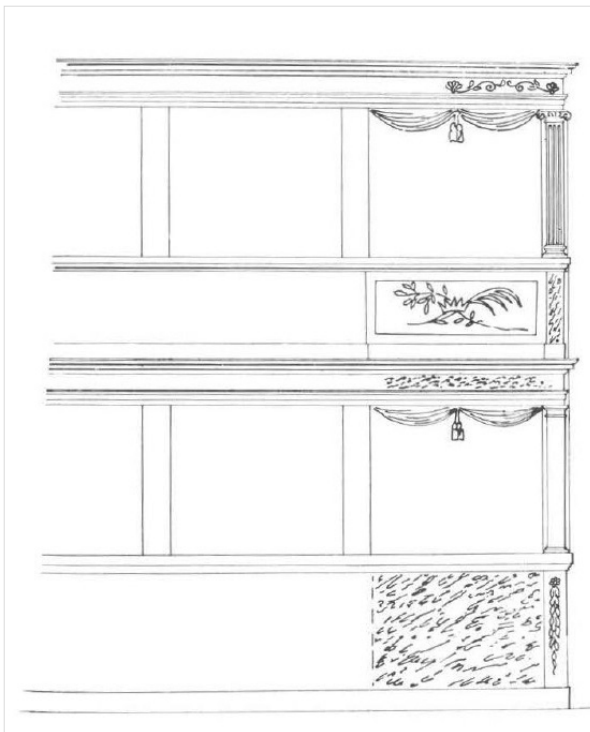


Fig. 7. Anonimo, Disegno delle loggie del teatro di Lesina, c. 1800, Archivio Machiedo, Lesina (rielaborato e pubblicato in C. Fisković, Izgled hvarskog kazališta, in *Dani Hvarskoga kazališta* 7/1, 1980, pp. 319–351)

ni che offre il spettacolo dell'educazione dello spirito de' giovani e della distrazione del popolo dalla sempre nocevole oziosità."⁴⁶

Il palchetto di rappresentanza è riservato al presidente della Società, un incarico annuale, a cui spetta invitare "quelle persone colte forestiere ch'esigge possono gl'atti uffiziosi dell'ospitalità", evitando ulteriori precisazioni. Questo palco fu anche vietato alle signore dei soci, onde evitare appropriazioni famigliari, e "quel palco dovrà considerarsi come il punto d'unione di tutti li soccj solamente e deve intendersi consacrato alla concordia."⁴⁷ Gli introiti del nuovo teatro lesiniano nella sua versione ottocentesca sarebbero devoluti alla sua manutenzione, a cui si provvede anche con l'affitto dei tre palchi e della bottega del caffè, mentre la dimensione etica fu ancora sottolineata dalla regola che ad ogni carnevale una recita sarebbe stata a favore dell'Ospedale dei poveri di Lesina.⁴⁸

Chiaramente, i nuovi protagonisti della vita cittadina usarono il teatro per comprovare il proprio status sociale appena acquisito, adoperando un'autogestione, formalmente indipendente dalla gestione comunale e militare.

Nella prima metà dell'Ottocento, però, la dimensione militare determinò di nuovo la vita sociale di Lesina, essendo stato l'Adriatico centrale la scena di importanti operazioni tra gli interessi austriaci, francesi, russi e inglesi, con la presenza militare che arrivava anche a 400 unità su mille abitanti.⁴⁹ La convivenza di Thalia con Marte e Cerere all'interno dell'Arsenale quindi continuava: l'edificio fu a lungo conteso tra le autorità comunali e quelle militari austriache, che usarono le infrastrutture di Lesina per il controllo dell'Adriatico, mentre alcuni magazzini del fondaco furono affittati dal comune ai privati.⁵⁰

Nell'ottica est-adriatica, l'immediatamente precedente ristrutturazione dell'oggi scomparso teatro di Traù offre degli interessanti spunti comparativi.⁵¹ Nel corso degli ultimi anni del governo veneziano, nella cittadina dalmata si decise di ricostruire la struttura lignea a palchetti già esistente nel palazzo comunale e per finanziare l'impresa anche qui fu creata una Società di Teatro, ma i suoi membri appartenevano soprattutto alle antiche casate nobili locali. I soci rifiutarono l'idea di costruire un nuovo edificio teatrale separato e investirono, anche se con difficoltà, in una nuova struttura lignea al primo piano del palazzo comunale, insistendo quindi sulla continuità del connubio con il funzionamento comunale.

⁴⁶ Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, pp. 334–339, n. 10, qui alla p. 335.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 338.

⁴⁹ Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara*, pp. 58–70, 256 e segg.; Joško Bracanović, *Ruska opsada grada Hvara (29. travnja – 10. svibnja 1806. godine)*, in *Prilozi povijesti otoka Hvara* 15/1, 2022, pp. 171–191.

⁵⁰ Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara*, p. 262.

⁵¹ Vjeko Omašić, *Obnova trogirskog kazališta koncem XVIII stoljeća*, in *Dani Hvarskoga kazališta* 1, 1975, pp. 111–122, qui alle pp. 113 e segg.; Fani Celio Cega, *Kazalište u Trogiru tijekom proteklih razdoblja do 1890. godine*, in *Povijest kazališta u Trogiru do 1960. godine*, Trogir 2017, pp. 5–14.

Nel 1793 il progetto fu commissionato all'ingegnere Giovanni Nakich Vojnovich (Ivan Nakić Vojnović), un dalmata allievo della Scuola per gli ingegneri militari di Verona in servizio nella regione,⁵² e prevedeva 28 palchetti per quattro persone ciascuno disposti in due ordini, con la possibilità di mantenere la posizione del palco famigliare del precedente teatro. La nuova struttura fu realizzata tra il 1794 e il 1799 e i palchetti finirono per essere adornati con gli stemmi delle famiglie, in chiara opposizione al regolamento di Lesina, dove s'insisteva sull'uniformità del loro aspetto. Il teatro traurino aveva anche uno spazio per l'orchestra delimitato da una recinzione. In quanto alla platea, nel 1802 sono menzionati 19 banchi, di cui uno era destinato ai militari, mentre il pubblico pagava 12 soldi o sei gazzette per i posti a sedere.⁵³ La conformazione dei due teatrini sembra sia stata molto simile, mentre le differenze stavano soprattutto nelle dinamiche sociali dei due comuni dalmati.

Se a Lesina Crescini dipingeva le due scene menzionate, nel 1802 a Traù l'inventario di teatro includeva un sipario dipinto con i suoi argani e diverse scene e allestimenti: vi sono le scene dipinte su tela con le quinte multiple rappresentanti una camera, una prigione, una Sala Regia, un bosco e poi un lido con le onde marine. Gli allestimenti includevano gli alberi e le statue di cartone, templi, tende, tombe, fontane, are e navi di tela rafforzati, troni versatili ("sasso da una parte, e nobile dall' altro") ecc.,⁵⁴ dimostrando la possibilità di mandare in scena un ricco repertorio melodrammatico.

Infine, nell'aprile del 1802, Pietro Crescini firmò un contratto con la Società teatrale di Traù in qualità d'impresario per quindici rappresentazioni. Il documento legale non menziona ristrutturazioni o realizzazioni delle scenografie e quindi è probabile che usò quelle di proprietà del teatro.⁵⁵ Ricordiamo però che a ottobre dello stesso anno viaggiava tra Lesina e Curzola seguendo le necessità della fabbrica del teatrino lesignano.⁵⁶ Si trattò quindi di un operatore teatrale *tout court*, che si muoveva con facilità nell'arena est-adriatica e su cui è da aspettarsi ulteriori ritrovamenti documentari che illustrerebbero la sua attività e le sue origini con maggior profondità.

Tornando a Lesina, sembra che la struttura del teatro non subì danni nell'attacco russo alla città del 1806, allora nelle mani napoleoniche.⁵⁷ Lo spazio teatrale fu sequestrato dalle autorità militari francesi nel 1807 per sistemarvi i sacchi di farina per gli approvvigionamenti delle fortezze, ma i membri della Società si

⁵² Darka Bilić, *Inženjeri u službi Mletačke Republike*, Split 2013, pp. 236 e segg.

⁵³ Celio Cega, *Kazalište u Trogiru*, p. 11.

⁵⁴ Državni arhiv u Splitu (DAS), 156-Obiteljski fond Fanfogna – Garagnin, Serija društva – kazalište 1/III. Inventario degli effetti esistenti nel teatro. Addì 2. Gennaio 1802, pubblicato in Celio Cega, *Kazalište u Trogiru*, p. 11, n. 35.

⁵⁵ Omašić, *Obnova trogirskog kazališta*, pp. 121 e segg.

⁵⁶ Vedi nota 41.

⁵⁷ Bracanović, *Ruska opsada grada Hvara*.



Fig. 8. Pietro Galasso, Scena urbana, sfondo scenico, Teatro, Lesina (foto: J. Gudelj, 2022)

adoperarono affinché non venisse depredato.⁵⁸ Sembra che le circostanze del teatro presto migliorarono, in quanto alcune modifiche sono documentate nel 1809, con l'allargamento di uno dei palchi più vicini al proscenio, dato che il suo proprietario, Rinaldo Simonich, finanziò anche le panche della platea.⁵⁹

Con il ritorno dell'Austria in seguito al Congresso di Vienna, a Lesina la presenza militare rimase molto numerosa per tutta la prima metà del secolo.⁶⁰ Nel 1819 il teatro subì dei restauri, in cui parteciparono a mo' di manodopera anche alcuni militari, mentre l'artigiano locale Pietro Galasso, già coinvolto nella sua realizzazione intorno al 1800, dipinse sulla parete dello sfondo scenico un paesaggio urbano di modesta qualità pittorica,⁶¹ forse ripreso da qualche modello di Crescini o da un'incisione, data la presenza delle rovine all'antica e di un tempietto rotondo classicheggiante (Fig. 8).

Pochi anni dopo, tra il 1822 e il 1826, il comune e il Genio militare austriaco si litigarono la proprietà dell'intero Arsenale. Con l'occasione furono eseguiti i primi disegni giuntici dell'intero edificio (Fig. 9), come anche delle testimonianze importanti sull'uso degli spazi nella vita quotidiana della città; tra cui quella che il teatro comunale vi esistette da tempi immemori. Gli austriaci intervennero negli spazi dell'altra parte del piano superiore e sulla facciata, da cui venne tolto il rilievo del leone marciano. Infine, nel 1849, uno dei soci, Domenico Gazzeri, suggerì

⁵⁸ MHB HPK, 1.10, f. 1–2. La lettera di Pietro Buchich al padre Alvise, uno dei soci fondatori della Società.

⁵⁹ Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*; Kolumbić Šćepanović, *Hvar i njegovo kazalište*.

⁶⁰ Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara*.

⁶¹ Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, p. 324; Kolumbić Šćepanović, *Hvar i njegovo kazalište*, p. 80.

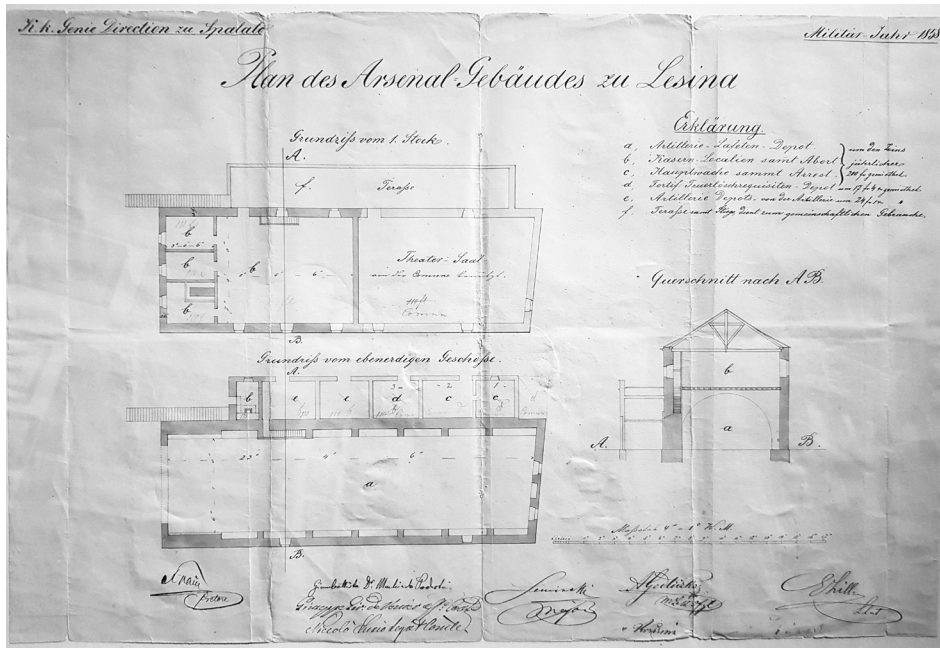


Fig. 9. Anonimo, Pianta e sezioni di Arsenale, Lesina, 1858 (Muzej Hvarske baštine, 1.6, Zbirka Hvarskog povijesnog kazališta, Planovi i nacrti, disegno 1)

l'aggiunta di quattro palchi ai lati del proscenio con la riduzione dello spazio scenico, accettata per ricavare gli introiti necessari per alcuni restauri.⁶²

Compagnie e repertori tra i professionisti itineranti e i dilettanti locali

Il teatro di Lesina fu un palcoscenico particolarmente vivace nel corso della prima metà dell'Ottocento i cui meccanismi repertoriali qui si possano elaborare in una maniera alquanto schematica, lamentando anche una completa mancanza d'informazioni sull'aspetto scenografico. La Società di Teatro impiegava le compagnie professionali, un fenomeno sempre più presente in Dalmazia dalla seconda metà del Settecento.⁶³ Anche i dilettanti locali erano sempre molto attivi, spesso soci o membri delle loro famiglie, ed è plausibile che nella vita teatrale continuasse a partecipare il maestro di cappella e compositore Giuseppe Raffaelli, allievo

⁶² Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, p. 343.

⁶³ Franić Tomić/Novak/Stipčević, *The Italian Opera Libretto and Dubrovnik*, p. 114; Zdravko Blažeković, *Glazba osjenjena politikom*, Zagreb 2002, pp. 81–101.

di Giulio Bajamonti.⁶⁴ Per esempio, già a febbraio del 1803 quest'ultimi misero in scena una non precisata commedia di Camillo Federici.⁶⁵

Tra le truppe teatrali itineranti, è probabile che Pietro Crescini si esibì con la sua compagnia nel teatrino da lui costruito, anche se ci mancano delle notizie dirette. Nell'estate del 1815 a Lesina arrivò un gruppo di teatranti guidato da un certo Domenico Martinelli, mentre altre truppe, scrivendo da Dubrovnik e Zara, si proponevano anche a Lesina. Nel 1838 si esibì la celebre Goldoni guidata dal veneziano Francesco Augusto Bon e, l'anno dopo, la compagnia del bolognese Camillo Ferri diede ben 36 rappresentazioni.⁶⁶ Alla fine degli anni trenta dell'Ottocento, il mercato itinerante delle compagnie di un certo livello, come quelle di Bon e di Ferri, precedentemente impiegate a Venezia, Milano o Bologna, includeva anche la Dalmazia: ovviamente, in primis Zara e Dubrovnik, ma le ulteriori verifiche incrociate potrebbero dare un quadro più preciso sul suo funzionamento, specie per un pubblico linguisticamente diversificato e, come quello di Lesina, marcato anche dalla presenza delle truppe asburgiche.⁶⁷

In quanto ai repertori del teatro di Lesina nel primo Ottocento, le liste finora stilate menzionano nei primi decenni del secolo i melodrammi di Camillo Federici, Ferdinando Rutini, Michele Bondi Neri, ma soprattutto di Pietro Metastasio.⁶⁸ Negli anni Trenta si riscontrano diverse opere (sia integrali che in versione concertistica), con una predilezione per Gaetano Donizetti, mentre la *Norma* di Vincenzo Bellini sarebbe stata rappresentata sulla scena lesiniana già nel 1838, anche se rimane aperto in quale forma.

Oltre al melodramma, sono popolari anche le commedie di Goldoni. Nell'ottica della zona di contatto bisogna sottolineare che nel 1817 proprio nel teatro di Lesina furono messe in scena *Le massere* tradotte in croato, che rimane la prima rappresentazione nota di un testo goldoniano in questa lingua.⁶⁹ Altre *pièces* goldoniane furono rappresentate nel 1839, stavolta nella versione originale, mentre alcuni testi in tedesco furono ordinati da Trieste nel 1846.⁷⁰ Il pluralismo lingui-

⁶⁴ Maja Milošević Carić, From the Periphery to the Centre and Back. The Case of Giuseppe Raffaelli (1767–1843) from Hvar, in *Music Migrations in the Early Modern Age. Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, ed. by Jolanta Guzy Paśiak/Aneta Markuszewska, Warsaw 2016, pp. 151–160.

⁶⁵ Cfr. Đino Novak, Hvarsko kazalište u XIX stoljeću, in *Prilozi povijesti otoka Hvara* 5/1, 1978, pp. 81–88.

⁶⁶ Ibid.; Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze 1897; Blažeković, *Glazba osjenjena politikom*, pp. 81–101.

⁶⁷ Cfr. Ennio Stipčević, Musica e teatro in Dalmazia all'inizio dell'Ottocento, in *Istria e Dalmazia nel periodo asburgico dal 1818 al 1848*, a cura di Giorgio Padoan, Ravenna 1993, pp. 189–196.

⁶⁸ Per i repertori si veda Novak, Hvarsko kazalište u XIX stoljeću; Lucija Ljubić/Martina Petranović, *Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskom jeziku i izvedbi na strani jezicima hrvatskih izvođača do 1840. godine*, Zagreb 2012; Pavlović, *Autorsko i žanrovsko u hvarskom kazalištu*.

⁶⁹ Ibid., p. 140.

⁷⁰ Novak, Hvarsko kazalište u XIX stoljeću, p. 85; Pavlović, *Autorsko i žanrovsko u hvarskom kazalištu*, p. 140.

stico e culturale, già riscontrato con la flottiglia veneziana, a Lesina si rinnovava con la presenza dei militari e dei professionisti in servizio dell'Impero austriaco, sempre di natura plurilingue.

Il teatrino fu lo spazio sociale di rappresentanza della città e ospitava anche i balli e le mascherate, alle quali si alternavano anche allestimenti delle accademie in onore di ospiti speciali. Nel 1820, in occasione della visita dell'Imperatore Francesco I d'Austria in Dalmazia, vi si fece un programma che iniziò con un carme dedicato a sua maestà l'Imperatore, recitato dal dottor Willelmo Menis, medico fisico di origine bergamasca, uno dei dilettanti di questo teatro, seguito da *Attilio Regolo* di Metastasio. In onore dell'Imperatore, come intermezzi, si recitavano delle poesie encomiastiche, seguite da un'apposita composizione drammatica con tre fanciulle. La parte musicale, con i cori, fu composta proprio per l'occasione da Giuseppe Raffaelli; infine, si eseguì il tradizionale ballo di Moresca in cui parteciparono 12 fanciulli. Un ballo in maschera concluse le celebrazioni.⁷¹ Vent'anni dopo, una celebrazione analoga fu preparata in onore del governatore austriaco civile e militare della Dalmazia, Wenzel Vetter von Lilienberg, già restauratore del teatro di Zara, con le cantate e altri pezzi in onore dell'ospite, conclusasi con la *Mirra* di Vittorio Alfieri.⁷² Quindi, nel corso del primo Ottocento a Lesina si alternarono rappresentazioni professionali di alto livello con esibizioni dilettantesche, spesso di valore encomiastico. Le prime sicuramente stimolarono la creatività della piccola realtà isolana, che si misurava ciclicamente con le rigide gerarchie militari e con gli occasionali visitatori altolocati.

Conclusioni

La vita del teatrino lesignano fortunatamente si protrasse oltre la metà del XIX secolo e i limiti temporali di questa pubblicazione, per cui qui si riassumono cambiamenti e restauri più incisivi. A cavallo tra Otto e Novecento, il teatrino fu ridipinto e ridecorato dall'imprenditore lesignano Nicola Marchi, con un gusto tra il neobarocco e il floreale, e decorato con le allegorie della musica dal pittore Ante Bubić.⁷³ Il nuovo affresco del fondale, dipinto da Marchi, rappresenta in modo riconoscibile, anche se non sofisticato, gli edifici del già nucleo amministrativo di Lesina che in quegli anni veniva fortemente rimodellato per dare spazio agli alberghi, aprendo la città ad ancora un'ondata di nuovi visitatori internazionali. Nello stesso periodo, le città costiere della Dalmazia, tra cui Spalato, Dubrovnik o Zara, si arricchirono di nuovi rappresentativi edifici teatrali comunali. D'altro canto, Lesina visse questa stagione con una presenza militare sensibilmente

⁷¹ Fisković, *Glazba, kazališne i ostale zabavne priredbe*, p. 56.

⁷² Novak, *Hvarsko kazalište u XIX stoljeću*, p. 84.

⁷³ Fisković, *Izgled hvarskog kazališta*, p. 347; Kolumbić Šćepanović, *Hvar i njegovo kazalište*, pp. 85–93.

diminuita, dato che dopo la Battaglia di Lissa (1866) lo stato austro-ungarico non ebbe più bisogno di una roccaforte in mezzo all'Adriatico.

Il teatrino continuò la sua attività anche all'interno del nuovo stato jugoslavo nato dopo la prima guerra mondiale. Dal 1921 di nuovo comunale, il teatro fu ammodernato nel 1936 soprattutto nella parte infrastrutturale dall'architetto zagabrese Aleksandar Freudenreich. Dopo la seconda guerra mondiale, il restauro con maggior impatto fu quello del 1963, mentre quello più recente, che ha riportato il teatro di Lesina vicino alla sua configurazione tardo ottocentesca, si è concluso nel 2019.⁷⁴

La minuscola comunità isolana di Lesina usò il teatro nell'Arsenale, come spazio mantenuto dal comune, almeno dalla seconda metà del Seicento, offrendo quindi un ulteriore modello gestionale oltre quello di corte e degli impresari. La gestione azionaria invece venne introdotta a cavallo tra Sette e Ottocento, con un nuovo gruppo elitario locale, ma sempre nel nome di bene comune e della tradizione. La vita teatrale lesignana fu fortemente condizionata dalla presenza delle forze militari veneziane prima e di quelle austriache dopo, con un pubblico e un repertorio linguisticamente vario, mentre le opere degli autori lesignani chiaramente si rivolgevano anche a quello femminile. Inoltre, dall'ambiente militare provenivano, all'occorrenza, la manodopera per i lavori manuali e le forze creative.

L'arsenale, in cui fu sistemato il teatro, fu anche una zona di contatto per lo scambio delle esperienze di tecniche navali e quelle in funzione delle arti dello spettacolo tra i vari attori presenti nel centro e ai margini del campo teatrale, incluse le variazioni linguistiche e musicali. Le grandi strutture degli arsenali provvedevano ampi spazi che invitano anche all'uso ludico, che a volte s'impose come quello permanente: oltre a Lesina e a Dubrovnik, un esempio europeo monumentale, anche se più tardo, provvede la conversione in teatro permanente reale dell'Arsenale di Bruxelles.⁷⁵ Inoltre, la citata casistica regionale dalmata e ragusea offre diverse possibilità di approfondimenti, da comparare ulteriormente con la situazione delle isole greche durante e dopo il dominio veneziano. Altri spunti potrebbe offrire un'indagine sul rapporto tra il contesto militare e quello teatrale, e per rimanere nella sfera veneziana basti pensare alla "Trilogia del soldato" di Goldoni e le sventure militari del fratello minore di Carlo, Gian Paolo, in cui è coinvolto anche un falso colonnello raguseo.⁷⁶ Applicando quest'ottica, eppure riconoscendo i rapporti del potere asimmetrici intorno al campo teatrale lesignano, è possibile arricchire ulteriormente le ricerche di storia delle arti sottolineando l'importanza della mobilità e delle contaminazioni.

⁷⁴ Si veda Bužančić, *Hvarsko kazalište*.

⁷⁵ *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol. 1b, Liège 1993, pp. 272 e segg.

⁷⁶ Carlo Goldoni, *L'amante militare – L'impostore – La guerra*, a cura di Gastone Geron, Milano 1990.

Giuseppe Pistocchi architetto teatrale.

Il teatro di Faenza e alcune spigolature archivistiche su Forlì e Imola

Daniele Pascale Guidotti Magnani

Le vicende storiche che portarono alla costruzione del teatro di Faenza e alla definizione delle sue principali caratteristiche formali e stilistiche sono piuttosto note grazie a mostre, convegni e ricerche che, a partire dagli anni Settanta del Novecento, hanno iniziato a sottolineare l'importanza del suo architetto, Giuseppe Pistocchi, nel panorama italiano ed europeo dell'Illuminismo e dell'età napoleonica.¹ In questo contributo si propone una rilettura generale – storica e formale – del teatro di Faenza, con l'intenzione di farne emergere i principali dati di novità rispetto a una tradizione, quella del teatro all'italiana, che aveva da poco concluso la sua fase barocca – con i teatri di Antonio Bibiena – per aprirsi a nuove sperimentazioni planimetriche, anche alla luce di nuovi bisogni acustici e visuali, veicolati dai cambiamenti sociali che si facevano via via più pressanti nel secolo dei Lumi. In appendice saranno proposte alcune acquisizioni documentarie che aprono interessanti squarci sulla carriera di Pistocchi, e verranno posti alcuni interrogativi e indicate nuove direzioni di ricerca.

Faenza e i suoi teatri: dai Manfredi a Pistocchi

La storia teatrale di Faenza prima della costruzione del nuovo teatro di Pistocchi è piuttosto scarna, ma degna di approfondimenti: le poche notizie che si sono salvate dalle ripetute distruzioni degli archivi cittadini (ultima quella avvenuta per cause belliche nel 1944/45) mostrano comunque un contesto che, pur provinciale, presenta alcune iniziative di un discreto rilievo. È infatti interessante notare che, nella sala grande del palazzo dei Manfredi, signori di Faenza (odierno palazzo Comunale), era allestito un teatro (forse effimero) già nel 1486, notizia significativa se si pensa che, nella vicina Ferrara, la sala grande della residenza estense fu allestita provvisoriamente a teatro solo a partire dal 1489 e che la 'Sala delle Commedie', specifica-

¹ *Giuseppe Pistocchi (1744–1814) architetto giacobino*, a cura di Ezio Godoli, Faenza 1974; *Giuseppe Pistocchi. Inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di Franco Bertoni, Faenza 1979; Fauzia Farneti/Silvio Van Riel, *L'architettura teatrale in Romagna 1757–1857*, Firenze 1975; Deanna Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, in *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla Restaurazione*, Firenze 1977, pp. 23–34; Deanna Lenzi, *L'architettura teatrale di Cosimo Morelli*, in Anna Maria Matteucci/Deanna Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Bologna 1977, pp. 165–192.

mente destinata al teatro, fu realizzata solo nel 1503.² Nella stessa sala faentina, si ha notizia di rappresentazioni teatrali anche una volta che il palazzo divenne sede dei governatori pontifici.³ Grazie alla cronaca cinquecentesca del notaio Bernardino Azzurrini, si sa che nel 1560 l'ambiente fu allestito con palchi lignei (quasi certamente da intendersi come semplici piattaforme rialzate e non come i tipici palchetti del teatro all'italiana) per la rappresentazione della commedia *Gli ingiusti sdegni* di Bernardino Pino da Cagli:

fu fatta la sena a spese della comunità et fu bellissima et di gran spesa et ben recitata con intermedi nobilissimi, con gran numero di persone a sentirla reccitar sì terreri come forastieri et erano li balchi attorno alla sala altri, et sopra altri con una corona di 50 gentildonne terrere et forestere con un apparato bello et con gran lumi et con due statue de stucho cioè il fiume de Lamone et de Marzeno de canto al detto balcho con lumi appesi de più colori.⁴

Nel secolo successivo, l'organizzazione di spettacoli teatrali fu gestita dall'Accademia dei Remoti, fondata nel 1673. Questo congresso di nobili e intellettuali metteva in scena eventi di carattere musicale, coreutico e cavalleresco nella sala dell'antistante palazzo del Podestà, che aveva ormai cessato di ospitare funzioni giuridiche da quasi due secoli. I Remoti fecero realizzare il primo vero teatro all'italiana della città nel 1714: in quell'anno, il matematico e architetto faentino Carlo Cesare Scalletti progettò per il lungo salone un teatro ligneo di tre ordini di palchi, da destinarsi, previa estrazione, ai nobili accademici, ai nobili non membri del sodalizio, e a cittadini non titolati. Le rappresentazioni furono inaugurate solo nel 1723 con *La fede ne' tradimenti* su libretto di Girolamo Gigli e musica di Giuseppe Maria Buini; si ha poi notizia di altre opere organizzate dai Remoti nel giugno 1733 (per la solennità di S. Pietro, patrono della città) e nel carnevale 1739.⁵ Questa struttura ebbe però vita breve: i materiali impiegati, largamente effimeri, fecero sì che già nel 1777 se ne chiedesse la demolizione e ricostruzione. Solo l'arco scenico e i pilastri del proscenio dovevano essere realizzati in muratura, se nel 1793 si rendeva necessaria l'opera di un muratore (e la sovrintendenza di Pistocchi) per demolirli definitivamente, mentre i materiali dei palchetti erano già stati venduti nel 1784.⁶

² Eugene J. Johnson, *Inventing the Opera House. Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 2018, pp. 10–13, 19.

³ Daniele Pascale Guidotti Magnani, *Una piazza del Rinascimento. Città e architettura a Faenza nell'età di Carlo II Manfredi (1468–1477)*, Bologna 2021, pp. 64, 97.

⁴ La cronaca è citata in Antonio Missiroli, *Il libro di fatti moderni di ser Bernardino Azzurrini*, Faenza 1914, p. 14.

⁵ [Girolamo Gigli], *La fede ne' tradimenti. Drama per musica che si rappresenta nel Teatro dell'ill. ma Accademia de' Remoti in Faenza l'estate dell'anno 1723*, Faenza 1723; [Claudio Nicola Stampa], *L'illustre vendetta. Drama per musica da rappresentarsi in Faenza nel Teatro dell'illustrissima Accademia de' Remoti l'estate dell'anno 1733*, Faenza 1733; *Il marito geloso disingannato. Intermezzi per musica da rappresentarsi dalla signora Rosa Ruvinetti e dal signor Domenico Cricchi virtuosi di s.a.s. il signor Principe d'Armstat*, Faenza 1733; [Francesco Silvani], *L'innocenza giustificata. Drama per musica da rappresentarsi in Faenza nel Teatro degl'ill.mi signori Accademici Remoti il carnevale dell'anno 1739*, Faenza 1739.

⁶ Stefano Saviotti, *Il palazzo del Podestà e la piazza delle Erbe. Un palazzo ricco di storia e una piazza in cerca d'identità*, Cesena 2022, pp. 26–32.

Incidentalmente, è poi tutta da indagare l'attività drammatica (non si sa quanto occasionale) che si svolgeva nel palazzo (attuale Istituto Ballardini, corso Baccharini) del marchese Leonida Spada, principe dei Remoti nel 1719. In questo teatro privato, nel carnevale del 1715, fu rappresentato uno spettacolo scenico, l'*Amor non inteso, ovvero il Tiberio*, con un intermezzo comico (*Pantalone e Graziano*).⁷

È comunque nel frangente della crisi della sala dei Remoti che inizia la storia del nuovo teatro. Gli Accademici, infatti, visto il cattivo stato del loro teatro e la sua limitata capienza, desideravano realizzarne uno nuovo; in un primo momento, si pensò di ampliare quello esistente.⁸ A questo scopo, Pistocchi fu incaricato di stendere un progetto, il cui disegno è purtroppo andato perduto: fu prestato nel 1779 al conte Nicola Milzetti (committente di Pistocchi per il suo palazzo di via Tonducci) e probabilmente rimase negli archivi di famiglia (largamente dispersi).⁹ È ancora conservato, invece, un disegno – a quanto consta, inedito – delle sostruzioni da realizzare al piano terreno e della nuova scala di accesso al teatro (Fig. 1).¹⁰ Se quest'elaborato non restituisce informazioni di capitale importanza, consente almeno di ipotizzare l'orientamento della sovrastante sala teatrale, che avrebbe avuto l'accesso principale da nord e il palcoscenico a sud.

In ogni caso, ben presto ci si rese conto che le proporzioni della sala, estremamente allungata, rendevano piuttosto difficile l'inserimento di un teatro moderno e si decise di realizzare un nuovo teatro dalle fondamenta. Per la bisogna, fu prescelta l'area collocata a sud della grande corte della Molinella nel palazzo pubblico.¹¹ Fu necessario ottenere il permesso di demolire alcune casette che alloggiavano dipendenti della Comunità; per risarcire i danneggiati, Pistocchi propose di realizzare un numero congruo di appartamenti nella ormai vuota sala dell'Arenago, progetto mai attuato.¹² In questa prima fase, la direzione dell'operazione era ancora formalmente in capo agli accademici, rappresentati da una commissione composta da Nicola Milzetti, Giuseppe Bertoni, Lodovico Laderchi, Francesco Conti: si trattava non casualmente di quattro tra i più raffinati membri di quella

⁷ Il librettista di questo spettacolo – ma non probabilmente dell'intermezzo comico – fu ancora Carlo Cesare Scaletti, qui nelle vesti di drammaturgo anziché di architetto. Il breve libretto a stampa ([Carlo Cesare Scaletti], *Amor non inteso ovvero Il Tiberio. Opera scenica del sig. Carlo Cesare Scaletti da rappresentarsi nel Teatro del sig. marchese Leonido [sic] Spada il carnevale dell'anno 1715*, Faenza 1715) presenta solo la dedica, l'argomento, la lista dei personaggi e degli attori, e il *Prologo*, testo poetico sicuramente musicato perché diviso in due recitativi e due brevi arie col 'da capo'. È poi conservato, in doppia versione manoscritta (Biblioteca Comunale di Faenza, mss. 27/IV/A e B), il testo in prosa (dunque non musicato) della commedia e degli intermezzi (si ringraziano Francesco Lora e Sara Dieci per la consulenza).

⁸ Giuseppe Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza dal 1788 al 1888*, Faenza 1888, p. 7; Fauzia Farneti, Teatro Comunale. 1780–1787, in *Giuseppe Pistocchi (1744–1814) architetto giacobino*, p. 104; *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna*, a cura di Lidia Bortolotti, Bologna 1995, p. 158.

⁹ Andrea Dari, *Il Palazzo del Podestà di Faenza*, Faenza 2006, p. 44.

¹⁰ Faenza, Biblioteca Comunale.

¹¹ Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, pp. 8–10.

¹² Dari, *Il Palazzo del Podestà di Faenza*, p. 45.

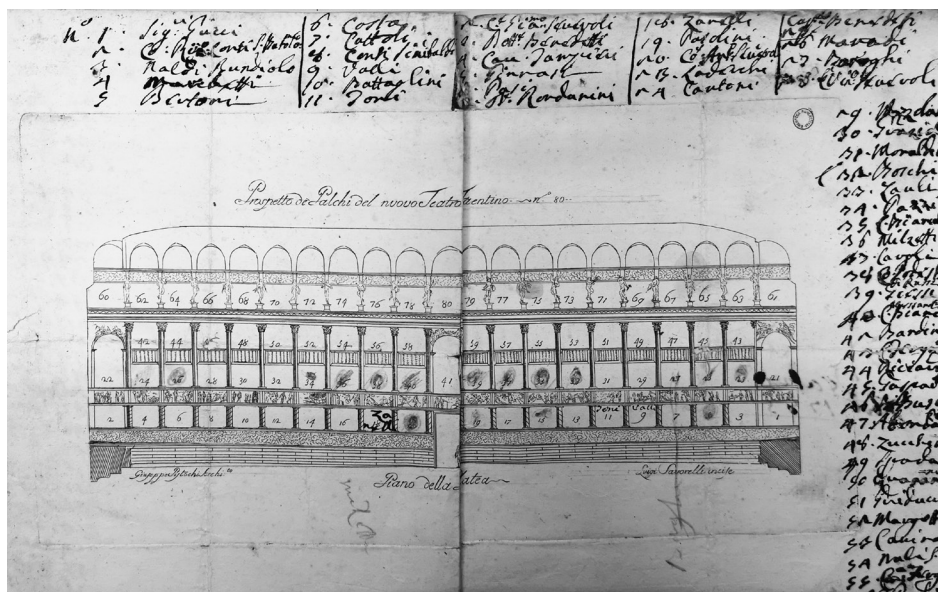


Fig. 2. Giuseppe Pistocchi, Sviluppo dell'interno della sala del teatro con indicazione dei proprietari dei palchi, 1788, 30 x 18 cm, Raccolta Piancastelli, scatola 130, nn. 174-176, Biblioteca Comunale, Forlì

un destinatario sconosciuto la disponibilità «per l'esecuzione delle pitture sceniche».¹⁵ Si può ritenere che la missiva – di tono piuttosto ossequioso – fosse inviata a uno scenografo di vaglia: forse Bernardino o Fabrizio Galliari? Le scene per l'inaugurazione del teatro furono infatti poi eseguite da Pietro Gonzaga, loro allievo. Meno probabile, invece, che la lettera fosse indirizzata a Serafino Barozzi, che poi realizzò la perduta decorazione della volta. L'inaugurazione effettiva del teatro fu posticipata di un altro anno, verosimilmente per consentire l'ultimazione delle rifiniture d'ornato, ed ebbe luogo nella primavera del 1788 con il *Cajo Ostilio* di Giuseppe Giordani, opera composta per l'occasione su libretto di Eustachio Manfredi. Si trattò di un evento senza pari per Faenza, con la partecipazione di cantanti di primo livello e la presenza di molti visitatori venuti da tutta Italia. Nonostante il successo delle numerose recite inaugurali, montavano le proteste da parte della cittadinanza: in effetti, la proprietà dei primi tre ordini di palchi era stata riservata alla nobiltà cittadina, in ricompensa di quelle 'grazie' alle quali aveva rinunciato alcuni anni prima, come mostra un interessante schema riportante le proprietà dei palchi (Fig. 2).¹⁶

¹⁵ Vedi il documento 1 in Appendice.

¹⁶ Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, pp. 21-22. Lo schema grafico (un'incisione, basata probabilmente su un disegno di Pistocchi) è conservato a Forlì, Biblioteca Comunale, Raccolta Piancastelli.

L'architettura del teatro

Il teatro pistocchiano fu da subito considerato «uno dei più belli ed eleganti teatri della Romagna, sia che vogliasi considerarlo per la nobile forma del tutto, sia per l'ordinata disposizione delle parti, e sia per l'interiore e magnifica decorazione». ¹⁷ La facciata non si discosta da una corretta adesione alle linee neo-cinquecentiste allora in voga, anche se va considerato che l'estensione originaria, minore dell'attuale, sistemata solo nella seconda metà dell'Ottocento, ¹⁸ le conferiva una compattezza e una coerenza maggiore. Punto di maggior forza, per fantasia inventiva, ricchezza d'ornamento, novità formale, è senz'altro la sala teatrale,

A' notturni spettacoli devota,
Che ostenta intorno alla capace arena,
Magnificenza a' nostri tempi ignota[.] ¹⁹

L'ambiente si caratterizza come una facciata ricurva che abbraccia la platea, con una varietà di soluzioni per i diversi piani che dimostra la sapienza progettuale di Pistocchi, ben attento a non generare un senso di monotonia nello spettatore: gli strumenti progettuali per conferire unità alla sala sono ben identificabili e interessano soprattutto le linee orizzontali dell'impaginato, come si vedrà, mentre in senso ascendente si distinguono ben calibrate differenze di trattamento dei diversi piani. Il primo ordine è definito da lesene di ordine dorico greco (senza base e di proporzioni piuttosto schiacciate): si tratta di un elemento di novità e al contempo di una licenza dal modello di facciata cinquecentesca, che prevedeva per il basamento un ordine rustico bugnato, come pensato da Antonio Bibbiena per il primo ordine del teatro di Bologna. Probabilmente, Pistocchi avrà voluto utilizzare una soluzione più peregrina e al contempo più colta, in linea con la recente riscoperta dell'arte greca. Va detto che la soluzione, non inizialmente prevista, è in perfetta sintonia con i bassorilievi di Antonio Trentanove, raffiguranti episodi di mitologia greca e posti nella fascia continua sovrastante, che serve da parapetto per il secondo ordine. Il secondo e il terzo ordine di palchi sono unificati da semicolonne corinzie; si noti però che le balaustre dei palchi del terzo ordine, piuttosto sporgenti e tangenti le semicolonne, moderano con discrezione la spinta verticale data dai fusti di queste ultime. ²⁰ Le semicolonne reggono poi una imponente trabeazione, proporzionata, più che ad esse, all'intero prospetto sot-

¹⁷ Antonio Morri, *Biografia di Giuseppe Pistocchi*, Forlì 1839, p. 17.

¹⁸ *L'età neoclassica a Faenza*, p. 120.

¹⁹ Sonetto di Luigi Calderoni citato in Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, p. 30.

²⁰ L'espedito non è nuovo nella storia dell'architettura e permette di attenuare nell'osservatore il movimento ascensionale dello sguardo favorito dagli elementi verticali: si veda ad esempio l'analoga funzione svolta dalle massicce cornici sopra le finestre del primo piano della Zecca veneziana di Jacopo Sansovino. Al contrario, l'effetto opposto è raggiunto da Palladio nella facciata di palazzo Valmarana a Vicenza o nella loggia del Capitaniato, dove gli elementi verticali sono visivamente autonomi dalle balaustre delle finestre adiacenti e, grazie anche agli oggetti delle rispettive trabeazioni, favoriscono una lettura verticale dei prospetti.

tostante. Il quarto ordine presenta la scenografica soluzione delle statue di divinità, sempre di Trentanove. Sui pilastri retrostanti le statue si impostava originariamente la volta, che presentava – in corrispondenza dei palchi sottostanti – le aperture ad arco del loggione: una soluzione di lampante matrice bibienesca.²¹ La nuova volta, impostata sulle murature perimetrali della sala, e dunque in posizione più arretrata, nel corso dei lavori di metà Ottocento,²² ha in parte falsato i misurattissimi rapporti impostati da Pistocchi: è infatti chiaro che l'architetto gioca con grande attenzione sui dettagli dell'architettura per calibrare i rapporti tra le linee orizzontali e verticali, senza dare vera preminenza alle une sulle altre. Così, se le semicolonne corinzie, impostate come ordine gigante, e le statue ad esse sovrapposte sembrano dichiarare una volontà di accelerazione prospettica verso l'alto, è però indiscutibile che i due parapetti continui del primo e del secondo ordine, le balaustre del terzo, così evidenti, e la monumentale trabeazione con l'iscrizione nel fregio continuo contraddicono questa impostazione favorendo invece ben meditate pause dello sguardo in senso orizzontale. La volta originaria avrebbe confermato o contraddetto questa interpretazione? Per saperlo, conviene basarsi, oltre che sullo schema dei palchi, sul disegno originale di sezione del teatro²³ e su un veloce, ma eloquentissimo, disegno acquerellato della sala, anonimo ma realizzato probabilmente nei primissimi anni dell'Ottocento.²⁴ Dal disegno pistocchiano si evince che l'architetto non aveva ipotizzato nessuna membratura o nervatura a ritmare la volta in corrispondenza delle statue, mentre dallo schizzo newyorchesse si evince che la decorazione originaria della volta doveva tendere a evidenziare la matrice circolare della sala (come la decorazione attuale, del resto), e dunque a sottolineare ancora di più le linee avvolgenti dei parapetti e della trabeazione. Il disegno mostra poi un altro dettaglio interessante: in origine il boccascena era molto più basso dell'attuale, e definito da una prosecuzione (forse lignea?) della trabeazione del terzo ordine.²⁵ Questo espediente rimarcava una lettura unitaria della sala in senso orizzontale, e favoriva una percezione della sala come grande spazio centrico: si vedrà fra poco l'importanza di questa affermazione.

In ogni caso, l'impaginato interno della sala è solo genericamente riconducibile a una facciata palaziale di ascendenza classica: si veda ad esempio quella paladiana di palazzo Valmarana, cui parrebbero rimandare l'ordine corinzio gigante e le statue (presenti a Vicenza solo alle estremità e a un livello inferiore). Ovvi sono poi i riferimenti alle sale teatrali cinquecentesche, il teatro di Sabbioneta e soprattutto il teatro Olimpico. Pistocchi ibrida gli esempi cinquecenteschi con quanto di meglio gli avevano offerto i suoi anni di formazione: ad esempio i disegni vanvitelliani per la Reggia di Caserta, e le proposte della cultura architettonica

²¹ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 30.

²² *Le stagioni del teatro*, p. 159.

²³ Pubblicato in *L'età neoclassica a Faenza*, p. 113.

²⁴ Conservato al Cooper-Hewitt Museum di New York e pubblicato in Maria Ida Biggi, *Il concorso per la Fenice 1789–1790*, Venezia 1997, p. 98.

²⁵ Di quest'architettura si trova notizia anche in Pasolini Zanelli, *Il teatro di Faenza*, p. 32, e non è dunque da considerarsi frutto della fantasia dell'anonimo disegnatore.

francese contemporanea (conosciuta tramite i contatti con l'Accademia di Francia), come l'Hôtel de la Marine di Ange-Jacques Gabriel. Non va poi dimenticato che, a capostipite del filone delle facciate di palazzi settecenteschi con basamento, ordine gigante e statue terminali c'è senza dubbio – senza voler citare i progetti per il Louvre di Gian Lorenzo Bernini – palazzo Madama di Juvarra, cui forse sono debitrice le grandi aperture centinate del predetto Hôtel de la Marine e gli stessi grandi palchi di proscenio del teatro di Faenza. In ogni caso, il lavoro di Pistocchi non è mai passivamente imitativo, tant'è vero che non si può definire un modello preciso e univoco per la sala di Faenza.

È fondamentale a questo punto valutare le somiglianze e differenze con il vanitelliano teatro di Corte di Caserta (1756), spesso citato come antecedente diretto di quello di Faenza, per la presenza delle semicolonne corinzie che unificano (si noti bene) non due, ma ben tre ordini di palchi. Nel teatro di Caserta è evidentissima la spinta ascensionale data dalle membrature verticali, non ostacolate dai parapetti che anzi, al primo ordine, retrocedono per lasciare in evidenza i piedistalli delle colonne; il tutto è reso ancora più palpabile dall'imponenza delle colonne, dagli aggetti della trabeazione e soprattutto dalle membrature della volta che – quasi nervature gotiche – puntano direttamente verso il centro della sala. Il teatro di Caserta come fonte di ispirazione primaria va dunque in parte accantonato; più vicino agli esiti pistocchiani sembrerebbe invece un progetto di Giuseppe Barberi per un teatro a Perugia (Fig. 3):²⁶ le indubbie somiglianze con il teatro faentino si scontrano con una composizione più macchinosa, più parcellizzata, e più tendente a una sottolineatura (forse non del tutto consapevole) delle linee verticali. Più stimolanti sono invece i paralleli – acutamente segnalati da Deanna Lenzi – con i massimi teatri francesi dell'età dei Lumi, antecedenti quello faentino di pochi anni: il teatro di Bordeaux (Victor Louis, 1773; Fig. 4), con la sua pianta fondata rigorosamente su un impianto circolare, e quello di Versailles (Gabriel, 1765), dove le fasce dei parapetti e l'architrave che continua anche sul boccasce- na sembrano anticipare il disegno pistocchiano. Agli anni Ottanta risalgono invece i teatri della Comédie-Française (Louis, 1790) e della Salle Feydeau (Jacques Legrand e Jacques Molinos, 1788) di Parigi, anch'essi dotati di ordini unificanti. Né va dimenticato che la Salle des Machines dei Vigarani aveva i primi due ordini uniti da un ordine corinzio gigante.²⁷ È plausibile che Pistocchi continuasse a mantenere rapporti con architetti francesi, o che comunque si facesse inviare dalla Francia stampe e libri di architettura, anche se la totale dispersione del suo epistolario e della sua biblioteca non permette di andare oltre la semplice congettura.

Un altro punto di grande interesse, nell'analisi del teatro di Faenza, è la matrice circolare della sua pianta.²⁸ In effetti, il muro perimetrale dei corridoi, il muro

²⁶ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 29.

²⁷ Ibid., p. 30.

²⁸ Farneti, *Teatro Comunale*, p. 105; Fautia Farneti/Silvio Van Riel, *L'architettura teatrale in Roma magna 1757–1857*, Firenze 1975, p. 98; Franco Bertoni, I secoli dell'architettura, in *Faenza. La città e l'architettura*, a cura di Franco Bertoni, Faenza 1993, pp. 135–318, qui a p. 266; *L'età neoclassica a Faenza*, p. 116.

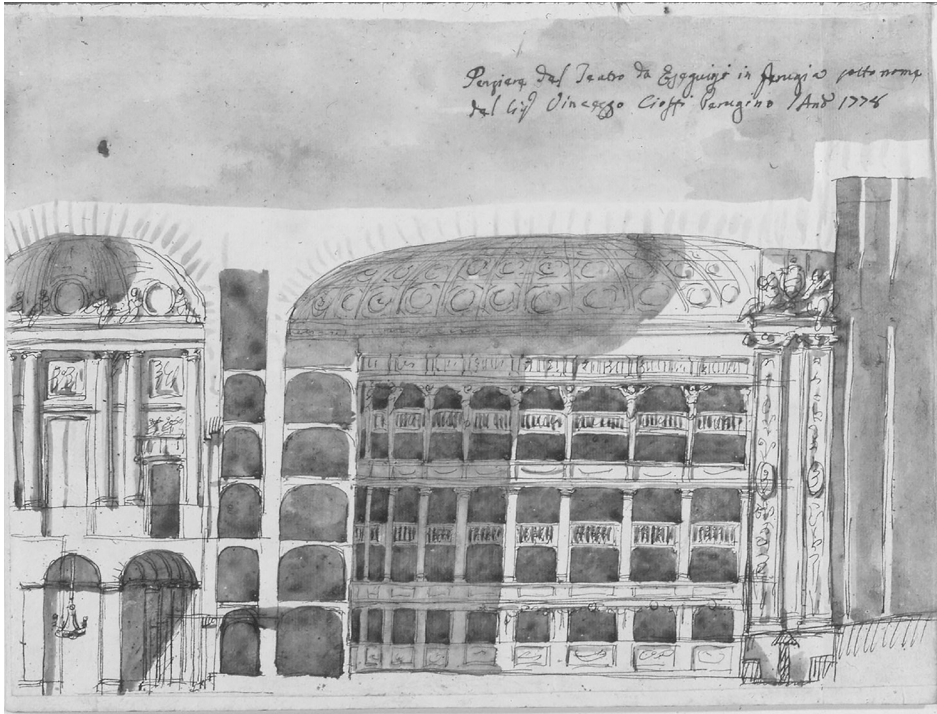


Fig. 3. Giuseppe Barberi, Sezione longitudinale del progetto per il teatro del Versaro di Perugia, 1778, disegno a penna su carta acquarellato, 20,3 × 27,6 cm, Cooper-Hewitt Collection 1938-88-115, New York (© the Smithsonian Institution)

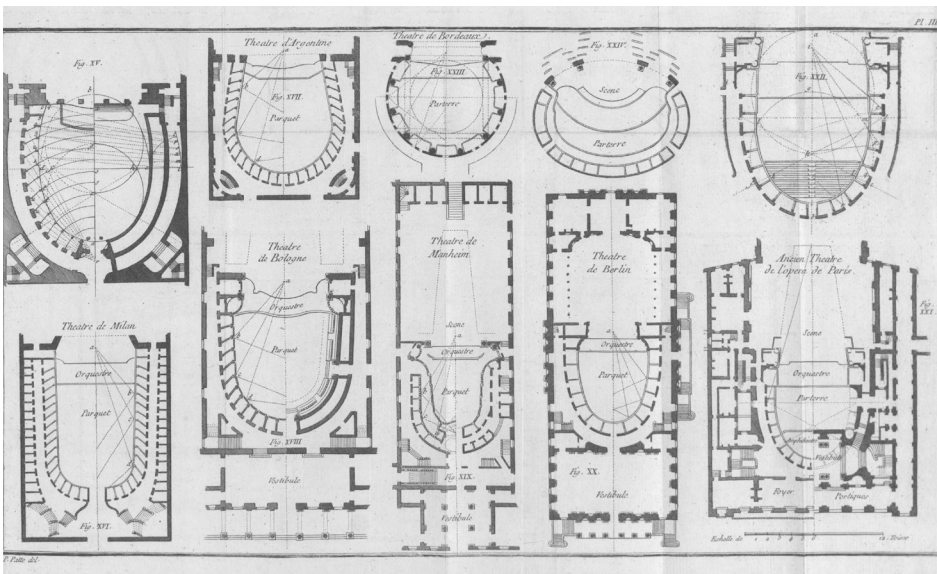


Fig. 4. Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris 1782, tav. 3. Si notino in particolare le Figure XXIII (teatro di Bordeaux) e XXIV (progetto teatrale di Nicolas Cochin)

esterno dei palchi e il giro delle semicolonne sono tutti impostati su tre cerchi concentrici (Fig. 5). La soluzione è alquanto insolita per un teatro italiano: mentre i Bibiena avevano messo a punto la pianta a campana, è indubbio che negli anni di Pistocchi aveva definitivamente prevalso la pianta a ferro di cavallo, basata generalmente su ellissi o figure policentriche più o meno allungate. Per tornare al teatro di Caserta, la sua pianta è un tipico ferro di cavallo: mentre il palco reale e i quattro palchi ad esso adiacenti sono fondati su un arco di cerchio (non semicerchio), i rimanenti quattro palchi verso il proscenio sono generati da archi di cerchio con centri differenti dal primo. Di poco precedente al teatro di Faenza, il teatro di San Benedetto a Venezia (Pietro Checchia, 1774) aveva una pianta a campana con la parte più ampia in forma di cerchio;²⁹ si tratta però di un disegno ben lontano dal nitore e dalla coerenza di quello pistocchiano. Nel concorso per la Fenice (sul quale si ritornerà più avanti), Pietro Bianchi presentò una sala fondata su un perfetto semicerchio, connesso al proscenio da due archi con centro diverso.³⁰ Se si guarda all'opera contemporanea di Giuseppe Piermarini, poi, si può notare come le sue piante teatrali siano generalmente fondate su figure policentriche allungate; solo in uno dei suoi progetti per il piccolo teatro di Monza (1778 ca.) si nota la costruzione di due cerchi concentrici che definiscono le balaustre dei palchi e il muro interno degli stessi.³¹ In questo caso, però, la ristrettezza della sala fa sì che il palcoscenico si allontani di molto dal centro geometrico del cerchio, generando una planimetria molto allungata. Nel teatro di Faenza, invece, il cerchio minore ha un diametro piuttosto ampio in rapporto ai diametri degli altri due cerchi: ciò fa sì che sia ben percepibile l'ampiezza della sala anche in rapporto alla sua lunghezza. Inoltre, la curva della sala continua a mantenersi sovrapposta al cerchio generatore minore anche una volta superato il diametro trasversale (corrispondente alla sesta colonna, subito dopo il quinto palco, a partire dal palco reale); anche la balaustra del sesto palco, infatti, è generata dal cerchio. Questo disegno contribuisce a rendere ancora più chiara la concezione centralizzante della sala, che sembra orbitare intorno al centro. Gli ultimi tre palchi (e originariamente anche quelli di proscenio) sono invece raccordati al boccascena da una linea rettilinea, che non è altro che la tangente geometrica al cerchio nel punto segnato dalla settima colonna: questa scelta dà alla pianta del teatro di Faenza una pulizia, una regolarità, una razionalità – ai limiti della rigidità – che le piante dei teatri citati in precedenza non hanno. È chiaro che, nel teatro di Faenza, Pistocchi sta cercando di dare seguito alla proposta di Francesco Milizia (1771) per un teatro 'ugualitario', nel quale la sala teatrale sia fondata geometricamente su un cerchio che genera per metà un sistema di gradinate, e per l'altra metà la scena (Fig. 6). Milizia non faceva altro che riportare modelli che già da qualche anno circolavano in Francia: si vedano ad esempio i progetti di teatri

²⁹ Biggi, *Il concorso per la Fenice*, p. 62.

³⁰ Disegni pubblicati in *ibid.*, pp. 156–157.

³¹ Pubblicato in *Giuseppe Piermarini. I disegni di Foligno. Il volto piermariniano della Scala*, Milano 1998, p. 137.

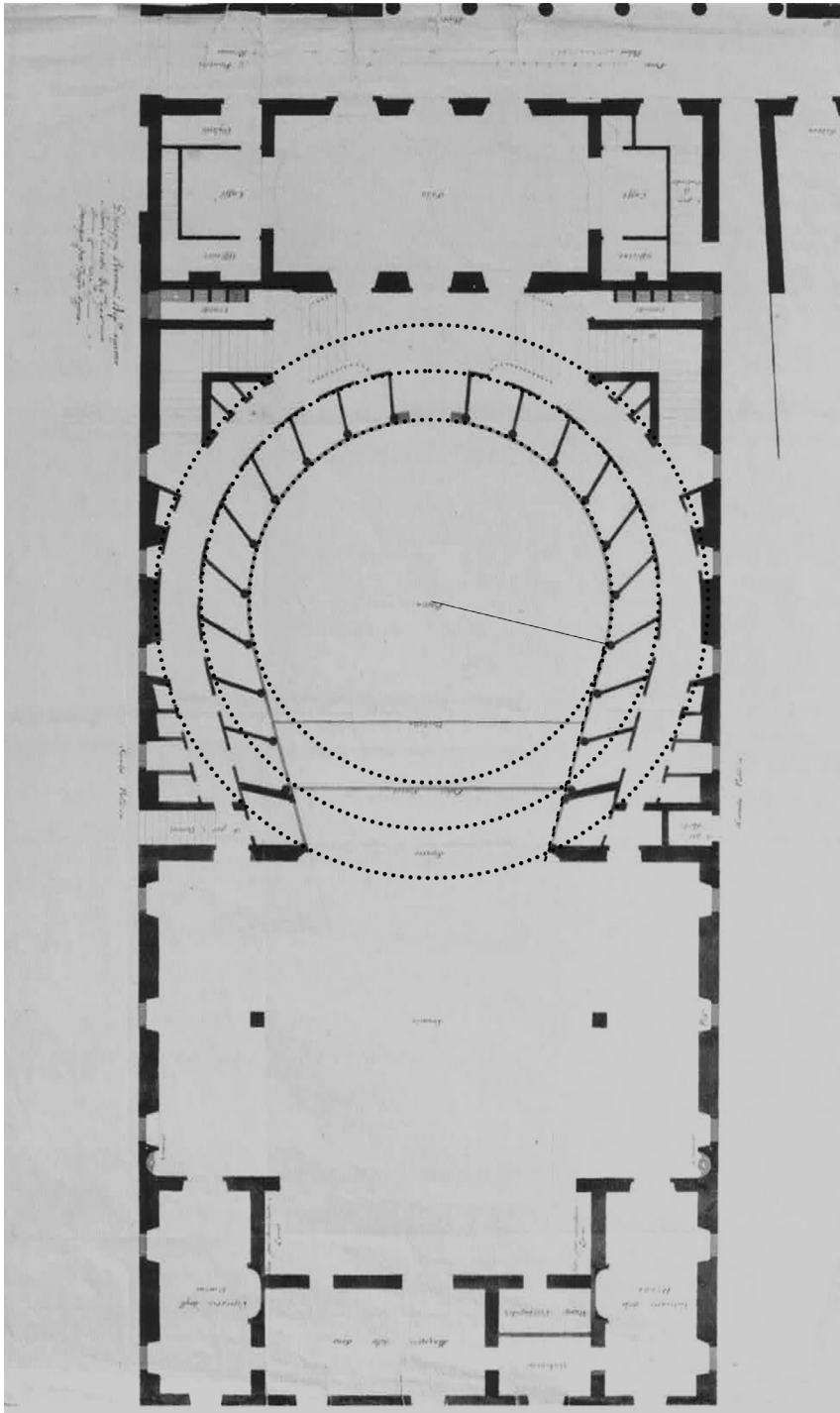


Fig. 5. Giuseppe Pistocchi, Progetto del teatro di Faenza, pianta, 1780 ca. (tratto da *L'età neoclassica a Faenza*, p. 112). In evidenza le circonferenze generatrici del progetto e la linea tangente alla circonferenza minore

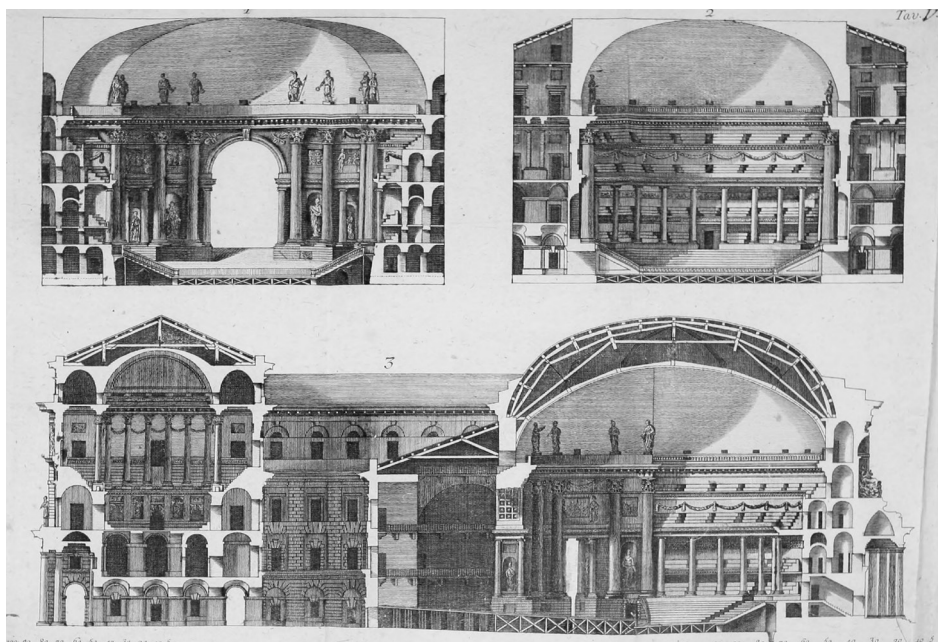


Fig. 6. Francesco Milizia, *Del teatro*, Venezia 1773, tav. II

pubblicati da Nicolas Cochin (1765) o da Jean-François de Neufforge (1767);³² e si vedano poi le tavole dedicate all'architettura teatrale dell'*Encyclopédie* (1772). I tempi forse non erano ancora maturi in Italia per un'applicazione teorica così perentoria, e del resto quasi certamente i committenti di Pistocchi (gli accademici remoti, il cardinal Valenti e la comunità faentina) non erano affatto interessati a un teatro 'rivoluzionario', preferendo invece un rassicurante teatro all'italiana. Nei limiti presumibilmente imposti dalla committenza, Pistocchi fece del suo meglio per rinnovare, dal punto di vista planimetrico e compositivo, un tipo teatrale che in Italia sembrava perfettamente rodato.

Pistocchi architetto teatrale

Quando Pistocchi ebbe occasioni progettuali svincolate da un controllo troppo pressante della committenza, non mancò di farsi notare per le sue proposte rivoluzionarie. Ben nota è la vicenda del concorso per la costruzione del teatro della Fenice a Venezia (1789), dove il faentino propose un teatro alquanto insolito per il panorama italiano: la pianta della sala era infatti fondata su un cerchio di 76 piedi di diametro (circa 26 metri), definito da dodici colonne unificanti cinque ordi-

³² Charles-Nicolas Cochin, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, London 1765, tavv. 1-2; Jean-François de Neufforge, *Recueil élémentaire d'architecture [...]*, vol. 7, Paris 1767, 84^e cayer [sic], tav. 5: III.^e plan pour la décoration d'une salle de spectacle.

ni di palchi (quattro più un loggione, o 'soffitto'); questi, tre per ogni intercolumnio, e cinque per l'intercolumnio centrale, avrebbero dovuto allinearsi lungo un segmento rettilineo congiungente le colonne attigue. La platea sarebbe poi stata definita da gradinate («scanni curveggianti») disposti a seguire il cerchio generatore della pianta sotto i palchi del pepiano.³³ È chiaro che Pistocchi stava tentando una via italiana alla strada segnata dal teatro di Bordeaux di Louis, che, oltre alla pianta fondata sul cerchio, presentava ampie gallerie con sedili posti in declivio aperti tra le colonne: tuttavia, per adempiere alle richieste del bando, Pistocchi dovette suddividere questi spazi in palchi all'italiana. Ma è anche ovvio che la proposta di Pistocchi si avvicina ai progetti degli 'architetti rivoluzionari': il teatro di Besançon di Claude-Nicolas Ledoux (1778) e il progetto per Parigi di Étienne-Louis Boullée (1781).³⁴ Non vanno poi dimenticate altre particolarità del progetto pistocchiano per Venezia, come la doppia volta, che fu giustificata come espediente di miglioramento acustico ma in realtà era basata su concetti del tutto empirici: fu infatti bollata dalla commissione come «una stranezza di nessuna utilità».³⁵ In realtà, lo scopo di Pistocchi era soprattutto quello di generare un sorprendente effetto luministico: la volta superiore sarebbe stata rivestita di foglia d'oro, e la volta inferiore sarebbe stata attraversata da fori a simulare il firmamento che avrebbe sfolgorato prima di ogni spettacolo, con stupore del pubblico.³⁶ Non si può non pensare a progetti di Ferdinando Bibiena (chiesa di S. Antonio a Parma, 1712) e Antonio Bibiena (chiesa di Villa Pasquali, 1765), con le loro volte traforate, ma soprattutto ai recentissimi progetti di Antoine Vaudoyer (Maison pour un Cosmopolite, 1783) e di Boullée (Cenotafio di Newton, 1784), che con ogni evidenza Pistocchi conosceva.³⁷

Del progetto per la Fenice non resta purtroppo alcun disegno; ben documentati graficamente sono invece due teatri pensati per la Milano napoleonica. Il progetto per il più grande (più di 40 metri di diametro), del 1810 circa, è sicuramente il più noto e riprende il progetto per la Fenice: in questo caso, Pistocchi può svincolarsi dalla richiesta dei palchi e il peristilio circolare copre una galleria continua a gradinate. Meno studiato è invece il progetto teatrale contenuto nel grande disegno per un Palazzo Aulico:³⁸ nei due cortili anteriori del palazzo sono contenuti due plastici edifici isolati, entrambi a pianta circolare, una cappella e un teatro. Quest'ultimo, probabilmente per la collocazione in un ambiente di corte, preve-

³³ La relazione e il giudizio della commissione sono integralmente pubblicati in Biggi, *Il concorso per la Fenice*, pp. 98–100.

³⁴ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 31.

³⁵ Biggi, *Il concorso per la Fenice*, p. 22.

³⁶ «[...] tra empirismo acustico e effetti scenografici, [Pistocchi] connette con fili invisibili l'algi-da grazia neoclassica con la sorpresa barocca e un sentire preromantico». Franco Bertoni, *Architettura neoclassica in Romagna. Faenza 1780–1814*, Faenza 2004, p. 60.

³⁷ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 32.

³⁸ Entrambi i progetti sono pubblicati in *Giuseppe Pistocchi (1744–1814) architetto giacobino*, Figg. 39, 44, 47–48. Ultimamente, il progetto per il primo dei due teatri è stato pubblicato in Biggi, *Il concorso per la Fenice*, p. 101.

de la presenza di palchi tra le colonne. La pianta della sala, per evitare di ‘sporcare’ il volume esterno con i corpi scale, è schiacciata in forma ellittica, come del resto suggeriva già Milizia: si tratta di un richiamo al progetto del 1765 di Cochin.

Non studiate a sufficienza, poi, sono le frammentarie notizie per due progetti di Pistocchi dei quali non è rimasto alcun elaborato grafico.³⁹ Del 1804, infatti, è la proposta per un teatro da costruirsi a Forlì;⁴⁰ la città disponeva già di un teatro, progettato da Cosimo Morelli, e dunque non è chiaro il motivo della proposta. Alla proposta è accompagnata una lettera di presentazione a Camillo Bertoni, faentino e membro della deputazione dipartimentale del Rubicone.⁴¹ La perdita del disegno impedisce di comprendere quale fosse la geometria generatrice del teatro, che, dalla descrizione, si presenta come un tradizionale teatro all’italiana. Nello stesso anno, e sempre previa comunicazione a Bertoni, Pistocchi presentò una proposta per il teatro di Imola:⁴² com’è noto, l’interessantissimo teatro morelliano, costruito solo pochi decenni prima, era andato distrutto in un incendio nel 1798.⁴³ Pistocchi ebbe modo di vedere due progetti di ingegneri locali (forse uno dei due era quello di Giuseppe Magistretti, poi posto in esecuzione nel 1810) e vi trovò «le comuni imperfezioni»;⁴⁴ propose dunque un progetto correttivo, fra l’altro anche più economico. Ma anche in questo caso, la perdita dell’elaborato grafico impedisce di comprendere quali fossero le imperfezioni stigmatizzate da Pistocchi. Si tratta comunque di due episodi della sua tarda carriera sui quali si impongono ulteriori ricerche.

L’opera di Pistocchi a Faenza è sintomatica di un nuovo percorso intrapreso dall’architettura italiana alle soglie della stagione napoleonica; le recenti proposte planimetriche degli architetti francesi furono ripensate da Pistocchi e integrate in un contesto ancora tradizionalista: così, l’algida pianta circolare si fonde a un’impostazione dell’alzato a palchi nobiliari. La definizione della ‘facciata’ interna della sala è indubbiamente brillante, con le sue semicolonne coronate da statue di ascendenza neo-palladiana, ed è probabilmente la più appariscente delle innovazioni proposte in questo teatro. Non è un caso che il teatro faentino sia stato preso a modello per altri teatri solo per questa caratteristica formale: è interessante la composizione del pressoché contemporaneo teatro di San Giovanni in Persiceto (frutto della collaborazione tra Angelo Venturoli, Francesco Tadolini e Francesco Tubertini, e iniziato nel 1786), con la sua sala definita da lesene

³⁹ Queste proposte, documentate dalle lettere poste in appendice, furono già trascritte e pubblicate in *Giuseppe Pistocchi. Inventario dei disegni e annessioni al catalogo delle opere*, a cura di Franco Bertoni, Faenza 1979, pp. 140–141. La presente trascrizione, operata sui documenti originali, è funzionale alla trattazione fin qui esposta, dal momento che, nella loro prima pubblicazione, questi documenti non erano accompagnati da alcuna spiegazione.

⁴⁰ Vedi documento 3 in Appendice.

⁴¹ Vedi documento 2 in Appendice.

⁴² Vedi documento 4 in Appendice.

⁴³ *Le stagioni del teatro*, p. 180.

⁴⁴ Vedi documento 4 in Appendice.

ioniche che unificano i due ordini centrali.⁴⁵ Anche il piccolo teatro di Brisighella (Giuseppe Maccolini, 1829) ha due ordini di palchi unificati da colonne tuscaniche.⁴⁶ Nota è poi la derivazione dal teatro faentino dei teatri di Giuseppe Poletti: quelli di Terni (1840), Rimini (1840), Fano (1845). Rimasero invece allo stato di progetto due interessanti pensieri – di Ercole Gasperini e Pelagio Palagi – con ordine unificante i palchi.⁴⁷ La pianta circolare ideata da Pistocchi rimase invece lettera morta, soprattutto al termine della stagione napoleonica: solo con un certo ritardo, si possono notare le riprese (tutte da indagare) dei teatri di Bagnacavallo (Filippo Antolini, 1839)⁴⁸ e Viterbo (Virginio Vespignani, 1845).

La scarsa fortuna delle sperimentazioni teatrali di Pistocchi inserisce a pieno titolo la sua opera tra quella degli 'architetti dell'Utopia' dell'età dei Lumi, perennemente alla ricerca di una composizione tra una nuova architettura e ideali sociali e politici che stavano cambiando; al suo fianco, sta la ricerca parallela (e anch'essa sfortunata) di Cosimo Morelli, con il teatro di Imola e il progetto per la Fenice, entrambi dotati del particolarissimo dispositivo della scena fissa a tre colonne (di matrice illuminista francese) che riconduce a unità sala e spazio scenico.⁴⁹ Un avvicinamento tra le due impostazioni può forse essere letto nel già citato disegno faentino della collezione Cooper Hewitt: in effetti, al di là del boccascena è mostrata una sontuosa scena formata da tre vaste aperture (una centrale e due ai lati del palcoscenico), ognuna transennata da due monumentali colonne corinzie che hanno l'altezza complessiva dei primi tre ordini di palchi del teatro. Si tratta forse della rappresentazione di una delle scene pensate da Pietro Gonzaga per il *Cajo Ostilio*: la scenografia però si integra perfettamente con l'architettura, e infatti la trabeazione non è altro che una prosecuzione di quella della sala; al contempo, le tre aperture sembrano evocare le idee di Morelli per Imola e Venezia. Non è chiaro se il disegno sia una rappresentazione realistica o meno, o se addirittura sia una testimonianza di una camera acustica, analoga, ad esempio, a quelle più tarde, ma tuttora esistenti, dei teatri di Parma e di Fidenza: certo è che presenta il teatro di Faenza come un organismo perfettamente integrato in tutte le sue parti, nel quale architettura ed effimero contribuiscono a generare una percezione visiva avvolgente e panoramica, e a introdurre lo spettatore direttamente nella scena, con la volontà di proporre un modello teatrale più ugualitario e democratico.

⁴⁵ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, p. 34.

⁴⁶ *Le stagioni del teatro*, pp. 241, 127.

⁴⁷ Lenzi, L'architettura teatrale di Cosimo Morelli, p. 189.

⁴⁸ *Le stagioni del teatro*, p. 105.

⁴⁹ Lenzi, Cosimo Morelli e Giuseppe Pistocchi architetti teatrali, pp. 26–27; Lenzi, L'architettura teatrale di Cosimo Morelli, p. 167.



Fig. 7. Faenza, Teatro Comunale 'Angelo Masini', prospetto interno della sala (fotografia dell'autore)



Fig. 8. Faenza, Teatro Comunale 'Angelo Masini', volta della sala (fotografia dell'autore)

Appendice

1. Lettera a [manca]. Faenza, 17 gennaio 1787.

Illustrissimo Signore, Signor Padrone Colendissimo,
È qualche anno che speravo di vedere giunto il momento presente, per rendere Vostra Signoria avisata che questo nuovo teatro è già arrivato al termine, in cui si può discorrere con un suo pari per l'esecuzione delle pitture sceniche. La compiacente approvazione che ne riscote la fabbrica, ha svegliato in pensiero che possa essere compatibile con i di lei pelegriani lavori. Se ella potrà, o crederà d'applicarci, lo sentirò da suo grato riscontro, a tenore del quale, col aperto carteggio, si potrà trattare e deffinire quanto richiedesi, per ambe le parti. Mentre fratanto, con la douda stima osequiosamente mi rassegno.

Di Vostra Signoria Illustrissima

Devotissimo obbligatissimo servidore

Giuseppe Pistocchi architetto del teatro

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 13.

2. Lettera a Camillo Bertoni, in Forlì. Faenza, 10 maggio 1804.

Amico Carissimo,
predominato da pensiero di teatro n'ho concepito uno adattato alla signorile e generosa Forlì, e per quanto era suscettibile di miglioramento questo oggetto di architettura, avvicinato alla perfezione, v'annetto il dettaglio del piano, desiderando che secondo il vostro solito, di possar l'occhio volentieri sulle cose mie lo consideriate e lo facciate gustare all'opportunità. Sono con tutta la tenerezza il vostro Pistocchi

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 6.

3. Relazione di accompagnamento a un progetto di teatro per la città di Forlì. Non datata [1804].

Idea di un teattro per la capitale del Rubicone.

La coltivazione del bel vivere civile inventò il teattro. Questo luogo di delizia, dalla varie ordinazioni obbligate agl'usi, e costumi de tempi, prese nella nostra Itaglia quella della divisione in palchetti a più sostruzioni. Da questa semplice disposizione si trovò necessario all'oppolenza ed al concorso nelle capitali a fiancheggiarlo di sale camere gallerie e camerini, per i quali si togliesse ai concorrenti il fastidio di sortire durante la preparazione dell'opera al festino, occupandosi a conversare al gioco ed alla cena.

Forlì, città di questo rango, volendo un teattro che gli sia annalogo, credo lo potrà riconoscere nel modello che vengo a dettagliarle.

Questi al livello della strada ove riceve ingresso ha una sala dalla quale si entra di fronte in altra maggiore | esibito il viglietto. Da questa parte vi ha introduzione a due ridotti, ogniuno formato di una galleria, due camere, e luoghi privati. Di fianco lo ricevono le due scale di fronte la platea. Sopra la curva del parterre sono 83 palchetti, in quattro ordini; ogniuno de palchetti ha incontro un camerino. Sul quart'ordine, nel lunettame della soffitta della platea posa aggiata loggia. Sotto al pepiano sono a fior di strada dieci botteghe, profonde dodici piedi e larghe nove. Sulli fianchi del palco scenario sono due rimesse, due camere, otto camerini per vestiario.

La fabbrica sarebbe tutta a muro, tranne il tetto, gradiccio, loggia, parterre, palco scenario, soffitto della platea, volto delli ridotti, sale e vestiari, che sarebbero a legno e mistura. Li scalini, tutti di sasso. L'esterno pulimento della corona sino allo stellicidio | stuccatura sul nudo vivo. Il tetto ad un sol livello e superficie. L'interiore intonaco, disposto alla pittura. Il lavoro sarebbe ad uso d'arte, e terminato in un anno, con la spesa di scudi quindicimilla. Conterebbe mille persone, e cinquecento di più all'occorrenza.

All'ampiezza per concorso riunisce l'altra del palco per ogni grandioso spettacolo, la perfezione delli cambiamenti scenografici, della consonanza, e della armonia, e quelle del vedere, e del sentire da tutti li punti.

Riunisce la temperatura piacevole e salubre dell'aria. La utilità del capitale delle botteghe, per fare la spesa delli sfondi, macchinismo, scene, pitture e soffitta, platea e palchetti; delli lampadari, panche e soffà, e si trova ristretto nell'area di piedi 70 di larghezza, e 75 di longhezza.

Giuseppe Pistocchi

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 17.

4. *Lettera a Camillo Bertoni, in Forlì. Faenza, 18 maggio 1804.*

Amico Carissimo,

anche Imola pensa a farsi un teatro ed ha due piani de suoi architetti, uno di L 13.milla, l'altro di L 15. Si bene sian molto basse le spese su quella piazza, sono di 19 palchetti e di tre ordine e su soffitta, anno gl'ordinari servizi bassi, e tutte rittengono le comuni imperfezioni. Avendo io avuto parole, ho proposto l'idea medesima ristretta a minor mole rassicurata la spesa in L 10.milla. Sentivo bisogno di avvisarvelo, come di ribagnare [?] il Libro del buon Signore, vergatoli della vostra amicizia.

Il vostro Pistocchi

Biblioteca Comunale di Forlì, Carte Romagna, scatola 130, n. 8.

II. Scénographes entre centres majeurs et mineurs

Centre and Periphery – Simon Quaglio and the Phenomenon of Inter-Regional and International Exchange in Early Nineteenth-Century Stage Design

Christine Hübner

The Italo-Bavarian artist Simon Quaglio (1795–1878) comes from a renowned family of scenic artists from Northern Italy (Fig. 1).¹ For more than six decades, he worked as a scenic painter at the National Theatre in Munich, which was then (and still is) one of the largest and most influential theatres in Germany. He was employed as a court artist at the newly built Hof- und Nationaltheater (Court and National Theatre), which opened in 1818. The auditorium could seat 2000 people. In the nineteenth century, there were about twenty performances a month; the weekly programme included two operas and three plays; shorter plays were sometimes combined with another play or ballet performances.² As head of the decoration department, Quaglio was responsible not only for designing but also painting all the architectural stage sets.³ His work unfolded within important cornerstones of the development of German stage design in the nineteenth century. When Karl Friedrich Schinkel's now-iconic decorations for *Die Zauberflöte* premiered in Berlin in 1816, Quaglio was beginning his training in Munich in the theatre's scenery workshop under the supervision of his father Giuseppe and older brothers Angelo I and Domenico. The time of his retirement in 1876 coincided with Richard Wagner's first Bayreuther Festspiele (Bayreuth Festival). Throughout his career, Quaglio's focus was on theatre work. He never went to an academy and never set out on the Grand Tour to visit Italy. While other artists saw scene painting as a necessity to earn a living while seeking 'real' artistic work in other areas, Simon Quaglio designed and painted monumental stage sets with backdrops as large as approximately 12 × 15 metres. As a member of a family of artists that traced

¹ This paper is based on the results of my dissertation thesis published in 2016: Christine Hübner, *Simon Quaglio. Theatermalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2016 (Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft, Vol. 15), pp. 47–57 (biography) and passim. About the Quaglios as a family of artists, see Wolfgang Niehaus, *Die Theatermalerei Quaglio. Ein Beitrag zur Geschichte des Bühnenbilds im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1956 (diss. ms.); Jürgen Schläder, *Vision und Tradition. 200 Jahre Nationaltheater in München. Eine Szenographieggeschichte* [exh. cat. Deutsches Theatermuseum München, 13.10.2018–14.04.2019], München/Leipzig 2018, pp. 164–169.

² See F. Meiser, *Das Königliche neue Hof- und Nationaltheater-Gebäude zu München. Seine innere Einrichtung, Maschinerie und die angeordneten Feuer-Sicherheitsmaßregeln*, München 1840; Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 221–223; Schläder, *Vision und Tradition*, pp. 10–36.

³ After the retirement of his father and teacher Giuseppe Quaglio (1747–1828) in 1822, Simon Quaglio became responsible for all the architectural stage sets; when his father died, he took over as head of the decoration department. Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 51f.



Fig. 1. [unknown artist], *Simon Quaglio*, ca. 1835–1845, pencil drawing, 25,2×18,7 cm, Deutsches Theatermuseum, München (Photo: Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. F 1325)

themselves back to their ancestor Giulio Quaglio, who – according to family legend – was a pupil of Tintoretto, he soon enjoyed an excellent reputation, and even young men from abroad wanted to be trained by him.⁴ One of his last and most famous pupils was Anton Brioschi (1855–1920), the son of the Viennese theatre painter Carlo Brioschi, who himself came from a family of artists.⁵ Despite his international reputation, the court artist Quaglio always had to fight for artistic autonomy and recognition. From the 1850s, he worked closely with his son, Angelo II (1829–1890), who took over as chief decorator in 1860.⁶

Given that the National Theatre was certainly no small theatre, and Munich no provincial city, what contribution can a case study of Simon Quaglio – who worked at one of the most important and largest German stages of the nineteenth century – make to the understanding of theatre scenography in provincial centres?

I. Centre and periphery

This paper explores the relationship between centre and periphery. While the centre is well-developed, the periphery is less-developed and is therefore dependent on help and innovation transferred from the centre.⁷ In this case, the centre in question is Munich, where Simon Quaglio was chief scene painter at the Court and National Theatre, and the periphery is the theatres and institutions in the surrounding provincial towns and rural areas. By changing the scale of the model, that is, by zooming out to an international level, Munich as a theatre city seems less significant compared to more influential and innovative centres: Berlin or, on an even larger scale, Paris, the metropole of the Grand Opéra, which was central to the development of scenography in France and reverberated throughout Europe.

⁴ For Simon Quaglio's biography, see Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 47–57; for the Quaglios as a dynasty of artists, *ibid.*, pp. 123–127. There are justified doubts as to the authenticity of this family legend. *Ibid.*, pp. 131–136.

⁵ See Vana Greisenegger-Georglieva, Brioschi, Anton, in *Allgemeines Künstlerlexikon [AKL]. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Vol. 14: Braun – Buckett, München/Leipzig 1996, p. 248; Hübner, *Simon Quaglio*, p. 349.

⁶ See *ibid.*, pp. 54f.

⁷ The centre-periphery model has its origins in geography; in the course of the spatial turn, the model has been discussed and adopted in cultural studies and other fields of the humanities to describe processes of exchange and demarcations between centres and peripheries. See *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, ed. by Jörg Döring/Tristan Thielmann, Bielefeld 2008; Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientation in the Study of Culture*, Berlin/Boston 2016, pp. 211–243. For the field of art history, see Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago 2004; Thomas DaCosta Kaufmann/Catherine Dossin/Béatrice Joyeux-Prunel, Introduction: Reintroducing Circulations. Historiography and the Project of Global Art History, in *Circulations in the Global History of Art*, ed. by Thomas DaCosta Kaufmann/Catherine Dossin/Béatrice Joyeux-Prunel, London/New York 2015, pp. 1–22, discussing the model of a circulatory history of art, that avoids to “assign superiority to any agents of the encounter, either the ‘center’ or the ‘periphery.’” *Ibid.*, p. 2.

So how and in which ways was Quaglio, as a representative of the Munich Court and National Theatre, able to influence stage design in provincial towns and rural areas? And how, on the other hand, did Paris and the Grand Opéra influence Quaglio's own scenographic work? Or, to put it differently, how do scenographic works of art travel from the centre to the periphery? The focus will be on three main types of transfer: the transfer via images, the transfer via travelling works of art, and the transfer via travelling scene painters.

II. "To make use of these patterns" – transfer via images

Since early modern times, prints have been the preferred medium for preserving and distributing impressions of ephemeral theatrical events. Often it was the courtly patrons who wanted to spread the splendour of the magnificent productions, which were usually performed only once or a few times.⁸ Later it was the scene painters themselves who produced, commissioned, and distributed printed reproductions of their works. For example, Norbert Bittner etched the stage designs of the Viennese scene painters Joseph Platzter (1751–1806) and Anton de Pian (1748–1851) in *Theaterdecorationen nach den Original Skitzen* [sic] and published them from 1816 onwards. The prints were simple and small-format and thus affordable for other artists (Fig. 2).⁹ Friedrich Christian Beuther (1777–1856), who worked in Weimar, Braunschweig, and Kassel, published several portfolios of his designs and *Dekorationen für die Schaubühne* between 1816 and 1836.¹⁰ Around the same time, Karl Graf von Brühl published colour aquatints based on the theatrical designs of the Berlin architect Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) – an even more prestigious and exclusive undertaking that transformed the idealised reproductions of the stage designs into true works of art worthy of discussion and critique (Fig. 3).¹¹ Johann Wolfgang von Goethe reviewed

⁸ See Friedrich Polleroß, *Barocke Feste und ihre Bildquellen*, in *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* [exh. cat. Theatrumuseum Wien, 03.03.2016–30.01.2017], ed. by Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti, Petersberg 2016, pp. 99–119.

⁹ *Theaterdecorationen nach den Originalskitzen des k.k. Hoftheatermahlers Joseph Platzter radirt und verlegt von Norbert Bittner*, Wien 1816; and *Theaterdecorationen nach den Original Skitzen des k.k. Hof Theater Mahlers Anton de Pian, gestochen und verlegt von Norbert Bittner*, Wien 1818.

¹⁰ For a list of these publications, see Otto Jung, *Der Theatermaler Friedrich Beuther (1777–1856) und seine Welt. Vol. 1*, Emsdetten/Westfalen 1963 (Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Vol. 54/1), pp. 371–376. The copies of Beuther's publications from Goethe's private collection have been digitised: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/toc/3573545491/> (01.03.2023).

¹¹ Karl Friedrich Schinkel, *Dekorationen auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl. Nach Zeichnungen des Herrn Geheimen Ober-Baurath Schinkel u. a.*, Berlin 1819–1840; Ulrike Harten, *Die Bühnenentwürfe*, ed. by Helmut Börsch-Supan/Gottfried Riemann, München/Berlin 2000 (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Vol. 17), pp. 60–67.



Fig. 2. Anton de Pian, *Egyptian Temple*, stage set for *Die Zauberflöte*, 1818, etching by Norbert Bittner, 13,1 × 15,4 cm (plate), private collection, Leipzig (Photo: Marion Wenzel, Leipzig)

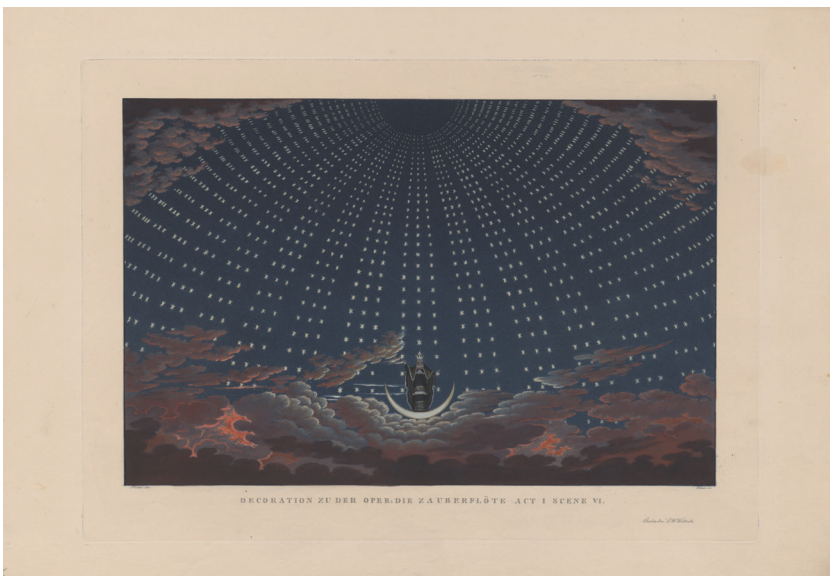


Fig. 3. Karl Friedrich Schinkel, *The Arrival of the Queen of the Night*, stage set for *Die Zauberflöte*, 1816/1823, hand-coloured aquatint by Ludwig Wilhelm Wittich, 23,7 × 36,7 cm (image), Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Photo: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / CC BY-NC-SA 4.0)

Beuther's and Schinkel's print publications and related them to Alessandro Sanquirico's *Raccolta di varie decorazioni sceniche [...] per l'I. R. Teatro alla Scala* in an essay on theatre painting in the journal *Kunst und Alterthum* in 1820.¹² He valued Sanquirico's outline etchings as perhaps "the best that the present age is capable of delivering in such a subject." Goethe considered the major benefactor of these collections of stage designs to be the theatre painter "who wants to make use of these patterns".¹³

Since the first half of the nineteenth century, the standards set for stage design had been rising. Scene painters were expected to have

[t]horough knowledge of the general and specific history of architecture of all times and peoples; the greatest skill and accuracy in perspective; even archaeological knowledge; exact acquaintance with all branches of painting, especially landscape painting and colouring; even botany, etc., so that the appropriate forms of trees, herbs, rocks, and mountains can be given to each country [...].¹⁴

Theatre decorations should no longer simply please the audience but should also be 'historically correct'. In Germany, Schinkel became the role model; his stage sets for *Die Zauberflöte* were based on conscientious studies and the latest scientific findings.¹⁵ In order to meet these demands, theatre painters needed other visual materials in addition to printed reproductions of stage sets. Scene painters collected drawings and reproductions by other scenic artists as well as architectural and topographical drawings and prints, which they studied, used, and incorporated into their own inventions.

Only little is known or documented about the collections of scene painters. The Austrian Michael Mayr (1796–1870) had more than 3000 prints, drawings, and architectural treatises in his possession, such as early editions of works by Vitruvius, Vignola, Albrecht Dürer, Andrea Pozzo, and Ferdinando da Galli Bibiena. He also bought, copied, and exchanged drawings of stage sets by his fellow scene painters working in Vienna at the same time: Antonio de Pian, Joseph

¹² The copy from Goethe's private collection has been digitised: <https://haab-digital.klassikstiftung.de/viewer/image/147663159X/2/> (01.03.2023).

¹³ "[...] dürfte besagtes Werk [by Sanquirico] leicht unter das Beste gehören was die gegenwärtige Zeit in solchem Fach zu liefern vermag"; "[...] dem Decorationsmaler, der sich dieser Muster bedienen will". Johann Wolfgang von Goethe, Theater-Mahlerey, in *Über Kunst und Alterthum* 2/3, 1820, pp. 117–131, here pp. 117f. and 129, all translations by the author, revised using artificial intelligence (DeepL.com and DeepL Write).

¹⁴ "Gründliche Kenntniße in der allgemeinen und speciellen Geschichte der Baukunst aller Zeiten, und Völker die größte Fertigkeit und Genauigkeit in der Perspective, selbst archaeologische Kenntniße, genaue Bekanntschaft mit allen Zweigen der Malerei, vorzüglich der Landschaftsmalerei und des wahren Colorits, ja selbst Pflanzenkunde u. s. w., damit jedem Lande die anpassenden Formen der Bäume, Kräuter, Felsen und Berge gegeben werden können, sind unerläßliche Erfordernisse für einen Decorateur, wie er seyn soll." [Karl Graf von Brühl], Vorwort, in Schinkel: *Decorationen*, p. [2]. See also Harten, *Die Bühnenentwürfe*, p. 63.

¹⁵ See Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 31–34.



Fig. 4. Carl Wilhelm Gropius after Simon Quaglio, *The Piazza San Marco*, stage set for the opera *Catharina Cornaro*, 1846, colour lithograph by Wilhelm Loeillot, in *Album der Oper*, Staatsbibliothek, Berlin (Photo: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz)

Platzer, Lorenzo Sacchetti, and others.¹⁶ In the Quaglio family, on the other hand, there was a collection of sketches, drawings, and prints that had grown and been handed down over generations. Eugen Quaglio (1857–1942), the last active theatre painter in the family, sold the collection to the Munich Theatre Museum in 1923, where it resides today.¹⁷

However, Simon Quaglio himself never seemed to be interested in reproducing his own inventions and stage designs, although he did successfully make artistic etchings and lithographs alongside his theatre works.¹⁸ The only known reproduction of his work can be found in the *Album der Oper [...] Catharina Cornaro* (Fig. 4), published by the former Munich theatre director Karl Theodor von Küstner on the occasion of the new Berlin production of the opera.¹⁹

¹⁶ See Peter Weniger, Zur Ausstellung Die Sammlung Mayr, in *Die Sammlung des Theatermalers Michael Mayr 1796–1870. Architektur- und Theaterblätter*, ed. by Peter Weniger/Gerhard Winkler [exh. cat. Niederösterreichisches Landesmuseum Wien, 15.05.–08.07.1984], Wien 1984, pp. 4–8; Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 146f.

¹⁷ See *ibid.*, pp. 137–144, 147f.

¹⁸ See *ibid.*, pp. 57–69.

¹⁹ *Album der Oper. Costüme und Decorationen der Oper Catharina Cornaro von Franz Lachner auf dem Kön. Theater zu Berlin aufgeführt unter der General-Intendantur des Herrn von Küstner*, Berlin 1846; Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 297–299.

III. Working on commission – stage sets for smaller towns and parishes

Although there are no reproductions or visualisations of his stage designs, Quaglio was certainly well-known and respected beyond the city limits of Munich. Smaller, often newly built community theatres soon wanted him to paint for them. Accepting these commissions provided Quaglio with a welcome opportunity to increase his income. But it was not without its difficulties; as a court artist, his salary was so tightly calculated that he was almost dependent on additional income from outside commissions or other independent work. This was only possible if it did not interfere with his work for the National Theatre. Large commissions, such as designing and painting decorations for other theatres, required the approval of the director. Quaglio did not have a private workshop, so he needed the space of the theatre's workshop, too. This type of work had to be carried out outside the official working hours: at night, during the weekend, during the annual leave, or during unpaid leave.²⁰ A well-documented commission was the set design for the new Nuremberg Theatre, which Quaglio and his fellow scene painters Michael Schnitzler and Johann Georg Fries carried out in March 1833.²¹ Even the Bavarian king Ludwig I was involved in specifying the strict conditions under which the work would be carried out, such as police supervision to ensure that no materials or tools belonging to the theatre were used.²² To make matters worse, the theatre painters had to design and paint for a theatre building that they had never seen from the inside. It is unclear how much information was given to them by their patron, the municipal authorities of the city of Nuremberg, or how detailed it was. According to the theatre's chronicler, the sixteen new decorations that Quaglio and his colleagues had created were of the wrong dimensions, which significantly compromised the overall impression:

A few days before the opening of the new theatre, a rehearsal of all the decorations took place in the evening with full lighting; to our shock it appeared that all the new scenery was much too low in relation to the height of the theatre. The same was true of most of the new decorations, so the new work was patched up from the start. You could see the naked wooden gangways of the rigging loft, which had to be fixed by the attachment of decorations and scenery. This in particular makes a very unpleasant impression on the audience as it breaks all the illusions.²³

²⁰ See *ibid.*, pp. 81–84.

²¹ München, HSTA, Intendanz Hoftheater, 706, *Personalakte Simon Quaglio* (21–24); Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 83f., note 143.

²² Materials and tools such as canvas, paint, glue, and brushes belonged to the theatre. It was feared that scene painters would try to use these materials to improve their profit margin. This dire situation changed in the 1840s, when Quaglio campaigned for a revision of the contract system that gave him greater entrepreneurial freedom. Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 82–84.

²³ "Einige Tage vor Eröffnung des neuen Theaters, fand Abends bei vollständiger Beleuchtung, Probe der sämtlichen Dekorationen statt; da stellte es sich zu unserem Schrecken heraus, daß sämtliche neue Coulissen im Verhältniß zur Höhe des Theaters viel zu niedrig waren. Ebenso ging es mit den meisten neuen Dekorationen, so, daß das neue Werk schon von vorne he-

The Nuremberg scenes are an interesting example of how the transfer from the centre to the provinces was not necessarily marked by success. Quaglio was much more fortunate with commissions for rural Catholic parishes that asked him to paint scenes for their *teatri sacri*, ephemeral installations of the Holy Sepulchre or nativity scenes that were erected in churches and are still in use in some rural Catholic areas. Since the eighteenth century, temporary illusionistic architectures have been set up during the Passion and Christmas seasons using the means of the theatre stage: wooden frames covered with canvas and painted backdrops formed the architectural framework, painted panels of figures formed the static personnel of the biblical episodes. In Vienna, the architect and theatre painter Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) had designed such apparatuses for the imperial court. Subsequently, they were also adopted in the provinces, where they were often created by local artists or dilettantes.²⁴ In the course of the Enlightenment, *teatri sacri* were temporarily banned and generally fell out of fashion. Many of them were destroyed or disappeared as a result of the dissolution of monasteries. The tradition survived in the provinces, however, so that in the nineteenth century, small communities wanted to have their Holy Sepulchre scenes renewed.²⁵

Just like the magistrate of Nuremberg, parishes and provincial communities had to submit a request to the head of the court theatre and ask for approval. On 3 January 1832 the magistrate of the Upper Bavarian town of Wolnzach wrote to the theatre director: “The local citizens want to erect a depiction of the Mount of Olives and the Holy Sepulchre in the local church. A request has been made to Mr. Quaglio, who has also declared himself willing, if he receives your highest permission to do so.”²⁶ Quaglio was allowed to take over the assignment. In March 1833,

rein geflickt wurde. Man sah nämlich die nackten hölzernen Schnürböden-Gänge, welchem Uebel durch Anstücken der Dekorationen und Coulissen abgeholfen werden mußte. Gerade dieß macht einen sehr unangenehmen Eindruck auf das Publikum, da ja alle Illusion dadurch verloren geht.” Franz Eduard Hysel, *Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1683 nebst einem Anhang über das Theater in Fürth*, Nürnberg 1863, p. 243.

²⁴ On the Baroque tradition of *teatri sacri* in Austria and Bavaria, see Andrea Feuchtmayr, *Kulissenheiligräber im Barock. Entstehungsgeschichte und Typologie*, München 1989 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Vol. 38); Ewald M. Vetter, *Erit sepulchrum ejus gloriosum. Materialien zur Geschichte der Heilig-Grab-Dekorationen in der Barockzeit*, in *Ruperto-Carola* 21/47, 1969, pp. 113–136; Thomas Kamm, *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit* [exh. catalogue Stadt- und Spielzeugmuseum Traunstein, 08.03.–27.04.2003], Traunstein 2003, pp. 11–89; Christine Hübner, *Römische Vorbilder und regionale Umsetzung. Zu einem Kulissenheiligrab der Galli Bibiena in Wien*, in *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit. Migrationsprozesse in Europa*, ed. by Sabine Frommel/Eckhard Leuschner, Roma 2014, pp. 313–325.

²⁵ See Peter Wegmann, “Öfters mehr ein Theater...” Bemerkungen zu barocken Heiligen Gräbern, in *Grenzbereiche der Architektur (Festschrift Adolf Reinle)*, ed. by Thomas Bolt, Basel 1985, pp. 243–258, here pp. 243f.

²⁶ “Die hiesige Bürgerschaft will eine Ölbergs und heiligen Grabes-Darstellung in der Kirche dahin errichten. Zur Ausführung hat man an Herrn von Quaglio das Anrufen gestellt, welcher sich auch bereitwilligt erklärt hat, wenn er die höchste Erlaubniß hierzu erhält.” München, HSTA, Intendanz Hoftheater, 706, *Personalakte Simon Quaglio* (20).

the citizens of the small community thanked him in an advertisement in the journal *Die Bayer'sche Landbötin*. According to this, Quaglio himself was present at the unveiling of the Mount of Olives scene. The reaction of the people of Wolnzach, who had presumably never attended a performance at the Munich Court and National Theatre, was exuberant, heartfelt, and direct:

When the curtain went up, the assembled masses expressed their joyful astonishment aloud. On the second Thursday, the church could by no means hold the crowd. [...] Mr. Quaglio receives our heartfelt thanks for his great effort, our high veneration for his artistic talent. [...] Where art forms the sacred in such a sublime way, the path is opened through the eye to the heart.²⁷

Unfortunately, the Holy Sepulchre in Wolnzach has not been preserved. However, twenty scenes from the theatrical altar stage for the Bavarian parish church of Bad Tölz are still in use up to today (Fig. 5). Citizens, private individuals, and farmers from surrounding villages had initiated and jointly financed the project. Quaglio designed and painted the scenes in 1830, and they are now displayed from Advent to Corpus Christi in the stage-like opening in the church's neo-Gothic altarpiece built in 1866.²⁸ The high esteem in which Quaglio's work was held may also have led to the decorations being preserved and maintained over such a long period of time. While all the sets designed and painted by Quaglio for the Munich stage have long since been destroyed or lost, these are the only ones of his works that survived. They are therefore a unique testimony to his art. They also give an idea of how effective his decorations might have looked on the grand stage.

IV. "He travelled to Munich to join the master Simon Quaglio as an apprentice in scene painting" – transfer via travelling artists

Simon Quaglio passed on his knowledge and skills by teaching not only his own son but also young men who travelled from as far away as Switzerland and Denmark to learn the craft of scene and architectural painting. These unpaid apprenticeships left hardly any trace in the archives, so there is little information about them.²⁹ The Danish theatre painter Troels Lund (1802–1867) toured Europe from

²⁷ "Als die Gardine in die Höhe ging, drückte die zahlreiche Versammlung ihr freudiges Erstaunen laut aus. Am 2ten Donnerstage konnte die Kirche bey Weitem die Volksmenge nicht fassen. [...] Hr. Quaglio nehme unsern innigsten Dank für seine große Mühe, unsere hohe Verehrung für sein Künstler-Talent. [...] Wo die Kunst das Heilige auf so erhabene Weise bildet, da ist die Bahn durch das Aug zum Herzen geöffnet." *Die Bayer'sche Landbötin* 3/31, 12.03.1833, p. 263. A short notice on the erection of the Holy Sepulchre is to be found in *Die Bayer'sche Landbötin* 3/46, 16.04.1833, p. 384.

²⁸ See *Der Bayer'sche Landbote* 6-1/44, 13.04.1830, pp. 475f. So far, there has been no detailed study of the Bad Tölz altar stage. A small, illustrated booklet was published by the parish: *Die Tölzer Altarkrippe*, ed. by Katholisches Pfarramt Maria Himmelfahrt, Bad Tölz [n.d.].

²⁹ See Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 78f., 346–349.



Fig. 5. Simon Quaglio (stage set) and Franz Anton Fröhlich (figurines), *The Marriage of Canaan*, Theatrical Altar Stage at the Parish Church Maria Himmelfahrt, Bad Tölz, 1830 (Photo: *Die Tölzer Altarkrippe*, ed. by Katholisches Pfarramt Maria Himmelfahrt, Bad Tölz [n.d.], [n.p.]

1826 to 1833 to learn from the most famous scene painters of the time (Fig. 6). In Denmark, the Grand Tour was a prerequisite for membership in the Art Academy, which in turn was a prerequisite for appointment as Royal Theatre Painter.³⁰ According to his travel diary, he first worked in Munich under Quaglio (1826–1828), then in Vienna under Joseph Platzer, Lorenzo Sacchetti, and Anton de Pian; in Milan under Alessandro Sanquirico; and finally for two years with Pierre-Luc-Charles Cicéri in Paris. In a letter dated 31 January 1828, he reported home from Munich that he had finally been allowed to execute entire parts of the decorations on his own as Quaglio gradually entrusted his apprentices with more responsible tasks. Lund later held his most important position as a theatre painter in another major centre – the Christiania Theatre in Oslo.³¹

Wilhelm Meier/Meyer (1806–1848), a young man from Zurich, began working with Quaglio in 1832. In his obituary in the *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich*, his years of apprenticeship were described in detail:

In 1832 he travelled to Munich to join the master Simon Quaglio as an apprentice in scene painting. A truly uplifting feeling takes hold of us when we read how the former guards officer, who until then had only been accustomed to a comfortable, semi-indolent life, is now in shirtsleeves from early in the morning until late in the evening, applying himself to the extremely arduous work of painting backdrops and devoting himself with firm perseverance to the study of architecture and perspective. Towards the end of his apprenticeship, Quaglio took over the decorations for the newly built theatre in Zurich, in the execution of which the student had a significant share. In March 1834 the apprenticeship was over, and the master gave our artist a most favourable commendation. These two years, dedicated to serious study, were to bear the most beautiful fruit, for the solid foundation for all later achievements was laid here because, apart from the fact that Quaglio constantly pointed the pupil towards the higher part of art, architectural painting, we must probably attribute his later rapid progress in this direction to the deep understanding of perspective acquired here.³²

³⁰ Another Danish scene painter going on a Grand Tour of Europe was Christian Ferdinand Christensen, who travelled Germany, Bohemia, Moravia, Switzerland, France, Italy, and Tyrol in 1838/1839. See Whitney A. Byrn, *The Grand Tour of Europe. The Impact of Artistic Travels on Nineteenth-Century Danish Scenography*, in *Nordic Theatre Studies* 32/2, 2020, pp. 71–88, here pp. 72f.

³¹ See Øyvind Anker, *Den Danske Theatermaleren Troels Lund og Christiania Theater*, Oslo 1962 (Theaterhistorisk Selskap-Skrifter, Vol. 3), pp. 10, 12f.

³² “Im Jahre 1832 wanderte er nach München, um bei dem Meister Simon Quaglio als Lehrling für Theaterdekormationsmalerei einzutreten. Ein wahrhaft erhebendes Gefühl ergreift uns, wenn wir lesen, wie der gewesene Gardeoffizier, der bis jetzt nur an ein behagliches, halb müßiges Leben gewöhnt war, von Morgen früh bis Abends spät in der Blouse der äußerst mühsamen Arbeit der Coulissenmalerei obliegt und sich mit fester Ausdauer dem Studium der Architektur und Perspektive hingibt. Gegen das Ende seiner Lehrzeit übernahm Quaglio die Dekorationen für das neuerbaute Theater in Zürich, an deren Ausführung der Schüler einen bedeutenden Antheil hatte. Im März 1834 war die Lehrzeit zu Ende und der Meister stellte unserm Künstler ein höchst günstiges Zeugniß aus. Diese zwei, dem ernsten Studium gewidmeten Jahre sollten einst die schönsten Früchte tragen, denn zu allen spätern Leistungen wurde hier der solide Grund gelegt, weil wir, abgesehen davon, daß Quaglio den Schüler beständig auch auf den höhern Theil seiner Kunst, die Architekturmalerei, hinwies, wohl seine spätern so raschen Fort-



Fig. 6. C. A. Jensen, *The Scene Painter Troels Lund*, 1836, oil on canvas, 31 × 23,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen (Photo: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS1557>)

schritte in dieser Richtung hin der hier erworbenen, eindringenden Kenntniß der Perspektive zuschreiben müssen” [Jakob Melchior Ziegler], Lebensbeschreibung des Architekturmalers Wilhelm Meier, in *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich* 15 (N.F.), 1855, pp. 1–9, here p. 2.

We know that in September 1834, Quaglio took leave to travel to Zurich and work on the decorations for the newly built theatre. In addition to Quaglio, who received 1431 fl. for his work, the company of Friedrich Jäckle from Donau-eschingen and Michael Schnitzler from Munich also contributed to the stage decorations.³³ Quaglio's student Wilhelm Meier continued his career as a scenic painter in Nuremberg, Zurich, Bern, Lucerne, and Mannheim and later turned to painting small architectural scenes.

Like Troels Lund, Simon Quaglio's son Angelo II (1829–1890) went on his own Grand Tour in 1855. This journey took him via Dresden to Carl Wilhelm Gropius in Berlin, then to Hanover and finally to the workshops of the Paris scene painters Charles-Antoine Cambon and Joseph François Désiré Thierry. For the trip, he had also been issued an official document that was supposed to grant him free admission to the imperial theatres.³⁴ As he reported in a letter to the Bavarian king Maximilian II, he brought back “a rich collection of drawings, some from Berlin and some from Paris”.³⁵ In the nineteenth century, scene painters exchanged and communicated on a European level, with the independent Parisian studios influencing the scenographic work of European scene painters by opening their doors to them.

To sum up, Simon Quaglio's influence on stage design outside of Munich was not through the visual reproduction of his work, which he did not seem to care about, but much more through his acceptance of commissions and the training of young artists who in turn carried the knowledge, skills, and imagery into their own careers.

V. *The iconic Zauberflöte in Berlin and the reaction in Munich*

Munich was certainly an important and influential theatre city, but compared to Berlin or Paris, its theatre scene was somewhat less developed, which situated the Bavarian capital and its scene painter Simon Quaglio on the receiving side of the cultural-transfer model. In Germany, Karl Friedrich Schinkel's decorations for the Berlin *Zauberflöte* in 1816 were certainly formative for the development of stage design in the nineteenth century. No other production received comparable media attention. The press described the sets for *Die Zauberflöte* in detail. The articles also discussed the role that set design should play within the stage arts. It suddenly became a question of what kind of knowledge and skills the theatre painters who

³³ See *Theater in Zürich. Bücher und Bilder aus 150 Jahren* [exh. cat. Zentralbibliothek Zürich, 21.05.–06.07.1985], Zürich 1985.

³⁴ See Hübner, *Simon Quaglio*, p. 320; München, HSTA, *Gesandtschaft Paris* 11482.

³⁵ “[...] eine reiche Sammlung von Dekorationsskizzen theils aus Berlin, theils aus Paris”. München, HSTA, Intendanz Hoftheater, 705, *Personalakte Angelo Quaglio* (15), Letter by Angelo II Quaglio to Maximilian II, 14.04.1855.

designed and executed the sets should have. Rarely before had there been such detailed public discussion of stage sets and their creators.³⁶

Schinkel's stage designs for Berlin had had a major impact on Munich, too. The new production of *Die Zauberflöte*, staged shortly after the inauguration of the Court and National Theater in 1818, is the first work with which the young Simon Quaglio presented himself as a scene painter. He designed and executed all twelve scenes for the opera. The production can be described as Bavaria's cultural and political response to Schinkel's *Zauberflöte*. As it was not until 1823/1824, in the third and fourth volumes of Schinkel's *Decorationen*, that the now iconic stage sets were reproduced in print, Quaglio's designs did not imitate or adopt motifs and visuals of the Berlin production.³⁷ Rather, he based his artistic approach on Schinkel's. While he did incorporate the principle of symbolic scenes discussed vividly in the reviews of the Berlin production, for Quaglio, there was an even more obvious source of inspiration than the architect, namely "the latest and best sources":³⁸ the sumptuously illustrated French publications of Napoleon's Egyptian expedition, such as Dominique Vivant Denon's *Voyage dans le Basse et Haute Égypte* (1803) or Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy's *De l'architecture égyptienne* (1803). While Schinkel took great liberties with this richness of material, transforming it into the fantastic, timeless Egypt of the *Zauberflöte* (Fig. 7), the younger Quaglio in Munich stayed very close to the originals, which promised historical authenticity (Fig. 8). However, it was in the staging of the first scene of the Queen of the Night that Quaglio achieved his greatest creative freedom. Here he arrived at a completely independent pictorial invention that, in its dynamism and menacing darkness (Fig. 9), is conceptually completely different from Schinkel's "Sternendom" (Fig. 3).³⁹

The printed reproductions of Schinkel's theatrical work, which appeared in several editions as well as simplified versions throughout the nineteenth century, contributed to its popularity, which continues to this day.⁴⁰ Some theatre painters

³⁶ See Harten, *Die Bühnenentwürfe*, pp. 117–132; Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 31–34, 149–154.

³⁷ The first edition of the print reproductions of Schinkel's theatre designs was published between 1819 and 1824 in five volumes ("Hefte") of six aquatints each. Eight decorations from the *Zauberflöte* were published in the third and fourth volumes in 1823/1824. Harten, *Die Bühnenentwürfe*, pp. 60–62, 117.

³⁸ The author E. T. A. Hoffmann said approvingly in his review of *Die Zauberflöte* in Berlin: "That is why the Egyptian nature in the landscapes and the style of ancient Egyptian architecture, according to the latest and best sources, also form the basis of the buildings." ("Daher liegt denn aber auch mit Recht ägyptische Natur den Landschaften und Styl der alten ägyptischen Architektur den Bauwerken, nach den neuesten, besten Hilfsmitteln, zum Grunde.") [E. T. A. Hoffmann], *Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt und über die neuen Dekorationen zur Oper die Zauberflöte auf dem Königl. Opern-Theater insbesondere. (Beschluss)*, in *Dramaturgisches Wochenblatt* 2/9, 02.03.1816, pp. 65–69, here p. 66. See also Harten, *Die Bühnenentwürfe*, pp. 122–130.

³⁹ See Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 149–151, 155–158, 209–211; Schläder, *Vision und Tradition*, pp. 90–105.

⁴⁰ See Harten, *Die Bühnenentwürfe*, pp. 85f.



Fig. 7. Karl Friedrich Schinkel, stage set for *Die Zauberflöte*, opening scene, 1816/1823, hand-coloured aquatint by Ludwig Wilhelm Wittich, 23,7×36,7 cm (image), Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (Photo: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / CC BY-NC-SA 4.0)



Fig. 8. Simon Quaglio, stage set for *Die Zauberflöte*, opening scene, 1818, watercolour and pen drawing, 34,5×45,5 cm, Deutsches Theatermuseum, München (Photo: Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. ix Slg. Qu. 524)



Fig. 9. Simon Quaglio, *The Arrival of the Queen of the Night*, stage set for *Die Zauberflöte*, 1818, watercolour and pen drawing, 34,6 × 45,8 cm, Deutsches Theatrumuseum, München (Photo: Deutsches Theatrumuseum München, Inv. Nr. ix Slg. Qu. 526)



Fig. 10. Theodor Presuhn, stage set for *Sakuntala* in the illustrated inventory of the Oldenburg theatre, ca. 1872, pencil drawing, 31 × 20 cm, Deutsches Theatrumuseum, München (Photo: Deutsches Theatrumuseum München, Inv. Nr. Slg. Albert Köster 1925, Inv. 1686)

used the reproductions as direct models and quoted them in their own designs. The boundaries between an appreciative quotation, which stimulated the aesthetically educated public, and plagiarism sometimes are blurred. In 1872, for example, the Oldenburg theatre painter Theodor Presuhn the Elder (1810–1877) used Schinkel's fantastic Egyptian temple from the first scene of *Die Zauberflöte* (Fig. 7) for the “royal palace” in the fourth act of the ancient Indian drama *Sakuntala* (Fig. 10).⁴¹ Presuhn, however, has changed the scene, placing the palace turned by 90° on the shore of a sunlit lake. Schinkel's demonic winged beasts, on whose backs the pillars of the temple rest, have been transformed into friendly winged elephants with huge ears. The question here is whether the bourgeois audience at the Oldenburg Court Theatre recognised the quotations from Schinkel's *Zauberflöte* or whether they simply enjoyed some splendid scenes.⁴²

VI. “But they have not seen anything abroad and must not be left behind any longer” – Simon Quaglio on a visit to Paris

The availability of texts and images describing and reproducing scenes and decorations was even more developed in Paris, where the phenomenon of the Grand Opéra influenced scenography and staging on a European scale.⁴³ The Parisian theatre business and the visual culture of the nineteenth century are closely linked.⁴⁴ For economic reasons, Parisian theatre agencies provided sheet music, librettos, printed reproductions of sets (Fig. 11), costumes, role portraits, and even complete stage direction books of particularly successful operas. These *livrets de mise en scène* contained floor plans of the stage, movement diagrams for the direction of characters and groups, and technical arrangements for the stage. They were based on the principle that the productions of the Parisian theatres could

⁴¹ The ancient Indian play *Śakuntalā* by Kālidāsa was performed in Oldenburg in 1872 in a modern German adaptation: Alfred Freiherr von Wolzogen, *Sakuntala. Schauspiel in fünf Aufzügen, frei nach Kalidasa's alt-indischem Drama*, Schwerin 1869.

⁴² See Christine Hübner, *Inventur eines Inventars. Antiken im Dekorationsbuch Oldenburg, in Die andere Antike. Altertumsfigurationen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*, ed. by Friederike Krippner/Andrea Polaschegg/Julia Stenzel, Paderborn 2018 (Anfänge [in] der Moderne), pp. 211–232, here. pp. 229–232.

⁴³ On the phenomenon of the Grand Opéra and its scenography, see Catherine Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris 1988; Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Vol. 1: *Opéra de Paris*, Paris 1987; Rebecca Wilberg, *The 'mise-en-scène' at the Paris Opéra-Salle le Peletier (1821–1873) and the Staging of the First French Grand Opéra: Meyerbeer's Robert le Diable*, Brigham 1990; Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992; Evan Baker, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, London/Chicago 2013, pp. 121–160.

⁴⁴ See Nic Leonhardt, *Theater und visuelle Kultur im 19. Jahrhundert. Modi der Relation aus historischer Perspektive*, in *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, ed. by Kati Röttger/Alexander Jakob, Bielefeld 2009, pp. 233–254.



Fig. 11. Charles Cambon and Humanité René Philastre, *The Duomo of Florence with Underground Crypt*, scene from the opera *Guido et Ginevra*, 1838, lithography by Célestin Deshayes, in *Guido et Ginevra*, Paris 1838 (Album de l'Opéra, Vol. 14), 15 × 20 cm, BNF, Département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris (Photo: Paris, BNF)

be staged in small theatres in a slightly simplified form but as close to the original as possible.⁴⁵

In Paris, business-minded theatre agencies were distributing sheet music, textbooks, visual material and director's manuals to French and foreign theatres.⁴⁶ Behind the controlled distribution of Parisian 'model performances', however, was a modern copyright system designed to protect the rights of authorship for librettists and composers – not only in France but also beyond. Performances abroad brought royalties to the authors, who were granted protection for the material and content of their works. The greatest influence was contractually granted to composers such as Giacomo Meyerbeer, who had the right to prohibit unwanted changes in the performance of his works in France.⁴⁷

⁴⁵ See Hübner, *Simon Quaglio*, p. 293.

⁴⁶ See *ibid.*, p. 295; Baker, *From the Score*, pp. 138f.; Arnold Jacobshagen, Staging at the Opéra-Comique in Nineteenth-Century Paris: Auber's 'Fra Diavolo' and the 'livrets de mise-en-scène', in *Cambridge Opera Journal* 13, 2001, pp. 239–260, here p. 241; Gösta A. Bergman, Les agences théâtrales et l'impression des mises-en-scène, in *Revue de la société d'histoire du théâtre* 8, 1956, pp. 228–240.

⁴⁷ See Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 295f.; Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, p. 41. In Munich, the strong influence of French composers was repeatedly circumvented by having successful

Even though the illustrations and images of the Grand Opéra in magazines, prints, and albums were not necessarily reliable reproductions of original stage sets, they aroused the desire of European audiences to experience something similar.⁴⁸ Paris set the style: the *Münchener Punsch*, a satirical magazine, wrote in a review in 1853: “Today too much is spent on the decoration of the body; the great opera in Paris is the fashion magazine.”⁴⁹ In Munich, the reception of the Grand Opéra had begun somewhat cautiously with the premieres of Daniel-François-Esprit Auber’s opera *La Muette de Portici* in 1830 and Giacomo Meyerbeer’s *Robert le Diable* in 1834. Both operas were hugely popular and remained in the repertoire for decades.⁵⁰ Their sets, however, remained largely unaffected by the French models. This was partly due to censorship. In the early Munich performances of *Robert le Diable*, censors did not allow the presentation of clerical characters on stage so that the famous “Dance of the Nuns” in the nocturnal cloister in Act 3 had to be performed by profane spirits. Scenes set in churches were also banned, which resulted in moving the final scene of the opera to the exterior of the building (Fig. 12).⁵¹ However, this was soon to change.

As far as the Grand Opéra was concerned, it was Quaglio who became a travelling scene painter by visiting the French capital. In September 1839, the Munich theatre director Karl Theodor von Küstner, Simon Quaglio, and the machinist Ferdinand Schütz went on a study trip to Paris. The director did not want his theatre to appear provincial or outdated and wanted his artists to be open to the newest developments. The main objective was the study of the various inventions that were responsible for the superiority of the Parisian stages:

French libretti set to music by local composers such as Franz Lachner (1803–1890). Lachner’s greatest Munich success, the opera *Catharina Cornaro*, which premiered in 1841, was based on a libretto by Jules Henri de Saint-Georges, a collaborator of Eugène Scribe. The material was simultaneously set to music in Paris by Jacques Fromental Halévy under the title *La Reine de Chypre*. The director Karl Theodor von Küstner had acquired the libretto (and the rights to it) in Paris due to a lack of usable textbooks by German authors. Hübner, *Simon Quaglio*, p. 295, note 101; *Macht der Gefühle. 350 Jahre Oper in München*, ed. by Ulrike Hessler, München/Berlin 2003, pp. 212–214.

⁴⁸ On the problem of interpretation in theatre iconography, see Christopher B. Balme, Interpreting the Pictorial Record. Theatre Iconography and the Referential Dilemma, in *Theatre Research International* 22, 1997, pp. 190–201.

⁴⁹ “Man verwendet heut’ zu Tage zu viel auf die Ausschmückung des Leibes; die grosse Oper zu Paris ist das Modejournal.” [Anon.], Artistisch-Literarischer Theil. Kgl. Hof- und National-Theater, in *Münchener Punsch. Humoristisches Originalblatt* 6/16, 1853, pp. 124–128, here p. 124.

⁵⁰ On the French and European success of *La Muette de Portici* and *Robert le Diable*, see Baker: *From the Score*, pp. 140–145, 151–160; Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 266–271.

⁵¹ See Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 266–271. Until the mid-nineteenth century, an ecclesiastical code of morals forbade the depiction of church scenes and religious acts on stage. Robert Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 2004 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, Vol. 11), pp. 818f.



Fig. 12. Simon Quaglio, *In front of the Palermo Cathedral*, stage set for the opera *Robert le Diable*, 1834, watercolour and pen drawing, pencil, 198 × 267 mm, Deutsches Theatermuseum, München (Photo: Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. 1x Slg. Qu. 166)

Anyone who has seen this new type of stage design in Paris, which is now used in almost all new operas and plays, is enchanted by it without being able to explain the technical details and absolutely prefers this Parisian way of scenography to ours, however well the latter may be painted.⁵²

Quaglio and Schütz, therefore, had to see and experience the performances for themselves and study the stage, decorations, lighting, machinery, and even the fire-safety measures of the theatre building. Other representatives of major European theatres had also previously travelled to Paris for study purposes.

Most of the large theatres, such as those in Berlin, St. Petersburg, and Hamburg, have become aware of these decorations through the reports of their scenic artists in Paris [...] and have begun to introduce them. As is customary in art and science, everything should

⁵² “Jeder, der diese neue Dekorierung in Paris gesehen, die jetzt beynahe in allen neuen Opern und Stücken eingesätzt, ist, ohne sich selbst das Technische genauer erklären zu können, davon entzückt, und gibt dieser Pariser Dekorierungs-Weise unbedingt vor der unsrigen den Vorzug, so gut die Dekorationen auch nach letzterer Stellung gemahlt seyn mögen.” München, HStA, Intendanz Hoftheater, 502, *Personalakte Karl Theodor von Küstner*, Cab. Pr. Nr. 3099, Letter by Karl Theodor von Küstner to King Ludwig I, 25.06.1839, transcribed in Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 344–346, here p. 345.

be constantly improved. Our Munich theatre has talented painters and machinists. But they have not seen anything abroad and must not be left behind any longer.⁵³

In Paris, they attended performances every day “to get a good look at the decorations”.⁵⁴ They visited the twenty most important theatres in the city, the scene painters’ studios, studied the modern gas lighting system, talked to French colleagues, and made notes and sketches.⁵⁵

Back in Munich, Simon Quaglio began work on the stage designs for Jacques Fromental Halévy’s opera *Guido et Ginevra ou La Peste de Florence*. Still under the fresh impressions of Paris, Quaglio worked for more than five months, inventing, drawing, and participating in the execution of the paintings.⁵⁶ His decorations for the Grand Opéra, like those for *Die Zauberflöte*, were never mere copies of the Parisian stage designs (Fig. 11), but were, as can be seen in the scene from Act 3 (Fig. 13), reworked yet recognisable adaptations of the template, in this case transformed into the two-point perspective and axial rotation of an almost baroque *scena per angolo*.⁵⁷

VII. A scenographic guest performance – L’Enfant prodigue in Munich

Paris as a centre has left its mark on stage design in Europe through a variety of transfer routes: through images, exchanges between theatre painters, and – as in the following case – guest performances of stage sets.

However, it should be mentioned that the success of French operas on the German stage also provoked critics who accused the French of having established a “formal provisional government” on the German stage.⁵⁸ This conflict came to a

⁵³ “Die meisten großen Theater, als zu Berlin, Petersburg, Hamburg haben durch Kenntnisnahme ihrer Dekorateure an Ort und Stelle zu Paris [...] von diesen Dekorationen Notiz genommen und sie einzuführen angefangen. Wie in Kunst und Wissenschaft alles Vorhandene benutzt und immer fortgeschritten werden muß, sollte auch das Münchner Theater, das wackere Mahler und Maschinisten hat, die jedoch noch gar nichts Auswärtiges gesehen haben, nicht länger mehr in dieser Hinsicht zurückbleiben dürfen ohne Nachtheil für ihre Ehre, ja für ihre Kasse.” Ibid., p. 345.

⁵⁴ “[...] um die Dekorationen gut sehen zu können”. München, HStA, Intendanz Hoftheater, 502, *Personalakte Karl Theodor von Küstner*, Cab. Pr. Nr. 609, Letter by Karl Theodor von Küstner to King Ludwig I, 29.10.1839.

⁵⁵ See *ibid.*

⁵⁶ See Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 271–273.

⁵⁷ See *ibid.*, pp. 288–292. The *Scena per angolo* is an invention of the 18th century and typical of the baroque stage design of the Galli Bibiena. See Carroll Durand, The Apogee of Perspective in the Theatre. Ferdinando Bibiena’s *Scena per angolo*, in *Theatre Research International* 13, 1988, pp. 21–29, esp. pp. 21, 25–29.

⁵⁸ “Die französischen Stücke haben über die deutsche Bühne eine förmliche provisorische Regierung errichtet”. [Anon.], Vorwort zu den Theaterpfeilen, in *Münchener Punsch. Humoristisches Originalblatt* 3/1, 06.01.1850, p. 4.



Fig. 13. Simon Quaglio, *The Duomo of Florence with Underground Crypt*, stage set for the opera *Guido et Ginevra*, 1840, watercolour and pen drawing, 23,4×30,1 cm, Deutsches Theatermuseum, München (Photo: Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. ix Slg. Qu. 221)

head when in 1852 original sets commissioned in Paris were brought to Munich.⁵⁹ It was the reversal of the situation where Quaglio sent his commissioned decorations to theatres in provincial centres. At that time, Parisian theatre painters were already working for operas all over Europe; Richard Wagner, for example, commissioned Édouard Despléchin to design and paint the sets for the premiere of *Tannhäuser* in Dresden in 1845.⁶⁰ In Munich, however, this was a novelty. For Quaglio, it was an unwelcome novelty as he believed that his expertise and skills were being called into question. What had happened?

For the premiere of Daniel-François-Esprit Auber's opera *L'Enfant prodigue* in Munich, director Franz Dingelstedt commissioned Charles-Antoine Cambon, the first scene painter of the Paris Opéra, to design and supply the sets for the second and third acts. These were the most attractive and architecturally demanding scenes in the opera, which were usually Quaglio's speciality (Fig. 14).⁶¹ All other decorations were entrusted to local Bavarian scene painters Simon Quaglio and Michael Schnitzler. However, they were not allowed to create their own designs;

⁵⁹ See Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 314–320.

⁶⁰ See Baker, *From the Score*, p. 158.

⁶¹ There are no pictorial sources for the Munich performance.



Fig. 14. Victor Coindre, scene from the opera *L'Enfant Prodigue*, illustration in *Chronique Musicale*, 1850, wood engraving, 21,5 × 24,5 cm (Photo: Catherine Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris 1988, p. 247, Fig. 152)

they were given drawings of the Parisian decorations and asked to reproduce them. Simon Quaglio was offended and believed that his honour had been violated. Although he was not afraid of comparison, he felt at a disadvantage because he was given rather undemanding scenes to paint while Cambon was to provide “the two most magnificent and beautiful architectural decorations”:

For if the decorations in question were to be painted exclusively in Paris, leaving me to work on the lesser architectural and landscape decorations, the thought would inevitably arise that my ability was not sufficient for these achievements. Moreover, not only would I lose the opportunity to distinguish myself publicly by my achievements [...], but I would also be confined to a subject that is alien to me, namely the treatment of landscape decorations.⁶²

⁶² “[...] die zwei großartigsten und schönsten architektonischen Dekorationen [...]. Denn, wenn die fraglichen Dekorationen ausschließlich in Paris gemalt werden, während die geringeren Architektur- und landschaftlichen Dekorationen mir zur Verarbeitung verbleiben, muß unfehlbar der Gedanke die Oberhand gewinnen, dass meine Befähigung zu jenen Leistungen nicht ausreiche. Obendrein würde ich dabei nicht nur die Gelegenheit einbüßen, mich durch meine Leistungen öffentlich hervorzuheben [...], sondern auch auf ein Fach beschränkt werden, das eigentlich mir fremd ist, nemlich auf die Bearbeitung der landschaftlichen Dekorationen.” München, HSTA, Intendanz Hoftheater, 706, *Personalakte Simon Quaglio* (76), letter by Simon Quaglio to the theatre director.

The Bavarian press recognised the tense situation and interpreted it as an artistic competition. The nationalist journal *Der Bayerische Landbote* turned the affair into a conflict of national interests. After accusing the theatre management of failing to realise that the opera itself was mediocre and of relying on the exaggerated pomp of the sets as a proven guarantee of success, the commissioning of the decorations in Paris was seen as a disgrace and an insult to German scene painters, German scientists, and German art in general.⁶³

The more liberal *Münchener Punsch*, on the other hand, took a sceptical view of the growing nationalist tendencies. The *Punsch* called for greater tolerance; the article, published a month before the premiere, was an impassioned plea for the cultural benefits of international artistic exchange:

The two decorations painted in Paris for the *Prodigal Son* have arrived but remain closed to all premature glances. Some people, however, do not need to see them at all – they make up their minds anyway. Of course, these judgments are not based on observation but on hatred of all that is foreign. But if the nations are not to stand still and stagnate, if the water of human activity is not to dry up but is to be kept in a lively flow, then the people, i.e. their ideas and products, must mix with one another, and it is precisely those ultra-Bavarians in art, science, and politics who are the real enemies of their homeland because they want to board it up and shut it off from the sunbeams of the zeitgeist and the invigorating air of international exchange. How could you live in a room, however beautiful, if you never open a window? Competition is the engine that drives the great million-handed machine of humanity. – The artistic fame of our native master S. Qualio [sic] is so firm that it cannot be shaken, even if Saint Luke himself were to become a scene painter in Paris. But not only we, but also foreign countries appreciate and admire him, and why should foreign art not also claim our attention? Actors, singers, and even opera directors must accept guest roles, however reluctantly, so why shouldn't the visual arts also make their excursions? Or will the paintings of the hundreds of artists from the city of Munich all be sold in Munich? [...] It will be an interesting evening, with so many arts competing for the prize [...]. People will compare, impressions will be weighed against each other – Quaglio's works will be shown in all their old splendour, and on the other hand, it must be of interest to every educated person to get to know the national art of his neighbour. Anything that stimulates and enlivens the matter is useful; slovenliness is poison to art. So we can only rejoice that the King's approval has made this scenographic guest performance possible.⁶⁴

⁶³ See *Der Bayerische Landbote* 28/76, 16.03.1852, p. 353. Extract in Hübner, *Simon Quaglio*, pp. 317f.

⁶⁴ "Die beiden in Paris gemalten Dekorationen zum verlornen Sohn sind angekommen, bleiben jedoch allen voreiligen Blicken verschlossen. Manche Leute brauchen indeß gar nichts davon zu sehen – sie geben doch ihre Urtheile ab. Freilich entspringen diese Urtheile nicht aus der Anschauung, sondern aus einem chinesischen Haß gegen alles Fremdländische. Sollen aber die Völker nicht stille stehen und versauern, soll das Wasser der menschlichen Thätigkeit nicht in Pfützen versiegen, sondern in lebendigem Fluß erhalten werden, so müssen sich die Völker, d. i. ihre Ideen und Erzeugnisse mit einander vermischen und gerade jene spezifischen Ultra-bayern in Kunst, Wissenschaft und Politik sind die eigentlichen Feinde ihres Vaterlandes, weil sie es mit Brettern vernageln und von dem Sonnenschein des Zeitgeistes und der belebenden Lust des Weltverkehrs abschließen wollen. Wie könnte man in einem noch so schönen Zimmer existiren, wenn Jahr aus Jahr ein kein Fenster geöffnet würde? Konkurrenz ist die Trieb-

While the more regional exchange between the centre and the periphery, which was the subject of the first part of this essay, hardly left any traces, the international exchange between Paris and Munich left its mark in the Bavarian papers. Stage sets and scene painters, which were seldom the subject of detailed press coverage, were brought into the spotlight.

In the following decades, during which Simon Quaglio had to withdraw more and more from scene painting due to his age, the business of touring and the commercial production and distribution of theatre scenery became increasingly important, both nationally and internationally. The Parisian artists continued to lead the way and had the widest geographical reach – right into the Egyptian periphery: Auguste-Alfred Rubé, Philippe-Marie Chaperon, Édouard Desplechin, and Jean-Baptiste Lavastre created the decorations for the premiere of Giuseppe Verdi's *Aida* at the Teatro dell'Opera in Cairo on 24 December 1871. Painted in the Paris workshops, the sets were transported to Egypt by train and ship.⁶⁵ From the mid-nineteenth century, theatre painters in Germany and Austria also joined together to form commercial workshop communities based on the French model.⁶⁶ One of the most influential workshops was the *Atelier für Theater-Decorations-Malerei* (*Studio for Theatre Decorations and Painting*) of the brothers Gotthold and Max Brückner in Coburg, founded around 1873, which produced the decorations for the performances of the 'Theaterherzog' (Theatre-duke) Georg II of Meiningen and for the Bayreuth Festival.⁶⁷ In Vienna, the private studio of theatre painters Carlo Brioschi, Johann Kautsky, and Hermann Burghart catered for

kraft, welche die große millionenhändige Menschheitsmaschine fortbewegt. – Der Künstler-ruhm unseres einheimischen Meisters S. Qualio [sic] steht so fest, daß er nicht erschüttert werden kann, und wenn Sankt Lukas selbst in Paris Dekorationsmaler würde. Aber nicht nur wir, sondern auch das Ausland schätzt und bewundert ihn, und warum soll dann umgekehrt auswärtige Kunst nicht auch auf unsere Aufmerksamkeit Anspruch haben? Schauspieler, Sänger, sogar Opernregisseure, müssen sich, wenn auch ungern, Gastrollen gefallen lassen, warum soll die bildende Kunst nicht auch ihre Ausflüge machen? Oder werden vielleicht die Bilder, welche die etlichen hundert Maler Münchens anfertigen, alle in München verkauft? [...] Es wird ein interessanter Abend, wo so viele Künste miteinander um den Preis ringen [...]. Man wird vergleichen, man wird die Eindrücke gegeneinander abwägen – Quaglio's Verdienste werden sich in ihrem alten Glanze bewähren, und auf der anderen Seite muß es für jeden Gebildeten von Interesse sein, auch die nationale Kunstfertigkeit des Nachbars kennen zu lernen. Alles, was anregt und Leben in die Sache bringt, ist von Nutzen; der Schlendrian allein ist Gift für die Kunst. Wir können uns daher nur freuen, daß die königliche Zustimmung diese Decorationsgastrolle [sic] ermöglicht hat." [Anon.], Münchener Zuschauer, in *Münchener Punsch* 5/8, 22.02.1852, pp. 62–64, here pp. 63f.

⁶⁵ See Bruno Forment, *Staging Verdi in the Provinces. The Aida Scenery of Albert Dubosq, in Staging Verdi and Wagner*, ed. by Naomi Matsumoto, Turnhout 2015 (*Mise en scene*, Vol. 2), pp. 263–286, here pp. 265–270.

⁶⁶ See Edith Ibscher, *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1972, p. 30.

⁶⁷ See Fabian Kern, *Soeben gesehen. Bravo, Bravissimo. Die Coburger Theatermalerfamilie Brückner und die Beziehungen zu den Bayreuther Festspielen*, Berlin 2010 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Vol. 79), pp. 69–72.

numerous smaller municipal theatres whose workshops were unable to produce decorations in the desired quality and quantity.⁶⁸ The development of the railway network made it possible for whole companies and productions to travel. Between 1874 and 1890, the Meininger company (Meiningen Court Theatre) toured Europe, performing in 38 cities, including Moscow, Copenhagen, Vienna, and London. Costumes and decorations were transported in up to thirty railway carriages.⁶⁹ The Meininger also came to Munich, but the guest performances took place in the smaller Gärtnerplatztheater, which opened in 1865.⁷⁰ The larger Munich Court and National Theatre still hardly ever hosted guest performances or used decorations not designed and painted in-house in the following years. Richard Wagner had offered the Munich theatre the sets, costumes, and machinery from the Bayreuth Festival for the first complete performance of the *Ring* there in 1878, but the theatre director showed no interest.⁷¹ The *Parsifal* sets, created by the Brückner brothers for the Bayreuth Festival, were first brought to the Munich stage in 1884 for the *Separatvorstellungen* (private performances) of the Bavarian king Ludwig II – albeit hidden from public view: as the king sought to be undisturbed while savouring the operas, the performances were staged and performed for him alone.⁷²

VIII. Conclusion

The fact and the various methods of transfer between centre and periphery, with Munich being both an upper and a peripheral centre, were traced in this essay using Simon Quaglio as a case study. The role and motives of those actors who promoted such exchanges, but who could also inhibit and prevent them, proved to be particularly interesting. In the nineteenth century, the Munich Court and National Theatre saw its role in the interaction between the centre and the periphery as that of a giver rather than as receiver. The theatre and its

⁶⁸ See Vana Greisenegger-Georgila, *Theater von der Stange. Wiener Ausstattungskunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 1994 (Cortina. Materialien aus dem Österreichischen Theatrumuseum, Vol. 16), pp. 18–22.

⁶⁹ See Alfred Erck, 1831–2006. *Geschichte des Meininger Theaters*, Meiningen 2006, pp. 44–57; *Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa*, ed. by Volker Kern, Meiningen 1999; Kern, *Soeben gesehen*, p. 156.

⁷⁰ See, for example, the review of the 1887 guest performance in *Zweite Beilage zur Allgemeinen Zeitung* 206, 27.07.1887, pp. 1f.

⁷¹ See Kern, *Soeben gesehen*, p. 129; Detta Petzet/Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München – Bayreuth*, München 1970 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Vol. 8), p. 255.

⁷² See Kern, *Soeben gesehen*, pp. 153f. The Brückner brothers repainted the *Parsifal* decorations for the private performances, as the original sets used in Bayreuth did not satisfy the king's aesthetic demands. On the approximately 200 private performances for Ludwig II, staged between 1872 and 1886: Kurt Hommel, *Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern. Schauspiel – Oper – Ballett*, München 1963.

artists, such as the self-confident Simon Quaglio and the changing directors of the theatre, could not escape the international phenomenon of the Grand Opéra and the supraregional cultural exchange. They could, however, control whether the influence of the upper centres and the internationally active independent private studios reached the stage in the form of scenography and productions.

Alessandro Sanquirico e il Teatro dell'Aquila di Fermo

Maria Rosaria Corchia

Alessandro Sanquirico e il Teatro dell'Aquila di Fermo.¹ Due mondi apparentemente e geograficamente lontani: da una parte uno dei massimi scenografi della prima metà dell'Ottocento, attivo nella Milano asburgica, nei teatri milanesi, alla Scala; amico di nobili e potenti del suo tempo, rinomato su un piano internazionale; dall'altra una cittadina della provincia marchigiana, senz'altro lontana dai centri nevralgici del teatro e della musica ma con una vitalità teatrale che nulla ha da invidiare alle grandi capitali. Il contatto di questi due mondi avviene nel 1829, quando il teatro di Fermo, in occasione della riapertura del 1830, commissiona all'artista milanese la dotazione scenica dell'edificio appena restaurato.

Due sono gli elementi che rendono 'speciale' questo incontro: *in primis*, il fatto che con tutta certezza una parte di questa dotazione scenica, vale a dire sei fondali, sono ancora oggi conservati nelle stanze di quel teatro. Un fatto eclatante, considerato il carattere estremamente effimero dell'arte scenografica; e nel caso di Sanquirico un *unicum*: perché al netto di alcuni sipari e dei piccoli fondali per il Teatro delle marionette del principe Borromeo sul Lago Maggiore,² questi sei fondali rappresentano l'unico materiale scenografico originale realizzato da Alessandro Sanquirico sopravvissuto al tempo e ancora oggi conservato. Sono dunque oggetti che rivestono un'importanza eccezionale, sia dal punto di vista artistico che documentario. In seconda battuta, il caso di Sanquirico e Fermo, ben testimoniato oltre che dai fondali stessi anche da corrispondenza e documenti amministrativi, è senza dubbio meritevole di approfondimento e attenzione perché consente di conoscere con maggiore dettaglio le dinamiche e le caratteristiche dell'ingaggio di un grande artista, quale fu Sanquirico, per un teatro cosiddetto 'minore'.

Qualche elemento storico sul Teatro dell'Aquila di Fermo. La sala inaugurò nel 1791 con l'opera *La distruzione di Gerusalemme* di Giuseppe Giordani detto il Giordaniello. Il progetto dell'edificio, alquanto ambizioso, era opera di Cosimo Morelli (1732–1812): l'architetto dello Stato Pontificio volle riportare su un teatro di

¹ Per una storia completa del Teatro dell'Aquila di Fermo vedi: *Il Teatro dell'Aquila*, a cura di Manuela Vitali, Fermo 1999; Margherita Biruschi/Lucia Felicetti/Pietro Vitale, *La fabbrica del Teatro. Dalla sala delle Commedie al Teatro dell'Aquila* [catalogo della mostra], Fermo 1997; Carlo Ferrari, *Fermo, teatro dell'Aquila*, Fermo 1977; Tito Tomassini, *Città di Fermo. Teatro dell'Aquila*, Castelfidardo 1965; Camillo Fracassetti, *Il teatro dell'Aquila di Fermo*, Fermo 1902; Aristide Scorcelletti, Il primo Teatro dell'Aquila di Fermo, in *La voce delle Marche*, 1936, n. 27–31, 37–38, 41, 43, 45.

² Di Alessandro Sanquirico si conservano attualmente solo un sipario realizzato per il Teatro Sociale di Como nel 1813 (restaurato tra il 2008 e il 2009), il sipario e il comodino realizzati per il Teatro di Piacenza nel 1825–1827 (restaurati nel 2000) e i piccoli fondali per il Teatro delle marionette realizzati nel 1828–1831 per il palazzo del principe Borromeo all'Isola Bella, sul Lago Maggiore (oggi esposti nel museo del palazzo).

grandi dimensioni, quale era quello di Fermo, lo stesso modello che aveva realizzato nel piccolo Teatro dei Cavalieri Associati di Imola. L'idea alla base del progetto imolese e di quello fermano consisteva in una sala di pianta ellittica, con quattro ordini di palchi più loggione, e un palcoscenico tripartito, privo di proscenio architettonico, che avvicinava lo spazio del pubblico a quello della scena, rinnovando così l'elemento architettonico cardine del teatro barocco. La particolarità del boccascena tripartito richiedeva una dotazione scenica appropriata e specifica, non tradizionale. Di qui la scelta di affidare allo scenografo Vincenzo Mazza, affiatato collaboratore dell'architetto Morelli anche nelle fasi progettuali, la realizzazione delle prime scene del Teatro dell'Aquila. La documentazione relativa alla collaborazione del Teatro con Mazza è fitta, la Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo conserva anche il contratto stipulato con lo scenografo – e con il suo abituale macchinista Antonio Pizzoli – nel 1789: dal contratto si evince che Mazza era stato incaricato dell'esecuzione delle pitture e dei macchinari di scena, e in particolare di realizzare quattro scene che rappresentassero

il Bosco, la Città, il Luogo magnifico, e gli appartamenti, rispetto al Bosco, Città ed appartamenti consisteranno in tre quinte per parte, ed un tendone nel mezzo con suoi soffitti rispettivi, in quanto al Loco Magnifico tre quinte per parte, due pezzi nel mezzo traforati, ed un tendone addietro con suoi rispettivi soffitti...³

Inoltre, da un altro documento è noto che Mazza a questa dotazione aggiunse poi un'altra scena, «una nuova scena della carcere».⁴

Come si accennava, il progetto di Morelli per Fermo non ebbe successo e la sua sperimentazione fallì. Con tutta probabilità Morelli voleva dimostrare che il suo innovativo progetto proposto per il Teatro di Imola – un progetto che aveva avuto un importante consenso, ma che ebbe vita breve a causa di un incendio che distrusse l'edificio nel 1790 – poteva essere adattato a qualsiasi teatro. Ma evidentemente non era così: il Teatro di Fermo, confrontando la sua struttura con quella del Teatro dei Cavalieri Associati, nota attraverso le piante ancora conservate, aveva dimensioni molto maggiori rispetto a Imola e, nonostante la tripartizione rendesse possibile rappresentare simultaneamente tre scene, essa, riportata su un boccascena tanto grande, creava notevoli problemi per il movimento delle tele e per il fatto di non poter sostenere le tradizionali scene di repertorio, comportando dei costi di allestimento molto maggiori rispetto alla norma.⁵

³ Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo, ms 1206.

⁴ Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo, ms S/2, *Nuovo teatro 1780 fino ad 1795*, p. 65.

⁵ Una descrizione accurata del progetto architettonico di Cosimo Morelli per il Teatro dell'Aquila di Fermo, con il confronto delle piante del Teatro dell'Aquila di Fermo e del Teatro dei Cavalieri Associati di Imola si trova in *Il Teatro dell'Aquila*, a cura di Manuela Vitali, Fermo 1999. I disegni per il Teatro dell'Aquila di Fermo sono conservati nella Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo. I disegni per il Teatro di Imola, si trovano in *Pianta e spaccato del nuovo teatro di Imola, architettura del cavalier Cosimo Morelli, dedicato a Sua eccellenza la signora marchesa Lilla Cambiaso*, Roma 1780, ms, Roma, Accademia di San Luca. Per le dimensioni del teatro imolese cfr. Anna Maria Matteucci/Deanna Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle Legazioni pontificie*, Imola 1977.

La cronologia degli spettacoli fermani racconta di un'attività del teatro in questi primi anni di vita decisamente discontinua, se non del tutto assente per lunghi periodi. Tra il 1798 e il '99 si decise dunque di trasformare la sala. L'architetto Giuseppe Lucatelli fu l'artefice delle principali modifiche: la pianta fu allungata, il boccascena ridimensionato e soprattutto la tripartizione fu sostituita da un'unica grande arcata. Le scene di dotazione di Vincenzo Mazza, ormai inservibili, furono date al macero. Lo stesso Lucatelli ne realizzò di nuove, ma di questi oggetti scenografici non vi è rimasta alcuna traccia.

In seguito a queste modifiche strutturali, a partire dal 1800 la programmazione del Teatro dell'Aquila cominciò finalmente ad avere un calendario regolare di spettacoli, scandito ogni anno dalla successione di due stagioni principali: la Stagione di Carnevale, che iniziava il 26 dicembre, giorno di Santo Stefano, e finiva il martedì precedente le Ceneri. E poi la Stagione di Agosto, chiamata 'Fiera', che prendeva inizio il 14 agosto, vigilia della patrona della città, Santa Maria, e si chiudeva il 3 settembre, che allora era il giorno del copratrono San Savino. Si trattava evidentemente di un calendario rigidamente dettato dalle festività religiose, a testimonianza della stretta interconnessione tra sacro e profano, civile e religioso, che segnava imprescindibilmente la vita della cittadina fermana. Così racconta Camillo Fracassetti, fornendo un racconto significativo e anche ironico delle consuetudini teatrali di Fermo nella prima metà dell'Ottocento:

Di carnevale due veglioni in maschera o cavalchine, il lunedì e martedì l'ultimo, e questi, splendidissimi per frequenza ed eleganza. Diciamo, anche per eleganza, perché a differenza di quel che sono al giorno d'oggi i veglioni e di quello che a qu' giorni erano anche in tutte le altre città d'Italia, i Veglioni del Teatro dell'Aquila avevano questo di speciale che tutte le classi della cittadinanza vi partecipavano ugualmente. Le signore delle haute e l'aristocrazia era a quei tempi ricca e numerosa, non rimanevano spettatrici, come oggi che assistono soltanto dalle loro logge, o se si attentano a fare un giro per le sale e scendono in platea sentono il bisogno di indossare un domino e prendere la maschera: ma partecipavano a viso aperto e in gran décolleté ed in gioie alla festa e alle danze che dalle nove di sera si protraevano, il lunedì sino alle cinque del mattino legalmente, e sino alle sette per consuetudine, tanto che all'uscire si era di già in pieno giorno. La sera poi del martedì era altra cosa! Entrava a mezzanotte la quaresima. Alle undici suonava quell'antipatica campana (antipatica anche nel nome, perché era detta la sbirretta dal servizio, cui, avanti il 1815 era adibita, di chiamare i birri a raccolta) che dalla torre del Duomo dava il segno dell'imminenza del tempus acceptabile! Quaranta giorni di penitenza, di digiuno e di magro! Dunque, a mezzanotte tutti... a casa; ed alle 11 e ½ si spegnevano i lumi! E le mamme più timorate e le signore di vecchio stampo sin dalle undici conducevano via le figliuole per via della cena, che, guai se a mezzanotte non fosse compiuta! Il brio e l'animazione della festa se ne avvantaggiavano: e il buon umore, l'allegria, la foga del danzare erano in ragione inversa della durata delle danze! Nelle stagioni di Fiera, poi, sempre opera seria, e non meno di due opere per stagione e spesso ancora opera e ballo e spettacoli sempre ineccezionabili per le ragioni e ne' modi accennati più sopra...⁶

⁶ Fracassetti, *Il teatro dell'Aquila di Fermo*.

La programmazione del Teatro dell'Aquila subì una brusca interruzione nella notte tra il 23 e il 24 gennaio 1826, quando un terribile incendio danneggiò irrimediabilmente gran parte del teatro. L'evento fu percepito come un grave disagio da parte della comunità fermana così abituata a scandire la propria vita sociale e civile attraverso le occasioni di incontro offerte dal teatro. Proprio per questo, dopo quattro lunghi anni di attesa, per celebrare la riapertura il Governo di Fermo si impegnò a dare lustro all'edificio e a creare le premesse per far sì che l'evento fosse quanto di più solenne il pubblico fermano potesse immaginare. Mentre i lavori di restauro furono affidati in un primo momento all'architetto Pietro Ghinelli – progettista del Teatro delle Muse di Ancona (1822–1827) e del Teatro Nuovo di Pesaro (più tardi dedicato a Rossini) – e successivamente all'ingegner Giovan Battista Dassi, per la sala e la scena furono coinvolti alcuni grandi nomi dell'arte. Luigi Cochetti, pittore romano allora molto giovane, fu incaricato dal conte Luigi Bernetti – membro della commissione per i restauri del teatro, in questa occasione ben consigliato dall'amico Tommaso Minardi – di realizzare la pittura del volto della sala con nuove decorazioni a tempera, sostituendo le decorazioni realizzate da Giuseppe Lucatelli. A lui fu inoltre affidato l'incarico di realizzare un nuovo sipario, ancora oggi visibile dal pubblico fermano grazie a un recente intervento di restauro. Il pittore maceratese Luca Baglioni si occupò della doratura e marmittura dei cinque ordini di palchi, mentre si acquistò a Parigi uno splendido lampadario, posizionato al centro del volto della platea, dove tutt'oggi si trova. Anche per la dotazione scenica, la Commissione per i restauri del teatro, in coerenza con l'ambizione di grandezza e solennità del progetto, si rivolse al nome di maggior prestigio nel panorama italiano e europeo, al «celebre Sanquirico di Milano», così nominato nei cataloghi delle sue stampe messi in commercio dall'editore Ricordi a partire dal 1827: proprio con questa stessa formula Alessandro Sanquirico viene indicato come autore delle scenografie nei libretti del Teatro dell'Aquila.

Per una sintesi di questa sontuosa 'operazione' di lustro, si legga la dedica dell'impresario Carlo Gagliani a Giovanni Benedetto Folicaldi, delegato apostolico di Fermo e Ascoli, nelle prime pagine del libretto della *Donna del lago* di Rossini, l'opera che andò in scena in occasione della nuova riapertura del Teatro dell'Aquila la sera del 18 agosto 1830:

Bello già dall'origine per la regolarità della forma, bellissimo oggi diviene il Teatro dell'Aquila per tale eleganza di ornati, maestria di pittura, e scenica illusione, che a buon diritto viene ormai celebrato per tutta Italia, come uno de' più magnifici Tempj dell'Armonia. E bastano i soli nomi di Cochetti, e di Sanquirico ad attestarne la verità ai più lontani.⁷

Chi era Alessandro Sanquirico?⁸ Di lui le tantissime testimonianze antiche sono per lo più concordi nel delineare l'immagine di un artista affascinante, perfetta-

⁷ [Andrea Tottola/Gioachino Rossini], *La donna del lago*, Fermo 1830, pp. 3–4. Il presente libretto, così come molti altri relativi agli spettacoli rappresentati al Teatro dell'Aquila, è conservato nella Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo, *Fondo Scorcelletti*, Libretti.

⁸ L'importanza cruciale di questa figura nella storia del teatro è emersa in anni recenti grazie a ricerche scientifiche convogliate in due prestigiose pubblicazioni: *Alessandro Sanquirico. Il Ros-*

mente inserito nel suo tempo, nella sua società, nel contesto della Milano asburgica di inizio Ottocento ma al contempo di grande lungimiranza, capace di combinare la grande quantità di lavoro, di commissioni, di 'atelier' con un talento artistico e una precisione, una diligenza tecnica rare. Proveniente da una famiglia di origine piemontese, Sanquirico nacque a Milano nel 1777, si formò all'Accademia di Belle Arti di Brera ed entrò nella squadra responsabile degli allestimenti dei teatri milanesi, al fianco di artisti della scenografia come Giovanni Pedroni, Paolo Landriani, Giovanni Perego. Nel 1817, anche a causa della prematura scomparsa di Giovanni Perego, divenne unico responsabile degli allestimenti dei teatri milanesi, mettendo in scena opere e balli firmati da Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e Salvatore Viganò. Realizzò le decorazioni sceniche per la Scala, ma anche per gli altri due teatri milanesi principali, il Carcano e la Cannobbiana; e non solo: si occupò degli apparati festivi e funebri per le occasioni civili di Milano e realizzò lavori architettonici al Duomo di Milano. Era amico dei potenti, promotore di se stesso e molto attento a curare le sue relazioni politiche tanto da diventare un punto di riferimento in generale per la vita culturale di Milano. E questa particolare caratteristica della sua personalità, Sanquirico la esprime non soltanto durante la sua piena attività, ma anche successivamente al 1832, quando cessò l'incarico col Teatro alla Scala e restò consulente onorario della commissione d'arte e consigliere ordinario dell'Accademia di Belle Arti di Brera, col compito proprio di vigilare e supervisionare bozzetti e scene del palcoscenico milanese.

Nonostante la febbrile attività per il Teatro alla Scala di Milano e le numerosissime commissioni non prettamente teatrali, Sanquirico fu molto spesso contattato dai teatri italiani per la fornitura di dotazioni sceniche e per la realizzazione di decorazioni di sale e progetti di vario tipo. Ne sono esempio le decorazioni per la sala dell'attuale Teatro Verdi di Trieste del 1820, le decorazioni per il soffitto della sala e per il proscenio nel 1826 e la nuova dotazione scenica nel 1830 per il Teatro Municipale di Piacenza, o la dipintura del sipario storico del teatro di Cremona nel 1827. C'è anche un altro esempio marchigiano, che risale al 1818: la commissione affidata a lui e a Paolo Landriani dalla città di Pesaro, in occasione dell'apertura del Teatro Nuovo, l'attuale Teatro Rossini.

Il 'caso' di Fermo si inserisce in questa tipologia di lavori eseguiti da Sanquirico nel corso della sua carriera, ma riveste un'importanza speciale in quanto i fondali realizzati sono miracolosamente sopravvissuti al tempo. Miracolosamente, in quanto raramente gli scenari venivano conservati: a volte finivano arsi negli incendi che frequentemente colpivano gli edifici lignei di spettacolo; altre volte venivano sovradipinti con nuove decorazioni sceniche; più spesso, da prassi, venivano macerati al termine di una stagione operistica.

sini della pittura scenica, a cura di Mercedes Viale Ferrero/Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia, Pesaro 2007 e Vittoria Crespi Morbio, *Alessandro Sanquirico. Teatro, feste, trionfi (1777-1849)*, Torino 2013.

La certezza della paternità dei fondali fermani è documentata da una parte dal confronto di questi con i disegni preparatori, gli schizzi, le numerosissime incisioni e litografie raccolte in album, pubblicate dagli editori Ricordi, Stucchi o dallo stesso Sanquirico⁹ – preziose ‘riproduzioni bidimensionali’ degli apparati scenografici realizzati per il teatro e non solo – che si possono oggi ammirare nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala di Milano o nel fondo iconografico dell’Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia – ma anche dai documenti conservati nella Biblioteca civica Romolo Spezioli e nell’Archivio di Stato di Fermo, tra i quali si annovera, ad esempio, una lettera autografa dell’artista milanese o il foglio che certifica l’arrivo dei suoi fondali nella dogana del Porto di Fermo. Questi documenti forniscono informazioni interessanti riguardo l’incarico affidato a Sanquirico dal Teatro dell’Aquila di Fermo nel 1829, in particolare in merito alle procedure di consegna, al pagamento e alle spese per l’imballaggio e il trasporto delle opere scenografiche.

Il primo documento è datato 25 settembre 1829, ed è una minuta della lettera del Gonfaloniere di Fermo Giovanni Battista Bonafede che, ricevuta da Milano la segnalazione della spedizione dei «diversi colli contenenti scenari, e tendoni per uso di questo pubblico teatro», chiede all’anconetano Giovanni Battista Franceschini di recarsi in sua vece nella dogana di Ancona per

ottenere dal sig. Intendente il permesso mediante bolletta di transito di poter diriggere i detti colli alla Dogana del Porto di Fermo, dove io mi darò in seguito il carico di farli ritirare, avendone già da molto tempo ottenuto dalla Tesoreria Generale l’assoluzione dal Dazio.¹⁰

In aggiunta alla lettera citata, il Gonfaloniere in data 4 ottobre 1829 aggiunge una postilla nella quale specifica a Franceschini che ha «ricevuto avviso da Milano, che i Colli contenenti i Scenarij, e teloni di questo teatro sono stati spediti colla direzione alla Ditta Maggi Ancona».¹¹

⁹ Esistono tre principali raccolte di stampe che riproducono le scene di Alessandro Sanquirico. La prima è la *Raccolta di varie scene eseguite dai più celebri pittori teatrali in Milano*, [Milano: Stucchi, s. d.] (nel corso successivo citata *Raccolta Stucchi*), serie di 300 incisioni pubblicate a fascicoli in due versioni, in bianco e nero o colorate a mano: i fascicoli erano raccolti in tre volumi, ciascuno contenente 100 incisioni (le ultime incisioni si riferiscono alla Stagione 1828/29, misure degli album 180 × 230 mm). La seconda è la *Raccolta di varie Decorazioni sceniche inventate ed eseguite per l’I.R. Teatro alla Scala da Alessandro Sanquirico Architetto Pittore scenico degli Imperiali Regi Teatri di Milano Membro di quella R.I. Accademia e di altre d’Italia*, Milano [ca. 1832]: album con numero variabile di incisioni all’acquatinta, al massimo 73 (misure degli album 403 × 485 mm). La terza è la *Nuova Raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate da Giovanni Ricordi Editore di Musica dirimpetto all’I.R. Teatro alla Scala di Milano*, Milano [1827–1832]: serie di litografie pubblicate a fascicoli in due versioni, in bianco e nero oppure colorate; ogni fascicolo riproduce tutte le scene di una singola opera o ballo, in una sequenza che nelle linee generali corrisponde a quella degli spettacoli nei teatri milanesi a partire dalla Stagione d’opera del Carnevale 1827 e fino al 1832. Sono 47 fascicoli in totale (misure dei fascicoli 240 × 320 mm).

¹⁰ Archivio di Stato, sezione di Fermo, Titolo XI, Polizia, anno 1829, *Lettera di Giovanni Battista Bonafede a Giovan Battista Franceschini*, 25 settembre 1829.

¹¹ *Ibid.*, 4 ottobre 1829.

La questione del pagamento è documentata da una breve e incompleta corrispondenza tra lo stesso Sanquirico e il Gonfaloniere. Il compenso per lo scenografo ammonta a 550 colonnati, ossia 440 scudi, una spesa che non era a carico dell'amministrazione del Governo di Fermo, ma che fu versata dal marchese Antonio Guidi in cambio dell'acquisizione di un diploma di nobiltà. Non era la prima volta che si faceva fronte a spese pubbliche per la comunità o a interventi urbanistici sfruttando questo metodo. Fracassetti racconta che

continuava la città nostra, e durò insino alle cangiate condizioni per il nuovo Regno d'Italia, a conferire diplomi di nobiltà ai quali richiedevasi però la sanzione sovrana. La tassa da pagarsi, al Comune (quando non erano benemerenze speciali che procurassero un tale onore) che dapprima era di 800 scudi, era man mano discesa a 440. Queste piccole somme venivano erogate dal Comune in opere o di beneficenza, o di pubblica utilità. Così nel 1753 il c.te M. aveva versato all'uopo al Comune scudi 800 e nel 1829 dal marchese G. se ne richiesero soli 440. Quelli servirono a riparare le mura castellane presso la Chiesa di S. Francesco: questi a pagare il Sanquirico. Ed a Margutto che sotto certi aspetti era il Pasquino di Fermo, si fece direi [sic] che con i quarti del conte M. si erano rappezzate le mura, con quelli del marchese G. s'erano fatte le scene[.]¹²

La cifra stabilita procurò dei malumori a Sanquirico che probabilmente si lamentò in una lettera che non è pervenuta, scritta una volta spedite le scene. Abbiamo infatti una minuta incompleta della risposta che il Gonfaloniere di Fermo diede allo scenografo milanese, datata 8 ottobre 1829, dalla quale si evince che le trattative con Sanquirico furono portate avanti dal fermano Marco Buccellari, dipendente del Governo di Fermo con un ruolo non meglio precisato dalle fonti e probabilmente conoscente del pittore. In un primo momento, Sanquirico accettò la somma proposta da Fermo, ma poi, a lavoro concluso, il calcolo delle spese effettuate dallo scenografo per la realizzazione degli scenari si rivelò di molto maggiore rispetto alla somma preventivata. Forse fu questo calcolo a invogliare il pittore a tentare una richiesta di aumento del compenso. Il Gonfaloniere gli negò qualsiasi accrescimento della somma con decisione, tra l'altro già aumentata di cinquanta colonnati rispetto a quanto deliberato inizialmente, lasciando aperta però la possibilità di commissionargli in futuro, quando ce ne saranno bisogno e possibilità, il resto dello scenario. Ecco alcuni estratti dalla lettera del Gonfaloniere:

Quando si diede la commissione al sig. Marco Buccellari di parlare a lei per la dipintura delle sei Scene, e Panneggi questa magistratura calcolò sul quantitativo disponibile per l'oggetto, ed autorizzato dalla Superiorità. Non poteva in alcun modo altro remunerare, bilanciare oltre l'autorizzazione avuta se non si voleva rimettere del proprio. Fu per questo che si deliberò al medesimo sig. Buccellari, che avesse condotto a termine la commissione nei limiti sempre di colonnati cinquecento alla quale si è egli dovuto attenere scrupolosamente. Dalli riscontri ricevutisi dal sig. Buccellari risulta che ella aveva avuto la bontà di aderire alla dura commissione per la somma di sopra indicata come anche dalla medesima sua lettera si rileva. Oggi pertanto non potrebbe la magistratura arbitrarsi di accrescere in pro-

¹² Fracassetti, *Il Teatro dell'Aquila di Fermo*, p. 87, nota m.

posito alcuna somma. Si farà però un dovere di farle ricapitare con un ordine l'importare del macchinista [...] rimessa specifica nella complessiva somma di colonnati cinquanta. La magistratura però per quanto non abbia ancora veduto le dette scene, persuasa dalla loro perfezione, siccome dipinte da un artista celeberrimo in questo genere, si darà tosto il pensiero di commetterle il resto dello scenario, quando vi sarà facoltà di farlo, ed in questa circostanza avrà a calcolo le sue fatiche, che dice maggiori al prezzo ricevuto. La presente servirà di attestarle il mio gradimento, e soddisfazione per le scene già spedite, e di ringraziarla della bontà che ella ha avuto di prestare la sua opera a questo pubblico... [interrotta].¹³

Sanquirico rispose con rassegnazione, consapevole che era ormai troppo tardi per avere diritto a un aumento del compenso. Ribadì comunque la grave insufficienza della somma pattuita (espressa anche qui in colonnati, e non in scudi) in confronto alle spese e al lavoro effettuato, facendo anche un calcolo esatto in percentuale della perdita subita, e sottolineò l'alta qualità del suo lavoro, realizzato evitando qualsiasi forma di risparmio e di speculazione, anche in virtù dell'amicizia che lo legava al sig. Buccellari.

La lettera autografa è datata 28 ottobre 1829 e recita:

Nobilissimo sig. Conte Gonfaloniere, dalla preg.ma sua del 9 corr. rilevo non potere gran fatto contare sopra un ulteriore accrescimento alli colonnati 550 in compenso delle sei Scene, e Panneggi da me per codesto teatro eseguite. Abbenchè conosca avervi io in certo modo perduti i diritti col non manifestare in tempo debito l'insufficienza di detta somma per l'opera commessami, pure, non può non essermi gravoso un ribasso di £1020 che equivale al 21%, eccedente in verità qualunque agevolezza possa praticarsi in simili contratti, massime che, come avrà rilevato la S.V. Nob.ma, di quell'ammontare un terzo solo è formato dalla dipintura, gli altri due dalle spese, le quali pure potevano ascendere a meno, quando su di esse avessi voluto praticare la speculazione ed il risparmio, cosa però in opposizione coll'amicizia che mi lega al sig. Buccellari.¹⁴

Sanquirico conclude la missiva con la speranza di poter essere debitamente compensato in futuro:

Ciò parmi sufficiente per nutrire la lusinga che penetrati codesti rispettabili Signori dall'attuale mio sacrificio, non vorranno dimenticarmi, allorchè qualche favorevole occasione offra loro l'opportunità di potermi in qualche modo compensare [...].

Sempre nell'ambito delle spese, vi era anche un altro problema che l'amministrazione fermana dovette risolvere per poter finalmente ottenere che le scene di Sanquirico arrivassero al Teatro di Fermo: le spese per l'imballaggio e il trasporto delle stesse. Poiché la dotazione scenica realizzata dal pittore milanese venne pagata o meglio 'regalata' da Antonio Guidi alla comunità, il Governo di Fermo non aveva considerato, all'interno dei preventivi per il restauro del teatro, nessuna spesa relativa alla dotazione scenica: non era quindi stato preso in considera-

¹³ Archivio di Stato, sezione di Fermo, Titolo XI, *Polizia*, anno 1829, *Lettera di Giovanni Battista Bonafede a Alessandro Sanquirico*, 8 ottobre 1829.

¹⁴ Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo, *Fondo Scorcelletti*, Contabilità degli Spettacoli, *Lettera di Alessandro Sanquirico a Giovanni Battista Bonafede*, 28 ottobre 1829.

zione il trasferimento del materiale a Fermo. La soluzione si trovò nell'aiuto della Santa Congregazione del Buon Governo, nella persona del Delegato Apostolico, cui il Gonfaloniere Bonafede, con questa lettera datata 10 ottobre 1829, chiese di poter accedere al fondo sopravanzo dell'anno corrente, per non privare la città di un bene così utile e prezioso per la comunità:

Visto che per l'imballaggio, e trasporto dei Teloni, e Scene dipinte dal sig. Alessandro Sanquirico di Milano, e regalate dal sig. Antonio Guidi per uno di questo Teatro occorrerà la spesa di C 100; Visto che una tale spesa non viene contemplata nella Perizia dei restauri di questo pubblico teatro; determina che s'interessi Monsig. Delegazione Apostolica ad ottenere dalla S. Congregazione del B. Governo la facoltà di poter prelevare detta somma dal sopravanzo dell'anno corrente. Il sig. Guidi nella circostanza che ottenne da questo Consiglio Araldico l'ammissione al Patriziato di questa Città credette di regalare sei Teloni con le sue relative Scene per questo Teatro Comunale ordinandone la dipintura al celebre Pittore Alessandro Sanquirico di Milano, al quale sono state dal detto sig. Guidi pagate. Li detti Teloni, e Scene però devono imballarsi e trasportarsi da Milano a Fermo a carico della Comunità; l'importo dell'imballaggio a seconda della distinta rimessa del lodato pittore Sanquirico ammonta a C 50, come anche il trasporto porterà altrettanta somma, quali formano il quantitativo di C 100. Non essendosi nelle perizie rimesse a questa Delegazione per il definitivo restauro di questo Teatro considerato affatto lo scenario che era in pieno deperimento, e non essendosi in conseguenza potuto prendere a calcolo il detto imballaggio, e trasporto perché non poteva conoscersi il regalo suindicato, la Magistratura non potrebbe con i fondi stabiliti, ed approvati per il detto restauro prendere la somma suindicata. Quindi è che la medesima implora l'E.V. Reverendissima, che voglia degnarsi di ottenere dalla S. Congregazione del B. Governo la facoltà di prendere la detta somma sul fondo sopravanzo dell'anno corrente. La magistratura si persuade di poter ottenere l'intento se non si voglia che il detto Scenario tanto necessario per l'apertura di questo Teatro, e che nulla costa a questo Comune, rimanga perpetuamente a Milano, tanto più che anche Mons. Tesoriere [...], vedendone la ragionevolezza s'è degnato con Prescritto 18 luglio 1829 permetterne la introduzione senza il pagamento del Dazio.¹⁵

Le scene arrivarono a destinazione in pochi giorni: il 18 ottobre 1829 erano ad Ancona, dove Giovanni Battista Franceschini si occupò del ritiro dei colli e della loro spedizione verso Fermo in vece del Gonfaloniere Bonafede, cui scrisse:

Appena per la via di mare giunsero a questa ditta «Giovanni Maggi» i colli contenenti i [...] scenarj e tendoni, mi sono fatto un dovere di sollecitarne la spedizione a seconda dei desiderj di V.S. Ill.ma, cui eguale avviso sarà oggi dato dalla ditta sudetta, che ha voluto compiere l'incarico datole dal suo corrispondente di Milano. Avrà sempre ad onore sommo l'impiegarmi a servire V.S. Ill.ma, cui attestando la specialissima mia stima aggiungo le proteste del mio profondo rispetto di V.S. Ill.ma...¹⁶

¹⁵ Archivio di Stato, sezione di Fermo, Titolo XI, *Polizia*, anno 1829, *Lettera di Giovanni Battista Bonafede al Delegato Apostolico*, 10 ottobre 1829.

¹⁶ Archivio di Stato, sezione di Fermo, Titolo XI, *Polizia*, anno 1829, *Lettera di Giovanni Battista Franceschini a Giovanni Battista Bonafede*, 18 ottobre 1829.

Il documento redatto dalla Dogana del Porto di Fermo all'arrivo a destinazione delle scene è datato 26 ottobre 1829 e riporta la nota relativa all'esenzione del pagamento del dazio di introduzione per rescritto del Tesoriere di Fermo del 18 luglio 1829.¹⁷

Le scene dunque giunsero a destinazione. Non si conoscono i dettagli del materiale spedito, con tutta probabilità si trattava di tele sciolte e prive di legni. È certo però che ciò che resta, ed è tuttora conservato nel teatro di Fermo, è l'insieme dei fondali, dei sei teloni che, risolvendo i piani prospettici, chiudevano le ambientazioni nella parte posteriore del palcoscenico. Probabilmente oltre ai fondali Sanquirico spedì anche altre tele e le quinte che completavano l'apparato scenico, ma queste non sono pervenute. I fondali sono disegnati a tempera direttamente su tela, hanno una larghezza di circa tredici metri, conforme all'apertura del palcoscenico, e hanno tre nasi di tela paralleli, situati sul bordo superiore, su quello inferiore e al centro della tela, all'interno dei quali erano inseriti gli stangoni. Questo indica che venivano tirati in graticcia in terza, ossia in tre pieghe, per evitare che una volta cambiata la scena, il fondale fuori scena fosse visibile al pubblico, da qualsiasi punto di vista della sala. Attualmente i fondali si trovano arrotolati in un sottotetto del Teatro dell'Aquila, collegato al boccascena da uno sportello che permette il loro accesso in modo molto semplice e rapido grazie ad un sistema di scorrimento su binari.

Come si accennava prima, si tratta di una dotazione generica, di base, come era abitudine richiedere a un artista professionista all'apertura di un teatro o in occasione di un evento speciale come la riapertura dopo un periodo di chiusura per motivi di restauro, o in generale quando il teatro ne avesse avuto bisogno. Il teatro di Fermo era un teatro di provincia e, come gli altri teatri minori, non poteva di certo permettersi scene nuove a ogni spettacolo, né tanto meno a ogni stagione. Ulteriori conferme del fatto che Sanquirico non avesse in mente soggetti specifici per un'opera in particolare sono nelle parole stesse dello scenografo, che, come abbiamo letto in precedenza, si rese disponibile a completare l'apparato scenico una volta stabilito il programma specifico per la serata inaugurale del teatro, o per occorrenze future. Del resto, nel 1829, l'impresario e la Deputazione preposta all'organizzazione della riapertura del teatro non avevano ancora deciso con quale programma il Teatro dell'Aquila avrebbe accolto di nuovo il pubblico fermano dopo i quattro anni di chiusura. Mentre fin dall'anno prima il nome di Rossini era una certezza, solo nell'estate del 1830 si decisero i titoli definitivi, i due grandi capolavori rossiniani che mancavano all'appello nella cronologia degli spettacoli del teatro di Fermo, e che avrebbero riavviato le attività teatrali: *La donna del lago* e *Tancredi*. Rossini, infatti, a partire dal 1814, era senza dubbio l'autore più rappresentato e rimase prepotentemente protagonista fino a tutti gli anni Trenta con una grande varietà di titoli, lasciando poi al *Barbiere di Siviglia* e al *Mosè* il ruolo di garantirgli una permanenza stabile anche negli anni successivi.

¹⁷ Archivio di Stato, sezione di Fermo, Titolo XI, *Polizia*, anno 1829, *Documento della Dogana del Porto di Fermo*, 26 ottobre 1829.

Le scene realizzate da Sanquirico rappresentano sei *topoi* dell'epoca, sei soggetti di largo utilizzo nel repertorio di quel periodo. Alcuni sono dei temi settecenteschi e infatti coincidono con gli stessi soggetti che aveva realizzato Mazza nel 1791 (quasi quarant'anni prima), come il Bosco o il Giardino. A questi però si affacciano soggetti tratti dalla vita quotidiana come il Luogo rustico, oppure soggetti neoclassici come il Foro romano, o presi dal vero come la Piazza con loggiato, fino al Sotterraneo che conferma il dilagare del gusto gotico-romantico. Per alcuni di questi fondali, è possibile trovare uno o più bozzetti corrispondenti, che riproducono, su due dimensioni, scene nelle quali sono presenti fondali perfettamente uguali o comunque simili al materiale conservato a Fermo.

Il caso del Giardino, ad esempio, può essere affiancato a vari bozzetti, utilizzati per titoli diversi, a partire dalla *Cenerentola* di Rossini, di cui Sanquirico realizzò le scene per la rappresentazione del 25 agosto 1817 al Teatro alla Scala: della «Deliziosa nel parco del principe Don Ramiro» il Museo Teatrale alla Scala conserva due disegni,¹⁸ leggermente diversi l'uno dall'altro nelle soluzioni per lo sfondo, ma perfettamente coincidenti con il fondale di Fermo. La stessa coincidenza si trova con il «Delizioso giardino»¹⁹ del *Barone di Dolsheim*, opera di Giovanni Pacini su libretto di Felice Romani, di cui Sanquirico realizzò l'apparato scenico per la prima rappresentazione che andò in scena al Teatro alla Scala il 23 settembre 1818. E ancora con le due incisioni²⁰ del «Giardino» della *Sciocca per astuzia*, opera di Giuseppe Mosca su libretto di Luigi Romanelli, realizzato da Sanquirico per la rappresentazione del 15 maggio 1821 alla Scala. Oppure con il «Giardino»²¹ di *Elisa e Claudio*, opera di Saverio Mercadante su libretto di Luigi Romanelli, prima rappresentazione alla Scala con scene di Sanquirico il 30 ottobre 1821, in cui il fondale è risolto con un impianto molto simile al fondale di Fermo, pur distinguendosi dagli altri bozzetti dello stesso soggetto per l'architettura che fa da cornice nella parte anteriore della scena.

Sanquirico decise di inviare al Teatro di Fermo anche un fondale da poco realizzato per il Teatro alla Scala, in occasione del *Buondelmonte*, ballo di Giovanni Galzerani, andato in scena il 7 febbraio del 1829. La scena denominata «Atrio contiguo al Palazzo Donati» è documentata da tre bozzetti, in particolare un disegno a matita, conservato al Museo Teatrale alla Scala,²² un'incisione Stucchi²³ e una Ricordi.²⁴ La scena rappresenta uno scorcio della città di Firenze, la bellissima Loggia de' Lanzi, dalla quale si vede sullo sfondo Piazza della Signoria e Palazzo Vecchio, con l'arco del Corridoio Vasariano che lo collega agli Uffizi. Il fondale

¹⁸ I-Ms scen 2690: disegno a matita, penna, acquerello grigio e sepia, 205×285 mm; I-Ms scen 2426/7: disegno a penna in inchiostro rosso, 101×136 mm.

¹⁹ Cfr. Incisione della *Raccolta* Stucchi, vol. 1, n. 38.

²⁰ Cfr. Incisione all'acquatinta della *Raccolta di varie Decorazioni sceniche* e Incisione della *Raccolta* Stucchi, vol. 2, n. 23.

²¹ Incisione della *Raccolta* Stucchi, vol. 2, n. 39.

²² I-Ms scen 1235.

²³ Incisione della *Raccolta* Stucchi, vol. 3, n. 91.

²⁴ Litografia in *Nuova raccolta*, fasc. 17.

anche in questo caso sembra essere la trasposizione diretta del bozzetto in elemento scenografico.

Anche la grande fabbrica in stile classico che domina il fondale del Foro romano era stata realizzata da Sanquirico, poco prima del 1829, per un allestimento alla Scala: si confronti infatti lo sfondo del «Ponte sul Tevere»²⁵ per *L'esule di Roma*, musica di Gaetano Donizetti su libretto di Domenico Gilardoni, allestito alla Scala il 12 luglio 1828. Inoltre, la grande fabbrica in stile classico posizionata con questa particolare angolatura prospettica e circondata da altri edifici su un'unica grande piazza coincide con il fondale della scena «Atrio nel Tempio di Giove Statore» della *Clemenza di Tito*. I bozzetti²⁶ di Sanquirico per l'opera di Mozart, relativi alla rappresentazione che inaugurò la stagione di carnevale della Scala del 1819, rappresentano uno splendido atrio delimitato da un soffitto cassettonato e slanciate colonne corinzie, attraverso le quali si scorge un edificio che può benissimo essere considerato una variante sullo stesso soggetto della grande fabbrica del fondale fermano. Altra variante della stessa fabbrica è riscontrabile nei due bozzetti,²⁷ realizzati da Sanquirico per la scena «Campidoglio. Dall'uno dei lati Tempio di Giove Capitolino, dall'altro le Carceri Tulliane» del *Quinto Fabio*, opera di Giuseppe Nicolini su libretto di Gaetano Rossi, in scena alla Scala il 22 gennaio 1814.²⁸ Nel Foro raffigurato da Sanquirico per questa scena l'edificio sullo sfondo ha già gli elementi architettonici e prospettici che ritroveremo nei fondali della *Clemenza* e in quello fermano.

Il Sotterraneo è una scena molto duttile e utile a rappresentare non solo le stanze più austere, infime e segrete di un castello, di un palazzo reale o di un'abitazione nobile, ma anche delle vere e proprie carceri. Basta confrontare il fondale di Fermo con altri bozzetti di Sanquirico, a partire dal «Carcere»²⁹ dei *Due Valdomiri*, opera di Pietro de Winter su libretto di Felice Romani, la cui prima rappresentazione andò in scena al Teatro alla Scala all'inaugurazione della stagione di carnevale del 1818. Oppure con alcuni disegni della collezione Donghi di Venezia, ad esempio l'«Atrio di prigionie», il «Sotterraneo gotico» o l'«Interno di castello con carceri» (Fig. 7).³⁰

La dotazione scenica spedita da Sanquirico fu utilizzata più e più volte dal Teatro dell'Aquila nel corso degli anni – lo si evince dalle numerose citazioni di Sanquirico nei libretti a stampa del Teatro fermano tra il 1830 e il 1835 – ma non è

²⁵ Incisione della *Raccolta* Stucchi, vol. 3, n. 83.

²⁶ Cfr. Incisione all'acquatinta nella *Raccolta di varie Decorazioni sceniche*, I-Ms A8-11, e Incisione nella *Raccolta* Stucchi, vol. 2, n. 25.

²⁷ Cfr. Disegno a matita e colore a pennello, 178 × 270 mm, I-Vgc coll. Donghi 30528, e Incisione nella *Raccolta* Stucchi, vol. 2, n. 60.

²⁸ [Gaetano Rossi/Giuseppe Nicolini], *Quinto Fabio. Dramma serio per musica in due atti*, Milano 1814, p. 17. Nel libretto, gli autori della scenografia sono Alessandro Sanquirico e Giovanni Pedroni, cfr. *ibid.*, p. 6.

²⁹ Cfr. il Carcere nel castello di Danimarca, incisione all'acquatinta nella *Raccolta di varie Decorazioni sceniche* e l'incisione nella *Raccolta* Stucchi, vol. 1, n. 35.

³⁰ Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Collezione Donghi.

sempre facile comprendere in che modo. Si prenda a titolo di esempio la rappresentazione del *Pirata* di Vincenzo Bellini, che va in scena nella Fiera di Agosto del 1831. Nel libretto, come «Inventore e Pittore delle Scene» compare il «celebre Signore Sanquirico di Milano»,³¹ ma leggendo le didascalie sceniche, non essendoci una chiara corrispondenza tra le descrizioni e i fondali, non si può che dedurre che artisti e pubblico concordassero su una sorta di licenza poetica, pur di rivedere in scena i bellissimi scenari di Sanquirico. Del resto era un fenomeno questo – la mancata corrispondenza tra didascalie sceniche e reali scene di dotazione allestite in palcoscenico – assai frequente in tutte le sale italiane.

La prima scena del *Pirata*, ad esempio, è ambientata in una «Spiaggia di mare in vicinanza di Caldora. Sul dinanzi della Scena si vede un antico Monastero, ricetto di un Solitario.»³² Quale fondale sarà stato utilizzato? O ancora, la scena decima del primo atto recita: «Piazza con esterno del Palazzo di Caldora»: potrebbe esserci una buona consonanza con la scena del Foro romano? La «Deliziosa presso il Castello di Caldora», didascalia scenica dell'ottava scena del secondo atto, senz'altro non stonerebbe con il fondale fermano del Giardino. Infine l'ambientazione della scena decima ed ultima del secondo atto descritta come «Sala terrena nel Castello di Caldora: d'ambo i lati passaggi che mettono ad altre sale» potrebbe aver visto montato il fondale del Sotterraneo.³³

Si tratta di pure supposizioni, di un esercizio di immaginazione. Quello che successe veramente non è dato sapere. Le recensioni e le cronache dei giornali locali, tra gli strumenti e le fonti più importanti per ricostruire quanto avveniva sul palcoscenico prima dell'avvento della fotografia, non sempre sono d'aiuto, essendo dedicate principalmente al racconto e al commento critico delle voci, piuttosto che della scenografia. Ad esempio, la recensione di Senodamo Adrio in occasione dello spettacolo di riapertura del Teatro dell'Aquila – *La donna del lago* del 1830 – è dettagliata e ricca di informazioni, ma ben venti righe riguardano la performance dei cantanti mentre solo in chiusura si legge sinteticamente che lo spettacolo è «decorato con lusso da Capitale».³⁴ Abbiamo poi qualche notula scritta da Roberto d'Altemps, pittore e scenografo fermano che ci ha lasciato alcune personalissime recensioni degli spettacoli che vedeva in teatro, il più delle volte critiche spietate. A proposito delle scene di Sanquirico viste nello spettacolo inaugurale scrisse: «le scene dipinte da S. Quirico sono eccellenti, ma molto mal situate, né possono situarle bene, perché non sanno le regole precise.»³⁵ Si riferisce a problemi tecnici di posizionamento, oppure al fatto che venissero utilizzate con eccessiva libertà e senza alcuna attenzione alla verosimiglianza con quanto rap-

³¹ [Felice Romani/Vincenzo Bellini], *Il Pirata. Melodramma in due atti*, Fermo 1831, p. [8]. Il libretto è conservato all'Archivio di Stato di Fermo, Fondo Vinci.

³² Ibid., p. 9.

³³ Ibid., pp. 23, 38 e 40.

³⁴ Senodamo Adrio, Sul teatro restaurato di Fermo. Lettera ad un amico, in *Teatri arti e letteratura* 8/338 (9 settembre 1830), pp. 8–12, qui a p. 12.

³⁵ Roberto D'Altemps, *Descrizione critica sopra le pitture del Teatro nuovamente restaurato in Fermo*, Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo, ms 1207.

presentato in scena? Tanti, dunque, sono i dubbi e le domande che è necessario porre di fronte a materiali così preziosi, miracolosamente sopravvissuti al tempo.

In chiusura, alcune osservazioni sull'attualità. Come si accennava sopra, in concomitanza con il restauro del Teatro di fine anni Novanta, l'amministrazione fermana decise di operare un importante intervento di restauro sul sipario storico di Luigi Cochetti, con l'obiettivo di poterlo conservare nel suo spazio naturale, e farlo ammirare al pubblico nella sua funzione originale in alcune particolari occasioni. Poiché la medesima operazione non poteva essere effettuata anche sui fondali di Sanquirico – per questioni economiche e poiché era impossibile ipotizzare l'utilizzo delle opere scenografiche così come nell'Ottocento – queste tele furono aperte, fotografate accuratamente e riposizionate nel sottotetto del teatro di via Mazzini che li aveva miracolosamente conservati per oltre un secolo, in un locale dalle caratteristiche atmosferiche di temperatura e umidità idonee alla loro conservazione. Nel gennaio 2019, grazie alla sollecitazione impressa da una lettera firmata in forma congiunta da Maria Ida Biggi, da Mercedes Viale Ferrero, da Vittoria Crespi Morbio e dalla sottoscritta, il sindaco di Fermo Paolo Calcinaro ha avviato le opportune verifiche con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche con l'obiettivo di valutare la possibilità di un intervento di restauro. Le prime verifiche, però, hanno fatto emergere una situazione alquanto delicata e problematica: dalla perizia effettuata dalla restauratrice Francesca Ascenzi alla fine del 2019, si evince che lo stato di salute di questi manufatti è fragile, tanto da sconsigliarne lo spostamento e il trasporto in un'altra sede eventualmente destinata a una perizia più accurata. Superata l'emergenza epidemiologica Covid-19, che ha reso impossibile per oltre due anni compiere gli approfondimenti necessari, il Comune di Fermo ha riavviato l'interlocuzione con la Soprintendenza marchigiana nell'ottica di comprendere quale possa essere il percorso migliore e più efficace per 'salvare' i fondali di Sanquirico dalla minaccia del definitivo deperimento. Queste interlocuzioni sono tuttora in corso. Ma l'aspetto 'tecnico' del restauro non è l'unico interrogativo. Vi è senz'altro la necessità di sensibilizzare l'attenzione di un grande mecenate che possa finanziare l'intervento, altrimenti insostenibile da parte di un comune di quarantamila abitanti con le sue sole forze. E non solo: risolti i modi e i costi, resterebbe la necessità di trovare uno spazio idoneo per la conservazione e per la valorizzazione di queste opere d'arte. Non utilizzabili come 'sipari', una volta restaurati i fondali necessiterebbero di un luogo dalle caratteristiche adatte alla loro esposizione, quindi uno spazio espositivo permanente molto ampio, fruibile e godibile da parte del pubblico. I fondali di Sanquirico rappresentano insomma una sfida ancora aperta, che merita la massima attenzione da parte degli studiosi, degli amministratori e in generale degli appassionati d'arte.



Fig. 1. Alessandro Sanquirico, *Bosco*, fondale scenografico realizzato per il Teatro dell'Aquila di Fermo, tempera su tela, larghezza 13 m circa, 1829



Fig. 2. Alessandro Sanquirico, *Luogo rustico*, fondale scenografico realizzato per il Teatro dell'Aquila di Fermo, tempera su tela, larghezza 13 m circa, 1829



Fig. 3. Alessandro Sanquirico, *Foro romano*, fondale scenografico realizzato per il Teatro dell'Aquila di Fermo, tempera su tela, larghezza 13 m circa, 1829



Fig. 4. Alessandro Sanquirico, *Giardino*, fondale scenografico realizzato per il Teatro dell'Aquila di Fermo, tempera su tela, larghezza 13 m circa, 1829



Fig. 5. Alessandro Sanquirico, *Piazza con loggiato*, fondale scenografico realizzato per il Teatro dell'Aquila di Fermo, tempera su tela, larghezza 13 m circa, 1829

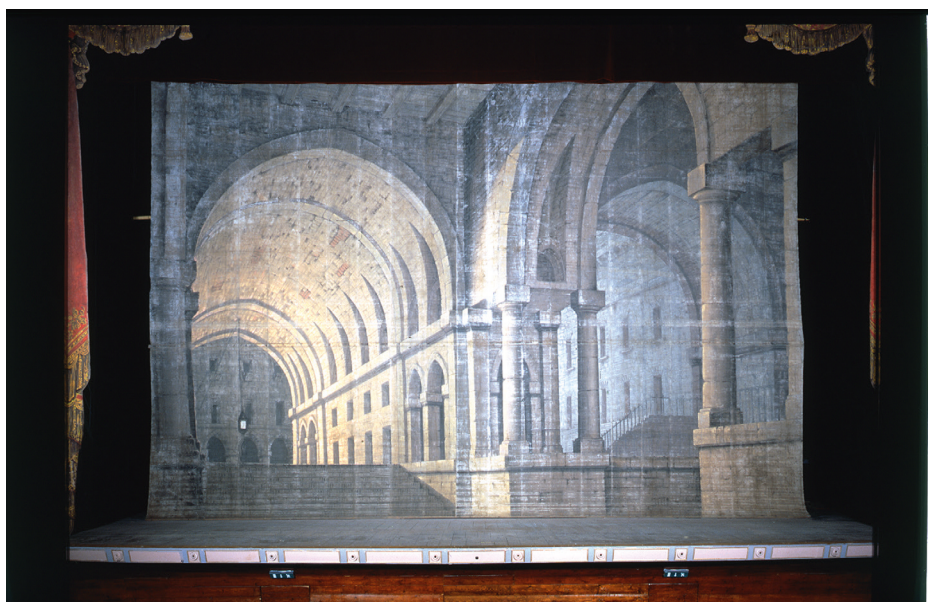


Fig. 6. Alessandro Sanquirico, *Sotterraneo*, fondale scenografico realizzato per il Teatro dell'Aquila di Fermo, tempera su tela, larghezza 13 m circa, 1829



Fig. 7. Alessandro Sanquirico, *Atrio di prigione*, disegno a matita, penna e inchiostro grigio, 215 × 305 mm. Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Collezione Donghi, inventario 30532

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

Francesca Barbieri

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le scene dei fratelli Galliari per La Viriate (1760)

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

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

¹⁶ Ibid., p. 38.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

²¹ *La Viriate*, p. 6.

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

²³ *La Viriate*, p. 6.

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

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

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

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

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

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

²⁷ *Invenzioni Teatrali*, f. 132.



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



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

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

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

²⁸ *La Viriate*, p. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ *La Viriate*, p. 6.

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

³⁵ *Invenzioni Teatrali*, f. 137.

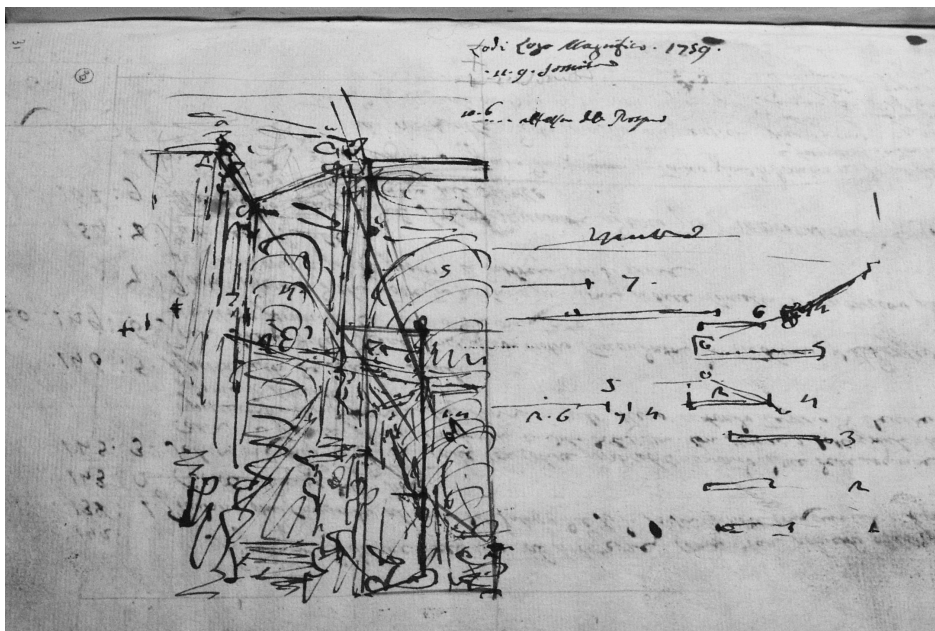


Fig. 5. Fabrizio Galliari, «Lodi. Logo magnifico 1759». Bozzetto di scena per La Viriate, Teatro di Lodi, Carnevale 1760, disegno a penna e matita, Torino, Biblioteca Reale

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

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

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

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

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

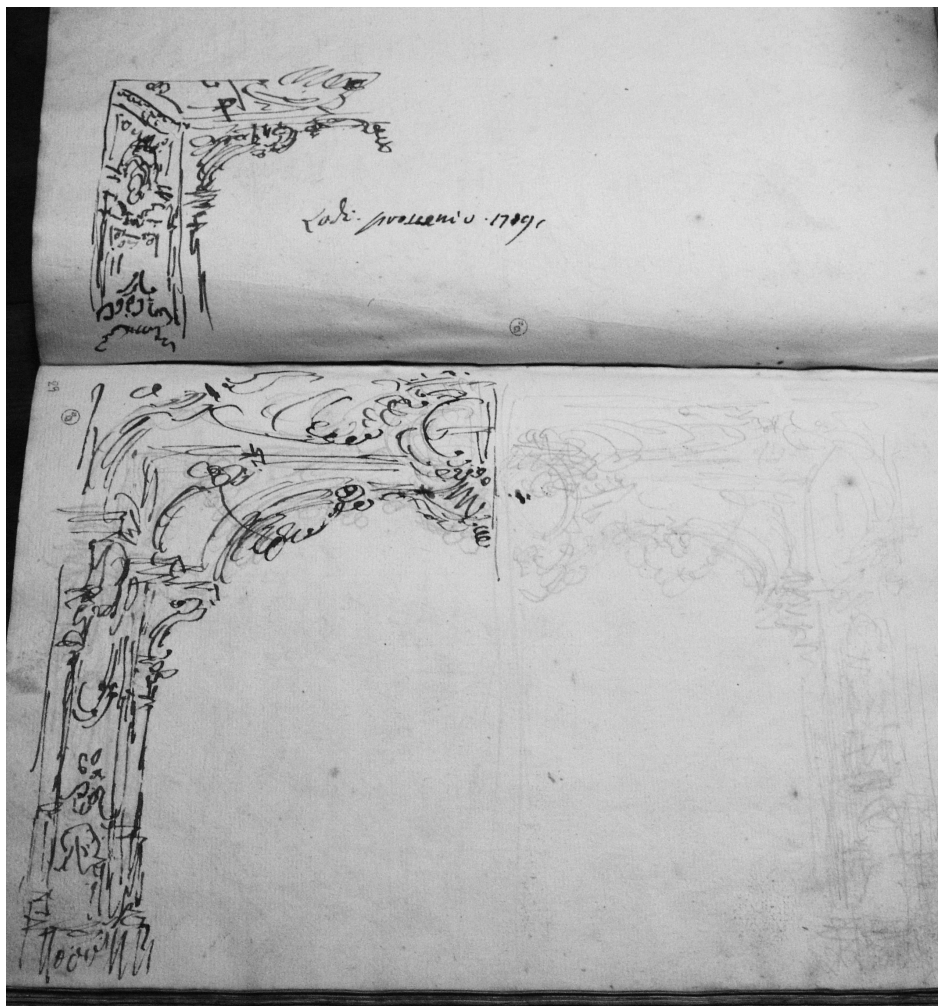


Fig. 6. Fabrizio Galliari, *Idee di arcoscenio*. «Lodi, proscenio 1759», disegno a penna, Torino, Biblioteca Reale

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

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

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

Dopo il 1760: conclusioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. Enjeux techniques et iconographiques de l'espace scénique

Iconographie des décors de répertoire au XIX^e siècle. Conventions visuelles, artistiques et spatiales

Raphaël Bortolotti

Le théâtre de Feltre, en Vénétie, a la particularité de conserver des éléments de décors originaux : 16 châssis de coulisses, un fond de scène représentant un port et différents accessoires (tels des buissons et des statues).¹ Ces différents éléments, probablement attribuables à la moitié du XIX^e siècle, constituent des scènes de répertoire, une composante essentielle des innombrables théâtres mineurs présents dans l'actuelle Italie du Nord au XIX^e siècle.² À cette époque, chaque petite bourgade possède un théâtre avec ses décors de répertoire et sa machinerie : les décors ne sont pas créés pour une représentation spécifique car ils doivent pouvoir être utilisés dans différentes productions, constituant ainsi un ensemble déterminé de scènes propre à chaque théâtre.³ Ces théâtres mineurs ont de nos jours été transformés ou ont tout simplement disparu et le matériel scénique qu'ils contenaient a rarement été conservé. De manière générale, la nature éphémère des éléments de décors en fait des objets d'une grande fragilité dont la préservation est souvent fortuite. Le matériel de scène de Feltre ouvre ainsi une fenêtre sur une pratique artistique fort répandue au XIX^e siècle, dont les témoins encore existants sont pourtant rares.

Selon Mercedes Viale Ferrero, les scènes de répertoire représentent des sujets généraux susceptibles de s'adapter à de nombreux opéras et à de multiples situations théâtrales : il s'agit de décors conventionnels, présents non seulement en province, mais aussi dans les plus grands théâtres, tel la Scala.⁴ La chercheuse observe que ces décors illustrent des constantes typologiques de scènes déjà présentes au XVII^e siècle, sorte d'images canoniques nées de l'existence d'un lien entre certains

¹ Au dos des châssis se trouvent des inscriptions identifiant la scène qu'ils représentent : « Gabinetto », « Reggia », « Bosco », « Bosco e marina », « Piazza », « Prigione », « Atrio ». Les éléments de décors sont actuellement conservés dans le Palazzo Borgasio-Villabruna, dans la ville de Feltre.

² Tranquillo Orsi écrit dans ses mémoires « *ò dipinto il teatro di Feltre unitamente a nove scene ed un sipario* ». Voir Maria Ida Biggi, Tranquillo Orsi, in *Venezia arti* 11, 1997, p. 153–158. Il n'est pas possible d'attribuer avec certitude la paternité des éléments conservés au scénographe. Néanmoins, les documents d'archive conservés à Feltre confirment la présence de ces éléments dès la moitié du XIX^e siècle et ne mentionnent pas d'intervention d'autres scénographes durant cette période. Voir Archivio Storico del Comune di Feltre (ASCF), Serie A12, Carteggio generale della categoria V, classe 10, b. 21, *Inventario dei mobili esistenti in Teatro di Feltre*, 1853, *Inventario del Teatro*, 1879, 1880, 1883–1888, 1889.

³ Elena Povoledo, Dotazione, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 4 : *Dag-fam*, éd. par Silvio D'Amico, Roma 1957, p. 912.

⁴ Mercedes Viale Ferrero, Luogo teatrale e spazio scenico, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 5 : *La spettacolarità*, éd. par Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1988, p. 1–122, ici p. 6.

sujets scéniques et certaines situations dramatiques, créant un code significatif propre aux images scéniques.⁵ Pour Viale Ferrero, ces conventions « rentrent dans un dessin conceptuel que l'on peut définir, au sens large, comme une « iconographie théâtrale » ».⁶

En élaborant le concept d'une « iconographie théâtrale » à partir de conventions artistiques et visuelles, Viale Ferrero se rapproche d'une certaine manière des considérations de Ernst Gombrich dans *Art et illusion*, où il définit la représentation comme un long processus impliquant des « systèmes de schémas élaborés », un vocabulaire formel de « conventions » et de « stéréotypes dans la création artistique ».⁷ Dans *Iconologie*, William Mitchell adopte le même point de vue, en précisant : « La gamme des images tout entière demeure dans le domaine de la convention, mais certaines conventions sont orientées vers certains buts (tel que le « réalisme ») et d'autres vers des buts différents (l'inspiration religieuse, par exemple). »⁸ L'idée d'une « iconographie théâtrale » nous permet ainsi non seulement d'appréhender les éléments de Feltre à travers le prisme de conventions, d'habitudes visuelles et artistiques caractéristiques des scènes de répertoire, mais également de mettre en lumière les buts dramatiques de ces conventions.

Une certaine précaution s'impose. Comme le souligne Anne Ubersfeld, il est essentiel de refuser la tentation d'imaginer la perception de l'espace théâtral comme celle d'un tableau.⁹ Ainsi, la chercheuse souligne la nécessité de prendre également en compte la dimension spatiale de la scénographie non seulement dans la relation entre le spectateur et l'objet d'art, mais aussi entre le décor et l'acteur.¹⁰ En étudiant la scénographie à partir d'éléments originaux, il est possible d'examiner non seulement la matérialité de la scénographie (les techniques de peinture, les matériaux, les différents composants d'une scène, etc.), mais également la spatialité de la scénographie (le contexte physique dans lequel sont présentés les décors, la structure de la salle et de la scène, l'articulation de ces différents espaces entre eux, etc.). Cela nous incite à observer l'impact de l'espace théâtral sur la représentation picturale. Il s'agit dès lors d'appréhender les scènes de répertoire moins comme des images scéniques, mais plutôt comme des espaces fictifs construits à partir de la matérialité et de la spatialité des différents éléments de décors.

⁵ Ibid., p. 42.

⁶ « [...] ma tutte queste convenzioni rientrano piuttosto [...] in un disegno concettuale che si può definire, in senso lato, « iconografia teatrale » ». Ibid. (Traduction des citations en français par les soins de l'auteur).

⁷ Ernst Hans Josef Gombrich, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. de Guy Durand, Paris 1971, p. 49 et 118.

⁸ William John Thomas Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. de Maxime Boidy/Stéphane Roth, Amsterdam 2018, p. 127.

⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1993, p. 166.

¹⁰ Voir également Joslin McKinney/Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge 2009, p. 164.

Cet article tentera donc d'identifier ces conventions, composante déterminante des scènes de répertoire, que nous appréhenderons à la lumière des différents champs s'articulant autour des éléments de décors ; le champ visuel, pictural, mais aussi matériel et spatial. Pour ce faire, nous tenterons d'abord de comprendre les enjeux liés à l'espace d'un théâtre mineur à travers le cas représentatif de Feltre. Ainsi, nous pourrions analyser l'impact de cet espace sur la scénographie, sa représentation picturale et sa perception. Dans un deuxième temps, nous investiguerons les conventions visuelles, techniques, picturales des scènes de répertoire à la lumière d'un corpus de sources pertinent, tout en tenant compte de la notion d'espace développée dans la première partie. Nous tâcherons ainsi de comprendre le but de ces conventions, et ce qu'elles peuvent révéler des pratiques théâtrales au XIX^e siècle.

I. L'espace théâtral

Le théâtre de Feltre se trouve au premier étage du palais public dit *Della Ragione*. À l'origine, cet espace, construit en 1610, est destiné aux assemblées du Conseil de la Ville. En raison de sa taille trop grande et des difficultés à le chauffer, il n'est jamais utilisé en tant que tel et est rapidement converti en théâtre, déjà à partir de 1621.¹¹ En 1802, la Présidence de la Société du théâtre de Feltre approche le célèbre architecte Gian Antonio Selva qui avait réalisé le Théâtre de la Fenice, quelques années auparavant dans l'optique d'entreprendre une grande restructuration.¹² Dans une lettre de Selva adressée à Domenico Berettini, l'architecte décrit l'état du théâtre d'alors : la salle était « abîmée et difforme », le théâtre possédait 24 loges sur 3 rangées (72 loges en tout) et ne disposait pas de foyer.¹³ Il expose ensuite les lignes directrices qu'il prévoit de suivre pour la restructuration du théâtre. Bien qu'elles ne concernent que la salle des spectateurs, elles révèlent néanmoins différents enjeux décisifs relatifs à cet espace.

La question de la salle des spectateurs

La difficulté majeure rencontrée par l'architecte est de devoir intégrer le théâtre dans une structure architecturale prédéterminée. Selva explique que cet espace est d'une longueur excessive par rapport à la largeur. Il propose dès lors de réduire le

¹¹ Pour l'histoire du théâtre de Feltre avant le XIX^e siècle, voir Anita De Marco/Letizia Braitto, *Storia del Teatro della Senna di Feltre*, in *Rivista Bellunese* 2, 1974, p. 189–196, 3, 1974, p. 311–316, et 4, 1975, p. 87–94, ainsi que Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 2 : *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, Venezia 1985, p. 372–374.

¹² Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 1, tome 1 : *Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995, p. 185.

¹³ La lettre, datée du 15 février 1802, est conservée dans le Polo Bibliotecario Feltrino (PBF). Elle est retranscrite dans Mario Gaggia, *Il teatro di Feltre*, in *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore* 52, 1937, p. 891–895, ici p. 894.

nombre de loges à 67 (quatre rangées de 17 loges) au lieu des 72 d'origine afin de garantir une forme « raisonnée » et « permettant une bonne vision ».¹⁴ Un plus grand nombre de loges rendrait la forme de la salle oblongue et serait « désagréable à regarder, il n'y aurait pas de bonne visibilité ». L'architecte prévient même qu'il ne pourrait pas prêter son nom à une telle construction.¹⁵ En outre, il estime que le nombre de loges proposé est proportionné à la taille de la ville : il évoque son expérience avec un projet de théâtre pour la ville d'Adria, dans lequel il n'y a que 15 loges par rang.¹⁶

La présidence ne se satisfait pas de la proposition de Selva. Lorsque les travaux commencent dès 1804, elle demande explicitement au maître d'œuvre Giovanni Curtolo de conserver les 72 loges, tout en respectant « les normes du dessin de Selva ».¹⁷ La présidence cherche ainsi à maximiser le nombre de loges par rapport à l'espace disponible. Cette volonté s'explique par le système de financement régissant le théâtre. Dans un premier temps, l'achat de loges par des privés constitue le fonds nécessaire à la construction ou la rénovation du théâtre. Ensuite, par le paiement d'une rente annuelle, les propriétaires de loges (ou *palchettisti*) mettent chaque année à la disposition de la société du théâtre une base financière lui permettant de fonctionner. Ainsi, plus il y a de propriétaires de loges, plus la société dispose de fonds.

Cette volonté de maximisation du nombre de loges a un impact sur la forme de la courbe de la salle des spectateurs. Au début du XIX^e siècle, la typologie de salle la plus courante en Italie et en Europe est encore celle dite « à l'italienne » : une typologie dont les variantes (forme en U, en fer à cheval, forme elliptique, etc.) sont débattues déjà depuis le XVIII^e siècle.¹⁸ Selva avait une connaissance approfondie de ce débat, en particulier du traité de Pierre Patte *Essai sur l'architecture*

¹⁴ « La scarsa larghezza della loro sala è cagione che il detto Teatro non può venire di quella grandezza che permetterebbe la sua lunghezza, quindi è che volendo una figura ragionata e tale che prestasse sempre una conveniente visione a tutti i palchetti, esso non può contenere che diciassette palchetti per ordine ». *Lettera di Gian Antonio Selva a Domenico Berettini*, 15 juin 1802, Gaggia, Il teatro di Feltre, p. 894.

¹⁵ « Prevedo benissimo che un tale discreto numero non potrà convenire per le reciproche loro convenienze, ma d'altra parte confesso di non essere io capace di maggior numero di palchetti senza cadere in una figura troppo oblunga che sarebbe disgradevole all'occhio, che non darebbe buone visuali, che riuscirebbe incomoda e che non potrei prestarmi a presentargliela. » Ibid.

¹⁶ « Mi parrebbe ancora che la di lui grandezza sarebbe proporzionata alla Città poichè feci ultimamente un disegno di altro Teatro per la Città di Adria nel quale vi sono soli 15 palchetti per ordine. » Ibid.

¹⁷ « Si offre il Progettante di riformare tutto il Teatro ed il Scenario con loro Soffitti nel modo il più migliore combinabile però sempre col vaso della Fabbrica, che sarà allargato senza alcun danno, o minorazione de Palchi ». Polo Bibliotecario Feltrino « Panfilo Castaldi » (PBF), *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 février 1804.

¹⁸ Enrico Quagliarini, *Costruzioni in legno nei « teatri all'italiana » del '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Firenze 2008, p. 35. Voir également à ce sujet Elena Tamburini, *Il Luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma 1984.

théâtrale (1782),¹⁹ dont il s'inspire ouvertement pour le projet du théâtre de la Fenice.²⁰ L'optimisation acoustique, esthétique et visuelle invoquée par l'architecture pour le projet de Feltre reflète d'ailleurs l'argumentaire au cœur de ce débat, dont la finalité est l'élaboration d'une théorie de structure de salle idéale. Malgré tout, la présidence préfère un nombre plus élevé de loges, au risque de déformer la forme prévue par Selva. Pour le conte Francesco Riccati, cette déformation est caractéristique de la forme en fer à cheval, comme à Feltre :

Le constructeur de théâtre vise à élargir le plus qu'il peut le sommet de la courbe [...] pour pouvoir installer le plus grand nombre possible de loges [...]. Dans l'élargissement excessif de la courbe à son sommet [...], il est devenu usage de recourir à cette étrange figure, qu'on appelle vernaculairement *fer à cheval* [...].²¹

L'exploitation maximale de l'espace constitue ainsi un paramètre fondamental dans le choix de la forme de la salle. La structure de la salle cristallise donc non seulement une tradition architecturale, soutenue à l'époque par une théorisation de l'espace théâtral, mais elle est également conditionnée par une logique spéculative issue du mode de financement des théâtres de province visant l'exploitation maximale de l'espace.

Outre les facteurs structurels évoqués jusqu'ici, des enjeux sociaux régissent la structure de la salle à l'italienne. Comme le souligne Fabrizio Cruciani, le théâtre est le monument de la bourgeoisie, fondé sur l'entrepreneuriat des *impresari* et organisé comme lieu social de la ville.²² Le théâtre permet aux élites citadines de se réunir non seulement pour assister aux spectacles, mais aussi pour se rencontrer, mettre en scène les hiérarchies sociales, construire ou renforcer des réseaux sociaux.²³ L'architecture du théâtre à l'italienne rend les différents niveaux sociaux visibles à travers la structure architectonique des loges, satisfaisant le « besoin de distinction visible de la bourgeoisie croissante. »²⁴

¹⁹ Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles*, Paris 1782.

²⁰ Maria Ida Biggi, I progetti teatrali di Giannantonio Selva, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, éd. par Martina Frank, Bologna 2011, p. 259–274, ici p. 268.

²¹ « Fa di mestieri altresì che il Costruttore de' Teatri abbia mira d'allargar più che può l'apice della curva, acciocchè vi possa delineare, e disporre il più grande numero possibile di Palchi dirimpetto alla scena [...] : conciossiachè nell'allargare eccedentemente la curva nella sua sommità, [...] è stato d'uopo di ricorrere a quelle strane figure, che vernacolamente si chiamano a ferro di cavallo ». Francesco Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia vale a dire divisi in piccole logge*, Bassano 1790, p. 9.

²² Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro. Con tracce grafiche di Luca Ruzza*, Roma 182016, p. 42.

²³ Giorgio Pullini, Il teatro fra scena e società, in *Storia della cultura veneta*, vol. 6 : *Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, éd. par Girolamo Arnaldi/Manlio Pastore Stocchi, Venezia 1986, p. 237–282, ici p. 240.

²⁴ « [...] il bisogno di distinzione visiva, rispetto agli spettatori non privilegiati, durante l'ascesa borghese si accentuò. » Claudio Meldolesi/Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma, 2010, p. 119.

Les documents d'archives conservés à Feltre mettent ainsi en lumière la nature des contraintes structurelles d'une salle de province. Au XIX^e siècle, la conception d'une salle de théâtre n'est pas prioritairement le résultat d'une structuration déterminée par des impératifs acoustiques et visuels ; les architectes doivent avant tout respecter les exigences de confort, d'économie, et de maximisation de l'espace tel que l'exigent les commanditaires, tout en conservant la structure traditionnelle maintenant une certaine hiérarchie sociale.

La scène

Au même titre que la salle des spectateurs, différents contrats documentent la restructuration de l'espace scénique lors de la restauration du théâtre de Feltre au début du XIX^e siècle. Dans un premier contrat de 1804, le maître d'œuvre Curto-
lo s'engage à

réaliser les décors et la scène dans leur forme la plus moderne [...] de telle sorte que les changements de scène puissent se réaliser de manière décente. Le mouvement des coulisses et des frises sera réalisé par une machine sous la scène. Il y aura également une herse au-dessus de la scène. Autant de choses qu'on n'a jamais vues auparavant dans ce théâtre[.]²⁵

Une nouvelle proposition de contrat faite quelques années plus tard précise la constitution des décors : il s'agit de fournir « les scènes complètes avec ciels et plafonds, coulisses, rideaux »,²⁶ ainsi que de « former les toiles des coulisses de la manière la plus maniable, ainsi que les fonds de scène, à l'usage des théâtres modernes. »²⁷ Les dispositions prises au sujet de l'espace scénique dans ces documents d'archive font référence au système traditionnel italien pour les changements de décors à vue : les châssis de coulisses sont mis en mouvement par un mécanisme se trouvant en-dessous de la scène, les toiles de fonds de scène et les frises par un mécanisme situé au-dessus de la scène. Déjà présent sur les scènes européennes depuis le XVII^e siècle, ce système ne cesse de se perfectionner au fil des décennies pour atteindre une sorte d'apogée technique au XIX^e siècle.²⁸

²⁵ « L'orditura del Scenario, ed il Palco del medesimo sarà ridotto nella forma la più moderna, e di più la Tessitura delle Arie sarà fatta in modo, che potranno essere eseguite le trasfigurazioni in maniera decente. La tessitura intanto delle quinte, quanto delle Arie sarà costruita, e condotta da una Machina riposta sotto il Scenario. Sarà egualmente formato il Pradelone d'appoggio sopra il detto Scenario, cose tutte, che fin ora non vi sono mai state ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 4 février 1804.

²⁶ « Di dare alestite completamente con Soffitti ed arie analoghe quinte, tende, tendoni ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 février 1811.

²⁷ « Fare i telleri delle Quinte in modo manegibile, come anche le tende all'uso dei moderni Teatri ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Proposizione dei lavori di compimento del teatro*, 4 mai 1810.

²⁸ Oscar G. Brockett/Margaret Mitchell, *Making the Scene. A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*, éd. par Linda Hardberger, San Antonio 2010, p. 72–78 ; et George Izenour, *Theater Technology*, New York 1988, p. 13.

Les dispositions des contrats de Feltre laissent transparaître les attentes des commanditaires vis-à-vis de l'espace scénique à ce sujet : la scène doit être pourvue d'un système de décors auquel sont associées des qualités de modernité et de performance, même pour un théâtre plus modeste comme celui de Feltre, imitant ainsi les théâtres plus renommés comme la Fenice, considéré alors comme l'un des plus performant d'Italie.²⁹ Au-delà de la question de sa qualité technique, ce système doit surtout permettre de « réaliser des changements de décors de manière décente [...], chose jamais vue auparavant dans ce théâtre », comme le précise le contrat de 1804.³⁰ Pour les commanditaires de Feltre, la possibilité d'opérer des changements à vue dans leur théâtre semble constituer une condition *sine qua non* pour une scène fonctionnelle. La scène matérialise ainsi un espace technique, symbole d'une certaine « modernité », essentiellement consacré à la spatiation et la mise en mouvement des toiles de décors peintes, créant ainsi devant les yeux des spectateurs des espaces fictifs qui accompagneront les acteurs durant la performance.

L'espace fictif

Les espaces fictifs créés par les différents éléments de décors (châssis, fonds de scène, frises) sont également évoqués dans différents documents relatifs à la restructuration du théâtre de Feltre au début du siècle. Un contrat daté de 1811 précise que l'entrepreneur Curtolo s'engage à

monter complètement [...] les 8 scènes suivantes, y compris le rideau, le tout peint par une bonne main intelligente selon les règles de l'art et de la perspective : [...] Un palais avec toile de fonds et 6 coulisses / Une chambre avec quatre portes latérales, et une au milieu / Un cabinet avec deux coulisses / Une forêt avec six coulisses / Un cachot avec quatre coulisses / Une rue avec quatre coulisses / Une scène rustique / Un rideau.³¹

Cette clause de contrat met en exergue deux aspects fondamentaux dans l'élaboration d'un espace fictif sur la scène d'un théâtre comme celui de Feltre.

Premièrement, le contrat évoque le savoir-faire nécessaire à créer un espace fictif grâce à la mise en œuvre de la perspective. Pour créer l'illusion d'un espace cohérent à partir des surfaces planes des différentes toiles, le peintre utilise des lignes de perspective qu'il calcule en fixant un point de vue et un point de fuite

²⁹ Cette appréciation ressort particulièrement du contexte fortement concurrentiel de la création de la Fenice. Voir Mancini/Muraro/Povoledo, *I teatri del Veneto*, vol. 1, tome 1 : Venezia. *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, p. 185.

³⁰ Voir note 25.

³¹ « Di dare alestite completamente [...] le seguente n. 8 trasformazioni compreso il sipario il tutto dipinto da buona intelligente mano secondo le regole dell'arte e della prospettiva [...] : Una Regia con principale, e fondo su sei quinte / una Camera con quattro porte laterali, ed una nel mezzo / un Gabineto con due quinte / una Boscarea con sei quinte / una Prigione su quattro quinte / una strada su quattro quinte / Scena rustica / Sipario. » PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Il progetto di proseguire i lavori, e stabilir interamente questo Teatro in modo servibile a qualunque rappresentazione*, 19 février 1811.

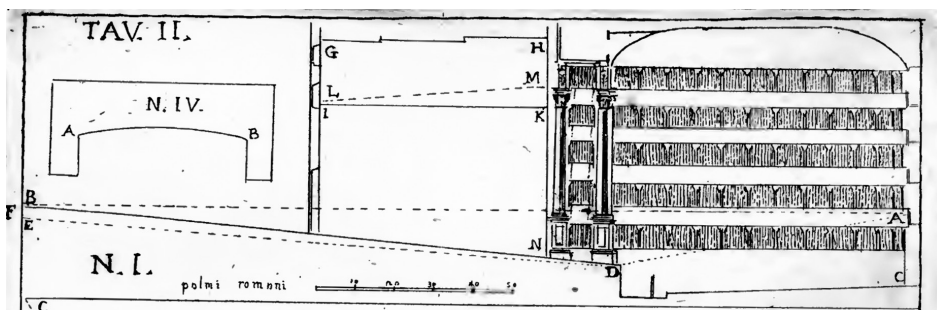


Fig. 1. Baldassarre Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, Perugia 1785, tavola II.
© Getty Research Institute, Los Angeles (92-B21614)

dans l'espace théâtral. Pour déterminer ces points et créer la perspective, le peintre doit prendre en considération non seulement la structure et la dimension de la scène, mais aussi celle de la salle des spectateurs, établissant ainsi une relation visuelle entre ces différents espaces.³² Dans son traité *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, publié en 1785, Baldassare Orsini fixe le point de vue pour les décors à l'entrée du théâtre à la hauteur d'un homme debout (point A) (Fig. 1). Le lien visuel ainsi déterminé entre la scène et la salle induit la notion de « point de vue idéal », provoquant, selon Patte, une déception constante pour la majorité des spectateurs :

une décoration théâtrale ou une perspective, n'a véritablement qu'un seul endroit, un seul lieu, d'où il fasse un effet raisonné, & hors duquel on ne sauroit gueres l'apercevoir que d'une façon défectueuse : l'art ne parviendra jamais à rectifier ce désavantage.³³

Ce point de vue idéal met en exergue la forte relation entre décors et espace théâtral, une relation impactant dès lors non seulement la conception mais également la réception de la scénographie par les spectateurs.

Deuxièmement, le contrat identifie les différents espaces fictifs devant être représentés sur ces décors. Un contrat datant de 1810 caractérise ces différentes scènes de répertoire comme étant les « plus importantes et nécessaires ».³⁴ Les sept scènes du contrat de 1811 correspondent au répertoire de décors de la plupart des théâtres mineurs à cette époque, généralement constitué d'une dizaine de scènes.³⁵ De même, le scénographe Francesco Bagnara, chargé de réaliser les

³² McKinney/Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p. 105.

³³ Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, p. 25–26. McKinney parle de « scenography operating within a scopic regime based on disembodied deception ». Voir Joslin McKinney, *Seeing Scenography. Scopic Regimes and the Body of the Spectator*, in *The Routledge Companion to Scenography*, éd. par Arnold Aronson, New York 2017, p. 102–118, ici p. 106.

³⁴ « Alestire le più importanti e necessarie scene che saranno dateci con le loro quinte, tende, arie, soffitti, ecc. ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Proposizione dei lavori di compimento del teatro*, 4 mai 1810.

³⁵ Voir Raphaël Bortolotti, *Provincial Scenography in Nineteenth-Century Italy. The Stock Scenery of Feltre's Theatre*, in *Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and*

décors de répertoire pour le théâtre de Belluno en 1834, envoie à la Présidence une liste des décors à réaliser dans laquelle il différencie deux types de scènes ; celles « indispensables » (« place, prison, forêt, chambre rustique, chambre noble, horizon, palais – pouvant également servir de temple »), et d'autres scènes « qui peuvent être ajoutées » (« jardin, village, cabinet »).³⁶ Le fait que certaines scènes soient considérées comme essentielles au bon fonctionnement d'un théâtre vient corroborer l'observation de Viale Ferrero sur la constitution et l'adaptation au XIX^e siècle d'un répertoire typologique récurrent de lieux à représenter.³⁷ Cruciani voit dans ce répertoire de lieux une composante importante pour la stabilisation et la standardisation du modèle du théâtre à l'italienne, évoquant notamment le besoin des artistes itinérants de pouvoir disposer de structures similaires ou assimilables.³⁸

La remarque de Bagnara au sujet de la scène de palais « pouvant également servir de temple » est d'un grand intérêt.³⁹ Elle révèle le caractère polysémique conféré à certaines scènes. De même, à Feltre, une facture de 1813 pour les décors réalisés, précise que la « prison » peut aussi être utilisée comme « souterrain » et la « forêt » peut également faire office de « campagne ».⁴⁰ Cette notion de polysémie est essentielle pour appréhender la fonction des décors de répertoire au sein du spectacle. Comme Joslin McKinney le remarque, la prise en compte du caractère versatile de la scénographie nous pousse à sortir d'une analyse purement formaliste, mettant ainsi en lumière la capacité de ces images de glisser d'une signification à l'autre.⁴¹ La polysémie assumée des décors de répertoire nous incite dès lors à prendre une certaine distance avec le sujet représenté : il s'agit moins d'appréhender ces images comme la description d'un espace spécifique, que plutôt

the Habsburg Empire During the Nineteenth Century, éd. par Giulia Brunello/Raphaël Bortolotti/Annette Kappeler, Baden-Baden 2023, p. 327–345.

³⁶ « Piazza, Prigione, Bosco, Camera Rustica, Camera Nobile, Reggia che possa servire per Tempio, Arie panni ed Orizzonte. Queste sono indispensabili, ma si potrebbe aggiungere, Giardino, Villaggio, Gabinetto ». Archivio storico del Comune di Belluno, Archivio della Società del Teatro di Belluno, *Per l'erezione del Teatro*, Busta 1.12.3, *Per l'erezione del Teatro*. Altre carte relative ai lavori di decorazione del Teatro all'epoca della sua costruzione, *Elenco delle scene occorrenti per la dote del Teatro di Belluno*, 23 juin 1834.

³⁷ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, p. 48–49.

³⁸ Cruciani, *Lo spazio del teatro*, p. 30.

³⁹ Cet usage multiple de décors est tout à fait commun, comme c'est le cas par exemple au théâtre de Český Krumlov au XVIII^e siècle. Voir Jana Franková/Jana Spáčilová, *Le Théâtre de Český Krumlov. Une scène authentique ?*, in *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du colloque international = Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles* 4, 2010, p. 23–35, ici p. 25.

⁴⁰ « Una prigione forzata che servir possa da sotteraneo, sena luminata da una Lampada trasparente / Un Bosco forzato che servir possa da Campagna boscarecia ». PBF, *Fondo Storico*, G VI 90 bis, *Nota di spese, e fattura delli seguenti 26 Senari occorrenti pel compimento del Teatro*, undated [1811].

⁴¹ McKinney/Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p. 164.

comme une « convention scénique »⁴² ou, comme l'exprime Erika Fischer-Lichte, un type d'espace que le spectateur peut clairement identifier et qui se réfère à des archétypes de trames narratives.⁴³ Il devient alors possible d'envisager ces lieux scéniques, non pas pour leur matérialité ou pour l'espace plus ou moins mimétique qu'ils dépeignent, mais plutôt pour leur fonction dramatique au sein du spectacle, autrement dit pour l'espace qu'ils symbolisent.⁴⁴ À Feltre, par exemple, les spectateurs ont l'habitude de voir toujours la même prison dans différentes pièces de théâtre. Lorsque cette scène de répertoire apparaît, les spectateurs savent qu'il s'agit de la scène de prison de la pièce, invoquant un horizon d'attente caractéristique à cette scène lié à la dramaturgie de la pièce, ne portant pas directement sur l'aspect visuel des décors. Ils appréhendent ce lieu pour ce qu'il représente en tant que « topos » dramatique, renvoyant les spectateurs à l'action même de la pièce.⁴⁵ En revanche, un décor nouveau provoque un effet de surprise et requiert des spectateurs un certain temps pour appréhender le lieu représenté, le menant à observer le décor dans sa matérialité (par exemple la qualité de sa facture, les références visuelles conscientes et inconscientes dépeintes, etc.)⁴⁶

Les documents d'archive retraçant la restructuration du théâtre de Feltre au début du XIX^e siècle nous ont permis de mettre en lumière la nature de la relation des décors avec l'espace théâtral. Ils constituent, d'une certaine manière, un point d'articulation entre différents espaces ; d'un côté, la salle des spectateurs, cristallisée par des enjeux non seulement structurels, artistiques, mais aussi sociaux et économiques ; de l'autre, la scène, agencée de sorte à présenter et mettre en mouvement les toiles peintes. Les décors sont élaborés en fonction de la configuration de ces deux espaces, établissant un lien à la fois visuel et physique entre salle et scène. En les adaptant et en les accommodant à l'espace théâtral, le peintre peut ainsi créer l'illusion d'un espace fictif, matérialisant un nouvel espace, dramatique.

⁴² Voir Martine De Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris 2001, p. 60, ainsi que Paul Stefanek, Remarks on the Aesthetics and Sociology of Drama, in *Maske und Kothurn* 25, 1979, p. 139–144.

⁴³ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, vol. 2 : *Vom « künstlichen » zum « natürlichen » Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1988, p. 76.

⁴⁴ Pour les différentes notions d'espace au théâtre, voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris 2015, p. 45. Pour le XIX^e siècle en particulier, voir également Anne Ubersfeld, L'espace du drame romantique, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, ed. par Isabelle Moindrot/Olivier Goetz/Sylvie Humbert-Mougin/Luigi Allegri, Paris 2006, p. 16–23.

⁴⁵ Bruno Forment décrit ce phénomène dans son article, Reconnecting the Romantic Opera Repertoire. The Forgotten Stage Photographs of the Grand Théâtre de Gand, in *Fontes Artis Musicae* 66/4, 2019, p. 336–352, ici p. 347–348.

⁴⁶ Dans son ouvrage *La musique des yeux*, Pietro Gonzaga décrit la force de l'effet visuel d'un décor sur le spectateur, voir Pietro Gonzaga, *La musique des yeux et l'optique théâtrale*, St. Pétersbourg 1807, p. 19–32.

II. Iconographie des scènes de répertoire

Afin de dégager les conventions visuelles autour de ces espaces fictifs, il est nécessaire d'identifier et délimiter d'abord un corpus de sources relatives aux décors de répertoire. Nous croiserons ensuite ces différentes sources entre elles, afin de mettre en lumière des points de comparaison reflétant les enjeux spécifiques de ces espaces.

Corpus de sources

Les rares décors encore conservés dans les théâtres italiens constituent une source importante mais difficile à exploiter. Il est d'abord nécessaire d'identifier les théâtres conservant encore des éléments de décors originaux. La manipulation de ces éléments de grande dimension requiert ensuite une équipe de machinistes expérimentés.⁴⁷ De plus, l'analyse de cette source, aussi centrale soit-elle, requiert certaines précautions : la rareté des décors encore conservés ne peut offrir qu'une vision partielle au chercheur, les théâtres où sont encore conservés de tels éléments se trouvent dans des régions variées, ils présentent des situations architectoniques et socio-culturelles disparates, les décors ont été créés par des artistes différents à des époques diverses. Il s'agit dès lors de relever les similarités plutôt que les différences pour dégager d'éventuels points de comparaison.

Une seconde source est constituée par les esquisses de scénographes explicitement destinées aux décors de répertoire de théâtres mineurs. Pour la région et la période qui nous concernent, il est possible de distinguer deux scénographes en particulier : Francesco Bagnara (1784–1866) et Romolo Liverani (1809–1872). Le premier a été actif comme scénographe et décorateur dans de nombreux théâtres de la province vénitienne.⁴⁸ Une grande partie de ses esquisses sont conservées au Museo Correr à Venise, souvenirs de ses propres mises en scène.⁴⁹ Les scènes de répertoire sont reconnaissables grâce à la présence sur certaines esquisses de l'inscription « per dotte », documentant ainsi les décors de répertoire pour les théâtres de Rovigo, Bassano, Belluno, Legnago, Montagnana et Cittadella. Le deuxième, Romolo Liverani, a essentiellement travaillé en Emilie-Romagne.⁵⁰ Sur ses esquisses, conservées à la Biblioteca Comunale Aurelio Saffi de Forlì et à la Biblio-

⁴⁷ Dans le cadre du projet de recherche « Le théâtre de province italien et le Risorgimento » à la Haute école des arts de Berne HKB et soutenu par le Fonds national suisse FNS (<https://data.snf.ch/grants/grant/188853>), nous avons eu l'opportunité d'aller étudier quelques théâtres italiens de Cagli, Ostra et Urbana, qui conservent encore des toiles de fond et des châssis de coulisse datant de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Je tiens à remercier Raphaël Masson, mais aussi Lionel Usandivaras et Pasquale Mascoli du théâtre de la Reine à Versailles pour leur précieuse collaboration.

⁴⁸ Voir Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara. Scenografo alla Fenice. 1820–1839*, Venezia 1996, p. 17.

⁴⁹ Voir Maria Ida Biggi, Borsato, Bagnara and Basoli. Archaeological References and Reverberations on the Venetian and Bolognese Neoclassical Stages, in *Music in Art* 40/1–2, 2015, p. 99–123, ici p. 100.

⁵⁰ Voir Marcella Vitali, *Romolo Liverani, scenografo*, Faenza 1990.

teca Comunale Manfrediana de Faenza, le scénographe indique souvent l'occasion pour laquelle les décors ont été réalisés : il est ainsi possible de documenter les décors de répertoire pour les théâtres de Fognano, Cotignola et Recanati.⁵¹

Les nombreuses gravures et lithographies d'Alessandro Sanquirico constituent une troisième source. Bien qu'aucune ne se réfère spécifiquement au répertoire de décors d'un théâtre mineur, ces gravures endossent une fonction de « modèle », un guide à consulter pour la mise en scène dans les provinces.⁵² On peut dès lors envisager ce type de source comme des références visuelles génériques en fonction desquelles les scénographes actifs en province s'orientent. Les esquisses et lithographies présentent néanmoins la limite de n'être que des interprétations de scénographie, traductions graphiques d'une vision spatiale comme l'exprime Franco Mancini.⁵³ En croisant les illustrations et esquisses de scénographies avec des éléments de décors encore conservés, il est possible de mettre en lumière la dimension visuelle, picturale et matérielle des scènes de répertoire.

Nous analyserons également ces espaces à la lumière des traités de Baldassare Orsini et Johann Adam Breysig, rares sources offrant une analyse approfondie de scènes de répertoire réalisées pour des théâtres mineurs. Ces traités mettent en exergue le caractère spécifique exprimé par ces différentes scènes, illustrant l'impact des conventions picturales des décors sur la perception émotive et sensorielle des spectateurs.⁵⁴ Cette dimension expressive de la peinture de scène amène d'ailleurs le scénographe Pietro Gonzaga à comparer l'art du décorateur à celui du musicien dans son traité au titre évocateur *La musique des yeux*.⁵⁵ En tenant compte des enjeux liés au « caractère » de ces scènes, nous pourrions ainsi amener un éclairage sur la fonction dramatique de ces différents espaces.

Les différents types d'espace

Viale Ferrero identifie des constantes typologiques de lieux, présentes déjà à la fin du xvii^e (décors naturels, décors architecturaux, lieux horribles), auxquelles s'ajoutent de nouvelles typologies au xix^e siècle (décors contemporains, espaces

⁵¹ On trouve par exemple « Bosco dipinto come corredo scenico presso il nuovo teatro di Recanati nell'agosto del 1838 e ridipinto nel nuovo teatro di Saludecio l'estate del 1843 ». Biblioteca Comunale Manfrediana, Faenza, N. 218850 Album 2 – tav. 56, dis. 68.

⁵² Mercedes Viale Ferrero, L'invenzione replicabile, in *Alessandro Sanquirico. Il Rossini della pittura scenica*, éd. par Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, Pesaro 2007, p. xxix–liv, ici p. xxxiv.

⁵³ Franco Mancini, La Scenografia romantica 1, in *Critica d'arte* 15/96, 1968, p. 45–60, ici p. 48.

⁵⁴ Orsini définit cette qualité à travers ce qu'il nomme *costume* : « In fatti il costume è una delle singolari parti, e più nobili, che facciano esprimere, e per dir così, animata una scena, palesando chiaramente la natura sua, e rispetto al disegno, al chiaroscuro, ed al colorito, che in alcun altro modo esser non può che tale, quale è il verosimile, e il necessario ». Baldassare Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, Perugia 1785, p. xxvii.

⁵⁵ « Nous dirons à présent des maisons, des villes, et des campagnes, que l'art du Décorateur rend superbes, et délicieuses, considérables, touchantes, illustres, par la savante et judicieuse distribution de l'espace, et des couleurs, qui constitue les formes visibles, et qui est l'essence de notre musique. » Gonzaga, *La musique des yeux*, p. 47.

publics).⁵⁶ En suivant cette différenciation, il est possible de mettre en exergue des enjeux de représentation spatiale spécifiques inhérents à la nature et au caractère de ces différents espaces que nous identifierons ainsi ; les architectures fastueuses, l'espace public, l'espace menaçant, l'espace contemporain privé et l'espace naturel.

Les architectures fastueuses

Selon Orsini et Breysig, les scènes représentant un espace architectural fastueux (palais, vestibule, cabinet ou temple) doivent donner une impression de richesse et de magnificence : Orsini précise que ce caractère s'exprime essentiellement par la richesse de la décoration.⁵⁷ La décoration des scènes fastueuses de notre corpus présente un lexique décoratif faisant essentiellement référence au répertoire iconographique de sources de l'antiquité classique reproduites dans les nombreuses publications d'études archéologiques de la fin du XVIII^e siècle, largement répandues au début du XIX^e siècle et dont l'impact est fondamental sur les scénographes.⁵⁸ Ainsi, on retrouve les mêmes cariatides sur semi-colonne et socle, avec draperies, frises et tables décorées d'acanthes ou de rinceaux dans les scènes de cabinet de Feltre (Fig. 2) et d'Urbania (Fig. 3), comme dans les esquisses de Bagnara pour Cittadella (Fig. 4). Un lit à l'antique derrière une alcôve complète le fond de cette scène, ainsi que des tables avec peintures de style pompéien. Ce même lexique décoratif antique se retrouve dans les scènes de palais de Feltre (Fig. 5) ou dans le fond de scène de Urbania (Fig. 6) avec, notamment, des colonnes de marbre coloré corinthiennes sur socle avec tables décorées d'éléments relatifs au vocabulaire classique. Le fond



Fig. 2. Cabinet (« gabinetto »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018

⁵⁶ Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, p. 49 et p. 57.

⁵⁷ Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, p. LXXXIII ; Johann Adam Breysig, *Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses, da[s] nach besern, bisher nicht beachteten Grundsätzen konstruiert ist [Königsberg 1808]*, in *In blauer Ferne. Von der Kulissenbühne zum Königsberger panoramischen Theater. Schriften zur Bühnenreform von Johann Adam Breysig (1766–1831)*, éd. par Ingeborg Krenkel-Strudthoff/Bärbel Rudin, Wiesbaden 1993, p. 170–206, ici p. 190–196.

⁵⁸ Voir Biggi, Borsato, Bagnara and Basoli, p. 99–123.



Fig. 3. Romolo Liverani, Cabinet, châssis de coulisse, 1863, Teatro Bramante, Urbania. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

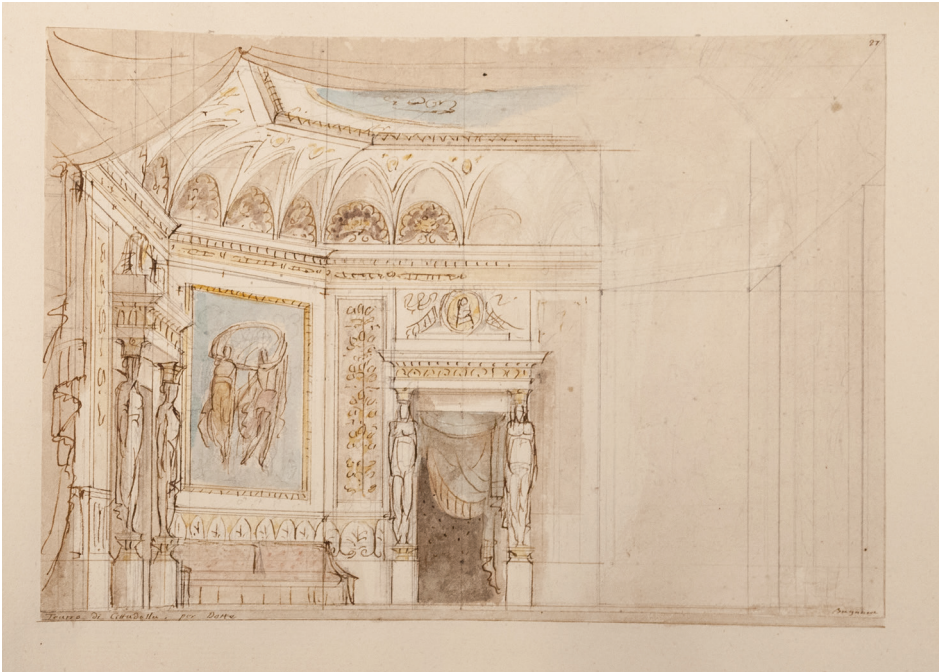


Fig. 4. Francesco Bagnara, Teatro di Cittadella. Per Dotte, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5988)



Fig. 5. Palais (« Reggia »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018



Fig. 6. Romolo Liverani, Palais, châssis de coulisse, 1863, Teatro Bramante, Urbania. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 7. Enrico Andreani, Palais, toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

de scène de palais de Ostra (Fig. 7) présente aussi de telles colonnes, auxquels s'ajoutent entablements, plafonds à caissons.

La présence de l'antique dans la scénographie du début du XIX^e siècle parmi les décors de la plupart des théâtres en Italie est non seulement liée à la place importante des sujets classiques dans le répertoire joué à cette époque, mais également à la faveur du public pour ce style, considéré idéal pour dépeindre des situations tragiques et romantiques.⁵⁹ La régularité du rythme architectural de ces espaces, leur lexique décoratif classicisant sont autant de caractéristiques qui marquent la persistance de l'héritage classique tout au long du XIX^e siècle en Italie.

Selon Breysig, le caractère antique confère non seulement à la scène un caractère majestueux et grandiose, il a en plus l'utilité d'être « moderne ».⁶⁰ L'antique ne transmet pas seulement des valeurs de majesté, de « beau idéal », de « perfec-

⁵⁹ Ibid., p. 107.

⁶⁰ « Tiefe Durchsichten durch Gewölber, die auf Kolonaden ruhen, hin und wieder in mehrere Räume des Schlosses, sind nöthig, um den Umfang einer Wohnung der Majestät begreiflich zu machen. Daher ist auch die ausgebildete Bauart der Griechen, die Korinthische, dazu gewählt. Diese paßt doppelt, weil das Antike auch modern ist. » Breysig, *Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses*, p. 194.

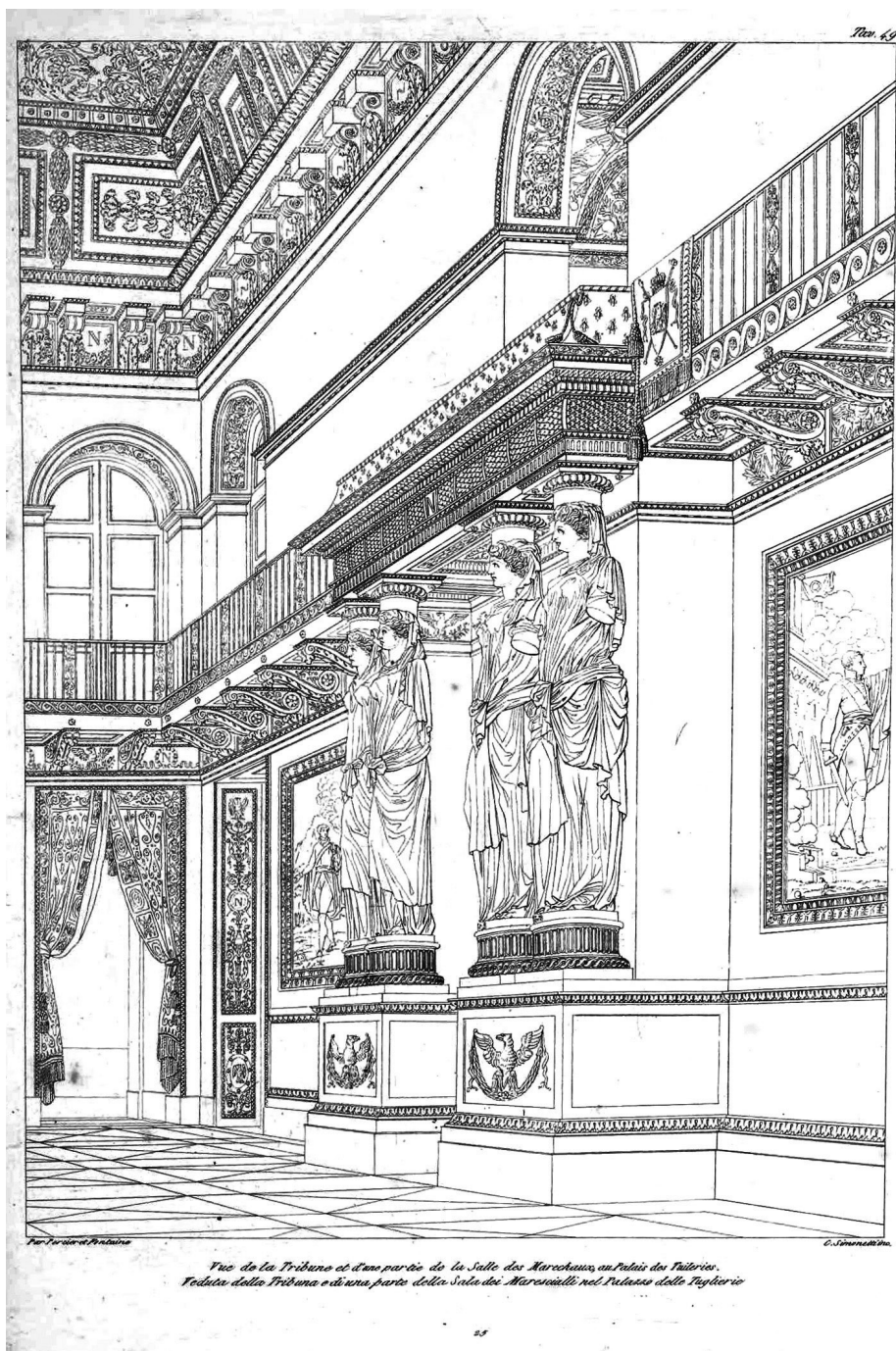


Fig. 8. Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine, Vue de la Tribune et d'une partie de la Salle des Maréchaux au Palais des Tuileries, in Charles Percier/Pierre François Léonard Fontaine/Francesco Lazzari/Giuseppe Borsato, *Raccolta di decorazioni interne*, Venezia 1843, Tavola 49. © Getty Research Institute, Los Angeles

tion », pour reprendre les termes de Francesco Milizia dans son *Dizionario delle belle arti del disegno*.⁶¹ Il est aussi synonyme d'une certaine modernité, reflétant le goût de l'époque pour ce style notamment en matière de décoration intérieure, codifiée à travers des recueils tels celui de Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine.⁶² Un goût qui persiste en Vénétie pendant toute la première moitié du XIX^e siècle : le scénographe Giuseppe Borsato, également décorateur, publie en 1843 une réédition du recueil de Percier et Fontaine reposant sur le même type de lexique décoratif observé dans les décors de répertoire (Fig. 8).⁶³ Un tel rapprochement entre décoration intérieure et scénographie s'observe dans le parcours professionnel même de nombreux artistes, exerçant généralement leur art aussi bien sur les toiles des décors d'un théâtre que sur les murs de salons ou de palais.⁶⁴ Comme l'explique Negri Arnoldi, cette proximité est due à la similarité des problèmes de recherche spatiale rencontrés par les artistes dans ces deux champs.⁶⁵ Ainsi, ils mettent à profit les compétences acquises dans ces différents domaines, faisant de ces arts la manifestation multiple d'un même savoir-faire.⁶⁶

Bien que le lexique décoratif de ces scènes fastueuses affiche des similitudes, leur composition les distingue : la scène de cabinet présente une forme plus contenue construite sur un plan centré hexagonal. D'un point de vue scéno-technique, il s'agit généralement d'une scène courte, à savoir un fond de scène proche du public et un nombre restreint de châssis. À l'inverse, dans la scène de vestibule ou de palais, une multiplication des colonnes agrandit l'espace et confère au décor une impression d'ampleur. Il s'agit généralement de scènes longues, multipliant les coulisses, créant ainsi une succession de plans amplifiant l'espace.

La référence à l'antique garantit à ce type d'espace à la fois un caractère fastueux et une certaine modernité. En associant la composition visuelle de ces décors avec le type de plantation sur scène (courte ou longue), le scénographe peut exprimer différentes qualités spatiales : un certain confinement ou intimité pour le cabinet, ampleur et grandeur pour le palais.

⁶¹ « L'antico è il modello della bellezza sublime, di quel bello ideale, di quella perfezione perfetta ». Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno. Estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica*, Bassano 1797, ad vocem « Antico », p. 34–39, ici p. 34–35.

⁶² Mario Praz, *Goût néoclassique*, Paris 1989, p. 84.

⁶³ Giuseppe Pavanello, La decorazione degli interni, in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, éd. par Giuseppe Pavanello, Milano 2003, vol. 2, p. 421–498, ici p. 455.

⁶⁴ Voir Giuseppe Pavanello, L'Ottocento, in Francesca d'Arcais/Franca Zava Boccazzi/Giuseppe Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978, vol. 1, p. 105–120, ici p. 110–111.

⁶⁵ Francesco Negri Arnoldi, Prospettici e quadraturisti, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 11, Venezi/Roma 1963, col. 99–116, ici col. 113.

⁶⁶ Anna Maria Matteucci, Architettura e grande decorazione. Reciproche influenze in sistemi affini, in *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, éd. par Anna Maria Matteucci/Deanna Lenzi/Wanda Bergamini/Gian Carlo Cavalli/Renzo Grandi/Anna Ottani Cavina/Eugenio Riccòmini, Bologna 1980, p. 3–15, ici p. 3.

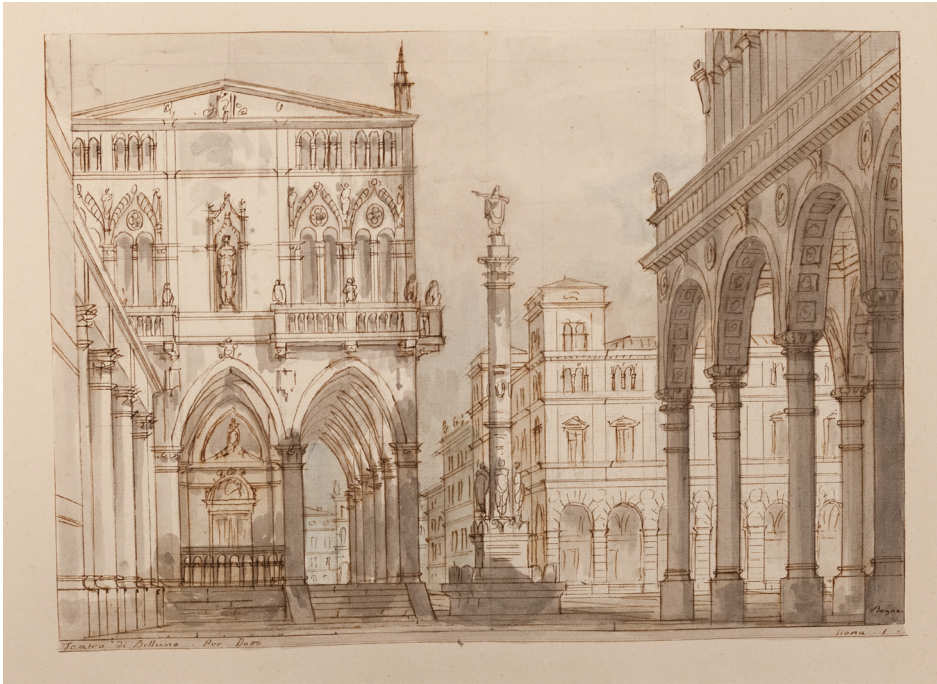


Fig. 9. Francesco Bagnara, Teatro di Belluno. Per Dotte, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5987)

Les espaces publics

Orsini explique que les espaces publics (place, rue) doivent transmettre une impression de profondeur principalement à travers la recherche de contraste. Ce contraste peut être obtenu d'une part en multipliant les styles architecturaux distincts (moderne, antique, palladien), et d'autre part, en variant les registres des édifices (noble, rudimentaire ou rustique).⁶⁷ Cet effet produit de la variété dans la perspective, à l'instar de la scène de place publique de Bagnara pour le théâtre de Belluno (Fig. 9).

Les châssis de Feltre représentent des édifices à l'antique, avec portes ou portiques encadrés par des colonnes ou pilastres d'ordres variés, entablement, balustrade et frise décorée d'éléments classicisants (Fig. 10). Orsini précise qu'il est plus avantageux de mettre au premier plan des bâtiments antiques pour favoriser le contraste, en créant un détachement des différentes parties afin d'augmenter l'impression de profondeur.⁶⁸ Le contraste évoqué par Orsini peut également être

⁶⁷ « Il misto del nobile col rozzo, e del nuovo col logoro, produce nella prospettiva quella varietà, per cui l'occhio si compiace. Nel telone sono rappresentate più abitazioni con diversi stili di architettura, moderno, antico, palladiano, e che so altro. » Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, p. C–CI.

⁶⁸ « I primi telaj [...] rappresentano fabbriche addattate ne' rimasugli di antichi edifizj [...] ; e questo assai favorisce il contrasto, e'l chiaroscuro della scena. » Ibid., p. c.

obtenu par des clairs-obscurs intenses.⁶⁹ Les colonnades ou portiques des édifices permettent tout particulièrement des effets de lumière marqués, comme on le voit sur le châssis de Feltre : en représentant une lumière venant de côté, le peintre provoque de vifs contrastes de clairs-obscurs sur les colonnes, soulignant ainsi le relief des bâtiments, leur conférant monumentalité et ampleur. La succession des masses claires et obscures donne à la scène la profondeur recherchée, comme dans la scène de place publique d'Ostra (Fig. 11). Le caractère contrastant de cet espace se traduit donc à la fois dans une apparence composite, en multipliant les édifices, les styles architecturaux, des registres élevés et bas, et également à travers le traitement de lumière et du clair-obscur, conférant à la scène l'ampleur et la monumentalité nécessaire.

L'espace menaçant

Pour Orsini, ce type d'espace est l'un des plus difficiles à réaliser en raison de la spécificité du caractère à trouver : « Le caractère angoissant du lieu, la pénombre, le clair-obscur, la richesse du sujet, en somme l'expression caractéristique [de cette scène], le coloris vrai et juste, sont des conditions qui mettent au supplice les esprits les plus vifs. »⁷⁰ Orsini précise que l'horreur peut être suggérée par la composition de la scène, avec notamment de larges voûtes très basses reposant sur d'épaisses colonnes comme à Ostra (Fig. 12) ou dans les esquisses de Liverani (Fig. 13).⁷¹ Les châssis du premier plan reproduisent de larges pans de murs, encadrant et restreignant le regard, conférant ainsi l'espace un caractère confiné, comme à Feltre (Fig. 14). Cette scène illustre généralement des enchaînements de galeries, d'escaliers, de passages suggérant un espace

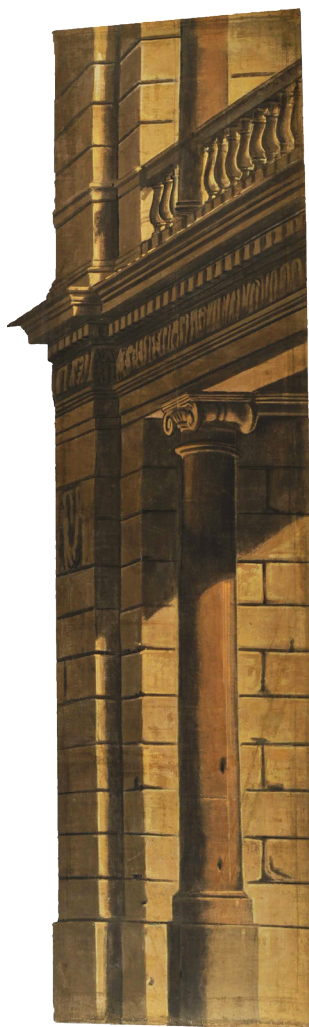


Fig. 10. Place (« piazza »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018

⁶⁹ « Il gioco di questo prospetto è ne' punti accidentali della prospettiva, per i quali ne deriva gran massa di ombra, e ampio passaggio del chiaro attraverso la fabbrica ». Ibid., p. CXIX–CXX.

⁷⁰ « L'orridezza del luogo, la mestizia, il chiaroscuro, la varietà dicevole al soggetto; in somma l'espressione caratteristica, e il colorito proprio e vero, sono circostanze che pongono alla tortura i più spiritosi ingegni. » Ibid., p. CVII.

⁷¹ « L'orridezza, e la mestizia si consegue dalle linee rette perpendicolari, un po' soverchiamente distese, dalla bassezza delle arcate a pian terreno, e dalla eccedente alquanto altezza negli archi più angusti ». Ibid., p. CIX.



Fig. 11. Enrico Andreani, Palais, toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 12. Enrico Andreani, Prison, toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 13. Romolo Liverani, Corredo scenico del nuovo teatro di Recanati nell'agosto del 1838 e successivamente ridipinto presso il teatro di Cotignola in occasione della quaresima del 1843, dessin, n. 218845, Album 2 – tav. 51, dis. 62, Biblioteca Comunale Manfrediana, Faenza

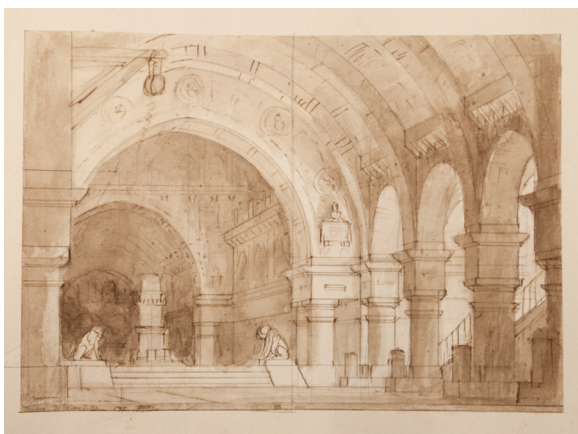


Fig. 15. Francesco Bagnara, Teatro di Cittadella. Per Dotte, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5988)



Fig. 14. Prison (« Prigione »), châssis de coulisse, ~1850, Teatro della Senna, Feltre. Photographie : Archivio Mariangela Mattia, 2018



Fig. 16a. Enrico Andreani, Prison [détail], toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

complexe, intriqué, comme par exemple dans l'esquisse de Bagnara pour le théâtre de Cittadella (Fig. 15). Viale Ferrero voit dans la composition de l'espace la recherche de résultats expressifs spécifiques. Ainsi une vision à foyers multiples se combinant avec une vision en plans superposés confère un effet optique labyrinthique, alors qu'une vision rigoureuse en plans superposés donne une impression de calme et de sérénité.⁷² À cela s'ajoute le fait qu'il s'agit généralement d'une scène courte, amplifiant le caractère confiné de cet espace.

Un traitement spécifique de la lumière et de la couleur permet également d'accentuer ce caractère, notamment avec un contraste marqué, un clair-obscur large, des ombres profondes.⁷³ Le peintre obtient une telle luminosité en plongeant la scène dans l'obscurité et en représentant une source lumineuse intense, souvent peinte au centre de la scène sous forme de lanterne, produisant ainsi une lumière rasante, créant de forts effets de contrastes.⁷⁴ Cette lanterne peut parfois être éclair-

⁷² Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, Illustration n. 13.

⁷³ « Le masse del chiaroscuro vogliono esser larghe e gravi, e lavorate perciò con sufficienti riflessi. » Orsini, *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia*, p. CIX.

⁷⁴ « In questa sorta di scene l'ombra dee superare il chiaro; e l'accordo dee nascere dall'artifizioso contrasto degli accidenti del chiaroscuro [...]. Il tutt'insieme del chiaroscuro vuole avere alquanto di fierezza; e a ciò molto giova il pigliare il lume di notte, come qui si è fatto, immaginando, che il lanternone in G vi spanda la sua luce. » Ibid.



Fig. 16b. Enrico Andreani, Prison [détail], toile de fond, 1865, Teatro La Vittoria, Ostra. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

rée grâce à un système de transparence, comme à Ostra (Fig. 16a et 16b). Ce système consiste à remplacer les vitres peintes de la lanterne par un papier huilé ou un tissu plus fin. En plaçant une source lumineuse derrière la lanterne peinte, la source lumineuse est rendue réellement perceptible aux spectateurs, créant ainsi un effet visuel saisissant pour le spectateur.⁷⁵

Cet espace est donc rendu oppressant, non seulement grâce à la composition de l'espace, mais également par le traitement de la lumière avec de forts clairs-obscurs et des effets suggestifs de transparence. Le peintre cherche ainsi à créer une atmosphère intense, propre aux scènes pouvant avoir lieu dans une prison ou une crypte.

L'espace contemporain privé

Comme l'observe Elena Povoledo, en adhérence au changement du répertoire au XIX^e siècle, des espaces intérieurs bourgeois et populaires s'ajoutent aux typologies de décors qui se distinguent des décors fastueux antiques.⁷⁶ Généralement appelés « chambre noble » et « chambre rustique », ces espaces reflètent une certaine contemporanéité et quotidienneté.⁷⁷ Celle-ci s'exprime notamment par la présence d'objets ordinaires suggérant une activité humaine : par exemple, dans la chambre rustique, une serviette suspendue, des effets de cuisine, des sièges, des tables, une fenêtre ouverte donnant sur l'extérieur, parfois cassée, ou même un bac à lessive comme à Cagli (Fig. 17). Ces différents objets confèrent à la scène une certaine instantanéité, comme s'ils venaient d'être utilisés.

La chambre noble représente ce même type d'objets, mais dans un registre plus élevé, tels des divans, des tableaux, des miroirs, comme dans les esquisses de Bagnara (Fig. 18). Breysig souligne l'importance de garantir à cette scène une certaine actualité : il précise que les murs doivent être peints en suivant les goûts du public en matière de décoration d'intérieur.⁷⁸ L'espace noble est décoré de pilastres, de moulures et de tapisseries, tels qu'on en trouve dans les recueils de décoration intérieure de la première moitié du XIX^e siècle, dont la circulation est en pleine augmentation et densification.⁷⁹ Comme dit précédemment, l'implication des scénographes comme décorateurs a forcément mis ces artistes en contact avec les modèles les plus actuels de décoration intérieure, que Peter Thornton décrit comme un phénomène international.⁸⁰

⁷⁵ « Im Hintergrunde steht auf einem Bogengange am eisernen Geländer auf einem Pfosten eine transparente Laterne ». Johann Adam Breysig, Nachricht von einigen neuen Arbeiten des Herrn Breysig zu Ballenstädt im Bernburgischen für das neue Theater zu Magdeburg [1797], in *In blauer Ferne*, p. 79–85, ici p. 82.

⁷⁶ Povoledo, Dotazione, p. 912.

⁷⁷ « Der Charakter dieser Szene ist vornehm-bürgerlich, oder der Mittelcharakter von Zimmern in Städten. Sie ist daher so angenommen, als wenn die Wände durch einen Dekorations-Mahler bemahlt worden wären, nach der Ueblichkeit in den letzten zehn, funfzehn Jahren. » Breysig, Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses, p. 189.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Peter Thornton, *Authentic Decor. The Domestic Interior, 1620–1920*, London 1985, p. 210–218.

⁸⁰ Ibid., p. 9.



Fig. 17. Tito Azzolini, *Chambre rustique*, toile de fond, 1878, Teatro comunale, Cagli. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022



Fig. 18. Francesco Bagnara, *Teatro di Bassano. Per Dotte*, dessin et aquarelle, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, Venise. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia (inv. Classe III 5987)

La composition de l'espace distingue également ces deux scènes. Dans la chambre rustique, les poutres en bois soulignent les lignes de perspective d'un espace complexe, intriqué, avec plusieurs plans qui s'imbriquent les uns dans les autres de manière aléatoire. À l'inverse, dans la chambre noble, la composition respecte une symétrie stricte. Selon Breysig, l'espace rustique doit éviter la symétrie afin « d'éviter l'architectonique », ⁸¹ ou autrement dit « l'art de bâtir » qui repose sur « les combinaisons de l'ordre, de l'intelligence et du plaisir moral ». ⁸² Ainsi, la composition même de l'espace reflète des niveaux sociaux différents : la symétrie de la chambre noble, associée à un niveau social élevé, évoque un espace rationnel, maîtrisé, alors que l'absence de symétrie de la scène rustique illustre un espace aléatoire, spontané, en dehors des règles architectoniques.

En représentant des objets du quotidien et en observant la mode en matière de décoration d'intérieur, ce type d'espace renvoie le spectateur à des éléments reflétant son propre environnement, conférant ainsi à ce type d'espace une certaine contemporanéité. Des typologies structurelles projettent sur les spectateurs des impressions spatiales en fonction du niveau social que la scène doit illustrer.

L'espace naturel

Selon Gonzaga et Joseph-François-Louis Grobert, l'absence de pièces d'architecture à représenter en perspective rend cette scène plus facile à exécuter pour les peintres. ⁸³ Pour le scénographe Paolo Landriani l'absence de perspective architecturale dans cette scène mène certains artistes à abuser du châssis de coulisse figurant des arbres, utilisé pour n'importe quel type de scène ouverte : s'insérant visuellement n'importe où dans la scène, ces coulisses permettent de donner de la profondeur sans effort. ⁸⁴ Ce reproche de Landriani nous permet d'appréhender la composition de l'espace naturel : les châssis de forêt sont généralement réalisés dans des tons sombres, en contraste avec le fond de scène, illustrant sou-

⁸¹ « Da die Architektonik in einer solchen Szene am wenigsten theil nehmen darf, so ist hier absichtlich Symetrie so viel wie möglich vermieden worden ». Breysig, *Szenographie oder Bühnen-Gemälde des Königsberger neuen Schauspielhauses*, p. 188.

⁸² Sur la notion d'architecture, voir « Architecture », in Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archæologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, vol. 1, Paris 1832, p. 93.

⁸³ Le colonel Grobert souligne l'avantage des scènes sans architecture : « les erreurs qui résultent de la différence du placement des spectateurs se confondent avec l'irrégularité qui appartient au sujet ». Joseph-François-Louis Grobert, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris 1809, p. 124. Pietro Gonzaga évoque en particulier l'expressivité innée des scènes de nature pour les spectateurs, à l'opposé des scènes d'architecture dans lesquelles « le spectateur n'est aucunement préparé à sentir cette expression de laquelle il ne se doute presque point. » Pietro Gonzaga, *Informations à mon chef ou éclaircissement convenable du décorateur-théâtral*, St-Petersbourg 1807, p. 57.

⁸⁴ « [...] basta per quanto si scorge che allungino la scena nel modo più facile e sbrigativo. Sol che torni comodo al pittore, non si cerca più altro. » Paolo Landriani, Osservazioni sulle scene teatrali sì antiche che moderne, in Giulio Ferrario/Pierre Patte/Paolo Landriani, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Milano 1830, p. 315–369, ici p. 368.



Fig. 19. Romolo Liverani, Scena per commedie per l'Edificio di Giulio Emilia-ni, 1830, n. 1303, Album 8 – tav. 169, Biblioteca Comunale Manfrediana, Faenza



Fig. 20. Romolo Liverani, Scène de forêt, 6 châssis de coulisse et toile de fond, 1863, Teatro Bramante, Urbania. Photographie : Raphaël Bortolotti, 2022

vent un chemin partant au lointain dans des tons plus clairs, comme on l'observe dans les esquisses de Liverani (Fig. 19). Les châssis de coulisses ont ainsi un effet de repoussoir, ajoutant de la profondeur à la scène. Cette manière de traiter les masses est accentuée par le fait que cette scène est longue, multipliant ainsi les coulisses d'arbres sur les côtés, comme on l'observe à Urbania (Fig. 20). Cette caractéristique pousse justement certains scénographes, comme le constate avec regret Landriani, à utiliser les châssis de forêt dans toutes les scènes ouvertes pour reproduire cet effet au lieu de créer des châssis appropriés.

La composition des scènes ouvertes, naturelles, est donc essentiellement redevable au traitement de la lumière et de la couleur par le peintre, qui confère à l'espace la profondeur et l'ampleur requises, notamment grâce à la perspective aérienne. L'espace naturel est donc avant tout tributaire du talent du peintre à créer de l'espace par la maîtrise de la couleur.

Conclusion

Les conventions composant les espaces fictifs des scènes de répertoire se manifestent d'une part à un niveau visuel, par le biais notamment de références iconographiques à l'antique, à certaines architectures, aux goûts et modes de l'époque. Ces conventions s'observent également à un niveau matériel et spatial, comme à travers l'impact de différentes techniques picturales (composition, clair-obscur, lumière peinte) sur la perception physique de l'espace, le rôle du type de plantation de décors (longue ou courte), ou encore les effets de l'éclairage sur ces toiles peintes. Ainsi, des conventions de différentes natures servent la représentation de l'espace fictif, ou plutôt son expression. Associées au différent type d'espace à représenter, ces conventions sont susceptibles de transmettre une impression spatiale spécifique et de produire un effet différent sur le spectateur. Elles peuvent agir sur la perception de la dimension (l'ampleur de l'espace naturel d'une forêt, le confinement d'un cabinet), sur l'expression de différents registres (l'espace rustique, noble, fastueux, etc.), ou sur le ressenti de différents caractères (majestueux, effrayant, etc.). Ces conventions participent ainsi à un ressenti physique de l'espace représenté sur le spectateur. Il ne s'agit pas seulement de montrer un cabinet, mais de faire ressentir au spectateur un espace confiné, ou de peindre une forêt, mais d'exprimer l'ampleur et la profondeur de cet espace sur scène.

Au-delà de ce qu'ils représentent, les décors de répertoire projettent ainsi différents ressentis physiques, sortes d'écrans prêts à accueillir une trame narrative. Ils constituent différentes qualités physiques d'espaces (ample, confiné, menaçant, noble, rustique, etc.), sortes de signifiants utiles aux différentes trames des pièces jouées. Durant la performance, les acteurs projeteront ensuite sur ces toiles un signifié plus spécifique, articulant l'espace du décor avec la trame de la pièce jouée. Ces décors constituent ainsi des espaces génériques au service d'une dramaturgie qu'il s'agit encore d'investiguer, notamment en étudiant la fonction dramatique de ces espaces au sein des pièces où ils sont utilisés.

Scenografia riciclabile. Molteplice uso di una raccolta di disegni scenografici della Vienna biedermeier (1810–1850)

Rudi Risatti

Questo articolo presenta una raccolta recentemente ritrovata di disegni provenienti dai teatri minori, se così lecito chiamarli, della Vienna del primo XIX secolo.

La conservazione della memoria di teatri o fenomeni teatrali ‘minori’ è ancor più difficile di quella dei teatri o fenomeni ‘maggiori’. Il loro contesto popolare, più libero e ufficioso, spesso privo di un apparato archivistico efficiente come quello che sovente si constata in un contesto di corte, più rigido e ufficiale, l’effimera natura dei reperti ad essi collegati e l’inesorabile passare del tempo ne fanno perdere le tracce rapidamente. Ecco perché è importante promuovere e sostenere istituzioni scientifiche capaci di serbare, per i posteri, tutto ciò che tiene vivo il ricordo dell’arte teatrale nei suoi molteplici aspetti. Essa riflette in modo esemplare l’evoluzione culturale e sociale, perché lo fa, includendo diverse discipline, in modo complesso e su più dimensioni.

Dopo una loro fioritura nel secolo scorso, oggi pare esserci un lieve declino delle discipline legate alla ricerca in ambito teatrale. A livello europeo assistiamo a un ridimensionamento di istituti universitari e di ricerca pubblici o privati, in alcuni casi alla chiusura di musei o sezioni museali dedicati al mondo del teatro; si tratta di un fenomeno che va, forse, di pari passo con il livello di popolarità del teatro in sé, indebolito oggi, oltre che dalla televisione – dagli anni Sessanta indiscussa potenza mediatica – da nuovi media e forme d’intrattenimento virtuali e on-demand. Una parte consistente del potenziale pubblico del teatro e del cinema si sta tramutando, da qualche decennio, in una massa di individui in cattività casalinga, agguantati dal piccolo schermo e dal proiettore nel soggiorno – un fenomeno, questo, che la pandemia del 2020 e 2021 ha senza dubbio rafforzato.

Nonostante le tendenze, però, molte realtà teatrali e, parallelamente ad esse, di ricerca in ambito teatrale, restano vive. Oltre all’Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini di Venezia, il Theatermuseum di Vienna è senz’altro una di queste, sia sul piano della ricerca e della conservazione che sul piano della presentazione tramite mostre e progetti di diversa natura. Esso ospita le più importanti collezioni di storia del teatro in Austria, una nazione tradizionalmente votata alle arti performative e musicali fin dal tardo Medioevo. Più di 130.000 disegni, 70.000 stampe, oltre 1000 maquette scenografiche di diverse dimensioni, oltre 1,3 milioni di foto, innumerevoli autografi, 2000 costumi teatrali, centinaia di dipinti, effetti personali di scrittori, compositori e interpreti nonché un’ampissima biblioteca documentano la vita teatrale austriaca e internazionale dal primo periodo moderno a oggi. Tra gli oggetti originali più antichi si contano stampe quattrocentesche e disegni cinque-

centeschi legati alla dimensione delle arti performative. Ma il museo non si limita a conservare il passato, bensì impiega grandi sforzi per preservare oggetti e opere attinenti alle arti performative della modernità e contemporanee. Le collezioni e gli archivi sono in continua crescita e questo differenzia sensibilmente le strategie di lavoro del Theatermuseum da quello degli altri dipartimenti dell'istituzione di cui fa parte, il KHM-Museumsverband, l'unione museale del Kunsthistorisches Museum. Collezionare e gestire nuove acquisizioni in grande scala è, a prescindere dalla loro datazione, una significativa attività del museo.

Quest'introduzione solo per sottolineare che non sarebbe stato possibile raccogliere e studiare la particolare raccolta di disegni proveniente da teatri minori viennesi di cui tratta questo articolo senza una realtà come quella del Theatermuseum. Se si parla di contesti minori parliamo, infatti, di qualcosa che scivola dalle mani, che richiede grandi sforzi di ricerca o, come nel nostro caso, del fortunato ritrovamento di reperti salvati prima di venir dimenticati nel migliore dei casi o dispersi nel peggiore. E tutto ciò solo perché una famiglia ha saputo, dopo aver rinvenuto un convoluto degno di nota, a quale istituzione rivolgersi e ha ottenuto risposta.

Nel giugno del 2018 ricevemmo una telefonata da un'erede¹ dei pittori teatrali Hermann Burghart il Vecchio (1834–1901) e Herrmann Burghart il Giovane (1868–1933), dicendo che stava riordinando la sua casa a Grünbach am Schneeberg, un paesino sotto al 'monte della neve', a ca. 60 km a sud di Vienna, e che lì vi aveva conservato una grande quantità di bozzetti e documenti dei suoi avi. I Burghart, specialmente il padre (Fig. 1), furono pittori teatrali di successo nella Vienna di fine Ottocento ed inizio Novecento² e lavorarono assiduamente per i teatri di corte, ovvero la Hofoper, anche conosciuta come Kärntnertortheater, o il Hofburgtheater, il teatro del palazzo imperiale. Occasionalmente, collaborando con altri pittori come i membri della famiglia Kautsky o i Brioschi – allievi, questi ultimi, di Alessandro Sanquirico, originari di Milano ma trasferitisi a Vienna dal 1838 in poi –, i Burghart fondarono anche atelier privati, che producevano in serie scenografie non solo per i numerosi teatri della città, ma per tutta la regione e anche per teatri all'estero (Fig. 2). La litografia qui riprodotta, databile attorno al 1910, illustra l'Atelier Burghart-Frank, che evidentemente era uno stabile di grandi dimensioni. Questi atelier erano organizzati come consorzi e, dunque, almeno al tempo di Burghart figlio, erano autonomi dagli atelier dei teatri stessi per produzione di decorazioni teatrali o costumi. In questo contesto venivano ingaggiate, cosa poco conosciuta, anche delle donne (Fig. 3).

¹ Si tratta Barbara Maria Kristian, bisnipote di Hermann Burghart il Giovane.

² In merito alla famiglia Burghart ci sono poche fonti bibliografiche e praticamente nessuna monografia. Si faccia, qui, riferimento, ad alcune voci enciclopediche (v. lemma: Burghart): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, a cura della Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1954; Rudolf Schmidt, *Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien 1974–1980; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme/Felix Becker, Leipzig 1907–1950.



Fig. 1. Franz Würbel, ritratto di Hermann Burghart il Vecchio, s. d. (ca. 1890). Litografia, 35,2 × 25,3 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. GS GPG13049.

Nota: Dove non diversamente specificato i diritti delle immagini sono del KHM-Museumsverband © 2023.



Fig. 2. L'Atelier di Hermann Burghart il Giovane e Friedrich Frank, s. d. (prima del 1914?). Foto di un disegno riprodotto su carta, ca. 20 × 30 cm (incl. cartoncino). Vienna, Theatermuseum, inv. FS PM269849



Fig. 3. Atelier per decorazioni teatrali (Atelier Hermann Burghart & Co., Vienna?), s.d. (ca. 1890). 13×16 cm (incl. cartoncino). Vienna, Theatermuseum, inv. FS PE269848 (Fotografo sconosciuto)

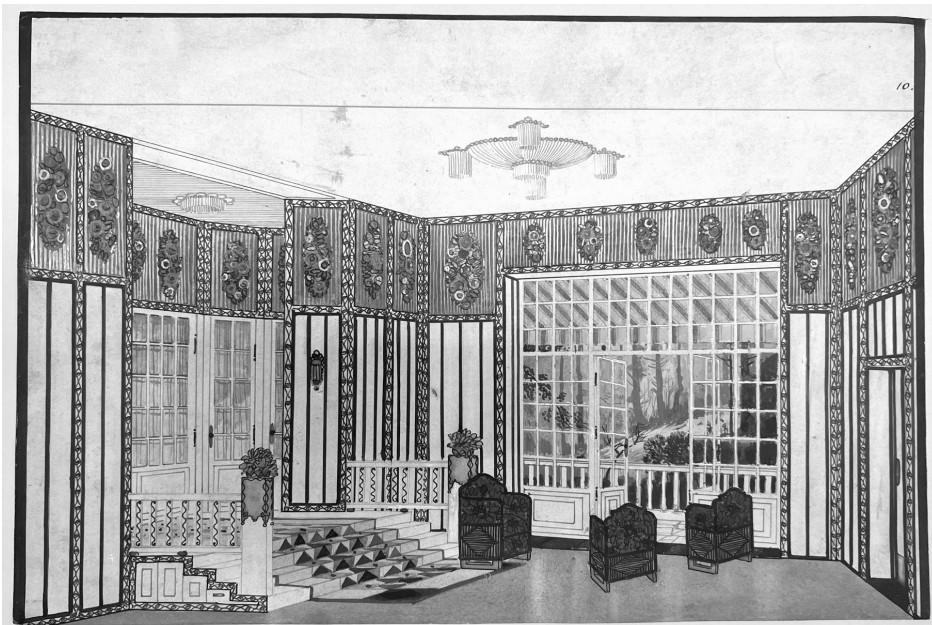


Fig. 4. Hermann Burghart il Giovane, intérieur in Jugendstil, s.d. (ca. 1910). Matita, inchiostro e acquarella su carta, 31,6×47,4 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU70011

Il convoluto dei Burghart rinvenuto a Grünbach am Schneeberg era assai ampio e variegato; conteneva centinaia di bozzetti sparpagliati alla rinfusa, ma anche documenti, foto e pezzi di maquette scenografiche. Tra i molti disegni di Burghart padre, che come curatore riconobbi rapidamente perché al Theatermuseum possedevamo già un notevole numero di sue opere,³ e quelli del figlio, più moderni – talora, specialmente nei dettagli per interni, fortemente orientate allo Jugendstil (Fig. 4) –, mi accorsi ben presto che parecchi fogli ‘uscivano dal seminato’ (Fig. 5a–f), ossia che né tenendo conto dei soggetti rappresentati, né stilisticamente, né dalla qualità della carta o dalla montatura su altri fogli, rispecchiavano gli usi del tempo dei Burghart. Dissi che solo dopo un’attenta analisi sarebbe stato possibile dire qualcosa di più preciso, ma fin dall’inizio pensai potesse trattarsi di bozzetti di primo Ottocento, provenienti dal contesto dei teatri di corte viennesi, di cui la nostra collezione era assai sprovvista rispetto al cinquantennio successivo.

L’erede dei Burghart decise di donare la maggior parte del convoluto al museo, inclusi quei disegni particolari e, nel corso degli ultimi mesi, fu possibile ricomporre il quadro ed arrivare alle conclusioni di questo articolo, che ci fanno entrare in una dimensione in bilico tra i teatri di corte e i cosiddetti teatri minori.

Per cominciare è importante spiegare cosa potrebbero essere teatri maggiori e minori nel vivo contesto teatrale viennese. I maggiori sono senza dubbio i già citati Kärntnertortheater, il teatro che precedette l’Opera di Stato (Fig. 6) e il Hofburgtheater, l’antesignano dell’odierno Burgtheater, incastonato come una pietra preziosa nella facciata del palazzo imperiale (Fig. 7). Entrambi erano perfettamente inseriti nel contesto urbano della città, che allora era ben più piccolo di quello di oggi. La città era ristretta da un’imponente cinta muraria che venne smantellata solo a fine Ottocento, ed entrambi i teatri erano situati al suo interno, nel quadrante sud-ovest e non a caso nelle immediate vicinanze del palazzo imperiale, ma comunque facilmente raggiungibili da tutta la città (Fig. 8). Figli settecenteschi dell’elitario teatro di corte seicentesco, definibili come borghesi per la loro vocazione semi-commerciale, che li tramutò in teatri del soldo accessibili a un pubblico abbastanza ampio a partire dal 1750 circa, essi rimasero, comunque, sempre sotto il controllo diretto di burocrati al servizio della monarchia e detennero, per volontà politica, il monopolio su tutte le pratiche teatrali al chiuso fino a fine Settecento, all’avvento di quelli che, applicando l’approccio di questi studi al contesto viennese, potremmo effettivamente chiamare teatri minori: i cosiddetti Vorstadt-Theater, ovvero i teatri della periferia cittadina.

Le località limitrofe alla città, che oggi sono parte integrante di Vienna ma che allora erano al di fuori dalla cinta muraria, erano percepite forse non proprio

³ Il Theatermuseum di Vienna dispone di una banca dati online (www.theatermuseum.at/online-sammlung/) tramite la quale è facile visionare molti disegni di Hermann Burghart il Vecchio semplicemente inserendo nella barra di ricerca il suo nome. Inoltre, tutti i disegni e le opere nelle collezioni del museo citate in questo articolo e corredate da un numero di inventario sono disponibili online a colori, dove possono essere studiate nel dettaglio.



Fig. 5a–f. Sei disegni provenienti dai teatri viennesi di primo Ottocento dalla serie di fogli bianchi e da quella su cartoncini azzurri. Grafite, inchiostro e colori idrosolubili su carta, ca. 24 × 30 cm e ca. 30 × 42 cm. Vienna, Theatermuseum. 5a: Stanza in stile Biedermeier in toni rosa e indaco con due porte, s. d., inv. HZ HU63715; 5b: La piazzetta a Venezia, s. d., inv. HZ HU63851; 5c: Giardino idilliaco con palme e putti (apoteosi?), s. d. (Theater in der Josephstadt), inv. HZ HU63754; 5d: Antonio de Pian, Interno di officina, s. d., inv. HZ HU63771; 5e: Vasta campagna in *Re Lear*, s. d. (Hofburgtheater, 1822, -37, -51?), inv. HZ HU63905; 5f: Stanza in toni magenta con specchi e tendaggi in stile Biedermeier per *Zu ebener Erde und erster Stock* (Johann Nepomuk Nestroy), Theater an der Wien 1835, inv. HZ HU63736



Fig. 6. Carl Postl, *Kärntnerthortheater*, ca. 1820. Incisione su rame acquarellata, 13,5 × 16,4 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. GS GBK3901



Fig. 7. Carl Postl, *Altes Burgtheater*, ca. 1820. Acquatinta acquarellata, 31,9 × 39,7 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. GS GBU3880

come campagna ma almeno come antiporta della provincia. Anche se idealmente permeate da un'atmosfera bucolica in stampe e dipinti,⁴ erano popolari ed abitate da ceti più umili rispetto agli abitanti del centro città: vi risiedevano, tra i più facoltosi, la piccola borghesia commerciale o contadina, ma soprattutto artigiani e braccianti. Dopo anni di restrizioni assai ferree in campo culturale sotto la reggenza dell'imperatrice Maria Teresa – molto incline ad imporre ai suoi popoli principi educativi, usi e costumi d'alto profilo morale – e in seguito del subentro del figlio Giuseppe nel 1780, alcuni impresari riuscirono ad ottenere il privilegio di costruire nuovi edifici teatrali e di poterci fare spettacoli, anche in musica. Il primo, nel 1781, fu il Theater in der Leopoldstadt⁵ (Fig. 9), il teatro del quartiere leopoldino al di là del Donaukanal, un braccio minore del Danubio che scorre a ridosso della città. Il secondo, nel 1787, fu il Wiedner Theater im Starhembergischen Freihaus (Fig. 10), il teatro che vide la prima mondiale de *Il flauto magico* di Mozart nel 1791⁶ e che nel 1801 venne chiuso perché considerato tecnicamente inadeguato, anche rispetto alle direttive sulla prevenzione di incendi.⁷ Il Freihaustheater vide trasferire gran parte del suo ensemble nel famoso Theater an der Wien⁸ (Fig. 11). Tutt'ora esistente, il Theater an der Wien fu, fin dagli inizi, un piccolo gioiello di tecnologia scenica; inoltre, presentando notevoli dimensioni, fu senza dubbio il concorrente minore più accanito dei teatri maggiori; in esso operarono, tra molti, Emanuel Schikaneder (1751–1812) come impresario e Ludwig van Beethoven (1770–1827) come compositore. Il terzo teatro di periferia fu il Theater in der Josefstadt (Fig. 12), il teatro del quartiere giuseppino, che venne inaugurato nel 1788. Anche se ricostruito e rimaneggiato più volte, anch'esso esiste ancora nello stesso luogo e vide, nel corso di oltre due secoli, illustri personalità del mondo teatrale e musicale sul suo palcoscenico.⁹

Questi teatri di periferia ribaltarono le categorie estetiche del tempo e brillarono assai presto per la loro dinamicità e per un cartellone diversificato, presen-

⁴ Cfr. vedute di alcuni sobborghi della città, oggi inglobati nel contesto urbano, quali Gumpendorf (odierno VI distretto) <http://data.onb.ac.at/rec/baa13517291>, Pötzleinsdorf (odierno XIX distretto) <http://data.onb.ac.at/rec/baa19694559> (visitato l'8 marzo 2023).

⁵ Per informazioni dettagliate su nascita e storia di questo teatro nonché per un registro delle sue produzioni teatrali cfr. Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860*, Wien 1934 (Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek, vol. 3).

⁶ Informazioni sull'attività relativamente breve di questo teatro, che include informazioni sulla prima mondiale de *Il flauto magico*, sono disponibili in diverse pubblicazioni. Ne citiamo tre: Otto Erich Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787–1801*, Wien 1937; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 5: *Von der Aufklärung zur Romantik*, Salzburg 1962, pp. 291–292; Tadeusz Krzeszowiak, *Freihaustheater in Wien, 1787–1801. Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder*, Wien 2009.

⁷ Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 5, pp. 294–295.

⁸ Sulla storia del Theater an der Wien consultare le seguenti pubblicazioni: Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich/Wien 1952; e Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Wien 1962.

⁹ Su storia e repertorio del Theater in der Josefstadt cfr. Anton Bauer, *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788–1988*, Wien 1988.

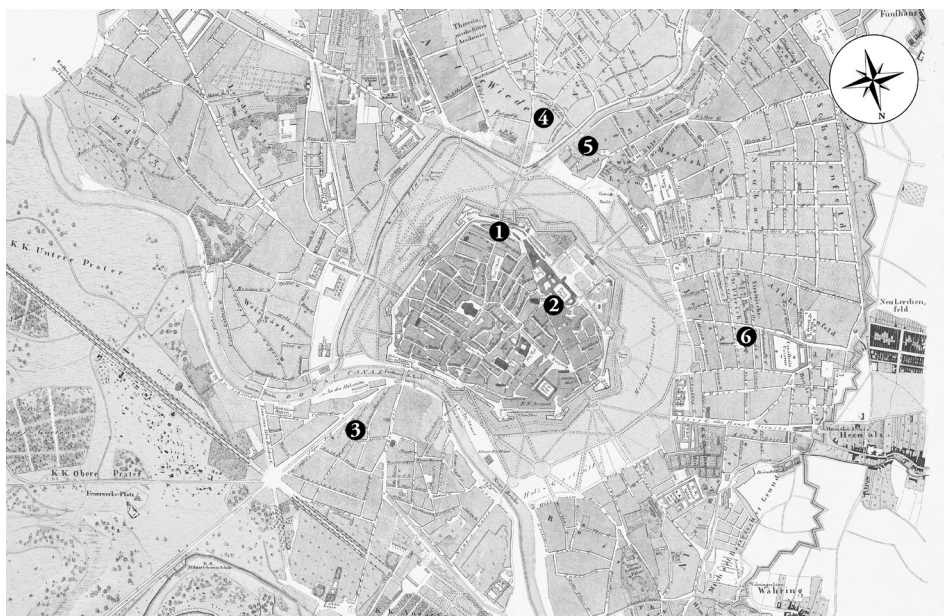


Fig. 8. Dettaglio di una mappa della città di Vienna del Conte Carl Vasquez, prima metà del sec. XIX con indicazione dei teatri della città: 1) Kärntnertortheater (Hofoper); 2) Hofburgtheater; 3) Theater in der Leopoldstadt; 4) Wiedner Theater im Starhembergischen Freihaus; 5) Theater an der Wien; 6) Theater in der Leopoldstadt (Rudi Risatti, 2023)

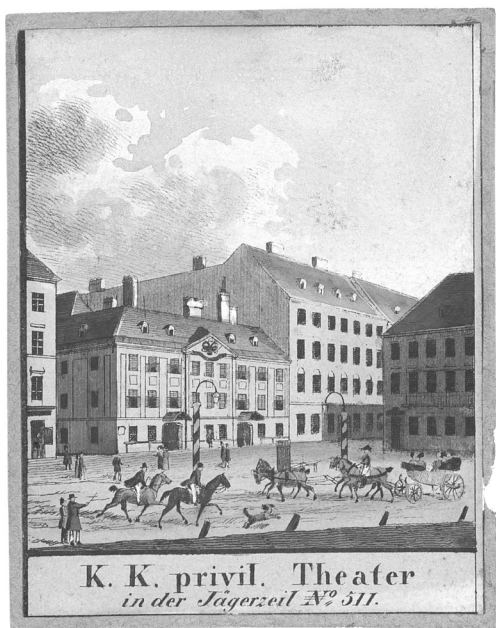


Fig. 9. Conte Carl Vasquez, veduta del Theater in der Leopoldstadt, s.d. (ca. 1835). Acquatinta acquarellata, 9,3×7,5 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. GS GBK9153

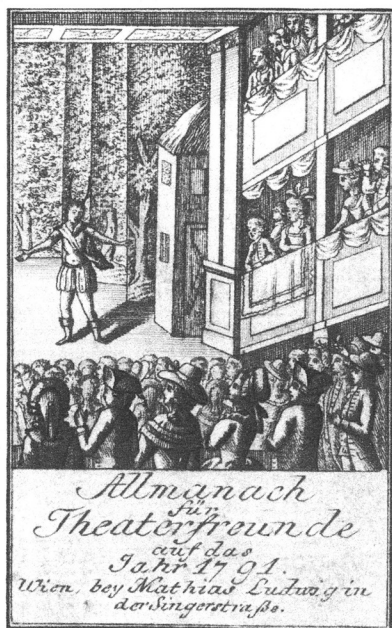


Fig. 10. Anonimo, l'interno del Freihaus-theater auf der Wieden in un almanacco del 1791 (riproduzione del 1955 in un opuscolo del Monopolio austriaco del Tabacco). Ristampa di un'incisione, 6,7×10,3 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. GS GBK3393



Fig. 11. Anonimo, il Theater an der Wien dalla serie «Lotterie des k.k. priv. Theaters an der Wien», 1831. Litografia, 30,5 × 55,2 cm (montato su carta). Vienna, Theatermuseum inv. GS GBS3742

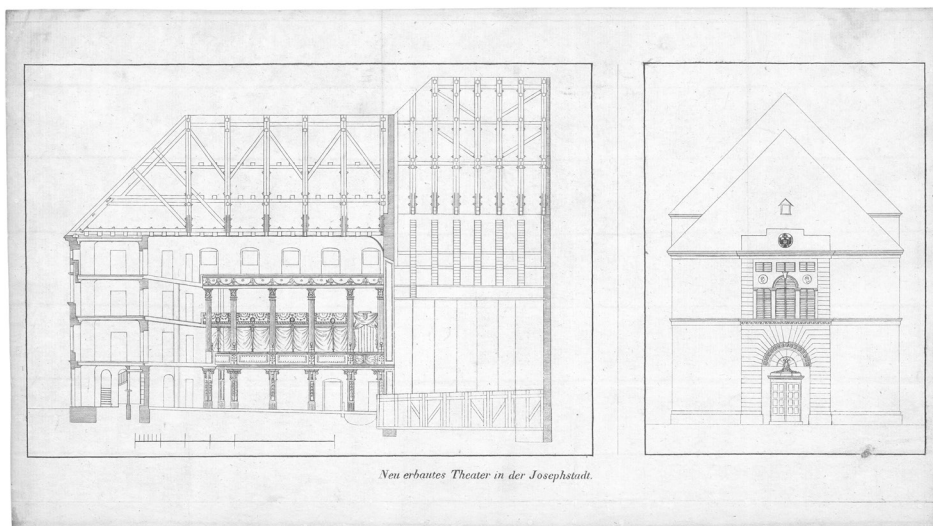


Fig. 12. Joseph Kornhäusel, spaccato e vista frontale del Theater in der Josephstadt, s.d. (dopo il 1822). Incisione su rame, 20,7 × 37,2 cm. Vienna, Theatermuseum GS GBG3872

tando, seppur offrendo un'alta qualità, pezzi ed opere decisamente meno classici e aulici di quelli dei teatri di corte nel centro città e furono, dunque, più accessibili a un pubblico misto e popolare, non a caso dando vita a un genere nuovo, quello dell'Altwiener Volkstheater,¹⁰ il vecchio teatro popolare viennese. In alcuni casi questi teatri puntarono al genere fantastico – si pensi qui ai pezzi di Ferdinand Raimund (1790–1836) – e poi a quello comico-satirico – si veda l'intensa attività dell'irrisorio e geniale Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862), in costante conflitto con la censura imperiale, i cui burocrati non solo controllavano i testi, ma anche le rappresentazioni e prendevano nota, seduti in platea, di ogni battuta improvvisata per poi severamente punire gli artisti, a cui poteva venir vietato di salire sul palco, o i teatri, a cui potevano essere applicate multe ingenti.¹¹

Nella prima metà del XIX secolo tutti i teatri, quelli di periferia così come quelli di corte, furono in concorrenza tra loro; ciononostante trovarono anche modo di collaborare. Quest'aspetto è ben leggibile sulla base dei disegni particolari rinvenuti nel bel mezzo della collezione Burghart. Fin da subito fu facile individuare due gruppi distinti (Fig. 13): i bozzetti su carta bianca semplice e quelli montati su cartoncini color carta da zucchero. Il primo gruppo conta 173 fogli dalle misure ca. 24 × 30 cm, il secondo 68 fogli dalle misure ca. 30 × 42 cm. Entrambi illustrano set di decorazioni teatrali, a cui furono aggiunti, direttamente sul disegno, sui bordi, sul retro o su foglietti allegati, informazioni preziose che ne hanno permesso l'identificazione. Le informazioni sono tutte in tedesco, in scrittura corrente, e molte volte di difficile decifrazione. Dopo un lavoro intenso possiamo dire che queste annotazioni citino, anche se non sempre e non in modo uniforme, pezzi teatrali, luoghi della messinscena¹² e presentino diverse numerazioni, più volte cambiate nel corso del tempo;¹³ a tutto ciò si aggiungono timbrature e firme.¹⁴ Alcune volte si trovano pure date e un'indicazione sullo stato di conser-

¹⁰ La bibliografia su questo tema è assai ampia. Facciamo riferimento qui solo a tre pubblicazioni: Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 31997; Margret Dietrich, *Hanswurst lebt noch*, Salzburg 1965; Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952.

¹¹ Christiane Mühlegger-Henhapel/Rudi Risatti, Johann Nestroy – ein Austropopper? in *Austropop* [pubblicazione in occasione dell'omonima mostra del Theatermuseum], a cura di Marie-Theres Arnbom, Wien 2022, pp. 170–191.

¹² Nella serie su cartoncini azzurri troviamo esplicitamente una volta la voce «neue Burg» (inv. HZ HU63708), ossia il Hofburgtheater, e tre volte quella «Josephstadt» ossia il relativo teatro (invv. HZ HU63732, 63752, 63753).

¹³ Su 136 di 173 fogli della serie bianca compaiono numeri romani da I a XII, grazie ai quali si possono distinguere categorie disparate (per esempio sale e camere, boschi e foreste, viste urbane, spazi sotterranei etc.). Ai numeri romani segue un semplice numero corrente; 37 fogli dispongono del solo numero corrente. La serie su cartoncini azzurri presenta, invece, tre numerazioni distinte: 1) con lettere e numeri, 2) con numero di 'Cahier' e numero corrente, 3) con lettere e uno o due numeri correnti. È chiaro che queste diverse numerazioni indichino, nel corso del tempo, ripetuti usi delle decorazioni raffigurate.

¹⁴ Nella serie su cartoncini azzurri compare per almeno 35 volte la firma «L.Flerx» e almeno 26 volte il timbro «FL», che indicano il direttore del Theater in der Leopoldstadt Louis Flerx, di cui questo articolo tratterà in seguito.



Fig. 13. La serie di fogli bianchi e quella su cartoncini azzurri (Foto: Rudi Risatti, 2023)



Fig. 14. Artista anonimo, Sala grigia con tendaggio rosso in stile neoclassico, 1827. Grafite, penna e colori idrosolubili su carta, su cartoncino, ca. 30 × 42 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63746. Vista sul foglietto extra sottostante con la nota: «No. 293 Mondschein Saal Bogen / mit 6 Colissen und rothen Trapperie / Vorhang / Ist noch in brauchbarem Zustand 1827.» (Foto: Rudi Risatti, 2023)

vazione; in questo caso, però, non si tratta delle condizioni dei fogli in sé, bensì delle decorazioni teatrali raffigurate. Per esempio, chi solleva verso destra il disegno di una sala in stile neoclassico in toni grigi con drappo rosso (Fig. 14), vi trova sotto un foglietto extra incollato sul cartoncino che riporta la seguente nota: «No. 293 Sala del chiaro di luna con sei quinte e una tenda [formata da un] drappo rosso. Tuttora in condizioni accettabili 1827».¹⁵

Questa è un'informazione di rilievo, perché indica che questi disegni documentano vastità e condizioni di uno, o meglio di due arsenali scenografici. Dunque non sono – e questo è confermato dal loro stile assai uniforme, colori accesi abbinati a un tratto semplificato, in tali casi fugace e 'riassuntivo' – bozzetti originali di scenografi diversi, bensì copie dei loro originali o addirittura disegni dal vivo delle decorazioni teatrali, fatti per documentare lo status quo di un fondo scenografico dell'uno o dell'altro teatro. Ma di quale?

Dopo un'analisi, il primo gruppo disegni s'è presto rivelato appartenere ai teatri di corte; dei 173 fogli bianchi 139 citano un concreto pezzo teatrale e sono riconducibili al loro tipico repertorio, specialmente a quello del Hofburgtheater. Questo ci ha permesso di associare molte delle scenografie raffigurate alla data della loro prima rappresentazione presso il teatro. Inoltre, aver individuato 17 volte nel gruppo di fogli bianchi il timbro «Signor Bretschneider, ispettore dell'illuminazione e delle macchine teatrali presso il Hofburgtheater»¹⁶ (Fig. 15), ha tolto definitivamente ogni dubbio sulla loro provenienza. Essi, dunque, riferendosi a realtà maggiori, ci interessano meno in questo contesto.

Il secondo gruppo sui cartoncini azzurri, invece, è assai più complesso. Essi indicano ripetutamente diversi scenografi, tra i quali il veneziano Antonio de Pian (1784–1851), un de Pian junior,¹⁷ Lukas Martinelli (1796–1851) di Graz, Moritz Lehmann (1819–1877) di Dresda (Fig. 16), e alcuni pittori di cui ad oggi si sa poco, come un certo E. Müller e un certo Grünfeld.

Dei 68 bozzetti di questo gruppo solo 16 sono riconducibili a concreti pezzi teatrali. Anche se nelle annotazioni compare solo una parte del titolo o una particolare scena, si tratta comunque di informazioni utili. Come nel caso del gruppo di fogli bianchi, grazie ad esse, infatti, è stato possibile identificare le rappresentazioni e verificare, per esclusione, quando e in quali teatri le decorazioni a cui si riferiscono i disegni in questione siano andati in scena. Il gruppo, stando ai dati raccolti, abbraccia un periodo che va dal 1813 al 1854 ed è, evidentemente, l'inventario per un altro fondo scenografico, che fu usato da diversi teatri minori e rimaneggiato più volte, soprattutto per quelli di periferia.

Entriamo ora nel dettaglio per spiegare meglio quest'ultimo punto. Tra i pezzi citati più antichi c'è *Mosè*, opera del compositore austriaco Ignaz Seyfried

¹⁵ «No. 293 Mondschein Saal Bogen / mit 6 Colissen und rothen Trapperie / Vorhang / Ist noch in brauchbarem Zustand 1827.» Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63746. Traduzione dell'autore se non diversamente specificato.

¹⁶ «F. B. Bretschneider / Maschinerie- & Beleuchtungs- Inspector / am k: k: Hof-Burg-Theater». Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63876.

¹⁷ Si tratta, evidentemente, del figlio di Antonio de Pian, Giovanni Battista (1813–1857).

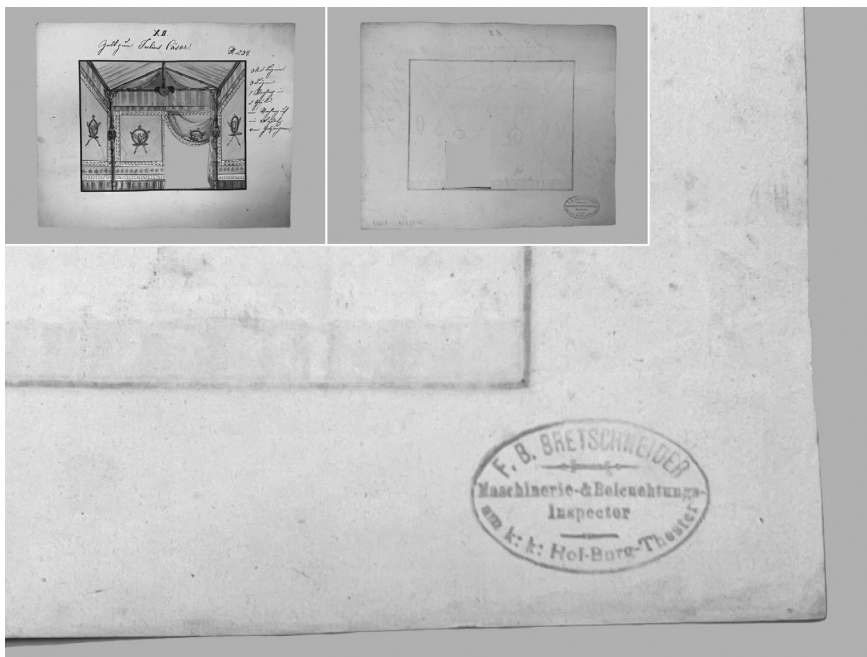


Fig. 15. Artista anonimo, Tenda da campo per *Julius Cäsar* (Hofburgtheater, 1850) dalla serie di fogli bianchi. Grafite, penna e colori idrosolubili su carta, 24,6 × 31,1 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63876. Vista sul recto del foglio con timbro del direttore tecnico del teatro (Foto: Rudi Risatti, 2023)



Fig. 16. Hans Canon, Ritratto del pittore teatrale Moritz Lehmann, s.d. (ca. 1855). Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (2023 © ÖNB)

(1776–1841), andata in scena al Theater an der Wien il 24 aprile 1813. Il disegno (Fig. 17) mostra un palazzo egizio, dietro al quale si staglia una piramide avvolta da nubi. La locandina del teatro¹⁸ menziona [Vincenzo] Sacchetti¹⁹ e un certo Gail²⁰ come scenografi, ma forse vi collaborò anche il più giovane Antonio de Pian. Esiste, infatti, un'incisione intitolata *Moises* (Fig. 18) in una raccolta pubblicata da Norbert Bittner a Vienna nel 1818,²¹ che inserisce, dietro a un sontuoso portale per angolo piazzato nella parte anteriore del palco, lo stesso motivo della piramide, quasi identico: se si sovrappongono digitalmente le due piramidi l'una sull'altra ci si accorge che si trattava, con ogni probabilità, del medesimo fondale dipinto, rimaneggiato e poi riutilizzato per altri scopi.

Un altro esempio, straordinario, è senz'altro *Il flauto magico* di Mozart, di cui fin dall'inizio fu possibile riconoscere due bozzetti scenografici, anch'essi con motivi egizi (Figg. 19, 20). Il primo è l'accesso al palazzo di Sarastro, che soddisfa le aspettative di un pubblico che amava il genere fantastico e motivi esotici, ma che, grazie alle prime pubblicazioni archeologiche a seguito della campagna d'Egitto napoleonica (1798–1801),²² non era del tutto estraneo a simili morfologie; il secondo illustra il cortile davanti ai tre templi: quello della Saggiezza, affiancato da quello della Ragione e della Natura. La certezza che si tratti de *Il flauto magico* la dà un'annotazione su un foglietto dietro al disegno: «Numero 251. Scenografia per i templi de Il flauto magico formato da dieci quinte e un fondale. In condizione molto buone 1827».²³

¹⁸ È stata finora rinvenibile solo la locandina della seconda rappresentazione, avvenuta il 25.4.1813, cfr. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18130425&seite=1&zoom=33> (8 marzo 2023).

¹⁹ Vincenzo († dopo il 1820) fu fratello minore e allievo del ben più conosciuto pittore teatrale padovano Lorenzo Sacchetti (1766–1843), che rincontreremo in seguito. Che fu Vincenzo e non Lorenzo ad appoggiare con entusiasmati creazioni scenografiche Emanuel Schikaneder presso il Theater an der Wien è asserito da Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 5, p. 296, il quale si rifà a una nota di Lorenzo Sacchetti nel suo *Faßlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Theater-Mahlerei = Quanto sia facile l'inventare Decorazioni Teatrali Guida Elementare. Allen Jünglingen, welche in diese Kunstschule eingeführt zu werden wünschen, gewidmet*, Praha 1830. Secondo Kindermann, Lorenzo Sacchetti dice che i Galli Bibiena furono maestri di Vincenzo. Oltre a questo, al momento, non sono state reperite controprove per l'effettiva attività di Vincenzo presso il Theater an der Wien.

²⁰ Si tratta probabilmente di Mathias Gail (1773/4–1830).

²¹ *Theater-Decorationen nach den Original Skizzen des k.k. Hof Theater Mahlers Anton de Pian, gestochen und verlegt von Norbert Bittner*, Wien 1818. La raccolta è consultabile online sul sito della biblioteca nazionale austriaca: <http://data.onb.ac.at/rec/AC10373282>, v. «Digitales Objekt», o in un'altra versione non rilegata e non del tutto completa sul sito del Theatermuseum; per la specifica incisione relativa al Mosè consultare: www.theatermuseum.at/de/object/1365325/ (8 marzo 2023). Nella raccolta di Bittner, la scenografia per Mosè è la numero 51.

²² Cfr. ad esempio *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Seconde édition dédiée au Roi*, a cura di Charles Louis Fleury Panckoucke, Paris 1822 (*Antiquités-Mémoires*, vol. 8).

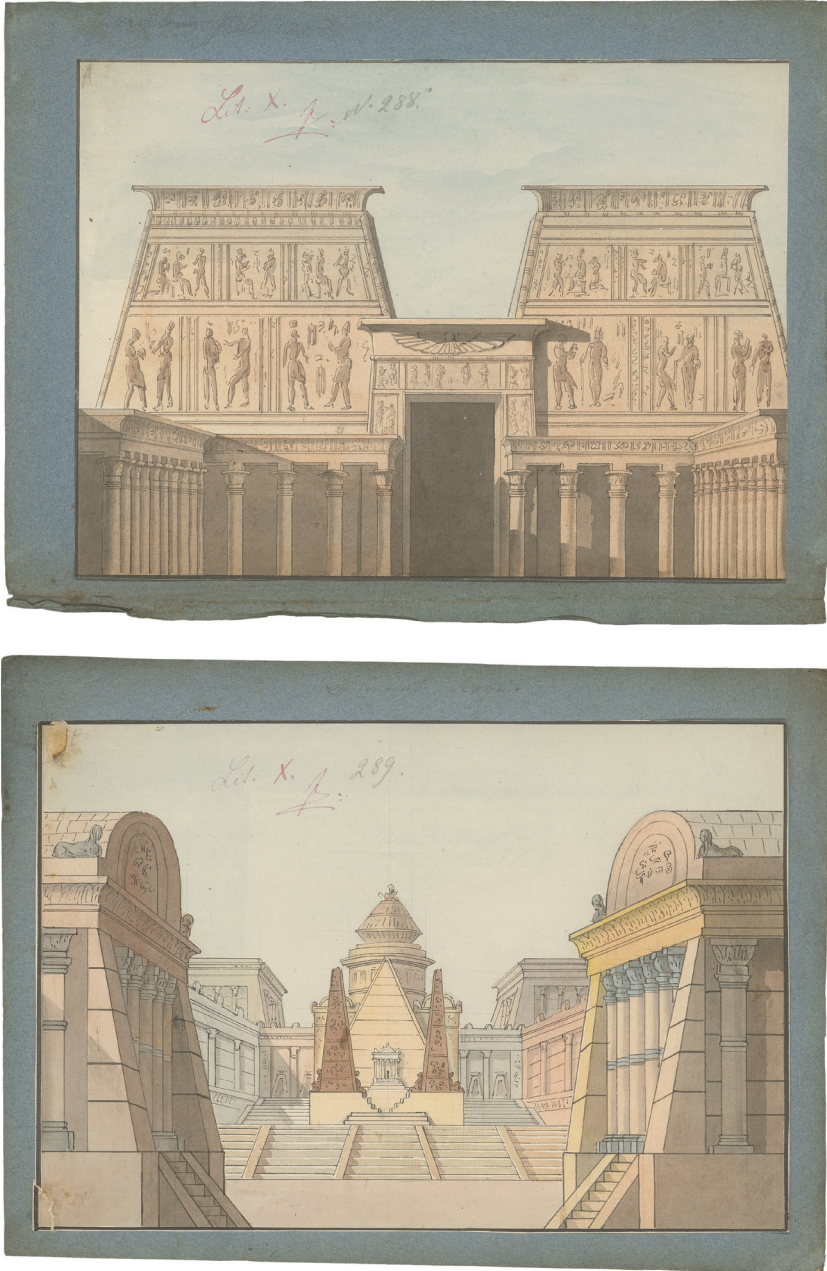
²³ «No: 251. Zauberflöte Tempel Bogen & 10. Colissen/ No. 254. Detto Prospekt/ In sehr guten Zustand 1827.» Annotazione su un foglietto extra incollato sul recto del cartoncino azzurro che si vede sollevando il disegno verso sinistra, Theatermuseum, inv. HU 63606.



Fig. 17. Artista sconosciuto, idea attribuita a Vincenzo [?] Sacchetti e Mathias Gail, Scenografia per *Mosè* (Seyfried), 1813 (Theater in der Wien). 29,2 × 39,8 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63765



Fig. 18. Norbert Bittner da Antonio de Pian, Assetto scenografico per *Mosè* (Seyfried), in *Theater-Decorationen nach den Original Skizzen des k.k. Hof Theater Mahlers Anton de Pian*, gestochen und verlegt von Norbert Bittner, Wien 1818, n. 51. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 839522-B (2023 © ÖNB)



Figg. 19–20. Artista sconosciuto, Scenografie per *Il flauto magico* (accesso al palazzo di Sarastro e il cortile davanti ai tre templi), s. d. (prima del 1818). Grafite, penna e colori idrosolubili su carta, montati su cartoncini azzurri, 28,5 × 39,2 cm; 29,5 × 40 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63605-6

Anche qui l'annotazione, parlando dello stato di conservazione, non si riferisce al disegno stesso, bensì alle decorazioni teatrali, che per forza di cosa dovettero essere già state utilizzate precedentemente. Una ricerca sulla cronologia delle rappresentazioni de *Il flauto magico* nei diversi teatri della città a partire dalla prima assoluta (1791) fino all'anno citato dall'annotazione (1827) suggerirebbe che la scenografia illustrata dai disegni in questione si possa riferire alla nuova messinscena dell'opera di corte (Kärntnertortheater) del 3 novembre 1818. In effetti, la vicinanza stilistica con il disegno per il *Mosè* di Seyfried ricorda lo stile di Antonio de Pian, di cui si sa ufficialmente che rivestì l'incarico di scenografo proprio per quel *Flauto magico*.²⁴ Quest'ipotesi va, però, scartata, perché la già citata raccolta di incisioni di Bittner, pubblicata nello stesso anno, quando de Pian già non lavorava più al Theater an der Wien e divenne ufficialmente pittore teatrale della Hofoper, contiene ben sei incisioni con scenografie di sua invenzione per *Il flauto magico*,²⁵ due delle quali «nuovamente decorate»,²⁶ ma nessuna di esse corrisponde ai nostri due disegni originali. Ciò significa, dunque, che i nostri debbano per forza risalire a messinscene precedenti a quelle incise da Bittner su idea di de Pian. Andando a ritroso ci sono queste possibilità: 1) la messinscena della Hofoper del 27 giugno 1812 con decorazioni di Antonio Arrigoni, Kaspar Melchior e Wenzel Scharchan, forse l'opzione più probabile; 2) quella del Theater in der Leopoldstadt del 2 dicembre del 1810, i cui scenografi ad ora sono, però, sconosciuti; 3) quella del primo aprile 1802 presso il Theater an der Wien, rappresentata solo in quell'anno, per ben 33 volte, e che venne molto lodata, anche grazie alle congeniali possibilità tecniche del nuovo teatro,²⁷ e fu, probabilmente, di Vincenzo Sacchetti,²⁸ ed infine 4) la messinscena del 24 febbraio 1801 presso la Hofoper, con scene del rinomato scenografo padovano Lorenzo Sacchetti (1766–1843), fratello maggiore di Vincenzo. Al momento non è stato possibile stabilire con certezza di quale produzione si tratti, ma fino a che non ci saranno nuove scoperte, è lecito asserire che i due disegni in questione siano, in ogni caso, i più antichi disegni scenografici viennesi originali per *Il flauto magico* dopo la prima assoluta del 1791 e che siano, quindi, preziosissimi.

Che, più tardi, le decorazioni teatrali raffigurate da questi disegni siano sicuramente state riutilizzate presso il Theater in der Leopoldstadt, rende la cosa ancor più intrigante. Il gruppo di disegni montati su cartoncini azzurri infatti, pare

²⁴ Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, vol. 2: *Die Wiener Hofoper (Staatsoper), 1811–1974*, Wien 1975, pp. 499–500. Per le messinscene della stessa opera nei teatri di corte prima del 1811 cfr. il Vol. 1: *1776–1810*, Wien 1966, p. 143.

²⁵ Bittner, *Theater-Decorationen nach Original-Skitzen*, tavv. 29, 49, 59, 73, 82, 92.

²⁶ Ibid., s.p. Il sommario delle incisioni nelle ultime pagine della raccolta riporta, presso le incisioni 82 e 92, la seguente didascalia: «Zauberflöte. Oper. Neu decorirt.» Si differenzia, dunque, tra due messinscene diverse.

²⁷ Attila Láng, *200 Jahre Theater an der Wien. «Spectacles müssen seyn»*, Wien 2001, pp. 26–27.

²⁸ Ciò si può solo dedurre stando alle asserzioni di Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. 5, p. 296.

rispecchiare, dopo molteplici scambi e ricicli con altri teatri, il fondo di decorazioni del Theater in der Leopoldstadt. Ciò è supportato da più indizi. In primo luogo dal fatto che ben dieci dei suoi disegni menzionino pezzi teatrali che si tengono proprio in quel teatro di periferia. Tra questi dieci compaiono produzioni molto importanti per la storia del teatro viennese, alcune rimasero nel cartellone per decenni, come due del commediografo Ferdinand Raimund, ossia *Der Diamant des Geisterkönigs* (il diamante del re degli spettri) del 1824 (Fig. 21) o *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (la ragazza del mondo fatato ovvero il contadino milionario) del 1826 (Fig. 22).²⁹ Lo stile di questi disegni è diverso da quelli che abbiamo già visto in precedenza, perché i tempi erano, ormai, cambiati e i pezzi di Raimund, con la loro atmosfera fatata, davano ampio sfogo a stili molto eterogenei, tra l'esotico e il fantasy; inoltre presso il Theater in der Leopoldstadt lavoravano altri scenografi e macchinisti³⁰ rispetto ai teatri di corte o al Theater an der Wien, che svilupparono un'estetica nuova.

In secondo luogo, che il fondo scenografico che si evince dai nostri bozzetti appartenga, nella sua fase finale, al Theater in der Leopoldstadt, è suggellato dalla firma e timbro di Louis Flerx (1825–1890) che ricorrono nel gruppo per almeno 35 volte (Fig. 23). Flerx fu il figlio illegittimo ed erede del famoso direttore del Theater in der Leopoldstadt Carl Carl [Karl Andreas von Bernbrunn] (1787–1854) (Fig. 24). Dopo sedici anni di attività, alla fine del 1854, Carl morì improvvisamente e Flerx si trovò ad amministrare per qualche mese il teatro. Carl aveva rilevato il teatro nel 1838, facendo centinaia di nuove produzioni teatrali con i migliori comici ed interpreti viennesi. Dal punto di vista dell'allestimento scenico pare evidente che, fin dagli inizi della sua direzione, Carl comprò diverse scenografie da altri teatri che non ne abbisognavano più; ed è chiaro che firma e timbro e nuova numerazione dei bozzetti da parte del figlio Flerx siano un tentativo di fare l'inventario di un fondo riciclato e riassembleto più volte. Questo spiega le disparate indicazioni sui fogli o sui cartoncini azzurri.

²⁹ Gli altri otto pezzi teatrali individuati in ordine cronologico sono: *Der Freischütze, oder: Die Schreckensnacht am Kreuzwege* (Joseph Alois Gleich da Friedrich Laun) del 1816; *Robinson Crusoes Rückkehr ins Vaterland* (Ferdinand Rosenau [da Daniel Defoe?]) del 1818; *Der Berggeist, oder die drey Wünsche* (J. A. Gleich) del 1819; *Die nach Norden reisende, und auf eine Insel durch Sturm verschlagene Schauspielergesellschaft* (Karl Meisl) del 1819, cfr. Fig. 25c (?); *Zu ebener Erde und im ersten Stock, oder: Die Launen des Schicksals* (Johann Nepomuk Nestroy) del 1835, cfr. Fig. 5f; *Die goldene Zaubermschel, oder: Amors Schelmereien* (Karl Schadetzyky) del 1839; *Gustav Adolf in München, oder: Die Schlacht am Lech* (Johann Friedrich Bahrdt) del 1849; *Die Kreuzfahrer (Kreuz-Ritter von Nicäa)* (August von Kotzebue) del 1854.

³⁰ Scenografi del Theater in der Leopoldstadt menzionati nelle locandine attorno al 1808 (i nomi propri sono, spesso, omissi): Stephan Dolliner, Joseph Switil, macchinisti: Winterhalter, Neefe e Janitz; attorno al 1818: Institoris, Schmidt, Schilcher, Krabathi; attorno al 1835: di nuovo Dolliner, Neefe e Schilcher, inoltre Michael Mayr, Lehmann, Möser e il macchinista Simonet; attorno al 1850: de Pian junior e Lehmann. Questa lista è assai informativa, ma non può essere ritenuta, allo stato attuale, completa.



Fig. 21. Stefan Dolliner, Institoris, Scenografia per *Der Diamant des Geisterkönigs* (Ferdinand Raimund), Theater in der Leopoldstadt 1824. Grafite, penna e colori idrosolubili su carta, montato su cartoncino azzurro, 29,3 × 39,4 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63763



Fig. 22. Stefan Dolliner et. al., Scenografia per *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (Ferdinand Raimund), Theater in der Leopoldstadt 1826. Grafite, penna e colori idrosolubili su carta, montato su cartoncino azzurro, 28,4 × 37,4 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63764

In definitiva, che nel periodo prima di Carl Carl e Louis Flerx ci fossero intense collaborazioni tra teatri minori e maggiori nel produrre e riutilizzare decorazioni teatrali, persino nello scambiarsi artisti e macchinisti, è sottolineato in modo esemplare dalla locandina³¹ del pezzo *Die goldene Zaubermuschel, oder: Amors Schelmerieien* (La conchiglia d'oro, o gli scherzi d'Amore), una «pantomima fatata comica in due atti» che si tenne al Theater in der Leopoldstadt nel 1839, di cui abbiamo anche un disegno.³² L'introduzione dice:

La nuova stanza e la decorazione finale del primo atto sono del signor de Pian, quella finale del secondo atto sono del signor Rübiger, pittore teatrale del Theater an der Wien. La grotta dei coralli e le altre decorazioni sono di M. Mayr, scenografo di questo teatro [Theater in der Leopoldstadt]. Le macchine di Seitelhofer, capomastro del Theater an der Wien, così come di J. Simonet e di Ed. Reisinger.³³

Per concludere mi sta a cuore sottolineare come questa serie di bozzetti sia testimone di uno sviluppo interessantissimo dal punto di vista stilistico e iconografico, a cavallo tra il periodo neoclassico di stampo napoleonico (cfr. Fig. 14), lo stile Biedermeier un po' impettito nella rappresentazione di spazi chiusi (Fig. 25a, cfr. anche Fig. 5d), e nuove forme più libere, in qualche modo anticipatrici dei moti rivoluzionari anti-monarchici del 1848. Non abbiamo, infatti, come abbiamo visto con *Mosè* e *Il flauto magico*, solo elementi esotici con architetture particolari o spazi immaginari con putti volanti e apoteosi (Fig. 25b), ma anche elementi del tutto inconsueti, come una scena ambientata al polo Nord (Fig. 25c), forse del 1819,³⁴ interni dai cromatismi molto accesi (Fig. 25d) o decisamente originali, con pareti e marmi con decoro celeste e a nuvole pur mantenendo forme del tutto classiche (Fig. 25e) oppure soluzioni davvero sorprendenti, dalla parvenza prefuturista – si veda qui una soluzione (Fig. 25f) dai toni caldi, con un proskenio e un fondale che puntano a forme completamente estranee allo stile ricorrente della borghesia di primo Ottocento. Una borghesia, questa, che – appunto per rifugiarsi dall'odioso benpensantismo del tempo – tanto amava andare agli spettacoli dei teatri 'minori' o di periferia, più liberi e irrisori, non a caso perseguitati da una censura che lamentava in modo assillante l'oltrepasso del limite della decenza e sospettava, ovunque, tendenze eversive. Proprio per questi motivi, tale magnifica 'scenografia riciclabile' e i disegni che la documentano meriteranno ulteriori e più ampi studi in futuro.

³¹ Vienna, Theatermuseum, inv. PA RaraG6373.

³² Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63718, qui non riprodotto.

³³ «Das neue Zimmer und die Schlußdekoration des ersten Akts von Hr. De Pian, die Schlußdekoration des zweiten Akts von Hr. Rübiger, Dekorateurs des k. k. privat Theaters an der Wien. Die Korallengrotte und die übrigen Dekorationen von M. Mayr, Dekorateur dieser Bühne. Maschinen vom Hr. Seitelhofer, Theatermeister des k. k. privat Theaters an der Wien, J. Simonet und Ed. Reisinger». Vienna, Theatermuseum, inv. PA RaraG6373.

³⁴ Il disegno potrebbe forse riferirsi a *Die nach Norden reisende, und auf eine Insel durch Sturm verschlagene Schauspielergesellschaft* (Meisl), Theater in der Leopoldstadt 1819.



Fig. 23. Moritz Lehmann, *Gelbes modernes Zimmer* (stanza gialla moderna), s.d. Dettaglio con timbro e firma di Louis Flerx. Grafite, penna e colori idrosolubili su carta, montato su cartoncino azzurro, 28,5×39,3 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. HZ HU63710

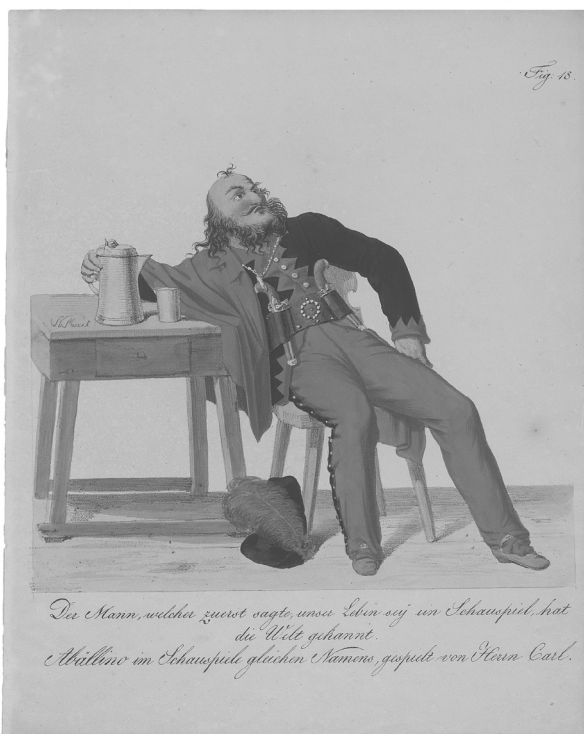


Fig. 24. Johann Nepomuk Muxel, Ritratto del direttore del Theater in der Josephstadt Carl Carl nelle vesti di Abällino nell'omonimo pezzo di Heinrich Zschokke, s.d. (1814–1816). Litografia acquarellata, 25,3×20,3 cm. Vienna, Theatermuseum, inv. GS GPM8606



Fig. 25a-f. Sei disegni provenienti dai teatri viennesi di primo Ottocento, dalla serie su cartoncini azzurri. Grafite, inchiostro e colori idrosolubili su carta, ca. 30 × 42 cm. Vienna, Theatermuseum. 25a: Moritz Lehmann, *Altes Kaffeehaus* (vecchio caffè), poi riutilizzato per *Gustav Adolf* (Bahrdt), s.d., inv. HZ HU63729; 25b: Lukas Martinelli, Grande sfera di cristallo in un giardino con putti, anfore e plinti per apoteosi (decorazione finale per *Die Treue*; pezzo non identificato), s.d., inv. HZ HU63753; 25c: Scena polare, forse per *Die nach Norden reisende, und auf eine Insel durch Sturm verschlagene Schauspielergesellschaft* (Meisl), s.d. Theater in der Leopoldstadt 1819, inv. HZ HU63759; 25d: E. Müller, de Pian jun., *Feuer-Saal* (sala del fuoco), s.d., inv. HZ HU63749; 25e: Antonio (?) de Pian, *Foyer* classicistico con caminetto e pareti decorate con cielo e nubi, s.d., inv. HZ HU63608; 25f: *Feuer Saal Bogen* (arco della sala del fuoco), s.d., inv. HZ HU63607

S'adapter à une petite scène. Les cas de trois théâtres français et suisses, et de leurs décorations des années 1770–1820

Marc-Henri Jordan

Afin d'aborder quelques défis rencontrés par les dessinateurs et peintres chargés de concevoir et d'exécuter des décorations destinées à des scènes de petites ou relativement petites dimensions, comme pouvaient l'être celles de certains théâtres mineurs ou provinciaux, cette étude examine trois cas particuliers qui ont pour point commun de ne pas être des théâtres publics. La raison en est que la documentation iconographique rassemblée les concernant permet d'examiner concrètement des problématiques et des pratiques communes aux théâtres dits mineurs. Le premier cas sera celui du théâtre de la cour des Princes au château de Versailles. L'attention sera accordée d'abord à la solution originale apportée en 1762 pour améliorer les possibilités de la scène inconfortable de ce théâtre de cour étonnamment petit. Les décorations de ses spectacles pourront être abordées grâce à des projets des années 1770–1780, dessinés par l'architecte Pierre-Adrien Pâris (1745–1819) et nouvellement identifiés, ainsi qu'à un élément original conservé ; ceux que ce dessinateur dut élaborer pour représenter les mêmes ouvrages sur la scène plus vaste du château de Fontainebleau, illustreront, par comparaison, comment il s'adapta à chacune de ces scènes. À ce théâtre de cour s'ajouteront deux théâtres de société de grandes demeures de Suisse romande. Afin de s'inscrire logiquement dans notre sujet, ils ne seront pas présentés ici dans un ordre chronologique mais selon le critère de leur grandeur, allant en l'occurrence du plus grand au plus petit. Il s'agira ainsi d'abord du théâtre aménagé en 1821–1822 dans le Palais Eynard à Genève, pour lequel ses commanditaires, Jean-Gabriel et Anna Eynard, firent appel à des Italiens, l'architecte toscan Giovanni Salucci et le grand décorateur de la Scala de Milan, le peintre Alessandro Sanquirico ; trois toiles de fond des décorations exécutées dans son atelier sont exceptionnellement documentées par des daguerréotypes. Enfin, seront examinées et mises en perspective les décorations d'origine, conservées contre toute attente, de la petite scène démontable du château d'Hauteville (près de Vevey), peintes à Lyon en 1777. Au fil de ces trois études de cas, il sera surtout question de la manière dont des projets de décorations furent conçus en tenant compte des particularités de la scène ou adaptés aux dimensions de celle-ci, mais aussi du fait que les décorations en usage sur de petites scènes purent faire écho, de manières diverses et par plusieurs biais, à celles vues sur les scènes des grands théâtres.

Les améliorations d'un théâtre de cour à Versailles et ses décorations adaptées

Le théâtre de la cour des Princes à Versailles fut aménagé en 1682 au rez-de-chaussée du passage, ouvert par trois arcades, qui relie ladite cour au parterre du Midi (Fig. 1–3). La disposition des murs de la construction de Jules Hardouin-Mansart mettait à disposition de cette « salle de comédie » un espace restreint et irrégulier offrant de surcroît bien peu de possibilités d'amélioration. Les dimensions intérieures étaient d'environ 18,50 mètres en longueur et 8,20 mètres en largeur (11,80 mètres, embrasures des arcades comprises). À plusieurs reprises, on tenta de remédier aux défauts de cette salle étonnamment petite pour Versailles. Elle fut utilisée jusqu'à fin 1785 pour les « spectacles ordinaires » de la Cour, lesquels se composaient de tragédies, de comédies, d'opéras et de ballets, qui occupaient trois soirées par semaine. À partir de janvier 1786, une nouvelle salle disposant d'une scène plus vaste, aménagée dans l'aile Gabriel ou aile Neuve, précisément dans le volume de l'ancien escalier des Ambassadeurs, vint remplacer celle de la cour des Princes. Démolie en 1810, la petite salle versaillaise nous est connue par une série de plans,¹ et ses décorations par les projets de deux dessinateurs (Michel-Ange Slodtz et Pierre-Adrien Pâris).²

La taille de la salle de la cour des Princes et de sa scène est rendue encore plus évidente par comparaison avec celle de la Belle-Cheminée au château de Fontainebleau, construite en 1725 et dont la scène fut renouvelée en 1754, et avec celle de l'aile Neuve à Versailles (Fig. 4–6). Les projets de Pierre-Adrien Pâris, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, présentés ci-après, furent composés entre 1778 et 1784, par conséquent pour la scène telle qu'elle fut reconstruite en 1762.³ Avant d'aboutir à la solution mise en œuvre à cette date, un projet très ambitieux avait été envisagé pour rallonger la salle et surtout la scène, repoussée au-delà du mur du lointain (avec une avant-scène flanquée de loges), afin de pouvoir y planter les décorations servant aux théâtres des châteaux de Fontainebleau et de Choisy : le plateau, d'une forme désormais régulière, aurait atteint quelque 12,10 mètres de l'avant-scène au nouveau mur du lointain, permettant de planter six paires de châssis au-devant du rideau ou de la ferme de fond (Fig. 7). L'ampleur et le coût des travaux qu'aurait impliqués l'établissement d'une salle s'étendant dans la profondeur de la Vieille Aile (dont plusieurs travées de sa façade sur la Grande Cour auraient été modifiées) eurent vite raison de ce rêve.

¹ Voir en dernier lieu Vincent Pruchnicki, Un théâtre au château de Versailles. La comédie de la cour des Princes, in *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], Articles et études, mis en ligne le 12 octobre 2009, <https://doi.org/10.4000/crcv.10909> (tous les liens dans cet article consultés pour la dernière fois le 28 décembre 2023) ; id., La comédie de la cour des Princes, in *Architectures de théâtre à Versailles, lieux présents et lieux disparus*, éd. par Béatrix Saule, Paris/Versailles 2016, p. 13–29.

² Sur ceux de Slodtz voir François Souchal, *Les Slodtz sculpteurs et décorateurs du Roi (1685–1764)*, Paris 1967, p. 699, pl. 69a–b et 70a.

³ Sur les travaux envisagés et exécutés en 1762 voir Pruchnicki, Un théâtre, p. 9–12.

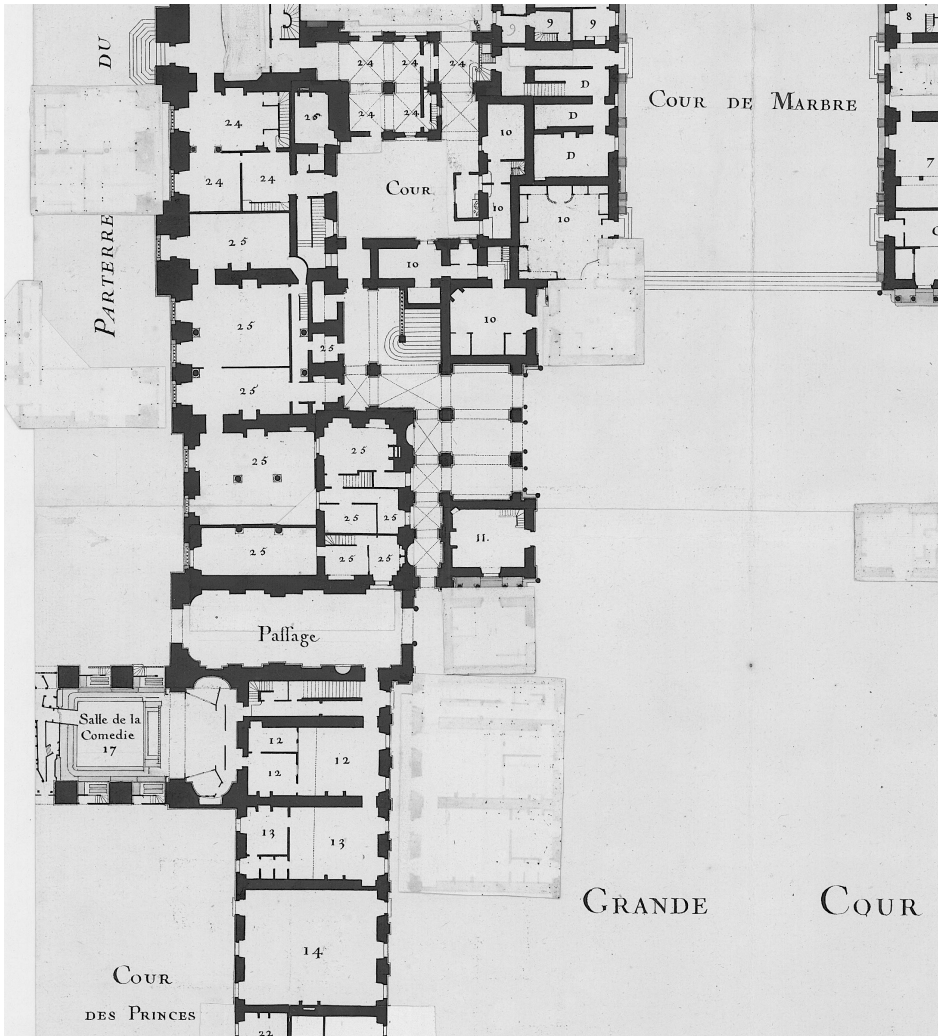


Fig. 1. Détail du plan du rez-de-chaussée du château de Versailles, vers 1750, plume, encre et lavis, 90,2 × 62,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, VA 448(B) F^o 6 (© Gallica BnF)

La solution de fortune finalement adoptée fut soutenue par madame de Pompadour, dont l'influence sur la programmation des scènes de la Cour est connue. C'est au machiniste Louis-Alexandre Girault que l'intendant des Menus Plaisirs, Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, avait confié ce projet.⁴ La nouvelle scène est documentée par plusieurs dessins : des plans de 1762 (Fig. 8), un de 1780 environ (Fig. 4), lequel pourrait être un projet d'amélioration (incluant des détails non exécutés), et surtout deux coupes, datées entre 1778 et 1785 par Vincent Pruch-

⁴ *Journal de Papillon de La Ferté*, éd. par Ernest Boyse, Paris 1887, p. 82 (16 septembre 1762).

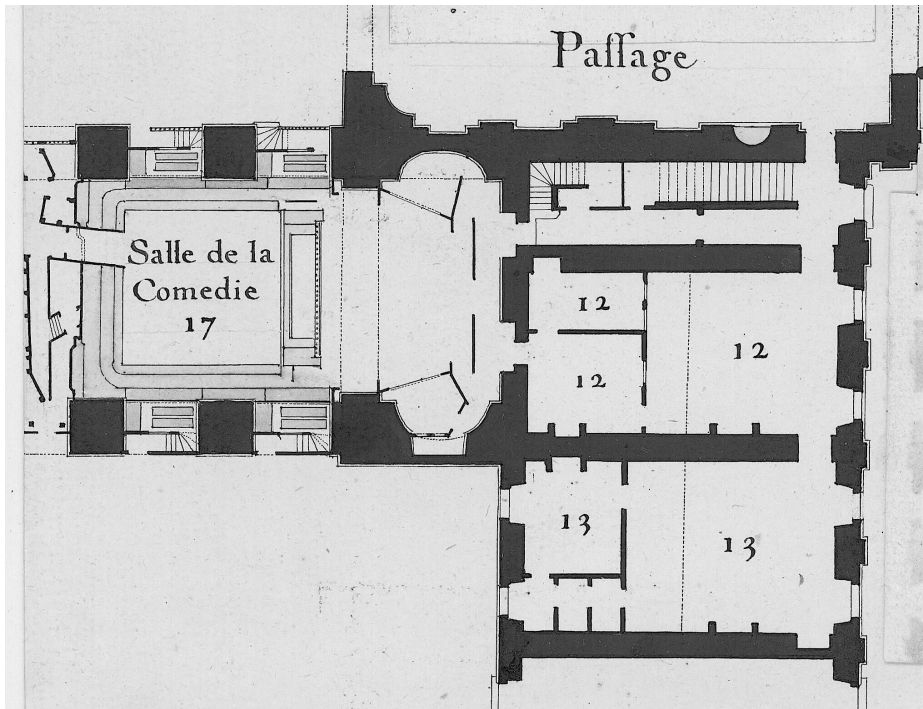


Fig. 2. La « Salle de Comédie » de la cour des Princes, détail du plan précédent (© Gallica BnF)



Fig. 3. Intérieur du passage de la cour des Princes au parterre du Midi, aménagé en 1810 par Alexandre Dufour à l'emplacement du petit théâtre de cour (© Stéphane Castelluccio)

nicki⁵ (Fig. 9–11), qui sont plus précisément celles apportées à Pâris le 6 décembre 1779 par l'aide-machiniste Jean-Martin Boulet (Boulet le Cadet).⁶ Pâris lui en avait fait la demande afin de disposer de repères précis pour composer ses projets. Ces derniers dessins constituent donc des documents de référence. En outre, un mémoire détaillé des travaux exécutés par Girault décrit ce que ne montrent pas les plans.⁷

En 1762, une fois la structure de l'ancienne scène démolie, on creusa un second niveau de dessous, qui vint s'ajouter au premier, établi en 1754–1755, afin de disposer de la machinerie nécessaire aux mouvements des châssis et des fermes ; la coupe longitudinale montre, au bas de ce second dessous, le treuil et le tambour du changement des premiers. Ce nouveau niveau, haut d'environ 3,40 mètres, portait la hauteur totale maximale des dessous à 5,80 mètres ; la pente du plateau était quant à elle de quatre pour cent. Le mémoire de Girault détaille toute la nouvelle structure de la scène et les autres éléments de sa machinerie y compris, par exemple, les treuils du rideau d'avant-scène et de la rampe. Pour pallier un tant soit peu le manque de profondeur du plateau, on décida de pratiquer trois ouvertures dans le mur du lointain. Celle du centre, formant une arcade d'environ 4,45 mètres de haut pour 2,10 mètres de large, s'ouvrait sur un espace supplémentaire profond d'environ 1,40 mètre, borné par un second mur.⁸ Cet espace était réservé à un petit rideau de fond, visible le cas échéant à travers l'ouverture du rideau ou de la ferme situés quant à eux juste devant le premier mur du lointain. Girault précise que le plancher supérieur de ce nouveau lointain pouvait s'ouvrir pour laisser descendre une machine d'aplomb.⁹ Les deux ouvertures latérales du mur, plus petites (environ 2,40 mètres de haut pour 1,15 mètre de large), permettaient quant à elles un accès au plateau par le lointain. À partir de 1762, la scène présentait donc une profondeur d'environ 6,20 à 6,50 mètres (selon les plans conservés) tandis que sa perspective centrale pouvait se déployer sur environ deux mètres supplémentaires. Lorsque l'on donnait des tragédies et comédies sans musique, une rallonge de l'avant-scène avançant dans l'orchestre facilitait le jeu des interprètes.¹⁰ Par la coupe longitudinale fournie par Boulet le Cadet, Pâris avait en outre confirmation de la hauteur que pouvaient atteindre les châssis latéraux : 4,85 mètres au plan 1, 3,75 mètres au plan 2, et 3,50 mètres au plan 3.

⁵ Pruchnicki, *Un théâtre*, p. 12.

⁶ Besançon, Bibliothèque municipale (BM), fonds Pâris, Ms 23, fol. 3v. Jean-Martin, chargé du service journalier des spectacles ordinaires, était le frère cadet du machiniste Pierre Boulet.

⁷ Paris, Archives nationales (AN), O¹ 3006⁸, n. 217.

⁸ Le plan de 1762 illustré n'en montre que l'amorce, au contraire d'un autre de même date présentant des surcharges (Paris, AN, O¹ 1788⁵, n. 88), et du plan de 1780. Ce dernier est le seul à indiquer un espacement de 2 mètres entre les deux murs, non conforme à la réalité ; les pans coupés de la maçonnerie figurés à la hauteur de la première paire de châssis seraient-ils par ailleurs seulement une proposition de changement ?

⁹ Paris, AN, O¹ 3006⁸, n. 217, p. [19].

¹⁰ Paris, AN, O¹ 3653⁴, *Décorations de théâtres et accessoires* (1780).

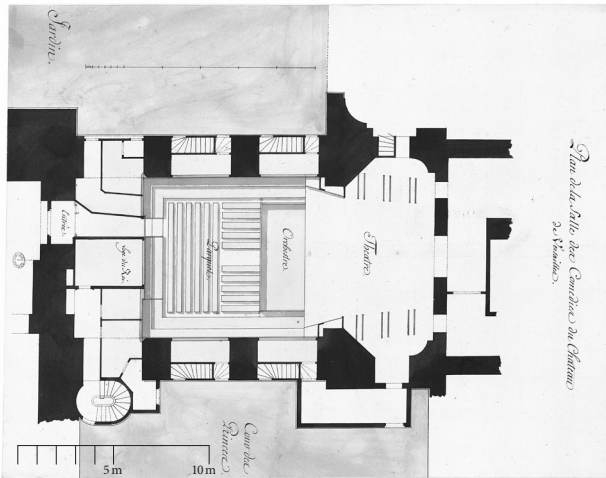


Fig. 4. Pierre-Adrien Pâris (?), Plan du théâtre de la cour des Princes à Versailles (avec souhaits de modifications ?), vers 1780, plume, encre et lavis, 42,8 × 33,2 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, R, I, n. 41 (© Bibliothèque municipale)

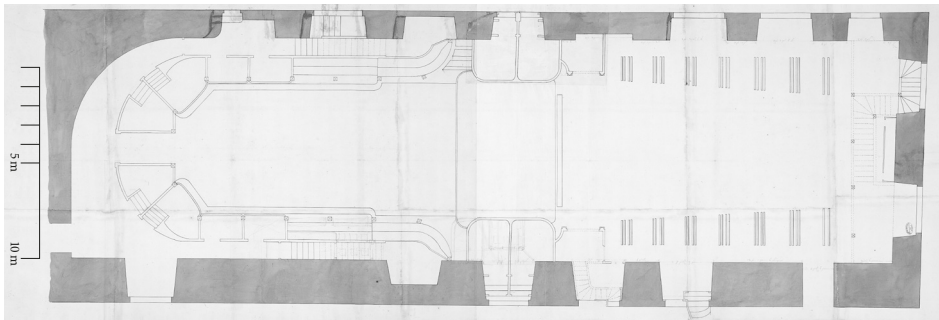


Fig. 5. Plan du théâtre de l'aile de la Belle Cheminée au château de Fontainebleau, 1754, plume, encre et lavis, 61,8 × 190 cm, Paris, Archives nationales, O¹ 1438, n. 71 (© Archives nationales)

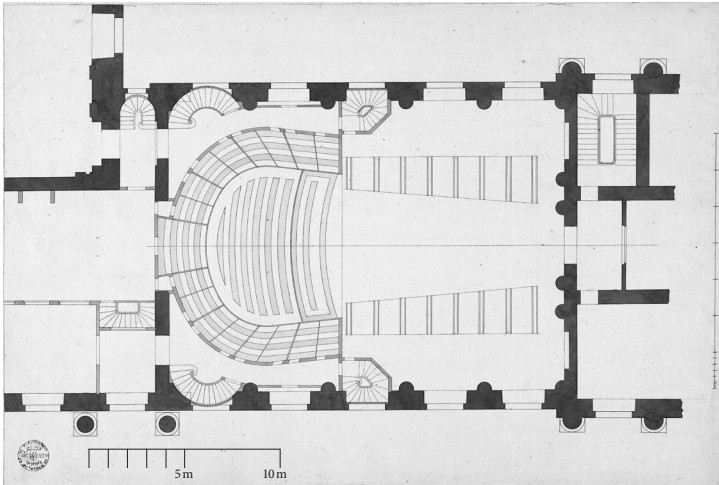


Fig. 6. Pierre-Adrien Pâris (?), Plan du théâtre de l'aile Neuve à Versailles, 1786, plume, encre et lavis, 52,9 × 35,2 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, album 483, n. 323 (© Bibliothèque municipale)

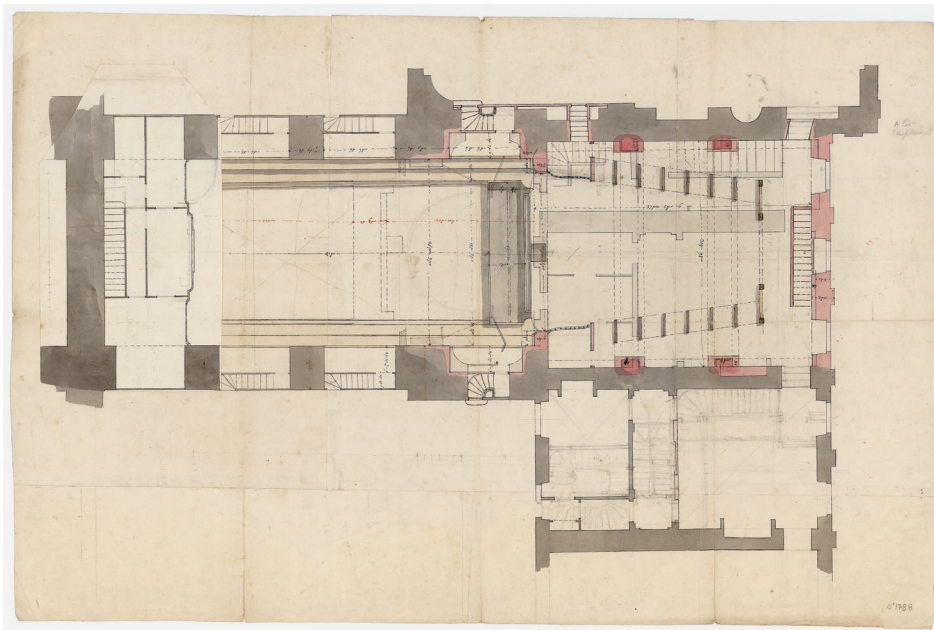


Fig. 7. Projet non exécuté d'agrandissement du théâtre de la cour des Princes prolongé dans la Vieille Aile, 1762, plume, encre et lavis, 93 × 61 cm, Paris, Archives nationales, O¹ 1788⁵, n. 91 (© Archives nationales)

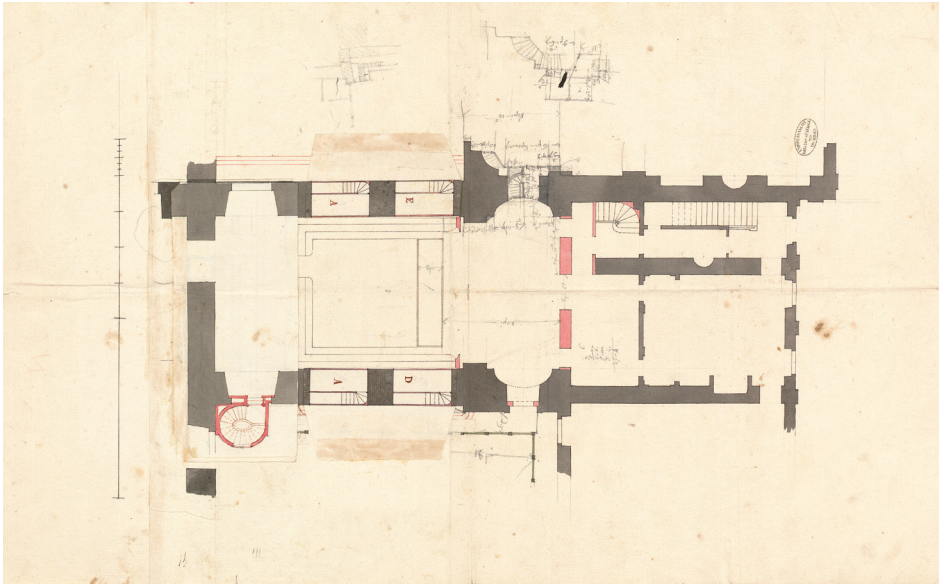


Fig. 8. Projet approuvé d'amélioration du théâtre de la cour des Princes, 1762, plume, encre et lavis, 59,6 × 36,6 cm, Paris, Archives nationales, O¹ 1788⁵, n. 87 (© Archives nationales)

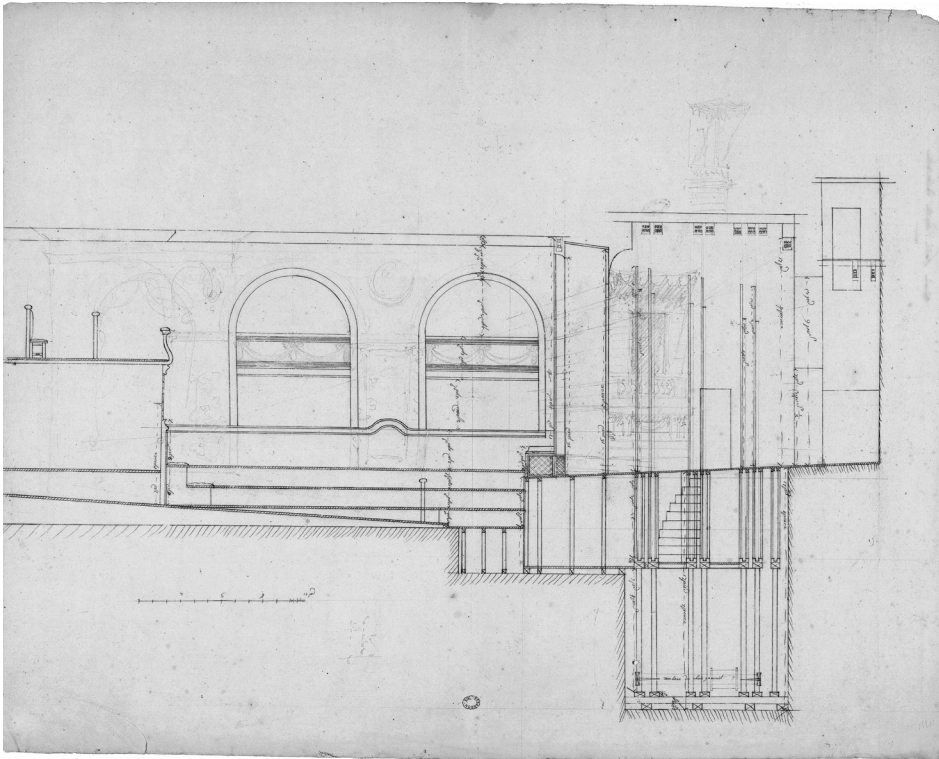


Fig. 9. Jean-Martin Boulet (?), Coupe longitudinale du théâtre de la cour des Princes, 1779, plume, encre et graphite, 49,2 × 61,4 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Paris, R, I, n. 48 (© Bibliothèque municipale)

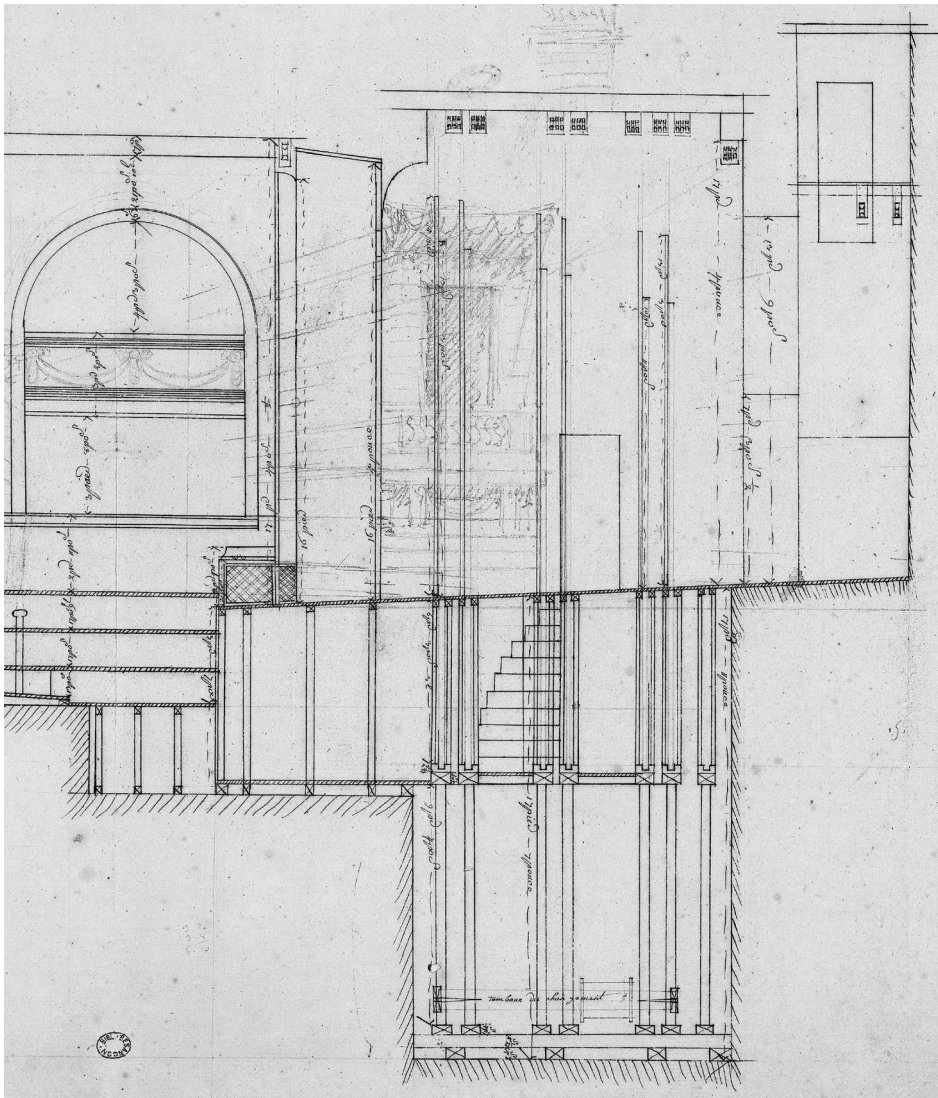


Fig. 10. Détail de la coupe précédente (© Bibliothèque municipale)

Sur la coupe transversale reçue, le dessinateur a esquisé le projet d'une décoration jusqu'ici non identifiée, destinée à *Aucassin et Nicolette* de Michel-Jean Sedaine et André-Ernest-Modeste Grétry, après avoir pris connaissance, le 8 décembre 1779, du programme des décorations requises pour la mise de l'ouvrage (Fig. 12). Pâris note en effet dans son journal : « Boullé [Boullet le Cadet] m'a apporté le programme d'Aucassin et Nicolette ou Les mœurs du Bon vieux temps. Nous avons tout ce qu'il nous faut hors la décoration du 2.^{me} acte qui se passe dans une cour de forteresse du 12^{me} siècle. Je la composerai. » Le 10 décembre déjà, le dessinateur livre son projet : « J'ai fait la décoration d'Aucassin que j'ai fait voir à Mrs. de La Ferté et DesEntelles qui en ont été contents, ainsi que le duc de Villequier. Je l'ai remise à Mr. Boquet ». ¹¹ Louis-René Boquet était en effet chargé de vérifier l'exécution des décorations. La première de l'ouvrage eut lieu le 30 décembre 1779 sur cette scène versaillaise, là où il fut redonné quatre fois de 1782 à 1785. ¹² La décoration fut peinte d'abord sur trois paires de châssis représentant une « avant-cour de château gothique ». À jardin, le dispositif comprenait un châssis oblique représentant une haute tour avec fenêtre grillagée, praticable, au travers de laquelle Aucassin et Nicolette devaient se parler et se donner la main. Enfin, la grande arcade et le donjon éloigné furent peints sur la toile de fond. ¹³

La manière dont Pâris reformulait ses projets de décorations en fonction de scènes de dimensions différentes nous est désormais connue par plusieurs dessins. Deux se rattachent aux représentations de la tragédie de *Macbeth*, traduite et adaptée de Shakespeare par Jean-François Ducis. La pièce fut envisagée pour le séjour automnal de la Cour à Fontainebleau en 1783, mais dut être reportée à cause de la maladie de Jean Maudit de Larive, tenant du rôle-titre ; la décoration était en cours d'exécution quand intervint ce contretemps. La première de cette tragédie eut finalement lieu à la Comédie-Française, le 12 janvier 1784, où le peintre décorateur attitré de cette troupe, Paolo Antonio Brunetti, composa deux décorations, dont l'exécution fut achevée après sa mort (23 octobre 1783) par le peintre Pierre Royer. ¹⁴ La première représentation à la Cour intervint quant à elle le 29 janvier suivant, au théâtre de la cour des Princes. Alors que ni le projet de Brunetti ni l'aspect de la décoration parisienne ne sont connus, deux projets de Pâris du palais d'Inverness, « vaste et antique, du caractère le plus sombre et le plus effrayant », ¹⁵

¹¹ Besançon, BM, fonds Pâris, Ms 23, fol. 3v-4r. Le projet présenté (non conservé) est donc soumis à Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur général des Menus Plaisirs, et Charles Maréchaux des Entelles, inspecteur général de ce département de la Maison du roi.

¹² Annegret Gierich, *Theater am Hof von Versailles zur Zeit der Marie-Antoinette*, thèse inédite de l'université de Vienne, 1968, Anhang, p. 121.

¹³ Paris, AN, O¹ 3055⁷, n. 138, et O¹ 3059⁹, n. 296 ; Besançon, BM, Fonds Pâris, Ms 22, p. 139, n. 34.

¹⁴ John Golder, *Shakespeare for the Age of Reason*, Oxford 1992, p. 225-226 ; Barry Daniels, *La décoration de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris 2003, p. 178, n. 62.

¹⁵ Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française (BMCF), Ms 328, p. 4-5.

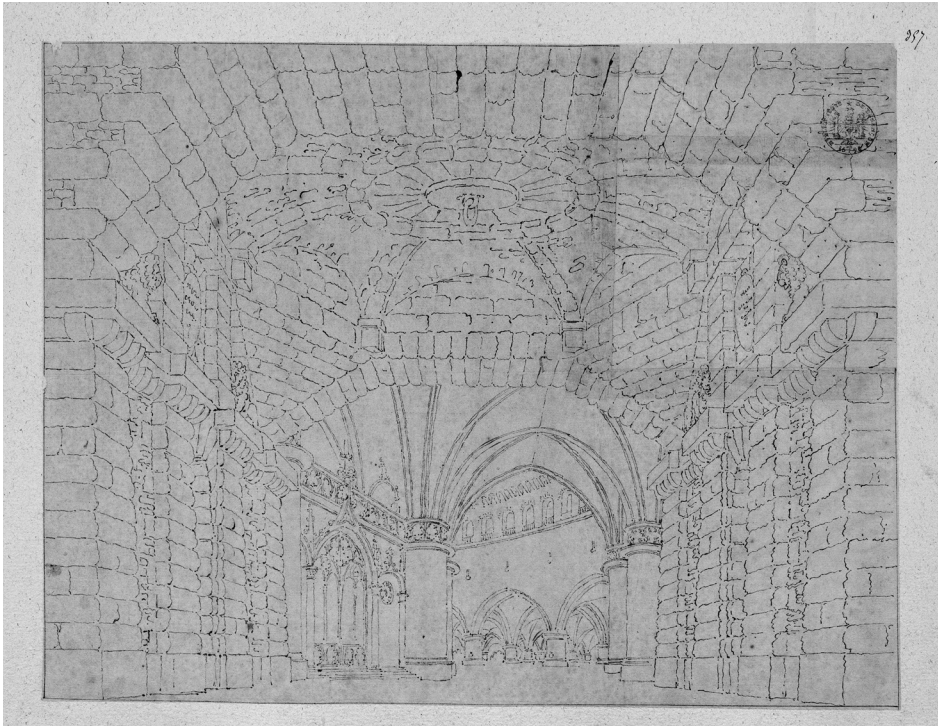


Fig. 13. Pierre-Adrien Pâris, Projet de l'intérieur d'un château gothique pour *Macbeth*, de Jean-François Ducis d'après Shakespeare, au théâtre du château de Fontainebleau, [1783], plume et encre, 26,8 × 34,3 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, album 483, n. 357 (© Bibliothèque municipale)

sont désormais identifiés tant pour la représentation envisagée à Fontainebleau que pour celle donnée à Versailles.

La version bellifontaine se composait de deux parties (Fig. 13) : la première, formant vestibule, montre une architecture appareillée de pierres en bossage, qui l'associe aux décorations dites rustiques ; elle introduit la seconde, à perspectives multiples, dans laquelle Pâris développa une architecture gothique richement ornée, aboutissant à un grand mur et d'innombrables voûtes censées entourer une cour. Le ton de la décoration exécutée, représentant un « intérieur d'un vieux château avec voûte et remplissage en brique », fut donné par la couleur brunâtre des pierres, de laquelle se détachait la porte à remplages aveugles, peinte en rouge, visible à jardin. La plantation de la décoration exécutée se développait sur sept plans avec notamment, après quatre paires de châssis, une demi-ferme à jardin, au 5, et une ferme en cinq parties, au 7, comme l'attestent le mémoire du peintre Mazière et un inventaire de 1794–1795.¹⁶ Si l'architecte-dessinateur put compter sur sa réelle connaissance de l'architecture gothique, il s'inspira probablement,

¹⁶ Paris, AN, O¹ 3064B⁴, n. 608, et AJ¹³ 58, *Partie de l'inventaire des décorations du parc de Versailles*, p. 56–57.

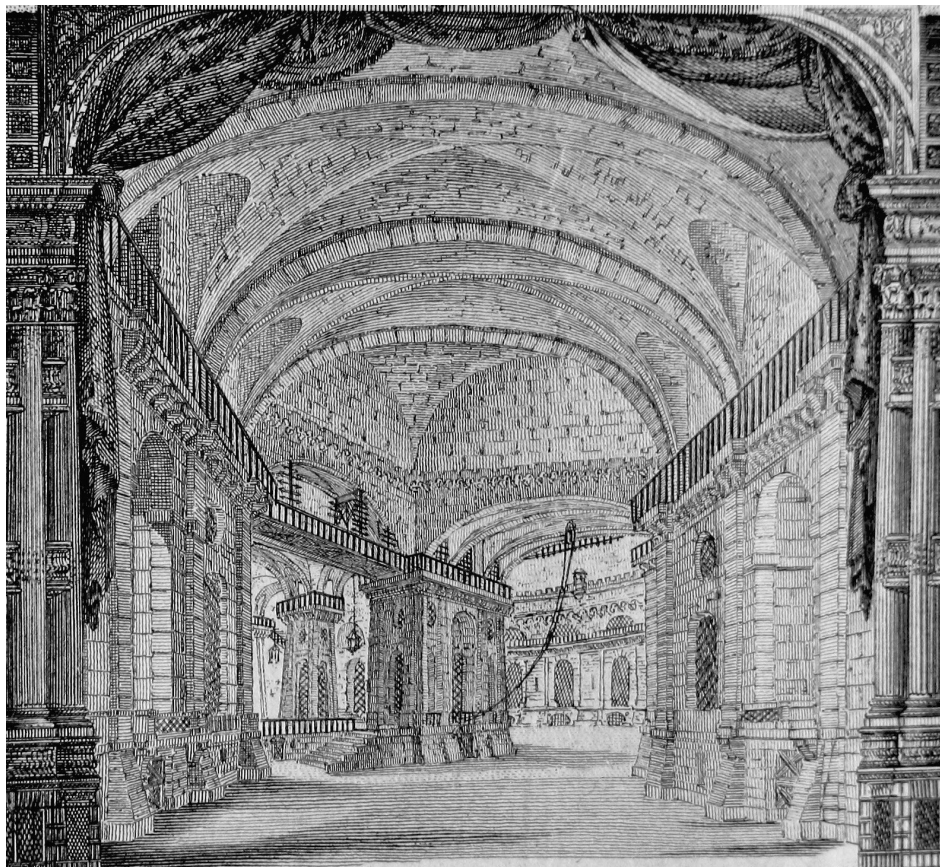


Fig. 14. Pierre-Gabriel Berthault, Décoration de prison peinte par Jean-Baptiste Lemaire (projet de Victor Louis ?), détail de la coupe transversale du théâtre de Bordeaux, in *Salle de spectacle de Bordeaux*, Paris, 1782, planche 18, eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Ha 46 fol. (© M.-H. Jordan)

pour la composition générale de sa décoration, d'une estampe montrant une décoration du théâtre de Bordeaux construit par Victor Louis, publiée en 1782 dans le luxueux recueil gravé consacré à cette fameuse salle (Fig. 14).

La version versaillaise¹⁷ se présentait d'emblée comme une décoration plus courte, dans laquelle l'intérieur gothique est en quelque sorte résumé (Fig. 15). Sa première partie n'est plus constituée de plusieurs paires de châssis latéraux, mais réduite à une seule, montrant une architecture rustique avec la herse de l'entrée d'un château fort, élément qui identifie d'emblée le lieu de l'action. Le dessinateur reprend quelques éléments de son projet bellifontain, en ne les montrant

¹⁷ Ce projet non légendé a été tracé au recto d'une esquisse de plan appartenant au projet de l'hôtel de ville de Neuchâtel (Suisse), envoyé par Paris le 9 décembre 1783, comme la version versaillaise du souterrain de *Numitor* ; Paris a découpé par la suite ces projets pour les coller, séparément, dans l'album des « Théâtres » (actuel album 483).

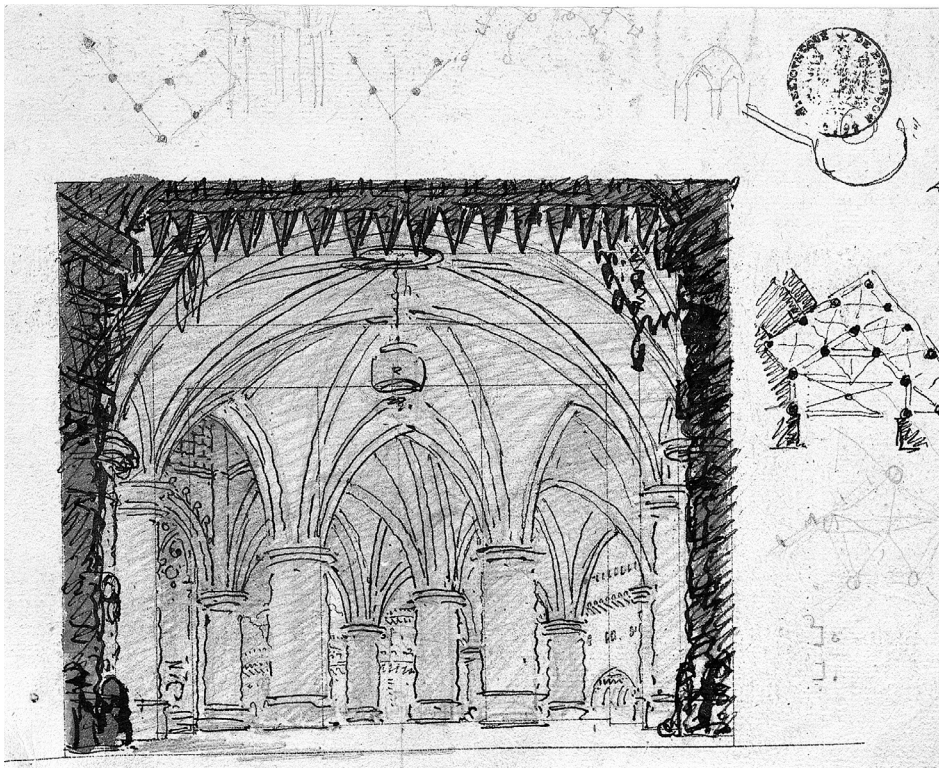


Fig. 15. Pierre-Adrien Pâris, Projet de l'intérieur d'un château gothique pour *Macbeth*, au théâtre de la cour des Princes à Versailles, [1783], plume, encre, lavis et graphite, 15,6×20,6 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, album 483, n. 155 (© Bibliothèque municipale)

que partiellement et en esquissant des perspectives que les spectateurs pouvaient imaginer ; en marge de l'élévation, il justifie la cohérence architecturale du secteur de ce « château fort dans le genre antique » par un plan, comme si l'édifice était bel et bien construit. Le mémoire de Mazière atteste l'exécution d'une décoration composée de trois paires de châssis, d'une ferme en deux parties isolées et d'une toile de fond.¹⁸ Les mémoires de peinture cités permettent en outre de comparer le coût de l'exécution de ces deux décorations : si celle de Fontainebleau fut réglée à 1450 livres, celle de Versailles coûta 800 livres.

Deux projets de souterrain pour la tragédie de *Numitor*, de Jean-François Marmontel, illustrent à leur tour la démarche du dessinateur. La pièce fut aussi envisagée pour le séjour bellifontain de 1783 puis pour les spectacles versaillais de janvier 1784, et à nouveau pour Fontainebleau en 1786 ; cependant, aucun de ces projets n'aboutit, pas plus à Paris qu'à la Cour d'ailleurs. Le caractère dramatique de cette puissante architecture de souterrain, à colonnes toscanes sans base, devait beaucoup à son ton général sombre et au fort contraste lumineux, que les peintres devaient s'attacher à rendre, qui l'anime et la structure. Bien que le projet (Fig. 16)

¹⁸ Paris, AN, O¹ 3066⁴, n. 298.

ait prévu sept plans de châssis latéraux, complétés par des frises, et une toile de fond, la décoration exécutée n'associa que quatre plans de châssis, avec plafonds, à la toile de fond, rapprochant ainsi des spectateurs l'action se déroulant dans ce lieu oppressant. Toute la profondeur de la scène bellifontaine n'était donc pas utilisée. Force est de constater par ailleurs que les châssis conservés aujourd'hui au château de Fontainebleau, désignés comme ceux de *Numitor*,¹⁹ ne correspondent pas au projet de Pâris accepté en juillet 1783.

Alors que la destination de ce projet est attestée par sa légende autographe et son visa, le second dessin ne comporte en revanche aucune inscription (Fig. 17). Plusieurs indices autorisent néanmoins son identification : cette version se trouvait à l'origine sur la même feuille que la version versaillaise du château de *Macbeth*, et peut dès lors aussi être datée de mi-décembre 1783 environ ; en outre, elle apparaît bel et bien comme une réduction de la version bellifontaine. L'exécution de la décoration est attestée par un mémoire de peintre, preuve que l'on avait envisagé de donner *Numitor* à Versailles, avant que la reine n'accordât la préférence à d'autres ouvrages, comme l'atteste la liste des spectacles des Comédiens-Français arrêtée le 28 décembre.²⁰ Caractérisée elle aussi par une volonté de contraste lumineux, cette décoration ne se composait que de trois paires de châssis, d'un premier rideau « arcadé », représentant des colonnes et des autels, encadrant une volée d'escalier ascendante, peinte quant à elle sur le petit rideau visible dans l'arcade du lointain.

Il est à noter que dans le cas des représentations à la Cour, en 1785, de *Richard Cœur de Lion*, comédie mêlée d'ariettes de Sedaine et Grétry, Pâris eut à concevoir cette fois-là d'abord la petite décoration versaillaise puis la bellifontaine.²¹

C'est aujourd'hui le château de Fontainebleau qui conserve les deux seuls éléments de décorations identifiés du petit théâtre de Versailles. Il est pertinent d'évoquer pour notre propos le rideau de la « Chambre de Sander », pour l'opéra-comique *Zémire et Azor* de Jean-François Marmontel et Grétry (Fig. 18), dont l'exécution en 1774 est attestée ; cet élément date donc de la fin de la période d'activité de Michel-Ange Challe comme dessinateur des Menus Plaisirs (1764–1778).²² Ce rideau, dont le lever est dit à la vénitienne, c'est-à-dire en mode plié, conserve au revers des anneaux métalliques cousus sur plusieurs bandes de toile verticales parallèles, pour le passage des fils du lever : ce système était adapté à une scène dépourvue de véritables cintres (Fig. 19 a–b). Par ailleurs, la largeur de ce rideau laissait effectivement dégagées les deux ouvertures latérales pratiquées dans le premier mur du lointain.

¹⁹ Vincent Cochet, La scène et ses décors, in *Le théâtre de la cour impériale à Fontainebleau. Théâtre cheikh Khalifa bin Zayed Al Nahyan*, éd. par Vincent Cochet, Saint-Remy-en-l'Eau/Fontainebleau 2019, p. 161–190, ici p. 180 et 182–183 (ill.).

²⁰ Paris, BMCF, 2 A.V. 1784, *Pièces choisies par la Reine pour les 3 premiers mois, 1784*.

²¹ *Théâtre de cour, Les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*, éd. par Vincent Droguet/Marc-Henri Jordan [catalogue d'exposition, Musée national du château de Fontainebleau], Paris 2005, p. 177–178, cat. n. 138–139 (ill.).

²² Ibid., p. 93–95, cat. n. 50 ; Cochet, La scène et ses décors, p. 182–184 (ill.). Le projet de ce rideau n'est pas conservé.



Fig. 18. Atelier des Menus Plaisirs, Toile de fond de la « Chambre de Sander », décoration de l'acte 2 de *Zémire et Azor* de Jean-François Marmontel et André-Ernest-Modeste Grétry, théâtre de la cour des Princes à Versailles, 1774, toile de lin peinte à la détrempe, 4,50 × 5,95 m, Musée national du château de Fontainebleau, F.2009.45 (© RMN-Grand Palais, Château de Fontainebleau/Gérard Blot)

Les deux théâtres de société qui suivent disposaient tous deux d'une scène bien plus petite que le présent théâtre de cour. Ils se distinguaient par ailleurs matériellement l'un de l'autre : celui de la demeure urbaine des Eynard, aménagée en 1821–1822, constituait une pièce dédiée à cet usage, occupant de surcroît une place éminente au sein de la distribution du bel étage. Le château d'Hauteville avait recours quant à lui à une scène démontable uniquement, que l'on dressait à l'origine (dès 1777) dans le grand salon, puis dès le début du XIX^e siècle dans une autre pièce du rez-de-chaussée, rectangulaire et plus vaste, située dans l'aile ouest et servant en hiver d'orangerie.

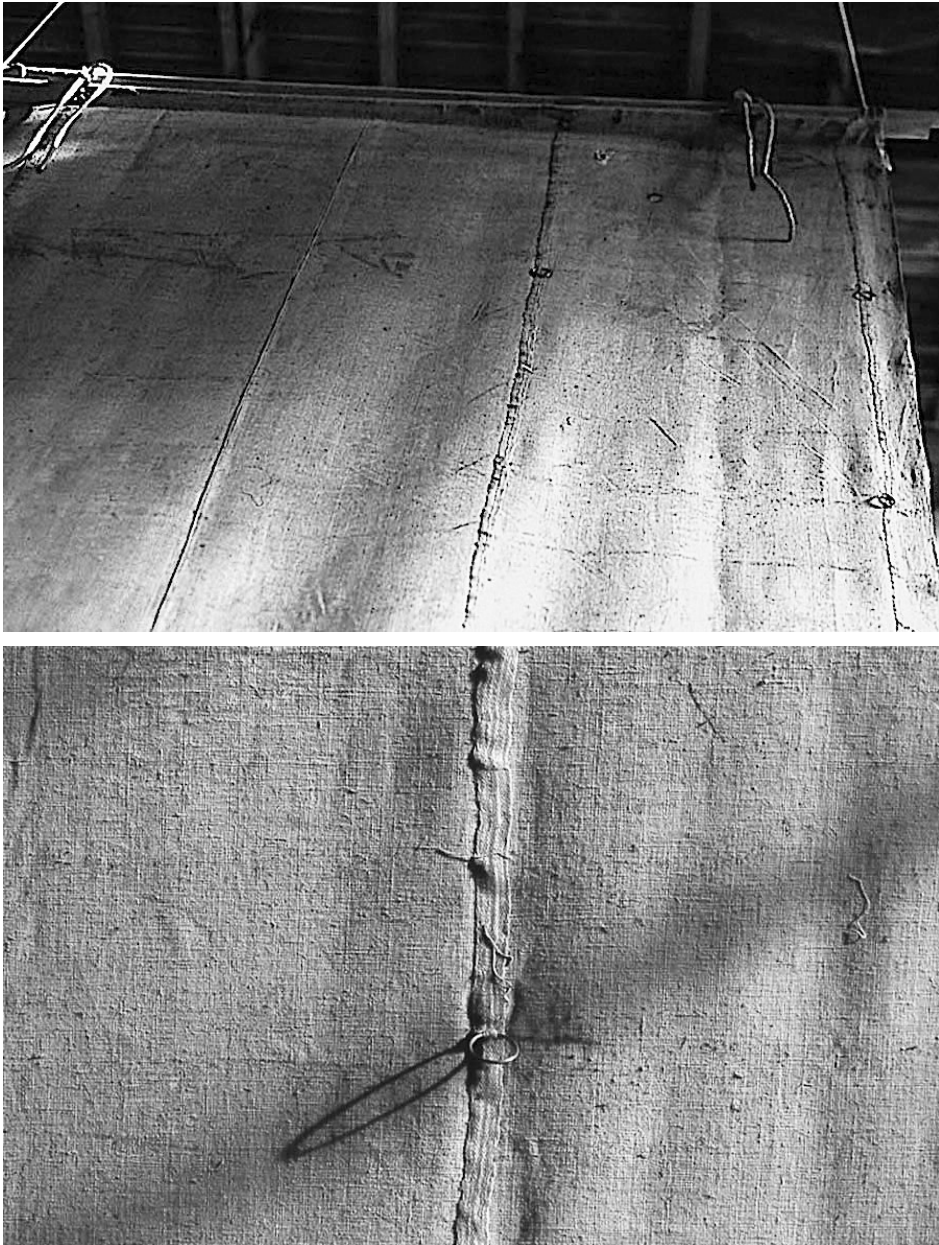


Fig. 19 a-b. Atelier des Menus Plaisirs, Revers de la toile de fond de la « Chambre de Sander », 1774, avec système d'anneaux pour les fils de lever (© Valérie Trémoulet)

*L'ancien théâtre de société d'une grande demeure suisse,
ou l'Italie à Genève*

Jean-Gabriel et Anna Eynard firent aménager un théâtre de société dans leur ambitieuse demeure genevoise (actuelle rue de la Croix-Rouge 4), conçue dans le style italien et très tôt plusieurs fois qualifiée de « palais », appellation qui lui est restée (Fig. 20). Cette demeure fut construite dans la partie orientale de la « Belle Promenade » (l'actuel parc des Bastions), située au pied de la ville ancienne.²³ La correspondance de Marc-Auguste Pictet atteste que des spectacles y furent donnés au moins dès juillet 1822.²⁴ Ce petit théâtre privé fut fréquemment utilisé pour représenter des comédies, des tragédies et des opéras-comiques ; Anna Eynard, chanteuse charmante et estimée, contribua sans doute à l'attrait de plusieurs de ces soirées. Malheureusement, la programmation de ce théâtre de société reste mal connue ; Paul Eynard affirme qu'il n'aurait été en activité que quelques années seulement, du fait du décès de plusieurs proches parents.²⁵ Les vues des somptueux intérieurs de cette demeure, qu'exécuta Alexandre Calame entre 1833 et 1836, ne montrent pas le théâtre, peut-être parce que les Eynard ne l'utilisaient alors plus qu'occasionnellement. La salle subsista néanmoins jusqu'en 1856, date de sa transformation en bibliothèque.²⁶ En 1856–1857, Jean-Gabriel Eynard offrit les décorations à François-Edmond Favre, propriétaire de la Villa La Grange à Genève, où elles servirent un certain temps dans la salle de spectacles ajoutée à son orangerie.²⁷

Au vu de la carrière de Jean-Gabriel Eynard (1775–1863), il n'est pas étonnant que lui et son épouse aient confié la conception de leur maison à un architecte toscan, Giovanni Salucci, l'exécution de la décoration des intérieurs à des peintres également italiens, et des décorations de leur théâtre au déjà célèbre Alessandro Sanquirico (1777–1849).²⁸ Né à Lyon, Eynard apprit le métier des affaires à Gênes, puis devint un banquier prospère en Toscane. Il passa en tout et pour tout douze ans en Italie. C'est en 1810 qu'il vint s'établir près de Genève, et qu'il épousa Anna Lullin de Châteauevieux, issue d'une vieille famille de la cité. Éminente personnalité de son temps, Eynard participa en 1814 aux négociations du traité de Vienne et, dès les années 1820, se distingua par son engagement de philhellène. Au milieu des années 1840, il se passionna aussi pour la daguerréotypie, devenant ainsi un pionnier de la photographie en Suisse. Or, le récent catalogue de ses daguerréo-

²³ L'ancienne demeure est devenue propriété de la ville de Genève en 1892.

²⁴ Véronique Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard, rue de la Croix-Rouge 4, étude historique et architecturale*, Ville de Genève, Conservation du patrimoine architectural, juillet 2021, p. 68. Je remercie son auteure d'avoir généreusement mis à ma disposition ce substantiel rapport inédit.

²⁵ Paul Eynard, *Le Palais Eynard*, Genève 1986, p. 90–91.

²⁶ Ibid., p. 91 (plan à la Bibliothèque de Genève, Ms fr. 1049, p. 10).

²⁷ Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 86.

²⁸ Leila el-Wakil, *Bâtir la campagne, Genève 1800–1860*, Genève 1988, vol. 1, p. 194–196 et 197–200.



Fig. 20. Le Palais Eynard à Genève, vu du parc des Bastions, avec, au premier niveau (bel étage) de la façade latérale orientale, les deux dernières fenêtres étant à l'origine celles du théâtre (© Marc-Henri Jordan)

types, en grande partie conservés à la Bibliothèque publique de Genève, a révélé que plusieurs d'entre eux se rapportent à son théâtre de société.

Les connaissances dont on dispose actuellement sur le petit théâtre du Palais Eynard se fondent sur des plans de la maison et surtout la liste manuscrite des décorations livrées par Sanquirico, document déjà en partie publié qu'Isabelle Roland a pu mettre en lien avec trois daguerréotypes exécutés par Eynard lui-même, probablement peu avant qu'il ne cède celles-ci à Favre.²⁹

Le nombre considérable de plans proposés pour cette maison, conservés dans l'album Eynard de la Bibliothèque publique de Genève, émana d'au moins trois architectes, dont deux locaux (Noblet et Vaucher) ;³⁰ les dessins de ces derniers ne satisfirent pas le couple Eynard, lequel s'adressa durant le printemps 1817 au Toscan Giovanni Salucci (1769–1845) qui, depuis septembre 1816, séjournait à Genève comme dessinateur. Mis à part les premiers proposés, tous les plans du

²⁹ Je remercie Isabelle Roland d'avoir amicalement attiré mon attention sur ses découvertes.

³⁰ Sur ce corpus de plans voir André Corboz, *Le Palais Eynard à Genève. Un Design architectural en 1817*, in *Genava* 23, 1975, p. 195–275 (accessible sur www.e-periodica.ch) ; Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*.

corpus incluait un théâtre, signe de la place que les Eynard avaient très tôt décidé d'accorder à ce divertissement dans leur future maison urbaine. Ces plans possèdent plusieurs autres idées en commun : situé sur le bel étage, le théâtre est précédé d'un vestibule attenant au grand salon et au grand escalier à éclairage zénithal menant à l'étage des appartements privés des Eynard (niveau de la chaussée). Cette enfilade d'espaces et de pièces occupe l'arrière de la maison, laquelle fut envisagée d'abord isolée puis appuyée au mur d'enceinte de la ville ancienne (et donc sans façade postérieure pour le soubassement et le bel étage). L'enfilade parallèle des grandes pièces de réception, déployée sur l'avant, jouit quant à elle d'une vue privilégiée sur le jardin.

Cette distribution du bel étage se retrouve dans un groupe de plans anonymes du même album, attribuables à Salucci, qui diffèrent cependant de la version exécutée, s'agissant aussi du théâtre (Fig. 21).³¹ Afin de comprendre l'aménagement de cette salle, c'est un autre de ses plans, conservé lui à l'Universitätsbibliothek de Stuttgart (Fig. 22), qui doit être comparé, étant le plus proche de la version exécutée, à l'état des lieux dressé en 1853 par l'entrepreneur François-Joseph Amoudruz (Fig. 23).³² La proposition de Salucci pour le théâtre est plus ambitieuse que celles des autres architectes ; il prévoit dans la salle une colonnade en demi-cercle et quatre paires de colonnes dans le vestibule. Son projet fut exécuté sans ces colonnes, offrant ainsi un espace accru pour les spectateurs et plus dégagé pour la déambulation au bas de l'escalier désormais en demi-lune comme dans son projet précédent (Fig. 24). Les sondages pratiqués lors de la restauration de la maison en 1985 ont révélé que la décoration de la salle, confiée à Domenico Trolli et Marcantonio Trifoglio (voire aussi à Giuseppe Spampani),³³ s'accordait avec celle du vestibule et de la cage d'escalier. Ce dernier projet de Salucci appartient au fonds de l'architecte conservé à Stuttgart, car Eynard fit parvenir au duc de Wurtemberg les plans de sa nouvelle demeure afin de lui recommander son architecte. Les projets du Toscan firent si grande impression que Salucci fut aussitôt nommé architecte de cette cour, où il resta en poste vingt ans durant. L'architecte quitta Genève en août 1817 déjà, soit quelques semaines après le début du chantier.

La profondeur de la scène prévue par Salucci permettait une plantation en cinq paires de châssis latéraux et une toile de fond ; l'état des lieux de décembre 1853 indique que celle aménagée fut moins profonde, soit environ 4,30 mètres, pour 8,20 mètres de large, dégageant un espace d'une profondeur de 3,85 mètres pour les banquettes des spectateurs. Le plan d'Amoudruz indique aussi clairement la disposition de ces banquettes ; en revanche, il intrigue à propos de la scène elle-même où sont plantés des châssis latéraux, placés de biais et pouvant largement s'ouvrir, en avant d'un élément situé au lointain et disposé parallèlement au cadre

³¹ Corboz, *Le Palais Eynard*, p. 224–225, cat. n. 32, fig. 38 ; Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 42–43, fig. 40.

³² Corboz, *Le Palais Eynard*, p. 246, n. 71, fig. 83 ; Eynard, *Le Palais Eynard*, p. 91 ; Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 46–47, fig. 44.

³³ Ibid., p. 68, fig. 77.

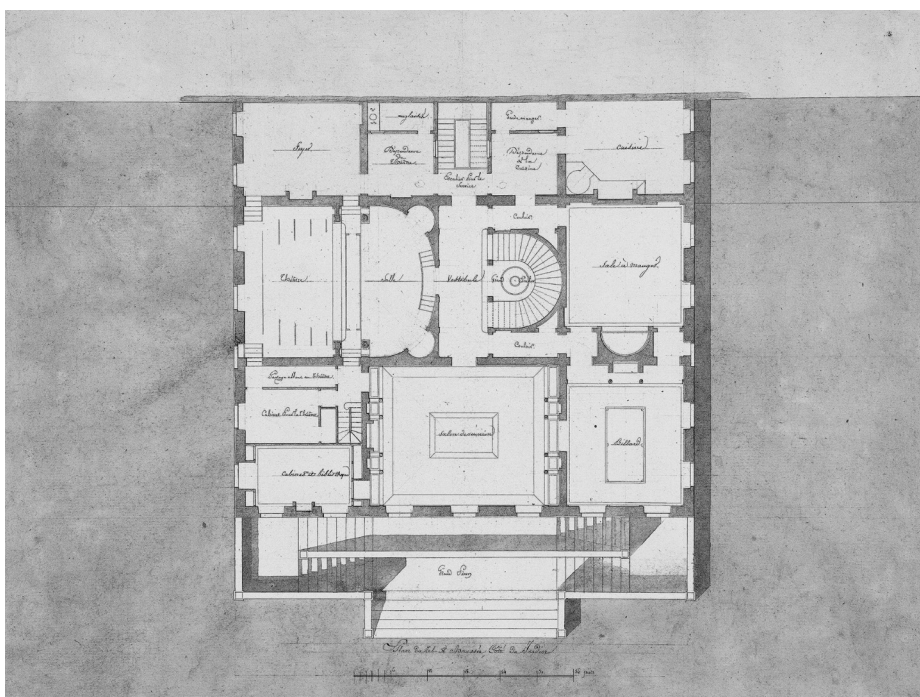


Fig. 21. Giovanni Salucci (attribué à), Plan du bel étage (appelé « Rez de Chaussée ») du palais Eynard avec le théâtre et ses pièces annexes, situés à l'ouest, projet non exécuté, [1817], plume, encre et lavis, 34,5 × 45,2 cm, Bibliothèque de Genève, Ms fr. 1085, fol. 9v (© Bibliothèque)

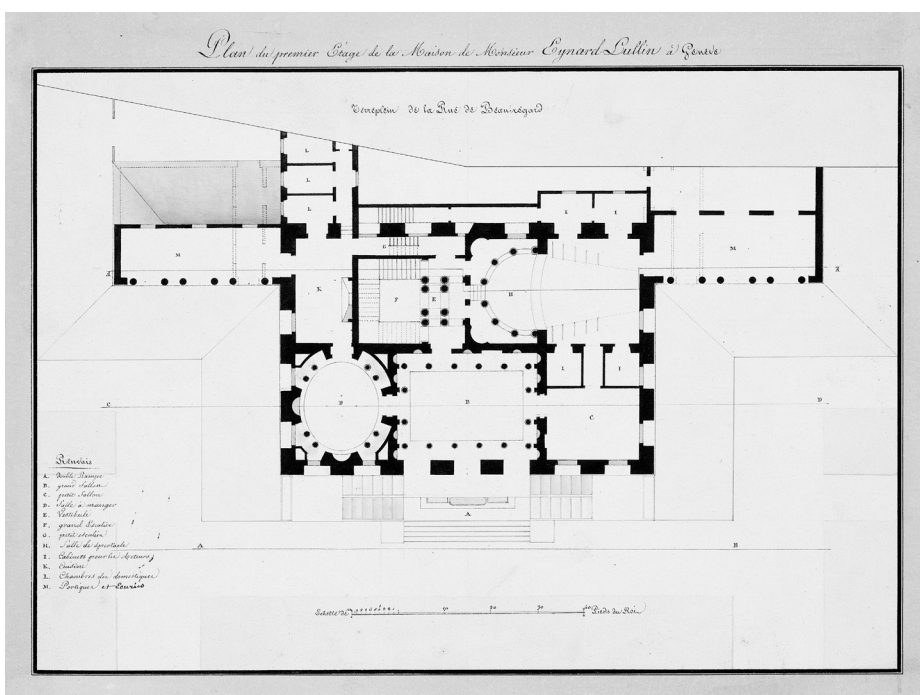


Fig. 22. Giovanni Salucci, Plan du bel étage (appelé « premier étage ») du palais Eynard avec le théâtre situé à l'est, 1817, plume, encre et lavis, 28 × 37 cm, Stuttgart, Universitätsbibliothek, Salu001 (<https://digibus.uni-stuttgart.de/viewer/image/salu001/1/>)

de scène. On ignore à quelle(s) décoration(s) appartenaient tous ces éléments, sur lesquels on ne possède aucun renseignement.³⁴ Le projet de Salucci prévoyait en outre un corridor longeant la salle sur l'arrière de l'étage, conduisant à deux loges pour les interprètes, ayant leur pendant de l'autre côté de la scène ; cette disposition fut exécutée avec des modifications.

Trois documents se rapportent à la commande des décorations à Milan et à leur transport. Parmi ceux-ci, un décompte de ce qu'Eynard devait pour celles-ci atteste qu'elles furent exécutées par Alessandro Sanquirico.³⁵ Dans une lettre datée du 27 octobre 1821, le peintre décorateur annonça la venue d'un charpentier machiniste à Genève pour s'assurer que les décorations fussent correctement plantées et que la machinerie fonctionnât. À cet effet, celui-ci allait amener un « *piccolo modello pel movimento delle scene* ».³⁶

Les neuf décorations livrées furent les suivantes :

- 1° « *Salone con porta nel mezzo* », comprenant une paire de châssis latéraux et une toile de fond. De manière générale, ce que représentaient les châssis des décorations n'est jamais précisé.
- 2° « *Bosco* », une forêt, comprenant trois paires de châssis latéraux et une toile de fond.
- 3° « *Atrio che deve servire per Comodino* », composé donc d'une toile de fond rapprochée de la face du théâtre et complétée par deux paires de châssis latéraux. La toile de cette décoration est visible, inversée, sur l'un des daguerréotypes d'Eynard (Fig. 25) ; il a permis à Isabelle Roland de constater que la décoration était une transposition de celle dessinée et exécutée par Sanquirico pour la représentation de *La Clemenza di Tito* de Mozart à La Scala, le 26 décembre 1818.³⁷ La décoration milanaise fut reproduite dans la fameuse *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate e dipinte dal pittore Alessandro Sanquirico per L'I. R. Teatro alla Scala in Milano*, éditée en 1827 (Fig. 26). Sur la grande scène milanaise, la composition originale fut peinte sur au moins quatre plans de châssis latéraux, une ferme ajourée (« *principale trasforato* ») et une toile de fond, tandis que chez les Eynard elle fut exécutée uniquement sur la toile de fond.
- 4° « *Sala servita per l'Opera Il Rivale di stesso* », comprenant deux paires de châssis et une toile de fond. La décoration originale était celle composée par Sanquirico pour la reprise à La Scala, le 18 avril 1818, de ce *melodramma giocoso* de Luigi Romanelli et Joseph Weigl,³⁸ créé sur la même scène le 18 avril 1808

³⁴ Les Eynard semblent avoir aussi disposé de décorations antérieures à celles de Sanquirico, dont ils demandèrent l'agrandissement. Voir Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 60 (note non datée de J.-G. Eynard).

³⁵ El-Wakil, *Bâtir la campagne*, p. 199. Le document résumé par l'auteure est conservé à la Bibliothèque de Genève (BGE) sous la cote Ms fr. 1085, fol. 19r.

³⁶ BGE, Ms fr. 1085, fol. 4r.

³⁷ I[sabelle]. Roland, Notice, sur le site <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/de-002>.

³⁸ Luigi Romanelli, *Il rivale di sè stesso. Melodramma giocoso [libretto]*, Milano 1818, p. 3.

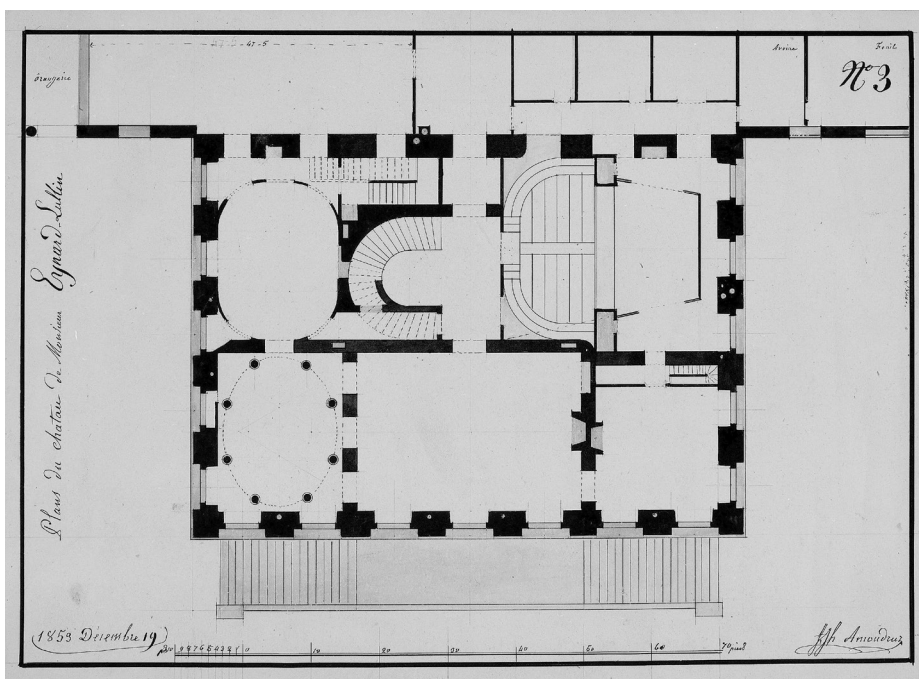


Fig. 23. François-Joseph Amoudruz, État des lieux du bel étage, 19 décembre 1753, plume, encre et lavis, 21 × 29,2 cm, Bibliothèque de Genève, Ms fr. 1085, fol 33r (© Bibliothèque)



Fig. 24. Alexandre Calame, Vestibule du théâtre du Palais Eynard, avec l'escalier principal orné d'une sculpture représentant Anna Eynard (par Lorenzo Bartolini), et le grand salon dans le fond, entre 1833 et 1836, aquarelle et gouache, 22,2 × 28,8 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1963-0023 (© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève)

(avec des décorations de Paolo Landriani).³⁹ S'agit-il en l'occurrence de la « Sala comune della Locanda » ou plutôt de la « Sala nobile » ? De ces décorations on ne connaît ni projets ni reproductions gravées.

- 5° « Galleria ad uso di Salone Gotico », comprenant une paire de châssis latéraux et une toile de fond. Cette décoration a pu servir à des opéras-comiques à sujet médiéval ou des tragédies de Shakespeare. Le frère d'Anna Eynard, Charles Lullin, dit l'Anglais, avait traduit en français *Richard III*, et l'on sait que la pièce fut donnée sur cette scène.⁴⁰
- 6° « Sala con tenda servita per l'Opera La Fedra », comprenant deux paires de châssis latéraux et une toile de fond. La décoration dut donc être une adaptation de l'une des huit décorations de Sanquirico pour *La Fedra, melodramma serio* de Luigi Romanelli et Johann Simon Mayr, dont la première eut lieu à La Scala le 26 décembre 1820. La toile de fond de cette « sala » genevoise ornée d'une draperie devrait être celle que montre ce deuxième daguerréotype (Fig. 27).⁴¹ On retrouve plusieurs motifs de cette toile dans la composition, autrement plus opulente, que présente la planche publiée sous le titre de « Stanza con simulacro di Venere » par Stanislao Stucchi dans sa *Raccolta di scene teatrali* (Fig. 28).⁴²
- 7° « Prigione », composée de deux paires de châssis et d'une toile de fond.
- 8° « Piazza », comprenant deux paires de châssis et une toile de fond. Étant la seule place publique des décorations d'Eynard, sa toile doit être celle du troisième daguerréotype (Fig. 29).⁴³ Ici à nouveau, l'arc de triomphe en ruines ainsi que la perspective de palais situé en arrière de celui-ci, furent peints sur la toile.
- 9° Enfin, une « Camera da Paesano propria », avec deux paires de châssis et une toile de fond, constituait la décoration rustique indispensable au théâtre de société du palais Eynard pour y représenter des comédies ou des opéras-comiques.

On peut en outre préciser que le coût total des décorations exécutées pour ce théâtre se monta à 3000 livres milanaïses soit environ 2302 livres italiennes. De cette liste et du plan d'Amoudruz, il ressort que ses décorations pouvaient compter au mieux trois plans de châssis et une toile de fond, et leur profondeur varier. Le choix des décorations, composées par le fameux décorateur des théâtres milanais, ne s'harmonisait pas seulement avec le style italien des intérieurs de la fastueuse demeure genevoise, mais reflétait le goût régnant à La Scala de Milan, institution de référence, en l'occurrence dans ses productions opératiques toutes récentes. Ajoutons à cet égard qu'un exemplaire de la luxueuse *Raccolta di varie decorazioni sceniche*, support d'une riche diffusion de l'œuvre de Sanquirico pour les théâtres

³⁹ Luigi Romanelli, *Il rivale di sè stesso. Melodramma giocoso in due atti [libretto]*, Milano 1809, p. 6.

⁴⁰ Eynard, *Le Palais Eynard*, p. 71.

⁴¹ I[sabelle]. Roland, Notice, sur le site <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/de-014>.

⁴² Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico. « I Rossini della pittura scenica »*, Pesaro 2007, p. 49, n. 81 (ill.), et p. 76-77.

⁴³ I[sabelle]. Roland, Notice, sur le site <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/de-003>.



Fig. 25. Jean-Gabriel Eynard, Toile de fond d'une décoration représentant un vestibule, utilisée au théâtre du Palais Eynard, 1846–1855, daguerréotype, 7 × 9,1 cm (fenêtre de l'image), Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie, DE 002 (© Bibliothèque)



Fig. 26. Gaetano Durelli, d'après Alessandro Sanquirico, Décoration de l'Atrium du temple de Jupiter Stator pour *La Clemenza di Tito* de Mozart, Milan, La Scala, 26 décembre 1818, aquatinte rehaussée, 1827, dans la *Raccolta di varie decorazioni* (© Milan, Museo Teatrale alla Scala)



Fig. 27. Jean-Gabriel Eynard, Toile de fond d'une décoration de salle de palais, utilisée au théâtre du Palais Eynard, 1846–1855, daguerréotype, 6,7×9,1 cm (fenêtre de l'image), Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie, DE 014 (© Bibliothèque)

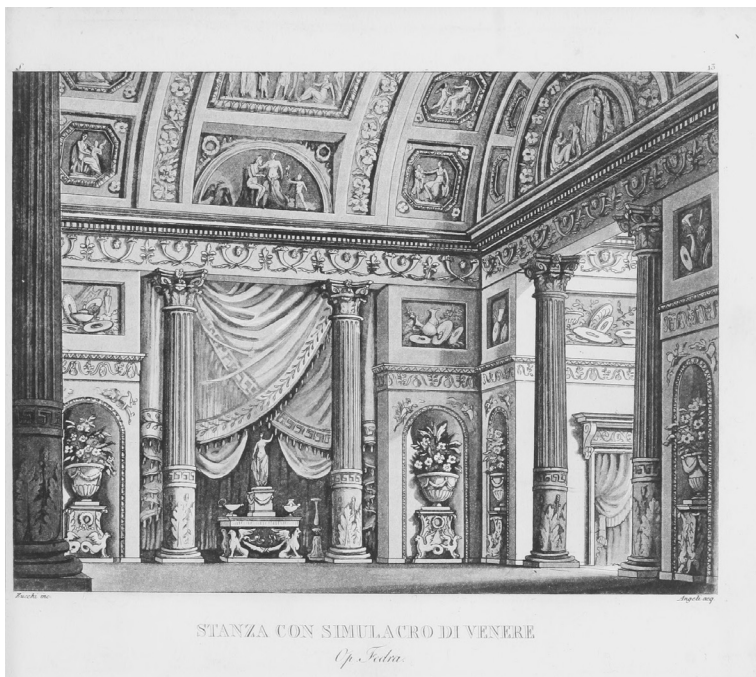


Fig. 28. Carlo Zucchi et Alessandro ou V. Angeli, d'après Alessandro Sanquirico, « Stanza con simulacro di Venere » pour *La Fedra*, de Luigi Romanelli et Johann Simon Mayr, in *Raccolta di scene teatrali*, volume 2, planche 13 (Getty Research Institute, Los Angeles (2931-672), domaine public)



Fig. 29. Jean-Gabriel Eynard, Décoration de place publique de ville, utilisée au théâtre du Palais Eynard, 1846–1855, daguerréotype, 6,8 × 9,2 cm, Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie, DE 003 (© Bibliothèque)

milanais, est conservé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève. Ce bel exemplaire, dans sa reliure d'époque, provient de la Société des arts de Genève,⁴⁴ dont les Eynard furent de fervents soutiens.

Le théâtre portatif disparu du château d'Hauteville (CH) et ses décorations lyonnaises d'origine conservées

À partir de la réapparition en août 2015 des décorations originales de son théâtre de société, le château d'Hauteville a acquis lui aussi un indéniable intérêt pour l'histoire de la pratique théâtrale au XVIII^e siècle, ceci sur un plan même européen.⁴⁵ Ces décorations sont par ailleurs les plus anciennes conservées sur terri-

⁴⁴ Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Jg F 7 (recueil, non daté, de 61 aquatintes rehaussées). Je remercie Caroline Guignard, assistante conservatrice, pour ses renseignements.

⁴⁵ Béatrice Lovis, Le théâtre de société au château d'Hauteville. Étude d'un corpus exceptionnel (XVIII^e–XX^e siècles), in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 74/3–4, 2017, p. 239–260 ; Marc-Henri Jordan, Les décorations du théâtre de société de la famille Cannac au château d'Hauteville, œuvres du peintre lyonnais Joseph Audibert (1777), in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 74/3–4, 2017,

toire suisse. La demeure seigneuriale d'Hauteville se dresse au centre d'un grand domaine situé à Saint-Légier-La Chiésaz, près de Vevey (canton de Vaud), dominant le lac Léman. Elle se distingue notamment par ses façades peintes en trompe-l'œil (vers 1766) et par un grand salon à l'italienne entièrement peint (fin des années 1730).⁴⁶ Pierre-Philippe Cannac, qui vivait surtout à Lyon, avait acquis en 1760 le château de Jacques-Philippe d'Herwarth, et entrepris son agrandissement et embellissement à partir de 1767.⁴⁷ Par mariage, la propriété passa à la famille Grand, qui le posséda jusqu'au début du ^{xxi}^e siècle. En 2015, une vente aux enchères dispersa tout le contenu de la maison, vendue en 2019 à la Pepperdine University (Californie). Y firent exception le fonds d'archives familiales Cannac-Grand d'Hauteville, déposé aux Archives cantonales vaudoises, et presque tous les portraits, donnés au Musée national suisse. Au sein du patrimoine mobilier que ce musée eut la chance d'acquérir, figurent deux ensembles de décorations du théâtre, celles d'origine et celles des années 1920. Depuis août 2023, au château de Prangins, siège romand du Musée national suisse, la décoration de l'intérieur rustique, restaurée, est intégrée à la nouvelle exposition permanente, dans la salle dédiée à la pratique du théâtre dans les châteaux romands du ^{xviii}^e au ^{xx}^e siècle.

Il est à souligner que les décorations commandées en 1777 à Joseph Audibert par Jacques-Philippe Cannac (Monsieur de Saint-Légier), fils de Pierre-Philippe, sont complètes, ce qui en fait à ce jour un cas unique, à notre connaissance, pour un théâtre de société du ^{xviii}^e siècle. Leurs châssis se composent d'un bâti en résineux sur lequel est clouée une toile, peinte à la détrempe, recouvrant les deux faces. Au nombre de vingt, ils permettent de former quatre décorations : un intérieur rustique, présentant un grand nombre d'ustensiles et de récipients (Fig. 30) ; un salon meublé avec boiseries du dernier goût à panneaux tendus d'étoffe (Fig. 31) ; un jardin régulier avec en perspective un château de la même typologie que la demeure des Cannac (Fig. 32) ; une forêt enfin (Fig. 33). Elles permettaient de représenter des comédies et des opéras-comiques ; l'absence d'une décoration de temple ou de palais excluait de donner des tragédies. Chaque décoration comprend trois plans de châssis, tandis qu'au lointain l'habituelle toile est remplacée par quatre châssis attachés deux par deux, formant une ferme. Ces derniers, pouvant aussi tenir debout seuls comme des feuilles de paravents, servaient probablement aussi à des représentations théâtrales dans divers espaces

p. 261–283 et 287 ; ces articles accessibles en ligne (www.e-periodica.ch) sont aujourd'hui complétés par Béatrice Lovis/Marc-Henri Jordan, *Le théâtre au château, ou se divertir noblement, in Le domaine d'Hauteville, du château au campus universitaire*, éd. par Béatrice Lovis/Isabelle Roland, Genève 2023, p. 262–283.

⁴⁶ Monique Fontannaz, Histoire architecturale du château d'Hauteville, in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 74/3–4, 2017, p. 179–200 ; Thibault Hugentobler, Le Grand Salon du château d'Hauteville. Un salon à l'italienne en Pays de Vaud, in *Art + Architecture en Suisse* 4, 2022, p. 14–19 ; voir aussi leurs contributions dans *Le domaine d'Hauteville, du château au campus universitaire*, notamment p. 40–44 et 74–87.

⁴⁷ Sur Pierre-Philippe voir désormais Nicolas Meier, La vie de Pierre-Philippe Cannac. D'usufruitier du Rhône à seigneur d'Hauteville, in *Le domaine d'Hauteville, du château au campus universitaire*, p. 199–213.

du château trop exigus pour y dresser une scène. Composées de châssis peints double-face (Fig. 34), les décorations sont qualifiées par un décompte d'époque de « decorations de theatre de chambre en forme de paravents ».⁴⁸

On ne possède aucun renseignement sur la structure de la scène démontable d'origine, hormis son système d'éclairage. Les châssis de décoration étant peints sur chaque face, on dut recourir pour leur maintien vertical à des « coulisseaux », comparables à ceux conservés au théâtre de Mnichovo Hradiště en Tchéquie (1833).⁴⁹ En l'absence de dessins de petits théâtres démontables du XVIII^e siècle, notre restitution hypothétique de la cage de scène s'est surtout fondée sur les descriptions d'un inventaire des « petits théâtres ambulants » de la Cour de France, de 1780, conservé dans le fonds Pierre-Adrien Pâris (Fig. 35).⁵⁰ Les dimensions supposées du théâtre d'Hauteville devaient avoisiner, selon notre estimation actuelle, 5,60 à 6,20 mètres en largeur et 3,50 à 4 mètres en profondeur. Dans le grand salon mesurant 7,45 mètres de côté, il devait être dressé dos aux fenêtres et positionné de façon à permettre aux interprètes un accès à la scène par les portes de l'enfilade (Fig. 36). L'espace subsistant pour les spectateurs était donc exigü, de sorte que certains devaient probablement assister au spectacle assis ou debout dans le corridor, dans l'axe de la porte.

Selon les documents conservés, l'éclairage était dispensé par quatre herse, composées de planches assemblées d'équerre, garnies chacune de six plaques de lumière (Fig. 37).⁵¹ L'absence de portants de lumières s'explique par la faible distance entre les plans de châssis latéraux. Une rampe ou une autre source de lumière devait se trouver à la face du théâtre.

Les décorations d'Hauteville furent conçues et exécutées à Lyon par le peintre Joseph Audibert (né à Marseille en 1724), associé de Jean-Antoine Morand, architecte et peintre responsable notamment de l'exécution de la machinerie et des décorations du théâtre de Lyon, construit entre 1754 et 1756 sur les plans de Jacques-Germain Soufflot. Les décorations d'Audibert pour Hauteville firent probablement écho, à leur échelle, à celles de ce théâtre réputé. Pour ces dernières, on manque malheureusement de témoignages visuels ; il est en revanche attesté que le peintre d'Hauteville y a peint plusieurs décorations,⁵² dont il fut soit l'inventeur soit le simple exécutant.

⁴⁸ Archives cantonales vaudoises (ACV), PP 410 D/1/2/7.

⁴⁹ Frank Mohler, *The Court Theatre at Mnichovo Hradiště. The Groove System Survives on the Continent*, in *Theatre Design & Technology* 39/1, 2003, p. 48–58, ici p. 54–55, fig. 9–10 ; Pavla Peskova/Frank Mohler, *Zámecké divadlo v Mnichově Hradišti – The Castle Theatre at Mnichovo Hradiště*, Praha 2004, p. 30–31 (ill.).

⁵⁰ Besançon, BM, Fonds Pâris, Ms 22. Nous avons en projet une étude de ces petits théâtres.

⁵¹ ACV, PP 410 D/1/2/8, comptes des ouvrages du menuisier Schade (29 août 1777) et du ferblantier Maquelin (15 août 1777).

⁵² Jordan, *Les décorations du théâtre de société*, p. 277–278.

Espaces théâtraux particuliers ou contraignants, contributions artistiques et reflets des grandes scènes

Notre contribution a examiné et rapproché trois théâtres, celui de la cour des Princes à Versailles, utilisé pour les « spectacles ordinaires » de la Cour, et deux théâtres de société, d'abord celui du palais Eynard à Genève, un véritable théâtre, puis celui du château d'Hauteville, où l'on ne disposait que d'une scène dite « ambulante » ou « portative », dressée en fonction des besoins, durant environ deux décennies dans le grand salon et plus tard dans une pièce servant en hiver d'orangerie. Si l'usage de ces théâtres les distinguaient les uns des autres, tous trois disposaient de petites ou de très petites scènes, en comparaison des théâtres publics des grandes villes. Leurs dimensions réduites se firent sentir s'agissant de l'inconfort des spectateurs et de leur vision peu favorable de la scène pour laquelle les décorateurs s'efforcèrent de concevoir des décorations susceptibles de créer une illusion suffisante pour l'action théâtrale. La taille étonnamment réduite du théâtre versaillais fut sans aucun doute plus problématique, au vu du nombre de spectateurs qui venaient quasiment s'y entasser, que celle des théâtres de société s'accommodant quant à eux, par nature, d'espaces disponibles souvent exigus, à l'intérieur même d'une demeure comme dans les deux exemples évoqués.

Au théâtre de la cour des Princes, l'abandon d'un ambitieux projet d'allongement du théâtre conduisit à la solution originale mise en œuvre en 1762, qui fut néanmoins un pis-aller : l'ouverture, dans le mur du lointain, d'une arcade centrale, flanquée d'ouvertures d'accès au plateau. Ce dispositif accrut en effet la profondeur de la scène dans la partie centrale permettant de développer la perspective et de feindre une profondeur qui manquait : un rideau peint pouvait y prendre place et, le cas échéant, y être complété par les effets d'une machine venant du plancher supérieur. Les projets de Paris tinrent compte des particularités de cette scène, en exploitant au besoin la nouvelle configuration du lointain. L'identification de plusieurs d'entre eux, destinés aux spectacles bellifontains et versaillais, a permis aussi de montrer comment le dessinateur sut réduire et en quelque sorte résumer les lieux dans lesquels l'action était censée se dérouler. Les variantes proches que montrent certains dessins du fonds Paris jusqu'ici non identifiés ne constituaient pas des redites que l'on pourrait imputer à un manque d'imagination, mais répondaient à la nécessité de reprendre, en les adaptant, des décorations que les spectateurs s'attendaient à revoir et d'emblée reconnaître lorsque les ouvrages furent repris ailleurs à la Cour, voire à Paris. En revanche, les sources manquent pour constater comment le jeu théâtral indiqué par les didascalies s'adapta effectivement à l'espace réduit de la scène et dans quelle mesure il resta crédible aux yeux des spectateurs.

Le cas du théâtre de société du couple Eynard, aménagé dans leur nouvelle demeure genevoise en 1821–1822 et démolie en 1856, est resté jusqu'ici le témoin ignoré, sur un plan international, d'une contribution du grand décorateur de La Scala, Alessandro Sanquirico. Plusieurs documents attestent qu'il fut en effet l'au-



Fig. 30. Joseph Audibert, *Décoration de l'intérieur rustique*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 44745 (© Musée national suisse)



Fig. 31. Joseph Audibert, *Décoration du Salon*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 44743 (© Musée national suisse)



Fig. 32. Joseph Audibert, *Décoration du Jardin*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 44744 (© Musée national suisse)



Fig. 33. Joseph Audibert, *Décoration de la Forêt*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 43718 (© Musée national suisse)

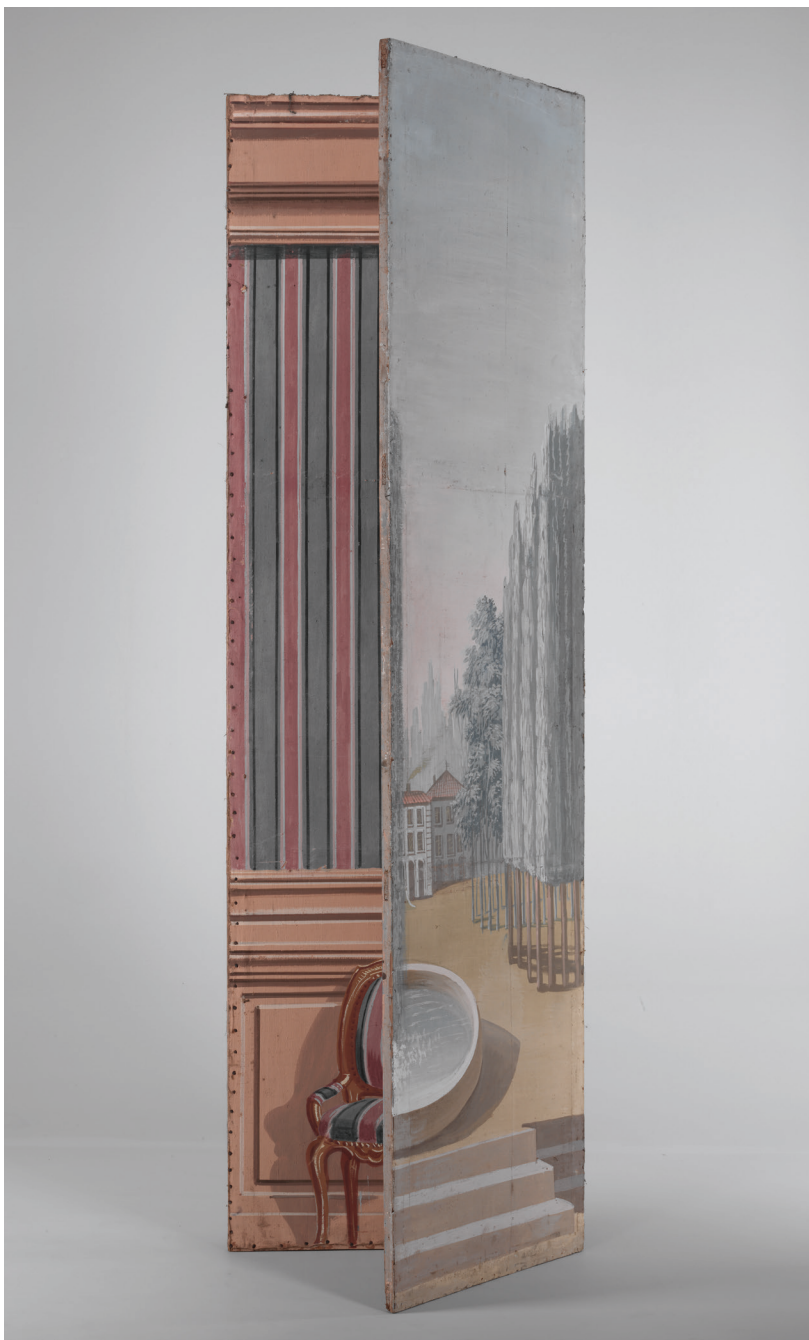


Fig. 34. Joseph Audibert, Châssis articulés du lointain des décorations du Jardin et du Salon, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, Inv. 169881.3-169881.4/169881.1-169881.2 (© Musée national suisse)



Fig. 35. Restitution hypothétique de la structure du théâtre « portable » d'Hauteville (© maquette M.-H. Jordan, photo Francesco Ragusa)

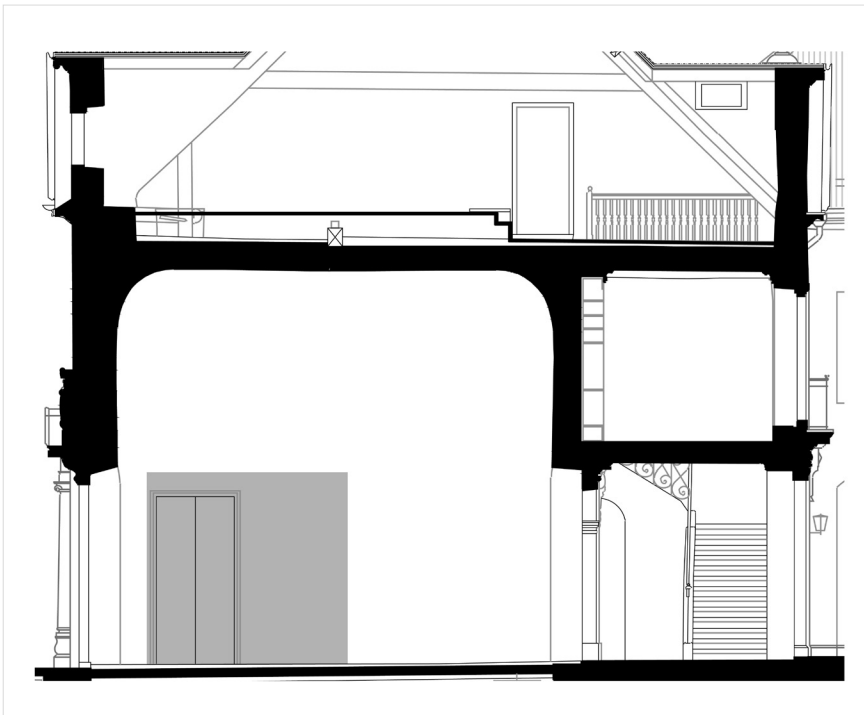


Fig. 36. Coupe du grand salon avec l'emplacement supposé du théâtre : à gauche (côté lac), la porte de l'enfilade en direction de l'est (arrière-plan), et à droite (côté cour), la porte d'entrée principale et le couloir, (© glatz-delachaux architectes associés/Archéotech)

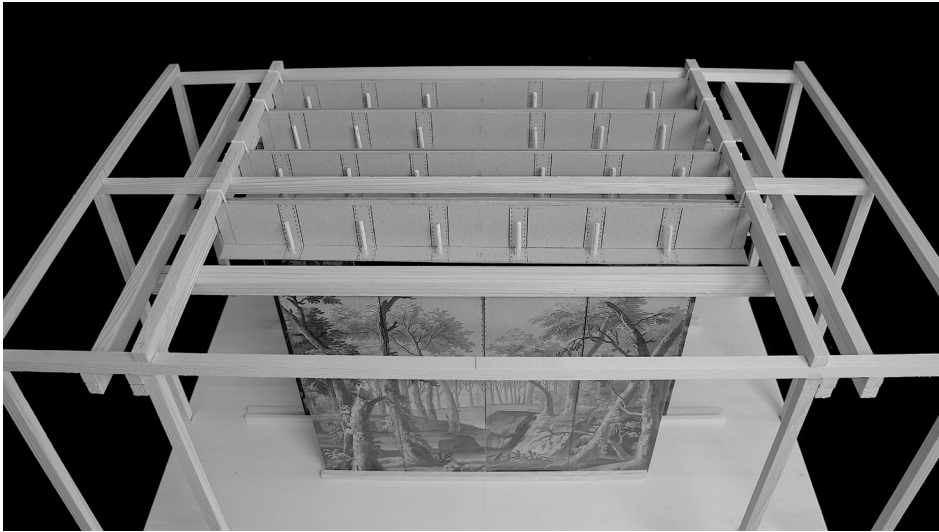


Fig. 37. Restitution hypothétique de la structure du théâtre « portable » d'Hauteville, détail du système d'éclairage par les herse (© maquette M.-H. Jordan, photo Florian Burion)

teur de neuf décorations de ce théâtre de société genevois ; en outre, l'aspect des toiles de fond de trois d'entre elles nous est connu depuis l'identification récente, par Isabelle Roland, de trois daguerréotypes exécutés peu avant 1856 probablement, par Jean-Gabriel Eynard lui-même, soucieux de garder le souvenir à la fois de son théâtre et de la contribution d'un grand artiste italien. Est aussi illustré le mode d'adaptation aux modestes dimensions d'un théâtre privé des compositions conçues pour La Scala, que soit Sanquirico proposa aux Eynard, soit ceux-ci souhaitèrent voir exécutées chez eux. Ce cas atteste de plus le fait qu'un artiste attiré d'un grand théâtre pouvait être sollicité non seulement pour de petits théâtres publics mais aussi pour des théâtres de société. Si la large diffusion des compositions de Sanquirico comme modèles fut assurée par la publication de la fameuse *Raccolta di varie decorazioni sceniche* – que l'on connaissait aussi à Genève –, celles-ci purent aussi être connues par leurs adaptations pour des théâtres de société où les commanditaires voulaient imiter les nouveautés des théâtres publics ou des théâtres de cour.

En incluant de surcroît dans notre étude le théâtre d'Hauteville, il nous a été possible de parcourir ainsi pratiquement toute l'échelle des tailles de scène et de retrouver ici des types de décorations appartenant à la culture théâtrale générale de l'époque. À Hauteville, il s'agit de décorations exécutées par un peintre actif dans un théâtre de référence, celui de Lyon, d'un talent en revanche bien inférieur à celui de Sanquirico. Au château de Ferney, Voltaire fit aussi appel à un peintre de ce théâtre, dont il ne cite malheureusement pas le nom.⁵³ Les quelques

⁵³ Ariane Girard, Les théâtres de la région genevoise au temps de Voltaire, in *Voltaire chez lui. Genève et Ferney*, éd. par Erica Deuber-Pauli/Jean-Daniel Candaux, Genève 1994, p. 83–104, ici p. 86.

annonces de ventes de théâtres de société français du XVIII^e siècle citant des noms d'artistes viennent à leur tour attester l'intervention d'artistes connus, tels François Boucher et Michel-Ange Challe par exemple, qui ont composé des décorations pour l'Académie royale de musique ou les théâtres de la Cour.⁵⁴ Par ailleurs, le cas d'Hauteville, dont les décorations, d'une conception particulière, sont exceptionnellement conservées, vient compléter notre connaissance de la matérialité des théâtres de société pour lesquels les renseignements et surtout l'iconographie sont bien rares.

⁵⁴ Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris 1880, vol. 4, article « Théâtre », col. 1308, d'après les *Annonces, affiches et avis divers de Paris*, ventes de 1770 (?) et du 26 mars 1784, p. 800.

IV. Fonds de décors historiques dans les théâtres mineurs

Legacy of a Glorious Era of Theatre. Eighteenth-Century Stage Decorations in the Schlosstheater Ludwigsburg

Holger Schumacher



Fig. 1. Stage with scenery *The Elysian Fields*. Ludwigsburg, Schlosstheater (Landesmedienzentrum Baden-Württemberg/Sven Grenzemann)

Established in 1758/59, the Schlosstheater Ludwigsburg (Figs. 1, 2) numbers among the few historical performance venues that still possess original Baroque-era stage machinery.¹ Redesigned in 1812 in neoclassicist style, the auditorium today imparts the atmosphere of the theatre of Goethe's time in a unique way.

¹ Comparable facilities can still be found in the palace theatres of Gotha, Drottningholm, Český Krumlov, Gripsholm and Litomyšl as well as in the théâtre de la Reine in Versailles. Cf. Judith Breuer/Saskia Esser/Hans-Joachim Scholderer, Das Schloßtheater in Ludwigsburg ist restauriert. Zu Baugeschichte, Denkmalwert und denkmalpflegerischem Konzept, in *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 27, 1998, pp. 167–176, here, p. 176; Jean-Paul Gousset/Damien Rich-

Moreover, the monument houses another significant rarity: an extensive collection of historical stage scenery. A portion of these sets can be attributed to the advanced eighteenth century and the final phase of the late Baroque period;² the other portion was likely produced in the early nineteenth century and bears neoclassicist features. That this valuable inventory has been preserved can be attributed to the idle period of the Schlosstheater between 1853 and 1954, as a result of which the stage furnishings were not worn out in ongoing performance operations or discarded due to changes in the decorative style, as mainly happened elsewhere.

This contribution is dedicated to the eighteenth-century portion of the collection, which comprises both high-quality and extraordinary objects and is of considerable interest with respect to both art and theatre history. An examination of this inventory takes one back to the flourishing of the Württemberg court theatre, which – thanks to a significant commitment of labour and financial resources – under Duke Carl Eugen (1728–1793, Fig. 3) received recognition throughout Europe for nearly two decades.³ At the same time, these pieces are part of a phase of fundamental developments in set design at the threshold between the late Baroque and neoclassicism. There are but a few places where comparable objects can be found: the Schlosstheater Český Krumlov (Czech Republic; formerly Böhmisches Krumau) has sets that date to 1766/67; the castle theatre in Drottningholm (Sweden) has kept holdings originating from several royal court theatres that can be dated between the 1760s and 1790s; and the Schlosstheater Litomyšl (Czech Republic; formerly Leitomischl) possesses scenery that was commissioned

ter, *Les décors de scène conservés au théâtre de la Reine et à l'Opéra Royal de Versailles*, in *Versalia* 6, 2003, pp. 18–34, here p. 18.

² The term “late Baroque” is used here in a broad sense, referring to a period up to around 1780 and including the Rococo as well as early neoclassicist tendencies (late-baroque classicism) which occurred at the same time. The pieces in question belong to a transitional phase and exhibit heterogeneous stylistic features. On the style categories and lines of development in eighteenth-century European stage design, see Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939, pp. 74–110; Holger Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes. Bühnendekorationen aus der Zeit Herzog Carl Eugens von Württemberg im Schlosstheater Ludwigsburg*, Baden-Baden 2024, ch. II.2.1.

³ The still-seminal account of theatrical events under Duke Carl Eugen can be found in Rudolf Krauß, *Das Theater*, in *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, ed. by Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein, Vol. 1, Esslingen a. N. 1907, pp. 485–554; and id., *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908. Later contributions on this topic either draw considerably on Krauß's conclusions or dispute them, see for example Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Vol. 4: *Von der Aufklärung zur Romantik. Teil 1*, Salzburg 1972; Hans-Joachim Scholderer, *Das Schloßtheater Ludwigsburg. Geschichte, Architektur, Bühnentechnik, mit einer Rekonstruktion der historischen Bühnenmaschinerie*, Berlin 1994 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Vol. 71); Ute Christine Berger, *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*, Tübingen 1997; *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Quellen und Studien*, ed. by Reiner Nägele, Stuttgart 2000.



Fig. 2. Auditorium with royal box. Ludwigsburg, Schlosstheater (Landesmedienzentrum Baden-Württemberg/Dieter Jaeger)



Fig. 3. Nicolas Guibal workshop, *Duke Carl Eugen von Württemberg*, oil on canvas, ca. 1760, whereabouts unknown (Landesmedienzentrum Baden-Württemberg/Dieter Jaeger)

in 1797.⁴ In this context, the Ludwigsburg eighteenth-century inventory assumes a position of importance; however, until now, it has received little consideration in the research literature, and a number of fundamental questions about the classification of its components from an art-history perspective remained unanswered.⁵ Only recently has a detailed investigation been carried out that took into account sources on Württemberg theatre history and documentation of the restoration.⁶ The results will be summarised here. First, the history of the Schloss-theater's construction and use as well as the origins of the present stage inventory will be addressed. Furthermore, an overview of the eighteenth-century scenery will be presented, new findings about provenance, dating and attribution will be brought forth, and an international contextualisation will be proposed.

A look into Württemberg theatre history

Under the founder of the Ludwigsburg residence, Duke Eberhard Ludwig III von Württemberg (1676–1733), the Schlosstheater was already planned as a performance space for French comedy; construction work began on the exterior in 1728, yet at the time of the regent's death, the interior remained in a raw state. Completion of the theatre only took place under Duke Carl Eugen, whose pas-

⁴ See Pavel Slavko, *Das Schlosstheater in Český Krumlov. Eine einzigartige, vollständig erhaltene barocke Theaterbühne*, Český Krumlov 2001; Jiří Bláha, *Castle Theater in Český Krumlov. Restoration and Presentation*, Praha 2015; Barbro Stribolt, *Scenery from Swedish Court Theatres. Drottningholm – Gripsholm*, Stockholm 2002; Jiří Bláha, *The Chateau Theatre, Theatre Interior* by Joseph Platzer, in *Litomyšl. The Chateau Mount*, ed. by Jiří Kroupa, Praha 2017, pp. 88–94.

⁵ On the preserved Ludwigsburg stage inventory as a whole, the following contributions have been written: Harald Zielske, *Some Original Early 19th Century Stage Decorations in the Ludwigsburg Court Theatre. Problems of Conservation and Presentation*, in *Stage Design. Problems of Collecting, Cataloging and Conserving Documents. Papers from the 15th International SIBMAS Congress*, ed. by Ginnine Cocuzza/Barbara Cohen-Stratynier, Evanston 1983 (Performing Arts Resources, Vol. 8), pp. 90–94; Saskia Esser, *Wohin mit großformatigen Bühnenbildern? Konservierung, Deponierung und künftige Präsentation der historischen Bühnenbilder aus dem Ludwigsburger Schloßtheater*, in *Das Schloß und seine Ausstattung als denkmalpflegerische Aufgabe*, München 1995 (IKOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Vol. 16), pp. 76–81; Breuer/Esser/Scholderer, *Das Schloßtheater in Ludwigsburg ist restauriert*, pp. 169–171; Saskia Esser, *Bühnenschätze vom Dachboden. Die historischen Theaterdekorationen*, in *Das Ludwigsburger Schloßtheater. Kultur und Geschichte eines Hoftheaters*, ed. by Ludwigsburger Schloßfestspiele, Leinfelden-Echterdingen 1998, pp. 43–58; ead., *Die Bühnenbilder des Ludwigsburger Schloßtheaters*, in *Schloßtheater Ludwigsburg. Zum Abschluß der Restaurierungen 1998*, ed. by Finanzministerium Baden-Württemberg, Ostfildern–Ruit 1998, pp. 81–85; ead., *Auf dem Dachboden überdauert. Der Kulissenschatz des Ludwigsburger Schlosstheaters*, in *Schlosstheater Ludwigsburg. 250 Jahre – Von der Hofoper zum lebendigen Theaterdenkmal*, ed. by Frank Thomas Lang, Stuttgart 2008, pp. 30–37. While Zielske assigns the stock to the nineteenth century (with the exception of one backdrop), Esser – without mentioning any other datings – describes a portion of the scenery as work from the eighteenth century.

⁶ Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*.

sion for the theatrical arts even exceeded that of his predecessors.⁷ The ambitious monarch first resided in Stuttgart, where, with the installation of an opera venue in the Lusthaus in 1750, he created conditions ripe for the development of fruitful activity in the field of opera seria. Performances were regularly given in the carnival season, which centred around the duke's birthday on 11 February, as well as – until the couple separated – on the birthday of Duchess Elisabeth Friederike Sophie on 30 August. During the year, festive opera evenings were held in connection with state visits and other court events. High standards were guaranteed by the engagement of competent artists, which the duke selected with expertise and knew how to also retain at court, in most cases with the offer of handsome salaries. From the autumn of 1750, Innocente Colomba (1717–1801, Fig. 4) was responsible for the decorative settings for performance and celebratory events. Born in Arogno in the Ticino canton, the artist enjoyed early successes in fresco-painting before making his name as a set decorator for the theatre group of Filippo Nicolini, which toured throughout Germany.⁸ Colomba worked for sixteen years at the Württemberg court and enjoyed high renown, which led to him being offered, among other things, the directorship of the art academy for a time. In 1753, the post of court kapellmeister and composer was filled with first-class capability through the engagement of Niccolò Jommelli (1714–1774). He had already earned a reputation in Naples, Venice, Vienna and Rome and reached the peak of his creative work during his sixteen-year-long tenure in service to Duke Carl Eugen.⁹ In the fall of 1757, a standing ballet ensemble was engaged, which was later to include forces that had succeeded as soloists in the top venues in Europe – among others, the art of the 'dance god' Gaetano Vestris was regularly admired in Stuttgart. Finally, in 1758, a French comedy troupe was brought in,¹⁰ which provided an occasion for short-term plans to be made for the completion of the semi-finished performance venue at Schloss Ludwigsburg, which at that time was used as a summer residence.

⁷ On the construction and furnishing of the Schlosstheater under the dukes Eberhard Ludwig III and Carl Eugen see Scholderer, *Das Schloßtheater Ludwigsburg*, pp. 11–30.

⁸ On the life and work of Innocente Colomba see Lucia Pedrini Stanga, *I Colomba di Arogno*, Lugano ²1998 (Artisti dei laghi. Itinerari europei, Vol. 1), pp. 189–223; Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.1.

⁹ On the work of Niccolò Jommelli at the Württemberg court see Krauß, *Das Theater*, pp. 494–505; Hermann Abert, *Die dramatische Musik*, in *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, ed. by Württembergischer Geschichts- und Altertumsverein, Vol. 1, Esslingen a. N. 1907, pp. 557–611, here pp. 558–575; Audrey Lyn Tolkoff, *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, Ann Arbor 1978; Joachim Kremer, Carl Philipp Emanuel Bach, Niccolò Jommelli und die Schüler der Carlsschule. Zum Profil der höfischen Musikpflege in Stuttgart unter Herzog Carl Eugen, in *Aufgeklärte Herrschaft im Konflikt. Herzog Carl Eugen von Württemberg 1728–1793*, ed. by Wolfgang Mährle, Stuttgart 2017, pp. 122–134.

¹⁰ On the cultivation of French drama under Duke Carl Eugen, see Krauß, *Das Theater*, pp. 519–521; Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. München 1965, pp. 100–108.

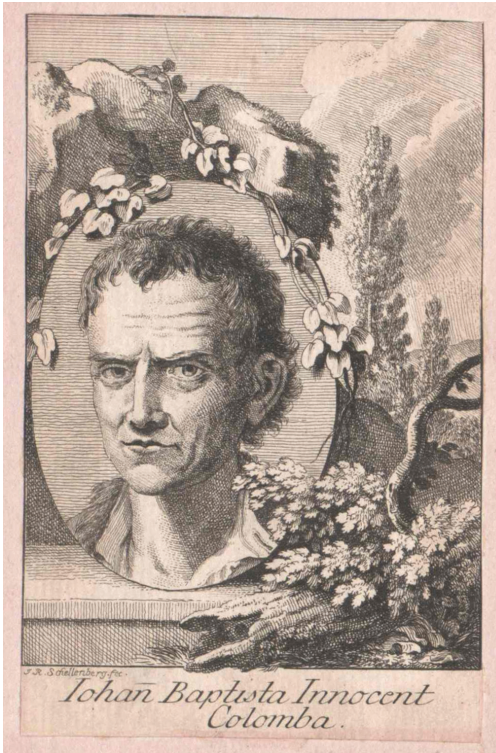


Fig. 4. Johann Rudolf Schellenberg: Innocente Colomba, etching, in Johann Caspar Fueßli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen*, Vol. 4, Zürich 1774, p. 62a. Copy: Vienna, ÖNB, 384138-B.4 (Österreichische Nationalbibliothek, Mediennummer 00435988)

The new stage was still intended as a comedy theatre, but it should now also be able to accommodate small music-theatre performances and was thus equipped not only with scene-changing machinery but also with fly systems and trap doors.¹¹ Chief building director Philippe de La Guêpière (1715–1773) was responsible for structural considerations. The Paris-educated exponent of the early neo-classicist *goût grec* exerted significant influence over the development of style across the country, particularly through his work on the Neues Schloss Stuttgart, Schloss Monrepos and Schloss Solitude.¹² The technical installation was entrusted to court machinist Christian Keim (ca. 1721–1787), who was extremely knowledgeable in both technical and organisational matters. The design of the interior and the stage scenery was the bailiwick of theatre architect Colomba. On 12 April 1758, the work at the Schlosstheater Ludwigsburg began, and already by May/June, comedies and ballets were being performed in the still-unfinished building.¹³ As there was no stage inventory available yet, a set from Stuttgart first had to be brought in; in the following time production of the necessary furnishings was

¹¹ See Scholderer, *Das Schloßtheater Ludwigsburg*, pp. 27 and 116–177.

¹² On the work of Philippe de La Guêpière at the Württemberg court see Hans Andreas Klaiber, *Der württembergische Oberbaudirektor Philippe de La Guêpière. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Architektur am Ende des Spätbarock*, Stuttgart 1959.

¹³ The account book of the building administration of the ducal treasury, Hauptstaatsarchiv Stuttgart (HStAS) A 19a Bd 981, provides information about the progress of the interior construc-

completed in the scenery workshop. In July 1758, work in Ludwigsburg had to be suspended due to the extension of the Stuttgart opera house, which was scheduled at short notice; work resumed in November. From June 1759 on, comedies were once again performed even though the installation work was still in progress, and on 4 October, the accounts for the entire construction project were at last closed. In June 1760, Colomba was once again busy with changes in the Ludwigsburg theatre. These alterations were likely connected with a ballet performance arranged for the Schlosstheater by Jean Georges Noverre (1727–1810), the leading choreographer at the time and promoter of the publicly acclaimed Ballet d'action who had recently been engaged at the court.¹⁴

Due to growing resistance to the immense expenditures in the area of courtly representation, Duke Carl Eugen relocated his residence from Stuttgart to Ludwigsburg in autumn 1764, and in the time that followed the Schlosstheater was also used for small opera performances.¹⁵ As the main stage of the court, however, it was inadequate; thus, by November, the duke had already ordered the construction of an opera house in the palace gardens, which was immediately undertaken. The enormous venue, one of the largest in Europe at that time, was inaugurated in scintillating style on 11 February 1765, and, during the next ten years, it offered a prestigious setting for the staging of grand festive operas. The Schlosstheater, however, continued to be used for events on a more modest scale. An inventory prepared likely at the end of 1766 by theatre architect Colomba describes the heterogeneous stock of scenery that had accumulated in the small house as a result of its varied stagings.¹⁶ In addition to typical comedy sets, there are objects listed that were made for ballet performances as well as ones originating from opera seria productions at the Opernhaus Stuttgart.

From 1766, performance activities in the ducal summer residences increased. Already in 1763, Carl Eugen had had a small opera house built at Schloss Grafeneck auf der Rauhen Alb, and additional stages were created in 1766 at Schloss Solitude, in 1767 at Kirchheim and Tübingen and finally in 1770 at Bad Teinach.¹⁷ With the exception of the Teinach theatre, which was used only for one season, these houses maintained their own stage furnishings, which were supplemented by loans from other venues as needed. The repertoire cultivated here centred around opera buffa, which in 1766 was the last category to be added to the programming; Carl Eugen now favoured this genre and happily enjoyed it in the

tion, the production of the scenery and early performance activity. See also Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.2.2.

¹⁴ On the life and work of Jean Georges Noverre see Sibylle Dahms, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010.

¹⁵ On the performance activity in the Schlosstheater in the years 1764–1771 see Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.2.1.

¹⁶ HStAS A 21 Bü 849, pp. 8f.

¹⁷ See Krauß, *Das Theater*, pp. 499f.; Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.3–II.4.8.

relaxed atmosphere of his country stays.¹⁸ At this time, evidence suggests that only a few performances were arranged in the Schlosstheater Ludwigsburg.

Carl Eugen could not sustain his unbridled spending policies in perpetuity.¹⁹ In January 1767, there came a considerable cost reduction in the theatre area, and numerous artists were let go. Although the savings were initially accompanied by greater expenditures elsewhere, there was nevertheless a noticeable transformation. Some of the leading figures, including theatre architect Colomba, left the court of their own free will, aware that their artistic development was being increasingly limited. Leadership in the field of courtly decoration was taken over by Colomba's close colleague, Giosué Scotti (1729–1785), who, until his departure in 1777, faced the difficult task of both managing and, to a modest extent, adding to what was on hand with reduced means. The same was also true for his successor, court painter Nicolas Guibal (1725–1784).²⁰

With the awakening of his pedagogical interest, in 1769 Duke Carl Eugen created, among others, a training facility for stage personnel who could in the future replace the costly foreign staff at the large opera house.²¹ This institution was housed first in Ludwigsburg and subsequently in the military academy at Schloss Solitude. From 1772 the students tested their skills in performances in the theatre there, which led to renovations and expansions in this small venue during the following two years.²² In 1775, Carl Eugen relocated the residence back to Stuttgart, where the opera in the Lusthaus once again became the main venue, and the trainees were engaged there in all branches of the theatre. In 1777 came a radical innovation: tickets could be sold, a step that transformed the court theatre into a commercial one. In the ensuing period, however, Carl Eugen's interest in theatrical entertainments declined. A not insignificant reason for this could be ascribed to his mistress at the time and later second wife, Franziska von Hohenheim, who did not take much pleasure in the courtly divertissements.²³ The German singspiel that was then primarily cultivated at the opera house also did not suit the taste of the duke, and he attended the performances ever more seldomly. However,

¹⁸ Information about the theatre happenings in the ducal summer residences from September 1767 to May 1773 can be found in the travel diary of Freiherr von Buwninghausen-Wallmerode, an officer from Duke Carl Eugen's close social circle, see *Tagebuch des Herzoglich Württembergischen Generaladjutanten Freiherrn von Buwninghausen-Wallmerode über die "Land-Reisen" des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in der Zeit von 1767 bis 1773*, ed. by Ernst von Ziegesar, Stuttgart 1911.

¹⁹ The influential estates had raised complaints against Carl Eugen to the Imperial Court, as a result of which a years-long legal battle ensued, in which the duke eventually – albeit speciously at first – had to relent, see Gerhard Storz, *Karl Eugen. Der Fürst und das "alte gute Recht"*, Stuttgart 1981, pp. 126–128.

²⁰ On the activity of Giosué Scotti and Nicolas Guibal at the Württemberg court see Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.2.6, II.3.3 and II.3.4.

²¹ See Krauß, *Das Theater*, pp. 533–538.

²² See *ibid.*, p. 499; Klaiber, *Schloss Solitude*, p. 24; Michael Wenger, *Ludwigsburg. Die Gesamtanlage*, Berlin/München 2014, p. 45.

²³ See Krauß, *Das Theater*, pp. 540f.

on major festive days the old brilliance sometimes flared up again, and the regent still kept the supervision of finances and the repertoire firmly in his own hands.

In 1779, Carl Eugen had the Kleines Theater on the Stuttgart Planie built as an inexpensive, accessible, everyday stage. To furnish this new venue, sets were brought in from the seldom-used secondary court theatres, including a room scene from the Schlosstheater Ludwigsburg.²⁴ Several times per week in the Kleines Theater, for the price of a ticket, singspiels, bourgeois plays and popular ballets – doubtless of a lower level than before – were enjoyed.²⁵ It can be assumed that over time, the vast majority of the sets suitable for lighter spectacles were taken from other theatres and brought together here. In contrast, already in 1781, the inventory of the large Opernhaus Stuttgart contained only sets that could be used for opera seria.²⁶ At the time of his death, Carl Eugen left behind eight court theatres in more or less usable condition. Under his successors, his brothers Ludwig Eugen (1731–1795) and Friedrich Eugen (1732–1797), only the two Stuttgart stages were further used, and then with middling artistic results.

Only under the theatre-loving duke Friedrich II (1754–1816, Fig. 5), whose rule began in 1797, did the Württemberg theatre scene blossom once again.²⁷ From 1802, the Schlosstheater Ludwigsburg was revived and the scenery collection subsequently reorganised.²⁸ Only a few sets were in this moment still available on site, and these were suitable only for the performance of plays. In the name of economy, the collection was expanded by bringing in objects that were no longer needed elsewhere in order to furnish the upcoming performances. For this, elements were on offer from the ever-rich inventories of the Opernhaus Stuttgart as well as the few remaining pieces from Carl Eugen's summer theatres and the relics from the Kleines Theater Stuttgart that survived the September 1802 fire there.²⁹ Friedrich, however, who was elevated to king in 1806 and was concerned with displays of courtly splendour, was not just engaged in the theatre scene in Ludwigsburg: as a replacement for the Kleines Theater Stuttgart, an everyday stage was built in the local riding school, the Opernhaus Stuttgart was lavishly modernised, and in the secondary residences of Monrepos, Freudental and Schorndorf,

²⁴ See Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.2.2.

²⁵ See Krauß, *Das Theater*, pp. 539f.

²⁶ This is taken from an inventory of set decorations from 1781, HStAS A 21 Bü 959, fol. 43–46. See Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.9.2.

²⁷ See Krauß *Das Stuttgarter Hoftheater*, pp. 110–149; Norbert Stein, Musik und Theater im Ludwigsburg des 18. und 19. Jahrhunderts, in *Ludwigsburger Geschichtsblätter* 38, 1985, pp. 61–87, here pp. 71–75.

²⁸ See Scholderer, *Das Schloßtheater Ludwigsburg*, pp. 34–38; Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.2.2.

²⁹ Krauß reports that, in the fire in the Kleines Theater, the registration, the cloakroom, scenery, prop store, music supplies and the orchestral instruments “were for the most part completely destroyed” (“gingen zum größten Teil ganz verloren”), leaving open the question of to what extent scenery elements have been preserved, if at all (Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater*, p. 119). At least some of the pieces must have survived, however, as it is proved by, among other things, the still-extant set piece *Ship* (*Schiff*), see p. 291 of this article.



Fig. 5. Johann Baptist Seele, *King Friedrich von Württemberg*, oil on canvas, 1816. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, NN 74 (Wikimedia Commons, public domain)

new venues were built, which also required investments in the stage-design sector. Because the new venues already closed after a few years and their stage furnishings were made available, there were several opportunities to add to and expand the collection of the Schlosstheater Ludwigsburg. This made it possible to replace the eighteenth-century interior sets, which in the meantime may have been perceived as old-fashioned in terms of the room furnishings depicted, with variants from the early nineteenth century. The exterior sets from the days of Carl Eugen, however, which were rather timeless in their appearance, remained in use. This cobbled-together, heterogenous collection was documented for the first time as part of an inventory taken in 1818. Here, the vast majority of all the objects contained in the present stock are already listed. Inventories from the later nineteenth century indicate that the collection, due to the suspension of theatre activity after 1853, had not fundamentally changed in that time.³⁰

The Schlosstheater Ludwigsburg survived into the twentieth century largely unscathed, but in 1911, the construction of a finance archive in the backstage area led to the loss of the original upper machinery.³¹ In 1922, the scenery collection was examined and photographed, through which it became apparent that only a few of the objects listed in the nineteenth century were missing and several had even been added.³² During an inventory in 1931, however, it was discovered that only sixteen of the formerly counted eighteen sets remained, and two photo sessions in 1965 further indicated that, in the meantime, more pieces had been lost, including all borders.³³ The theatre building itself was at risk. For quite some time, the local building authority had been able to oppose the growing interest in once again using the venue, which had been registered as a cultural monument since 1928. In 1954, however, the Schlosstheater was opened and appropriately furnished for the Mozartfest, later known as the Ludwigsburger Schlossfestspiele. After sparing use at first, in the 1970s, the demands of a modern stage operation were increasingly placed upon the theatre, which led to unauthorised interventions and the destruction of essential elements of historical import. In 1989, the Landesdenkmalamt Baden-Württemberg determined that the building and its valuable interior furnishings should be classified as especially worthy of preservation, and extensive refurbishment measures were planned. By 1987, the restoration of the stage decorations had already begun; it was completed in 1995.³⁴ The scope of the collection documented in the course of this work corresponds

³⁰ Schlosstheater Ludwigsburg stage decoration inventories, Staatsarchiv Ludwigsburg (StAL), 1818: E 20 Bü 606; 1823: E 20 Bü 666; 1866: E 17 Bü 261; 1893: E 17 Bü 311.

³¹ See Scholderer, *Das Schloßtheater Ludwigsburg*, p. 44.

³² The photo series is located in the Staatsarchiv Ludwigsburg, EL 228 a III, and is accessible in digital form. See also Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.4.2.2.

³³ See Complete inventory Schloss Ludwigsburg, 1931, pp. 880–885, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (SSG); photo series of the research project Prof. Dr. Harald Zielske, Freie Universität Berlin, 1965, SSG; photo series of the Institut für Theaterwissenschaft, Universität Köln, 1965, private collection.

³⁴ See Esser, *Wohin mit großformatigen Bühnenbildern?*, p. 79.

to the present. Restoration of the venue took place between 1994 and 1998.³⁵ At last, the Schlosstheater could once again open its doors and was integrated into guided tours for visitors.

For some time, original decorations were displayed on stage in the winter season.³⁶ Eventually, out of consideration for the valuable pieces, copies were made of two sets, the *Elysian Fields* (*Die Elysischen Gefilde*) and the *Red Garden Hall* (*Roter Gartensaal*). In addition, a cloud scenery was made that was modelled on an extant example held in Drottningholm. A copy of the main curtain was also produced that was fastened in front of the original at the proscenium and which could be lowered in its place.³⁷ These newly made elements were used initially for scenic performances and later for public stage transformations with an explanation of the mechanism. For the last several years, practical stage use has been suspended; it is planned to resume in due course.

New findings about the Ludwigsburg eighteenth-century inventory

The Ludwigsburg decoration collection consists of more than 150 individual objects, which can be arranged to create sixteen stage scenes.³⁸ The eighteenth-century part includes six exterior sets, some of whose elements can be combined with one another, as well as three variable set pieces and two stage curtains. On the other hand, there are nine sets depicting interior sceneries of various orientations and twenty-four set pieces that can be assigned to the nineteenth century. The vast majority of the elements show signs of having been altered in size – partly several times –, which indicates that these pieces of scenery were brought in from other venues of the Württemberg court.

Until now, the predominant area of inquiry surrounding the eighteenth-century sets was their date of origin and provenance as well as clarification of who was responsible for their creation. Upon closer examination, the collection proves to be in fact heterogenous in that not only do the sets differ from each other, but also their individual components partly differ in style and make, from which it becomes evident that elements originating from several previous versions were put together here. In the course of research into an art-history-based classification of the eighteenth-century inventory, each object belonging to this part of the collection had to be individually examined. The essential criterion proved to be each item's provenance. As was mentioned, there were nine court theatres

³⁵ On the measures carried out see *Schloßtheater Ludwigsburg. Zum Abschluß der Restaurierungen 1998*, ed. by Finanzministerium Baden-Württemberg, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 38–79.

³⁶ See Esser, *Bühnenschätze vom Dachboden*, p. 58; ead., *Die Bühnenbilder des Ludwigsburger Schloßtheaters*, p. 83.

³⁷ Information kindly shared by Dr. Felix Muhle, restorer of the Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg.

³⁸ On the extent and composition of the preserved collection see Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. I.2; cf. Esser, *Wohin mit großformatigen Bühnenbildern?*, p. 77.

in total across the principal and secondary residences of Duke Carl Eugen, all of which could be considered as possible sources for the sets.³⁹ Clues were given in the dimensional changes that were carried out on the objects, evidence of which is partially still recognisable or can be deduced with the help of photographs included in the restoration documentation. If provenance could be determined, the next step was to search the archives of the Württemberg court theatre for information about performance activities as well as furnishing campaigns with which the object in question could be linked. In this manner, it was possible to arrive at datings and attributions to the respective heads of set design. In a further step, the Ludwigsburg inventory could be situated in the context of other surviving examples of eighteenth-century set design elsewhere.

1. *The Elysian Fields* (*Die Elysischen Gefilde*)

Consisting of twelve flats and a backdrop, *The Elysian Fields* (cf. Fig. 1) is considered to be both the most prominent stage set as well as that which likely contains the oldest components in the Ludwigsburg collection.⁴⁰ Thickly leaved and mostly lushly flowering trees with rose tendrils winding about their trunks appear on the flats. The depiction on the backdrop (Fig. 6) visualises a borderline situation through an unusual spatial disposition. The lovely landscape spread out before the viewer is crossed by a river running parallel to the picture.⁴¹ A row of rose-entwined trees towering on the bank on this side indicates the boundary of the Elysium; beyond the river rises a hill with a waterfall flanked by further groups of trees – the area behind it, which belongs to the world of the living, is hidden from view. The stage set was very likely once furnished with part of the sky borders that were indicated in the nineteenth-century inventories of the Schlosstheater under the description air friezes (“Luft Friese”).⁴²

The backdrop of *The Elysian Fields* is too large for the stage of the Schloss-theater, and the majority of the flats show signs of having been cropped (Fig. 7), hence why until now it was assumed that the scenery was created by the succes-

³⁹ As far as can be determined from the sources, the opera house at Bad Teinach did not have its own collection; however, there were decoration objects on loan that may have remained on site for some time and were later transferred to other venues.

⁴⁰ In-depth research into the stage scenery with respect to its origin, use, dating and attribution can be found in Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.1.

⁴¹ The ancient sources mention six underworld rivers – Acheron, Eridanos, Korymbos, Lethe, Phlegethon and Styx – with contradictory descriptions of the topography. The Acheron and Styx appear as border rivers at the entrance to the underworld for numerous authors. The location and nature of the Elysium in the realms of Hades also remains undetermined; in post-Homeric tales it is mainly surrounded or crossed by the Lethe, whose water, when drunk, causes blissful oblivion of all earthly suffering. The depiction on the backdrop reflects various iconographical traditions, see Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.1.6. For the mythological and historical-topographical background, see e.g. Otto Gruppe/Friedrich Pfister, *Unterwelt*, in *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, ed. by Wilhelm Heinrich Roscher, delivery 92/93 [Vol. 6], Leipzig 1924, coll. 35–95.

⁴² As note 30; 1818, n. p.; 1823, n. p.; 1866, p. 6; 1893, p. 6.



Fig. 6. *The Elysian Fields*, backdrop, canvas, lean bound colour. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5638 (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)



Fig. 7. *The Elysian Fields*, two flats, canvas, lean bound colour, softwood. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5648 and 5654 (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)

sors of Innocente Colomba for the Opernhaus Ludwigsburg and later, when it was transferred to the smaller Schosstheater, was fitted to the conditions there.⁴³ Because the extant ensemble at first glance gives the impression of uniformity in appearance, the cohesiveness of its individual parts was never called into question. Upon closer examination, however, the eye catches a number of aspects that make it clear that *The Elysian Fields* is an assemblage of elements from different previous versions. Based on this, it is possible to separate the scenery into three groups of components that presumably belong together.

Archival study reveals in fact that three versions of *The Elysian Fields* existed under Duke Carl Eugen, which were used for the first time in ballets performed between acts of opera performances for ducal birthday celebrations in 1760, 1763 and 1766 and were subsequently used numerous times in different contexts.⁴⁴ All three were realised under the direction of theatre architect Innocente Colomba, who, with short interruptions, was active at the court until the spring of 1767. This leads to the conclusion that, in the course of reviving of the Schlosstheater Ludwigsburg at the beginning of the nineteenth century, the currently extant scenery was compiled from pieces remaining from these three previous versions.

The different provenances of the components explain why, although the disposition of the individual depictions and their painterly execution testify to a high level of artistry, the set as a whole does not exhibit the spatial and formal unity in appearance that would have been expected from a work created under the direction of a widely recognised set designer of that period. With respect to the overall effect of the scenery, it is important to note the sometimes quite roughly executed cropping of the flats as well as the fact that the backdrop could not be seen in its full size on the Schlosstheater stage, that the two rows of flats connect to it at previously unintended points and that some parts of the depictions have been painted over. This may also have led to *The Elysian Fields* having been dated to the period after the heyday of the Württemberg court theatre, when funding had dwindled and the performance level had necessarily sunk. However, the new findings suggest a reassessment of both the historical placement and the artistic status of the set. The present overall appearance of *The Elysian Fields* is a significant example of the oft-practiced compilation of scenic elements of varying provenances in the Württemberg court theatres in the early nineteenth century. The individual components of the scenery, on the other hand, all of which were already in existence in the 1760s, represent valuable evidence of the high point of stage decoration practices under Duke Carl Eugen as well as the expertise of theatre architect Innocente Colomba and his team of experienced set painters. Given that until now, Colomba's work was represented only in two series of set designs that were lost in the twentieth century and exist only in photographic reproduc-

⁴³ See Esser, *Wohin mit großformatigen Bühnenbildern?*, p. 79; ead., *Bühnenschätze vom Dachboden*, p. 50; ead., *Die Bühnenbilder des Ludwigsburger Schloßtheaters*, pp. 84f.

⁴⁴ See Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.1.5.4.



Fig. 8. Innocente Colomba, *Sacro bosco di quercie*, set design for the opera *Annibale in Torino*, washed drawing, ca. 1770/71. Formerly Varese, Sammlung Pogliaghi (Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino 1963, p. 113, Fig. 19)

tions (Fig. 8),⁴⁵ the fact that the Ludwigsburg collection contains a material legacy of this scenic artist, well-known in his time, is of considerable importance. We will address the conclusions that have resulted from the predating of *The Elysian Fields* and – as we shall see – additional elements in the collection with respect to their place in the pan-European context.

2. Forest Landscape (Waldlandschaft)

At first glance, it is already evident that the scenery *Forest Landscape* (Fig. 9) is an assemblage of elements that originally did not belong together.⁴⁶ The magnificently composed backdrop, which was very likely first used on 11 February 1761 for a festive performance of the opera *L'Olimpiade* (Metastasio/Jommelli) in the

⁴⁵ Five set designs from late in Colomba's time at the court of Carl Eugen were located in the Württembergische Landesbibliothek and were lost in World War II; one series from Colomba's work with the Teatro Regio in Turin (1769–1771), including the design shown here for *Sacro bosco di quercie* from the opera *Annibale in Torino*, was previously located in the Pogliaghi collection in Varese and later scattered about. See Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, pp. 106f.; Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, Torino 1980 (Storia del Teatro Regio di Torino, Vol. 3), pp. 260–267; Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. II.3.1.2. and II.3.1.3.

⁴⁶ On the *Forest Landscape* see *ibid.*, ch. III.2.

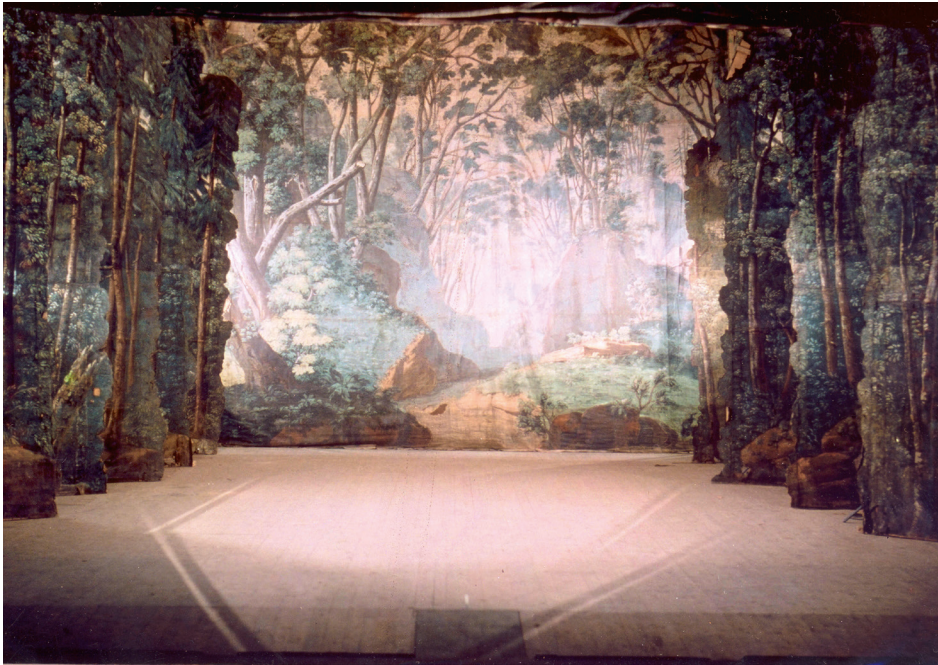


Fig. 9. *Forest Landscape*, complete picture. Ludwigsburg, Schlosstheater (© Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/research project Prof. Dr. Harald Zieske, Berlin)

Opernhaus Stuttgart, features a valley bordered by beech trees leaning towards each other to form a hollow path.⁴⁷ This is accompanied by a row of flats – likely created in 1766/67 for the Theater Solitude – whose natural, unadorned depiction of an impassable forest thicket is striking (Fig. 10). These elements – at least with respect to design – can be attributed to the work of Innocente Colomba, who was responsible for the set decoration for the 1761 performance as well as furnishing the Theater Solitude. Numerous motives on both the backdrop and flats are echoed in the landscape paintings that the Ticino native left behind, providing artistic evidence that supports the archive-based attributions.⁴⁸ In addition to the aforementioned pieces, there are also three smaller, poorly preserved forest flats of indeterminable origin as well as an exemplar that clearly differs from the rest in both motif and painterly style; the latter might have come from the Theater Monrepos and may have been produced around 1810. The various origins of the scenic elements are also recognisable in mismatches in perspective as well as differences in colour composition. Nevertheless, in the compilation of the scenery for the Schlosstheater, an atmospherically convincing appearance was achieved,

⁴⁷ The related scene description reads: “Fondo selvoso di cupa ed angusta valle, adombrata dall’alto da grandi alberi, che giungono ad intrecciare i rami dall’uno all’altro colle, fra’ quali è chiusa”, see *L’Olimpiade* [textbook], Stuttgart 1761 (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Fr.D.qt.192), Act I Scene 1; Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.2.5.2.

⁴⁸ See *ibid.*, ch. III.2.5.



Fig. 10. *Forest Landscape*, two flats, canvas, lean bound colour, softwood. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5669 and 5671 (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/ Joachim Feist)

the effect of which was certainly felt in the context of the productions there. In this case, too, the worth lies above all in the quality of the individual pieces, which – despite their partially quite decrepit state of preservation and dimensional alterations – remains recognisable.

3. *Rocks Scene (Felsenszene)*

In the inventory, there are seven additional flats featuring rocks that, in connection with the backdrop of the *Forest Landscape*, create a *Rocks Scene*; these specimens could be complemented with the addition of forest flats in various constellations to form a complete tableau (Fig. 11).⁴⁹ Here, too, the pieces vary in both provenance and time period; there are three “rock frames” from a mountain scene with characteristic projections on the top, a boulder with a deciduous tree, one with a conifer and one with a waterfall that may have been created in the 1760s–70s as well as one with mossy growth that can be dated to the early nineteenth century. The design of these pieces can be ascribed to Innocente Colomba, his successors Giosué Scotti and Nicolas Guibal as well as a court artist who was active under King Friedrich in the beginning of the nineteenth century; thus,

⁴⁹ On the *Rocks Scene* see *ibid.*, ch. III.3.

the *Rocks Scene* provides a clear overview of several decades of set design at the Württemberg court.

To add to both the forest and rock elements, there are set pieces available as needed that could be freely placed on stage:⁵⁰ a two-part deciduous tree, an enormous boulder (Fig. 12) as well as two low floor pieces depicting grassy and rocky grounds, respectively (cf. Fig. 11). From the painterly execution, it can be concluded that these objects were made in the early nineteenth century. According to the inventories, at least the tree and the boulder came from the Opernhaus Stuttgart.

4. Vineyard Area (*Weinberggegend*)

To create the so-called *Vineyard Area* (Fig. 13), eight flats and a backdrop that previously belonged to an *Agricultural Landscape* (*Kulturlandschaft*) and six later flats depicting a *Village Street* (*Dorfstraße*) are available for use.⁵¹ The two groups of flats could be brought on stage individually; however, for the most part, the scenery was probably used with a combination of both varieties. The flats of the *Agricultural Landscape* depict fruit trees and grapevines that rise behind a brick wall (Fig. 14) as well as a farmer's cottage in an overgrown front garden; the accompanying backdrop displays a hilly landscape with farmsteads, cultivated fields and kitchen gardens.⁵² The image is characterised by a certain painterly disorder that can be judged as a deliberate counter-design to the courtly principles of clarity and symmetry. The components of the set highly likely came from the opera house, built in 1767, in the secondary residence at Kirchheim, which Duke Carl Eugen liked to visit especially in the fall, as he enjoyed hunting in nearby Schönbuch. The interior decor and probably also the stage inventory of the venue, which was built in a former horticultural nursery, were created under the leadership of Giosué Scotti.

The elements of the *Agricultural Landscape* were later raised a considerable amount, and their new dimensions suggest that they were very likely resized for use in the Opernhaus Stuttgart. The transfer might have been carried out between 1775 and 1779, after Carl Eugen had again relocated his main residence to Stuttgart and the students of the ducal theatre institute were for a time working in the large opera hall in all fields of the performing arts. At that moment, not only opera seria was performed there, as in former times, but also with increasing frequency the lighter genres of singspiel, opéra comique and popular ballet; in this context, a rural ambience was in great demand. In this phase, the picturesque vil-

⁵⁰ See *ibid.*, ch. III.2.5.5 and ch. III.3.4.

⁵¹ On the *Vineyard Area* see *ibid.*, ch. III.4.

⁵² The *Agricultural Landscape* can be assigned to the opera buffa *Il filosofo di campagna* (text: Carlo Goldoni), which was performed for the first time in Kirchheim on 3 October 1767, before which it had likely been mounted in the Opernhaus Grafeneck or in Theater Solitude. Acts I and III of the libretto call for, among others, a "Campagna con casa rustica" (countryside with a rustic house), see *Il filosofo di campagna* [textbook], Venice 1754 (Library of Congress ML48 [S3452]), pp. 14, 36). It is very likely that the scenery related to this theme that was created for Kirchheim was also used in other secondary residences when *Il filosofo* was programmed there.



Fig. 11. *Rocks Scene*, complete picture in combination with elements of the *Forest Landscape*. Ludwigsburg, Schlosstheater (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)



Fig. 12. *Rocky Hill*, set piece. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5688 (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)



Fig. 13. *Vineyard Area*, complete picture. Ludwigsburg, Schlosstheater (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)



Fig. 14. *Vineyard Area*, two flats, canvas, lean bound colour, softwood. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5657 and 5665 (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)

lage-house flats may have been added, with which the *Agricultural Landscape* could be expanded into a spacious countryside idyll. Two of the left-side flats are erstwhile tent flats, the front sides of which were painted over without changing the external contour, lending the house façades an unusual shape. This approach reveals the heavy toll that the necessity of economising was already taking at that time. When the *Vineyard Area* was created in the context of the revivification of the Schlosstheater at the beginning of the nineteenth century, probably those elements of the countryside idyll that had been used in a centre or rear stage position in Stuttgart and were lower in height were chosen as they could be used in the smaller venue without extensive modifications.⁵³ That the adopted flats of the former *Agricultural Landscape* – due to the previous generous elevation – were nevertheless all somewhat too high for the Ludwigsburg stage and the upper reaches of it were partially hidden by the borders was deemed acceptable.

5. Street Scene (*Straßenbild*)

The urban *Street Scene* (Fig. 15) is completely heterogenous in its composition.⁵⁴ Two flats depicting arcade segments, which through a sophisticated folding mechanism consisting of movable canvas sections can change shape from an intact building to ruins on the open stage, are the only preserved examples of their kind and thus are of the highest value in the context of theatre history. Both of these unusual objects give an idea of how the illusionistic effects that were highly prized by the public could be realised on the Baroque stage. Also of particular interest is an artistically attractive fountain wall put together from a flat and a contra-flat. Based on a study of sources, the design can be attributed to Jean Nicolas Servandoni (1695–1766), the widely renowned Parisian court decorator. For a little more than a year between 1763/64, he was engaged in Stuttgart as theatre architect Colomba was temporarily unavailable due to family commitments. The Ludwigsburg inventory thus contains the only extant scenery element designed by Servandoni, which is yet another treasure for theatre history. In addition to this, there is a flat depicting a wall segment as well as five house façades from various contexts featuring both Baroque and early-neoclassicist style elements (Fig. 16), making the complete collection of flats into a colourful, mixed potpourri.

The backdrop previously used in combination with the city flats has been lost; however, there is a photo from 1922 that provides us with an idea of the image.⁵⁵ Ancient buildings as well as ones bearing both Renaissance and Baroque charac-

⁵³ The stage set compiled for Ludwigsburg is listed as *Dorf* in the nineteenth-century inventories (as note 30, 1818, n. p.; 1823, n. p.; 1866, p. 4; 1893, p. 4). In the complete inventory Schloss Ludwigsburg of 1931 (as note 33, p. 883), it is named *Weinberggegend*, a designation that has been retained to this day, although it does not fully correspond to the depiction: a fruit tree plantation can be seen, in which only individual vines thrive.

⁵⁴ The commonly used designation *Straßenbild* also stems from the complete inventory (as note 33, p. 880). Research into all the individual elements of this set is found in Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.5.

⁵⁵ StAL EL 228 a I Nr 985.



Fig. 15. *Street Scene*, complete picture. Ludwigsburg, Schlosstheater (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)

teristics are united to form a veduta that was probably intended to depict the city of Rome. The compositionally not-fully mature work was likely created for the Theater Solitude under the leadership of Giosué Scotti by the academy students. Today, in the absence of an available and appropriate alternative, the backdrop from the *Vineyard Area* is used with the city-scene flats.

6. Set pieces and stage curtains

The eighteenth-century stock contains three set pieces that cannot be immediately associated with any of the preserved decorations.⁵⁶ The *Ship* (*Schiff*) could belong to the few remaining objects in the entire collection that were originally created for the Schlosstheater Ludwigsburg; in this case, it would be a product from Innocente Colomba's workshop.⁵⁷ The *Back Wall of a Throne* (*Thronrückwand*), viewed from the side, possesses an imperial character in its style and could stem from one of the grand opera seria productions from the 1760s that Colomba furnished; individual elements of the throne decor can also be found in oth-

⁵⁶ See Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.6.

⁵⁷ The inventory of set decorations from 1766, HStAS A 21 Bü 849, p. 9, lists a *Ship* in the Schlosstheater. The backside of the preserved set piece carries the inscription "No: 4 Academie"; so it was also used at times in the Kleines Theater Stuttgart, also known as the "Academy Theatre" (Akademietheater), and, after the fire there, may have returned to the Schlosstheater Ludwigsburg.



Fig. 16. *Street Scene*, two flats, canvas, lean bound colour, softwood. Ludwigsburg, Schlosstheater, Sch.L. 5548 and 5553 (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)

er works of the artist.⁵⁸ The *Balustrade* (*Balustrata*) may likewise have come into being under Colomba. The lattice-like, openwork knobs in the middle of the narrow balusters correspond to the imaginative design of individual motifs that are typical of the unconventional set designer.⁵⁹

Also included in the eighteenth-century inventory is the main curtain of the Schlosstheater (Fig. 17) with its depiction of *Apollo and the Muses* (*Apoll und die Musen*). This piece was traditionally considered to be the work of Innocente Colomba and was dated 1763 despite the lack of archival evidence to support this assertion.⁶⁰ The image nevertheless points to the work of the master in many respects such that the conception and also a portion of its execution can be attributed to him with some certainty.⁶¹ On the other hand, a smaller proscenium curtain painted with a depiction of a *Muses' Dance* (*Musenreigen*) can be connected to Giosué Scotti; according to inscriptions on the backside, it served in the theatres in both Grafeneck and Teinach.⁶² This piece may have originally been produced for the Opernhaus Grafeneck, the furnishing of which can be proved to have been Scotti's responsibility, and later loaned to Bad Teinach. In particular, the physiognomies of the persons depicted correspond to works attributed with certainty to the artist.

The Ludwigsburg eighteenth-century inventory in the European context

The findings regarding the art-historical classification of the eighteenth-century set decorations in the Ludwigsburg collection now make it possible to relate these to the other extant holdings of that period. It turned out that the objects that were produced before 1766 – eight flats from *The Elysian Fields*, the forest backdrop, the flat portraying a wall segment, the double flat forming a fountain wall and the rock frames for a mountain decoration – are the oldest-known surviving exterior decorations of the Baroque theatre.⁶³ The four youngest flats from *The Elysian Fields*, the majority of the flats from the *Forest Landscape*, the flats from the *Agricultural Landscape* as well as both arcade flats with a transformation mechanism, which all can be dated to the years 1766/67, were created in the same period as the collection in Český Krumlov and the oldest objects in Drottningholm, so com-

⁵⁸ The set piece could, for example, have belonged to the furnishing of the opera *L'Alessandro nell'Indie*. The 1766 inventory, p. 7, mentions "Alexsander's throne and chariot" ("Thron und Wagen von Alexsander").

⁵⁹ The 1766 inventory, HStAS A 21 Bü 849, p. 13, lists a balustrade in the collection of the Opernhaus Stuttgart.

⁶⁰ See Klaus Merten, *Schloss Ludwigsburg*, München 1989, p. 37; Berger, *Die Feste des Herzogs*, pp. 137–139.

⁶¹ See Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.7.

⁶² See *ibid.*, ch. III.8.

⁶³ Only the interior set of the *Temple de Minerve*, created by the Slodtz brothers for a performance of the opera *Thésée* (Quinault/Lully) in 1754 in the theatre of Fontainebleau, which was transferred to the théâtre de la Reine in Versailles in 1846, is older, see Gousset/Richter, *Les décors de scène*, pp. 23f.

parisons may be instructive. While the Krumau forest scene (Fig. 18), for example, is characterised by decoratively stylised, vividly intertwined forms that appear closely indebted to Rococo aesthetics, among the Ludwigsburg landscape elements in particular the forest flats testify to an artistic approach more closely oriented towards nature and geared towards formal calming, which can be associated with the tendencies of emerging neoclassicism. Comparable in this respect are the flats of a forest scene preserved at Drottningholm and originating from Gripsholm⁶⁴ that can be dated at least fifteen years later than the Ludwigsburg flats – proof of the advanced quality of Colomba's designs. The pieces of the Ludwigsburg inventory that are produced in the 1770s and 1780s, however, such as the city backdrop, which survives only in illustration, and the village-house flats, show similarities with objects in Drottningholm and Litomyšl in terms of motifs. This indicates that, after the departure of Innocente Colomba, who had preferred an independent formal language, there was a growing orientation towards generally accessible design models. The more contrasting, more strongly contoured painting style, which is observable in the Ludwigsburg village-house flats, also finds correspondence in Drottningholm and Litomyšl and can be understood as part of an overarching development in the stage design art of the later eighteenth century.

Conclusion

The eighteenth-century stage decorations in the collection of the Ludwigsburg Schlosstheater can be regarded not only as the valuable legacy of theatre activity under Duke Carl Eugen but also as descriptive evidence of fundamental developments in European set design. Through the attribution of numerous elements to Innocente Colomba and the predating that has been revealed in contrast to previous estimates, the independent and progressive features of these objects can be grasped through international comparison. At the same time, the artistic quality of these pieces, which is still recognisable despite their blighted condition and considerable revisions, is brought into the spotlight. Further research into the essence of Württemberg set decoration in the second half of the eighteenth century, such as examining the organisation of the workshop and the respective roles of the forces involved in the production process, is a worthy endeavour, especially since the detailed archival material promises still more information. An additional desideratum is the undertaking of a thorough investigation of the neoclassicist decorations so that the complete inventory can be made accessible for interested readers in the context of a comprehensive publication.

⁶⁴ See Stribolt, *Scenery from Swedish Court Theatres*, pp. 350f., inv. nos. GRH 3800 A–H; also Schumacher, *Zeugnisse fürstlichen Glanzes*, ch. III.2.6.



Fig. 17. *Apollo and the Muses*, proscenium curtain, canvas, lean bound colour. Ludwigsburg, Schloss-theater, Sch.L. 5541 (Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg/Joachim Feist)



Fig. 18. *Forest (Les)*, complete picture. Český Krumlov, castle theatre (Stiftung des Barocktheaters Český Krumlov)

Les décors historiques du théâtre de la Reine à Versailles. Conservation, mise en valeur et utilisation d'un patrimoine complexe

Raphaël Masson

Parmi les rares théâtres privés du XVIII^e siècle subsistant en Europe, celui que la reine Marie-Antoinette fit bâtir à Trianon a pu être conservé dans son intégralité et offre un remarquable témoignage de ces salles de spectacle aménagées sous l'impulsion de leur propriétaire qui peut, à loisir, y être commanditaire ou acteur. Le théâtre conserve aujourd'hui sa machinerie historique ainsi qu'un bel ensemble de décors dus pour la plupart à Pierre-Luc-Charles Cicéri et à son atelier, livrés pour le roi Louis-Philippe vers 1835.

Le théâtre de la Reine, construit dans le domaine de Trianon par Richard Mique à partir de 1778 fut inauguré au début de l'été 1780 et servit tour à tour aux représentations ordonnées par la souveraine, assurées par des troupes professionnelles et aux spectacles où, avec sa société d'intimes, elle devenait elle-même actrice et chef de troupe. La salle, à trois niveaux, offre une capacité maximale de trois-cents places (Fig. 1). De dimensions exceptionnelles pour un théâtre de ce genre, la scène est dotée de deux niveaux de dessous, d'un plateau à sept plans, d'un étage de corridors des cintres et d'un gril. Une importante machinerie, conçue par Pierre Boullet, machiniste de l'Académie royale de musique, complète l'ensemble. Marie-Antoinette, qui, dans son nouveau théâtre, fut essentiellement commanditaire de spectacles et ne monta qu'assez rarement elle-même sur scène, utilisa la salle de comédie jusqu'à l'été 1785. À la Révolution, le théâtre fut vidé de son mobilier, dépouillé de ses tentures de fleuret et de coton bleues, sans oublier son rideau d'avant-scène en gros de Tours, richement brodé, que l'on vendit aux enchères en 1793, et le bâtiment fut simplement fermé.

Quant aux décors qui servaient aux représentations données pour ou par la reine, on sait qu'ils ne restaient pas à demeure à Trianon : châssis, frises et toiles de fond étaient fournis la plupart du temps par le magasin des Menus-Plaisirs de Fontainebleau (où le théâtre du château, aménagé sous Louis XV, offrait des dimensions similaires), tandis que les accessoires et les éléments isolés provenaient plus généralement des magasins de Versailles. Tout ce matériel des scènes royales, dont le volume était considérable, fut vendu ou transporté à Paris pour servir sur d'autres théâtres. Il n'en subsiste aujourd'hui que quelques rares éléments isolés, parfois difficilement identifiables.¹

¹ Voir notamment *Théâtre de cour. Les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle* [catalogue de l'exposition tenue au château de Fontainebleau du 18 octobre 2005 au 23 janvier 2006], éd. par Vincent Droguet/Marc-Henri Jordan, Fontainebleau/Paris 2005.



Fig. 1. Vue de la salle du théâtre de la Reine en 2021, avec la copie du rideau d'avant-scène (© Thomas Garnier)



Fig. 2. Antoinette Asselineau, *L'intérieur du théâtre de Trianon*, 1838, huile sur toile, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (© Réunion des musées nationaux)

Fermé depuis 1785, guère entretenu, le théâtre qui menaçait ruine est finalement sauvé par Napoléon qui y ordonne des travaux de remise en état dès 1806, puis de nouveau en 1810. Les décors servant aux rares spectacles donnés à Trianon sous l'Empire viennent alors de Paris et y retournent sitôt la représentation finie. Les dépenses autorisées par l'empereur sont mesurées et se cantonnent au strict minimum. Seuls sont menés les travaux de première nécessité (clos, couvert et stabilité). Les murs de la salle sont recouverts de papier peint, à l'économie. Le rideau d'avant-scène, disparu en 1793, est remplacé quant à lui par un rideau confectionné à partir d'anciennes toiles prises dans les réserves et peint d'un semé d'abeilles, l'emblème impérial. À la Restauration, on s'empresse de gratter ces symboles et Cicéri est alors chargé de les remplacer par des fleurs de lys. Cependant, entre 1815 et 1830, on ne relève aucune utilisation des lieux.

Louis-Philippe, à son tour, ordonne, en 1835/36, une remise en état complète, assortie d'une transformation notable de la physionomie de la salle, notamment au niveau du parterre. Celui-ci est décaissé, entraînant la fermeture du balcon au centre pour créer une vaste loge royale. Le plafond original de Jean-Jacques Lagrenée, représentant Apollon couronnant les arts et peint à la détrempe, ayant fort souffert de l'installation d'un lustre central sous l'Empire, est remplacé par une nouvelle version, librement interprétée par Cicéri, qui transforme par exemple les Amours voletant dans les nuées en petits faunes. Le rideau napoléonien, déjà repris sous la Restauration (les abeilles impériales grattées et remplacées par des fleurs de lys), est de nouveau lavé pour être repeint encore une fois² et sert désormais de rideau de manœuvre à la tonalité bleue et or, équipé juste derrière un rideau d'avant-scène neuf, peint de couleur rouge pour s'harmoniser avec la nouvelle teinte de la salle (Fig. 2). Le roi des Français commande également – toujours à Cicéri – plusieurs décors pour constituer un fonds de répertoire destiné à demeurer au théâtre : une *Forêt*, une *Place publique*, un *Intérieur rustique* et un *Salon*. Il fait également transporter à Trianon quelques vestiges de décors du XVIII^e siècle : des châssis de terrain, des arbres isolés et surtout l'exceptionnel tableau du *Temple de Minerve*, datant de 1754, miraculeusement conservé (Fig. 3). Ainsi restauré, le théâtre n'est que rarement utilisé. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on y donne quelques représentations, toutes destinées à une élite mondaine qui, le temps de quelques heures, se plaît à évoquer les charmes de l'Ancien Régime. Ces spectacles s'inscrivent dans le cadre plus général d'une redécouverte d'un Versailles oublié et donc fantasmé.³ Une importante restauration du bâtiment eut lieu en 1936, financée par une partie de la donation Rockefeller, puis une dernière, achevée en 2001. Ces deux interventions concernèrent surtout le clos et le

² Ces différentes étapes de l'histoire de ce rideau ont pu être établies par l'observation et l'analyse au moment de sa dépose et de sa consolidation en 2020.

³ Voir à ce sujet *Versailles Revival, 1867–1937* [catalogue de l'exposition tenue au château de Versailles du 19 novembre 2019 au 15 mars 2020], éd. par Laurent Salomé/Claire Bonotte, Versailles/Paris 2019, et plus particulièrement l'essai de Claire Bonotte, *Les fêtes des années 1900*, p. 264–268.



Fig. 3. Dominique-François Slodtz, *Le Temple de Minerve*, décor pour l'acte I de *Thésée* de Lully, 1754, planté sur la scène du théâtre de la Reine par Jean-Paul Gousset, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (© Réunion des musées nationaux)

couvert, ainsi que la salle, préservant heureusement la scène de tout aménagement incongru et de modernisations intempestives.

Cette retenue dont les restaurateurs firent preuve pour la scène de Trianon n'allait pas forcément de soi. En effet, jusqu'à une période très récente, le patrimoine matériel des théâtres (et notamment les équipements techniques) ne bénéficia d'aucune protection particulière. Éléments de décors et machineries ne suscitaient en effet guère d'intérêt et furent souvent détruits par ignorance et dans l'indifférence la plus générale. Au château de Versailles, la restauration de l'Opéra royal, louée de façon unanime, fut achevée en 1957 et rendit tout son éclat à la salle. Le résultat s'avéra beaucoup moins brillant du côté de la scène : ce qui restait de la machinerie historique fut détruit au profit d'installations modernes, dont un aberrant mur coupe-feu dont la construction causa purement et simplement la disparition du premier plan du plateau.⁴ Un tel vandalisme fut heureusement épargné au théâtre de la Reine, qui n'occupa longtemps qu'une place anecdotique dans le Versailles des historiens et des conservateurs de l'époque, qui ne lui accordaient guère qu'une attention distraite et un rien condescendante. Rarement ouvert au public, utilisé à l'occasion de quelques visites officielles, le temps d'un bref concert, le théâtre connut longtemps sur son plateau une maladroite plantation utilisant, sans trop de logique, des éléments de plusieurs tableaux dif-

⁴ Ces installations ont heureusement été détruites lors de travaux en 2007 qui rendirent au plateau sa cohérence grâce à la reconstruction du premier plan.

férents. Dans les années 1980, on y remonta le *Temple de Minerve*, mais, il faut bien le reconnaître, dans une configuration assez pitoyable qui ne rendait guère justice à la beauté du décor : draperies mal positionnées, frise passant au-devant d'un châssis, éclairage inadapté, etc.

La naissance de l'intérêt pour l'extraordinaire patrimoine que constituent les décors des anciennes résidences royales françaises n'est guère antérieure à l'aube des années 2000. En 1989, mon prédécesseur, Jean-Paul Gousset, alors directeur technique de l'Opéra royal, avait ainsi pu sauver in extremis un très important fonds de décors littéralement oubliés sur le plateau du Théâtre impérial de Compiègne qui était resté inachevé depuis 1870 et converti en lieu de stockage. Ce sauvetage, miraculeux il faut bien le dire, a contribué à lancer des premières recherches sur ce patrimoine que l'on redécouvrait. Un premier état des lieux fut alors dressé, avec prise de photographies des éléments, voire de certains tableaux sommairement plantés, sans oublier un relevage systématique des inscriptions trouvées sur les châssis et les toiles. Cette dernière opération constitua un point de départ (des examens ultérieurs ont ensuite montré qu'il restait encore un certain nombre d'indications qui avaient pu échapper à ce premier inventaire). Ce fut l'occasion de découvrir de véritables chefs-d'œuvre et surtout de commencer à se pencher sur l'histoire de ces décors. Cette étape, décisive, conditionna toute la suite des opérations menées sur ce patrimoine.

Aujourd'hui, les théâtres de Trianon, des châteaux de Fontainebleau et de Compiègne mènent une politique de recherche, de restauration et de diffusion pour mieux connaître ces décors et surtout les mettre en valeur. Cela se traduit notamment par de nouveaux examens, de nouvelles campagnes photographiques et des plantations régulières destinées à la documentation des tableaux et à leur présentation au public. Les archives, dépouillées de façon aussi systématique que possible, livrent peu à peu l'histoire de ce patrimoine et l'on commence à être en mesure de mieux établir les origines et le parcours, parfois complexe, des différents ensembles.⁵ Certains éléments isolés ont pu récemment être identifiés et ont ainsi rejoint le tableau auquel ils appartenaient et dont ils avaient été séparés. Tel a été, par exemple, le cas d'un plafond conservé à Versailles mais qui était en réalité celui d'un décor du théâtre du château de Compiègne. Enfin, il y a peu, le récolement décennal des collections nationales a permis à tous ces décors de recevoir un numéro d'inventaire et d'être définitivement portés sur les registres des collections de chacun de ces palais. Cette avancée majeure donne désormais à ces éléments insignes un véritable statut patrimonial qui les protège définitivement. Il ne faut pas en effet oublier que vers 1880, l'administration des domaines de l'État vendait encore tout ou partie de certains de ces décors, alors considérés comme des objets consommables et de peu d'intérêt...

⁵ Voir, à titre d'exemple, dans *Louis-Philippe et Versailles*, éd. par Valérie Bajou, Versailles/Paris 2018, les trois contributions de Jean-Paul-Gousset : Un palais de marbre rehaussé d'or, p. 336–441 ; Un rideau d'avant-scène inédit, p. 342–343 ; et Le Palais gothique, p. 116–117.

Restaurer des décors de scène historiques

La restauration d'un décor de scène ne va pas de soi et implique de constantes interrogations auxquelles seul un dialogue permanent entre tous les acteurs concernés (peintres, restaurateurs, conservateurs, machinistes) permet de répondre. Ce n'est que grâce à tous ces échanges interdisciplinaires que l'on a pu progressivement mettre au point une méthodologie particulière à ce type de patrimoine, en ne perdant jamais de vue que ce patrimoine demeurerait vivant.

Au théâtre de la Reine, tous les décors conservés ont fait l'objet d'examens approfondis pour connaître leur état sanitaire. Cette étude constituait un préalable nécessaire permettant de savoir s'ils étaient encore manipulables ou non. S'ils n'avaient guère subi de dommages importants au cours de leur histoire, ils accusaient parfois des faiblesses structurelles sur lesquelles nous avons commencé à nous pencher vers 2010, avec une démarche d'autant plus prudente qu'il nous a fallu mettre au point *ex nihilo* un protocole d'intervention nouveau, eu égard à la nature d'un tel patrimoine.

Si les structures en bois et les coutures des toiles ne posaient guère de problème à consolider, selon des méthodes éprouvées et issues directement des savoir-faire habituels du théâtre, les surfaces peintes à la détrempe nécessitaient une approche beaucoup plus délicate en raison de la nature même de cette technique. Il a fallu d'abord dépoussiérer les toiles avec les plus grandes précautions pour éviter toute perte de pigment. Une fois dépoussiérées, les peintures ont été fixées par pulvérisation d'un mélange réversible à base de colle de peau de poisson. Cette opération a permis de rendre les manipulations ultérieures beaucoup moins risquées. Certaines bordures des toiles broquettées (c'est-à-dire clouées) sur les châssis réclamaient des consolidations et des reprises qui ont pu être faites en utilisant des pièces d'intissé servant de nouvelles bandes de tension, fixées par de nouvelles broquettes ayant préalablement reçu une couche protectrice anti-corrosion. Les autres éléments métalliques anciens des châssis (couplets, charnières, gonds, etc.) ont reçu un traitement similaire. Quant aux fourreaux destinés à recevoir les perches des éléments suspendus (toiles de fond et frises), ils ont été repris et consolidés de façon systématique par des rajouts – toujours réversibles – d'intissé. Les empiècements rapportés, raccommodages trop intrusifs du passé (toiles trop épaisses et devenues rigides), ont été purgés, mais conservés à part à titre documentaire.

L'une des questions les plus délicates à résoudre concernait les accidents survenus à la peinture. Je ne parle pas ici des usures habituelles, peu visibles de la salle lorsque le décor est planté et convenablement éclairé, mais de véritables blessures qui rendent la lecture du tableau difficile. La nature même de la peinture à la détrempe interdit toute retouche avec la même technique, sous peine d'altérer de façon irréversible l'original, comme en témoignent parfois de navrantes expériences où, par ignorance, des interventions maladroites ont irrémédiablement perdu des peintures anciennes. La seule intervention possible demeure l'ajout de pastel non

gras, servant à « calmer » les accidents les plus flagrants et permettre une lecture satisfaisante du décor depuis la salle. Les accidents mineurs ne doivent pas être retouchés. Certes, les limites sont parfois difficiles à fixer : nous avons dû une fois procéder à la « dérestauration » d'une frise sur laquelle l'intervention de colmatage avait été trop loin. Pour être bien appropriées, ces interventions au pastel doivent toujours se faire sur le plateau, avec la possibilité de passer facilement d'une lumière de travail à l'éclairage scénique, et nécessitent d'incessants allers et retours dans la salle pour parvenir au meilleur résultat et surtout éviter toute surcharge inutile.

Les papiers, collés au revers des toiles des châssis pour renforcer leur tension et leur assurer une bonne opacité, sont quant à eux nettoyés, recollés quand ils subsistent (à l'aide d'une colle d'amidon de riz, neutre et réversible),⁶ ou remplacés lorsqu'ils manquent. Il s'agit d'un papier assez épais qu'il a été possible de refabriquer à l'identique en s'adressant à l'un des derniers moulins à papier de France. Ce papier neuf – mais parfaitement fidèle à l'original – a permis de compléter les lacunes et de redonner aux toiles toute leur tension sur les châssis.

En outre, ces restaurations doivent tenir compte du fait que ces décors historiques continuent d'être manipulés, montés et démontés de façon régulière, au gré de leur utilisation. Comme l'on dit habituellement, ils « jouent » encore. Ces manipulations sont inhérentes à leur nature et ne génèrent pas de risques majeurs, à condition toutefois qu'elles soient effectuées par des machinistes expérimentés. Mais cela impose tout de même quelques adaptations. On a ainsi récemment modifié les intissés utilisés pour les châssis, en choisissant un modèle plus épais et plus solide que celui utilisé pour les fourreaux des frises ou des toiles, moins sollicités par les manœuvres. On a également doublé l'épaisseur du papier au niveau des paumes permettant de porter les châssis afin d'éviter tout risque de déchirure intempestive au moment de leur prise en main.

Les manipulations sont, à Versailles comme à Compiègne et Fontainebleau, assurées par des machinistes professionnels, non seulement rompus aux techniques traditionnelles de portage, mais aussi sensibilisés à la dimension patrimoniale des décors et capables de mener, si besoin est, des opérations de premier secours sur un élément textile en attendant l'intervention d'un restaurateur (coudre, pose d'un pansement d'intissé thermocollé, etc.).

Pour certains éléments, la restauration peut s'avérer impossible sous peine d'être trop intrusive et de dénaturer sans retour un état historique. Le cas récent du rideau d'avant-scène du théâtre de la Reine est à ce titre exemplaire. Les archives ont révélé que ce rideau est celui que Napoléon avait fait faire à partir d'anciennes toiles réformées du XVIII^e siècle. Il avait été modifié sous la Restauration, puis une nouvelle fois lavé et repeint sous Louis-Philippe. Cet élément était donc un palimpseste fort intéressant mais devenu d'une grande fragilité. Sa manipulation régulière et son équipement en portefeuille avaient fini par provoquer une fai-

⁶ Au XVIII^e et au XIX^e siècles, on utilise la colle à base de farine de blé. La colle d'amidon de riz, tout aussi réversible que la première, possède un pouvoir collant plus important et surtout offre de meilleures propriétés antifongiques.

blesse structurelle et surtout l'altération de sa couche picturale au point que sa restauration ne pouvait être envisagée, à moins de tout repasser au pastel, ce qui aurait été absurde. En 2019, la décision a donc été prise de le déposer définitivement pour en assurer la conservation et d'en effectuer une copie à l'identique, après analyse complète de la toile, des pigments et des liants. L'étude préalable a été menée conjointement avec la restauratrice avec laquelle nous travaillons sur le sujet depuis quelques années, le peintre décorateur chargé de la reproduction et la conservation de Versailles, chacun apportant au projet des éléments en fonction de sa compétence (techniques, scientifiques, artistiques, historiques, etc.), ce qui a permis de préparer l'opération de façon pluridisciplinaire. L'une des questions qu'il a fallu trancher concernait l'aspect qu'il faudrait donner au nouveau rideau : ferait-on une copie de l'état ruiné ? À vrai dire, le débat n'a pas été long. Il nous a paru absurde d'adopter cette dernière solution qui n'avait guère de sens en raison de l'ensemble des informations rassemblées. En revanche, l'idée de refaire un rideau à neuf offrait la possibilité non seulement de retrouver une esthétique originale mais aussi de restituer un véritable processus de création. Nous avons par exemple repéré que le rideau historique avait reçu des ajouts de dorure en clinquant (feuille de cuivre doré), aujourd'hui totalement oxydée, et qu'il nous paraissait très important de retrouver. C'est donc la copie « à l'état neuf » qui s'est imposée. Elle fut réalisée sans concession, avec les matériaux et les techniques du XIX^e siècle : toile de lin (la plus proche possible de la toile d'Alençon d'origine) dont les lés ont été assemblés à la main, apprêt au blanc de Meudon et au blanc de lithopone, peinture à la détrempe (à base de colle de peau de lapin) et restitution des dorures en clinquant à la feuille de cuivre appliquée sur un mélange dont l'analyse a donné la composition. Cette opération a ainsi permis de préserver un objet patrimonial important, désormais roulé et conservé à l'abri dans les dessous du théâtre. Elle a aussi conduit à affiner nos connaissances des processus de création originaux (notamment l'emploi du poncif, plus généralisé que nous le pensions au départ) et surtout à retrouver, au bout de nombreuses tentatives, la technique de la dorure en clinquant, dont nous ne connaissions au départ que la théorie seule. La réussite de cette restitution nous a permis de montrer qu'il était possible, dans un but de conservation du patrimoine, d'avoir recours à la copie historiquement et techniquement informée pour assurer la pérennité d'une esthétique et d'un savoir-faire. Nous pouvons, dans ces conditions, envisager dans un avenir plus ou moins lointain la copie à l'état neuf du décor du *Temple de Minerve* de 1754, à la fois dans un but de conservation et dans une démarche de recherche appliquée.

Nous nous sommes penchés avec le même esprit sur la question des décors incomplets qui subsistent sur la scène du théâtre de la Reine. Après la chute du Second Empire, certains éléments ont en effet été aliénés et vendus par l'État, sans que les raisons de ces aliénations soient bien clairement établies (état dégradé des éléments vendus ? besoin de place ?). Au gré de ces ventes, certains décors avaient ainsi perdu des châssis (c'est le cas de la *Forêt*) ou même leur toile de fond, comme

l'*Intérieur rustique* et la *Place publique*. Le décor de *Salon* a quant à lui disparu dans sa totalité. Lors de la redécouverte de ces éléments, la question de leur présentation s'est naturellement posée. Les exposer hors de leur contexte était exclu. Un décor de théâtre ne prend en effet sens que s'il est planté sur une scène, à la bonne distance par rapport au spectateur, et surtout éclairé convenablement c'est-à-dire non surexposé à des éclairages modernes dont l'usage n'est hélas que trop répandu aujourd'hui. De plus, pour être intelligible, un tableau doit être complet et former un tout logique.

L'idée de tenter une expérience de restitution des éléments manquants, fondée sur une démarche historiquement informée s'est donc peu à peu frayé un chemin. La subsistance des équipements scéniques du théâtre de la Reine a naturellement plaidé en faveur d'une telle entreprise en la rendant parfaitement cohérente. Ce fut l'*Intérieur rustique*, datant de 1836, qui fut choisi pour tenter l'expérience en 2001.⁷ Il s'agissait de restituer une toile de fond dont les archives donnaient certes les dimensions exactes, mais dont il n'existait aucune représentation ni même aucune description. En revanche, il était possible de s'appuyer sur de nombreux exemples (le tableau de l'*Intérieur rustique* ou *Chambre rustique* étant l'une des décorations les plus répandues dans les théâtres) pour proposer une composition plausible et respectant les lois du genre. La difficulté de l'opération consistait à réaliser une toile de fond moderne s'inscrivant parfaitement dans la continuité des trois plans de châssis et de frises historiques. Le remarquable résultat de cette expérience a permis de confirmer son opportunité et d'en démontrer la légitimité (Fig. 4 et 5). Il est à souligner qu'une telle démarche respecte absolument le caractère patrimonial des éléments anciens auxquels elle ne porte aucunement atteinte. Bien plus : plantés en situation sur le plateau, ceux-ci reprennent sens grâce aux ajouts modernes qui les accompagnent et qui jouent en quelque sorte un rôle presque comparable à celui d'une scénographie d'exposition qui met parfois un objet en valeur en le contextualisant.

D'autre part, la fabrication d'éléments modernes pour compléter un décor ancien participe aussi, et de façon capitale, à la sauvegarde et à la transmission d'un savoir-faire : celui des peintres décorateurs et des machinistes-constructeurs. Au théâtre de la Reine, tous les éléments rajoutés sont en effet fabriqués dans la plus stricte tradition : utilisation de toile de lin rapprochant le plus possible de la toile d'Alençon et dont les lés sont assemblés à la main et non mécaniquement (ce qui garantit une meilleure solidité et une meilleure tenue dans le temps), application de peinture à la détrempe ; et pour les châssis, emploi du sapin assemblé à

⁷ Voir Jean-Paul Gousset/Damien Richter, Les décors de scène conservés au théâtre de la Reine et à l'Opéra royal de Versailles, in *Versalia. Revue de la Société des amis de Versailles* 6, 2003, p. 18–35. Voir aussi Jean-Paul Gousset, Comment recréer dans l'esprit de... ? Expériences de trois restitutions au théâtre de la Reine, à Trianon et à l'Opéra royal de Versailles, in *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles, actes de colloque* (Versailles, 29 mai 2008 ; Nantes 30–31 mai 2008) = *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII^e et XVIII^e siècles* 4, 2010, p. 36–40.



Fig. 4. Atelier de Pierre-Luc-Charles Cicéri, *Intérieur rustique*, 1836, planté sans toile de fond en 2000 (© Jean-Paul Gousset)



Fig. 5. Le même décor complété de sa nouvelle toile de fond peinte par Antoine Fontaine en 2001 (© Château de Versailles)



Fig. 6. *La Place publique* (Pierre-Luc-Charles Cicéri, 1836). Maquette du projet de restitution des éléments manquant (2021) : châssis du 3^e et 4^e plan et toile de fond (© Raphaël Masson)

mi-bois pour les structures, du peuplier pour les éléments chantournés, et doublage en papier identique à celui qui était employé aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Le château de Versailles a pu par la suite se lancer dans d'autres opérations de ce type, comme la restitution des éléments manquants d'un grand décor de Cicéri réalisé en 1837 pour l'Opéra royal et de la *Place publique* du théâtre de la Reine, en créant une toile de fond et quatre châssis neufs (Fig. 6).⁸ C'est aussi permettre au théâtre de retrouver son fonds de décors voulu par Louis-Philippe.

La machinerie

Si les décors historiques du théâtre de la Reine en constituent le patrimoine visible, il ne faut pas oublier la machinerie historique qui leur permet de prendre vie. Conservée à peu près intacte depuis le XVIII^e siècle (malgré quelques modifications au cours des deux derniers siècles), elle est inventoriée comme tout objet de musée et fait, elle aussi, l'objet d'un entretien constant et de perpétuelles

⁸ Les nouveaux éléments de la *Place publique* ont été fabriqués par les machinistes du théâtre à l'été 2022 et peints au mois de novembre suivant. Le décor complété a été monté sur la scène le 21 décembre 2022.

recherches expérimentales pour en comprendre tous les fonctionnements et la maintenir en état de jeu. Il faut également savoir la préserver : le recours au remplacement d'une pièce de bois est parfois inévitable. Dans ce cas, l'élément déposé est refait à l'identique, bien entendu dans la même essence, et le remplacement des éléments métalliques originaux (tire-fond, frettes, goujons, etc.) est systématique. Il est ensuite conservé en réserve.

Comme dans le cas de la peinture, cette machinerie historique sert aussi de vecteur à la transmission de ce véritable patrimoine immatériel qu'est le savoir-faire des machinistes. La machinerie du théâtre de la Reine ne peut en effet fonctionner que grâce à des techniques et des connaissances héritées du XVIII^e siècle. On s'aperçoit aujourd'hui que les techniques du théâtre ayant considérablement évolué dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce savoir ancien n'est pratiquement plus transmis aux jeunes machinistes. C'est la raison pour laquelle nous envisageons, dans un avenir très proche, de développer à Versailles des partenariats avec des établissements de formation aux métiers de la scène pour montrer aux futurs professionnels l'origine de leur métier et, susciter de nouvelles vocations pour assurer la transmission de ce patrimoine et de ce savoir-faire aux générations futures.

Le théâtre de la Reine ne joue que de façon exceptionnelle en raison de la très grande fragilité de sa salle. Cela lui permet de rester fidèle à son histoire et à son utilisation fort parcimonieuse des siècles passés. Une ou deux représentations par an permettent de poursuivre cette tradition tout en donnant aux spectacles un cachet particulier : jouer dans des décors historiques, éclairés comme au XIX^e siècle. Ces exigences peuvent parfois dérouter, mais les artistes s'accordent d'ailleurs à trouver ce côté expérimental plutôt stimulant. Il importe toutefois de veiller à conserver à ces représentations un caractère exceptionnel pour préserver l'extrême fragilité de la salle. C'est la raison pour laquelle le théâtre est aujourd'hui placé sous la responsabilité directe de la conservation du château de Versailles et considéré comme un musée, où le public peut appréhender la scène de façon concrète et tangible. Pour préserver son authenticité, le théâtre de la Reine n'a en effet pas été mis aux normes d'une salle de spectacle. Il s'agit d'un choix délibéré effectué lors de la dernière campagne de restauration de la salle en 1999. Il est néanmoins ouvert au public de façon régulière et est présenté comme un musée du Théâtre. Une maquette vient d'ailleurs d'être réalisée pour aider à la compréhension de l'espace scénique, les visiteurs ne pouvant pas, pour des raisons évidentes, accéder aux dessous ni au cintre. Le côté anecdotique de l'utilisation du théâtre par Marie-Antoinette qui faisait, il faut bien le dire, l'unique objet du discours des visites guidées il y a encore assez peu de temps, tend aujourd'hui à disparaître au profit d'une visite davantage orientée vers le théâtre lui-même. Par petits groupes, les visiteurs sont conviés à une visite approfondie de la salle (son histoire, son décor) puis à la présentation de la scène (lever de rideau, changements à vue, présentation des décors, de la lumière, etc.) avant d'être accueillis pas les machinistes sur le plateau et d'avoir un regard sur l'envers du décor. Ces

visites permettent d'initier de façon très efficace le public à l'esthétique théâtrale ancienne. Les retours sont extrêmement positifs et contribuent à sensibiliser les visiteurs au fait que la scène classique est un tout. Loin d'être un théâtre endormi, le théâtre de la Reine se présente aujourd'hui comme un véritable conservatoire des techniques anciennes et même comme un centre de recherche et d'expérimentation.

Index

Les numéros de page suivis de « n » renvoient aux notes de bas de page.

- [Anon.]
 Armida maga abbandonata 161
 Il marito geloso disingannato 86n
 Mvrat gvsar. Razgovaranye morsko 71n
 Pantalone e Graziano 87
 Prikazanje slavnoga uskrsnutja
 Isukrstova 71n
 Prikazanje sv. Beatrice, Faustina i
 Simplicija bratje 71n
 Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i
 Justine 71n
 La Semiramide 161
 Skazanje života svete Guljelme, kraljice
 ugarske 71n
 Die Treue 225
 La Viriate 161–169
Abbiati, F. (P.?) 161 s.
Ademollo, Luigi 32n, 34, 36
Adria 176
Adrio, Senodamo 147
Albesani, Pietro 53
Aleardi, Ludovico 74
Alembert, Jean-Baptiste le Rond d' 20
Alençon 304 s.
Aleotti, Giovanni Battista 45 s.
Alfieri, Benedetto 21 s., 51
Alfieri, Vittorio 34, 39, 53
 Mirra 83
Algarotti, Francesco 8n, 20, 51
Altemps, Roberto d' 147
Amoudruz, François-Joseph 247, 249–251
Ancona 138, 140, 143
Andreani, Enrico 188, 193, 195
Angeli, Alessandro 253
Angeli, V. 253
Antolini, Filippo 99
Arnaldi, Enea 20n
Arogno 272
Arrigoni, Antonio 220
Arteaga, Esteban de 8, 21n
Aschieri, Caterina 157
Ascoli 138
Asselineau, Antoinette 298
Auber, Daniel-François-Esprit 126
 L'Enfant prodigue 129–131
 La Muette de Portici 126
Audibert, Joseph 255–260
Azzolini, Tito 198
Azzurrini, Bernardino 86
Bad Teinach 274, 280n, 293
Bad Tölz 116 s.
Badiaschi, Giuseppe 61n
Baglioni, Luca 138
Bagnacavallo 99
Bagnara, Francesco 180 s., 183, 185 s., 191,
 194 s., 197 s.
Bahrdt, Johann Friedrich 221n
 Gustav Adolf 225
 Die Schlacht am Lech 221n
Bajamonti, Giulio 75, 81 s.
Barberi, Giuseppe 92 s.
Barbieri, Giovanni Domenico 45
Bari 37, 41–44
Barletta 37
Barotti da Vignola, Jacopo 46
Barozzi, Serafino 89
Bartolini, Lorenzo 250
Bassano 183, 198
Bayreuth 107, 132 s.
Beethoven, Ludwig van 210
Beccega, Tommaso Carlo 8n
Bellini, Vincenzo 82, 139, 147
 Norma 82
 Il Pirata 147
Belluno 181, 183, 191
Benetović (Benetti), Martin 71n, 72 s.
 Hvarkinja 71n
Berettini, Domenico 175
Berlin 21, 107, 109 s., 113, 120–122, 127 s.
Bern 120
Bernbrunn, Karl Andreas von → Carl Carl
Bernetti, Luigi 138
Bernini, Clemente 157, 160
Bernini, Gian Lorenzo 92
Berthault, Pierre-Gabriel 239
Bertolotti, Vincenzo 60 s.
Bertoni, Camillo 98, 102 s.
Bertoni, Giuseppe 87
Besançon 97
Bettoli, Nicolò 46, 53
Bertučević, Grifiko 71
Beuther, Friedrich Christian 110, 112
Bianchi, Jacopo 46

- Bianchi, Pietro 94
 Bibiena → Galli Bibiena
 Bissi, Giuseppe 62n
 Bitonto 37–40
 Bittner, Norbert 110 s., 217 s., 220
 Blondeau, Auguste Louis 45
 Bokanić, Trifun 67
 Bologna 82, 90
 Bon, Francesco Augusto 82
 Bonafede, Giovanni Battista 140–143
 Bonaparte, Giuseppe 36
 Bonaparte, Napoléon → Napoléon Bonaparte
 Bonazza, Giovanni 72n
 Bonazzi, Jacopo 28n, 29n
 Bondi Neri, Michele 82
 Bonvino, Pietro Martire 46
 Boquet, Louis-René 237
 Bordeaux 92, 97, 239
 Borromeo, Paolo 157
 Borromeo, principe 135
 Borsato, Giuseppe 34, 190
 Boucher, François 263
 Boullée, Étienne-Louis 97
 Boullet, Jean-Martin (le Cadet) 231, 234–237
 Boullet, Pierre 8n, 231n, 297
 Brady, Thomas 75
 Braunschweig 110
 Bretschneider, Friedrich Bernhard 215
 Breysig, Johann Adam 184 s., 188, 197, 199
 Brioschi, Anton 109
 Brioschi, Carlo 109, 132 s., 204
 Brisighella 99
 Brotti, Giulio 51n
 Brückner, Gotthold 132 s.
 Brückner, Max 132 s.
 Brühl, Karl Graf von 110
 Brunetti, Paolo Antonio 237
 Bruxelles 84
 Bubić, Ante 83
 Buccellari, Marco 141
 Buini, Giuseppe Maria 86
 La fede ne' tradimenti 86
 Burghart, Hermann jun. 204–207, 213–215
 Burghart, Hermann sen. 132 s., 204–207, 213–215
 Buwinghausen-Wallmerode, Alexander
 Freiherr von 275n
 Cagli 183n, 197 s.
 Cairo (Le Caire) 132
 Calame, Alexandre 245, 250
 Calderoni, Luigi 90n
 Cambon, Charles-Antoine 120, 125, 129 s.
 L'Enfant prodigue 129–131
 Cammarano, Anselmo 34
 Cammarano, Giuseppe 34
 Canali, Fortunato 55, 57
 Candia 69
 Cannac, Jacques-Philippe 255
 Cannac, Pierre-Philippe 255
 Canon, Hans 216
 Capello, Marino 71, 72n
 Capua 44
 Carafa duca di Noja, Giovanni 27
 Carl Carl 221, 223 s.
 Carl Eugen von Württemberg 12, 268, 270–272, 274–276, 278, 280, 282, 283n, 286, 294
 Caserta 21, 32, 91 s., 94
 Castagna, Giuseppe 43
 Castel San Giovanni 53–55, 62
 Castellucci, Luigi 38
 Cattaro (Kotor) 75
 Cava dei Tirreni 44
 Cecchini, Tomaso 71
 Český Krumlov (Krumau) 181n, 267n, 268, 293–295
 Challe, Michel-Ange 241, 263
 Chaperon, Philippe-Marie 132
 Checchia, Pietro 94
 Chieti 36 s.
 Choisy 228
 Christensen, Christian Ferdinand 118n
 Ciampi, Vincenzo
 Il trascurato 158n
 Cicéri, Pierre-Luc-Charles 12, 118, 297, 299, 306 s.
 Cimarosa, Domenico 39
 Cittadella 183, 185 s., 194 s.
 Coburg 132
 Cocchi, Gioacchino 165
 Siface 165, 167n
 Cochetti, Luigi 138, 148
 Cochin, Nicolas 93, 96, 98
 Coindre, Victor 130
 Colla, Carlo 53n
 Colomba, Innocente 272–275, 282–285, 290 s., 293 s.
 Colombi, Faustino 55, 57
 Cominelli, Leonardo 154n
 Como 135n
 Compiègne 301, 303
 Conti, Francesco 87 s.
 Copenhagen 133
 Corfù 69

- Cortemaggiore 55–57
 Costa, Luigi 48n
 Cotignola 184, 194
 Cremona 139
 Crescini (Cresseni), Pietro 76, 79 s., 82
 Cicchi, Domenico 86n
 Curri, Antonio 38
 Curtolo, Giovanni 176, 178 s.
 Curzola (Korčula) 72n, 76, 79

 Dal Re, Marc-Antonio 155–160
 Dassi, Giovan Battista 138
 De Cesare, Francesco 31
 De Grazia, Vincenzo 23
 De Lemene, Francesco 154
 Endimione (Magni/Griffoni) 154
 Il Narciso (Borzio) 154n
 De Luise, Luigi 43
 Defoe, Daniel 221n
 Denon, Dominique Vivant 121
 Deshays, Célestin 125
 Despléchin, Édouard 129, 132
 Tannhäuser 129
 Diderot, Denis 20
 Encyclopédie 20, 96
 Dingelstedt, Franz 129
 Dolliner, Stephan 221n, 222
 Donaueschingen 120
 Donizetti, Gaetano 82, 139, 146
 L'esule di Roma 146
 Dresden 120, 129, 215
 Drottningholm 267n, 268, 279, 293
 Dubrovnik (Ragusa) 72 s., 82–84
 Ducis, Jean-François 237 s.
 Dufour, Alexandre 230
 Dumont, Gabriel Pierre Martin 8n, 51n
 Durelli, Gaetano 252
 Dürer, Albrecht 112
 Duse, Eleonora 55

 Eberhard Ludwig III. von Württemberg 271
 Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth 272
 Emiliani, Giulio 200
 Entelles, Charles Maréchaux des 237
 Eynard, Anna (née Lullin de
 Châteauvieux) 227, 243, 245–254, 257, 262
 Eynard, Jean-Gabriel 12, 227, 243, 245–254,
 257, 262

 Fabris, Lucia 157
 Faenza 10, 85–103

 Fallacara, Vincenzo 42
 Fano 99
 Favre, François-Edmond 245 s.
 Federici, Camillo 74 s., 82
 Gli Antichi Slavi 74 s.
 Feltre 173, 175–182, 185, 187, 191 s., 194
 Ferdinando di Borbone 50n
 Fermo 11, 21, 135–152
 Ferney 262
 Ferrara 85 s.
 Ferrari, Carlo 63
 Ferrario, Giulio 22
 Ferri, Camillo 82
 Fidenza 99
 Fiorenzuola d'Arda 57–62
 Firenze 28 s., 34, 145
 Flerx, Louis 215n, 221, 223 s.
 Flori, Giuseppe Antonio 28, 29n
 Fognano 184
 Folicaldi, Giovanni Benedetto 138, 142
 Fontaine, Antoine 306
 Fontaine, Pierre François Léonard 189 s.
 Fontainebleau 12, 227 s., 232, 237–242, 257,
 293n, 297, 301, 303
 Forlì 98, 102 s.
 Franceschini, Giovanni Battista 140, 143
 Frank, Friedrich 204 s.
 Franz I. Stephan von Lothringen 83
 Franziska von Hohenheim 275
 Freudenreich, Aleksandar 84
 Freudental 276
 Friedrich Eugen von Württemberg 276
 Friedrich Wilhelm Karl (Friedrich II.) von
 Württemberg 12, 276 s., 285
 Fries, Johann Georg 114
 Fröhlich, Franz Anton 117
 Fumiani, Gaspare 72n
 Fueßli, Johann Caspar 273

 Gabriel, Ange-Jacques 92
 Gagliani, Carlo 138
 Gail, Mathias 217 s.
 Galasso, Pietro 80
 Galeotti, Luigi 28, 29n
 Galli Bibiena, Antonio 19, 21, 85, 90, 94, 97,
 157, 217n
 Galli Bibiena, Ferdinando 46, 48n, 94, 97, 112,
 128n, 217n
 Galli Bibiena, Francesco 19, 21, 94
 Galli Bibiena, Giuseppe 19, 21, 94, 115, 217n
 Galliari, Bernardino 11, 89, 153–155, 161–170
 Galliari, Fabrizio 89, 153–155, 161–170

- Galliari, Gaspare 169 s.
 Galliari, Giovanni Antonio 11, 89, 153–155, 161–170
 Galliari, Giuseppino 169n
 Galluzzi, Leopoldo 43
 Galuppi, Baldassare 157
 Alessandro nell'Indie 157n, 161, 169n, 293n
 Le pescatrici 157–160
 Ricimero 157n
 Galzerani, Giovanni 145
 Buondelmonte 145
 Garzoni, Girolamo 72
 Gasperini, Ercole 99
 Gazarović, Marin (Marino Gazzari) 71n, 72–74
 Glivbiza. Pastirsko razgovaranye 71n
 Gazola, Paolo 53–55
 Gazzeri, Domenico 80 s.
 Gelati, Gerolamo 61n
 Genève 12, 227, 245–254, 257, 262
 Genova 42, 245
 Gentile, Diego 38
 Georg II. von Meiningen 132
 Gherardesca, Alessandro 29 s., 32, 34
 Ghinelli, Pietro 138
 Giacomelli, Giacomo 62n
 Gigli, Girolamo 86
 La fede ne' tradimenti 86
 Gilardoni, Domenico 146
 Giordani, Giuseppe 89, 135
 Cajo Mario 169
 Cajo Ostilio 89, 99
 La distruzione di Gerusalemme 135
 Girault, Louis-Alexandre 229, 231
 Gleich, Joseph Alois 221n
 Der Berggeist 221n
 Der Freischütze 221n
 Gluck, Christoph Willibald
 Artaserse 163
 L'Ipólito 157n
 Goethe, Johann Wolfgang von 110, 112, 267
 Goldoni, Carlo 39, 82, 84, 286n
 L'amante militare 84
 La Dalmatina 74
 Il filosofo di campagna 286n
 La guerra 84
 L'impostore 84
 Le massere 82
 Le pescatrici 157–160
 Goldoni, Gian Paolo 84
 Gonzaga, Pietro 23, 48, 89, 99, 182n, 184, 199
 Gotha 267n
 Gozzi, Carlo 74 s.
 Grafeneck 274, 286n, 293
 Graz 215
 Grétry, André-Ernest-Modeste 236 s., 241, 243
 Aucassin et Nicolette 236 s.
 Richard Cœur de Lion 241
 Zémire et Azor 241, 243
 Gripsholm 267n, 294
 Grobert, Joseph-François-Louis 199
 Gropius, Carl Wilhelm 113, 120
 Grünbach am Schneeberg 204, 207
 Grünfeld, [?] 215
 Guarini, Giovanni Battista 69, 72
 Pastor fido 69, 72
 Guarneri, Francesco 154
 Guglielminetti, Gaetano 53
 Guibal, Nicolas 270, 275, 285
 Guidi, Antonio 141–143
 Gumpendorf 210n
 Halévy, Jacques-Fromental 126n, 128
 Guido et Ginevra 125, 128
 La Reine de Chypre 126n
 Hamburg 127 s.
 Hannover 120
 Hardouin-Mansart, Jules 228
 Hasse, Johann Adolf 161
 Hauteville → Saint-Légier-La Chiésaz
 Herwarth, Jacques-Philippe 255
 Hille, Frantz 34
 Hoffmann, E. T. A. 121n
 Homère 34
 Iliade 36
 Hvar → Lesina
 Imola 21, 51, 98 s., 103, 136
 Institoris, [?] 221n, 222
 Jäckle, Friedrich 120
 Janitz, [?] 221n
 Jesi 21
 Jommelli, Niccolò 39, 272, 283
 Demofonte 157n
 L'Olimpiade 283 s.
 Joseph II. von Habsburg-Lothringen 210
 Juvarra, Filippo 21, 92
 Kālidāsa 124n
 Śakuntalā 123 s.
 Karamaneo, Antun Matijašević (Antonio Matiassevich Karamaneo) 71 s.
 Kassel 110

- Kautsky, Johann 132 s., 204
 Keim, Christian 273
 Kirchheim 274, 286
 Kornhäusel, Joseph 212
 Kotzebue, August von 221n
 Die Kreuzfahrer 221n
 Krabathi, [?] 221n
 Küstner, Karl Theodor von 113, 126 s.
- La Gamba, Crescenzo 32
 La Guèpière, Philippe de 273
 Laboubé, Pierre 50
 Lachner, Franz 126n
 Catharina Cornaro 113, 126n
 Laderchi, Lodovico 87
 Lagrenée, Jean-Jacques 299
 Lamberti, Vincenzo 8n, 21n
 Lampredi, Urbano 27
 Landriani, Paolo 21–23, 139, 199, 201, 251
 Larive, Jean Maudit de 237
 Laun, Friedrich 221n
 Lavastre, Jean-Baptiste 132
 Leconte, Étienne-Chérubin 44
 Ledoux, Claude-Nicolas 97
 Legnano 183
 Legrand, Jacques 92
 Lehmann, Moritz 215 s., 221n, 224 s.
 Lemaire, Jean-Baptiste 239
 Lerario, Francesco 37
 Lesina (Hvar) 10, 64–84
 Lissa (Vis) 74, 84
 Litomyšl 267n, 268, 271, 294
 Liverani, Romolo 183, 186 s., 192, 194, 200 s.
 Livorno 34, 36
 Lodi 11, 153–170
 Loeillot, Wilhelm 113
 Lolli, Stefano 46
 London 133
 Lorini, Bonaiuto 72
 Lottici, [?] 49
 Louis XV 297
 Louis-Philippe I 297, 299, 304, 307
 Louis, Victor 92, 97, 239
 Lucatelli, Giuseppe 137 s.
 Lucić, Hanibal (Annibale Lucio) 71n
 Rvbinja 71n
 Ludwig Eugen von Württemberg 276
 Ludwig I. von Bayern 114, 127n
 Ludwig II. von Bayern 133
 Ludwigsburg 12, 267–295
 Lullin, Charles (dit l'Anglais) 251
 Lully, Jean-Baptiste 293n, 299 s.
 Thésée 293n, 299 s.
- Lund, Troels 116, 118 s.
 Luzern 120
 Lyon 227, 245, 255 s., 262
- Macerata 21
 Machiedo, Giovanni Battista 75
 Maccolini, Giuseppe 99
 Maffei, Scipione 39
 Magistretti, Giuseppe 98
 Magri, Gaetano 32
 Mainini, Francesco 161
 Mancini, Giovanni Battista 28n
 Manfredi, Eustachio 89
 Mannheim 120
 Mantova 22
 Manzoli, Giovanni 157
 Maquelin, ferblantier 257n
 Marchi, Nicola 83
 Maria Luigia d'Austria 10, 51, 53, 55, 57, 61
 Maria Luisa di Borbone 34
 Maria Theresia von Österreich 210
 Marie-Antoinette von Österreich-
 Lothringen 297, 308 s.
 Marmontel, Jean-François 240–243
 Numitor 239n, 240–242
 Marseille 256
 Martinelli, Domenico 82
 Martinelli, Lukas 215, 225
 Marzi, Giovanni Battista 69 s.
 La Fanciulla 69 s.
 Massari, Bernardino 53, 61n
 Mauro, fratelli 72
 Mayr, Giovanni Simone 27, 251, 253
 La Fedra 251, 253
 Il sogno di Partenope 27
 Mayr, Michael 112, 221n, 223
 Maximilian II. von Bayern 120
 Mazière, [?] 239 s.
 Mazza, Vincenzo 136 s., 145
 Medrano, Giovanni Antonio 21, 45n
 Meier (Meyer), Wilhelm 118–120
 Meiningen 132 s.
 Meisl, Karl 221n
 Die nach Norden reisende ... 221n, 223n,
 225
 Melchior, Kaspar 220
 Memmo, Andrea 21n
 Menis, Willelmo 83
 Menozzi, Domenico 51
 Mercadante, Saverio 145
 Elisa e Claudio 145
 Metastasio, Pietro 39, 82, 161, 283
 Alessandro nelle Indie 157n

- Attilio Regolo* 83
Il Demetrio 157n
Demofoonte 157n
Siface 161, 165 s., 167n
 Meyerbeer, Giacomo 125 s.
Robert le Diable 126 s.
 Milano 21–23, 29, 34, 45, 50, 82, 97 s., 118, 135, 138–140, 143, 145–147, 153–158, 160 s., 163, 165, 167n, 170, 173, 204, 227, 249, 251–254, 257, 262
 Milizia, Francesco 8n, 18 s., 20n, 51n, 94, 96, 98, 190
 Milzetti, Nicola 87 s.
 Minardi, Tommaso 138
 Mique, Richard 297
 Mnichovo Hradiště 256
 Molinos, Jacques 92
 Montagnana 183
 Monza 94
 Morand, Jean-Antoine 256
 Moreau de Saint Méry, Médéric-Louis-Élie 50
 Morelli, Cosimo 21, 51, 98 s., 135 s.
 Morselli, Migliorato 55
 Mosca, Giuseppe
 La sciocca per astuzia 145
 Moskwa (Moscow) 133
 Mössner, [?] 221n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 146, 217, 249, 252
 La Clemenza di Tito 146, 249, 252
 Die Zauberflöte 107, 210, 217, 219 s., 223
 Mugnai, Gaspare 34
 Müller, E. 215, 225
 München 10, 107, 109 s., 113–116, 118, 120–123, 125n, 126–133
 Murat, Gioacchino 36
 Muxel, Johann Nepomuk 224

 Nakich Vojnovich, Giovanni (Ivan Nakić Vojnović) 79
 Napoléon Bonaparte 34, 121, 299, 303 s.
 Napoli 9, 21, 23, 27 s., 31 s., 34, 36–44, 45n, 165, 167n, 272
 Napoli Signorelli, Pietro 21n
 Neefe, [?] 221n
 Negroponte (Euböa) 72n
 Nestroy, Johann Nepomuk 208, 213, 221n
 Zu ebener Erde und erster Stock 208, 221n
 Neuchâtel 239n
 Neufforge, Jean-François de 96
 Niccolini, Antonio 9, 23, 27–44
 Niccolini, Fausto 42
 Niccolini, Giuseppe 28, 29n, 32
 Nicolini, Filippo 272

 Nicolini, Giuseppe 146
 Quinto Fabio 146
 Noblet, [?] 246
 Noverre, Jean Georges 8n, 274
 Nürnberg 114 s., 120

 Oldenburg 123
 Orsi, Tranquillo 173n
 Orsini, Baldassare 180, 184 s., 191 s., 195
 Oslo (Christiania) 118
 Ostra 183n, 188, 191–193, 196 s.
 Ovide 36
 Métamorphoses 36

 Pacini, Giovanni 145
 Il Barone di Dolsheim 145
 Padova 90n
 Paisiello, Giovanni 39
 Annibale in Torino 283
 Palagi, Pelagio 99
 Palladio, Andrea 74, 90 s.
 Pallavicini, Gianluca 157n
 Paoletti, Niccolò 28
 Papillon de La Ferté, Denis-Pierre-Jean 229, 237, 242
 Paris 21 s., 36, 92, 97, 109 s., 118, 120, 124–132, 138, 237, 240, 257, 273, 290, 297, 299
 Pâris, Pierre-Adrien 12, 45n, 227 s., 231–233, 236–242, 256 s.
 Parma 42, 45 s., 50n, 53, 55, 58 s., 61 s., 97, 99
 Patte, Pierre 8n, 21 s., 51, 93, 176 s., 180
 Pavesi, Giuseppe 51
 Peccorini, Giustino 62
 Pedroni, Giovanni 139, 146n
 Pelegrinović, Mikša 71n
 Jeđupka 71n
 Percier, Charles 189 s.
 Perego, Giovanni 34, 139
 Perez, Davide
 Demetrio 157n
 Perfetti, Pietro 52
 Perreau, Giovanni Antonio 57–59
 Persiceto 98
 Perugia 92 s.
 Pervaneo, Gabriele 69
 Pesaro 138 s.
 Pescia 28 s.
 Philastre, Humanité René 125
 Piacenza 10, 45–53, 57 s., 63, 135n, 139
 Pian, Antonio (Anton) de 110, 112, 118, 208, 215, 217 s., 220, 225
 Die Zauberflöte 111

- Pian, Giovanni Battista de 215, 221n, 223, 225
 Pictet, Marc-Auguste 245
 Pieri, Francesco 62n
 Piermarini, Giuseppe 21, 29, 45, 94
 Pino da Cagli, Bernardino 86
 Gli ingiusti sdegni 86
 Pisa 29–35, 40
 Pistocchi, Giuseppe 10, 85–103
 Pizzoli, Antonio 136
 Planelli, Antonio 20n, 21n
 Platzter, Joseph 110, 112 s., 118
 Poletti, Giuseppe 99
 Pollinari, Bernardino 53
 Pomi, Anna 155–160
 Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson,
 marquise de 229
 Pompei 40
 Porpora, Nicola 165
 Il Siface 165, 167n
 Postl, Carl 209
 Pötzleinsdorf 210
 Pozzo, Andrea 112
 Prati, Antonio 61n
 Presuhn, Theodor 123 s.
 Sakuntala 123 s.
- Quaglio, Angelo I 107
 Quaglio, Angelo II 109, 116, 120
 Quaglio, Domenico 107
 Quaglio, Eugen 113
 Quaglio, Giulio 109
 Quaglio, Giuseppe 107
 Quaglio, Simon 10, 107–134
 L'Enfant prodigue 129–131
 Guido et Ginevra 128 s.
 Robert le Diable 126 s.
 Die Zauberflöte 121–124, 128
 Quatremère de Quincy, Antoine
 Chrysostôme 22, 121, 199n
 Quériau, Fortunato 43
 Quinault, Philippe 293n
- Räbiger, [?] 223
 Raffaelli, Giuseppe 81–83
 Raimund, Ferdinand 213, 221 s.
 Der Diamant des Geisterkönigs 221 s.
 *Das Mädchen aus der Feenwelt (Der Bauer
 als Millionär)* 221 s.
- Rangoni, Cristoforo 46
 Recanati 184
 Reisinger, Ed. 223
 Revest, Luigi 42
 Riccati, Francesco 8n, 21n, 177
- Ricordi, Giovanni 138, 140, 145
 Rimini 99
 Roma 21, 31, 45, 272, 291
 Romanelli, Luigi 145, 249, 253
 Romani, Felice 145 s.
 Romano, Francesco 38
 Rosenau, Ferdinand 221n
 Robinson Crusoes Rückkehr 221n
 Rossi, Gaetano 146
 Rossini, Gioachino 39, 138 s., 144
 Il barbiere di Siviglia 144
 La Cenerentola 145
 La donna del lago 138, 144, 147
 Mosè in Egitto 144
 Tancredi 144
 Roubo, André Jacob 8n
 Rovigo 183
 Royer, Pierre 237
 Rubé, Auguste-Alfred 132
 Ruffano, Principe di 38
 Rutini, Ferdinando 82
 Ruvinetti, Rosa 86n
 Ruvo 39
- Sabadini, Bernardo
 Didio Giuliano 46
 Sabatini, Anna 157
 Sabbattini, Niccolò 72, 74
 Sabbioneta 74, 91
 Sacchetti, Lorenzo 113, 118, 217n, 220
 Sacchetti, Vincenzo 217 s., 220
 Saint-Georges, Jules Henri de 126n
 Saint-Légier-La Chiésaz 12, 227, 243, 254–263
 Saint-Petersbourg 127 s.
 Salerno 44
 Salucci, Giovanni 227, 245–249
 Saludocio 184n
 Salvioli, Giovanni 69n
 San Miniato 27
 Sanquirico, Alessandro 11 s., 51, 112, 118, 135,
 138–152, 184, 204, 227, 245 s., 249, 251–
 254, 257, 262
 Sansovino, Jacopo 90n
 Santa Maria Capua Vetere 38, 44
 Santacroce, Paolo 38
 Santangelo, Nicola 37 s., 42
 Sarti, Giuseppe
 Medonte re d'Epiro 169 s.
 Sartorio, Franco 48
 Scaletti, Carlo Cesare 86, 87n
 Amor non inteso 87
 Scamozzi, Vincenzo 74
 Schade, menuisier 257n

- Schadetzky, Karl 221n
Die goldene Zaubermuschel 221n
- Scharchan, Wenzel 220
- Schellenberg, Johann Rudolf 273
- Schikaneder, Emanuel 210, 217n
- Schilcher, [?] 221n
- Schinkel, Karl Friedrich 21, 107, 110, 112, 120–124
Die Zauberflöte 107, 111, 120–124
- Schmidt, [?] 221n
- Schnitzler, Michael 114, 120, 129
- Schorndorf 276
- Schütz, Ferdinand 126 s.
- Scolari, Giuseppe
Andromaca 160
- Scotti, Giusué 275, 285 s., 291, 293
- Scribe, Eugène 126n
- Sedaine, Michel-Jean 236 s., 241
- Seele, Johann Baptist 277
- Seitelhofer, [?] 223
- Selva, Giannantonio 21, 34, 175–177
- Semitecolo, Pietro 67, 69 s., 73 s.
- Servandoni, Jean Nicolas 290
- Seyfried, Ignaz 215, 217 s.
Moses 215, 217 s., 220, 223
- Shakespeare, William 237, 251
Julius Caesar 216
King Lear 208
Macbeth 237–241
Richard III 251
- Silvani, Francesco
L'innocenza giustificata 86n
- Simonet, J. 221n, 223
- Simonich (Šimunić), Rinaldo 75, 80
- Slodtz, Dominique-François 293n, 299–301, 304
- Slodtz, Michel-Ange 228, 293n
- Soufflot, Jacques-Germain 256
- Spada, Leonida 87
- Spagnoli, fratelli 160
- Spalato (Split) 74, 83
- Spampani, Giuseppe 247
- Squassoni, Ferdinando 62
- Stampa, Claudio Nicola
L'illustre vendetta 86n
- Stratico, Giandomenico 75
- Stucchi, Stanislao 140, 145, 251
- Stuttgart 272–276, 284, 286, 290
- Switil, Joseph 221n
- Taccani, Francesco 23, 59
- Tadolini, Francesco 98
- Tagliaferri, Gaetano 53, 57
- Terni 99
- Terreni, Giuseppe Maria 34
- Theodoli, Gerolamo 31, 45n
- Thierry, Joseph François Désiré 120
- Tinelli, Bartolomeo 61
- Tintoretto, Jacopo 109
- Tomba, Lotario 50–52
- Torelli, Giacomo 72
- Torino 21 s., 51, 92, 153, 161, 283n
- Tours 297
- Traetta, Tommaso 37
- Traù (Trogir) 74, 78 s.
- Trentanove, Antonio 90 s.
- Trieste 21, 139
- Trifoglio, Marcantonio 247
- Trolli, Domenico 247
- Tubertini, Francesco 98
- Tübingen 274
- Umberto I di Savoia 37
- Urbania 183n, 185–187, 195 s., 200
- Vacani, Francesco Antonio 157n
- Valente, Domenico 39
- Valenti Gonzaga, Luigi 88, 96
- Vanvitelli, Luigi 21, 91 s.
- Vasquez, Carl 211
- Vaucher, [?] 246
- Vaudoyer, Antoine 97
- Vedova, Nicola 62n
- Venezia 20 s., 34, 45n, 69, 71 s., 74, 82, 90n, 94, 96 s., 99, 175, 177, 179, 208, 272
- Venier, Pietro 43
- Venturoli, Angelo 98
- Verdi, Giuseppe 62
Aida 132
Attila 62
I Lombardi alla prima crociata 62n
Nabucco 62n
- Verona 79
- Versailles 12, 92, 227–245, 257, 267n, 293n, 297–309
- Vespigniani, Virginio 99
- Vestri, Violante 157
- Vestris, Gaetano 272
- Vetter von Lilienberg, Wenzel 83
- Vevey 227, 255
- Vicenza 90n, 91
- Viganò, Giuseppe Maria 154, 161, 163, 168
- Viganò, Salvatore 139
- Vigarani, Carlo 92
- Vigarani, Gaspare 92
- Vigarani, Lodovico 92

-
- Vignola, Giacinto 46, 112
 Villa Pasquali 97
 Villari, Giuseppe 39
 Villequier, duc de 237
 Viterbo 99
 Vitruvio Pollione, Marco 112
 Vittone, Bernardo Antonio 20n
 Voltaire (François-Marie Arouet) 262

 Wagner, Richard 107, 129, 133
 Parsifal 133
 Der Ring des Nibelungen 133
 Tannhäuser 129
 Weigl, Josef 249
 Il rivale di sé stesso 249, 251
 Weimar 110

 Wien (Vienne) 11, 21, 109 s., 112 s., 115, 118,
 132 s., 203–225, 245, 272
 Winter, Peter von 146
 I due Valdomiri 146
 Winterhalter, [?] 221n
 Wittich, Ludwig Wilhelm 111, 122
 Wolnzach 115
 Wolzogen, Adolf Freiherr von 124n

 Zanetti, Francesco 46–49
 Zara (Zadar) 71n, 72 s., 76, 82 s.
 Zschokke, Heinrich 224
 Abellino 224
 Zucchi, Carlo 59n, 253
 Zürich 118–120

