

Anna Laura Bellina Michele Girardi

# LA FENICE 1792-1996

*Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*

*ricerca iconografica di*  
Maria Ida Biggi

Marsilio

## INDICE

- |  |   |
|--|---|
| I BAGLIORI DELL'ANTICO REGIME<br>E LA FENICE DEL RISORGIMENTO<br><i>Anna Laura Bellina</i> | LA FENICE NEL MONDO: REPERTORIO,<br>AVANGUARDIE, RETROGUARDIE, FIAMME<br><i>Michele Girardi</i> |
| 3 Dallo sfratto del San Benedetto al giuramento dei delegati<br>(1787-1798)                | 117 «Fiat lux» (1879-1896)  |
| 7 <i>I «Semplici lumi» del Memmo</i><br><i>Cesare De Michelis</i>                          | 125 <i>La Fenice, luogo fatale</i><br><i>Giorgio Tinazzi</i>                                    |
| 12 <i>La Fenice è una bella macchina</i><br><i>Manlio Brusatin</i>                         | 126 Tra guerre inutili e felici incontri (1897-1915)  |
| 24 Dalla prima dominazione asburgica al congresso<br>di Vienna (1798-1815)                 | 135 Fino a Salò (1920-1945)   |
| 31 <i>Un secolo di gloria</i><br><i>Sergio Segalini</i>                                    | 154 La Fenice «in progress» (1945-1959)   |
| 38 Dalla seconda dominazione asburgica al restauro<br>(1815-1828)                          | 156 «Una Fenice che mai seppe aedo / idoleggiare»<br><i>Giovanni Morelli</i>                    |
| 49 <i>La scenografia alla Fenice nell'Ottocento</i><br><i>Maria Ida Biggi</i>              | 167 Stagioni d'oro (1959-1979)  |
| 50 Dal restauro all'incendio<br>(1828-1836)  | 168 <i>Il mio primo incontro con La Fenice</i><br><i>Giorgio Pestelli</i>                       |
| 62 Dalla ricostruzione alla repubblica di San Marco<br>(1836-1849)                         | 173 <i>Maderna e Nono alla prova del teatro</i><br><i>Veniero Rizzardi</i>                      |
| 80 <i>Il decoro della Fenice come mito e come techne</i><br><i>Francesco Amendolagine</i>  | 183 <i>La scenografia alla Fenice nel Novecento</i><br><i>Maria Ida Biggi</i>                   |
| 87 Dalla prima alla seconda guerra di indipendenza<br>(1849-1859)                          | 191 «Vers la flamme» (1979-1996)  |
| 102 Dalla terza guerra d'indipendenza all'apertura<br>del loggione (1866-1879)             | 194 <i>Il «viaggio iniziatico» di Giuseppe Sinopoli</i><br><i>Mario Messinis</i>                |
| 104 <i>Lacrime d'incenso e stille di amomo</i><br><i>Giandomenico Romanelli</i>            | 205 La Fenice 1996  |
|  | 217 Note  |

## 1. Dallo sfratto del San Benedetto al trattato di Campoformido (1787-1798)

Nell'ultimo scorcio del XVIII secolo gli spettatori veneziani hanno a disposizione la bellezza di sette antichi teatri, denominati dal quartiere in cui si trovano o dalla famiglia dei nobili proprietari: il Giustinian, poi Zane, attivo dal 1620 a San Moisè; il Vendramin, oggi intitolato a Goldoni e allora chiamato indifferentemente San Salvador o San Luca perché eretto al confine fra le due parrocchie nel 1622; il Tron di San Cassiano, famoso per aver rappresentato *Andromeda* nel 1637, la prima opera allestita a pagamento; il Grimani di San Samuele, fondato nel 1655; il Sant'Angelo, aperto dall'ardito impresario Francesco Santurini nel 1677; il prestigioso San Giovanni Crisostomo, voluto sempre dai Grimani nel 1678 dove ora sorge il Malibran; e infine il lussuoso San Benedetto, promosso nel 1755 da un'associazione di palchettisti nell'area attualmente occupata dal cinema Rossini.<sup>1</sup> Fra queste sale non c'è che l'imbarazzo della scelta, visto che quattro sono destinate al dramma parlato, mentre le altre si dividono quello per musica.

Nel giugno 1787 i patrizi che gestiscono il San Benedetto, dopo aver perso una causa coi Venier, padroni del fondo su cui insiste l'edificio, devono cederlo ai proprietari contro un indennizzo di 31.000 ducati. La potente consorteria estromessa, che vanta i membri delle maggiori famiglie cittadine, giura vendetta sostenendo il San Samuele in attesa di costruire un nuovo teatro capace di eclissare il vecchio. Siccome bisognava superare un grave ostacolo, ovvero il decreto del 1756 che limitava il numero delle sale cittadine, l'8 agosto 1787 i nobili soci ottengono in un sol giorno la deroga e il permesso dal Consiglio dei Dieci. Detto fatto, scelto e acquisito un lotto nel cuore dell'abitato a Santa Maria Zobenigo del Giglio, il primo novembre 1789 s'indica un concorso per architetti veneziani e forestieri, pubblicando un rilievo dell'area eseguito da Giannantonio Selva e richiedendo espressamente planimetrie, plastico, preventivo e relazione tecnica. Fra le esigenze esposte chiaramente dai committenti nel bando, figurano cinque ordini di almeno trentacinque palchi ciascuno, un salone per le feste e per i veglioni di carnevale, numerosi appartamenti e botteghe da affittare, un affaccio ben visibile sul campo San Fantin e un canale da scavare *ex novo* dietro il teatro per raggiungerlo in barca. Si raccomandano inoltre il rispetto delle distanze di legge dai fabbricati limitrofi, l'apertura di luci e vedute in osservanza della normativa in vigore e una particolare attenzione ai sistemi di sicurezza da usare in caso d'incendio.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974; salvo diversa indicazione, le notizie s'intendono ricavate da questo saggio o da repertori correnti fra cui *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 sgg.; *Il teatro la Fenice. Cronologia degli spettacoli*, a cura di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989; *The new Grove dictionary of opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992; per le citazioni testuali si riporta sempre il riferimento, a meno che non provengano dai frontespizi dei libretti.

<sup>2</sup> Maria Ida Biggi, *Il concorso per la Fenice (1789-1790)*, Venezia, Marsilio, 1997.

In sei mesi vengono presentati ventinove progetti con undici modelli, esposti al pubblico nella “casa di certo avvocato Antonio Lorenzoni”<sup>3</sup> ed esaminati entro il 12 maggio 1790 da una commissione di tre soli esperti: Simone Stratico, docente di fisica e matematica nell’università di Padova, particolarmente ferrato in acustica; Benedetto Buratti, somasco, studioso di Vitruvio, collezionista e storico dell’architettura; l’emiliano Francesco Fontanesi, allievo dell’Accademia Clementina di Bologna, decoratore e scenografo del San Benedetto. Com’è noto vince Selva, partecipe dell’ideale neoclassico di Andrea Memmo, per aver ottemperato a tutte le richieste del bando e per aver escogitato una curva dei palchi “soddisfacente all’occhio ed all’orecchio degli spettatori”,<sup>4</sup> mentre un illustre perdente, Pietro Bianchi legato alla corrente avversa capeggiata da Giorgio Massari e da Bernardino Maccaruzzi, il primo giugno 1790 intenta una furiosa lite presentando un ricorso che si conclude con una transazione ma blocca il cantiere per due mesi.

Dopo la demolizione degli stabili che occupano l’area, quando cominciano gli scavi per le fondazioni, si scopre con un certo orgoglio che il sottosuolo è impregnato da “grandi masse di mercurio [probabilmente solfuro (HgS), un colorante pregiato detto cinabro, in latino *minium*] da ignota epoca colà perduto, novella prova [...] della floridezza in cui erano in Venezia le manifatture, le arti e il commercio”.<sup>5</sup> Ma a parte l’inquinamento ambientale e lo strapotere dell’associazione, un piccolo neo offusca questa limpida storia che altrimenti sprizzerebbe efficienza, senso civico e chiarezza di posizioni pubbliche: il prescelto nel concorso è lo stesso professionista incaricato di eseguire il rilievo del terreno su cui doveva sorgere il teatro, rilievo che fa parte integrante del bando. Infatti le malelingue accusano Stratico e Fontanesi, autore delle scene per l’inaugurazione con Pietro Gonzaga, di aver favorito l’amico Giannantonio cui viene affidata la direzione dei lavori che durano circa un paio d’anni. Nell’aspettativa generale, la splendida sala a ferro di cavallo s’inaugura il 16 maggio 1792 per la fiera dell’ascensione. Il libretto stampato per l’evento, oltre ai ritratti degli interpreti e del musicista, ostenta l’immagine della “facciata anteriore”<sup>6</sup> che dà sul campo, ornata dalle statue delle muse addette ai lavori, Melpomene e Tersicore. Nel frontespizio campeggia la figura che un tempo si diceva impresa e che oggi si chiama il logo del gran teatro: una fenice che rinasce dal fuoco sovrastando il motto *semper eadem*, mentre il sole splende in Arabia dove nidifica e vive per cinquecento anni un solo esemplare alla volta. Fra i soci si conta un ragguardevole numero di massoni, la cui mentalità influirebbe sulla programmazione, sulla struttura dell’edificio e perfino sul simbolo legato al culto di Osiride.<sup>7</sup> Ma siccome per Plauto *nomen*

<sup>3</sup> [Giovanni Casoni], *Memoria storica del teatro la Fenice*, in *Teatro della Fenice. Almanacco galante dedicato alle dame*, Venezia, Orlandelli, 1838, p. 13.

<sup>4</sup> *Bando di concorso* (Venezia, Palese, 1789), in Biggi, *Il concorso* cit., p. 33.

<sup>5</sup> Casoni, *Memoria* cit., p. 29.

<sup>6</sup> *I giuochi d’Agrigento*, Venezia, Curti, 1792, antiporta.

<sup>7</sup> Beate Hannemann, *Canti rivoluzionari e culto del sole. L’opera rivoluzionaria e massonica al teatro la Fenice (1797-1815)*, in “L’aere è fosco, il ciel s’imbruna”. *Arti e musica a Venezia*

*est omen*, ovvero nel nome è scritto un presagio, la società veneziana battezza la fabbrica nuova scegliendo il “favoloso augello”, venerato dagli egizi come raccontano Erodoto e Ovidio fra gli altri, per alludere all’“unicità” della sala e agli “avvenimenti del [...] San Benedetto”,<sup>8</sup> bruciato nel 1774 e pianto dall’unanime cordoglio cittadino ma rifatto in pochi mesi. Dato che i teatri ardevano in continuazione, s’intende per ragioni accidentali e non dolose, l’idea del mitico pennuto non sembra esoterica né tanto meno originale. Per esempio l’Arsenale di Ancona, devastato da un incendio nel 1709, era stato sostituito da una Fenice nel 1711. Più tardi nell’Ottocento, altre Fenici risorgeranno e voleranno per i cieli d’Italia, a Orvieto nel 1814, a Napoli nel 1817, a Senigallia nel 1839 e a Trieste nel 1842.

Immediatamente scoppiano accese polemiche sui difetti dell’edificio appena costruito. Alcuni osservano che l’entrata della platea è fuori asse rispetto all’ingresso principale, dimenticando che questo dipende dalla forma dell’area. Altri lamentano la facciata disadorna, la scomodità delle rampe, dei corridoi e dei palchi di proscenio dai quali non si vede niente. C’è poi chi accusa Selva di plagio per aver copiato la curva del Balbi costruito a Mestre da Maccaruzzi.<sup>9</sup> Ma c’è pure chi descrive l’impresa con malcelato orgoglio cittadino:<sup>10</sup>

[Il] nuovissimo teatro detto la Fenice [è] incominciato nel 1791 ed in mesi diciotto condotto al suo termine. Una nobile società di persone a proprie spese lo fece fabbricare dietro il disegno ed assistenza del giovine architetto Antonio Selva veneziano, allievo dell’erudito Tommaso Temanza. La fronte sul campo, che dapprima vuol essere considerata, corrisponde alla principale entrata di terra colla loggia corinzia inferiormente ed alle sale di comune adunanza al piano superiore. Entrando nella detta loggia e di là rettamente progredendo alcun poco, si ritrova una capace porta che dà ingresso all’atrio interno del teatro. Facile ed ampia scalea in tre rami divisa in una fronte si esibisce alla dolce salita, due dei quali mettono all’androne dei palchetti del così detto pepiano ed il ramo di mezzo conduce alla cavea ossia platea del teatro. Questa cavea è conformata di un semicircolo prolungato alcun poco curvamente. Degno di osservazione si è il fornice che coperchia il teatro che con equabile curvatura piacevolmente si distende, il che dovrebbe non poco giovare allo spandimento e raccoglimento del suono. Ampio e capace si è il palcoscenico e grossa muraglia sostenuta sopra l’apertura del palco da un arco che prende le mosse sui muri esterni del teatro separa la scena dalla platea, per rendere così meno gravosi i danni che da fatale incendio, cui per propria costituzione purtroppo vanno soggetti gli edificii di questa natura, potessero

---

*dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 299-314.

<sup>8</sup> Francesco Caffi, *Storia della musica teatrale in Venezia*, ms., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, codici italiani, IV 747 (10462), c. 55 [§ I-Vnm].

<sup>9</sup> Mario Nani Mocenigo, *Il teatro la Fenice. Note storiche e artistiche*, Venezia, Industrie Poligrafiche Venete, 1926, pp. 11-12.

<sup>10</sup> *Il forastiero illuminato*, Venezia, Storti, 1792, I, p. 94, in “Gazzetta urbana veneta”, 19 maggio 1792.

provenire e per una maggior cautela sono pure state formate due torri laterali al palco medesimo, sulle quali stanno continuamente disposte delle ingegnose macchine idrauliche a questo flagello in qualche maniera provveditrici [...]. La parte postica dell'edificio che corrisponde all'entrata d'acqua merita pur di essere riguardata ed una bella e giudiziosa semplicità congiunta ad una grandezza di parti e magnificenza d'insieme si scorgerà spaziare per ogni lato della fabbrica.

Un competente turista madrilenno, il drammaturgo Leandro Fernández de Moratín che assiste frenetico a tutte le rappresentazioni veneziane, nel suo diario di viaggio mostra di apprezzare particolarmente l'agiata compostezza della Fenice, uno dei rari monumenti neoclassici in laguna:<sup>11</sup>

Questo è il teatro più moderno di Venezia, grande, comodo ed elegante, con una facciata regolare che dà in piazza San Fantino; la sala è molto spaziosa, di forma quasi ellittica, tagliata dal boccascena, con decoro e buon gusto nell'ornamentazione; sono adiacenti una gran sala da ballo e altre stanze per dare sfogo al pubblico nei giorni di afflusso straordinario; però questa parte dell'edificio non è ancora completata [nel 1794]. La scena è grande e gli spogliatoi sono comodi e decenti [...]. Il teatro della Fenice e alcune altre fabbriche moderne, benché molto poche, promettono il prossimo ristabilimento dell'arte [a Venezia].

Tanto lusso costa 408.000 ducati, pari a circa un milione di lire venete, compresi i 134.000 sborsati per acquisire il terreno con gli edifici e tutto, una somma spaventosa se si pensa che il preventivo per la costruzione ammontava a 200.000.<sup>12</sup> Per gli introiti si può contare sul ricavo totale previsto dall'affitto dei palchi, 30.000 ducati l'anno, e sui biglietti di platea emessi fuori abbonamento, molto appetiti dai forestieri in un centro del turismo come Venezia e dalle cosiddette "cappe nere" ossia dagli alti dipendenti delle famiglie aristocratiche. Inoltre, preoccupati dagli esborsi periodici per l'avanzamento del cantiere, già il 31 dicembre 1790 i soci avevano ottenuto per tempo che nel giro di una settimana il Senato deliberasse di far pagare agli ambasciatori stranieri, per tradizione ammessi all'opera *gratis* o quasi, un ingresso quattro volte più caro di quello preteso dalle altre sale cittadine. Quanto all'assetto economico i patrizi, mecenati, promotori e destinatari insieme, anticipano ogni anno il canone delle logge per finanziare la stagione, per coprire i costi ordinari e per ammortizzare l'enorme spesa sostenuta in precedenza. Da questa cifra si preleva la dote ovvero il sussidio con cui Michele Dall'Agata, direttore agli spettacoli dal 1792, può avviare la produzione. Per esempio nel 1793 dispone di uno stanziamento che si aggira

---

<sup>11</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Viaje a Italia*, a cura di Belén Tejerina, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp. 433-434, 455.

<sup>12</sup> Nani Mocenigo, *Il teatro la Fenice* cit., p. 13.

intorno alle 130.000 lire venete, mentre quello del San Samuele o del San Benedetto, che adesso decade e si chiama Venier, ammonta solo a 55.000.<sup>13</sup>

Oggi del tutto dimenticata, la prima opera del gran teatro s'intitola *I giuochi d'Agrigento* su testo di Alessandro Pepoli, classicheggiante e monumentale, intonato da grandi masse e da una compagnia stagionata ma fuori serie che comprende il castrato Gasparo Pacchierotti, in procinto di ritirarsi dalle scene, il tenore quarantenne Giacomo David e il soprano Brigida Giorgi Banti, reduce dai successi di Londra, Vienna e Milano. Le musiche sono affidate a Giovanni Paisiello, al culmine di una carriera che nel 1776 lo aveva portato in Russia al servizio di Caterina II per ricondurlo in patria nel 1783 con la qualifica di compositore della corte napoletana. Paisiello, che diventerà maestro di cappella nazionale durante la Partenopea, molto apprezzato da Napoleone, scrive per l'apertura della Fenice la sua settantottesima opera, dall'intreccio molto simile a quello dell'*Olimpiade* metastasiana che aveva intonato nel 1786. Corredano lo spettacolo un "ballo eroico e favoloso", intitolato *Amore e Psiche*, e un *Divertimento campestre*, realizzati come spesso avviene da un'impresa familiare: Giulio Viganò compositore e Onorato coreografo; protagonisti suo figlio Salvatore e la nuora Maria Medina, già famosi in città per l'apprezzato "*padedù* [...] ove ridestano il piacere da lor prodotto nel teatro a San Samuele".<sup>14</sup> In parole povere tutto è sicuro, garantito, collaudato. Ma siccome all'epoca si prova poco, male e sempre all'ultimo momento, il debutto non fila mai liscio come l'olio. Il pubblico e la critica, abituati a contrattempi d'ogni tipo, frequentano tutte le repliche, vanno a teatro come gli inglesi al circolo, chiacchierando a più non posso con grande scandalo dei viaggiatori stranieri, e aspettano che l'allestimento sia rodato per giudicarlo con indulgenza e con crescente calore:<sup>15</sup>

La prima recita d'una grand'opera musicale, particolarmente se lo spettacolo abbia tanti cori e tante mutazioni di scene quante se ne veggono ne' *Giuochi d'Agrigento* [...], suol esser sempre poco più d'una prova generale. Quanto fu detto dopo la sua prima rappresentazione, benché nel totale non si unisse ad un solo parere, lasciava pur presagire agli intendenti di cose simili che in progresso di recite tal opera ottener doveva i voti unanimi del pubblico consenso e formar la delizia tra noi della corrente stagione. E così avvenne difatti. Sempre più caro di bocca in bocca suona il nome del Paisiello [...]. Che varietà di motivi! Che squisitezza di gusto! Che verità d'espressioni! Che melodia dominatrice sovrana degli affetti! Scorrisci il libretto e si vegga la gran quantità di situazioni offerte al canto [...]. Tutti i cori son d'una ripienezza sonora ch'empie il teatro e al senso delle parole perfettamente risponde.

Basta un'occhiata alla programmazione per capire quale sia, fin dai primi anni di vita della Fenice, la politica dei soci, guidati da un cassiere e da quattro

<sup>13</sup> John Rosselli, *L'impresa della Fenice tra regime napoleonico e restaurazione*, in *L'aere* cit., pp. 423-432.

<sup>14</sup> "Gazzetta urbana veneta", 26 maggio 1792.

<sup>15</sup> "Gazzetta urbana veneta", 26 maggio 1792.

presidenti che ruotano spesso ma garantiscono una certa continuità perché il vertice non cambia quasi mai per intero. È scritto a chiare lettere nelle facciate d'acqua e di terra, vere e proprie declaratorie se paragonate con quelle delle altre sale, anonime e imbucate in calli o callette, che gli allestimenti saranno eleganti, neoclassici, composti e prudenti. A quest'epoca i teatri osservano precise gerarchie nella tipologia degli spettacoli, negli investimenti, nei prezzi dei biglietti che corrispondono allo stile della *pièce* e alla qualità dei posti, diversificati fra la platea e i vari ordini dei palchi. Grazie a una lauta sovvenzione, la Fenice diventa subito la più importante sala cittadina, come si diceva allora "primaria" ossia di rappresentanza, attiva regolarmente in primavera per l'ascensione, in autunno e in inverno, dove Dall'Agata mette in scena per ordine dei patrizi il dramma serio per musica. Questo genere, nel rigido sistema settecentesco che si allenta alla fine del secolo, per lo più si conclude bene ma riguarda esclusivamente personaggi regali o pubblici, interpretati da costosi soprani e castrati con relativo codazzo di cori e comparse, tutti vestiti lussuosamente. Molto più prestigioso del comico, in cui si raccontano le vicende dei privati, nobili, borghesi o servi, risulta anche più caro se il testo o l'intonazione sono commissionati e pagati *ex novo*, mentre le riprese dal repertorio non comportano né gravi oneri per il teatro né redditi alti per poeti o compositori perché non esiste ancora una legislazione adeguata alla tutela del diritto d'autore.

Dopo l'*exploit* dei *Giuochi*, bisogna aspettare il 17 novembre 1792 per vedere il vecchio *Alessandro nell'Indie* che Metastasio aveva scritto nel lontano 1730 e che Francesco Bianchi fra i tanti aveva intonato per il San Benedetto nel 1785. Nuovo, orientale e sontuoso, *Tarara o sia La virtù premiata* dello stesso Bianchi inaugura invece il primo carnevale della Fenice che comincia come sempre il 26 dicembre, nel giorno dedicato a Stefano, patrono in seconda della città.<sup>16</sup> Sia le *pièces* commissionate appositamente, sia le riprese tempestive da produzioni anteriori della Scala o del San Benedetto sono tratte da fonti teatrali autorevoli o da suggestioni letterarie illustri in cui prevalgono i soggetti classici: nella primavera 1794 il ballo *La morte d'Egisto o sia Le furie di Oreste* viene da *Elettra* di Gasparo Gozzi; per l'ascensione Sebastiano Nasolini musica *Tito e Berenice* che orecchia un dramma di Corneille come *L'eroe castigliano o sia Rodrigo e Cimene*, pantomima di Giacomo Onorati data in novembre; un mese dopo *Virginia* di Pepoli ricorda l'omonimo testo alfieriano, mentre nel 1794 *Saffo o sia I riti d'Apollone leucadio* dell'esordiente Simone Mayr fa cantare Alceo con la poetessa di Lesbo; nel 1795 gorgheggiano *Pirro e Ifigenia in Aulide*, memori di Euripide contaminato con Racine; nel 1796 lo stesso Mayr impiega l'argomento polacco di *Lodoiska*, un *opéra comique* che aveva fatto furore a Parigi nel 1791, scopiazzando pari pari dall'originale di Cherubini "un brano di ventisette pagine, nel quale non cambiò un bemolle" secondo i pettegolezzi di Stendhal.<sup>17</sup> Ma il pubblico e la critica apprezzano

<sup>16</sup> "Gazzetta urbana veneta", 26 gennaio 1793.

<sup>17</sup> Stendhal, *Vita di Rossini*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione di Ubaldo Peruccio, Torino, EdT, 1992, p. 16.



ugualmente l'opera, più volte ripresa e recensita anche in un "foglio" d'argomento "politico".<sup>18</sup> Al solito le *premières* risultano affrettate e claudicanti come fa supporre una recensione a *Ines de Castro*, data nel gennaio 1793 e derivata dalla tragedia di Houdar de La Motte col finale diverso e lieto:<sup>19</sup>

L'altr'ieri al nobilissimo teatro la Fenice gran concorso alla prima recita del dramma *Ines de Castro*. Questo argomento, somministrato dalla storia del Portogallo alle tragiche scene della Spagna e della Francia, fu pure trattato felicemente anche per i nostri teatri [...] in [un] ballo con una prosperità di cui ancora serbasi la memoria. Quantunque il signor maestro Giordaniello [soprannome di Giuseppe Giordani] e le tre prime parti abbiano avuti degli applausi [...] non si può dire che l'opera a questa prima recita colpisse affatto il genio della numerosissima udienza; ma si può ben presagire che in seguito per la bellezza d'alcuni pezzi di musica e per la bravura de' primi personaggi giungerà a tanto, giacché ne' gran spettacoli, come questo, ci vogliono delle repliche per consolidarne l'esecuzione.

Sempre di moda la perfezione levigata di Metastasio, talora allestito con partiture nuove di zecca come quella confezionata da Marcello di Capua nell'autunno 1794 per *Achille in Sciro*, un libretto del poeta cesareo destinato a festeggiare le nozze di Maria Teresa nel 1736. Ma non è tutto oro quel che luccica, stando al diario di Moratín che descrive lo spettacolo e le sgangherate coreografie:<sup>20</sup>

Le decorazioni, dipinte da [Antonio] Mauro, mi parvero ricche e capricciose; avrei desiderato soltanto più regolarità, più esattezza per gli ordini introdotti nelle sue architetture, la cui mancanza di disciplina produceva confusione in molti punti, pesantezza e stile gotico in altri; e in generale non mi parve che si fosse avvalso massicciamente dell'alternanza di luci e ombre per dare profondità alle rappresentazioni prospettiche; le scene, bagnate da un'illuminazione uniforme, non producevano tutto l'effetto che avrebbero dovuto. Si direbbe che la ristrettezza dei tempi lo abbia costretto a lasciare le sue opere in uno stato simile. Quanto alle manovre delle macchine e delle decorazioni, posso dire solo che qui, come nel resto d'Italia, questo è uno degli aspetti più trascurati. Benché [Luigi] Marchesi abbia cantato peggio di quanto sia capace, è stato molto applaudito. Cari [Giuseppe Carri], primo tenore, potrà anche essere stato bravo, però gli anni e la pinguedine gli permettono di combinare assai poco; ciò nonostante, ha sostenuto molto bene alcuni recitativi; male il secondo capponcello [il castrato Angiolo Monanni], la prima donna e tutti gli altri. Il primo ballo *Perseo e Andromeda* [di Onorato Viganò] si reggeva grazie alla pompa magna di cui si adornava e soprattutto perché le

<sup>18</sup> "Il nuovo postiglione", 17 novembre 1797.

<sup>19</sup> "Gazzetta urbana veneta", 30 gennaio 1793.

<sup>20</sup> Moratín, *Viaje* cit., pp. 434-436.

due prime parti ballavano squisitamente; il finale era estremamente ridicolo. Si vedeva Perseo, circondato di nemici, che per disfarsene alla svelta mostrava loro la testa di Medusa e li trasformava in statue; però la metamorfosi non avveniva in vista del pubblico, bensì trenta o quaranta infarinati uscivano correndo a tutta forza da dentro le quinte e poi si riunivano in scena, combinandosi con alquante figure dipinte sui cartoni. Il secondo ballo [di Viganò, intitolato *Un divertimento*] fu fischiato solennemente e se lo meritava.

Alla Fenice gli argomenti inusuali, moderni e rischiosi vengono sperimentati nel ballo prima che nell'opera. Dunque le brume nordiche o l'esotismo più ardito, orientale e occidentale, compaiono prevalentemente in veste coreografica: nel 1793 *Il selvaggio generoso* abita ai Caraibi; nel 1795 *Obert e Milina, Raimondo e Clarice, Ahtor ed Erma* danzano in Irlanda o nel Galles; nel gennaio 1796 *Cook ossia Gl'inglesi in Otahiti* raggiungono l'arcipelago polinesiano che il navigatore britannico aveva esplorato vent'anni prima; in novembre e in dicembre *Odervik e Cha-gean in Dely* ispirano a Mauro le decorazioni svedesi o indiane, mentre nel 1797 le brughiere di Scozia forniscono la cornice di *Orlina ossia La famiglia riunita*. Siccome ogni serata comprende oltre all'opera due pantomime, una giocosa e una molto più impegnativa detta "grande", la Fenice mantiene anche una folta schiera di danzatori che per esempio nella stagione d'apertura conta cinquantasette elementi. Bene informato grazie all'amicizia con una ballerina, Moratín annota numeri, parcelle e prezzi dei biglietti:<sup>21</sup>

A Marchessi [*sic*] trecento zecchini [...] più l'alloggio e la gondola; alla prima donna che era una certa Cassentini [Anna Casentini] quattrocento; a [Michele] Fabiani, primo ballerino, duecentosessanta e più o meno lo stesso alla prima ballerina Luisa Zerbi. I balli erano eseguiti da due primi, due secondi, otto che chiamano di mezzo carattere e ventiquattro figuranti, in tutto trentasei persone che formano il corpo di ballo insieme a sessanta comparse [...]. La prima sera [il 21 novembre 1794] un palco costava cento *reales*, la seconda venti.

Con un calcolo grossolano ma indicativo, si vede che l'introito parziale della *première*, ottenuto moltiplicando il numero dei palchi per cento *reales*, circa due zecchini e mezzo al cambio fornito dallo stesso Moratín, basta appena per coprire il *cachet* stagionale della protagonista. Alla Fenice come altrove, nei secoli XVIII e XIX la partitura nuova incideva per circa un decimo del *budget*, mentre il costo dei solisti s'ingoiava la metà del totale.<sup>22</sup> D'altronde se lo guadagnavano, soggetti com'erano a una serie di rischi impensabili al giorno d'oggi: la paga incerta, erogata in ritardo o addirittura mai, esigibile in tribunale soltanto dopo aver onorato il contratto; la possibilità di essere protestati al debutto dal pubblico o dall'impresario che alcuni cantanti non

<sup>21</sup> Moratín, *Viaje* cit., pp. 434, 436.

<sup>22</sup> John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EdT, 1985, pp. 49, 187.

esitavano a definire “mercante di carne umana”;<sup>23</sup> le prove massacranti e l’insostenibile numero di recite, a volte quotidiane; le carriere brevi o stroncate da un banale incidente. Quanto al povero Dall’Agata, che aveva già servito egregiamente la società al San Benedetto, dopo aver supplicato i patrizi di non concedere a Marchesi una parcella da capogiro, nel 1794 si suicida avvelenandosi alla fine della stagione il primo giorno della quaresima, per sottrarsi al dissesto finanziario provocato malgrado un’esperienza ultraventennale.<sup>24</sup> Dall’ascensione gli succede il coreografo Onorato Viganò che richiede l’appalto per sei anni ma l’ottiene per uno solo con una sovvenzione di 120.000 lire venete, impegnandosi ad allestire otto balli e quattro opere, di cui una mai sentita in laguna e almeno due composte per la Fenice.

Sembra che spirino venti nuovi nel 1795, quando Alberto Cavos assume la gestione del gran teatro che terrà per dieci anni fino al carnevale 1804-1805. S’incrina la compostezza neoclassica e marmorea che nascondeva il solfuro di mercurio, le fatiche dei cantanti e il suicidio dell’impresario. Arriva l’*Orfeo* di Calzabigi, non nella versione di Gluck forse musicalmente troppo *osée*, ma in quella di Ferdinando Bertoni, peraltro ventennale, col casto Imene che sostituisce il personaggio di Amore. Si compie fra lacrime e sangue il destino di *Elfrida*, ambientata nell’alto medio evo inglese, musicata da Paisiello per il San Carlo di Napoli nel 1792 e ripresa alla Fenice il 4 maggio 1796. Decisamente fuori dal coro, il 26 novembre *Giulietta e Romeo* cantano la partitura di Nicola Zingarelli su libretto di Giuseppe Maria Foppa, archivista e poi cancelliere al tribunale criminale.<sup>25</sup> Come si vede fin dai nomi delle casate Capellio e Montecchio, l’opera, tempestivamente importata da una produzione scaligera di pochi mesi prima, contrae qualche debito col ballo di Eusebio Luzzi che aveva preparato il terreno veneziano al San Samuele nel 1785. In compenso non ha molto a che fare con l’originale di cui rovescia perfino il titolo, forse a causa della precedenza accordata alle signore nel dramma per musica. Infatti l’anonimo estensore dell’*Argomento* dichiara:<sup>26</sup>

Ciò è tratto dalle *Storie* [...] di Girolamo Dalla Corte [pubblicate a Verona nel 1592], nel tomo II, capitolo X, e questo fatto ha servito ad una tragedia inglese di Shakespeare [uscita nel 1597 ma ispirata piuttosto alla novella di Matteo Bandello tradotta da Arthur Brooke nel 1562] e ad una francese di [Jean François] Ducis [*Roméo et Juliette* del 1772, rifacimento di *Romeo and Juliet*] come serve ora per melodramma che dall’autore per verosimiglianza del tempo

<sup>23</sup> Rosselli, *L’impresario* cit., pp. 134, 197.

<sup>24</sup> Aldo Ravà, Un impresario sfortunato, in “Il mondo artistico”, LII, 1911, pp. [§ mangini no]; Antonio Pilot, Un impresario della Fenice suicida nel 1794, in “Il gazzettino”, 12 dicembre 1923.

<sup>25</sup> Giuseppe Maria Foppa, Memorie storiche della [mia] vita, Venezia, Molinari, 1840 [§ I-Vnm]; Mario Marica, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della repubblica e la restaurazione*, in *L’aere* cit., pp. 351-419.

<sup>26</sup> *Giulietta e Romeo*, Venezia, Valvasense, s.d., p. [§ I-Vnm].

è stato diviso in quattro giornate e che da noi, per conservare l'uso del teatro, è stato ridotto in due atti.

I soggetti legati a Shakespeare si affacciano timidamente nel teatro italiano dalla fine del XVIII secolo e non prima, perché Ducis non aveva ancora pubblicato le sue traduzioni traditrici. I pochi letterati in grado di comprendere l'inglese, fra cui Calzabigi, preferivano Milton, Dryden, Pope o Gray all'ostico bardo che riserva alle due famiglie veronesi, rivali e private, il destino tragico delle dinastie sovrane, causato però da una situazione tipica della commedia: il matrimonio segreto. Il dramma serio per musica, esemplato sui modelli metastasiani, celebrava il potere legittimo fra panneggi curiali, ambienti rococò e personaggi togati in grado d'imporre un lucido governo alle passioni. Ma nell'ultimo Settecento accoglie i fantasmi e i rimorsi che sorgono dalle tombe, le ombre dell'inconscio e del sogno, il lutto e la sofferenza. In altri termini si ammala di nervi, riprende le sembianze del *Trauerspiel* e atterrisce perché sublime, talvolta oscuro e spesso inverosimile. Dal canto suo l'ingranaggio perfetto del comico subisce l'assalto del patetico e perde la battaglia quando i personaggi umili conquistano una nobiltà di sentimenti che li avvicina al tragico, evitando la morte per un pelo in carceri, segrete, castelli e antri alla Piranesi. Ovunque, accanto al neoclassico delle colonne, dei templi e delle spade, spunta il neogotico delle cattedrali, dei manieri, delle tombe e del veleno. Anche se molti teorici sono contrari ai "cimiteri" e ai "catafalchi",<sup>27</sup> la produzione guarda avanti per aumentare l'incasso, per aprire teatri nei centri minori, per allargare il bacino di utenza chiamando nuovi ceti a pagare il biglietto e proponendo soggetti inusitati che fanno crescere la mobilità del gusto e delle suggestioni teatrali. Niente di più adatto dell'aura barbarica, nordica e barocca del nome di Shakespeare per abbattere la porta che il classicismo aveva chiuso fra i generi rendendoli incomunicabili.

Più circospetta della Scala e più cauta di altre sale minori o periferiche,<sup>28</sup> la Fenice lancia e sperimenta pochissimi temi rischiosi. Infatti *Amleto* dello stesso Foppa, eseguito al Nuovo di Padova nel 1792,<sup>29</sup> non arriva mai nel gran teatro, benché l'autore s'ingegni a sistemare le inquietanti irregolarità del drammaturgo elisabettiano piegandole all'uso dell'opera. Quanto agli amanti sventurati, che godono di una sterminata fortuna, planetaria e duratura, e che portano *Giulietta e Romeo* un po' dappertutto in Italia o in Francia<sup>30</sup> per circa trent'anni, spariscono dalla principale sala veneziana fino al 1830. Chiusa la breve parentesi, nel carnevale 1796-1797, quando il repertorio della Fenice rientra nei ranghi classicheggianti, all'egemonia di Metastasio, dei suoi epigoni e del lieto fine subentra un'invasione di quella che i frontespizi dei libretti

<sup>27</sup> Andrea Rubbi, *Del bello armonico teatrale all'apertura della Fenice*, Venezia, Cordella, 1792, p. 62.

<sup>28</sup> Franco Rossi, *L'eco dei calendari teatrali a Venezia nel "Giornale dei teatri"*, in *L'aere cit.*, pp. 433-472.

<sup>29</sup> Marcello Conati, *Un "Sackspear" per "Jommellino". "Amleto" di Foppa e Andreozzi*, in Giuseppe Foppa e Gaetano Andreozzi, *Amleto*, Milano, Ricordi, 1984, pp. IX-XVI.

<sup>30</sup> Stendhal, *Notes d'un dilettante*, in *Mélanges d'art*, Paris, Le Divan, 1932, pp. 241-249.

definiscono “tragedia per musica”. Una stagione fulgida, l’ultima della Serenissima, s’inaugura con *Gli Orazi e i Curiazi*, pezzo forte ripreso ogni anno fino al 1802 con quattro cadaveri in scena e con la musica di Domenico Cimarosa che si reca a Venezia per la prima dell’opera ma torna subito a Napoli dove diventerà un’illustre vittima della restaurazione partenopea. L’argomento, che richiama il famoso *Giuramento degli Orazi*, dipinto da Jacques Louis David nel 1785 e divenuto una bandiera della rivoluzione,<sup>31</sup> è verseggiato da Antonio Simeone Sografi, definito nei libretti precedenti “avvocato veneto” come Goldoni ma ora “poeta del nobilissimo teatro la Fenice e del teatro comico Sant’Angelo”. Figlio di un docente di chirurgia nella facoltà di medicina a Padova e laureato in giurisprudenza nello stesso ateneo, Sografi si era trasferito a Venezia per esercitare la pratica forense presso uno studio legale prestigioso ma frequentava più volentieri la Società Filodrammatica. Dopo il successo ottenuto con una cantata nel 1786, decise di gettare la toga alle ortiche per dedicarsi anima e corpo alle scene, debuttando alla Fenice nel 1793 ma consegnando al Sant’Angelo due drammi all’avanguardia: *Verter* tratto da Goethe nel 1794, quattro anni prima che Foscolo desse alle stampe *Le ultime lettere di Iacopo Ortis*, e *Tom Jones* dal romanzo di Henry Fielding nel 1796.

Le sue farse in prosa intitolate *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali*, rappresentate nel 1794 e nel 1800, non si possono considerare un documento sulla produzione della Fenice o di altre sale perché appartengono a un genere letterario molto diffuso: la satira dell’opera, coltivata fin dall’inizio del Settecento nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello da cui l’avvocato prende a prestito il nome di Procolo, il marito dell’insopportabile prima donna che si rifiuta categoricamente di cantare in delasolrè ossia in re maggiore. Intanto l’impresario esce di senno a causa del primo ballerino, che non vuole sgambettare un assolo in elafà, e del solito musicista analfabeta che descrive i successi della sua cavatina, dettando in una lettera pesantissime condizioni per il contratto:<sup>32</sup>

Caco miro [strafalcione per “Caro mio”] [...] i balli a terra, l’opera alle stelle [...]. Il mio rondò furore. L’aria furore e l’amia cavallina furore [...]. La seconda sera hanno volsuto far repicare la cavallina [...] ed io non ho voluto impicarla [...]. Ma *e bati ti e bati mi e bati bati e bati*, l’ho finalmente impicata. Eccovi le mie pretese per il carnevale che mi proponete. Mille e cinquecento checchini di regalo. Alloggio, tavola per quattro ogni giorno, carrozza, libri [ossia libretti] a mio modo, maestri a mio piacere, vestiari a mio gusto. Prima donna, tenore e seconda donna scelti da me; e un cavallo per venire a cavallo in scena [...]. Ricordatevi che l’alloggio dev’esser buono assai, perché noi gente virtuosa vogliamo dormire quando abbiamo sonno.

<sup>31</sup> Giovanni Morelli, [§ giovani].

<sup>32</sup> Antonio Simeone Sografi, *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali*, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 73-74.

Tuttavia qualcosa d'indicativo c'è nelle *Convenienze* e nel loro seguito, dedicato a Giuseppina Grassini, prima interprete di molte opere su testo di Sografi. Per esempio è storicamente documentato l'intervento diretto della polizia, *deus ex machina* in queste farse, per dirimere le dispute civili e teatrali, per costringere i cantanti a obbedire al contratto e per mandarli puntuali alle prove coatte, magari sotto scorta. Essendo inoltre l'opera uno dei pochi modi concessi alle donne per far carriera e per passare da un ceto miserando all'agiatazza, è assai plausibile che, represse altrove, amassero agitare in teatro il sospirato bastone del comando. E soprattutto ha ragione l'impresario quando afferma che *Gli Orazi e i Curiazi* con due balli aggiunti sono davvero uno spettacolo troppo lungo, anche se non per questo bisognerà fare una sera *Gli Orazi* e l'altra *I Curiazi* come suggerisce l'insulso Procolo.

Dopo quella finta di Cimarosa, una tragedia vera si consuma nel 1797 durante la campagna d'Italia, basti pensare che i danni causati dal saccheggio sono stati valutati intorno ai quattrocentocinquanta milioni di euro, destinati a pagare l'*armée* e ad accumulare il patrimonio personale di Napoleone.<sup>33</sup> Per dirla con Gadda:<sup>34</sup>

Il generale Bonaparte incontrò il Monte di Pietà di Milano; e in dodici ore lo ebbe ripulito [...]. Gli ufficiali del generale Bonaparte incontrarono le posate d'argento di casa Melzi, Serbelloni e Belgioioso. Se le dimenticarono in tasca.

A questo punto Sografi, scopertosi giacobino, il 28 marzo consegna alle scene la commedia intitolata *Il matrimonio democratico ossia Il flagello de' feudatari* in cui la contessina si degna di sposare un caffettiere plebeo. Mentre le truppe dilagano in pianura, pur avendo festeggiato un migliaio di lieti compleanni, il 12 maggio si estingue la Serenissima con l'ultima seduta del Maggior Consiglio e con l'istituzione della municipalità, seguita da una blanda sommossa al grido "Viva San Marco", immediatamente repressa.<sup>35</sup> Intanto i francesi che conquistano l'entroterra, compresa Padova dove Melchiorre Cesarotti li accoglie solennemente, non ci mettono molto né a raggiungere Venezia né a ripartire, dato che questa dominazione dura solo otto mesi, dal 15 maggio 1797 al 18 gennaio 1798. Il gran teatro s'impone come sede privilegiata delle celebrazioni e delle recite sontuose che cominciano in primavera per l'ascensione con la ripresa degli *Orazi*. Nuova invece il 27 maggio *La morte di Mitridate* di Zingarelli e non di Mozart che arriva alla Fenice soltanto nel 1914 con la prima italiana di *Bastien und Bastienne*. Il libretto di Sografi, tratto da Racine, ribadisce il tramonto del lieto fine e dell'Antico Regime, informando subito il pubblico mediante il titolo funerario e concludendo l'opera con un inno corale alla libertà romana, seguito da una "gran marcia" "in ordine militare":<sup>36</sup>

<sup>33</sup> François Furet, *La rivoluzione francese*, Bari, Laterza, 1986 [§ I-Vnm].

<sup>34</sup> Carlo Emilio Gadda, *Il primo libro delle favole*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 38, 48.

<sup>35</sup> Giovanni Scarabello, *Gli ultimi giorni della repubblica*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, 5, II, Vicenza, Pozza, 1986, pp. 487-508.

<sup>36</sup> *La morte di Mitridate*, Venezia, Valvasense, s.d., pp. 54-55.

Si vinca oppur si mora.  
De' nostri ferri al fulmine  
no non si può resistere.  
Paventino i nemici  
di nostra libertà.

[...]

In libertà si viva,  
si mora in libertà.

Ah fortunato istante,  
viva la libertà.

Drammi con titoli del tipo *La morte di Tizio*, coltivati in sale periferiche fin dagli anni '80, compaiono alla Fenice a partire da questa rilettura giacobina di un *topos* assai divulgato, illuminista sì ma non necessariamente rivoluzionario: la sconfitta del tiranno, ucciso o per lo meno cacciato come nell'*Esilio di Tarquinio il Superbo, settimo re di Roma*, il ballo che correda l'opera ripreso da una produzione del San Benedetto. Il mese di maggio finisce in gloria, con una gran festa in platea cui partecipano rumorosamente gondolieri e arsenalotti, accusati dalla stampa di aver trasformato la celebrazione in una gazzarra democratica.<sup>37</sup> Nello stesso 1797, la prima stagione estiva, straordinaria e francofila, comprende *La morte di Cesare* di Gaetano Sertor e Francesco Bianchi, tratta da Voltaire e già rappresentata al San Samuele nel 1788, con la pantomima *Britannico e Nerone* dove soccombono tutti, compreso l'imperatore. Giuseppina Beauharnais, da poco arrivata a Venezia con le "cittadine Serbelloni e Visconti" e riverita "da varie cittadine ex patrizie",<sup>38</sup> assiste all'ultima replica in settembre:<sup>39</sup>

Alle ore sette di Francia s'aperse il teatro la Fenice [...]. La recita coll'introito suo andava a beneficio della cassa nazionale di essa guardia [civica] e però fu numerosissimo il concorso. La cittadina Bonaparte vi si recò essa pure [...]. Frattanto a contemplazione della novella ospite era stata di già ordinata una generale illuminazione notturna con fanali tricolore [*sic*] a tutte le case e palaggi dal lungo tratto che scorre dalla Riva de' Slavoni sul Canal Grande al palazzo pubblico e zecca sino al ponte di Rialto non che di tutta la riva opposta, così detta le Zattere. A questa corrispondeva una più moderata illuminazione dalla Giudecca. La notte era tranquilla e l'argentea luna, per

<sup>37</sup> Riccardo Carnesecchi, Cerimonie, feste e canti. Lo spettacolo della democrazia veneziana dal maggio del 1797 al gennaio del 1798, in "Studi veneziani", XXIV, 1992, pp. 213-317 [S daria]; Francesco Passadore, *Festeggiamenti e celebrazioni in musica alla Fenice tra Settecento e Ottocento*, in *L'aere* cit., pp. 579-592.

<sup>38</sup> "Il nuovo postiglione", 13 settembre, 16 settembre 1797.

<sup>39</sup> "Il nuovo postiglione", 15 settembre 1797.

quanto risplendesse, veniva eclissata dall'immenso splendore di sì copioso scialo di lumi [...]. Ebbe termine questa [serata] con una cena di ottanta coperti datasi dal cittadino municipalista Pisani [forse parente di Alvisè, presidente della Fenice].

Il 19 agosto è la volta di un “dramma serio” vagamente anglofobo sull'eroina della guerra dei cent'anni, *Giovanna d'Arco o sia La pulcella d'Orléans* di Sografi e Gaetano Andreozzi, data per la prima volta a Vicenza nel 1789.<sup>40</sup> L'infaticabile “cittadino” Sografi scrive inoltre un bollente *Inno patriottico in onore della guardia civica*,<sup>41</sup> costituito da otto strofe di settenari, musicato dall'esordiente Catterino Cavos ed eseguito il 14 settembre da Matteo Babini, il famoso tenore che nel 1787 era stato a Parigi al servizio di Maria Antonietta. Al suo ruolo vocale emergente, destinato a sostituire i castrati dell'Antico Regime, fra un'eco e l'altra della *Marsigliese* risponde il coro che simboleggia le truppe napoleoniche:<sup>42</sup>

Sì, di perir giurate  
con alma invitta e forte.  
Giuriam sterminio e morte  
agli oligarchi, ai re.

[...]

Apprenderan dal trono  
pallidi i rei tiranni  
che vendicar suoi danni  
sa alfin l'umanità.

Viva Venezia libera,  
viva il sovrano popolo,  
viva la schiera civica,  
viva la libertà.

Le evoluzioni mimiche e canore del maschio gruppo di repubblicani non lasciano indifferente Giuseppina Beauharnais, in procinto di partire ma presente quella sera in teatro:<sup>43</sup>

Illuminato a giorno [...] si vide un buon corpo di guardia nazionale, composta di bella gioventù [...] fare una marcia dignitosa sopra le scene. Il cittadino Babini che figurava il condottiere della medesima cantò un inno patriottico

<sup>40</sup> Alberto Rizzuti, *Giovanna d'Arco all'opera. Diario rivoluzionario di una debuttante*, in *L'aere* cit., pp. 567-577.

<sup>41</sup> Pier Giuseppe Gillio, *La cantata politico-encomiastica veneziana (1797-1815)*, in *L'aere* cit., pp. 119-148.

<sup>42</sup> *Inno patriottico in onore della guardia civica*, Venezia, Valvasense, s.d., pp. 2-4.

<sup>43</sup> “Il monitore veneto”, 16 settembre 1797.



accompagnato interpolatamente dal coro, il quale fu molto aggradito dalla cittadina Bonaparte che vi assisteva.

Ma in conseguenza del trattato di Campoformido, stipulato il 17 ottobre 1797, i francesi cedono agli austriaci il possesso della città e di gran parte della terraferma. Comincia il 18 gennaio 1798 la prima dominazione asburgica, celebrata al San Samuele, al San Moisè e naturalmente alla Fenice dove il 30 dello stesso mese, dopo l'ennesima "tragedia per musica" intitolata *Il conte di Saldagna*, va in scena *L'eroe* "per il felice ingresso delle truppe imperiali" sempre con la partitura di Catterino Cavos che volta prontamente gabbana. L'eroe in questione, ovvero Carlo d'Asburgo fratello dell'imperatore, sbarca al Lido per salvare Angelica Catalani nei panni dell'Adria sgaruffata, afflitta e "seduta sopra un sasso" molto simile ai *murazzi* costruiti dalla Serenissima per proteggere la spiaggia sabbiosa. Un "coro di amici militari, tutti con uniforme veneta, fra' quali molti dello stato maggiore" si affanna a consolare la città disperata che ritrova la pace quando l'arciduca, interpretato dall'esoso castrato Marchesi e scortato in scena da una banda di ottoni, le promette il ritorno alle passate glorie.<sup>44</sup>

Tutto farò per te. Commercio ed arti  
presto vedrai fiorir. Vedrai di nuovo  
entrar contenti al fortunato Lido  
i tuoi ricchi navigli.  
Questi seguaci tuoi  
esulteran nel rimirarli ancora.

Un quadro ben diverso si delinea nelle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, in patria dall'ottobre 1798 per scritturare qualche cantante da portare a Londra dove lavorava per il teatro di Haymarket. Mentre i pochi democratici che avevano creduto nella municipalità, Ugo Foscolo in testa, imboccano la via dell'esilio, la città deserta e miserabile perde ogni smalto:<sup>45</sup>

Arrivato a Venezia nel tempo in cui ivi erano come dominatori i tedeschi, mi toccò vuotare due calici amari al core d'un buon cittadino. Il primo riguardava la misera patria mia [...]. Volli vedere la piazza di San Marco che non aveva veduta per più di vent'anni [...]. Giudichi il mio lettore della sorpresa e cordoglio mio, quando in quel vasto recinto, ove non soleva vedersi a' felici tempi che il contento e la gioia dell'immenso concorso del vasto popolo, non vidi, per volger gli occhi per ogni verso, che mestizia, silenzio, solitudine e desolazione. Non v'eran che sette persone, quando entrai in piazza [...]. Passeggiai sotto le cosiddette procuratie di San Marco e crebbe di molto la mia sorpresa nel vedere ch'anche le botteghe di caffè erano vuote. In undici di quelle contai in punto ventidue persone e non più.

<sup>44</sup> *L'eroe*, Venezia, Valvasense, 1798, pp. VII, X.

<sup>45</sup> Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 207-208.

Infatti nell'Europa intera, e a Venezia in particolare, si aggravano spaventosamente i disagi determinati dalla recessione economica, dal perdurare della guerra e dalle devastazioni prodotte in terraferma dal passaggio continuo delle truppe.<sup>46</sup> Al disastroso aumento del costo della vita in quei giorni, alla difficoltà di approvvigionamento e alla disoccupazione degli antichi funzionari, membri della piccola nobiltà ridotti alla miseria, si aggiungono le imposizioni straordinarie per mantenere l'esercito invasore:<sup>47</sup>

Entrai nella bottega del caffettiere [...]. V'erano in quella sei o sette persone [...] che parlavano di politica [...]. "Siamo [*sic*] freschi" dicea l'un d'essi "con questi nostri nuovi padroni!" Erano appunto in que' giorni entrati i tedeschi in Venezia. "La carne, che pochi dì sono vendevasi a otto soldi per libbra, ora si vende a dieciotto; il dazio del caffè è raddoppiato; la bottiglia di vino, che compravasi per tre soldi, or non puossi aver per meno di sei; e dicesi che sul tabacco, sul sale e sullo zucchero si porrà una gabella di sessanta per cento!" "Tutto ciò non è niente" soggiunse un altro. "Stimo i due milioni che ci domandano!" "Due milioni di che?" replica un terzo. "Di conchiglie d'ostriche?" "Di piastre d'argento" esclamò un altro.

L'oligarchia veneziana, legata da una ragnatela d'intricate parentele, costituiva da secoli una sola immensa dinastia regnante per diritto di nascita, con l'unico particolare, non trascurabile, che l'erede al trono veniva eletto fra i pari, mentre in altre signorie, per esempio a Mantova o a Firenze, pena l'estinzione bisognava incoronare l'unico figlio deficiente o spretare quello avviato alla porpora cardinalizia. Allo stesso modo funziona la Fenice dove i nomi degli spettatori che pagano il canone per sedersi nelle logge, congiunti fra loro in linea diretta, collaterale o matrimoniale, sono in gran parte gli stessi dei membri che fino a poco prima formavano il Maggior Consiglio. Negli elenchi dei soci e delle cariche, i Grimani maschi e femmine compaiono più spesso degli altri, seguiti dai Mocenigo, dai Correr e dai Querini. Le quattro famiglie, che avevano esercitato la loro potenza in città, esprimono da sole in teatro nove fondatori nel 1792 e otto presidenti entro la metà dell'Ottocento. Il 23 febbraio 1798 quasi mille patrizi si presentano intabarrati a palazzo Ducale, convocati per esprimere dodici delegati che giurino fedeltà agli Asburgo. Il regista di questa sceneggiata è sempre un Grimani: Giovanni Pietro.

\$ 1790 sonetto attribuito a Giovanni Battista Bada. "Gazzetta urbana veneta", 30 gennaio 1790

1803 La prima prova dell'opera "Gli Orazi e i Curiazi", San Giovanni Crisostomo, testo di Giulio Artusi e musica di Gnecco

<sup>46</sup> Giovanni Scarabello, *Da Campoformido al congresso di Vienna. L'identità veneta sospesa*, in *Storia della cultura veneta. Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, 6, Vicenza, Pozza, 1986, pp. 1-20.

<sup>47</sup> Da Ponte, *Memorie cit.*, p. 212, 214.

## 2. Dalla prima dominazione asburgica al congresso di Vienna (1798-1815)

Aperta da una ripresa degli *Orazi*, la stagione dell'autunno 1798 ospita alla Fenice la vecchia *Morte di Semiramide*, già intonata da Nasolini nel 1792 su testo di Sografi. Da tempo la regina d'Assiria frequentava i teatri, le case editrici e i sudditi periferici della Dominante: a Padova nel 1772 Cesarotti aveva tradotto *Sémiramis* che Voltaire aveva pubblicato nel 1749; dalla sua versione derivano innumerevoli *Ombre di Nino* e *Vendette* del medesimo che compaiono dagli anni '80, oltre a una *Morte di Semiramide* confezionata per l'Obizzi nel 1790; quattro anni dopo anche Da Ponte pasticcia a Londra una *Semiramide* d'ignoto per la sala di Haymarket. A riprova di quanto si affermi il finale terribile annunciato chiaramente dai titoli, il 26 dicembre un nuovo "ballo eroico tragico pantomimo" di Onorato Viganò racconta *La morte di Geta*, figlio di Settimio Severo e fratello di Caracalla. Il 21 maggio 1800 Angelica Catalani esegue *La morte di Cleopatra*, sempre di Sografi e Nasolini con vaste interpolazioni di Rossi e Gaetano Marinelli, fra cui la scena madre che si svolge nel "sotterraneo" della "grande piramide".<sup>48</sup> Poco allegra anche la recita di *Artemisia* il 17 gennaio 1801, un argomento "che giammai a nostra cognizione comparve" in laguna come dichiara *L'autore a chi legge* ovvero Giovanni Battista Colloredo, arcade col nome di Cratisto Iameio. La musica è attribuita esplicitamente all'"immortale Domenico Cimarosa", tornato a Napoli dopo *Gli Orazi* del 1796 e nominato membro della commissione di vigilanza sui teatri dal governo della Partenopea. Nella sua città, con la stessa indifferenza il compositore aveva scritto un inno *Per il bruciamento delle immagini dei tiranni*, eseguito il 30 fiorile 1799, e una cantata per il "bramato ritorno" di Ferdinando IV sei mesi dopo. Incappato nelle ire del sovrano, incarcerato e condannato a morte ma rilasciato grazie all'intervento del cardinale melomane Ercole Consalvi, Cimarosa si rifugia a Venezia dove muore l'11 gennaio 1801, senza poter concludere la sua *Artemisia*. Alla recita postuma dell'opera, il sipario cala sull'ultima nota dell'autore come si vede dalla stampa del libretto in cui le virgolette a margine dei versi segnalano la mancata intonazione dell'atto terzo. Così la *pièce*, che si svolgeva in gran parte accanto alla tomba del compianto Mausolo, cioè nel mausoleo eretto dalla vedova inconsolabile, e si chiudeva col "luttuoso quadro"<sup>49</sup> intorno al cadavere della prima donna, termina con la seconda parte quando Siface, rivelatosi Artaserse III re di Persia, chiede la sua mano durante un pezzo d'assieme. Destino in parte simile a quello di *Turandot*, diretta alla Scala più di un secolo dopo da Toscanini che depose la bacchetta e fece tacere l'orchestra alla fine dell'aria *Tu che di gel sei cinta*, composta da Puccini poco prima di morire. Sempre più numerose, le tragedie per musica fra cui *Alceste* del 1798, una novità del lusitano Marcos António Portugal che si affaccia per la prima e ultima volta nel gran teatro, toccano il fondo con *Edipo a Colone* [sic] di

<sup>48</sup> *La morte di Cleopatra*, Venezia, Valvasense, 1800, p. 57.

<sup>49</sup> *Artemisia*, Venezia, Valvasense, 1801, pp. 5-6, 10, 78.

Sografi e Zingarelli, rappresentato il 26 dicembre 1802 e preceduto da un'istruttiva premessa indirizzata *Ai leggitori*:<sup>50</sup>

Tratto è questo *Edipo* dall'*Edipo a Colone* di Sofocle, opera, come ognuno sa, sovrumana, immortale [...]. L'*Edipo* si scelse perché grande argomento e degno di intelligente e sensibile nazione, come quest'è, e perché finalmente è sempre lo scrivere sublimi e tristi argomenti concesso dinanzi ad un pubblico, il quale con trasporto ricorda e rivede sovente la gradita opera degli *Orazi*.

Insomma di fronte a spettatori che sopportano senza batter ciglio, anzi con soddisfazione, la vista di tutti quei morti negli *Orazi*, si può arrischiare d'impiegare il mito che Aristotele definisce tragico per eccellenza, sfortunatissimo nell'opera italiana. Però *Edipo*, davvero eccessivo per la Fenice, va in scena una sera soltanto, mentre parecchi testi di Sografi, che imperversa nella maggior sala cittadina con più di venti produzioni fino 1816, un anno prima della morte, spariscono subito perché non sono legati alle note di musicisti affermati. La misurata e tardiva sperimentazione indotta dalla temperie del gusto che si afferma più facilmente nelle sale secondarie, a parte gli orrori del mausoleo e dell'incesto, si legge nei sottotitoli delle *pièces* che oscillano dal “fatto bolognese tragico in cinque atti” al “dramma di sentimento”. Ancor più disparati i generi del ballo che può essere “favoloso”, “tragico di lieto fine”, semplicemente “comico”, “eroicomico in quattro quadri” oppure “tragico” *tout court* ma scozzese come *Kildar* nel 1799. L'anno dopo *Ladislao re di Tessaglia* è definito “storico pantomimo”, mentre nel 1801 il medievale *Alberico fratello di Ezzelino* risulta “eroico” al pari del classico *Oreste* o dell'esotico *Alturmo e Zobeide ossia La forza del genio* che si svolge in India.

Fra le tante, la messinscena della *Morte d'Attila* nel maggio 1803, una coreografia di Pietro Angiolini attivo alla Fenice fino al 1820, potrebbe far pensare a un sussulto antigermanico. Ma soprattutto costituisce un esempio di come gli argomenti si collaudino sempre nella pantomima prima di lanciarli nell'opera. La fonte dichiarata della *pièce*, ripresa da una produzione portoghese del 1797, sarebbe Ammiano Marcellino che descrive i costumi degli unni nei suoi *Rerum gestarum libri*, fermandosi però al IV secolo, ottant'anni prima degli eventi narrati [§ mastandrea]. Piuttosto la vicenda s'ispira alla voce dedicata al barbaro nel famoso *Dictionnaire historique et critique*, pubblicato da Pierre Bayle nel 1697 e diffuso da numerose traduzioni e ristampe. Con gran sollievo di Onoria oltraggiata, sullo sfondo di Aquileia distrutta e fumante, il flagello di Dio viene ucciso durante la prima notte di nozze dalla moglie Ildicone. Secondo gli storici si tratta di una giovane burgunda che assiste innocente e terrorizzata alla morte del re, mentre qui la protagonista, una patrizia promessa ad altri ma costretta al matrimonio con Attila, prefigura l'eroina dell'omonima tragedia di Zacharias Werner e del dramma verdiano. Soltanto qualche anno dopo aver ballato, il 26 dicembre 1809 il re degli unni

<sup>50</sup> *Edipo a Colone*, Venezia, Rizzi, s.d., pp. 5-7.

canta alla Fenice nell'*Attila* di Gaetano Rossi e Giuseppe Farinelli, un "melodramma eroico" già rappresentato a Livorno nel 1806 e forse ispirato alla *pièce* di Corneille. Diversamente da quanto accade nell'ardita coreografia, il barbaro sopravvive, accettando contro voglia di ritirarsi al di là del Danubio e lasciando Lotario, re dei franchi, a godersi il lieto fine e la sospirata pace con la moglie Idalia.<sup>51</sup>

Dalle stellate sfere  
pace fra noi discenda;  
propizia face accenda  
amor, concordia e fé.

Come dopo procella funesta  
più tranquilla risplende l'aurora,  
così dopo la guerra talora  
bella pace brillare ci fa.

Un anno dopo *La morte d'Attila*, il 26 dicembre 1804 la stagione di carnevale si apre con un altro spettacolo sotto sotto francofilo,<sup>52</sup> molto apprezzato dal pubblico e dalla critica:<sup>53</sup> il lancio coraggioso di *Fingallo e Comala* che illustra abbastanza chiaramente le condizioni di vita e le burrascose vicende biografiche degli operatori teatrali all'epoca, oltre all'equilibrio della società, preoccupata di dare un colpo al cerchio e uno alla botte. Infatti se l'opera è nordica, sarà classico almeno il ballo, in questo caso *Caio Marzio Coriolano* di Salvatore Viganò, ripreso da una produzione milanese dello stesso anno. *Fingallo* costituisce un esempio della scarsa fortuna teatrale concessa ai *Works of Ossian* che Macpherson fingeva di aver tradotto in prosa dal gaelico e che invece si era inventato di sana pianta dal 1760 al 1765. Anche se contengono un poema drammatico intitolato *Comala*, elegantemente versificato da Cesarotti a Padova nel 1763,<sup>54</sup> restano una fonte inadatta al teatro per la loro struttura epica e narrativa. Forse un antecedente di questa produzione alla Fenice si può ravvisare in *Ossian ou Les bardes* di Jean François Le Sueur, allestito nel luglio 1804 all'Académie Impériale de Musique per volontà di Napoleone che, affetto da una vera e propria mania gallo-celtica, letteraria, scenica e iconografica, durante le campagne d'Europa e d'Egitto si portava dietro l'*Ossian* come *livre de chevet*, nel rifacimento francese in prosa di Pierre Letourneur. "Il quotidiano veneto", che guardava

<sup>51</sup> *Attila*, Venezia, Rizzi, s.d., p. 46.

<sup>52</sup> Luca Zoppelli, *Fingallo, Comala e Bonaparte*, in *L'aere* cit., pp. 557-565.

<sup>53</sup> "Il quotidiano veneto", 31 dicembre 1804; Giuseppe Carpani, *Lettere di un viaggiatore ad un amico sopra i teatri di Venezia* (31 dicembre 1804), in *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824, pp. 38-59.

<sup>54</sup> Gianfranco Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355.

con attenzione agli avvenimenti d'oltralpe, a proposito dell'allestimento parigino pubblica una serie di recensioni molto pettegole e poco tecniche:<sup>55</sup>

Destò bensì non strano entusiasmo l'opera de' *Bardi* all'Accademia Imperiale di Musica [...]. Si dà per un complesso di perfezioni in ogni bell'arte che sorprende e incanta. È indicibile il concorso de' spettatori, la magnificenza ed il lusso voluttuoso delle spettatrici. Un giovine di garbo che non ha veduto quell'opera non può presentarsi in alcun circolo. Il maestro fu chiamato col maggior trasporto ma non fu più trovato.

La musica veneziana di *Fingallo* è commissionata a Stefano Pavesi, un suddito della Serenissima, nato nel territorio cremasco nel 1779 e mandato a studiare al conservatorio Sant'Onofrio di Napoli a spese di un gruppo di facoltosi mecenati cittadini. Durante il soggiorno all'estero diventava cittadino della Cisalpina che dal 1797 comprendeva, oltre a Crema, i territori lombardi non annessi all'impero asburgico dal trattato di Campoformido. Per di più nel 1799, dopo l'arrivo delle truppe napoleoniche nell'Italia meridionale, Pavesi, che era lì lì per debuttare in teatro, pensò bene di simpatizzare con la Partenopea. Le due repubbliche, la natale e l'adottiva, gli costarono care perché il solerte direttore della scuola, per ingraziarsi i sanfedisti e i Borboni, ritornati in città dopo l'ingloriosa fuga a Palermo, lo consegnò alla polizia. Imprigionato, condannato alla galera e infine deportato per mare a Marsiglia, il giovane musicista, che aveva praticato soprattutto il violino e le tastiere, si adattò a soffiare negli ottoni di una banda militare, arrotondando i magri proventi con qualche recita raffazzonata insieme ai compagni di scuola e di esilio che avevano studiato canto. Soltanto dopo la battaglia di Marengo poté ritornare a Crema per terminare la sua preparazione che gli permise nel 1802 di trasferirsi a Venezia dove debuttò al San Benedetto con *Un avvertimento ai gelosi* di Foppa. Fortunatissima e ripresa una quarantina di volte in vent'anni, la *pièce* fece decollare la carriera del musicista che, dimentico dei propri trascorsi politici, musicò la cantata *Il giudizio di Febo*, data in città nel 1804 per il compleanno di Francesco II, sacro e romano imperatore dal 1792. Il suo *Fingallo* segna l'agognato debutto alla Fenice per cui lavora fino al 1830 con undici produzioni, tutte in prima assoluta. Invece l'oscuro librettista Leopoldo Fidanza, pastore arcade e suddito dello stato pontificio ma repubblicano prima e fervente carbonaro poi, resta uno dei pochi uomini di teatro che in questi anni travagliati non abbia messo la penna al servizio di chiunque conquistasse un pezzo d'Italia.<sup>56</sup>

La scelta sistematica di produrre almeno uno spettacolo tradizionale per sera dimezza il rischio d'insuccesso per i soci e per l'impresario: il 31 gennaio 1804 *Boleslao e Tuscelda*, pantomima eroicomica ambientata in Polonia, si dà con *Arsace e Semira*, opera nuova, romana e mediorientale; in maggio *La disfatta d'Abderame*, coreografia tragica moresca, va in scena col lieto fine di *Polibete*

<sup>55</sup> "Il quotidiano veneto", 30 luglio, 24 settembre 1804.

<sup>56</sup> Paolo Fabbri, *Gli esordi teatrali di Pavesi a Venezia*, in *L'aere* cit., pp. 541-556.

che si svolge durante i misteri di Eleusi; il 26 dicembre 1805 gli “eroici” *Americani*, musicati appositamente da Mayr, accompagnano le danze scozzesi del fosco *Raul Barbableu*. Fa eccezione una recita fra gli *indios* il 2 febbraio 1805, quando il ballo *Gomes nell'isola Cristina*, tratto dagli *Incas* di Marmontel, correda *La vergine del sole*, commissionata a Farinelli che fa cantare Ataliba ossia Atahualpa, il re di Quito ucciso a tradimento da Pizarro. Ma qui un'alleanza fra spagnoli e nativi, ai danni del gran sacerdote assetato di sangue e di sacrifici umani, termina felicemente il dramma e la pantomima in cui i feroci castigliani fraternizzano coi buoni selvaggi dell'isola.

Pur mostrandosi tanto accorta nelle scelte del repertorio, in questo periodo la Fenice spende e spande per festeggiare ogni momento gli Asburgo e i militari della disastrosa occupazione, invocando il ritorno alla pace e alla prosperità. Infatti, precedute dalle *Cantate per la felicitazione delle armate imperiali* del maggio 1799, dopo un breve silenzio il 12 febbraio 1803 riprendono allegramente le celebrazioni con *Adria consolata* su testo di Cesarotti, “professore di letteratura greca nella regia università di Padova”, intonato da Bertoni “maestro della regia ducale cappella di San Marco” per il compleanno di Francesco II. Sulla scena che “rappresenta una spiaggia” con “una magnifica città” in lontananza, la regina dei mari, adesso paragonata a una “pecorella inferma e sola”,<sup>57</sup> racconta una visione simile a quella del suo patrono evangelista Marco. Una tempesta in laguna si placa all'arrivo di un messaggero alato e soprannaturale: Iride che annuncia la nuova *pax* asburgica portata dal Genio dell'Austria, ovvero dal castrato Andrea Martini detto Senesino, e osannata dai personaggi del contorno mitologico fra cui Palemone, divinità acquatica di origine fenicia, e Mercurio, protettore dei commerci impersonato da Babini. Stessi interpreti per *Il giorno felice* del 16 febbraio, una cantata marittima che il “divino” Cimarosa aveva musicato venticinque anni prima a Napoli, sulle rive del Tirreno, “cui fu applicata” con disinvoltura “una poesia a bella posta composta”<sup>58</sup> da Gaetano Fiorio in questa occasione adriatica, “all'oggetto di rinnovare i sensi d'omaggio, di fedeltà e di riconoscenza” per l'arrivo “in Venezia di sua eccellenza il regio commissario plenipotenziario”. Babini, montato con decisione sul carro dei vincitori, veste i panni tenorili del Genio dell'Austria, accompagnato da un profluvio di ninfe, tritoni e ippocampi. Enezia [*sic*] e Niso, due pescatori circondati da uno stuolo di colleghi, aggiungono alla vicenda un sapore bucolico, mentre Senesino nella parte di un costoso “guerriero” predice la rinascita della vita civile:<sup>59</sup>

[...] Patria felice  
 rinasceraì sotto gli auspici augusti  
 d'un così gran monarca e d'un ministro  
 sì celebrato e caro.  
 Arti, studi, commercio in breve istante

<sup>57</sup> *Adria consolata*, Venezia, Rizzi, s.d., pp. V-VI, X.

<sup>58</sup> “Il quotidiano veneto”, 14 febbraio, 17 febbraio 1803.

<sup>59</sup> *Il giorno felice*, Venezia, Rizzi, s.d., pp. X-XI.

rifioriran come fioriro innante.

Tre sere dopo, il 19 febbraio *Qual fragore, qual rimbombo*, ancora “per la venuta di sua eccellenza il signor conte Ferdinando di Bissingen [...] plenipotenziario e capo del governo centrale dello stato austro-veneto”, si canta nel ridotto su testo di Colloredo “ciambellano e consigliere di sua maestà” con musica del napoletano Ignazio Girace, entrambi soci della Filarmonica, inaugurata il 4 ottobre 1802 alla Fenice con la recita straordinaria di *Aprasi il tempio*. Aristocratici dilettanti anche gli interpreti fra cui Elisabetta Badoer Da Riva nella parte di Vinegia che Giove, ossia Francesco II impersonato da Leonardo Grimani, affida al suo ministro profetizzando benessere e giustizia.<sup>60</sup>

Mira come al suo fianco  
stassi Minerva industrie  
e l'incorrotta Astrea.  
[...]  
E le bell'arti e le più dotte scienze,  
che troveranno un mecenate in lui,  
il serto addoppieran de' giorni sui.

In realtà, fin dall'anno 1800 il teatro attraversa gravi difficoltà economiche di cui il socio Giuseppe Giacomo Albrizzi si affanna a cercare le cause. Scarseggia il pubblico nei giorni feriali, mentre i costi per la manutenzione sono altissimi, senza contare l'abituale morosità di chi deve pagare l'affitto del palco. Albrizzi lamenta poi che le richieste degli impresari si aggirino intorno ai 25.000 ducati di sovvenzione ma pretenderebbe che concordassero coi proprietari la scelta di un *cast* all'altezza della committenza aristocratica. In parole povere il problema è quello di ottenere la botte piena e la moglie ubriaca ovvero spettacoli sontuosi pagando il meno possibile. Il rimedio escogitato da Albrizzi consiste nell'abbassare il sussidio a 16.000 ducati, chiudendo nella stagione autunnale che in quell'anno difatti non ha luogo.<sup>61</sup> Dal carnevale 1799-1800 all'inverno successivo il corpo di ballo cala da cinquantaquattro a quarantuno elementi, mentre fra i cantanti, che diminuiscono da nove a sei, non figura alcun nome di grido. Ma certo queste piccole economie non bastano perché le cose vanno di male in peggio, alla Fenice come altrove in città, dal 25 novembre 1800, quando gli austriaci emanano un decreto che fissa un'imposta sui biglietti. Dopo aver vivacchiato un po', l'impresario del Sant'Angelo deve chiudere i battenti con l'ultima recita il 22 febbraio 1803. L'anno successivo dà *forfait* il San Cassiano, passato dalla famiglia Tron ai Veronesi che tengono duro abbassando il prezzo dell'affitto e dell'ingresso ma sono costretti a recite sempre più saltuarie fino all'ultima il 7

<sup>60</sup> *Qual fragore, qual rimbombo*, s.n.t., pp. 10-11.

<sup>61</sup> Giuseppe Giacomo Albrizzi, Piano economico proposto alla società de' proprietari del teatro di San Fantino, Venezia, Palese, 1800. [§ I-Vnm]



novembre 1804. In quell'autunno, anche se il gran teatro allestisce un ballo del famosissimo Salvatore Viganò, intitolato *I giuochi istmici*, il pubblico è latitante.<sup>62</sup> Epocale un'assemblea del 28 gennaio 1805 in cui il socio Giacomo Grimani si oppone recisamente alla proposta d'introdurre il comico, troppo volgare per il prestigio della sala. Ma la Fenice incontra serie difficoltà in primavera, quando alla gestione di Alberto Cavos succede quella di Valentino Bertoja, ex violoncellista di Haydn nell'orchestra della corte magiara a Esterháza, che ottiene dalla presidenza il permesso d'indire almeno giochi di tombola e feste da ballo a pagamento per far quadrare il bilancio. Subito dopo commissiona a Foppa *Amare e non voler essere amante ossia L'abitatore del bosco*, musicato da Pavesi e appartenente al genere delle *pièces à sauvetage* in cui l'umile protagonista viene strappato *in extremis* al carcere, all'esecuzione capitale o a qualsiasi destino crudele. Sempre a Foppa si deve il testo "giocoso" dello *Stravagante dissipatore*, dato il primo maggio, oltre all'"eroicomico" *Orgoglio ed umiliazione ossia Il fortunato ripiego*, allestito in autunno con la partitura di Pietro Generali. Poco noto ma molto prolifico, fra i centotrenta titoli sfornati dalla caduta della Serenissima al congresso di Vienna, il poeta annovera una ventina di drammi seri, altrettanti buffi e novanta farse, comprese quelle musicate da Rossini negli anni '10 per il San Moisè. Data la politica elitaria, il rapporto si rovescia nel gran teatro dove il librettista compare solo con tredici allestimenti, un decimo del totale, di cui sette, più della metà, su argomento classico o elevato. Ma per quanto provvisoria e osteggiata, la comparsa del comico segnala pur sempre un cedimento di fronte alla crisi finanziaria che induce un repertorio misto, soprattutto se le due pantomime che si eseguono tradizionalmente con l'opera, la "grande" e la leggera, cedono il passo all'unico "ballo piccolo", interpretato da quattro o cinque sparuti danzatori con pochi figuranti e costumi a buon mercato. Sempre nel 1805 è il caso della *Finta sonnambula*, che si svolge in campagna presso Bordeaux, e della *Bella savoiarda* ambientata in un villaggio montano, prodotti dal tuttofare Giulio Viganò, coreografo, arrangiatore delle partiture, primo danzatore e marito della protagonista.

Il trattato stipulato il 25 dicembre 1805 a Presburgo, oggi Bratislava, non porta né la pace desiderata né la ripresa economica ma segna un altro cambio della guardia a Venezia. Durante la seconda dominazione i francesi, arrivati il 19 gennaio 1806, concedono una boccata di ossigeno al gran teatro permettendo il gioco d'azzardo, abituale nell'Italia del Settecento e soppresso quasi dovunque verso la fine del secolo, assai meno innocente ma molto più redditizio del bingo. Grazie ai "tavoli di faraone o di trenta e quaranta", allestiti nelle sale vicine alla cavea e frequentati dalla buona società che si dava un tacito appuntamento, specie d'inverno, in un luogo ben riscaldato e ben illuminato, "quelli che tenevano banco facevano ottimi affari e le casse del teatro introitavano forti somme" come alla Scala o al San Carlo di Napoli.<sup>63</sup> Il saldo è positivo, benché l'esercito invasore pretenda l'ingresso scontato o

<sup>62</sup> Carpani, *Lettere* (12 dicembre 1804) cit., pp. 32-36.

<sup>63</sup> Stendhal, *Vita* cit., p. 267.

gratuito, occupando i posti che competono a ciascuno secondo il grado militare. Anche se più avanti i soci affermeranno con orgoglio che alla Fenice questo non è mai successo, in realtà nel 1806 l'arrogante capo della polizia napoleonica si rifiuta categoricamente di pagare il biglietto.<sup>64</sup>

Dato che si può spendere allegramente per festeggiare i nuovi padroni, in poche settimane si monta l'ennesima cantata encomiastica, recitata il 6 febbraio per la visita di Eugenio Napoleone di Francia ovvero Beauharnais, viceré e governatore degli stati veneti, con la moglie Augusta Amalia, figlia di Massimiliano I sovrano di Baviera. Salvatore Caruso e Gaetano Florio compongono in tempo di *record Italia ed Adria liberate ed unite dal Genio di Marte*, una *pièce* giudicata noiosissima dallo stesso destinatario, costretto a sorbirsi le interminabili lamentazioni delle due eroine, malgrado il drastico taglio di una tiritera fra il Genio avverso, che vuol separare Venezia dal resto della penisola, e quello buono che le unifica. Segue immediatamente *Adria risorta* di Michele Mortellari su testo di Caterino Mazzolà, l'ex poeta cesareo che nel 1791 aveva sistemato per Mozart *La clemenza di Tito* destinata all'incoronazione di Leopoldo II. Nella *pièce*, offerta il 18 febbraio alla medesima coppia vicereale "in segno di esultanza dal commercio veneto" che spera di risollevarle le sue malcerte fortune, Mercurio, giunto dai flutti con uno stuolo di tritoni, si rivolge alla città che guarda sconsolata il "mirabil ricinto" dell'arsenale, ora squallido e deserto:<sup>65</sup>

Adria bella, hai pianto assai;  
ti prepara ad alte imprese.  
Tu regina ti vedrai,  
come un tempo, ancor del mar.

Infatti Beauharnais, sempre a detta di Mercurio, ha imparato la lezione da lui:

[...] Eugenio apprese  
nella mia scola; ei sa che il cambio industrie  
di quanto il suol produce ed arte affina  
sovente ad un impero,  
al par d'ampia conquista,  
reca lustro e poter. Commercio i climi  
più remoti congiunge, i beni sparsi  
in regioni ignote  
rende a tutti comuni.  
[...] Ov'ei fiorisca,  
sebben poco si spande  
entro angusti confini, un regno è grande.  
Ne son prova i fenici.

<sup>64</sup> Rosselli, *L'impresario* cit., pp. 89-90, 191.

<sup>65</sup> *Adria risorta*, Venezia, Albrizzi, 1806, pp. VI, VIII, X.

Col *Primo giorno di maggio del 1806 o sia L'unione dei stati veneti al regno d'Italia* del repubblicano Fianza, promosso “in attestazione di giubilo” dalla Filarmonica, un'associazione che aveva le idee politiche mobili e la sede fissa alla Fenice, tornano in scena Iride, le lagune e la stessa città con le sue vane speranze, frustrate dal blocco continentale che il 10 dicembre di quell'anno metterà in ginocchio l'economia veneziana:<sup>66</sup>

Presto saran feconde  
le venete contrade  
per l'amico commercio  
da cui serena pace,  
giocondità soave  
rinascerà fiorente.

Frattanto Napoleone, stipulato con la Santa Sede un concordato che riportava in auge il cattolicesimo dal luglio 1801, era stato incoronato imperatore il 2 dicembre 1804 da Pio VII in persona, recatosi apposta a Parigi. Al generale corso mancava soltanto l'onomastico per scimmiettare in tutto e per tutto i sovrani dell'antico regime, fra cui Maria Teresa d'Asburgo e suo padre Carlo VI che lo festeggiavano regolarmente ma si chiamavano in modi meno assurdi. Per rimediare alla mancanza del santo eponimo, vescovi e cardinali avevano studiato a lungo, ripescando l'oscuro martire Neopolis, il cui giorno ricorreva in maggio, e spostandolo al compleanno di Bonaparte che cadeva il 15 agosto. Quindi *la Saint Napoléon*, festa nazionale cesaropapista istituita dal 1805 per celebrare il nome del monarca e l'accordo firmato col Vaticano, eclissa la ricorrenza civile del *quatorze juillet*. Il culto della personalità contagia laici e clericali in Europa e in Italia dove l'imperatore cinge la corona ferrea il 6 maggio 1805. Al *parvenu* del calendario, che affianca o sostituisce addirittura la tradizionale ricorrenza di Maria Assunta,<sup>67</sup> s'intitolano logge massoniche, si ribattezzano o si dedicano chiese, dipinti e statue come quella scolpita nel 1811 dal bassanese Giuseppe De Fabris per il duomo di Milano.<sup>68</sup> Dopo la caduta del suo protetto, Neopolis torna a celarsi nel martirologio, per rispuntare durante il secondo impero, quando si vuol blandire Napoleone III che restaura la celebrazione nel 1852.<sup>69</sup> Dunque c'è poco da stupirsi se il 15 agosto 1807 la Fenice, illuminata “col maggior gusto”, allestisce *Napoleone il Grande al tempio dell'immortalità* per l'onomastico del sovrano, “dopo il quale ebbevi nelle sale contigue un ballo

<sup>66</sup> *Il primo giorno di maggio*, Venezia, Rizzi, s.d., p. 8.

<sup>67</sup> Piero Bargellini, *Mille santi del giorno*, Firenze, Valecchi, 1977, p. [§ I-Vnm]; Francesco Mario Agnoli, *Napoleone e la RAI*, in “Identità europea on line”, settembre 2002.

<sup>68</sup> Nico Stringa, Giuseppe De Fabris. Uno scultore dell' Ottocento, Milano, Electa, 1994 [§ I-Vnm, I-Parte].

<sup>69</sup> Amedeo Di Viarigi, *La cronaca della battaglia di San Martino e Solferino nelle lettere inviate dalla città da Francesco Pitochi ai conti [Teodoro] Lechi [e Clara Martinengo Lechi] esuli in Piemonte*, in “Giornale di Brescia”, 13 giugno 2000.

mascherato che durò fino a giorno”.<sup>70</sup> Pavesi, musicando questa cantata di Foppa a due soli anni di distanza dal *Giudizio di Febo* per il compleanno di Francesco II, più che tornare agli ardori giovanili, dimostra quanto siano intercambiabili operatori, personaggi e stilemi poetico-musicali per la celebrazione del potere.

In quei giorni Giuseppe Borsato, uno dei massimi rappresentanti della scenografia neoclassica, legato alla cerchia di Canova, bonapartista convinto e costretto a vagare in incognito per la terraferma durante la dominazione asburgica, torna in patria per allestire l’arco trionfale che sempre a ferragosto celebra in piazza San Marco il ritorno dei francesi.<sup>71</sup> L’arrivo di Napoleone in carne e ossa, atteso a Venezia il 28 novembre 1807, produce l’ennesimo delirio encomiastico. Imbarcato a Fusina e seguito da una sontuosa flottiglia di natanti malgrado la pioggia battente, il sovrano oltrepassa un baldacchino progettato da Selva e dipinto sempre da Borsato, fra due ali di folla speranzosa che plaude alla partenza degli austriaci. Per l’occasione alla Fenice, addobbata di “raso color celeste trinato d’argento”, si costruisce una loggia reale stile impero, tappezzata “di panno cremisino listato d’oro” col soffitto raffigurante “l’invitto eroe” insieme all’“Adria giuliva” circondata da numerose figure allegoriche: Vittoria, Gratitudine, Sincerità, Unione e Felicità ma soprattutto Pace.<sup>72</sup> Il primo dicembre va in scena *Il giudizio di Giove* con testo e musica di Lauro Corniani d’Algarotti che ambienta l’azione direttamente in cima all’Olimpo, paragonando il generale agli eroi metastasiani Temistocle, Alessandro, Achille e Tito. Annota il cronista:<sup>73</sup>

Si potrebbe ruscir a descrivere l’illusione vivissima del scenario [...], si potrebbero fare gli encomii alla ricchezza, alla esquisitezza degli addobbi [...] ma nessuno saprebbe dipingere la vivezza e la spontaneità degli applausi con cui venne ricevuta la maestà sua da quegli infiniti spettatori. Quando poi alla fine s’udì cantare “[Ma il nome / che l’alto grido d’ogni intorno spande / sai tu qual è?] Napoleone il Grande” gli applausi, le acclamazioni rinnovaronsi di una maniera quasi inconcepibile. Sua maestà ne rimase penetratissima e vi corrispose nel modo più gentile e clemente.

Bontà sua. Due giorni dopo si organizza la tradizionale cavalcina ossia una festa da ballo con sontuoso *buffet* nel teatro illuminato splendidamente per un’eletta schiera d’invitati che comprende il corteggio dell’imperatore e i più

<sup>70</sup> “Il quotidiano veneto”, 19 agosto 1807; “Il nuovo postiglione”, 19 agosto 1807.

<sup>71</sup> Maria Ida Biggi, *Giuseppe Borsato scenografo della Fenice (1809-1823)*, Venezia, Marsilio, 1995.

<sup>72</sup> Iacopo Morelli, *Descrizione delle feste [...] per [...] Napoleone*, Venezia, Picotti, 1808, pp. 19-20; Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, *Il teatro la Fenice. I progetti, l’architettura, le decorazioni*, Venezia, Albrizzi, 1987, pp. 153-162.

<sup>73</sup> “Il nuovo postiglione”, 2 dicembre 1807; *Il giudizio di Giove*, Venezia, Rizzi, s.d., p. 20.

bei nomi dell'antica aristocrazia cittadina. Tuttavia, stando a una poesiola dell'epoca, Napoleone se la fila all'inglese:<sup>74</sup>

Le coperte son varie,  
squisite le vivande,  
quai sol può dare il grande,  
l'eroe Napoleon.

Ma già col pieno applauso  
videsi alfin compito  
quel reale convito  
che all'occhio fea piacer,

quando il sovrano, sottrattosi  
da loro in un momento,  
passò al suo appartamento  
né più si fe' veder.

Dopo la terribile battaglia danubiana di Wagram, un'autentica batosta per gli Asburgo che devono firmare l'accordo di Vienna il 14 ottobre 1809, Bonaparte e l'arciduchessa Maria Luisa contraggono il loro infelice matrimonio. Il consiglio comunale veneziano decreta quattro giorni di festeggiamenti fra cannonate a salve, *Te Deum*, luminarie, giochi di tombola, regate di *bissone* e rappresentazioni gratuite.<sup>75</sup> Alla Fenice col *Pegno di pace* del primo marzo 1810, Pierantonio Zorzi e Francesco Caffi celebrano ingenuamente le nozze che dovrebbero convincere il Genio della Francia e quello dell'Austria all'armistizio promosso dalla Pietà Celeste e sospirato da tutti i popoli d'Europa, fiaccati dalla guerra endemica e dall'insurrezione che gli inglesi alimentano da anni nella penisola iberica:<sup>76</sup>

[...] L'Istro guerriero  
e la tremenda Senna in questo nodo  
vedran di pace inviolabil pegno;  
gli odi antichi saran per sempre estinti  
e in un confusi i vincitori e i vinti.  
Rispetteranno i regi  
l'amistà dei potenti e 'l fier britanno  
cesserà di mercar coll'oro alfine  
sul bel suolo europeo stragi e ruine.

Anche la Filarmonica vagheggia un'incrollabile speranza di pace il 24 settembre 1812, quando una socia onoraria nei panni dell'Italia circondata dal

<sup>74</sup> Giuseppe Gaspari, *Il filo della storia*, in Antonio Pilot, *Napoleone a Venezia*, Venezia, Scarabellin, 1914, pp. 74-75.

<sup>75</sup> "Il quotidiano veneto", 5 giugno 1810.

<sup>76</sup> *Il pegno di pace*, Venezia, Pinelli, 1810, p. 24.

coro di belle arti, insieme a Michele Tomasuzzi e a Lodovico Buffetti, presidenti aggiunti che impersonano Apollo e il commerciante Mercurio, eseguono un'altra *Cantata appositamente scritta per la ricorrenza del giorno onomastico di sua maestà Napoleone*, con qualche ritardo sul nuovo calendario:<sup>77</sup>

MERCURIO

Lo secondi ognor la sorte.

ITALIA

Sia a lui fida ognor vittoria.

APOLLO

De l'invitto eroe la gloria  
nuovi allori intrecci al crin.

A TRE

Il terror, la strage ei porte  
ai nemici armati in campo;  
ma in lui trovi asilo e scampo  
il tranquillo cittadin.

Fermamente convinto, e con ragione, che i *circenses* costituiscano un adeguato *instrumentum regni*, Napoleone legifera abbondantemente in materia, mantenendo l'atteggiamento tradizionale dei sovrani dell'Antico Regime che delegavano l'ingerenza teatrale alla censura e alle deputazioni preposte alla bisogna. Il 10 luglio 1806 stabilisce di promuovere la commedia e la noiosa tragedia francese nell'Italia da colonizzare, mediante due compagnie di attori girovaghi, pagati coi fondi pubblici e incaricati di recitare tanto più a lungo quanto più importante è la piazza: quattro mesi a Milano; tre a Venezia, Torino, Genova e Alessandria; due a Bologna, Brescia e Parma.<sup>78</sup> Con un altro decreto, promulgato l'8 giugno 1806, impone che la quantità delle sale in ogni comune diventi proporzionale al numero degli abitanti, disponendo la riduzione a due nei centri maggiori, a una nelle città minori del regno. Applicando solo in parte la norma, il 6 aprile 1807 il ministro dell'interno comanda al prefetto veneziano di lasciare in funzione il San Benedetto, il San Moisè, il San Giovanni Crisostomo e naturalmente la Fenice, sempre più egemone. Perciò con la chiusura del San Luca e del San Samuele, dato che il San Cassiano e il Sant'Angelo sono inattivi da qualche anno, rispetto agli ultimi tempi della Serenissima si dimezzano i luoghi dello spettacolo.<sup>79</sup> Siccome i teatri non hanno implicazioni monopolistiche né territoriali come le farmacie

<sup>77</sup> *Cantata*, Venezia, Molinari, s.d., pp. 2, 14.

<sup>78</sup> Claudio Toscani, *Politica culturale e teatro nell'Italia napoleonica. I concorsi governativi*, in *L'aere* cit., pp. 71-94.

<sup>79</sup> Nicola Mangini, *Sui rapporti tra teatro e politica negli anni delle prime veneziane di Rossini*, in "Chigiana", XXXIV, 1977, pp. 41-52.

o le rivendite di tabacchi, il decreto dipende sia dalla paura di doverli finanziare, sia dalla volontà di fare il pienone. Le misure tendono a “rendere maggiore il concorso” perché “possano gli spettacoli sostenersi e corrispondere al doppio fine dell’istruzione e del divertimento”.<sup>80</sup>

Frattanto, malgrado il permesso di lucrare sull’azzardo, l’impresario Valentino Bertoja riesce a fallire ugualmente, costringendo i soci a coprire il disavanzo dopo sofferte votazioni che si concludono il 29 aprile 1806. Sempre più nei pasticci, resiste fino all’inverno compreso, mentre la comparsa di un ragioniere nel direttivo manda un eloquente segnale di crisi nel carnevale 1807-1808. Dalla primavera 1807 la gestione del teatro viene assunta saltuariamente da un biscazziere spregiudicato protetto da Gioacchino Murat, un certo Carlo Balochino che aveva cominciato dalla gavetta a Milano con uno strano mestiere: il tagliatore di carte da gioco. Il nuovo venuto prosegue la politica del repertorio misto, affiancando al serio il dramma giocoso e la farsa, che tanto inorridivano i Grimani, e mitigando l’effetto con la messinscena di qualche ballo tragico. Non ci sono soldi nemmeno per ridipingere il teatro affumicato dall’illuminazione a fiamme libere, se non li mette il governo che il 23 maggio 1808 stanziava 150.000 lire venete e bandisce un concorso per la decorazione, diretta dallo stesso Selva e realizzata da Borsato, raffigurante Ercole che uccide l’idra e coglie i pomi d’oro nel nuovo palco reale, contornato dal Genio militare, da Marte e dalla Fama. Tuttavia l’anno dopo Balochino si assume la responsabilità di moltiplicare gli operatori e di scritturare la famosa Isabel Colbran, oltre a una schiera di ballerini, dodici primi con trentadue danzatori di fila più cinquantotto figuranti. Grazie a questo sperpero, aggravato dal fatto che i soci morosi non pagano le quote, la Fenice è costretta a chiudere nel marzo 1810 saltando una stagione invernale. Si riapre il 26 dicembre 1811 quando un’opera acquatica e nuova, accompagnata da un ballo “eroico tragico” intitolato *Cesare in Egitto*, segna la ripresa del genere serio: *Idomeneo*, non di Mozart bensì di Rossi e Farinelli, con le scene allusive di Borsato che raffigurano la “spiaggia alpestre” di Creta, un antico possedimento veneziano lasciato in mano ai turchi da centocinquanta anni alla fine di una guerra estenuante, dove “il mare occupa in tutta l’estensione il prospetto [...] e sbatte l’onde sue agitate spumanti contro gli scogli e le falde di scoscese montagne che chiudono all’intorno”.<sup>81</sup> Forse grazie a “un nuovo tratto di munificenza” del viceré, lo spettacolo è sontuoso:<sup>82</sup>

Tanto nell’opera quanto nel ballo si è distinta l’impresa colla ricchezza e magnificenza di vestiti, scenari, numero di comparse e dal suo canto non lasciò luogo a desiderare di più. Si è ammirata un’intelligenza non ordinaria nell’adattare le scene ed i vestiri ai tempi che si rappresentavano.

<sup>80</sup> Ludovico Giuseppe di Breme, *Decreto* (6 aprile 1807), in Mangini, *I teatri* cit., p. 184

<sup>81</sup> *Idomeneo*, Venezia, Rizzi, s.d., p. 6.

<sup>82</sup> “Il quotidiano veneto”, 28 dicembre 1811.

Dal 1809 al 1823 Borsato, innovatore nella tradizione e decoratore più o meno fisso da cui dipende il macchinista addetto alle luci, per gli allestimenti della Fenice progetta e costruisce cornici verosimili, stilisticamente in accordo con l'ambientazione della vicenda e basate prevalentemente sulla rappresentazione prospettica centrale, detta "scena quadro" e semplificata rispetto a quella angolare del tardobarocco. Sono suoi per esempio i lodatissimi boschi di palme, i santuari preziosi e le capanne dei selvaggi peruviani dove si svolge la prima di *Teodoro* nel 1812, tratto dagli *Incas* di Marmontel e musicato da Pavesi:<sup>83</sup>

All'esattezza di architettoniche distribuzioni, alla magnificenza reale, al vago e delizioso semplice di natura, alle belle prospettive, al cupo e sacro orrore che nell'une e nell'altre grandeggia, onde trasportar l'astante nelle sale, ne' templi, ne' giardini, nelle valli dal poeta supposti, egli accoppiò siffattamente le tinte analoghe, i bei finimenti che l'occhio sorpreso fissa lo sguardo né cessar puote di contemplarne il maestoso ed il vago. Gli applausi riportati fur sommi ed il valente Borsato invidiar non ci lascia i più celebri professori d'altre città.

Ma con buona pace dell'ottimo Borsato, l'unico anno davvero memorabile è il 1813, quando le tre importanti prime del ventunenne Rossini, che si danno contemporaneamente a Venezia, confermano la perdurante gerarchia dei generi e dei teatri cittadini: *Il signor Bruschino* "farsa" in un atto al San Moisè in gennaio, *L'italiana in Algeri* "dramma giocoso" al San Benedetto il 22 maggio e *Tancredi* "melodramma eroico" naturalmente alla Fenice il 6 febbraio. Preceduto dalla traduzione di *Tancredi* che Agostino Paradisi pubblica nel 1791 a Venezia fra le opere di Voltaire, il libretto è affidato a Gaetano Rossi, attivo nel gran teatro con circa sessanta produzioni entro il 1885, spesso riprese a differenza di quelle su testo di Sografi, essendo legate alle partiture di Rossini o Donizetti. Quanto al pesarese, aveva debuttato giovanissimo proprio al San Moisè nel 1810, collaudando un successo che poco dopo gli permette di accedere alla maggior sala cittadina. Stendhal, che frequentava come Byron il salotto di Marina Querini Benzon,<sup>84</sup> ispiratrice della *Biondina in gondoleta*, racconta in proposito un celebre aneddoto gastronomico. Per il *title role* era stata scritturata la capricciosa e affascinante Adelaide Malanotte, prima donna "da musico" *en travesti*, secondo l'uso introdotto "da che le filosofiche disposizioni [ossia illuminate] di molti governi [escluso lo stato pontificio] hanno totalmente proibito il barbaro sistema dell'evirazione".<sup>85</sup> All'antivigilia della prima la signora informò il malcapitato compositore che avrebbe dovuto rifarle un'aria di sana pianta:<sup>86</sup>

<sup>83</sup> "Giornale dipartimentale dell'Adriatico", 29 dicembre 1812.

<sup>84</sup> Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Lévy, 1851, p. 394.

<sup>85</sup> Giovanni Valle, *Cenni teorico pratici sulle aziende teatrali*, Milano, Classici Italiani, 1823, p. [§ I-Vnm] 36.

<sup>86</sup> Stendhal, *Vita* cit., p. 36.



L'infelice giovane ritorna pensoso al suo alberghetto. Gli viene un'idea; scrive qualche riga [...]. Si dice a Venezia che la prima idea di questa deliziosa melodia [...] gli sia stata suggerita da una litania greca; Rossini l'aveva sentita cantare qualche giorno prima durante i vesperi, nella chiesa di uno degli isolotti della laguna veneta [...]. A Venezia quest'aria si chiama *Aria dei risi*. Riconosco che è un nome assai volgare e sono molto imbarazzato [...]. *Aria dei risi*, bisogna confessarlo, significa aria del risotto. In Lombardia tutti i pranzi, quello del più gran signore come quello del più modesto maestro, iniziano invariabilmente con un piatto di riso; e siccome il riso piace al dente, quattro minuti [*sic*] prima di servirlo in tavola il cuoco fa sempre fare questa importante domanda: “Bisogna mettere *i risi*?” Mentre Rossini rientrava disperato, il cameriere gli fece la solita domanda; si buttò giù il riso e prima che fosse cotto Rossini aveva finito l'aria *Di tanti palpiti* [la più famosa dell'opera]. *Aria dei risi* ricorda che è stata composta in un attimo.

Sempre secondo Stendhal, la sera del suo debutto alla Fenice il musicista non era per niente tranquillo. E aveva perfettamente ragione perché il pubblico dell'epoca esternava la sua disapprovazione con fischi, urla, ingiurie e lancio di oggetti, sistematicamente proibiti per legge ma ugualmente praticati:<sup>87</sup>

Rossini non aveva osato mettersi al piano, com'è d'uso e come gli imponeva il suo impegno contrattuale: temeva di essere fischiato [...]. Il giovane compositore si era dunque nascosto nel passaggio che porta all'orchestra. Dopo averlo cercato ovunque, il primo violino, vedendo che l'ora si avvicinava e che il pubblico cominciava a dare i segni di quella impazienza così ridicola agli occhi degli attori, fatta eccezione per il giorno della prima, si decise a dare inizio all'opera. Il primo *Allegro* dell'*ouverture* piacque a tal punto che durante gli applausi e i consensi generali Rossini uscì dal suo nascondiglio e osò scivolare fino al suo posto al piano.

I giornali confermano l'esito trionfale della sinfonia. Questo “graziosissimo parto del genio brioso del maestro” venne “salutato da' più vivi plausi”, bissato immediatamente e replicato all'inizio del secondo atto. Ma alle prime due recite nessuno riuscì a capire come andasse a finire il dramma perché la compagnia di canto non aveva sostituiti. Un recensore scrive tre giorni dopo:<sup>88</sup>

Sulla musica non ci è ancora dato di esternare il pubblico voto, poiché fatale disagio di salute sopravvenuto ad entrambe le valentissime signore Malanotte e [Eugenia] Manfredini [nella parte di Amenaide] rese siffattamente incerta l'esecuzione che fu forza in ambo le due sere in cui si diede fino ad ora quest'opera interromperne il corso alla metà del second'atto. Tre sere di riposo, necessarie anche all'allestimento del grande macchinismo pel nuovo

<sup>87</sup> Stendhal, *Vita* cit., p. 33.

<sup>88</sup> “Giornale dipartimentale dell'Adriatico”, 9 febbraio 1813.

ballo [...], porranno in istato queste egregie cantanti di produr nel vero aspetto il totale della musica stessa.

Disastrosi i cori “ch’hanno un non so che addosso quest’anno che degenera l’ordinaria loro esecuzione”, molto apprezzato il tenore, che probabilmente stava benone, e lodatissime le scene, curate da Borsato raffigurando una deliziosa neogotica, un luogo orrido e una prigioniera d’ispirazione piranesiana. Dopo il rodaggio l’opera, anche se il primo concertato non piaceva tanto al “simpatico Pellico, il maggior poeta tragico italiano”, mandò in visibilio i veneziani, tanto che “dal gondoliere al più illustre patrizio tutti andavano ripetendo “Ti rivedrò, mi rivedrai” [un passo della prima aria di Tancredi] perfino in tribunale, nel pieno della discussione delle cause”.<sup>89</sup> A differenza del *Tancredi* di Voltaire, quello di Rossini finisce bene. Però con Adelaide Malanotte viveva il conte Luigi Lechi, patriota, compagno di scuola di Manzoni e amico di Foscolo, che convinse l’autore a cambiare immediatamente lo scioglimento per la ripresa ferrarese del 1813 in cui la prima donna *en travesti* muore singhiozzando uno straziante recitativo interrotto di grande impatto drammatico.<sup>90</sup> Anche se dal 1813 la *pièce* si può ascoltare in due versioni, è facile indovinare che la Fenice preferisce quella lieta in occasione delle riprese nel 1815 o nel 1833, recensite sempre con favore.<sup>91</sup> Non si può dire lo stesso di *Sigismondo* su testo di Foppa, seconda opera commissionata dal gran teatro al pesarese, accolta freddamente la sera della prima il 26 dicembre 1814, malgrado le apprezzate decorazioni neogotiche di Borsato. Secondo il recensore il libretto sconclusionato impaccia il musicista, troppo indolente per inventarsi qualcosa di nuovo e incline a riprendere le idee melodiche già impiegate in precedenza.<sup>92</sup>

Nel dare ai miei lettori ragguaglio di questo spettacolo, premettere mi conviene il dispiacevole annunzio del suo esito poco felice. Dopo una tale premessa pare veramente che ogn’altro discorso sia inutile perché quando una operazione qualunque manca al suo effetto poco interessa l’indagarne le cause; e ciò che si vuol dire per giustificare le mancanze non porta verun rimedio, ciò che si può dire per rilevare i difetti altro non manifesta che il basso sfogo di un’animosità senza scopo [...]. Ognuno già intende ch’io così favellando del libro favello di questo dramma, parto infelice d’uno scrittore che in oggi la centesima prova ci somministra di sua imperizia. Ragion di soggetto, criterio di condotta, ordine di sintassi, regole di grammatica, setaccio di crusca, valor di vocaboli, tutto è straniero, estrinseco tutto a questo confuso ammasso d’indigeste parole che disposte in serie di lunghe e corte righe hanno il coraggio di prendere il titolo di versi [...]. Il tanto già noto talento del compositore deve aver trovato degli

<sup>89</sup> Stendhal, *Vita cit.*, pp. 31, 40; *Tancredi*, Venezia, Rizzi, s.d., p. 14.

<sup>90</sup> Sergio Martinotti, *Rossini, Venezia e la Fenice*, in *La Fenice*, Milano, Nuove Edizioni, 1972, pp. 83-97; Philip Gossett, *The tragic finale of "Tancredi"*, Pesaro, [§ eliminabile], 1977; Fedele D’Amico, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 141-143.

<sup>91</sup> “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 25 febbraio 1833.

<sup>92</sup> “Il nuovo osservatore di Venezia”, 27 dicembre 1814.

ostacoli incomprensibili nel dar senso musicale a parole di senso vuote [...]. Rossini ha dato nel *Sigismondo* diversi pezzi intieri, che lo caratterizzano, ed in tutto il progresso dell'opera sparse qua e là delle lucide scintille della sua fantasia; ma in mezzo alle molte bellezze si osservano pure di tratto in tratto varie trascuratezze, diversi motivi, sempre suoi, sempre belli ma sotto altre forme tuttavia già sentiti, ciò che fa prevalere la generale opinione ch'egli ama di ripetersi perché non ama di affaticare.

Tuttavia *Sigismondo* si replica per quattordici volte in quella stagione, benché non sia mai entrato nel repertorio corrente. Per l'occasione il "celebre meccanico" Luigi Locatelli inventa e dirige la messa a punto della "nuova illuminazione catodriotica".<sup>93</sup> La misteriosa diavoleria altro non è che uno strafalcione per "catadiottrica" ossia ottenuta con una lente dotata di due diverse curvature oppure con un prisma triedro a facce argentate riflettenti, la cui proprietà consiste nel far convergere i raggi di luce parallela e nel rinviarli alla fonte, secondo il principio applicato nei catadiottri multipli in vetro stampato che oggi si chiamano impropriamente catarifrangenti. Dopo questi eventi sensazionali, nelle magre stagioni di carnevale, al posto delle sontuose pantomime compare il ballo "analogo" ossia coerente con la trama dell'opera, meno costoso perché non ha bisogno di una scenografia autonoma. In primavera e in autunno si danno soltanto poche recite straordinarie, fra cui il concerto del 26 gennaio 1815 diretto da Antonio Cammerra che esegue un'impresicata sinfonia di Beethoven,<sup>94</sup> probabilmente la *Seconda*, in maniera così squinternata da indurre il musicista tedesco Louis Spohr, quella sera in teatro, a definire l'Italia una "Siberia dell'arte".<sup>95</sup>

All'epoca la situazione dell'orchestra non era nemmeno lontanamente paragonabile con quella attuale. Nel Settecento si suona tutto "all'impronto" ossia a prima vista, consuetudine dura a morire specialmente in teatro dove si arriva sempre con l'acqua alla gola, mentre se non ci sono calendari cogenti, per esempio nelle società amatoriali, corali o strumentali, si può provare con comodo per il puro gusto di farlo. Un autorevole manuale uscito nel 1791, fortunato e ristampato a distanza di vent'anni, raccomanda alcuni accorgimenti che adesso sarebbero considerati assurdi al dieci per cento e più che ovvi al novanta: leggere ed eseguire il pezzo da cima a fondo almeno una volta, fare più note possibile fra quelle che l'autore ha scritto, evitare le stecche e via discorrendo.<sup>96</sup> Per tutta la prima metà del XIX secolo i trattatisti italiani, francesi e tedeschi suggeriscono di studiare la parte e di suonarla insieme, segno che la prassi era tutta diversa, anche perché gli strumentisti, pagati pochissimo, svolgevano un secondo lavoro per sbarcare il lunario. Un'"azione eroica" del 26 dicembre 1808, intitolata *Il ritorno d'Ulisse*, testimonia l'inizio, anche alla

<sup>93</sup> *Sigismondo*, Venezia, Rizzi, s.d., controfrontespizio.

<sup>94</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 29 gennaio 1816

<sup>95</sup> Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 114.

<sup>96</sup> Francesco Galeazzi, *Elementi teorico pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma, Cracas, 1791.

Fenice, della progressiva divisione del lavoro fra compositore e direttore. Generalmente per l'allestimento di un'opera nuova come questa spettava all'autore, che non è Monteverdi bensì Mayr, condurre l'esecuzione rimanendo alla tastiera. Invece qui per la prima volta sono esplicitamente nominate le tre figure che concorrono alla bisogna, secondo un uso abbandonato in Germania all'incirca dal 1820 ma largamente praticato e persistente nei teatri italiani, fonte di rivalità e d'inenarrabile confusione. Si tratta, nell'ordine della locandina,<sup>97</sup> del cosiddetto "maestro al cembalo", del "capo d'orchestra" e del violinista. Il primo, che probabilmente all'epoca disponeva di un pianoforte, al pari del suo collega settecentesco doveva accompagnare i cantanti nel corso delle "ripetizioni" o ripassi che di solito si tenevano nell'alloggio della protagonista. A queste seguivano i "provini" o le "provette" con l'aggiunta dei primi strumentisti d'ogni fila. Poi si svolgevano una o due prove al completo, l'antigenerale e finalmente la generale: troppo poche in ogni caso. Ma come chiarisce un manuale coevo, protestando per il misero stipendio degli archi, incommensurabile anche oggigiorno col *cachet* dei virtuosi, nel corso delle rappresentazioni il tastierista dovrebbe intervenire soltanto nei recitativi, mentre nelle arie e nei concertati farebbe bene a seguire in silenzio la musica sul leggio.<sup>98</sup> Infatti in sala il "capo d'orchestra" è il primo violino, in grado di emettere un suono squillante e trascinatoro, anche se non si tratta di un solista del calibro di Paganini, più adatto a far danni che a condurre un *ensemble*. Il pover'uomo suona mentre conduce, senza vedere l'intera partitura di cui dovrebbe voltare le pagine occupando le mani che invece gli servono per mille altri scopi. Quindi usava una specie di riassunto che conteneva ovviamente tutte le note sue, oltre a qualche pentagramma coi passi orchestrali più importanti, col basso e con le "guide" ossia le tracce degli attacchi vocali. In queste condizioni spesso aveva bisogno di un luogotenente per tenere il segno, che poteva perdere guardando l'orchestra, e per eseguire qualche passaggio che rischiava di omettere dimenando se stesso, l'archetto o lo strumento nel battere il tempo o nel segnalare le entrate. Quindi, terza e ultima ruota del carro, la figura che il libretto del *Ritorno* definisce "primo violino concertista", altrove chiamato "concertino", aiuta sul campo il "capo d'orchestra". In questo caso si tratta proprio di Cammerra, amico di Paganini e destinato a far carriera,<sup>99</sup> diventando "primo violino direttore" e finalmente "maestro direttore dell'opera e capo orchestra" nel 1825, una figura che aveva il compito di assumere, licenziare e organizzare il lavoro di elementi fissi, precari o addirittura avventizi.<sup>100</sup>

Il conflitto che dura da circa vent'anni determina un fenomeno inflattivo galoppante, aiutato dall'inasprimento del blocco, dalla chiusura del porto di Venezia, dalla carestia dell'inverno 1813 e come se non bastasse da un

<sup>97</sup> *Il ritorno d'Ulisse*, Venezia, Rizzi, s.d., p. 4.

<sup>98</sup> Giuseppe Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, Weiss, 1811, pp. 8-9, 49-50

<sup>99</sup> Sergio Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972, pp. 108-117.

<sup>100</sup> John Rosselli, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992. [\$ maldura]

terremoto in Friuli durante gli ultimi feroci mesi di guerra. Dall'anno di *Tancredi* la stella di Bonaparte si avviava a un rovinoso tramonto, quando la sesta coalizione riportava la vittoria di Lipsia grazie alle armate di Sassonia e di Württemberg che abbandonavano in campo aperto le truppe francesi alleate. Dopo la partenza dell'imperatore depresso per l'isola d'Elba, a Venezia una nuova *Adria consolata*, promossa dall'Istituto Filarmonico e musicata dallo studente Michele Wucovich Lazzari, festeggia il 18 maggio 1814 il ritorno degli austriaci, guidati dal viceré Enrico, principe di Reüss Plauen. Intitolata come quella che Cesarotti aveva scritto nel 1803 per il compleanno di Francesco II, la cantata viene eseguita dagli stessi dilettanti antibonapartisti: Elisabetta Badoer Da Riva interpreta ancora la città natale, mentre Leonardo Grimani, che aveva impersonato Giove, si cala in acqua nelle vesti di Nettuno. Invece l'onnipresente Mercurio è affidato a Tomasuzzi, una vera bandiera ai quattro venti, che aveva coperto il ruolo di Apollo per Napoleone nel 1812. Passati i cento giorni della riscossa miseramente naufragata a Waterloo, il 7 maggio 1815 la Fenice allestisce *Alma diva in questo giorno* di Antonio Peracchi, musicata da Giuseppe Niccolini per celebrare la venuta dell'arciduca Giovanni d'Asburgo che aveva devastato la terraferma inseguendo Beauharnais durante l'offensiva del 1809.<sup>101</sup> Sulle scene di Borsato, che raffigurano “amena pianura, da un lato mare Adriatico e città di Venezia, dall'opposto in distanza le Alpi, più da vicino colli Euganei”,<sup>102</sup> l'Italia protagonista non sospira più le ricchezze o i commerci ma si accontenta della pace promessa dal Genio austriaco e da Marte, figlio di Giove che, come informa una nota diligente a piè di pagina, altri non è che Francesco II, divenuto primo e semplice imperatore d'Austria dal 1806. Il 16 novembre il sovrano, in visita a Venezia, assiste alla rappresentazione del *Vero eroismo ossia Adria serenata*, con le parole di Troilo Malipiero e le note di Farinelli.<sup>103</sup> In vetta all'Olimpo Mercurio annuncia l'arrivo del Tonante che compare al suono di una “musica strepitosa”, seduto sull'apposita nuvola e circondato da divini seguaci. Sul più bello si squarcia il velame del tempio dell'immortalità che aveva ospitato Napoleone nel 1807 ma che adesso mostra il busto di Francesco I, riverito dall'immane Genio dell'Adria. Frattanto Marte, impersonato dal tenore Domenico Donzelli e sopraffatto dalla saggezza di Minerva, dà in escandescenze per aver perso il dominio sul continente e per essere stato confinato a Sant'Elena.<sup>104</sup>

Oh rabbia immensa! Oh di recisi allori  
onta eterna e funesta!  
Al mio dritto or che resta?  
Dal freddo polo al mar, dal Tago all'Istro  
per me il sangue fumò; quel che s'ergera  
sopra l'Europa oppressa

<sup>101</sup> “Il giornale di Venezia”, 6 maggio, 7 maggio, 8 maggio 1815.

<sup>102</sup> *Alma diva in questo giorno*, Venezia, Rizzi, 1815, p. 3.

<sup>103</sup> “Il giornale di Venezia”, 17 novembre 1815.

<sup>104</sup> *Il vero eroismo*, Venezia, Andreola, 1815, pp. 9, 11.

superbo impero, onnipossente e mio,  
 la mano di virtude a me rapio?  
 Or comun pace e ferma  
 me, dal già stanco mondo  
 nume abborrito, a discacciare apprese;  
 inutili fur rese  
 le trame istesse del valor gradivo.  
 Ed io pugnai... Soffersi e vinsi... E vivo?

Tanto entusiasmo, che assimila gli Asburgo a un'assemblea di pacifisti, non desta grande meraviglia perché nell'Europa, allora popolata da cinquantasette milioni di abitanti, le campagne napoleoniche ne avevano sterminati due. Fra questi si contano duecentomila italiani, uccisi nell'invasione del 1797, trucidati nel corso di qualche repressione, caduti in battaglia durante le spedizioni francesi oppure assiderati nella disastrosa offensiva di Russia dov'erano stati mandati in forza della coscrizione obbligatoria. Dal canto loro gli austriaci, definitivamente padroni della città dopo il trattato di Vienna e osannati da queste due cantate, impegnative e dispendiose per la qualità delle scene e per il numero di coristi e comparse, grazie al loro moralismo cattolico producono immediatamente il collasso della Fenice vietando il gioco d'azzardo. Per di più i soci ancora non sanno che la pace radiosa andrà a braccetto con l'oppressione oscurantista.

\$ 1 febbraio 1808 Calliroe del concorso milanese

### 3. Dalla seconda dominazione asburgica al primo incendio (1815-1836)ok

In questo periodo Stendhal, che ritiene Venezia “la città più civilizzata” della penisola, giunge a bestemmiare il nome di Napoleone: “Aborrisco Bonaparte per averla sacrificata all'Austria! [...] Al giorno d'oggi [nel 1818] ci sono cinquantamila poveri”<sup>105</sup> che certo non vanno a teatro ma contribuiscono a disegnare un quadro economico disastroso per i consumi e dunque per gli spettacoli. Nonostante tutto:<sup>106</sup>

Secondo i cantanti, il teatro della Fenice di Venezia sopravanza per fama e cartello i teatri di Roma. Questo teatro è grande quasi come l'Odéon; la sua facciata, originalissima, dà sul Canal Grande [*sic*]; vi si giunge e se ne esce in gondola e, dal momento che tutte le gondole sono dello stesso colore, è un luogo fatale per i gelosi. Questo teatro fu magnifico al tempo del governo di San Marco, come dicono i veneziani. Conobbe ancora bei giorni sotto Napoleone; ora decade e si degrada come il resto di Venezia. Questa singolare città è la più gaia d'Europa; fra trent'anni non sarà più che un villaggio malsano, a meno che l'Italia non si ridesti e non si unifichi, nel qual caso

<sup>105</sup> Stendhal, *Rome* cit., p. 393.

<sup>106</sup> Stendhal, *Vita* cit., pp. 265-266.

voterò per Venezia, città inespugnabile, come capitale [...]. I veneziani difendono la gloria del loro teatro della Fenice a forza di spirito e di allegria [...]. Mi pare che in tutti questi entusiasmi vi sia, prima di tutto, il desiderio di dimostrare che sono ancora vivi.

In virtù di un decreto asburgico promulgato il 21 aprile 1815 i Vendramin, “che sono ancora vivi”, riaprono il San Luca affiancando nuovamente la Fenice che il 26 dicembre inaugura il carnevale con *La morte di Nerone*, un ballo tragico in tutti i sensi, eseguito da Filippo Taglioni, membro di una numerosa famiglia di danzatori attiva nel gran teatro per vent’anni dal 1797. A parte il fatto che nessuno sopravvive, Agrippina, Poppea e se Dio vuole nemmeno il sovrano, la coreografia ha un esito catastrofico:<sup>107</sup>

Per sostenere vigorosamente il vacillante spettacolo [l’opera *Zoraida* di Farinelli] dalla noia dell’udito dovevano essere compensati gli spettatori almeno con l’incantesimo della vista e difatti la felice persuasione di se medesimo faceva aspirare il signor [Lorenzo] Panzieri [coreografo] a questo bel vanto. Il suo intraprendente coraggio lo spinse a regalarci tutte le atrocità del non breve impero di Nerone epilogate con una meravigliosa rapidità nel suo brevissimo ballo di poco più che un’ora e mezzo. Nerone crapulone, Nerone matricida, Nerone adultero, Nerone incendiario, Nerone sporicida e finalmente Nerone fuggiasco, e fuggiasco in modo che con una sorprendente speditezza di gambe comincia a fuggire nell’atto quarto, fugge per tutto l’atto quinto e continua a fuggire per tutto tuttissimo l’atto sesto. La stravaganza di una tale composizione, che certamente non ebbe giammai modello e che speriamo non avrà giammai né copia né imitazione, più che attenti, stupefatti rese gli spettatori, finché al termine di questo ributtante spettacolo, esaurita in tutte le sue parti la pubblica tolleranza, manifestò i moderati bensì ma non equivoci segni della sua disapprovazione.

Anche se il pubblico rumoreggia, la magniloquenza pasticciona della Fenice non demorde il 26 dicembre 1816, quando vanno in scena le monumentali *Danaidi romane* di Pavesi, ultima fatica di Sografi, preceduta da un complicato *Argomento* e da una verbosa premessa storica, vagamente femminista e indirizzata *Ai leggitori*, per un totale di venti pagine stampate nel programma di sala. Le scene di Borsato sono affollate da numerose comparse, che rappresentano “manipoli varii di soldati”, e da cori ipertrofici “di matrone, d’istrioni di Etruria, di vestali, di popolo romano, di quindecemviri, di duumviri, di settemviri epuloni” tutti vestiti coi sontuosi costumi “presi da antichi monumenti”.<sup>108</sup> Uno spettatore illustre, lord Byron che non capisce niente della storia ma si diverte un mondo lo stesso, il giorno dopo scrive al suo editore John Murray:<sup>109</sup>

<sup>107</sup> “Il giornale di Venezia”, 28 dicembre 1815.

<sup>108</sup> *Le danaidi romane*, Venezia, Casali, 1816, p. 22.

<sup>109</sup> George Gordon Byron, *A dissipation in carnival season* (27 dicembre 1816), in *Letters and journals*, a cura di Jeffrey D. Hooper, edizione elettronica, 1999.

Siccome ieri era la festa di Santo Stefano, ogni bocca si è messa in moto. Non si faceva altro che strimpellare il violino o la tastiera e c'era ogni sorta di [...]divertimento in tutti i canali di questa città d'acqua. Ho cenato con la contessa [Isabella Teotochi] Albrizzi [...] e poi sono andato all'opera, al teatro la Fenice che apre in questa data per carnevale, nel suo genere il più bello che abbia mai visto; per la venustà e per le scene surclassa le nostre sale e anche quelle di Milano e di Brescia spuntate prima [la Scala aperta nel 1778 e il teatro degli Accademici Erranti, restaurato e ribattezzato Grande nel 1810]. L'opera e le sue sirene erano molto simili a tutte le altre opere e a tutte le altre donne ma il soggetto del dramma suddetto era qualcosa di edificante; si aggirava, la trama con la relativa conduzione, intorno a un fatto [\$ mastandrea del 423 a.C.] narrato da Livio [e da Valerio Massimo] riguardante centocinquanta signore sposate che avevano avvelenato centocinquanta mariti nel buon tempo antico. Gli scapoli di Roma credevano che questa mortalità fuori dal comune semplicemente fosse il normale effetto del matrimonio oppure di una pestilenza; ma i sacerdoti superstiti [\$ Benedicts rachel], tutti presi dalle coliche, esaminarono la faccenda e scoprirono che le loro pozioni [\$ possets rachel] erano state drogate; in conseguenza scoppiò un grande scandalo con svariate conseguenze di legge. Questo è veramente il soggetto del dramma per musica alla Fenice; e non ti puoi immaginare che cose deliziose sono state cantate e recitate sull'*orrenda strage* [in italiano nel testo]. In conclusione la testa di una signora [Giuseppina Fabré nei panni di Fabia, figlia di Quinto Fabio Massimo] stava per essere staccata di netto da un littore ma, mi dispiace dirlo, lui l'ha lasciata sul collo e lei è balzata in piedi e ha cantato un terzetto coi due consoli [Adelaide Malanotte ed Eliodoro Bianchi nei ruoli di Caio Valerio e di Quinto Fabio Massimo, edile curule] mentre il senato faceva il coro di sottofondo. La coreografia [*Almaric ed Elisene* di Pietro Angiolini, ambientato nei Balcani] non si è distinta per nulla di rimarchevole, salvo il fatto che la ballerina protagonista [Antonia Dupen] era in preda alle convulsioni perché non l'avevano applaudita alla prima entrata in scena; e l'impresario [Paolo Foscari] si è fatto avanti a chiedere se per caso c'era un medico in teatro.

Malgrado gli elogi dei recensori,<sup>110</sup> queste macchinose *Danai* resistono solo una sera. Inoltre non si può certo affermare che la produzione del gran teatro, fortemente sbilanciata in senso classicheggiante, si mostri all'avanguardia. Per esempio nel genere serio, l'oscuro Paolo Pola fra i tanti, autore dell'*Ira d'Achille*, tratta ovviamente dall'*Iliade* e data in prima assoluta nel febbraio 1817, non doveva aver letto Berchet né i manifesti recenti del Romanticismo italiano o europeo, visto che si preoccupa dell'unità aristotelica e si raccomanda al pubblico dichiarando: “Non sembra ripugnare alla ragione che tutti [gli avvenimenti] nel prescritto termine di un giorno abbiano potuto aver

---

<sup>110</sup> “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 30 dicembre 1816.



luogo”.<sup>111</sup> Assai rari i soggetti storici come *Elisabetta in Derbyshire* del 26 dicembre 1818, in cui la regina d’Inghilterra canta con la rivale Maria Stuarda che aveva già ballato qualche anno prima. Ma l’opera, intonata da Michele Enrico Carafa di Colobrano, non è certo quella di Rossini, importata con dieci anni di ritardo. In compenso Felice Romani, amico di Foscolo e di Monti, poi librettista preferito di Bellini, quando accetta di scrivere nel 1819 un dramma per il gran teatro, si ritrova a collaborare con Vittorio Trento, un musicista dimenticato alla svelta. Quanto allo stile giocoso, *Il matrimonio segreto*, capolavoro di Cimarosa, comico sì ma molto apprezzato trent’anni prima dall’imperatore e dagli aristocratici spettatori dell’Hofoper di Vienna, arriva il 16 dicembre 1822 dopo sei allestimenti degli *Orazi*, intercalati alla funebre *Artemisia*. Né tanto meno si vedono in sala gli esotismi alla moda, se si pensa all’*Italiana in Algeri*, data una volta sola a trent’anni dal debutto, o al simmetrico *Turco in Italia* del pesarese, messo in scena alla Scala nel 1814 e mai visto nell’Ottocento alla Fenice che in compenso il 28 gennaio 1818 produce *L’orfana egiziana* di Bartolomeo Merelli con la partitura dell’ignoto Francesco Basili. E la lista potrebbe allungarsi parecchio. Finalmente nel carnevale 1820-1821 l’impresario scrittura Giuditta Negri Pasta, alla cui voce estesa e ricca di timbri diversi, che aveva sentito “per trenta volte” solo in *Tancredi*,<sup>112</sup> Stendhal dedica una descrizione entusiasta. Però alla Fenice la *star*, che a Parigi in quegli anni poteva chiedere per la stagione 35.000 franchi più una gratifica di 15.000, canta *en travesti* due opere nuove miserande, una di Giuseppe Nicolini e l’altra dell’immarcescibile Pavesi.

A quanto pare i soci, che spendono malvolentieri per interpreti esosi o per musicisti di grido, dedicano maggior attenzione alla messinscena che può costare all’epoca circa il venti per cento del *budget*. Dall’inverno 1820 Francesco Bagnara, allievo e collaboratore di Borsato, subentra al maestro firmando più di cento spettacoli fino al 1839, talora affiancato o sostituito dal pittore Tranquillo Orsi. Al culmine di una brillante carriera iniziata nel 1813 al San Benedetto e proseguita al San Moisè e al San Giovanni Crisostomo, approda alla Fenice dove trascura alcune stagioni perché lavora contemporaneamente in quasi tutti i teatri veneti più o meno importanti, dall’Eretenio di Vicenza al Sociale di Badia Polesine, restaurando gli interni, disegnando i sipari e rinnovando la “dotazione fissa” ovvero le decorazioni di repertorio custodite nel deposito dei *teleri*.<sup>113</sup> Alfiere della scenografia romantica, debutta il 10 febbraio 1821 con *Arminio ossia L’eroe germano*, opera nuova e barbarica di Pavesi bilanciata dall’ennesimo ballo classico, *Ifigenia in Aulide* con musica di Nicola Vaccai. Quindi, saltando di palo in frasca, per una sola serata progetta da un lato selve e campagne di Teutoburgo, luoghi rupestri, torri in rovina e grotte con volte sfondate per ottenere effetti di luce, dall’altro le tende, il porto e i palazzi dei greci, ingegnandosi di riprodurre con una certa fedeltà gli stili architettonici.

<sup>111</sup> *L’ira d’Achille*, Venezia, Casali, 1817, p. 4.

<sup>112</sup> Stendhal, *Vita cit.*, p. 229.

<sup>113</sup> Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara scenografo alla Fenice (1820-1839)*, Venezia, Marsilio, 1996.

Si consuma in questo periodo uno storico passaggio di proprietà dei teatri dai nobili ai borghesi o agli industriali. Nel 1810 i Venier, che non ce la fanno a mandare avanti il San Benedetto, lo affittano a una società per non correre il rischio d'impresa. Poi se lo compra il facoltoso *parvenu* Giovanni Gallo che acquista, restaura e riapre nel 1819 anche il San Giovanni Crisostomo, ribattezzandolo Emeronittio nel 1834 perché attivo di giorno e di notte. Con questo avvenimento i Grimani abbandonano il predominio della scena veneziana su cui avevano regnato per più di un secolo. Anche il *nobilomo* Lorenzo Giustinian aliena il San Moisè che nel 1818 si trasforma in una falegnameria. L'anno dopo, in forza del decreto promulgato nel 1815, dopo lunghi tentennamenti i soci del San Samuele rimettono in funzione la sala che viene pignorata dal comune quando falliscono nel 1822. Culmina così un secolare processo inarrestabile di liberalizzazione economica, innescato proprio a Venezia fin dal Seicento, che trasforma lentamente il divertimento cortese del dramma per musica in un oggetto di scambio mercantile e infine in un'azienda vera e propria per l'esportazione, l'emigrazione e gli aspetti occupazionali. Tendenza opposta e ovviamente conservatrice quella della nobile consorzeria cui la Fenice appartiene, aggravata dalla gestione centrale voluta dall'imponente macchina burocratica degli austriaci. A inamidare ulteriormente il repertorio, anche nella seconda capitale del Lombardo Veneto il 20 aprile 1816 entra in vigore il *Piano di censura*, ossia una regolamentazione di quanto prima accadeva in maniera disordinata, che impone l'esame preventivo di qualunque sceneggiatura da parte della polizia asburgica. Soltanto una volta approvato, l'argomento si poteva mettere in versi, evitando di nominare la dinastia imperiale, di ledere la maestà del trono e comunque di rappresentare avvenimenti "feroci e sanguinari" che incitassero gli animi alla rivolta perché la sala veniva considerata un luogo d'incontro fra ceti diversi, tutt'altro che proletari ma ugualmente pericolosi.<sup>114</sup> Un controllo diretto e pesante si esercita alla Fenice dal carnevale 1817-1818, quando la direzione formata da tre soci accoglie un "delegato" o un "consigliere provinciale per la corona", affiancato da un rappresentante del governo che compare dall'autunno 1822 e diventa presidente nella stagione successiva. In compenso dal 28 dicembre 1818 gli austriaci, finalmente convinti che senza giocare d'azzardo non si batte chiodo, concedono al gran teatro almeno il monopolio di rappresentare l'opera seria e il ballo "grande" in carnevale, riducendo la tassa sui biglietti riscossa a favore dei poveri ed erogando un sussidio che non raggiunge neanche la metà di quello versato nelle casse dell'Opéra. Infatti il dramma per musica in Francia "costa allo stato 700.000 franchi", mentre per fortuna in Italia si può scritturare "con 105.000 franchi una compagnia come a Parigi non esisterà mai".<sup>115</sup> Nel 1823 esce un manuale sui compiti delle deputazioni agli spettacoli, ultimo anello della catena poliziesca in diretto contatto e spesso in conflitto con la proprietà e col

<sup>114</sup> *Piano di censura* (Venezia, Archivio di Stato, Presidenza di Governo, 1818, busta XIX. 24), in Daniela Lazzari, *La prima dell'"Ernani" e i problemi di censura*, in *Ernani*, Venezia, Fenice, 1990.

<sup>115</sup> Stendhal, *Rome cit.*, pp. 392-393.

*management*. Innumerevoli i compiti dell'ente: vietare l'accesso ai non addetti ai lavori, mettere in atto le minuziose precauzioni antincendio e garantire l'igiene, un'impresa titanica se si pensa ai servizi dell'epoca in un luogo affollato da circa tremila persone per cinque ore. E poi approvare il cartellone, fissare il calendario delle prove e farlo osservare con disciplina, ritirare il passaporto dei cantanti per impedire che piantino la stagione, esigere certificati medici per giustificare le assenze dei musicisti e vigilare perfino sulla verosimiglianza dei costumi, cacciando in galera senza processo chiunque non si comporti a dovere.<sup>116</sup>

Anche se la Fenice vive un triennio difficile dal 1820 al 1823,<sup>117</sup> il podestà di Venezia e il rappresentante del governo, che partecipano di diritto alle delibere, ficcano il naso nelle scelte produttive e impongono una stagione costosissima, tanto che Giuseppe Crivelli, appaltatore di bische se poteva e all'epoca impresario del gran teatro, abbandona la gestione per un anno. Dunque la programmazione invernale del 1822-1823, tutta rossiniana, si svolge con "amministrazione della società proprietaria"<sup>118</sup> ovvero a spese dei palchettisti che, essendo aristocratici, avvertivano lo sperpero come un dovere morale e civile. Basti pensare che le coreografie, eseguite da ventun prime parti, trentaquattro ballerini di fila e centoventi figuranti, sono affidate al grande Francesco Clerico che firma un'altra *Morte*, stavolta *d'Ettore*, mentre a progettare le scene si richiama Borsato che aveva lasciato il teatro nel 1820 per insegnare nell'Accademia di Belle Arti. L'inaugurazione cade come al solito il 26 dicembre, con una ripresa di *Maometto II*, collocato in un ambiente vagamente esotico, tratto da Voltaire e già rappresentato a Napoli nel 1820 ma sottoposto a una cospicua revisione *ad hoc* con cui Rossini rende l'opera più convenzionale rispetto alla prima, eliminando fra l'altro un terzetto formalmente innovativo e introducendo il lieto fine.<sup>119</sup> Segue l'8 gennaio 1823 *Ricciardo e Zoraide* su testo di Francesco Berio di Salsa, anch'esso lanciato dalla scena partenopea nel 1818. Ma il *clou* del sontuoso carnevale è costituito dalla nuova *Semiramide*, ultima fatica commissionata dalla Fenice al pesarese che con questo *exploit* abbandona le sale italiane per dedicarsi a quelle parigine e poi chiudersi nel cosiddetto "grande silenzio" ossia smettere col teatro dal 1831, prima di compiere quarant'anni. Per dirla con Giuseppe Rovani: "Ha trovato il modo di morire rimanendo vivo, e quel che fa più meraviglia, essendo immortale".<sup>120</sup>

Nell'opera che va in scena il 3 febbraio, il poeta Gaetano Rossi rivisita l'Antico Regime, ponendo al centro la questione della sovranità legittima, usurpata a Nino dalla regina assira ma riconquistata dall'erede Arsace Ninia col sacrificio e con la discesa iniziatica nella tomba del genitore. Archeologica

<sup>116</sup> Valle, Cenni cit., pp. 11-24.

<sup>117</sup> Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Processi Verbali, Convocazioni, buste 3, 5. [§ levi]

<sup>118</sup> Luigi Lianovisani, *La Fenice gran teatro di Venezia. Serie degli spettacoli dalla primavera 1792 a tutto il carnevale 1876*, Milano, Ricordi, s.d., p. 10.

<sup>119</sup> Paolo Pinamonti, *Il "Maometto II" da Napoli a Venezia*, in *L'aere* cit., pp. 631-639.

<sup>120</sup> § "L'Italia musicale", 15 novembre 1856.

e faraonica al pari di *Aida*,<sup>121</sup> tuttavia la *pièce* appartiene a pieno titolo anche al genere terrificante, basti pensare al lampo sinistro, al tuono e allo spegnimento del fuoco sacro a Baal che accomunano l'introduzione e il finale primo. Inoltre il libretto contamina molte suggestioni, se non fonti vere e proprie, tutte orribili o sepolcrali. Il matricidio preterintenzionale, conseguenza dell'incesto edipico in linea diretta, richiama quello volontario commesso da Oreste ai danni di Clitennestra. Il fantasma del padre trucidato chiede vendetta come in *Amleto*, mentre lo spettro silenzioso appare soltanto al regicida Assur, novello Macbeth tormentato dall'estinto Banquo. Ma l'ombra che parla, che tutti sentono e che produce la commistione proibita fra vivi e morti *revenants*, accosta la storia babilonese al mito di don Giovanni cui arride nel secondo Settecento una fortuna parallela e contemporanea. Per esempio Gluck aveva musicato due balletti innovatori, rispettivamente nel 1761 e nel 1765, s'intende mai approdati alla Fenice nell'Ottocento: *Le festin de pierre* e *Sémiramis*.<sup>122</sup>

Non sembra un caso che fra i lavori nuovi di Rossini per il gran teatro due su tre impieghino argomenti volterriani, particolarmente frequentati nei dintorni della Serenissima. Però nella fonte mancano sia la grande scena col duetto fra i colpevoli, soprano e basso, sia la decisione cui è chiamata Azema, contesa da una simbolica terna di pretendenti: l'infame Assur che ambisce al trono, il selvaggio scita Arsace Ninia, valoroso e riamato, e il principe Idreno che porta il nome di un personaggio metastasiano ripescato dalla sua *Semiramide riconosciuta* del 1729. Tuttavia la povera Azema, seconda donna dell'opera eclissata dalla protagonista, non canta quasi mai, forse per dare maggior risalto alla *star* dell'intera stagione. Si tratta infatti della madrilenza Isabel Colbran che aveva piantato Domenico Barbaja, impresario al San Carlo di Napoli e sovrano del gioco d'azzardo in tutta Italia, per impalmare nel 1822 il più giovane e affascinoso Rossini con cui l'attendeva una burrascosa vita coniugale. La voce della bellissima, ricca e focosa spagnola era ormai distrutta da una carriera ultraventennale, cominciata a Parigi nel 1801 e decollata a Napoli per ragioni extramusicali ma finita assai malamente secondo Stendhal:<sup>123</sup>

Re Ferdinando [IV, durante la rivoluzione partenopea] aveva languito per nove anni in Sicilia, quasi imprigionato in mezzo a gente che gli parlava di parlamento, di finanze, di equilibrio dei poteri e di un mucchio di altre cose incomprensibili e fastidiose. Arriva a Napoli [dopo la restaurazione] ed ecco che una tra le più belle cose della sua adorata Napoli, una di quelle che laggiù, lontano in Sicilia, gli facevano maggiormente rimpiangere il suo soggiorno napoletano, il magnifico teatro San Carlo, è distrutto in una sola notte da un incendio [il 13 febbraio 1816]. Per quel principe fu, a quanto si disse, un colpo più grave della perdita di un regno o di dieci battaglie.

<sup>121</sup> Nino Pirrotta, *Semiramis e Amneris. Un anagramma o quasi*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 5-12.

<sup>122</sup> Stendhal, *Notes* cit., pp. 341-342; Cesare Questa, *Semiramide redenta*, Urbino, Quattro Venti, 1989.

<sup>123</sup> Stendhal, *Vita* cit., pp. 93-94.

Ma Barbaja, che ottiene l'appalto dei lavori e promette di ricostruire l'edificio a tamburo battente, in meno di un anno mantiene la parola, acquistando i favori di un re, la cui prepotenza, dicono gli storici, eguagliava soltanto la svogliata inettitudine:

Entrando nel nuovo San Carlo il 12 gennaio 1817, il re di Napoli, per la prima volta dopo dodici anni, si sentì davvero re. Da quel momento in poi, il signor Barbaja è stato il primo uomo del suo regno. Questo primo uomo del regno, direttore dei teatri e impresario dei giochi, proteggeva la signorina Colbrand [*sic*], la sua prima cantante, che si burlava di lui da mane a sera e perciò lo menava per il naso a suo piacere. La signorina Colbrand [...] nel 1815 ha cominciato ad avere spesso la voce stanca; è quel che volgarmente si dice presso i cantanti di second'ordine cantare stonato. Dal 1816 al 1822, la signorina Colbrand ha in genere cantato sopra o sotto tono ed è stata come si dice ovunque esecrabile; ma questo non si doveva dire a Napoli [...]. Ecco, a parer mio, uno dei trionfi più lusinghieri per il dispotismo [...]. Barbaja era in balia della sua amante, la quale proteggeva Rossini [...]; [Barbaja] era amato dal principe, tutti quindi dovevano sopportarne l'amante.

Alle prime stecche d'Isabel Colbran, imposte dal sovrano ai sudditi, il pubblico si metteva a chiacchierare o usciva dal San Carlo per mangiarsi un gelato o bersi il caffè. Secondo Stendhal, a causa della sfinite prima donna che dopo *Semiramide* si ritira dalle scene, nella produzione partenopea il pesarese fu costretto a rinunciare al cantabile spianato, trattando la voce come uno strumento dell'orchestra e aumentando abbellimenti, fioriture e gorgheggi virtuosistici che l'amante riusciva ancora a reggere. Perciò “dopo il *Tancredi* Rossini è diventato sempre più complicato” e ha guardato alla scuola d'oltralpe, dando alla strumentazione un'importanza crescente e facendosi “più tedesco di Beethoven”. Sicché “il grado di germanesimo” esibito in *Semiramide* ha prodotto “un errore di geografia” perché l'opera, “che a Venezia ha evitato i fishi solo grazie al grande nome” dell'autore, “sarebbe forse sembrata sublime a Königsberg o a Berlino”.<sup>124</sup> In realtà, dopo il fiasco sicuro di *Maometto II* e l'esito incerto di *Ricciardo e Zoraide*,<sup>125</sup> il successo della terza opera è innegabile anche se il cauto giornalista, prima di pronunciarsi, come sempre assiste più volte allo spettacolo:<sup>126</sup>

Noi abbiam voluto aspettare anche la terza rappresentazione ch'ebbe luogo ieri. Possiam ora annunziare che la *Semiramide* ha riunito, da capo a fondo, tutti i suffragii dei numerosi ascoltatori che intervennero alle tre mentovate recite, i quali di comune accordo confessano essere dessa una nuova perla

<sup>124</sup> Stendhal, *Vita cit.*, pp. 79, 237-238.

<sup>125</sup> Daniela Lazzari, *L'anima della Colbran*, in “Rassegna veneta di studi musicali”, III, 1987, pp. 389-391.

<sup>126</sup> “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 6 febbraio 1823.

innestata nel ricco serto del celebre maestro, il cui valore, se non eccede quello delle tante altre che vi si ammirano, non è ad alcun'altra inferiore.

E alla fine *Semiramide*, “moderna”, memorabile e ripresa alla Fenice nella primavera 1840 e nel carnevale 1851-1852, è coronata da una miriade di recensioni osannanti:<sup>127</sup>

Il maestro Rossini è quegli che da qualche lustro maggiormente importuna se non tutti almeno i più gravi e severi fra gli efori giornalisti. Al sentirli, esso è un nuovator periglioso, corruttore della musica e del gusto, un plagiatario che per la smania di rubare non la perdona neppure a se stesso e che si ripete ogni momento, un furbo che intruona le orecchie, onde gli spettatori sbalorditi non si determinassero a fischiarlo, un temerario che per istrappar l'attenzione del pubblico v'introduce, se occorre, il cannone in chiesa e la campana in teatro, infine uno sfrenato ammassator di suoni, strepitosi sempre, talvolta brillanti e non mai adattati al sentimento che dovrebbero esprimere. Io ho inteso ben mille volte questa canzone ma ho veduto costantemente il pubblico correre in folla alle musiche del Rossini. Che dovrem pensar noi delle composizioni d'un maestro che ha per sé il fatto del pubblico e contra sé il detto di alcuni intendenti di musica? Diremo che il pubblico s'inganna? Che un occhio armato di telescopio vede quel che non può scoprirsi da cento e cento milioni d'occhi nudi? Ma non è questione di principi di ragione, non di raziocini profondi e lontani, è di semplici sensazioni che qui si tratta. Diremo che per sentire bisogna esser dotto? Che il pubblico non sente quel che non sente? Che ha torto a godere allora che gode? E che la musica fatta per dilettere sarà cattiva allorché forma la delizia delle più colte nazioni della terra? La ragione umana non è ancor giunta a persuadersi di simili assurdi. Bisognerà dire dunque che le musiche del Rossini siano dei capi d'opera? Sì, nel di loro genere. E quale è questo genere? Il genere non imitativo ma semplicemente armonico. E come? Vi può essere una bella musica che non imiti nulla? V'è la musica moderna. Ecco il punto su di cui gli eruditi di musica ed il pubblico non si sono bene intesi finora.

*Semiramide* costituisce un modello dell'opera italiana ottocentesca, soprattutto per l'introduzione monumentale, che copre quasi tre scene di testo, e per l'impiego sistematico della cosiddetta “solita forma”.<sup>128</sup> Si tratta di uno schema compositivo spettacolare di largo respiro che rientra nell'orizzonte d'attesa dell'ascoltatore e che serve al musicista per costruire una griglia drammaturgica in cui sistemare il *coup de théâtre* nei pezzi d'assieme o i mutamenti affettivi nell'aria solistica. La “scena” d'apertura precede un tempo d'attacco abbastanza veloce in versi strofici con melodia dal fraseggio regolare. Seguono l'adagio meditativo e poi la sezione di mezzo, movimentata e

<sup>127</sup> “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 30 gennaio, 19 febbraio, 22 febbraio, 1 marzo 1823.

<sup>128</sup> Carlida Steffan e Luca Zoppelli, *Semiramide la progressiva. Appunti per la lettura di un'opera "passatista"*, in *Semiramide*, Venezia, Fenice, 1992, pp. 93-103.

dialogata con altri o fra sé, durante la quale succede un evento emozionante che prepara il cambiamento dello stato d'animo e dell'andamento vocale. Tutto si conclude con la stretta o con la cabaletta, generalmente indiavolata per metro, ritmo e ornamentazione, ripetuta due volte con o senza coro. È questo il brano che preferibilmente s'imprime nella memoria dello spettatore. Per esempio *Di quella pira* è la cabaletta di Manrico, scatenata dalla notizia che sua madre sta per essere bruciata viva. Ma il protagonista del *Trovatore* ha appena cantato *Ah sì ben mio coll'essere*, un'aria di cui ben pochi ricordano l'incipit.

Esausta e spremuta dalla spesa, la Fenice chiude fino all'inverno successivo, quando s'impone un vertice parsimonioso che regge stabilmente le sorti del teatro dal 1823 al carnevale 1829-1830. Unico evento importante l'8 marzo 1824 la prima assoluta del *Crociato in Egitto* con le scene di Bagnara, il maggior successo italiano di Jakob Meyerbeer, subito confermato a Parigi.<sup>129</sup> Dilettante pieno di soldi con una una rendita favolosa a disposizione, a differenza dei miseri colleghi professionisti, il compositore si rifiuta di cedere la proprietà esclusiva della partitura a Crivelli, tornato a gestire la sala. Per tener testa all'occhiuto impresario ci vuole un personaggio come questo, nelle cui vene scorre il sangue di banchieri e capitani d'industria, beneducato, colto e ricco di famiglia, disposto ad aggiungere al proprio cognome, Meyer, quello del nonno materno Beer, pur di ereditarne la cospicua fortuna. Naturalmente con l'opera nuova di zecca si dà un "ballo tragico" in sei atti, intitolato *Didone*, memore di Virgilio e del dramma di Metastasio rappresentato giusto cent'anni prima. D'ora in poi si apre soltanto in carnevale, tranne che per le recite estive straordinarie del 1825, un anno dedicato in prevalenza alle riprese rossiniane, tutte nuove per la Fenice ma obsolete per i veneziani che avevano già sentito decine di produzioni in altre sale minori. Il 4 gennaio arriva *Mosè in Egitto*, visto da Stendhal durante il soggiorno partenopeo nel 1818, in occasione della prima dov'era andato di malavoglia perché l'argomento sacro gli ricordava una dozzina di preti molto antipatici che i suoi avevano nascosto in casa durante il Terrore.<sup>130</sup> Il 29 dello stesso mese si canta *Zelmira*, data al San Carlo nel 1822, mentre in estate si producono *Elisabetta regina d'Inghilterra* del 1815 col *Barbiere di Siviglia*, rappresentato all'Argentina nel 1816 e già allestito in laguna una quindicina di volte. Quanto a *Cenerentola*, in cui Stendhal vedeva un "retrobottega di rue Saint Denis oppure il grasso finanziere ebbro d'oro" che lo faceva scappare dai salotti per bene,<sup>131</sup> era stata eseguita al Valle di Roma nel 1817 e ripresa perfino nel depresso Polesine dal 1820. Finalmente il 10 gennaio 1826 compare *Otello ossia L'africano di Venezia* che aveva debuttato nel 1816 a Napoli dove Barbaja amava promuovere i soggetti britannici dopo la battaglia di Waterloo. Anche quest'opera di argomento shakespeariano approda nel gran teatro solo quando gli spettatori lagunari la conoscono da un pezzo, grazie alle recite del San

<sup>129</sup> Stendhal, *Notes cit.*, pp. 288-290, 312-316.

<sup>130</sup> Stendhal, *Vita cit.*, p. 192.

<sup>131</sup> Stendhal, *Vita cit.*, p. 158.

Benedetto nel 1818. Meyerbeer, allora in Italia, scrive al fratello di averla sentita in quella occasione:<sup>132</sup>

Questo terz'atto dell'*Otello* ha acquistato in Venezia una fama così solida che neanche mille spropositi lo possono abbattere. Effettivamente quest'atto è divinamente bello e la cosa più sorprendente è il fatto che tutte le sue bellezze sono antirossiniane: un eccellente declamato, un recitativo sempre appassionato [e strumentato], accompagnamenti carichi di mistero, intenso colore locale; e soprattutto lo stile di romanza all'antica nella sua massima perfezione.

Il compositore allude alla prima scena, in cui “da lungi un gondoliere [...] scioglie all'aure un dolce canto” su testo di Dante, e alla *Romanza del salice* intonata da Desdemona,<sup>133</sup> oggetto di approvazioni deliranti e bersaglio d'innunerevoli satire. Legata al rifacimento di Ducis del 1792 anziché alla novella di Giovan Battista Giraldo Cinzio o all'originale shakespeariano, l'opera mette in scena, come *Giulietta e Romeo*, l'irregolare destino tragico di una famiglia privata, scatenato da un luogo comune della commedia: il marito geloso. Ma nella cauta riduzione del marchese Berio, che mantiene l'unità di luogo e si svolge tutta in città, un “foglio [...] intercettato” ossia una composta lettera classica sostituisce l'innominabile fazzoletto. Il condottiero “al servizio dell'Adria” dopo l'omicidio “tira le tendine del letto” per togliere cortesemente agli spettatori almeno la vista del primo cadavere, quello di Desdemona, “trafitta” da un nobile pugnale anziché soffocata in modo prosaico.<sup>134</sup> Secondo Stendhal, il risultato non è convincente:<sup>135</sup>

Rossini, al pari di Walter Scott, non sa esprimere l'amore; e quando l'amore passione si conosce solo dai libri [...] è molto difficile cavarsela nella descrizione della gelosia [...]. Spero che converrete con me, miei lettori, che nell'arte la gelosia è capace di commuovere solo se nasce in un'anima posseduta da un amore alla Werther, vale a dire da quel genere di amore che può essere consacrato dal suicidio [...]. L'amore inclinazione offre alle arti solo spunti gai e vivaci. La gelosia che può nascere da questo genere inferiore è, a dire il vero, feroce come l'altra gelosia ma non sa commuovere. È soltanto gelosia di vanità; è sempre ridicola come l'amore dei vecchi nelle commedie [...]. Questa grande condizione morale, la certezza dell'imminente morte di Otello, manca del tutto all'*Otello* di Rossini. Questo Otello non è abbastanza tenero perché io possa vedere chiaramente che non è stata la vanità a mettergli in mano il pugnale. Penso che queste considerazioni sarebbero apparse assai ridicole al buon uomo che ha scritto il libretto italiano.

<sup>132</sup> Jakob Meyerbeer, *Lettera* (s.d.), in Ferruccio Tammaro, *Ambivalenza dell'"Otello" rossiniano*, in *Il melodramma* cit., p. 224.

<sup>133</sup> *Otello*, Venezia, Casali, 1826, pp. 29-31.

<sup>134</sup> *Otello* cit., pp. 3, [I-Vnm].

<sup>135</sup> Stendhal, *Vita* cit., pp. 130-131.



*Otello* si rappresenta alla Fenice una decina di volte nell'Ottocento con alterne vicende<sup>136</sup> ma sempre col finale cruento, spesso cambiato in altre piazze e sostituito, alla faccia di Werther, di Goethe e delle passioni violente, con una riconciliazione per nulla shakespeariana fra marito e moglie. Quanto ad *Amleto*, rimaneggiato da Ducis nel 1769 per farne una “tragedia non meno terribile che nobile e regolare” come dice Clerico nella premessa alla sua pantomima del 1788,<sup>137</sup> in Italia aveva cantato fra l'altro la partitura di Saverio Mercadante alla Scala nel 1822 su libretto di Romani che aveva spostato la lugubre storia in un mezzogiorno più soleggiato:<sup>138</sup>

È noto abbastanza che Amleto è l'Oreste del Nord, Claudio l'Egisto e Geltrude la Clitennestra; egli è perciò che il poeta ha modellato i caratteri di questi tre personaggi su quelli dei greci. Gli è sembrato in tal guisa di renderli, se non più interessanti, almeno più addattati [*sic*] alle nostre scene di quello che per avventura non sieno nell'originale inglese, un po' troppo fantastico, e nella copia del Ducis, a creder suo troppo fiacca e sbiadata.

Malgrado tanta osservanza classicista, niente di tutto questo approda alla Fenice, salvo un vecchio ballo di Luigi Henry sulla vicenda luttuosa del principe danese, allestito la prima volta al teatro parigino della Porte Saint Martin nel 1816 e forse imposto dall'autore o dalla moglie, protagonisti della ripresa veneziana il 26 dicembre 1827. Come nella riduzione di Ducis, nonostante i lampi, i tuoni e l'ombra fiammeggiante dell'estinto re che danza a modo suo, Amleto e Ofelia, figlia di Claudio perché Polonio manca, non muoiono affatto e chissà, un domani potrebbero anche sposarsi, sedere sul trono di Elsinor e vivere a lungo felici e contenti. Per di più l'allestimento ridicolo suscita i rumorosi sghignazzi degli spettatori:<sup>139</sup>

Il coreografo Henry dal divino teatro di Shakespeare ha chiamato fuori l'*Amleto*, lo spogliò di tutte le magnificenze, onde avealo la poesia arricchito nelle mani di quell'immortale, e in istrana guisa raffazzonatolo lo pose sul nostro teatro a mettere in movimento i piedi e le braccia dei ballerini e a destar le risa del pubblico. Monsieur Henry [...] volle sostenerne egli stesso le parti del protagonista, dandoci per tal modo il singolare spettacolo d'un Amleto, pietosa vista! in parrucca [...]. Fatto sta che l'*Amleto* con tutte le sue venticinque disgrazie destava un soverchio buonumore nel pubblico che si credette giusto di togliere, spiccandone di netto alla seconda rappresentazione tutto il quart'atto [ma lasciando il quinto e ultimo].

Anche un celebre “coreodramma” protoromantico raggiunge la Fenice solo il 9 febbraio 1828, quando va in scena la famosa *Vestale* di Salvatore Viganò, una produzione scaligera vecchia di dieci anni ripresa dopo la morte

<sup>136</sup> “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 28 gennaio 1833; 27 marzo, 28 marzo 1835 .

<sup>137</sup> *Amleto*, Venezia, \$, 1788, p. [\$ I-Vnm; sartori: Roma, Puccinelli, 1788; I-Rvat].

<sup>138</sup> *Amleto*, Milano, Pirola, s.d., pp. 3-4.

<sup>139</sup> “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 2 gennaio 1828.

dell'autore da un *remake* del fratello Giulio. Nell'argomento si legge che la storia è "notabilmente alterata"<sup>140</sup> rispetto alle note vicende di molte sacerdotesse condannate vive alla sepoltura, fra cui l'archeologica *Vestale* di Spontini, tratta dai *Monumenti antichi inediti* di Winckelmann, pronta fin dal 1805 ma bloccata dalla commissione dell'Académie ed eseguita soltanto nel 1807 per volontà dell'imperatrice Giuseppina Beauharnais. Quest'opera francese, spesso considerata un emblema della restaurazione napoleonica fra parate, marce e cori, fortunatissima, cara a Wagner e replicata ovunque in Europa,<sup>141</sup> era stata tradotta a Napoli ed eseguita da Isabel Colbran fin dal 1811. Stranamente non si vede mai nella maggior sala veneziana, benché disponibile in due versioni, con esito triste o lieto. Consueto ritardo decennale anche per *Otello o sia Il moro di Venezia*, un'altra pantomima di Salvatore data il 3 febbraio 1829 in cui compare il fazzoletto, imbarazzante capo di biancheria mai più sventolato alla Fenice fino al 1887, quando si allestisce l'opera omonima di Verdi e Boito. In queste *pièces* l'innovazione di Viganò che a Milano aveva fatto piangere le signore e mandato in visibilio gli uomini del "Conciliatore", Ermes Visconti, Silvio Pellico e Ludovico di Breme in testa,<sup>142</sup> consisteva nel diversificare in più parti l'azione del corpo di ballo invece di trattarlo come un unico elemento di contorno, imprimendo al tutto una drammaturgia corale e grandiosa. Inoltre il coreografo impiegava argomenti shakespeariani, mitologici e storici, abbandonando l'unità di tempo per abbracciare l'impianto narrativo del romanzo. Evidentemente i soci della Fenice non sono eccessivamente interessati né alla rivoluzione estetica né a quella industriale, celebrata da Salvatore per gli il *habitués* della Scala con *Prometeo* e con *Dedalo* che inneggiano a un progresso tecnico inesistente nel Veneto, data l'arretratezza della città e del territorio nel settore manifatturiero. Magra consolazione: anche se in questo periodo non gode di una forma smagliante, la Fenice rimane il salotto buono dove per esempio si allestisce nel 1825 *La regata di Venezia*, una commedia spostata eccezionalmente dal San Luca al gran teatro per ospitare degnamente numerose teste coronate in visita.<sup>143</sup>

Non sarà un caso che la serie tristanzuola di riprese tardive o di allestimenti in prima assoluta ma con musicisti di secondo piano s'interrompa intorno al 1828 quando, cambiato il vertice, il governo aumenta la sovvenzione imponendo al comune di pagarla regolarmente. Dopo il carnevale 1830-1831 amministrato dalla società di palchettisti, il podestà entra a far parte della direzione, mentre Alessandro Lanari, famoso per aver lanciato il tenore Gilbert

<sup>140</sup> *La vestale*, Venezia, Casali, 1828, p. 5.

<sup>141</sup> Richard Wagner, *Ricordo di Spontini*, a cura di Friedrich Lippmann, in *Wagner in Italia*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1982, pp. 437-448.

<sup>142</sup> [Nicolò Bettoni e Ludovico di Breme], *Lettera su "La vestale"*, Milano, Bettoni, 1818; *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1943, II, p. 609; *Manifesti romantici*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, UTET, 1951, p. 385-387; Silvio Pellico, *Lettere milanesi*, a cura di Mario Scotti, Torino, Loescher, 1963, p. 148; *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto*, a cura di Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1984.

<sup>143</sup> Casoni, *Memoria cit.*, pp. 40, 70.

Duprez cui la leggenda attribuisce la scoperta del do di petto, assume la gestione. Preceduto da coreografi, biscazzieri e violoncellisti, in altri termini da operatori che conoscevano l'andazzo del teatro ma non avevano mai visto un'azienda, finalmente approda alla Fenice un uomo d'affari, "capitalista del vestiario" ossia proprietario di un'importante sartoria per i costumi e insieme agente affermato, in grado di piazzare cantanti in tutto il territorio nazionale. Per una decina d'anni Lanari si alterna con altri *managers* producendo stagioni brillanti e lanciando opere di successo, talora in disaccordo con la presidenza, sempre pronta a mettere il naso nella scelta degli interpreti che poi l'impresario deve pagare di tasca sua. Nel quadro di un riordino generale, il gran teatro pubblica nel 1831 un *Regolamento* che riguarda l'orchestra formata da circa settanta elementi stabili.<sup>144</sup> Dal 1835-1836 si diversificano i compiti dei tre presidenti: un "anziano all'economia", un cassiere e un addetto "agli spettacoli".<sup>145</sup> Altra boccata d'aria nel 1834 perché gli austriaci aboliscono la tassa sui biglietti sostituendola con serate di beneficenza obbligatoria, il cui incasso viene devoluto a qualche istituzione pia che si occupa "de' sonatori poveri", degli indigenti o "degli asili infantili".

Un'epoca felice, a partire dal 1828, si manifesta innanzi tutto nelle scelte innovative del repertorio, nelle coreografie sontuose e nei nomi illustri scritturati per cantare o comporre. Immediatamente Borsato ridipinge le decorazioni del soffitto e dei palchi, affumicati dalle esalazioni delle lampade a olio. La sala restaurata riapre a carnevale il 27 dicembre 1828, in ritardo di un giorno solo rispetto alla consuetudine, con *Francesca di Rimini* di Generali. Mattatrice dell'intera stagione, arriva la famosa Giuditta Grisi, impegnata stabilmente nel gran teatro fino al 1835. È lei la protagonista del *Pirata*, la prima opera di Bellini allestita alla Fenice tre anni dopo il debutto scaligero il 16 gennaio 1830,<sup>146</sup> con un successo tale che la presidenza non si pente di aver commissionato al catanese un dramma shakespeariano che va in scena l'11 marzo 1830: *I Capuleti e i Montecchi*, salutati da un esito trionfale. L'interesse per le vicende irregolari narrate dal bardo elisabettiano cresce in Italia dal 1815, quando Michele Leoni comincia a pubblicare un po' alla volta la sua traduzione integrale. Così la Fenice osa lanciare questa *pièce*, nuova per la musica ma non per il testo che il poeta Romani modifica per l'occasione dichiarando nell'*Avvertimento*:<sup>147</sup>

Son note le ragioni per cui ho dovuto ridurre un antico mio melodramma, intitolato *Giulietta e Romeo*, non so se più bene o più male, nella forma in cui viene adesso rappresentato. Una sola io ne dirò, forse da pochi avvertita, e si è quella ch'io dovea tor di mezzo tutto ciò che avrebbe potuto dar luogo a confronti fra la vecchia e la recente musica, confronti a cui certamente avrebbe ripugnato la modestia del giovine compositore [...]. Costretti dall'angustia del

<sup>144</sup> Gran teatro la Fenice. Regolamento per l'orchestra, s.n.t.

<sup>145</sup> Regolamento della società proprietaria del gran teatro la Fenice in Venezia, Venezia, Andreola, 1835 [§ I-Vnm].

<sup>146</sup> Vincenzo Terenzio, *Bellini alla Fenice*, in *La Fenice* cit., pp. 113-121.

<sup>147</sup> *I Capuleti e i Montecchi*, Venezia, Casali, s.d., p. 3.

tempo, tanto io che il maestro [trentenne], ad un'estrema brevità e persuasi ad omettere parecchie scene di recitativi che avrebbero giustificato l'andamento del dramma, abbiám diviso l'azione in quattro parti [come Foppa in *Giulietta e Romeo*] perché negli intervalli [...] la mente dello spettatore supplisce a quello che non appare.

Il dramma era stato intonato da Vaccai nel 1825, con un finale diverso ma ugualmente funesto che nell'Ottocento si riprende tranquillamente contaminando le due versioni nel cinquanta per cento dei casi. Dopo *La straniera* eseguita il 4 febbraio 1832, Bellini prosegue la conquista di Venezia con *Norma*, rappresentata il 26 dicembre 1832, solo un anno esatto dopo la prima scaligera. La celtica vestale che quasi quasi ammazza i figli in scena, un incrocio prodotto da Romani fra la sua *Sacerdotessa d'Irmisul*, scritta nel 1820 per Pacini, e *Medea in Corinto*, consegnata a Mayr nel 1813 e mai ripresa alla Fenice, talora viene considerata un emblema della restaurazione asburgica. Invece il pubblico lagunare si entusiasma soprattutto per il trattamento delle masse corali e per la voce di Giuditta Pasta, tornata nel gran teatro dopo dieci anni di carriera trionfale in Europa:<sup>148</sup>

Due righe in fretta in fretta per non tenere soverchiamente in sospeso la curiosità de' nostri lettori sul grande spettacolo della Fenice [...]. La *Norma* del maestro Bellini è una cosa tutto scientifica e profonda, una di quelle musiche che vanno sentite più sere per essere giudicate; il pubblico non ne dimostrò gran piacere che al solo coro dell'introduzione che fu seguito da una tempesta di applausi. Ma se il pubblico non si dichiarò ancora apertamente sul pregio dell'opera una sola fu la sentenza di tutti sulla sua esecuzione. E può esservi forse disparità di opinione quando si tratti della Pasta? Venezia fece eco ieri sera ai giudizi di tutte le più colte città dell'Europa ed ammirò nella Pasta la somma cantante e la massima attrice. A noi giovani ella fece a certi punti vedere ed udire quanto ancora non avevamo né veduto né udito; né migliore esecuzione o canto più soave e potente può trovarsi che nella sola immaginazione degli uomini [...]. Superbamente anche i cori cantarono; nel resto fu debole l'esecuzione; qual attore per sua e nostra sventura è infreddato, qual altro è tutto della voce e della persona tremante; staremo a più maturo giudizio [...]. Insomma se si vuole un criterio del nostro spettacolo, noi abbiamo la Pasta.

Scritturata per due stagioni consecutive, Giuditta Pasta costa 1.000 franchi a recita, molto meno di quanto prendesse a Londra dove ne intascava 5.000, il doppio di Giovanni Rubini e il quadruplo di Donzelli, entrambi tenori affermati. Il cronista veneziano inorridito sottolinea con molti punti esclamativi che per tutta la stagione britannica la prima donna chiede "l'enorme somma di 3.500 lire di sterline [pari a] 87.000 franchi!!!"<sup>149</sup>

<sup>148</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 27 dicembre 1832.

<sup>149</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 21 giugno 1833.

Nonostante l'esborso eccezionale i soci, d'accordo con la cantante, non osano aumentare il prezzo del biglietto perché temono sommosse e fischi in platea, popolata dai membri di una classe pericolosa: medici, farmacisti, avvocati, studenti universitari, magari facinorosi, insomma liberali.<sup>150</sup> Nonostante la presenza di questa interprete fuori serie, se *Norma* ottiene un successo strepitoso malgrado le incertezze della prima, il 16 marzo 1833 *Beatrice di Tenda*, seconda e ultima partitura commissionata al catanese dalla Fenice, fa solennemente fiasco, forse grazie a una *claque* pagata per farla cadere:<sup>151</sup>

Dirò il fatto [...] in sostanza e questa sostanza è che la *Beatrice di Tenda* non ebbe nessuna fortuna. Il pubblico, poveretta! non la confortò di nessun lieto viso e il maestro se la vedeva lì, tra il violoncello e il violone, correre al suo destino senza che nessun si rammentasse di lui. Alcuni suoi ammiratori ben tentarono di richiamarlo alla memoria delle genti e qua e là ne fecero udire il nome; ma che vuole? erano pii desideri e non furono accolti; quei tali ammiratori furono ridotti al silenzio. E qui noti il pericolo delle soverchie repliche. Qui a Venezia, com'ella sa, abbiamo tutti sì a cuore la *Norma* ch'io la sfido a trovarne una sola battuta ch'io tosto quasi per moto involontario non le soggiunga duetto, terzetto, finale, il luogo insomma da cui ella la togliesse; si figuri se il maestro non ne aveva anch'egli pieni gli orecchi! Tanto che finì col confonderne le idee e scambiò l'accompagnamento di un'opera con l'altra. Se ne trovarono alcuni analoghi, simili, anzi eguali; e il pubblico d'avvertirnelo e farne a gran voce la citazione: "*Norma, Norma!*" Son cose che succedono [...]. Del resto s'applaudì molto alla Pasta perché la Pasta canta sempre come pochi cantano sulla terra [...]. E qui tra lei e me m'arrischio a farle una confidenza che per cosa al mondo non direi in pubblico; credo anche che gli spettatori nel giudicare la nuova opera avessero sempre dinanzi gli occhi tutto il tempo che convenne loro aspettarla; e invero s'avevano diritto a qualche cosa di meglio dopo un lavoro che fu o parve almeno sì improbo. Lo spettacolo è posto in iscena [da Bagnara] con ogni splendore.

L'esito dell'opera, replicata solo per tre sere, e i retroscena illustrati da una lettera anonima, in risposta al recensore, gravano pesantemente sulla rottura dell'amicizia fra Bellini e Romani. Malgrado l'intervento della polizia, il poeta non mollava a nessun patto i versi da mettere in musica. Per questo, non avendo tempo da perdere, il compositore fa ricorso all'autocitazione scopiazzando se stesso, mentre la Fenice è costretta a rinviare il debutto, innervosendo il pubblico urlante:<sup>152</sup>

Pregiatissimo signor estensore, nella [...] vostra corrispondenza [...] avete incolpato, se non direttamente certo in modo assai chiaro per chi sapea leggere, il maestro Bellini del ritardo portato alla rappresentazione della sua

<sup>150</sup> Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Processi Verbali, Convocazioni, busta 5; Spettacoli, busta 3. [\$ levi]

<sup>151</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 18 marzo 1833.

<sup>152</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 26 marzo 1833.

nuov'opera la *Beatrice di Tenda*. Quest'accusa tocca più la sua morale che il suo amor proprio, poiché ove fosse vera mostrerebbe in lui o un'imperdonabile indolenza o un'egualmente colpevole temerità d'essersi assunto un impegno ch'ei non era nel caso di poter soddisfare e però voi siete in dovere di scolparlo, pubblicando i fatti quali sono e quali ve li farò fedelmente conoscere. È ben vero che il maestro Bellini per patto della sua scrittura doveva avere dal poeta Romani il libretto parte in ottobre e parte in novembre; ma è vero altresì ch'egli fino al 15 di gennaio altro da lui non aveva avuto che il duetto [...] e la cavatina della Pasta, tanto che l'impresario [...] fu costretto di ricorrere il 14 dicembre alle competenti autorità. Il Romani, come dalla sua dichiarazione sottoscritta dinanzi alla polizia di Milano dov'egli allor si trovava e che [...] fu comunicata al nobile signor dottor [Giovanni Francesco] Avesani direttore governativo [e presidente] del teatro della Fenice, si scusò del ritardo, allegando il cambiamento dell'argomento voluto dal maestro e "il suo impegno" sono le sue stesse parole "coi teatri di Milano". Perché poi sappiate che razza di cambiamento fu questo, egli è che il poeta aveva presentato al Bellini alla fine di ottobre non già un abbozzo o uno schizzo ma il solo titolo d'una *Cristina di Svezia* che al maestro non piacque, senza che l'altro n'abbia perciò dovuto cancellare un solo verso.

Passata la bufera di *Beatrice*, Giuditta Pasta rimane a Venezia per cantare al San Luca, ancora di proprietà dei Vendramin che però, con una scelta sintomatica, lo hanno ribattezzato Apollo dopo il restauro del 1833, forse per non "mescolare al sacro il profano"<sup>153</sup> o piuttosto per imitare l'intitolazione classicheggiante della Fenice e comunque cancellando l'ultimo stemma gentilizio dall'onomastica delle sale veneziane. Ma è alla Fenice che George Sand, entusiasta della città affascinante e *bon marché*, raggiunta insieme ad Alfred de Musset con cui aveva intrecciato una breve relazione, sente cantare la *star* probabilmente il 4 marzo 1834 in *Fausta* di Donizetti che tiene banco per ventun serate.<sup>154</sup> Invece il pubblico sopporta solo cinque repliche di un altro allestimento nuovo, *Ivanhoe* di Rossi e Pacini,<sup>155</sup> tratto da "uno de' più vaghi storici romanzi del celebrato signor Walter Scott" e rappresentato fra sepolcri e ruderi di Bagnara il 19 marzo 1832 col ballo classicheggiante *La vendetta d'Achille*. Rispetto alla fonte s'introduce "qualche innovazione". Infatti "onde a lieto fine l'opera condurre, s'immaginò di formare un solo personaggio di lady Rowena e dell'interessante Rebecca"<sup>156</sup> la giovane ebrea innamorata del cavaliere, non corrisposta e insidiata dal normanno Brian de Boisguilbert. Forse la decisione dipende dalla struttura *standard* delle compagnie di canto che prevedevano una prima donna protagonista e una *en travesti*, qui Giuditta Grisi nel ruolo dell'eroe. Siccome due signore che rivaleggiano alla pari sono troppe, bisogna eliminarne una senza tanto pensare a Scott. Fra gli altri cantanti di spicco scritturati alla Fenice in questo periodo,

<sup>153</sup> Casoni, Correr, ms. Cicogna 3358, II, c. 19, in Mangini, *I teatri cit.*, p. 192 [\$ Correr].

<sup>154</sup> George Sand, *Correspondance*, Paris, Gernier, 1966, II, pp. 522-523, 527.

<sup>155</sup> Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865 [\$ I-Vnm].

<sup>156</sup> *Ivanhoe*, Venezia, Casali, 1832, p. 5.

Maria García Malibran arriva solo per la stagione 1834-1835 interpretando *Cenerentola*, *Barbiere*, *Norma* e un *Otello* che il trentino Giovanni Prati, forse presente in sala, infila nella trama di *Edmenegarda*, la sua novella in versi del 1841, quando il geloso Arrigo, stavolta *pour cause*, porta la moglie a teatro dicendole:<sup>157</sup>

“Sentirai la virtù delle immortali  
melodie di Rossini in bocca a questo  
angelo ispano! Tutt’Europa ai canti  
della García sospira” [...].  
[...] Quanta vaghezza  
d’abiti e forme! E che tesoro si spande  
di profumi e di luce e che diffusa  
e terribile e mesta onda di note  
per la bella Fenice! Inni di gloria,  
canti d’amor, selvagge ire dal petto  
fulmina Otello e solitario cade  
di Desdemona il pianto e sotto i salci  
freme l’arpa divina. Oh! Chi non arde,  
chi non gela a le lunghe e disperate  
note d’amor, di gelosia, di morte?

La celebre spagnola, che morirà l’anno dopo a Manchester per i postumi di una caduta da cavallo, non ha nemmeno trent’anni ma è reduce dai successi mietuti a Parigi e a Londra. In questa occasione la *star* concede una recita gratuita all’Emeronittio di San Giovanni Crisostomo nell’aprile 1835, destando un entusiasmo così delirante e rumoroso che il proprietario le intitola il teatro.<sup>158</sup> Non sorprende l’atteggiamento fracassone degli spettatori che a Venezia come altrove, ben lungi dal conservare l’attuale *aplomb*, tenevano un comportamento simile a quello dei peggiori tifosi allo stadio, manifestando senza ritegno il gradimento e la collera, a stento frenati dalla polizia o dalla presenza del sovrano. Interpreti giovani o inesperti si presentavano in scena terrorizzati e tremanti come nella fossa dei leoni. Per esempio la povera Antonietta Vial, che Donizetti definiva “un soprano bastardo e un contralto in bauta”<sup>159</sup> ovvero in maschera, esordisce nel 1836 mettendosi a piangere davanti a tutti:<sup>160</sup>

Per quanto celebri siano gli attori, provetti nell’arte, la musica piena di effetto e il tutto perfettamente ordinato, non è possibile dare un giudizio sano la prima sera di un’opera, imperciocché se al mutarsi d’ogni spartito succede nell’animo degli attori, anche i più grandi, una timorosa sensazione, quanto maggiore la non deve essere allorché si presentano la prima volta al pubblico?

<sup>157</sup> Giovanni Prati, *Edmenegarda* (III, 100-118), Torino, UTET, s.d., p. 53.

<sup>158</sup> “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 9 aprile 1835.

<sup>159</sup> Guglielmo Barblan, *Donizetti alla Fenice*, in *La Fenice* cit., p. 102.

<sup>160</sup> “L’apatista”, 12 gennaio 1836.

Fa d'uopo che l'artista sia animato e che avvenga una simpatia tra lui e gli spettatori. Guai se in quello stato d'incertezza sorgano alcuni segni di disapprovazione! Invano l'infelice si sforza di porre in opera tutti i mezzi che gli furono accordati dalla natura [...]. Come pretendere che una giovane, la quale si mostrava la prima volta al pubblico di Venezia, potesse di tanto superare il timore da rendere gradito il suo canto? [...] Parmi che fosse mestieri sospendere il giudizio anziché mostrare una disapprovazione e risparmiare così alla timorosa donzella la lagrima che le venne sul ciglio.

Dopo questo disastro la Fenice si aspettava di risorgere con un'opera commissionata a Donizetti che aveva debuttato al San Luca nel 1818 e si era affacciato soltanto il 26 dicembre 1831 con *Anna Bolena* nel gran teatro dove collezionava successi e fiaschi.<sup>161</sup> E non ci sono dubbi il 4 febbraio 1836, quando va in scena il dramma intitolato *Belisario* su testo di Cammarano, voluto dal compositore che lavorava con lui da circa un anno. Le belve che popolano i palchi e la platea fanno le fusa e rumoreggiano soddisfatte chiamando fuori il maestro:<sup>162</sup>

La musica italiana fu cresciuta d'un nuovo capolavoro; l'*Anna Bolena* trovò un degno fratello e il *Belisario* prodotto ieri sera dal Donizzetti [*sic*] sulle scene della Fenice piacque non solo e diletto ma vinse, accese, rapì il folto uditorio che quivi ad onta del tempo malvagio erasi radunato. Lo spettacolo non fu dalla prima all'ultima nota che una successione d'applausi e di chiamate al maestro e ai cantanti. Il dramma, poiché il bel componimento del signor Salvatore Cammerano [*sic*] non va avvilito col solito titolo di libretto, è degno dell'eccellente lavoro musicale; v'ha passione, dialogo, pensieri, poesia insomma e fu tal punto nell'azione che gli applausi che s'udirono andavano direttamente al poeta. Esito più splendido, più pieno e solenne non ci ricorda che sortisse mai nessuna prima rappresentazione. [...] I quali [interpreti] tutti insieme col maestro, è quasi inutile il dirlo, furono chiamati da una sola voce, quella di tutto il pubblico sul proscenio, ove notammo la nuova gentilezza del Donizzetti che mentre ringraziava inchinandosi al pubblico con l'atto della mano e del volto si toglieva la gloria di quegli applausi e mostrava ch'erano debiti solo a' cantanti, cortese e grazioso tratto di delicatezza che alle lodi dell'ingegno gli aggiunse quella pur anco d'una rara modestia.

Alla seconda recita aumentano i boati:<sup>163</sup>

Il fuoco che s'accese la prima sera non fu un fuoco fatuo o leggero e resse e s'accrebbe alla pruova della seconda rappresentazione. Il *Belisario*, come noi nel primo articolo abbiam già preveduto, fece ieri sera miglior effetto ed ebbe applausi ancora più caldi. Meglio e fu eseguito e gustato il superbo finale della

<sup>161</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 4 marzo 1833.

<sup>162</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 5 febbraio 1836.

<sup>163</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 6 febbraio 1836.



prima parte [...]. L'aria militare ed un terzetto, che obbliammo nel primo articolo, sono due altri ingegnosi, soavissimi concepimenti, ingegnosi per la fattura dei numeri e de' suoni, soavissimi pel pensiero e pel canto e qui pure crebbe l'effetto [...]. Sono anche ricche vesti, quanto lo comporta il costume, e due belle scene fra le altre del Bagnara. E però il torniamo a ripetere, ad onta di qualche censura, più fortunata rappresentazione non ci ricorda d'aver veduta, il che non vuol dir già da' tempi d'Adamo in qua, o quando noi dicevamo ancora babbo e mamma.

Durante la terza replica il frastuono dei battimani a scena aperta copre la musica:<sup>164</sup>

Non è alcuno che ricordi nella storia teatrale un esito più solenne, più strepitoso e continuato ad ogni rappresentazione quale ottenne il *Belisario*. Dal principio alla fine gli applausi si succedevano ad ogni istante e spesso sorgevano improvvisamente a interrompere il canto, quasi cavati a forza dall'animo degli spettatori.

E così via per trenta rappresentazioni, tutte trionfali, nel corso delle quali il pubblico giunge a scortare l'autore fino al suo domicilio fra urla, strepiti e luminarie, il tutto accompagnato dalla banda.<sup>165</sup> Poi la Fenice non mette più in scena *Belisario*, uscito per sempre dal repertorio corrente, ma in compenso allestisce nell'Ottocento una sessantina di titoli donizettiani che vanno abbastanza sul sicuro. Male invece *La gazza ladra* rappresentata il 9 aprile 1836 per sette recite con la futura compagna di Verdi, Giuseppina Strepponi in piena carriera: "Esito stoico, freddo, melenso, l'esito insomma degli spettacoli che non divertono".<sup>166</sup> Ma questi alti e bassi, parzialmente coperti dal punto di vista economico grazie alla sovvenzione governativa, non sono preoccupanti perché "siamo pur sempre alla Fenice; il sole si eclissa, si cela un istante ma ricompare e fa di sua luce il mondo beato" come dichiara il cronista qualche giorno dopo raccontando il trionfo dei *Puritani*.<sup>167</sup>

Oltre che nelle scritture prestigiose e nello svecchiamento del repertorio, un altro segno di prosperità si legge nella continua presenza delle accademie ossia dei concerti organizzati ininterrottamente ogni anno dal 1832 per conto della Società Apollinea, l'antica Filarmonica attiva nelle sale che aveva in affitto al primo piano. Questi eventi diffondono un variopinto repertorio vocale e strumentale: sinfonie, esibizioni per arpa, violino o corno di bassetto, fantasie per pianoforte, brandelli di *pièces* che la Fenice non propone in palcoscenico e curiosità come il glicibarifono, una specie di clarinetto che l'inventore in persona, Catterino Catterini, suona il 6 aprile 1835 per beneficenza. Fra queste spicca un'esibizione del grandissimo Sigismund Thalberg, allora ventunenne, destinato a una carriera planetaria che invade l'Europa, gli Stati

<sup>164</sup> "L'apatista", 8 febbraio 1836.

<sup>165</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 16 febbraio 1836; "L'apatista" 10 marzo 1836.

<sup>166</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 13 aprile 1836.

<sup>167</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 26 aprile 1836.

Uniti e l'America latina. Invitato alla Fenice per il 7 aprile 1833, esegue i suoi cavalli di battaglia basati su temi d'opera che il pubblico riconosce immediatamente con grande soddisfazione:<sup>168</sup>

Fra' serali trattenimenti che di quando in quando con bello accorgimento va ordinando questa nobile società, quello dato la sera della domenica di Pasqua, 7 corrente aprile, è degno particolarmente di nota. Il signor Thalberg, la cui rinomanza nella difficil arte di suonare il pianoforte, comunque di età giovanissimo, agguaglia se non supera quella dei più celebrati virtuosi di questo stromento, secondando il desiderio della solerte presidenza, si è compiaciuto di farsi sentire in due pezzi a solo, in una *Fantasia* cioè di sua composizione con variazioni sopra due temi di Bellini e nelle note *Variazioni* di [Henri] Herz sopra il tema della marcia dell'*Assedio di Corinto*. La curiosità di udire il signor Thalberg era tanto più grande quanto che era stata altamente eccitata, volge ora circa un anno, lorché il giovine virtuoso, preceduto dalla sua fama, era passato per Venezia ma troppo frettolosamente per poter dare alla società stessa un saggio del suo raro talento. Scelta fu quindi la raunanza e la comune aspettazione lungi dal rimanere delusa trovossi, oltre ogni dire, appagata e contenta [...]. Sotto le agili sue dita ogni difficoltà sparisce, anzi quanto di più arduo offre il pianoforte diventa un giuoco e direm quasi un trastullo. L'espressione è sempre giusta, la chiarezza e la precisione somme.

Quanto alle scene sontuose, oltre a sbizzarrirsi con Romani e Bellini, progettando le tombe dei Capuleti o la foresta druidica dove abita Norma, in questo periodo Bagnara, Orsi e compagni si dedicano anima e corpo alle catastrofi. Probabilmente questa scelta vietatissima dai classici, che imponevano di raccontare in teatro gli avvenimenti funesti senza farli vedere, segnala un deciso cambio di rotta nel gusto e insieme un miglioramento della scenotecnica. Scoppia l'Etna nei *Saraceni in Sicilia* il 23 febbraio 1828, un'opera nuova di Romani e Francesco Morlacchi, mentre il Vesuvio erutta il 5 febbraio 1831 in *Fenella ossia La muta di Portici*, un dramma nuovo di Pavesi e non di Daniel Auber, comunque fuori dal comune perché la protagonista, sorella di Masaniello, non può cantare visto l'*handicap* e dunque dev'essere per forza una ballerina con grandi capacità mimiche. A parte l'argomento rivoluzionario, ne deriva un'ardita commistione di generi che la Fenice bilancia col ballo classico, intitolato *Ezio* e tratto da Metastasio. Il vulcano si risveglia nell'*Ultimo giorno di Pompei* il 14 gennaio 1832, mentre diluvia a catinelle sul lago svizzero dove si svolge un *Guglielmo Tell* che non è l'opera di Rossini:<sup>169</sup>

Il *Guglielmo Tell* è un ballo di giusta misura, di misura se si vuol anzi abbondante, quasi per compenso dell'opera [*Norma*] che a durata si può dire alquanto scadente. Quanto a composizione ed a gambe sono cose discrete

<sup>168</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 11 aprile 1833

<sup>169</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 27 dicembre 1832.

assai: [...] il solito scalpitare dei piedi, l'agitar delle braccia. Il pubblico se ne dee contentare e divertirsi ma il pubblico non fece ieri sera né una cosa né l'altra, anzi a tale e tal luogo diè qualche leggier indizio d'impazienza. Lo spettacolo termina con una buona burrasca ed una pioggia sì fitta e sì densa che gli attori potrebbero risparmiarsi la briga di mostrarsi, poiché tanto varrebbe che si mostrassero dietro al sipario. Speriamo che la pioggia si diraderà alquanto questa sera, tanto che vediamo anche noi il fatto nostro, e s'appianeranno que' flutti accuminati e fatti a mo' di gonfiotti.

Altra sciagura il 16 febbraio 1833 quando crollano, o meglio dovrebbero crollare, le mura minate nell'*Ultimo giorno di Missolongi*, durante un ballo nuovo e coraggioso che racconta una vicenda storica recente, avvenuta due anni dopo che Byron aveva trovato la morte nella cittadina lagunare del golfo di Patrasso. Più volte sollevati contro i turchi ma caduti in loro potere nel 1826, gli abitanti decidono di "dar fuoco alle polveri del sotterraneo [...] e seppellire se stessi e i nemici nelle [...] rovine. Orrendo è il consiglio; ma più orrenda la schiavitù".<sup>170</sup> E ancor più orrendo il funzionamento delle macchine alla Fenice:<sup>171</sup>

Il nuovo ballo ha fatto ieri sera fortuna e il signor [Antonio] Cortesi [coreografo] coi principali attori fu chiamato non sapremo ben dir quante volte sul proscenio; non v'è dunque che dire dell'esito. E per verità il prim'atto è cosa magnifica e toccante. I gruppi, le mosse sono benissimo immaginati ed eseguiti, le vesti ricche e di effetto e, cosa incredibile ma pur vera, nuove le situazioni. Non direm già che tutto il rimanente sia foggato sull'atto primo; vi sono le solite ripetizioni e lungherie; ma tanto vi si può passar sopra per riguardo a molti luoghi ben ideati e renduti. Quelle che non fecero le loro parti a dovere furono le mura; Missolongi [*sic*] non è caduta a tempo. Ben se n'è udito assai prima per tutto il teatro l'annuncio e le intimazioni "Giù, giù" de' macchinisti, ma ella cadde quando e come volle.

Per concludere in bellezza, brucia tutta Corinto il 12 gennaio 1836 nell'*Assedio* che però va male e si regge soltanto due sere, nonostante il finale pirotecnico di Bagnara. Oltre alle macchine che permettono di mettere in scena crolli, terremoti, eruzioni, incendi e disastri ambientali di vario tipo, altri problemi tecnici, relativi all'illuminazione e al riscaldamento, si affacciano con prepotenza dagli anni '20 dell'Ottocento, quando i teatri venivano rischiarati con candele di cera o con lumi che consumavano quantità industriali di olio d'oliva puro ma in compenso non permettevano di vedere nemmeno le signore che occupavano i palchi di fronte:<sup>172</sup>

<sup>170</sup> *L'ultimo giorno di Missolongi*, Venezia, Casali, 1833, p. 13.

<sup>171</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 18 febbraio 1833.

<sup>172</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 14 febbraio 1825.

Gli avi nostri, che volentieri comportavano in sulle scene una illuminazione in tegghie di sevo ed i personaggi vestiti di carta dipinta, poteano in buona pace sofferire ancora di rimanersene per cinque o sei ore nel buio nelle logge e nella platea. La deformità e la disconvenienza d'un tal costume non ha bisogno di alcuna dimostrazione mentre non si poteva né vedere né esser veduto [...] e inosservate e neglette rimanevano nell'oscurità dei loro palchetti le belle che ora colla eleganza delle vesti e colle grazie del loro sesso accrescono pregio e splendore ai nostri spettacoli. I progressi della civilizzazione ed i miglioramenti introdotti nel teatro doveano necessariamente condurre una rivoluzione anche in questa parte [...]. Il mezzo intanto il più ovvio che si affacciò alla mente di tutti fu quello di sospendere a mezz'aria nella platea alcune lampane che tutta la illuminassero intorno [...]. La introduzione però delle moderne lampane non andò divisa da gravissimi incomodi. Ai terzi e quarti ordini di fronte s'impose una crudel servitù; di quivi non puossi liberamente gustare lo spettacolo; quel nimico lampione vi si frappone e, a non averne inoltre allucinate le pupille, o dovete farvi ad ognora il solecchio colle mani o nascondervi dietro al vostro fazzoletto, cambiandovi ad ogni istante di posto col capo a non perdere i personaggi di vista. Chi si ritrova egualmente nei palchetti dei lati ha da combattere con quell'inciampo e con quelle fiammelle che gli cavano gli occhi, se vuole mirare nei palchi che a lui corrispondono [...]. E per parlare più specialmente del nostro [teatro] della Fenice, quelle gocce malvage che a quando a quando si sviluppavano [...], quel vedere ad una ad una morire le faci [...] con vera sciagura del nostro odorato, quel fumo che in poco d'ora mandava a male l'opera dei più diligenti pennelli, tutto ciò non vendeva egli assai caro il piacere di pascere i nostri guardi là su per le logge?

Fortuna vuole che nel 1825 ci pensi l'Archimede veneziano, Luigi Locatelli che dopo i catadiottri è diventato famoso "per la sua bella macchina de' nuovi bolli, per i suoi molini verticali, per gli suoi tentativi sulle barche in naufragabili e ultimamente per una nuova macchina da eterizzare la china". L'articolista Tommaso Locatelli, [benzoni; rete no] parente di Luigi, proseguì descrivendo ammirato un aggeggetto denominato astrolampo e basato sullo stesso principio che oggi si applica al proiettore per le diapositive:<sup>173</sup>

Giunse ad ottenere la massa di luce all'uopo necessaria col mezzo di specchi parabolici, li quali la riflettono da parecchie non visibili lucerne in raggi paralleli verso il foro predetto [praticato nel soffitto]; ed ottenne poi l'equabile distribuzione della luce mediante un ingegnosissimo sistema di lenti piano-concave occupante l'intero spazio del foro medesimo del diametro d'un piede [a Venezia circa 35 centimetri] sopra le quali essa tutta cadendo ne sorte rifratta in modo che li suoi raggi già paralleli si diffondono divergenti. Chi mira dalla platea questa lente la vede quasi come un bacino infocato e [...] non abbaglia punto la vista ch'era forse il primo ostacolo da superarsi [...]. In pari tempo è avviato al cattivo odore, al fumo e a tutte le altre sconcezze inevitabili

---

<sup>173</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 14 febbraio 1825.

nell'antico sistema [...]. Questa macchina adunque che [...] meriterebbe [...] esser detta astrolampo locatelliano, fatta espressamente per questo nostro gran teatro, fu messa in attività giovedì sera [...]. Alla fine del primo atto dello spettacolo il signor Locatelli è stato unanimemente e ripetutamente acclamato.

Dopo molti esperimenti e collaudi a porte chiuse, per la recita del 26 dicembre 1833 s'introduce l'illuminazione a gas, lasciando in sala un chiarore bassissimo. Quando l'orchestra attacca, di colpo si accendono i fari del palcoscenico e il lampadario della platea per impressionare gli spettatori. E infatti la sorpresa c'è, eccome, perché alla fine del primo atto manca il combustibile, la fiamma langue e si spegne del tutto. Fortunatamente i macchinisti, increduli nelle bizarrie della nuova tecnologia e pronti ad accendere i vecchi lumi, permettono allo spettacolo di andare avanti. Ma oltre al fatto che non funziona niente, alla prima l'opera non piace, anche se poi incontrerà. Il pubblico chiacchiera, lascia i palchi e passeggia per il teatro:<sup>174</sup>

Per quanto varii e diversi fossero le opinioni e i discorsi prima di lunga mano che si alzasse la tenda, una e medesima fu la sentenza di tutti, quand'ella si calò per la prima volta [...]. In questo soltanto non v'ebbe perfetta concordia, che tutti non lasciarono alla medesima ora il teatro. A mezzo l'atto secondo abbiamo contato più che venti palchetti già vuoti e la gente con molta comodità aggiravasi a basso e questa è pura storia [...]. L'opera è la *Fausta* del Donizzetti [...]. L'orchestra è illuminata con un nuovo sistema, ad imitazione di quello che il Locatelli veneziano inventò a Parigi ma non già con le stesse sue lampade; quindi se il primo violino rimase a mezzo spettacolo fra le tenebre, non se ne dia lode all'inventore che per verità non c'entra nulla; è tutto merito dell'imitatore.

Malgrado l'abilità di Luigi Locatelli, il 18 settembre 1836 la società proprietaria decide ugualmente di non lasciare la strada vecchia e di vendere le condutture del gas senza ripetere l'esperimento,<sup>175</sup> deliberando però l'acquisto di una stufa moderna che si rivelerà micidiale. La Fenice, come tutti i teatri dell'epoca, per ovvie ragioni acustiche e tecnologiche, era costruita in gran parte con legname ben stagionato, riscaldata e illuminata da fiamme libere o poco protette. Nel dicembre 1836 la sala era chiusa da mesi, precisamente dal 4 maggio quando si era data un'opera di Rossini dal titolo tristemente profetico: *La Cenerentola ossia La covacenera*. Forse il calorifero, collaudato il 10 e usato la sera del 12 per rendere agibili i locali durante le prove in vista della stagione invernale, malgrado la puzza avvertita da tutti era rimasto acceso dopo che il personale se n'era andato. In piena notte nell'edificio non c'è anima viva a parte il custode che dorme al quarto piano. Un "sordo mormorio" che presto diventa un "leggero crepitare" e poi un rombo

<sup>174</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 28 dicembre 1833.

<sup>175</sup> Biggi, *Francesco Bagnara* cit., p. 228.

fragoroso sveglia il malcapitato che dà immediatamente l'allarme.<sup>176</sup> Ma il fuoco divampa incontrollabile facendo implodere il tetto dell'edificio, mentre pompieri, esercito e marina, accorsi con le autorità sul luogo del disastro, s'impegnano almeno a isolare l'incendio perché non possono spegnerlo. Con la morte nel cuore, il giornalista annuncia quella che tutti avvertono come una sventura pubblica e privata:<sup>177</sup>

Il teatro della Fenice, egregia opera del veneziano Antonio Selva, uno dei più belli e grandiosi d'Italia, nobile pregio della nostra città, il ridotto della più scelta società cittadina e bene spesso ancor forestiera, quel teatro che stava fra pochi dì per aprirsi di nuovo secondo il consueto, or non è più che un mucchio di macerie e d'ancor fumanti tizzoni. Il teatro della Fenice andò miseramente in fiamme la scorsa notte, non si sa ancora, mentre scriviam, con certezza per quale funesto accidente. Il fuoco si manifestò in sulle tre ore e ad onta de' più possenti soccorsi, d'incredibili sforzi di coraggio e d'ardore per parte dei civici pompieri, ad onta dello zelo di tutte le autorità e dei più principali cittadini accorsi sul luogo, la sventura non poté essere non che impedita né men moderata. Di sì vasto e magnifico luogo reso celebre dalle opere di tanti ingegni diversi, che celebrò tante care e memorabili patrie solennità, appena or rimangono a mostrarne le tracce le esteriori muraglie. E la pubblica sciagura avrebbe pur condotto più altre private sciagure, se a tempo i soccorsi prestati non avessero ristretto ed isolato l'incendio, per cui non si ha a deplorare che l'unica ahimè troppo miserabile perdita del teatro della Fenice.

Il rogo risparmia soltanto i muri perimetrali e l'atrio della fabbrica. Un inventario degli oggetti salvati, sedie sfasciate, specchi rotti, teloni malandati per le scene, dimostra l'entità del danno, in parte coperto dalle assicurazioni che pagano 240.000 lire austriache. Siccome *the show must go on*, i soci indomiti non rinunciano al carnevale ma deliberano di festeggiarlo come se niente fosse, accordandosi coi Vendramin e spostandosi all'Apollo.

\$ dov'era l'archivio quella notte? descrizione in Casoni, pp. 50-56  
 1831-1832 direttore d'orchestra Gaetano Mares; altre volte anche primo violino  
 orchestra Valle 1833, in Bellina-Brizi, p. 445  
 Goethe, Viaggio in Italia è del 1786  
 Tommaso Locatelli, Appendice della "Gazzetta di Venezia". Prose scelte, Venezia, 1837-1880; [\$ Correr], Molmenti 6 E 17-32: patriota e direttore del quotidiano dal 1832; la "Gazzetta si tramandava non di padre in figlio ma di suocero in genero: Antonio Perlini, dal 1832 Tommaso Locatelli e poi Paride Zaiotti  
 Hugo [\$ in rete no]  
 Shelley, Dickens, Browning, Pippa Passes [\$ rachel; in rete no]

<sup>176</sup> Casoni, *Memoria* cit., p. 48

<sup>177</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 13 dicembre 1836.

Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, Paris, 1884; *Memorie*, a cura di Olga Visentini, Pordenone, Studio Tesi, 1989 [I-Vnm; maldura] secondo Martinotti, p. 110, Paganini suona alla Fenice nel 1817 e nel 1818  
 1820 Balzac, *Massimilla Doni* del 1839, rappresentazione tutta inventata; Tinti non canta nessun Barbiere ma balla alla Fenice (Fosca) nel 1828-1829 e nel 1836-1837; ma non c'è Genovese; Cartagena, presente alla Fenice nel 1832-1833 e nel 1833-1834, non canta mai nel Barbiere; però gustosa descrizione del pubblico indisciplinato [I-Vnm; in rete no]  
 Viollet-le-Duc, *Voyage d'Italie*, 1836-1837  
 Ruskin, *Le pietre di Venezia*, post 1852  
 Viaggiatori stranieri a Venezia, Genève 1981

#### 4. Dalla ricostruzione alla repubblica di San Marco (1836-1849)ok

Per l'inaugurazione del carnevale con *Lucia di Lammermoor* il 26 dicembre 1836, Bagnara deve adattare le decorazioni al palcoscenico dell'Apollo, più piccolo di quello della Fenice per cui le aveva progettate.<sup>178</sup> Frattanto Donizetti intraprende un viaggio a dir poco avventuroso per recarsi da Napoli a Venezia. Partito il 3 dicembre via mare, una settimana dopo arriva a Genova dove finisce in un lazzaretto a causa di un'ordinanza volta a prevenire l'epidemia di colera. Appresa la notizia dell'incendio durante la quarantena forzata, si rimette in cammino per Milano il giorno di Natale, approdando in laguna l'ultimo dell'anno. Qui si sente proporre dall'impresario Lanari una sonora decurtazione del suo compenso per venire incontro al disastro subito dal teatro.<sup>179</sup> Ormai è tardi per assistere al debutto della sua *Lucia* ma in tempo per quello di *Pia de' Tolomei*, la seconda opera commissionata dai soci della Fenice al compositore bergamasco. Il successo del nuovo dramma, eseguito insieme alle *Nozze di Figaro*, non la commedia di Mozart bensì un ballo di Salvatore Taglioni, non si può neanche lontanamente paragonare a quello di *Belisario*:<sup>180</sup>

L'opera del Donizetti [*sic*] ebbe un esito buono ma non d'entusiasmo e alcuni pezzi musicali sono piaciuti più ancora alla seconda che alla prima rappresentazione di sabato [...] specialmente un recitativo con accompagnamento, in cui si esprime l'agonia d'un morente [il primo tenore] [...]. Ciò però che certo non è piaciuto è il finale, in cui non si riconobbe la solita vena del Donizetti, il quale però fu domandato più volte e dall'orchestra e dal palco e più la seconda che la prima sera. Ora si dice che innanzi di partire il chiaro e fecondo maestro cambierà questo final disgraziato [...]. Il Bagnara ha fatto due belle scene, una prigioniera ed un atrio dei solitarii [...] sì che tutto sommato la *Pia* ebbe se non voga e furore ciò almeno che i francesi chiamano un *succès d'estime*.

<sup>178</sup> Biggi, *Francesco Bagnara* cit., p. 27.

<sup>179</sup> *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997, p. 632.

<sup>180</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 20 febbraio 1837.

Il recensore si esprime in termini moderati perché il pubblico, invece di fischiare o peggio, saluta l'esibizione del tenore con un "un grido generale" e "unanime" di approvazione ma per il resto si chiude in un mutismo sinistro, descritto telegraficamente dai corrispondenti forestieri: "Finale, silenzio e dei *tzt tzt* in abbondanza [...]. Aria [...] quasi come non ci fosse".<sup>181</sup> "Introduzione, silenzio [...]. Finale dell'atto primo, silenzio, silenzio".<sup>182</sup> Intanto fervono i lavori per la ricostruzione, una volta superate le ben note polemiche sul dove e sul come rifare il teatro che si fabbrica nello stesso posto più o meno tale e quale.<sup>183</sup>

La sorte di questa bella Fenice dei teatri sembra decisa; un caso impensato, crudele ne accendeva, ne attizzava le fiamme ma non ne furono al vento disperse le ceneri. Il patrio amor le raccolse, le rianimò del suo soffio, la vedremo il nuov'anno risorta e quelle fiamme medesime ch'esser doveanle sepolcro le saran letto invece a risorger forse più bella.

La direzione del cantiere è affidata ai fratelli Meduna, Giambattista ingegnere e Tommaso architetto, alfiere del neogotico alla veneziana, il cui progetto è sottoposto a una giunta della commissione dell'Ornato presieduta dal podestà Giuseppe Boldù e formata fra gli altri da Borsato e Bagnara. Bocciata la proposta di ampliare il palcoscenico interrando il canale retrostante l'edificio, i garanti permettono di approfittare della sventurata occasione per introdurre qualche innovazione tecnica e per correggere alcuni difetti,<sup>184</sup> senza nulla togliere all'indimenticabile Selva, dedicatario di un monumento collocato nell'atrio.<sup>185</sup> Si raddrizza il proscenio che prima era tondeggiante, si modifica il vano scale che diventa a vista, si apre un'entrata nel *parterre* in corrispondenza dell'ingresso principale e si costruisce un ambulacro per disbrigare il secondo e il terz'ordine di posti. Il soffitto della sala, in origine piatto e ora leggermente incurvato, accoglie la decorazione di Tranquillo Orsi, mentre Borsato ridipinge il palco reale. D'accordo con Bagnara si decidono la posizione e la frequenza dei cosiddetti "tagli" ossia degli alloggi predisposti per inserire le quinte nel palcoscenico, la cui parte agibile aumenta a ventitré metri e mezzo per circa ventotto. Tanto per fare un confronto, quello del Malibran, restaurato nel 1833 quando si chiamava ancora Emeronittio, misura ventuno per diciotto. Segno di un cambiamento sociale è il mancato ripristino delle "griglie mobili" che, in origine collocate dietro le logge, permettevano alla servitù dei nobili abbonati di sbirciare l'opera stando in piedi.<sup>186</sup> Altre migliorie, come l'aumento

<sup>181</sup> "Il pirata", 24 febbraio 1837.

<sup>182</sup> "Teatri, arte, letteratura", 25 febbraio 1837.

<sup>183</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 3 febbraio 1837.

<sup>184</sup> Pietro Chevalier, Brevi cenni intorno il teatro la Fenice, Venezia, [I-Vnm], 1837.

<sup>185</sup> Monumento eretto al professor architetto Giovanni Antonio Selva nel vestibolo d'ingresso del teatro la Fenice, Venezia, Antonelli, 1838 [I-Vnm].

<sup>186</sup> Nani Mocenigo, *Il teatro la Fenice* cit., p. 18.



delle uscite e degli sfiatatoi, sono dettate invece da ragioni di sicurezza o di comodità. Per riscaldare si adotta un sistema che somiglia al termosifone:<sup>187</sup>

Alle solite stufette [...] vennero sostituiti alcuni fornelli calefacienti, ordinati secondo i moderni sistemi, i quali dal piano terreno, ove sono collocati, diffondono il calore [...] a tutto il teatro a mezzo di tubi inseriti nelle muraglie.

Forse ricordando le mura di Missolungi che non volevano saperne di cadere, si progetta un'apparecchiatura efficiente di macchine, attrezzi, montacarichi e trabocchetti che portano su e giù dal sottopalco. Pubblicando un resoconto nel 1849, i Meduna descrivono fra l'altro gli aggeggi "imitanti" messi a punto per la gioia del rumorista, già in uso nella scenotecnica barocca ma ulteriormente perfezionati:<sup>188</sup>

Colle rivoluzioni di un tamburo, che nella interna sua cavità contiene minuti pallini di piombo, s'imita lo scroscio della pioggia [...]. Con una simile macchina potrebbesi conseguire anche il crepitare della grandine. Per lo stesso effetto della pioggia vi ha una seconda macchina, la quale è una cassa di assicelle [...]. Nell'interno alla testa ha una cassetta ad imbuto ed in comunicazione un interposto condotto a piani inclinati di cartone sottile con sedici piegature; quella contiene granelli di miglio. La cassa si tiene in bilico verticalmente sospesa alla graticola e quando con una fune la si capovolge i granelli, che stavano sul fondo, scendono di nuovo e nel percuotere i piani per i quali scorrono producono il suono che si domanda. Col declinarla in varii gradi della verticalità si può ottenere un mormorio più o meno leggiero. Il fragore del tuono si fa sentire col movimento di un cassone [...]. È portato da quattro ruote dentellate di noce [...] le quali ruzzolano nel piano del ballatoio. Apparisce tanto più lontano il romore quanto minore è la velocità che vi s'impime [...]. La macchina per la saetta consta di dodici piastre quadrate di ferro, l'una sovrapposta all'altra, con dimensioni uniformemente decrescenti [...]. Si elevano dal piano del palcoscenico e si tengono sospese con una [...] fune congiunta al vertice; sciolta questa dal vincolo che la trattiene, precipita al suolo il sistema ed il fracasso delle piastre imita lo scoppio della folgore.

Terminati i lavori di ricostruzione, che si protraggono dal febbraio al novembre 1837, con una spesa mozzafiato, bravamente la Fenice tiene fede al suo nome, risorgendo alla svelta dalle ceneri il 13 dicembre, quando si ricomincia a provare:<sup>189</sup>

<sup>187</sup> *Riedificazione del teatro la Fenice*, in *Teatro della Fenice. Almanacco galante dedicato alle dame*, Venezia, Orlandelli, 1840, p. 17.

<sup>188</sup> Tommaso e Giambattista Meduna, *Il teatro la Fenice in Venezia*, edificato dall'architetto Antonio Selva nel 1792 e ricostruito in parte il 1836, Venezia, Antonelli, 1849, pp. 51-53 [§ I-Vnm].

<sup>189</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 13 dicembre 1837.

Oggi ha un anno il teatro della Fenice in poche ore in mezzo alle fiamme periva; oggi medesimo in questo stesso teatro son già cominciate le pruove degli ordinarii spettacoli. Così piccolo tempo è bastato a riparare una perdita che pareva irreparabile e il fatto parrà anche più prodigioso chi pensi che l'opera fu di soli privati e che il vasto lavoro, a cui bastò appena la spesa d'un mezzo milione di lire austriache [in realtà circa 600.000 contro un preventivo di 200.000], fu condotto a perfezione in poco più che sette mesi. Quest'è che tutti, presidenti, ingegneri, pittori, imprenditori e fino al più meschinello operaio tolsero sopra di sé l'impresa come cosa lor propria, come fatto che di persona li riguardasse e posero intorno ad essa un disinteresse, un zelo, un amore, quasi dissi la loro ambizione, come se ognuno volesse vendicare Venezia del torto della fortuna. E però ne uscì un'opera sì magnifica, sì elegante e in ogni sua parte così perfetta che se prima era bella ora la Fenice è il bellissimo di tutti i teatri. Dir quanti pregi, quanti agi, quante comodità e perfezioni vi furono aggiunti, come in esso s'illustrò l'arte veneta sarà fatica d'altro momento, quando il capolavoro sarà sotto gli occhi di tutti; basti che noi ringraziamo quasi l'antica sciagura, la quale era necessaria a metter in mostra quanta gentilezza e quanto amor patrio s'aduni nel petto de' nostri cittadini e quanta bella schiera d'ingegni racchiuda nelle varie arti la nostra città veramente in fiore e in progresso, imperciocché quest'opera veneziana fu da soli veneziani perfetta.

Fra tanti opuscoli in prosa e componimenti in versi per la riapertura, spicca un dialogo anonimo contro il “costume di esporre sul teatro tetri e ributtanti argomenti [...] stracciacuori”, intitolato *La Fenice e il Gallo* per alludere all'“onesto e benemerito” proprietario del San Benedetto,<sup>190</sup> accostando il mitico pennuto al volatile da cortile. All'inaugurazione si stampa un sonetto dedicato al teatro e alla città.<sup>191</sup>

Famoso arabo augel che dopo il giro  
d'otto maturi lustri di tua vita  
mandasti estremo ahimè fatal sospiro  
spento da ignota micidial ferita,

dal tuo cener fumante or più gradita  
vital sembianza riacquistar ti miro  
perché fregiato di più nobil spiro  
e di gran piuma vagamente ordita.

E tu Venezia se querela acerba  
vibri al fato talor troppo t'inganni  
né sai quanta dovizia in te si serba,

<sup>190</sup> *Riedificazione* cit., pp. 19, 33.

<sup>191</sup> Nani Mocenigo, *Il teatro la Fenice* cit., p. 19.

poiché di questo augel spiegando i vanni  
tu mostri allo stranier come superba  
del tempo sprezzì e della sorte i danni.

Purtroppo l'autore, certo Giovanni Topan, fiero e commosso a un tempo, dimentica che l'"arabo augel" si era malauguratamente acceso e non voleva saperne di spegnersi. Si riapre al femminile, puntualmente il 26 dicembre 1837 alla presenza del viceré Ranieri d'Asburgo, con *Rosmonda* di Luisa Amelia Paladini "giovine poetessa lucchese" che scrive "sulle tracce d'Alfieri una tragedia per musica"<sup>192</sup> accompagnata dal *Ratto delle donzelle veneziane* con le scene acquatiche di Bagnara che come tutti i decoratori lagunari non si tira indietro quando si tratta di realizzare un ambiente marittimo.<sup>193</sup> Ed è subito fiasco il 30 gennaio 1838 per la prima assoluta della truculenta *Maria di Rudenz* di Donizetti su testo di Cammarano, rappresentata solo tre sere malgrado la celebre Caroline Unger nel ruolo eponimo e il capriccioso gotico svizzero progettato da Bagnara.<sup>194</sup> Nessuno si aspettava una caduta simile dal compositore bergamasco, amato e stimato in città, tranne il rivale Mercadante che annota compiaciuto:<sup>195</sup>

La tanto attesa opera [...] non precipitò ma sobbissò, sprofondò; il fiasco fu tale e tale che il maestro non stiede a cembalo per il terzo atto e fuggì dal teatro e né vi comparve altro per la seconda e terza recita che furono date a dispetto del pubblico per onore della firma [del contratto] con la promessa di non darla altro [...]. L'escrazione, l'indignazione, le dicerie di questo pubblico contro il maestro sono da non dirsi; chi pretende abbi vuotato il sacco, altri dicono che si è reso insolente ripetendo sempre le stesse cose [...], altri che l'abbia fatta istrumentare dagli allievi del conservatorio di Napoli.

Il disastro è talmente grave che dopo quest'opera, la terza e ultima composta per la Fenice, Donizetti non avrà più scritte. Per risollevarsi il gran teatro riprende in fretta e furia *I puritani* e finalmente rattoppa la stagione con la vecchia *Parisina*:<sup>196</sup>

È intervenuto ieri sera in teatro quel che d'ordinario tutti gli anni interviene, quel che interviene in tutte le cose del mondo, che la fortuna, la quale mal risponde da questa o quella parte quando si cerca, da sé spontaneamente si offre donde meno si pensa. E nel vero incontro alla fortuna s'è fatto assai lungo cammino; l'abbiamo cercata col maestro [Giuseppe] Lillo fra' *Longobardi in Ravenna* [*Rosmunda* per la riapertura]; [nella ripresa dei *Puritani*] l'abbiamo per monti e per balze col Bellini cercata in Iscozia [...]; da

<sup>192</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 2 novembre 1837.

<sup>193</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 9 gennaio 1838.

<sup>194</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 31 gennaio 1838.

<sup>195</sup> Saverio Mercadante, *Lettera* (s.d.), in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 682.

<sup>196</sup> "Gazzetta privilegiata di Venezia", 14 febbraio 1838.

per tutto abbiamo trovato chiusa la porta; ella non ci rispose, tanto che per disperati ci gettammo in fine nelle braccia di *Parisina* e da *Parisina* n'è venuto appunto il soccorso [...]. Nessuno né meno più se ne ricordava, onde l'opera fu quasi nuova pel pubblico. La ragione della diversità dell'effetto è questa, che la prima volta [nel carnevale 1834-1835] lo spartito era stato alterato, quand'ieri sera si diede nella sua originale interezza sì che se ne poterono valutare i pregi. Questo fatto dovrebbe mettere alla fine in avvertenza la gente; le opere dell'ingegno non s'accomodano, non s'acconciano come le vesti; è difficile indovinare il concetto che l'autore si forma in mente della bellezza ed alterandolo se ne altera spesso gli elementi e l'effetto, onde la maggior parte degli spettacoli così infelicemente accomodati o manomessi perdono e cadono. La *Parisina* è ricca di bella musica, di molti pezzi musicali di grand'effetto; ed anche qui le parti mirabilmente s'adattano a' cantanti per il che vi diedero tutto il possibil risalto [...]. Di più perfetta esecuzione non s'allegro forse mai questa felicissima *Parisina*. Lo spettacolo è posto in iscena con tutto il possibile splendore. Vi son abiti magnifici e varii ed una scena fra le altre dei giardini ducali, fatta con grande amenità di pennello dal Bagnara, dove ha un fiume d'acqua sì vera e trasparente che par quasi di specchiarsi dentro. E però, aspetta aspetta, non fummo sempre delusi ed abbiamo infine uno spettacolo per ogni parte compiuto e degno veramente della nostra Fenice.

Durante le riprese di *Parisina* Liszt si godeva un soggiorno veneziano con la sua compagna Marie de Flavigny, meglio nota con lo pseudonimo Daniel Stern o col nome del marito Charles d'Agoult che aveva lasciato per seguire il musicista, al quale avrebbe dato tre figli nei cinque anni della loro relazione. La saccente contessa, infaticabile frequentatrice dei salotti parigini ma ignara dell'opera italiana e delle sue convenzioni, annota nel diario un giudizio molto riduttivo:<sup>197</sup>

La sera [siamo stati] alla Fenice, bel teatro, molto meno grande, meno imponente della Scala ma infinitamente più grazioso. È tutto decorato da poco tempo e con gusto. I dipinti, gli ornamenti dorati, le tappezzerie verde acqua fanno il miglior effetto. La curva si prolunga fino al proscenio. Danno *Parisina* di Donizetti, una musica divertente tanto è cattiva. La Ungher [*sic*], con una voce sgradevole e una figura ordinaria, produce un grande effetto [...]. Franz [Liszt naturalmente] trova che [...] a Parigi la considererebbero esagerata.

Senza por tempo in mezzo, il giorno dopo l'impresario Lanari chiede a Liszt di suonare dicendo che, se non riesce a metter su un concerto intero, alla sua esibizione si può sempre aggiungere una farsa in un atto, tanto per riempire la serata. Il pianista pretenderebbe cinquecento franchi, considerati una cifra enorme, benché siano soltanto la metà del *cachet* pagato a Giudutta Pasta

---

<sup>197</sup> Daniel Stern [Marie de Flavigny d'Agoult], *Mémoires*, Paris, Calmann Lévy, 1927, p. 133.

qualche anno prima. Alla fine il *recital* si tiene il 27 marzo presso quella che Marie de Flavigny chiama la “société d’Apollon”:<sup>198</sup>

Si è fatto lo sforzo inaudito di dare a Franz trecento franchi per [accompagnare] la cavatina di Pacini. La sala è bella. La musica detestabile come sempre. La Ungher [*sic*] mi è piaciuta molto meno che sul palco. La sua voce sembrava più sgradevole in un salotto che in iscena dove il patetico della sua recitazione è tutta apparenza. Le donne mi sono parse carine ma orribilmente male in arnese.

In realtà per misurare la statura di Caroline Unger, che Marie sembra considerare italiana anziché magiara, basta semplicemente ricordare che nel 1824 aveva partecipato giovanissima al debutto della *Nona* e della *Missa solemnis* di Beethoven. Entusiasta di tutto il recensore veneziano:<sup>199</sup>

Se nell’altro valesse a dimostrare che Venezia è ancora una gran capitale, basterebbe a farlo conoscere il magnifico tenore de’ suoi spettacoli e la quantità grande del bel mondo che li rende splendidi e lieti. Certo una città ch’ha tanta copia d’agiate persone e a loro basta in tutte le più difficili esigenze della moda e del lusso più squisito, quale con piacere s’ammira ne’ pubblici luoghi e nelle private pareti, questa città dee dirsi in bel fiore e si vuole essere o ciechi affatto od ingiusti a non riconoscere che qui in questa parte ha notabil progresso. Sono sorti in ogni arte necessaria al comodo e agiato vivere valentissimi artefici; se n’è corretto, migliorato il gusto, il che non si sarebbe certo ottenuto senza il sostentamento della pubblica ricchezza, poiché queste arti non vivono se non per la protezione di un numero grande di ordinazioni. Fuor di dubbio, nel secolo XIX non si vuol avere le idee e le pretensioni del secolo XVIII; non si vuole ricondurre il pensiero all’età dell’oro del mondo; pure per l’età delle strade di ferro in cui si vive, quanto intorno ancora vediamo ci dee riconfortare e noi abbiamo sovente occasione di allegrarci e gloriare di questa nostra cortese e splendida Venezia. Questa occasione ora ci porse la benemerita Società Apollinea nella solita annua grande accademia da lei data martedì sera, solita quanto al costume ma insolita veramente e magnifica quanto a numero ed eleganza di genti e a perfezione di trattenimento [...]. Fra mezzo ad alcuni noti componimenti delle opere più applaudite, si udirono altri nuovi parti delle ispirate muse del Rossini e del Mercadante, cantati da quell’Ungher [*sic*] che, con un’abilità superiore ad ogni encomio e quasi ispirata da questa grande occasione e da uditorio si ragguardevole, ne fece gustare tutte le più arcane bellezze [...]. Ma qui non si terminò tutta questa solennità musicale; un nome venne a compierla, un’eccellenza famosa in tutta l’Europa, un ingegno gigante, mostruoso, il primo forse della sua specie, Liszt infine, il gran mago del gravicembalo, quel Liszt del quale dire non si saprebbe se l’arte per lui fosse nata od egli per l’arte nascesse, sì la sua anima è

<sup>198</sup> Stern, *Mémoires* cit., p. 135.

<sup>199</sup> “Gazzetta di Venezia”, 30 marzo 1838.

temprata su quell'istrumento e l'arte e la natura sono in lui immedesimate. Qui cessa l'ufficio del critico; dove il potere vince quasi il confin del credibile, quegli perde il suo diritto e non ha più voce che l'ammirazione e l'entusiasmo. Le più astruse difficoltà dell'arte non sono per lui che la più ovvia od ordinaria espressione a significare il suo musicale concetto. Noi non possiamo che giudicar dell'effetto; quanto al modo d'ottenerlo e alle particolarità che si riferiscono all'esecuzione, diremo solo che i più grandi nostri maestri, e ben \$ ne abbiamo di tali, sono i suoi maggiori ammiratori [...]. La gentile società corrispose con presenti degni di lei all'opera degli egregii virtuosi che partirono tocchi di riconoscenza e pieni di desiderio di riveder questo cielo ospitale, dove ogn'ingegno distinto trova tante feste e così onorevoli accoglimenti.

Oltre a Liszt, le accademie di beneficenza e quelle organizzate ogni anno dall'Apollinea continuano a proporre un repertorio misto, vocale, strumentale, coreografico e sacro. Arpisti maschi, violiniste femmine, virtuosi di pianoforte, contrabbasso o clarinetto eseguono prevalentemente variazioni e fantasie su temi d'opera. A conferma del fatto che le scelte della Fenice sono sempre *à la page*, il 26 dicembre 1838 arriva fresco fresco dalla Scala *Il giuramento* di Mercadante, a proposito del quale l'autore scrive di aver intrapreso una rivoluzione antirossiniana:<sup>200</sup>

Variate le forme, bando alle cabalette triviali, esilio ai crescendo, tessitura corta, meno repliche [ossia ripetizioni di parole o di porzioni di testo], qualche novità nelle cadenze [ossia nelle esibizioni di bravura che concludono il pezzo chiuso], curata la parte drammatica, l'orchestra ricca senza coprire il canto, tolti i lunghi assoli nei pezzi concertati che obbligavano le altre parti ad essere fredde a danno dell'azione, poca grancassa, pochissima banda.

Invece non si vede l'altro capolavoro scaligero di Mercadante, *Il bravo* del 1839, ricavato indirettamente dall'omonimo romanzo, sottotitolato *A Venetian story* e pubblicato nel 1831 da James Fenimore Cooper, l'autore del celebre *Last of the Mohicans*. Immediatamente tradotta in italiano, la vicenda aveva fatto andare in bestia i veneziani che non avevano esitato a definire lo scrittore americano un "selvaggio appena incivilito"<sup>201</sup> che aveva descritto a tinte cupe il governo della Serenissima per dimostrare la superiorità della democrazia statunitense rampante. A questo genere, funestato da spioni, inquisitori di stato, piombi e segrete, appartiene anche una *pièce* di Byron, *Marino Faliero* del 1821, che narra le note avventure del doge giustiziato nel 1355 per aver ordito una congiura. Il soggetto, caro ai pittori lagunari fra cui Hayez e Borsato, viene usato nel 1835 da Donizetti per un dramma ricco di sinistro colore locale, popolato da gondolieri che vogano di notte, chissà perché, e ripreso una sola volta alla Fenice nel 1840. Coerentemente la

<sup>200</sup> Giovanni Carli Ballola, *Mercadante e "Il bravo"*, in *Il melodramma* cit., p. 375.

<sup>201</sup> Fabio Mutinelli, *Dell'avvenimento di sua maestà [...] Ferdinando I d'Austria e delle civiche solennità d'allora, Venezia, [I-Vnm], 1838*, p. 11.

presidenza boccia pure una proposta di Verdi, rifiutandosi di lanciare nel 1843-1844 un'opera tratta dai *Two Foscari* di Byron che implicavano un capo di stato appartenente a una famiglia potente in città, senza contare la figuraccia che i Loredan e i Barbarigo facevano nel dramma. *I due Foscari* di Verdi si daranno ugualmente, ma al teatro Argentina di Roma, e canteranno alla Fenice appena due volte nell'Ottocento, solo dopo le recite all'Apollon e al Gallo di San Benedetto.

Se osteggiano questo filone scabroso, fortunato in ambiente anglosassone, dal 1840 i soci accolgono però di buon grado gli operisti francesi come Auber che spunta in un concerto il 25 marzo col terzetto di *Scaramouche* e con la sinfonia della *Muette de Portici*, rappresentata in sala a brandelli in forma antologica nel febbraio 1841. Il 23 maggio 1843, con *Zampa ou La fiancée de marbre* di Ferdinand Hérold, un *opéra comique* tradotto in italiano, va in scena *Giselle ou Le wilis*, la famosa coreografia da poco allestita a Parigi. Prima di diventare l'amante di Ernesta Grisi, cugina della cantante Giuditta, all'epoca Théophile Gautier stava con la sorella di lei, la ballerina Carlotta. È per questo che scrive il soggetto e una splendida descrizione di *Giselle* in cui la ragazza trionfa al debutto francese nel ruolo della protagonista, costretta al parossismo della danza da viva e da morta.<sup>202</sup> Quanto ai tedeschi, dal Regio di Torino il 26 dicembre 1840 la Fenice importa *Il templario* di Carl Otto Nicolai, quasi nuovo e tratto da *Ivanhoe* ma stavolta con lady Rowena che canta. La promettente serie di novità s'interrompe di colpo quando c'è di meglio. Cambia musica, grazie all'egemonia di Verdi che si afferma velocemente e dappertutto nella penisola.

Figura più unica che rara nel pur fiorente bazar operistico italiano, Verdi compone per i fatti suoi, lontano dal teatro, possibilmente dettando legge a tutti su tutto, cosa per nulla scandalosa perché il libretto se lo pagava da sé. Nel 1842 la sua controparte veneziana, Francesco Maria Piave ormai trentenne, aveva lasciato la tipografia Antonelli dove lavorava col fratello Andrea correggendo le bozze per meno di 1.800 lire all'anno.<sup>203</sup> Librettista più o meno fisso della Fenice e responsabile della messinscena dal 1849, non è l'unico ma il più noto fra i poeti bistrattati dagli storici della letteratura e dai posteri che ridacchiano quando leggono i suoi versi, dimenticando la somiglianza di certi passi col Manzoni lirico. Del resto a quest'epoca il testo per musica non è più un genere letterario autonomo ed elevato che si può stampare negli *opera omnia* dell'autore come avevano fatto Apostolo Zeno, Metastasio e più tardi Romani, epigono ottocentesco del poeta cesareo. Ora il declino del drammaturgo, della sua capacità di decisione e della cura che mette nei testi è proporzionale all'irresistibile ascesa del compositore. Con tutto ciò, dal carteggio affettuoso e confidenziale in cui il cigno di Busseto chiamava

<sup>202</sup> Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, pp. 95-111.

<sup>203</sup> Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 29; *Verdi e la Fenice*, Roma, Officine del Novecento, 2000.

“caro gatto” l’insostituibile collaboratore,<sup>204</sup> si vede che i patti chiari tra Verdi e Piave determinano un’amicizia lunga e per la pelle.

Com’è noto Verdi non era un bambino prodigio, visto che aveva debuttato alla Scala all’età di ventisei anni con *Oberto conte di San Bonifacio* nel 1839. Dopo il fiasco di *Un giorno di regno* e il trionfo di *Nabucco* e dei *Lombardi*, dati sempre a Milano nel 1842 e nel 1843 e immediatamente ripresi alla Fenice, in quell’anno il compositore tratta con la presidenza per un’opera non definita da rappresentarsi nel 1844 “il primo sabato di febbraio”.<sup>205</sup> La parcella di 12.000 lire austriache lorde prevede la cessione *in toto* dei diritti che poi il teatro venderà a Ricordi, con le spese del libretto a carico del musicista. Sfruttando l’occasione di consolidare in un’altra piazza importante e diversa il successo già ottenuto nella capitale della Lombardia, il compositore investe molte energie per cercare un soggetto dalle tinte forti, considerando fra l’altro un *Re Lear* da Shakespeare e un *Corsaro* da Byron che realizzerà per Trieste nel 1848 ma che non si vedrà nella sala veneziana fino al 1853. Invece Alvise Francesco Mocenigo, presidente agli spettacoli o all’economia dal 1840 al 1858, per il testo propone un *Cromvello* ricavato da Scott e una collaborazione con Piave, ancora poco esperto ma residente in città e dunque in grado di trattare comodamente con la censura.

Mentre il poeta finisce il lavoro, che nel frattempo ha cambiato titolo e si chiama *Allan Cameron*, Verdi si entusiasma per un altro argomento: *Hernani* di Victor Hugo, il manifesto del teatro romantico francese uscito nel 1830, vagheggiato anche da Bellini e mai portato a termine. Di malavoglia Piave si adatta a ricominciare purché Verdi s’impegni ad affidargli un dramma entro l’anno successivo e paghi per gli altri due 900 lire in tutto, meno di un decimo del compenso netto che tocca al maestro.<sup>206</sup> La presidenza si adopera per superare le maglie della polizia austriaca, limitando gli aspetti politici di *Hernani* e garantendo la dignità del personaggio sovrano, l’imperatore Carlo V d’Asburgo che nell’originale non faceva una gran bella figura. Ma la scelta del *cast* spettava per contratto a Verdi che rifiutò categoricamente un protagonista maschile interpretato da un contralto *en travesti* e tenne saldamente in pugno i capricci della prima donna Sophia Loewe che pretendeva cabalette e rondò, per emergere come nei ruoli di Abigail in *Nabucco* o di Giselda nei *Lombardi* che aveva interpretato alla Fenice. La sera del debutto, il 9 marzo 1844, il soprano stona a più non posso, mentre il tenore, affetto da un abbassamento di voce dovuto a una “cronica indisposizione di quelle membrane mucose” stando al certificato medico,<sup>207</sup> deve cantare lo stesso perché Mocenigo non se ne dà per inteso e si rivolge alla polizia. Malgrado tutto *Ernani* riscuote un gran successo, incassando circa 2.000 lire austriache, tanto che d’ora in poi il gran teatro allestirà una media di due spettacoli verdiani all’anno, vecchi o nuovi, per tutto il resto del secolo.

<sup>204</sup> Conati, *La bottega* cit., p. 152.

<sup>205</sup> *Scrittura teatrale* (28 maggio 1843), in Conati, *La bottega* cit., p. 51

<sup>206</sup> [§ I-Parte], *Ernani ieri e oggi*, in “Bollettino di studi verdiani”, X, 1987.

<sup>207</sup> *Certificato* (11 marzo 1844), in Conati, *La bottega* cit., p. 130.



Intorno alla voce femminile stretta d'assedio dai tre pretendenti, in *Ernani* si stagliano i profili melodici delle parti maschili, individuate con precisione e finemente scolpite. Allo slancio del tenore innamorato, fiero e bandito, allo statico andamento canuto del basso, il vecchio Silva, si contrappone la contegnosa mobilità giovanile del baritono, Carlo V che paradossalmente acquista una statura morale e sovrana, prescritta dalla censura, grazie non tanto alle parole che Piave gli mette in bocca quanto alla nobiltà delle frasi musicali che Verdi gli regala. Malgrado imprima una svolta significativa alla drammaturgia corale impiegata in precedenza dall'autore, l'opera brilla ugualmente per alcune scene di massa, prima fra tutte quella della congiura ambientata nei "sotterranei sepolcrali che rinserrano la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana" dove i ribelli "si abbracciano e nella massima esaltazione, traendo le spade, prorompono nel seguente coro":<sup>208</sup>

Si ridesti il leon di Castiglia  
e d'Iberia ogni monte, ogni lito  
eco formi al tremendo ruggito  
come un dì contro i mori oppressor.

Siamo tutti una sola famiglia,  
pugnerem colle braccia, coi petti.  
Schiavi inulti più a lungo e negletti  
non saremo finché vita abbia il cor.

Sia che morte ne aspetti o vittoria  
pugneremo ed il sangue de' spenti  
nuovo ardere ai figliuoli viventi,  
forze nuove al pugnare darà.

Sorga alfine radiante di gloria,  
sorga un giorno a brillare su noi,  
sarà Iberia feconda d'eroi,  
dal servaggio redenta sarà.

Non si capisce perché l'ottusa censura, preoccupata di eliminare per sistema parole come "sangue" o "brando" ma soprattutto "patria" e "libertà", abbia ignorato sia l'evidente allusione al "leon" che sbraraglia i "mori", sia la valenza politica del decasillabo anapestico, eroico e guerriero, usato fra l'altro dal Monti sanguinario e giacobino nel truce *Inno patriottico per il sesto anniversario del supplizio di Luigi XVI* cantato alla Scala il 2 piovoso 1799, da Manzoni nel *Marzo 1821*, da Berchet in una sezione del *Giuramento di Pontida* e perfino dagli anonimi estensori dei manifesti patriottici da strada [Benzoni].

---

<sup>208</sup> *Ernani*, Venezia, Molinari, s.d., pp. 23, 26.

Dopo la pantomima e l'*Attila* di Farinelli, il 17 marzo 1846 il re degli unni calca le scene della Fenice per la terza e ultima volta nell'Ottocento, preceduto all'Apollo da un'opera sullo stesso argomento, musicata nel 1845 da Francesco Malipiero. È questo il secondo lavoro di Verdi scritturato da Lanari per la maggior sala veneziana, tratto da *Attila, König der Hunnen* di Werner, il dramma del 1808 che il compositore legge nella primavera del 1845 e che descrive con calore a Piave.<sup>209</sup> Anche se nel corso delle trattative manda all'amico la tragedia e il canovaccio del vecchio ballo di Angiolini, alla fine il compito di stendere il libretto spetta a Temistocle Solera, il poeta ferrarese che aveva fornito alla Scala *Oberto, Nabucco, I lombardi e Giovanna d'Arco*. Ma per le consuete modifiche in corso d'opera, Verdi si servì ugualmente di Piave, con grande scandalo dell'autore che gli mandò una lettera amareggiata e risentita.<sup>210</sup> Il risultato si allontana dalla fonte per l'eroica statura del generale Ezio, per l'assenza di Onoria, corrotta sorella dell'imperatore Valentiniano III, e per il nome della protagonista, cambiato da [in rete no] Hildegonde in Odabella, forse perché Solera aveva già scritto un'*Ildegonda* nel 1840. Stavolta le scene si devono a Giuseppe Bertoja, dal 1840 successore di Bagnara che aveva ottenuto la cattedra di paesaggio all'Accademia di Belle Arti e si dedicava alla progettazione di giardini all'inglese, continuando a far parte della commissione dell'Ornato che vagliava le decorazioni per la Fenice.<sup>211</sup> Inesistente nell'originale, l'ultimo quadro del prologo rappresenta un luogo ben noto agli spettatori:<sup>212</sup>

Rio Alto nelle lagune adriatiche. Qua e là sopra palafitte sorgono alcune capanne, comunicanti fra loro per lunghe asse sorrette da barche. Sul davanti sorge in simil guisa un altare di sassi dedicato a San Giacomo [l'attuale chiesa di San Giacometto]. Più in là scorgesi una campana appesa ad un casotto di legno che fu poi il campanile di San Giacomo. Le tenebre vanno diradandosi fra le nubi tempestose; quindi a poco a poco una rosea luce, sino a che (sul finir della scena) il subito raggio del sole innondando per tutto riabbella il firmamento del più sereno e limpido azzurro.

Scampato ancora una volta alla burrasca lagunare della leggenda marciana, guidando una flottiglia di barche arriva il giovane Foresto, sconfitto ma ardimentoso *leader* di un popolo che sfugge al flagello di Dio. Dopo essersi interrogato sul destino dell'amato soprano nel cantabile patetico, l'eroe mostra nella cabaletta l'altra faccia del tenore ottocentesco, quella pubblica, bellicosa e patriottica:

<sup>209</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, pp. 437-438, con data errata 1844; *Lettera* (s.d.), in Conati, *La bottega* cit., pp. 143-145.

<sup>210</sup> *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma, Reale Accademia d'Italia e Accademia dei Lincei, 1935-1947, IV, p. 245.

<sup>211</sup> Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice (1840-1902)*, Venezia, Marsilio, 1998.

<sup>212</sup> *Attila*, Venezia, Molinari, s.d., pp. 9, 11.

FORESTO

Cara patria, già madre e reina  
di possenti magnanimi figli,  
or macerie, deserto, ruina  
su cui regna soltanto squallor...

Ma dall'alghe di questi marosi,  
qual risorta fenice novella,  
rivivrai più superba, più bella,  
della terra e dell'onde stupor!

CORO

Sì, dall'alghe di questi marosi,  
qual risorta fenice novella,  
rivivrai, nostra patria, più bella,  
della terra e dell'onde stupor!

E qui cala il primo sipario. Magistrali i versi che ammiccano alla Serenissima, al retaggio romano, al contesto acquatico, forse alla situazione presente e certo al nome stesso del teatro. Entusiasmante da parte di Verdi, che teneva particolarmente a questo episodio,<sup>213</sup> il trattamento musicale dei marziali decasillabi anapestici e travolgente l'ottimistica impennata della melodia nella seconda strofa che stringe un patto sociale costituente fra l'esposizione del solista e la ripresa omoritmica del coro. Nessuno, fra quei presenti che discendevano dai padri aquileiesi, avrebbe potuto rimanere sordo al richiamo di un soggetto encomiastico, emblematico e persistente come questo, usato da secoli per celebrare l'emergere della città e i fasti della sua oligarchia. Basti pensare, oltre alle innumerevoli scene analoghe presenti nell'opera secentesca, all'*Ezio* che Metastasio aveva scritto nel 1728 per il Grimani di San Giovanni Crisostomo o alla *Fondazione di Venezia* del 1736, un divertimento per musica di Goldoni che si svolge nell'arcipelago, abitato dagli umili pescatori ma ripopolato dai patrizi in fuga dalla gronda lagunare. Un successo enorme arride all'opera che incassa circa 5.500 lire austriache. Il maestro era convalescente da una lunga "febbre gastrica che durò molte settimane e recidivò lasciando affievolito il corpo e ingorgate le ghiandole del mesenterio"<sup>214</sup> ma non gli impedì né di farsi portare in trionfo con la banda fra battimani, urla e fiaccolate, né di partecipare a un festoso banchetto il 21 marzo, durante il quale si declamarono alcuni componimenti in suo onore.<sup>215</sup>

Malgrado cabalette e cori verdiani, volendo ci sarebbe da discutere sul presunto patriottismo dei soci che facevano illuminare la sala per il

<sup>213</sup> *Lettera* (29 settembre 1845), in Conati, *La bottega* cit., p. 159; Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EdT, 1988, VI, *La spettacolarità*, p. 99.

<sup>214</sup> *Certificato* (22 marzo 1846), in Conati, *La bottega* cit., p. 172.

<sup>215</sup> "La fama", 30 marzo 1846.

compleanno del sovrano come nel resto d'Italia dove la lettura di certe opere in chiave liberale non era immediatamente univoca né per il pubblico né per la censura. Per esempio il 6 ottobre 1838 *Al fausto arrivo di Ferdinando I*, imperatore per modo di dire vista la potenza di Metternich, con l'opportuno corredo di pescatori, nereidi, tritoni e geni del luogo, fra Olimpo e laguna erano tornati a cantare Giove e Adria che non si vedevano alla Fenice dal 1815. Più che il debole monarca, il cui nome campeggia nel sole che spunta in scena dopo la recita, si celebrano imponenti lavori pubblici:<sup>216</sup>

ADRIA *quasi rapita in soave visione*

A me del futuro già squarciasi il velo,  
la terra s'infiora, sorridemi il cielo!  
Risorgon più belle le mura cadenti,  
è doma la furia dell'onde, dei venti,  
a render comuni dovizie desio  
congiunta vegg'io l'Insubria col mar.

Le note a piè di pagina informano che si tratta rispettivamente dei palazzi [benzoni] “da ristrutturarsi ad uso di Museo Nazionale Veneto”, attuali Gallerie dell'Accademia, della “diga da costruirsi a render più sicura l'entrata dei legni a Malamocco”, gettata dal 1838 al 1849 su progetto dell'ingegnere bergamasco Pietro Paleocapa, e della “strada di ferro che congiungerà Venezia a Milano”, la linea Ferdinandea che fino al 1866 resterà la spina dorsale del trasporto veneto su rotaia. Ideato e realizzato da Tommaso Meduna dal 1841 al 1846, il ponte cambia l'assetto della città lagunare che negli anni '40 vede un gran fervore di restauri, demolizioni e costruzioni, escavo e interrimento di canali.<sup>217</sup> Un viaggiatore spagnolo, il drammaturgo e romanziere Pedro Antonio de Alarcón, descrive il moderno sistema di arrivare in città, percorrendo l'“istmo artificiale” a suo dire “una delle opere più ardite che esistano in Europa”:<sup>218</sup>

È buio pesto. Partendo da Mestre costeggiamo qualche forte. Poi vediamo biancheggiare il terreno a destra e a sinistra della strada. “Cos'è che biancheggia?” chiedo a un compagno di viaggio. “Acqua” mi risponde. In effetti quella è acqua, illuminata lievemente dalla luna. Stiamo entrando nel magnifico viadotto di una lega [in Ispagna pari a a circa cinque chilometri] che unisce Venezia al continente. In altri tempi avremmo dovuto prendere una barca per arrivare all'arcipelago che forma la città. Oggi la ferrovia passa sulle acque come il popolo ebreo sopra il Mar Rosso.

Anche il 12 aprile 1842 in piena dominazione austriaca, la presidenza non si fa scappare l'occasione di festeggiare Maria Adelaide d'Asburgo, figlia del

<sup>216</sup> *Al fausto arrivo di Ferdinando I imperatore e re*, Venezia, Antonelli, s.d., pp. 13-14.

<sup>217</sup> Giandomenico Romanelli, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina, 1977, p. 299 \$.

<sup>218</sup> Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid a Napoles*, Madrid, Gaspar y Roig, 1861, p. 294.

viceré, che impalma Vittorio Emanuele di Savoia, futuro sovrano di Sardegna e primo d'Italia ma per ora soltanto un giovanottello reazionario. Nell'*Omaggio* reverente musicato da Buzzolla, mentre la Dora impersona il Piemonte, Vinegia rappresenta il Lombardo Veneto col fiume Olona, ricordando i numerosi matrimoni fra le due casate e l'ardito comportamento dello sposo in battaglia, storicamente documentato ma non ancora avvenuto. Dal canto suo il pubblico, piuttosto che uno slancio libertario, esprime rumorosamente violente passioni che con la politica non hanno nulla a che fare, abbandonandosi a qualche episodio d'intemperanza. Per esempio dopo la partenza di Fanny Elssler, la ballerina che il 10 febbraio 1846 interpreta Esmeralda nell'omonima coreografia tratta da *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo, in preda a una crisi collettiva di feticismo gli spettatori invadono la sua stanza d'albergo, riducono in mille pezzi il vaso da notte e si disputano i cocci a suon di pugni, mostrandoli poi con orgoglio in tutti i caffè cittadini.<sup>219</sup> Il sesso c'entra poco e non è un mezzo, o forse non lo è ancora, per far carriera in teatro perché gli abbonati della Fenice e i frequentatori della platea valutano le prestazioni tecniche senza badare all'aspetto dell'interprete. Se fosse altrimenti, non avrebbe ottenuto successi folgoranti Marianna Barbieri Nini, una cantante di leggendaria bruttezza, applauditissima nel gran teatro durante l'inverno 1844-1845.

Però il cartellone del Quarantotto è rivoluzionario se non altro perché prevede ben tre opere d'argomento shakespeariano: una vecchia, *Otello* di Rossini, proibito dalla censura austriaca per paura dei disordini che potevano scatenarsi alla rievocazione della Serenissima in gloria;<sup>220</sup> una seminuova, *Macbeth* di Verdi, allestito alla Pergola di Firenze pochi mesi prima e indubbiamente coraggioso per la mentalità dei soci che non avevano mai visto niente sull'argomento, nemmeno il fortunato ballo di Charles Lepicq del lontano 1785 o quello di Clerico intitolato *I due spettri al convito* del 1802; e infine un dramma commissionato appositamente, *Amleto* di Giovanni Peruzzini musicato da Antonio Buzzolla. L'autore del libretto, stretto parente del testo classicheggiante di Romani, dichiara nell'*Avvertimento*:<sup>221</sup>

Chi conosce l'*Amleto*, la sublime creazione di Shakespeare, può facilmente vedere com'ella sia tutt'altro che adattabile alla ristretta forma di un dramma per musica. Che se pure lo fosse, io mi sarei astenuto dal porvi mano come da una profanazione. Dichiaro pertanto che dall'*Amleto* del sommo inglese non tolsi quasi altro che il nome, e per il prestigio ond'esso è rivestito e perché è storia che si confonda quasi nella favola, per cui mi poteva esser lecito immaginare da me situazioni drammatiche adattate al genere piuttosto grandioso e fantastico della musica moderna. Se io sono riuscito ad offrire al maestro siffatte situazioni, voglio sperare di essere giudicato dal pubblico con qualche indulgenza.

<sup>219</sup> Rosselli, *L'impresario* cit., pp. 153, 200.

<sup>220</sup> Nani Mocenigo, *Il teatro la Fenice* cit., p. 28.

<sup>221</sup> *Amleto*, Venezia, Rizzi, 1848, p. 3.

Se il pubblico poteva non essere tutto d'accordo nel gennaio 1848, quando alla Fenice alcuni soci si alzarono in piedi per applaudire il capo della polizia,<sup>222</sup> non c'è ombra di dubbio il 6 febbraio, alla replica del *Macbeth* verdiano che andava in scena dal 26 dicembre. Nell'atto quarto il duettino è sommerso dalle ovazioni indisciplinate degli astanti che cantano a squarciagola insieme al coro:<sup>223</sup>

La patria tradita  
piangendo ne invita!  
Fratelli! Gli oppressi  
corriamo a salvar.

Il frastuono cresce quando la prima ballerina si presenta in costume tricolore. Inutilmente gli ufficiali austriaci, che tingono di bianco la platea con le loro uniformi, cominciano a rumoreggiare irritati, battendo le spade sul pavimento, perché tanto nei palchi le signore imperterrite estraggono, sventolano e intrecciano fazzoletti bianchi rossi e verdi. È necessario l'intervento di un'intera compagnia di croati per sgombrare il teatro. In seguito alla manifestazione la polizia emette un'ordinanza che impone di non rappresentare la pantomima e d'interrompere l'opera dopo il terzo atto, senza eseguire l'ultimo che contiene la "patria" innominabile.<sup>224</sup> Dunque lady Macbeth non si lava le mani macchiate di sangue, la foresta di Birnam non si muove e soprattutto la Scozia non si libera dal tiranno omicida. In compenso dal 22 febbraio s'innescò una reazione a catena in tutta Europa, quando insorgono una dopo l'altra Parigi, Budapest, Vienna e Berlino, piegando Federico Guglielmo IV di Prussia o cacciando Metternich e Luigi Filippo di Francia. A Venezia, dopo una settimana di sommosse che liberano a furor di popolo Daniele Manin e Niccolò Tommaseo, arrestati dagli austriaci, il 22 marzo gli stranieri decidono di evacuare la città. Alla Fenice andava in scena un'opera nuova di Pacini sul leggendario capoclan che nascose Carlo II Stuart nel 1651 per sottrarlo alle ire dei puritani. Si tratta del dramma scartato da Verdi quattro anni prima all'epoca di *Ernani: Allan Cameron* di Piave dove Cromvello rima con Lochiello ossia col castello scozzese di Lochiel. Come sempre le scene sono di Giuseppe Bertoja che annota in fianco al bozzetto raffigurante le rovine di un "refettorio d'antico monastero":<sup>225</sup>

Quest'opera fu scritta per la Fenice di Venezia nel carnevale 1848 ed eseguita proprio nei giorni che scoppiò la rivoluzione. Alla seconda recita [il 22 marzo], finita l'opera, essendosi nella giornata costituita la guardia civica tutta la compagnia volle sostare in pattuglia. Il conte [Alvise Francesco] Mocenigo Alvisopoli, allora presidente, si mise alla testa sebbene un po' zoppo e sostenne

<sup>222</sup> Rosselli, *L'impresario* cit., pp. 166, 201.

<sup>223</sup> *Macbeth*, Venezia, Rizzi, 1847, p. 28.

<sup>224</sup> Nani Mocenigo, *Il teatro la Fenice* cit., p. 28.

<sup>225</sup> Giuseppe Bertoja, *Sala terrena*, in Biggi e Muraro, *Giuseppe e Pietro Bertoja* cit., p. 98.

che eravamo una fila interminabile. C'erano il maestro Pacini, Piave, [Felice] Varesi [primo basso baritono della stagione], [Domenico] Conti tenore [...], [Giacomo o Luigi] Caprara [macchinista] eccetera. Ma siccome armi non ve n'erano, ci armammo con le armi, spade eccetera dell'attrezzatura e solo il conte e Varesi avevano vere spade [...]. Però, sebbene fosse una vera mascherata di carnevale, tuttavia in piazza San Marco alla sola nostra comparsa fuggì una forte pattuglia austriaca [...] che secondo i patti doveva rimanere in caserma.

Nel suo interminabile romanzo storico, Rovani rammenta di aver assistito personalmente nel 1848 a un episodio simile a quello narrato da Bertoja, in tutto analogo a molti altri avvenuti durante le rivoluzioni giacobine dell'ultimo Settecento, quando i cittadini romani si travestivano da Bruto o da Catone usando i costumi dei depositi teatrali:<sup>226</sup>

Lo scrivente si ricorda benissimo di aver veduto un impresario, nominatosi da se stesso colonnello, passeggiare in piazza San Marco con spallini dorati e galloni doppi e tripli, facendo battere sul lastrico la sciabola stessa che pochi giorni prima al San Samuele aveva doperato il conte d'Almaviva [ovviamente nel *Barbiere*] per spaventare don Bartolo [...]. Ma purtroppo codesti scandali che offendono la maestà dei grandi avvenimenti sono malattie inevitabili dei popoli che, tenuti in lunghissima schiavitù, vengono assaliti da una specie di capogiro nel respirare le prime aure della libertà, come chi rimasto a lungo nell'oscurità della prigione ha offesa la vista dalla repentina luce o, avendo lo stomaco estenuato dall'imposto digiuno, sente sconvolgersi dal primo vino a morbosa ubbriachezza.

Formato il governo veneziano provvisorio, quello vero, il 23 marzo nel gran teatro si canta un *Inno per la guardia civica* e si scioglie un evviva a Pio IX che allora sosteneva la politica moderata e federalista. Contemporaneamente in cinque furiose giornate i milanesi costringono gli uomini di Radetzky a levarsi di torno e a rifugiarsi nel quadrilatero formato dalle piazzeforti di Peschiera, Verona, Legnago e Mantova. Alla Fenice si festeggia il 26, con una gran luminaria, la liberazione del capoluogo lombardo, guidata da Luciano Manara alla conquista di porta Tosa. Spaventato dal rischio di una rivoluzione democratica, il titubante Carlo Alberto muove troppo tardi da Torino, lasciando alle truppe nemiche il tempo di riorganizzarsi e permettendo agli altri principi italiani di ritirare i contingenti che avevano mandato in suo aiuto. Costrette da qualche effimera vittoria a scegliere fra l'annessione al Piemonte e l'abbandono in pasto agli Asburgo, le città insorte votano malvolentieri a favore della prima ipotesi, Venezia per ultima il 3 luglio. Ma i Savoia, sconfitti a Custoza alla fine del mese, il 9 agosto firmano il noto armistizio che prende il nome dal generale Carlo Canera di Salasco. In risposta i seguaci di Manin proclamano la repubblica di San Marco e la resistenza a tutti i costi. Premuto da ogni parte, Carlo Alberto riprende le ostilità ma perde a Novara, sia perché

---

<sup>226</sup> Giuseppe Rovani, *I cento anni*, Milano, Garzanti, 1975, II, pp. 810-811.

il generale polacco a capo dell'esercito non sapeva una parola d'italiano, e questo non aiuta, sia perché quell'altro inetto di Gerolamo Ramorino, dimenticatosi di occupare una postazione vitale, permette a Radetzky di attraversare il Ticino e paga il fio dell'errore davanti al plotone di esecuzione. Venezia assediata resiste indomita agli austriaci, alla fame e al colera, con l'aiuto del Malibran, dell'Apollo e della Fenice dove naturalmente non si dà spettacolo ma il 15 novembre e il 9 dicembre si tengono concerti straordinari per raccogliere finanziamenti. Giuseppe Bertoja disegna la scena spiegando a margine:<sup>227</sup>

Anfiteatro eseguito nell'occasione dell'accademia a beneficio della patria [nel gran teatro la Fenice. Trovandosi il governo provvisorio in gran strettezze, i cittadini, che già avevano dato argenteria e denaro molto, combinarono di fare un concerto [...]. Vi concorsero tutti i professionisti e dilettanti e l'introito fu abbastanza, tutto devoluto al governo.

Si è tentati di abbandonare posizioni illuminate o cosmopolite, leggendo la commossa recensione:<sup>228</sup>

La rappresentazione, con cui straordinariamente s'aperse il teatro della Fenice ier sera, non fu una rappresentazione simile a tutte le altre. La gente non v'era tratta [...] da un frivolo diletto, dal desiderio d'apparire o cercarvi un piacevole ritrovo; lo stesso severo aspetto del luogo, la semplicità, anzi l'austerità delle fogge, il grave contegno della pur fiorita e folta assemblea mostravano che diverso e più santo era il fine. Poiché chi penserebbe a passatempo, a feste ed a pompe in questi solenni momenti, quando la patria è nel lutto e pendono incerte le sorti della intera nazione? Alcuni gentili cittadini [...] immaginarono ed ieri appunto davano a pro di lei una grande accademia vocale e strumentale alla quale, con pochi professori, presero parte ben cento dilettanti tra uomini e donne [...]. Un popolo che per la libertà di tutto si spoglia, pronto a tutto soffrire, a rifiutar per lei la vita medesima, è degno della libertà [...]. L'introito non fu minore di 14.618, 34 lire correnti. Somma vistosa, ove si consideri quanti e gravi sacrificii Venezia da lunghi mesi siasi assoggettata, questa Venezia che vien lasciata pressoché sola a sopportarli, quando la gran causa ch'ella combatte è pure la causa di tante sorelle città.

L'acquatica, molle, cadente Venezia si arrende soltanto il 24 agosto 1849. Annota Ippolito Nievo alla fine delle *Confessioni*: "Si ritrasse l'ultima dal campo delle battaglie italiane e come disse Dante "a guisa di leon quando si posa" ".<sup>229</sup> Deve cedere ma ottiene l'onore delle armi, l'amnistia per tutti i ribelli e la vita dei quaranta *leaders* che prendono la via dell'esilio. Partono tre giorni dopo, con quel Daniele che per complesse vicende familiari porta il

<sup>227</sup> Giuseppe Bertoja, *Anfiteatro*, in Biggi e Muraro, *Giuseppe e Pietro Bertoja* cit., pp. 99-101.

<sup>228</sup> "Gazzetta di Venezia", 17 novembre 1848.

<sup>229</sup> Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano*, Milano, Rizzoli, 1954, II, p. 891; Dante, *Purgatorio*, VI, 66.



cognome di Ludovico Manin, l'ultimo doge della Serenissima fino al 1797. Il 2 dicembre 1848 era salito al trono il diciottenne Francesco Giuseppe che in maggio aveva combattuto e vinto i piemontesi al fianco di Radetzky nei pressi di Verona. Comincia il periodo più buio nella storia veneziana, per la prepotenza della censura e della polizia nei territori soggetti alla dominazione asburgica. Quanto alla Fenice, gli austriaci incaricano immediatamente i fratelli Meduna di ricostruire tale e quale la loggia imperiale demolita durante l'effimera e gloriosa repubblica liberale di San Marco.

\$ finale di Pia cambiato in lieto alla faccia di Dante a Napoli nel 1838

1838 Antoine Claude Valéry, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Paris, 1838 [§ I-Vnm]: tiene tremila persone

Devolvedo l'incasso agli "asili infantili di carità", il 26 giugno 1842 si canta lo *Stabat mater* che Rossini aveva finito di rivedere un anno prima a Parigi

1846 Griselda di Ricci prima (Giuseppe Bertoja)

20 gennaio 1846 Rebecca ballo da Ivanhoe

1847 Orazi di Mercadante

Guglielmo Tell di Rossini primavera 1848 esiste senza interpreti in I-Vgc: proibito anche quello?

## 5. Dalla prima alla seconda guerra d'indipendenza (1849-1859) ok

Pur annoverando nelle loro fila imprenditori e professionisti, gli uomini di teatro detestavano cordialmente le rivoluzioni liberali perché infliggevano una gran batosta all'industria operistica e a tutto l'indotto. La crisi determinata dalle sommosse del 1848-1849, quando si sparava per le strade e nessuno aveva coraggio di uscire, tanto meno al buio, si protrasse per qualche anno, inasprita dalla recessione economica e dall'aumento delle imposte da parte dei governi restaurati. È in questo periodo che si afferma il concetto di repertorio ossia di un certo numero di ruoli che i cantanti fanno a memoria e che possono interpretare con brevissimo preavviso. Una circolazione siffatta, che ha bisogno di noleggiare partiture collaudate invece di commissionarle, produce l'ascesa dell'editoria, corroborata dall'affermarsi del diritto d'autore, sempre più tutelato da una serie di leggi e di trattati internazionali. Per esempio quello firmato dall'Austria e dal Piemonte nel 1840 interessa alcune fra le piazze più importanti d'Italia: Torino, Genova, Milano e Venezia.<sup>230</sup> Se diminuiscono le opere nuove, al contrario aumenta in tutto il territorio nazionale, sia nelle città importanti che nei centri sperduti, il numero delle sale minori e minime, aperte da industriali o da ricchi borghesi come il mecenate veronese Giovanni Camploy che acquista dal comune il San Samuele, ridotto a un'autentica topaia, e lo restaura nel 1853.

Benché il Quarantotto veneziano si fosse svolto relativamente in pace, vivacchia e soffre per qualche anno di stenti anche la Fenice che il 26 dicembre

<sup>230</sup> Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Manini, 1872, II, pp. 248-[§ I-Vnm].

1849 apre il carnevale coi *Masnadierei* di Verdi, mai più ripresi nell'Ottocento, seguiti da una messinscena del 9 marzo 1850 in cui, parecchio tempo dopo aver ballato nella *Conquista del vello d'oro* del 1793, *Medea* canta non l'opera vecchia e famosa di Romani e Mayr ma quella dimenticata su testo di Benedetto Castiglia intonato da Pacini. Tenuto in pugno dai nobili soci, un po' defilato rispetto al mercato e perciò più lento nell'accogliere la generale tendenza del paese, tuttavia nel decennio 1849-1859 anche il gran teatro diminuisce sensibilmente gli allestimenti in prima assoluta, producendo soltanto quindici drammi nuovi su sessanta. Finalmente nell'aprile 1850 si progetta qualcosa d'importante quando si stipula, dopo lunghi negoziati, il terzo contratto con Verdi che d'ora in poi discute solo con la presidenza. Il compositore riceverà 6.000 lire austriache per il nolo della partitura, mentre ne aveva chieste 30.000 per la cessione dei diritti. Quanto all'argomento da definirsi, lo stava covando almeno dal 1849, durante le trattative col San Carlo, non andate a buon fine. Infatti all'epoca aveva scritto all'impresario napoletano Vincenzo Flauto:<sup>231</sup>

Pel soggetto [*sic*] suggerite a Cammarano *Le roi s'amuse* di Victor Hugo. Bel dramma con posizioni stupende ed in cui avvi due parti magnifiche per la [Erminia] Frezzolini [prima donna] e [Achille] De Bassini [basso baritono].

In difesa di questa *pièce*, rappresentata nel 1832 con esito catastrofico, ritirata immediatamente per compiacere la censura e mai ripresa fino al 1882, Hugo aveva intentato e perso una causa clamorosa con la Comédie Française. Anche i guai dell'opera verdiana si manifestano subito e precisamente nell'estate 1850, quando pare che i soci debbano rinunciare alla stagione invernale perché non ricevono il sussidio che invece poi miracolosamente compare. Benché si profilino serie difficoltà con la polizia, Verdi s'incaponisce sull'argomento del libretto che al momento s'intitola *La maledizione*, tempestando Piave,<sup>232</sup> scrivendo a Carlo Marzari, presidente anziano agli spettacoli, e minacciando sotto sotto di sciogliere il contratto. Frattanto si sparge la notizia della fonte scabrosa, osteggiata dalla direzione centrale dell'ordine pubblico che chiede spiegazioni sulle voci che corrono. Piave sta per caso ricavando l'intreccio da un dramma che ha avuto "sfavorevole accoglienza tanto a Parigi che in Germania per la dissolutezza di cui va gonfio"<sup>233</sup> E siccome è proprio vero, nel novembre 1850 il delegato governativo Luigi Martello, membro di diritto del vertice, avverte con malcelata soddisfazione che la censura vieta la messinscena, deplorando "che il poeta [...] ed il celebre maestro [...] non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti che quello di una ributtante immoralità ed oscena trivialità".<sup>234</sup> Ma cosa dava tanto fastidio alla polizia? Per cominciare Francesco I di Valois, il re che si diverte e che deve trasformarsi nel duca di

<sup>231</sup> *Copialettere* cit., p. 85.

<sup>232</sup> Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, II, pp. 59-62.

<sup>233</sup> *Copialettere* cit., pp. 485-486.

<sup>234</sup> *Copialettere* cit., pp. 486-487.

Mantova senza casato, perché non si possono tirare in ballo nemmeno gli estinti Gonzaga. Poi il gobbo, la giovane sedotta e abbandonata, la signora di Ceprano che ha messo qualcosa in testa al marito, Maddalena che adesci le future vittime del fratello sicario, il sacco in cui si dovrebbe nascondere il corpo del reato, in parole povere tutto.<sup>235</sup> Ma questi sono grattacapi dei soci perché dal canto suo Verdi, ormai tanto conteso da poter dettare legge, si garantiva per contratto la possibilità di scegliere o di rifiutare l'argomento. In fretta e furia Piave cambia il testo che diventa *Il duca di Vendôme*, ottenendo l'approvazione dei burocrati ma non quella del maestro. Siccome il teatro, avendo ceduto il contratto all'impresario Giovanni Battista Lasina, si esponeva a una richiesta di danni se l'opera non andava in porto, Piave parte di corsa per Busseto con Guglielmo Brenna, segretario e ragioniere della Fenice dal carnevale 1842-1843. Fortunatamente i due riescono a negoziare col testardissimo cigno, il cui atteggiamento interventista non si limita al soggetto o al *cast* ma interessa il libretto e perfino i versi o le singole parole. Per esempio la pagina più famosa dell'opera se la scrive tutta da solo quando suggerisce a Piave:<sup>236</sup>

Anche il secondo atto è quasi terminato; dico quasi perché la stretta del duetto finale riesciva fredda a motivo delle parole che dice fra sé Gilda [...]. Ho pensato dunque di rifare questa stretta ma bisogna che tu mi aiuti e ti propongo un metro decasillabo facile per te per fare più presto e ti dirò anche le mie idee.

Idee straordinariamente chiare come sempre. Affinché Verdi possa comporre una stretta "sfarzosa", Piave deve buttar giù "sei bei versi che esprimano la gioia della vendetta" e che dicano più o meno così:<sup>237</sup>

RIGOLETTO

Sì vendetta, vendetta...  
sol desia, respira quest'alma.  
L'ora della punizione è giunta  
e l'avrai dal tuo buffone.  
Sì vendetta, vendetta...

Com'è noto, sotto la penna di Piave i decasillabi richiesti diventano:<sup>238</sup>

Sì vendetta, tremenda vendetta  
di quest'anima è solo desio...  
Di punirti già l'ora s'affretta  
che fatale per te tuonerà.

<sup>235</sup> Mario Lavagetto, *Un caso di censura. Il "Rigoletto"*, Milano, Il Formichiere, 1979.

<sup>236</sup> Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., II, pp. 98-99.

<sup>237</sup> *Copialettere* cit., p. 493.

<sup>238</sup> *Rigoletto*, s.n.t., p. 27.

Come fulmin scagliato da Dio  
il buffone colpirti saprà.

Oltre a un folto e burrascoso carteggio, di *Rigoletto* si conservano anche gli abbozzi,<sup>239</sup> un documento prezioso per ricostruire il lavoro del compositore che si svolgeva con metodo in tre fasi: schizzi d'idee melodiche senza testo, e si capisce, perché dava al poeta la misura dei versi che influisce sul ritmo e sull'arcata della frase musicale; poi stesura completa delle parti vocali col basso e con qualche sommaria indicazione strumentale; infine orchestrazione provvisoria da definire dopo aver sentito i cantanti. Finalmente l'11 marzo 1851 si va in scena con le decorazioni di Bagnara, tornato alla Fenice nel 1852. Piave titubante si rivolge al pubblico nella premessa al libretto stampato per l'occasione:<sup>240</sup>

Lettore benevolo, per circostanze speciali sento il bisogno di raccomandare, piucch'altro mai, questo mio nuovo lavoro e spero di non ingannarmi, confidando che non sarai per negarmela. Vivi felice.

Tanta cautela non era necessaria perché un successo clamoroso arride all'opera, la prima della cosiddetta "trilogia popolare" verdiana, che al debutto incassa più di 2.000 lire austriache per quattordici sere, fatturando il doppio o il triplo di quelle allestite nella medesima stagione. Il soprano Teresa Brambilla, che qualche anno prima aveva scritto all'impresario Lanari di volersi risparmiare la voce,<sup>241</sup> si sgola cantando la parte di Gilda cinque volte per settimana fino al 30 marzo. Un illustre frequentatore della Scala, Carlo Emilio Gadda, riassume la storia trattando la prima donna con la dovuta considerazione:<sup>242</sup>

La Gilda, mentre pregava Iddio, divorava col guardo un giovane bello e fatale. E ciò tutte le feste, al tempio. Quel giovine, ch'era un duca, in un primo atto l'amò, in un secondo la piantò. Questa favoletta ne susurra [*sic*] che il fare un pasticcio di Dio e del giovane bello e fatale è operazione priva di rigore logico.

Però la protagonista non è lei, secondo l'autore che dà rilievo alla figura del giullare, deforme e reietto senz'altro ma soprattutto padre amoroso, mostrato in scena col cadavere della figlia come re Lear, un personaggio a lungo vagheggiato da Verdi che non riuscirà a dargli voce. Per il compositore il nocciolo della vicenda è quello enunciato da Hugo nella prefazione a *Le roi s'amuse*:<sup>243</sup>

<sup>239</sup> Carlo Gatti, L'abbozzo del "Rigoletto" di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1941.

<sup>240</sup> *Rigoletto* cit., p. 4.

<sup>241</sup> John Rosselli, *Il sistema produttivo (1780-1880)*, in *Storia dell'opera italiana* cit., IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, p. 141.

<sup>242</sup> Gadda, *Il primo libro* cit., pp. 46-47.

<sup>243</sup> *Lettera* (5 giugno 1850), in Conati, *La bottega* cit., p. 201.

Tutto il soggetto [*sic*] è in quella maledizione che diventa anche morale. Un infelice padre [Monterone] che piange l'onore tolto [dal duca] alla sua figlia, deriso da un buffone di corte che il padre maledice e questa maledizione coglie in una maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande, al sommo grande.

Affezionatissimo a *Rigoletto*, dato alla Fenice sei volte nell'Ottocento, Verdi ne difende l'integrità con le unghie e coi denti fin dal 1852, quando risponde picche a Carlo Antonio Borsi che gli chiede un'aria nuova da far cantare alla moglie Teresa De Giuli.<sup>244</sup> Ma intanto la censura pontificia entra in fibrillazione per proibire o moralizzare l'opera che per esempio all'Argentina di Roma nel 1851 diventa *Viscardello* ed emigra nella Boston del XVI secolo, emarginata all'estremo confine storico e geografico del mondo occidentale. Nonostante i cambiamenti "questa sconcezza" irrita profondamente il censore in carica, il poeta Giuseppe Gioacchino Belli che la definisce "una fetida contraffattura" derivata "dal putrido dramma di Vittore Hugo [...] nel quale vengono in sozza gara di colpe il re di Francia [...] e il di lui buffone Triboulet". Perciò propone di "toglier di mezzo quel brutto vocabolo di "vendetta" voluto da Verdi in persona, perché "suona malissimo e specialmente oggidì e in bocca di popolani".<sup>245</sup> La polizia borbonica non è da meno, quando impone a Napoli i cambiamenti della *pièce* che s'intitola *Clara di Perth* per la recita al Nuovo nel 1853 e *Lionello* per la ripresa al San Carlo nel 1855.

Con l'audace *Rigoletto* e con altri spettacoli va in scena alla Fenice un'appaldata pantomima, intitolata *Faust* e ripresa da una produzione scaligera del 1848, in cui l'alchimista balla come al solito prima di cantare. Perfette le macchine, incantevole Margherita e atletico Mefistofele. Ma siccome non va mai tutto dritto, la recita finisce con un incidente:<sup>246</sup>

Il *Fausto* prodottosi ieri sera è un ballo sì grande, sì vario e pieno di avvenimenti e di cose ch'uno non può fidarsi d'aver tutto veduto la prima volta e molto meno di farne la descrizione; onde ci contenteremo per ora di poche parole. Si potrebbe dire che in esso han posto mano e cielo e terra, il mondo visibile e il soprannaturale, il reale e il fantastico; hanno apparizioni, visioni, diavoli, streghe, palagi incantati, tregende; si balla in piano, tra le nuvole, su pe' monti, tra il foco penace. Quella cosa aerea, quella piuma, quel fiocco di neve che si chiama la [Augusta] Maywood ha non so quanti passi a due, quanti a soli; balla sotto tutte le forme immaginabili e i suoi passi furono tutti sì nuovi e leggiadri, ella ci provò la sua leggierezza, la sua forza, il suo brio in tanti modi sì peregrini e perfetti da rimanerne veramente incantati. Gli applausi, le grida d'ammirazione si contarono co' passi. Il [Pasquale] Borri che fa la parte, e non male, del diavolo che tenta e seduce il povero dottore e tira e

<sup>244</sup> *Copialettere* cit., p. 497.

<sup>245</sup> Giuseppe Gioacchino Belli, *Rapporto* (31 agosto 1853), in *Lettere, giornali, zibaldone*, a cura di Giovanni Orioli, Torino, Einaudi, 1962, pp. 409-410.

<sup>246</sup> "Gazzetta ufficiale di Venezia", 26 febbraio 1851.

strascina, magnetizzandola a modo del dottore [Jean Louis] Lassaigue [chimico], l'infelice Margherita, sostiene egregiamente anch'egli il suo personaggio; monta e scende le altezze, danza e fa capriole quasi impossibili con potere, se non diabolico, certo fuor del comune [...]. Tutto insomma andava a dovere, l'ammirazione era universale, si riferiva a tutto ed a tutti quando, a turbare la sodisfazione degli animi, volle sfortuna che, calata la tenda, un caso tristo avvenisse. Nello sprofondarsi che fanno al termine dello spettacolo Fausto e Mefistofele [...] nel breve carruccio, sul quale insieme stretti scendevano sotto scena, perdettero l'equilibrio e ne caddero fuori. L'altezza non era grande; pure sventuratamente il Borri riportò nella caduta due ferite alla fronte, non gravi però né pericolose; e più sciaguratamente ancora il povero [Vincenzo] Schiano n'ebbe un braccio lussato. Mentre deploriamo il doloroso accidente che ne funestò tanto diletto, ci consola la speranza ch'e' non avrà pe' due sfortunati nessuna ulteriore conseguenza sinistra.

Successo clamoroso anche per l'attrice Élisabeth Rachel Félix nel settembre 1851, quando interpreta Racine e Scribe. L'esibizione straordinaria costituisce un evento più unico che raro per la Fenice dove non si produce mai un repertorio misto di prosa, opera, circo e varietà, a differenza degli altri teatri cittadini. L'avvenimento sensazionale suscita un'eco entusiasta:<sup>247</sup>

E Venezia ancor essa vide e ammirò la gran tragica, la qual dalle rive della Senna distese a lungo pel mondo il grido della sua fama ed or volle al mondo provare quanto quella fama fosse meritata e verace quel grido, ben certa, com'ogni artista che sente in sé ardere la sacra favilla, ch'esso, il mondo, confermerebbe in seconda ed ultima istanza il giudizio, in prima già dato dal suo paese. Alta fama senz'alto merito non si ottiene o presto in vano rumore svanisce. E certo fu gentil pensiero della Rachel questa sua peregrinazione, per la quale appagò il desiderio che aveva di sé destato in tutti gli spiriti bennati e culti, chiamandoli a parte de' nobili piaceri dispensati a' suoi compaesani. Imperciocché i professori delle arti, alle quali è arena il teatro, hanno questo scapito a paragone degli altri, i quali coltivano i varii campi del bello, che non è lor concesso della virtù loro dar saggio se non di persona. Il dotto, il letterato, si presentano, a' lontani pur anco, ne' libri, il pittor, lo scultore nelle statue e ne' quadri od almen nelle copie di essi; ma gli attori, di qualunque genere siano, portano in sé raccolto e ristretto il loro valore; le lor creazioni in essi cominciano e finiscono in essi; e' non possono alla sola mano accomodare il disegno dell'intelletto; a colorirlo, a incarnarlo, che veramente, in ciò più fortunati, l'incarnano, hann'uopo di tutto il lor sé, della parola, dello sguardo, del gesto; le opere loro son essi. E indarno l'arte sorella, l'arte dello scrivere che pur va di tanto debitrice a quella del recitare, s'argomenta di pagar loro il tributo della riconoscenza, notando le particolari doti del loro ingegno; i mezzi, a ciò scarsi e difettivi, mal raggiungono il fine; e' vi daranno forse i

---

<sup>247</sup> "Gazzetta ufficiale di Venezia", 26 settembre 1851.

contorni del ritratto, non ve ne danno le vere sembianze. Il che dico perché non si creda ch'io disconosca la difficoltà del cimento, cui pur debbo accingermi, nel discorrere di questa donna che, se ha difetti, certo li ricompera con maggior somma di pregi [...]. Marchio principale dell'ingegno della Rachel è la gagliardia; ella forte sente e forte significa l'affetto che finge; ed a significarlo si vale d'ogni maniera d'aiuti, scoppi, repentini trapassi e sbalzi, a così dire, di voce, frequente agitare e sfolgorar della braccia, impeto delle mosse, fremito delle membra, tutto ciò, insomma, che conferisce a far colpo negli animi ed a sforzar le mani agli applausi, ma temperato così che non ne perdono punto la compostezza e il decoro, onde i suoi atteggiamenti son sempre tali che lo scarpello greco non avrebbe sdegnato d'effigiarli nel marmo [...]. E però taccio [...] delle feste, onde la Rachel fu ogni sera, quasi ad ogni suo detto o passo, onorata; e, pago d'aver porto a chi non la vide argomento d'immaginare com'ella intenda e pratici l'arte, finirò col manifestar la speranza che il suo passaggio fra noi raccenda l'emulazione delle nostre attrici, e degli attori eziandio, affinché' e' faccian vedere ch'essa, l'arte, non manca neppure in Italia d'interpreti degni.

Non succede granché nell'inverno successivo, se non le riprese di *Semiramide*, *Stiffelio* di Verdi, mai allestito a Venezia, e *Rigoletto* con un altro ballo elettrolitico "in otto parti" del famoso Carlo Blasis, intitolato *Cagliostro ossia Il magnetizzatore*. Alcune partiture nuove sono affidate a compositori sconosciuti e subito spariti dalla circolazione, fra cui Gualtiero Sanelli, Francesco Chiaromonte e Carlo Ercole Bosoni. Ma nel maggio 1852 Verdi firma col gran teatro il quarto contratto che prevede un compenso di 8.000 lire austriache da cui detrarre le spese del libretto. Nella scrittura il compositore si riserva come sempre l'ultima parola sul *cast* e soprattutto sulla prima donna:<sup>248</sup>

Gli artisti [...] verranno scelti dal maestro Verdi nell'elenco dei componenti la compagnia, restando finora convenuto che ne faranno parte il tenore signor Lodovico Graziani, il basso Felice Varesi e possibilmente la prima donna comprimaria signora [Maria] De Gianni Vives. Quanto alla prima donna signora Fanny Salvini Donatelli scritturata per detta stagione, si riserva il maestro Verdi il diritto di decidere dopo l'opera con cui avrà debuttato la sera di Santo Stefano se debba o no agire nell'opera che assume di scrivere. Caso ch'egli non la trovi all'uopo adattata, lo dichiarerà non più tardi del 15 gennaio 1853 e l'impresa dovrà scritturare in sostituzione un'artista di gradimento di esso maestro.

Siccome il soggetto non è ancora definito, mentre Piave lavora alacremente per ridurre *La juive de Constantine* di Théophile Gautier, il musicista cambia idea innamorandosi di un'altra fonte. Il paziente librettista scrive a Brenna:<sup>249</sup>

<sup>248</sup> *Scrittura teatrale* (maggio 1852), in Conati, *La bottega* cit., p. 291.

<sup>249</sup> *Lettera* (20 ottobre 1852), in Conati, *La bottega* cit., p. 301.

Si rinnova il caso d'*Ernani*. Il libro era già bello e fatto ed io era sulle mosse per ritorno, quando Verdi s'infiama d'altro argomento ed io... ed io zitto e quieto in cinque giorni dovetti fare la selva [ovvero la sceneggiatura in prosa da sottoporre alla censura] che termino di trascrivere in questo punto e ch'egli spedirà domani alla presidenza per farla licenziare. L'ordine pubblico può farlo perché essa è il vero libro che daremo, meno i versi, nei quali bisognerà più ancora restringere. Io credo che Verdi ne farà certo una bella opera perché lo vedo assai riscaldato.

Si trattava di una vicenda recentissima su cui Dumas figlio aveva pubblicato un romanzo autobiografico nel 1848 e un dramma lacrimevole nel 1852 che Verdi potrebbe essersi fatto mandare da Parigi: *La dame aux camélias*, piuttosto scabrosa e controversa, data l'ambientazione contemporanea e lo *status* sociale della protagonista. La censura approva il canovaccio, mentre Piave ne trasporta l'azione all'epoca di Richelieu, contro la volontà di Verdi che, dopo aver insistito con la presidenza, deve accettare una via di mezzo: l'inizio del XVIII secolo come precisa il libretto a stampa. Più che all'intervento della polizia, la decisione si deve all'umile estrazione delle masse: pescatori, ambulanti, cuochi, ciabattini, domestici, casalinghe o popolane e comunque per lo più dilettanti che cantavano a orecchio e potevano contare su un istruttore fuori scena, un concertatore e spesso un suggeritore. All'epoca dirigeva il tutto Luigi Carcano, dipendente più o meno fisso del teatro dal 1815, maestro al cembalo e addetto alle ripetizioni coi solisti. Secondo i vertici del teatro, questa schiera di sciamannati, preoccupata innanzi tutto di cantare le note e le parole, poteva sparire dentro costumi antichi autoportanti ma non indossare frac né vestiti da sera di foggia contemporanea perché non erano in grado di muoversi con disinvoltura.<sup>250</sup> Per innervosire ulteriormente il compositore, si aggiungono alcuni insuccessi accumulati dalla compagnia vocale nella stagione di carnevale che comprende una fiacca ripresa di *Ernani*. Malgrado gli intoppi, dopo un anno di gestazione, preceduta da una recita in prosa della *Signora delle camelie* all'Apollo il 28 febbraio 1853, *La traviata* va in scena il 6 marzo con soli otto giorni di ritardo rispetto al previsto, scongiurando il pericolo che il luogotenente, informato dal delegato provinciale, sospenda l'erogazione del sussidio erariale a causa del mancato allestimento. L'esito infausto di cui spesso si parla è tramandato soprattutto dalle lettere dello stesso Verdi che aveva messo le mani avanti da un mese:<sup>251</sup>

Sia pure la Salvini [prima donna] e compagni, ma io dichiaro che nel caso si dia l'opera non ne spero niente sull'esito, che anzi farà un fiasco completo e così avranno sacrificati gli interessi dell'impresa [di Lasina] che infine potrà dire *mea culpa*, la mia riputazione ed una forte somma del proprietario dell'opera [Giovanni Ricordi]. *Amen*.

<sup>250</sup> Sandro Dalla Libera, L'archivio del teatro la Fenice, in "Ateneo veneto", VI, 1968, pp. 135-146.

<sup>251</sup> *Lettera* (4 febbraio 1853), in Conati, *La bottega* cit., p. 315.



Il 7 marzo, giorno successivo al debutto, Verdi informa i suoi corrispondenti del “fiasco” o del “fiascone” scrivendo un paio di frasi lapidarie finite sui giornali dell’epoca: “La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà”.<sup>252</sup> Sarebbe il caso di aggiungere “il prevedi” come dice Violetta quando la *pièce* volge in tragedia.<sup>253</sup> Stando alle recensioni dell’epoca, il soprano cantò meglio di tutti, mentre “nessuno degli altri trovavasi in piena sanità o sicurezza di gola”. Fu il secondo atto che andò “a precipizio” perché durante il primo gli applausi a scena aperta salutarono rumorosamente la sinfonia, il brindisi, il duetto e l’aria finale di Violetta.<sup>254</sup> Durante le repliche l’opera non raggiunge il trionfo, che forse l’autore si aspettava e certo meritava, ma ottiene comunque un discreto favore e si regge per nove sere, con una media d’incassi doppia rispetto al resto della stagione.

Malgrado la decorazione, i costumi e la regia, spetta alla partitura ambientare *La traviata* nel tempo quotidiano, visto l’uso di ritmi ballabili contemporanei fra cui la polka e soprattutto il valzer che simboleggiano l’aspetto frivolo, erotico e festivo, mentre l’andamento della marcia funebre annuncia l’esito tragico. Il titolo pensato in origine per l’opera, *Amore e morte*, s’incarna fin dal preludio in cui si contrappongono due idee musicali contrastanti: quella straziante, che introdurrà l’atto terzo, e il famosissimo “Amami Alfredo quanto io t’amo... Addio”, uno slancio vocale che Verdi ricava da un semplice endecasillabo del recitativo, divenuto proverbiale come “croce e delizia” e considerato il culmine dell’opera. Ma ahimè, la melodia è troppo simile a una frase donizettiana in *Pia de’ Tolomei* perché l’analogia sia dovuta al caso.<sup>255</sup> Nel duetto fra Violetta e Germont, il passo più vicino all’originale di Dumas figlio e più complesso dal punto di vista dell’architettura formale, si espone il nocciolo drammatico in cui si scontrano le ragioni del cuore e della libertà, enunciate dal soprano, e quelle della morale piccolo borghese di un signorotto di provincia, il baritono che non ha mai riscosso la solidarietà degli spettatori se non nell’ultimo finale, quando si pente delle sue malefatte. Per Varesi, nel ruolo del padre di Alfredo, Verdi scrisse e riscrisse la cabaletta, uno sfoggio di bravura che spettava a tutti i protagonisti secondo le convenzioni teatrali del tempo: *No non udrai rimproveri* che al giorno d’oggi si taglia, benché si conservino sette schizzi fra le carte dell’autore.<sup>256</sup> Invece, forse per un intervento censorio, a Venezia un’altra cabaletta, quella ben più nota che chiude il primo atto, si legge in una versione edulcorata rispetto alla partitura in cui Verdi aggiunge la voce di Alfredo che ripete la sua dichiarazione fuori scena, nella memoria del soprano o “sotto il balcone” com’è scritto nell’autografo:<sup>257</sup>

<sup>252</sup> “Gazzetta musicale di Milano”, 13 marzo 1853.

<sup>253</sup> *La traviata*, Venezia, Gattei, s.d., p. 15.

<sup>254</sup> “Gazzetta di Venezia”, 7 marzo 1853.

<sup>255</sup> Julian Budden, *The operas of Verdi*, New York, Oxford University Press, 1978, II, p. 36

<sup>256</sup> Giuseppe Verdi, “La traviata”. Schizzi e abbozzi autografi, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane 2001 e Istituto di studi verdiani, 2000.

<sup>257</sup> *La traviata* cit., pp. 9, 11, 18, 20.

Sempre libera degg'io  
 trasvolâr di gioia in gioia,  
 perché ignoto al viver mio  
 nulla passi del piacer.

Nasca il giorno o il giorno muoia,  
 sempre me la stessa trovi,  
 le dolcezze a me rinnovi  
 ma non muti il mio pensier.

Ma questo è niente confronto al trattamento che la censura papalina inflisse al libretto per una rappresentazione bolognese del 3 agosto 1853 col titolo purgato *Violetta*. Mediante una serie d'interventi capillari che stravolgono la storia, la giovane, divenuta innocente e casta, rinuncia ad Alfredo perché possa sposare una ricca fanciulla cui il padre l'aveva promesso per risollevar le sorti della famiglia Germont. Il tenore, ignaro di tutto e furioso per l'abbandono, getta ai piedi del soprano un ritratto e non i soldi vinti al gioco. Sposato e rimasto vedovo alla svelta nell'intervallo fra il secondo e il terzo atto, raggiunge l'amata che muore fra le sue braccia reggendosi in piedi, visto che a scanso di equivoci non ci sono letti in scena. In questo caso la cabaletta incriminata cambia completamente segno:<sup>258</sup>

Innocente ognor degg'io  
 trasvolâr di gioia in gioia,  
 perché ignoto al viver mio  
 sia lo strazio dell'amor.

Il 6 maggio 1854 l'opera viene ripresa al San Benedetto con esito strepitoso, per poi tornare sulle scene della Fenice il 12 gennaio 1856, il 22 novembre dello stesso anno e il 4 dicembre 1877, senza gli stravolgimenti censori operati altrove ma con l'ambientazione all'inizio del Settecento e con la cabaletta nella versione della prima.<sup>259</sup> Certo non doveva esser facile digerire un dramma poco eroico in cui si gioca d'azzardo, si parla sempre di soldi, si lanciano borse di denaro e si muore di malattia nel proprio letto. Ma considerando le traversie poliziesche della *Traviata* fuori Venezia, analoghe a quelle di *Rigoletto*, si misura l'impegno della presidenza, più o meno incalzata da Verdi ma ugualmente coraggiosa nell'accettare e nel difendere argomenti tanto inconsueti. Naturalmente l'autore è ben cosciente degli aspetti innovativi che accomunano le due opere:<sup>260</sup>

<sup>258</sup> *La traviata*, Milano, Ricordi, s.d., per Bologna, 1853, p. 12.

<sup>259</sup> *La traviata*, Venezia, Gattei, s.d., p. 11; *La traviata*, Milano, Ricordi, s.d., per Venezia, 1856, p. 12; *La traviata*, [I-Vnm], 1877.

<sup>260</sup> *Lettera* (1 gennaio 1853), in Conati, *La bottega* cit., p. 306.

A Venezia faccio *La dame aux camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un soggetto [*sic*] dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi e per mille altri goffi scrupoli [...]. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene, io era felice di scrivere il *Rigoletto*.

Dopo aver concesso il *title role* a un gobbo e a una ragazza sfortunata, costretta dai casi della vita a farsi mantenere da un amante sgradito, ormai è molto più facile vedere alla Fenice diseredati, eretici e schiavi, sbucati da fonti stravaganti come il fortunatissimo *Ebreo* di Giuseppe Apolloni, dato in prima assoluta il 23 gennaio 1855 e ricavato da *Leila or The siege of Granada* che Edward George Bulwer Lytton aveva scritto nel 1838. Argomento francese invece per *Il conte di Montecristo*, una pantomima nuova del 26 dicembre 1856, firmata dal veneziano Giuseppe Rota<sup>261</sup> nei panni di Edmond Dantès e derivata naturalmente dal romanzo che Dumas padre aveva pubblicato nel “Journal des débats” dal 1844 al 1846, immediatamente tradotto in italiano. Autore di *Tutti coreografi* ossia di un ballo al quadrato ripreso alla Fenice nel 1857, nello stesso anno Rota dirige *Bianchi e negri* importato dalla Scala, interpretando il ruolo di un “meticcio” fuggitivo. L'argomento sorprendente, introdotto da una *Prefazione* egualitaria sull'unico e indivisibile “genere umano”, è quello di *Uncle Tom's cabin or Negro life in the slave states of America* di Harriet Beecher Stowe, comparso a puntate dal 1851 al 1852 in “The National era”, il giornale antischiavista di Washington. Questa mescolanza di colori termina felicemente con lo zio Tom, vivo e vegeto, il genero e la figlia “riuniti e liberi” che “depongono le loro catene ai piedi dell'Europa e del Progresso”, stretti “in nodo fraterno” coi bianchi.<sup>262</sup> Sotto sotto, fra le righe si legge l'inquietudine del recensore, ovviamente ignaro della resa sudista ad Appomattox che di lì a poco segnerà la fine, se non della segregazione, almeno della servitù e della guerra di secessione americana nel 1865.<sup>263</sup>

Il ballo del Rota è come l'eternità; non ha epoche, precede e compie i secoli. Comincia col caos e termina colla futura indipendenza de' negri, a quel che pare un po' ancora lontana. Dalla creazione del mondo, col salto più spaventoso, si passa ad una festa del console inglese a Washington [...]. Imperciocché il fatto è il seguente. Giorgio, schiavo marrone [...] ricomperato dal console inglese di sopra accennato, si propone di rompere le catene degli antichi suoi compagni di sventura [...]. Viene ora a confortare nella sua prigionia quel meschino [l'amico Sab]; ne calma i furori e, col sacro libro dei doveri e dei diritti dell'uomo alla mano, gli fa un discorso così commovente ch'ei se ne addormenta [...] in mezzo al ballo ch'ha per natural fondamento la muta espressione del gesto [...]. Gli apparisce in sogno [...] il genio dell'umanità, il quale danzando gli susurra [*sic*] non so che cosa all'orecchio,

<sup>261</sup> Alessandro Giuseppe Spinelli, Memorie del celebre coreografo veneziano Giuseppe Rota, Venezia, Grimaldo, 1866. [§ I-Vnm]

<sup>262</sup> *Bianchi e negri*, Venezia, Gattei, 1857, pp. 5, 7, 15.

<sup>263</sup> “Gazzetta ufficiale di Venezia”, 5 marzo 1857.

onde quand'egli si desta solleva i negri suoi compagni [...] e bandisce l'indipendenza della negra famiglia. Qui calano nuovamente le nubi, si varcano i secoli e giungiamo ad un'età ventura in cui i negri balleranno coi bianchi.

In questo periodo, un altro sintomo di buona salute economica, d'intraprendenza e di lungimiranza si legge nell'importazione alla Fenice del *grand opéra*, definito "grand'opera seria", "tragedia lirica" o "melodramma tragico". Se la produzione italiana riguarda tutti i centri del paese, con una frenesia imprenditoriale che investe la mobilità del *cast* e la diffusione planetaria, tutto il contrario si può dire di questo genere squisitamente francese, lautamente sovvenzionato dallo stato e perciò sontuoso, allestito quasi esclusivamente all'Opéra dopo una gestazione meditata, impiegando un numero molto elevato di solisti, affiancati da grandi masse corali e coreografiche per cinque lunghi atti. Nella penisola non si riprende in lingua originale bensì confezionando la cosiddetta "versione ritmica" ossia una traduzione modellata sull'andamento musicale che rimane inalterato. La prima italiana della *Muta di Portici* di Auber, che si può considerare un prototipo del *grand opéra*, va in scena a Trieste nel 1832, quattro anni dopo il debutto parigino. Nel frontespizio del libretto stampato per una tempestiva ripresa del 1834 al Gallo di San Benedetto, il gestore sottolinea orgogliosamente che si tratta di un "dramma serio nuovo per Venezia". Ma a parte una recita di *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer il 22 gennaio 1845, questi spettacoli macchinosi si affacciano sporadicamente nel maggior teatro che si mette al passo coi tempi negli anni '50. Con cautela, all'inizio si programmano le *pièces* commissionate dalle scene francesi ai maggiori compositori nostrani: per esempio nel 1850 *I martiri o Il Poliuto* di Donizetti, vecchi di dieci anni, nel 1854 *Gerusalemme* di Verdi e nel 1856 *Guglielmo Tell*, l'ultima fatica di Rossini. Frattanto arrivano i capolavori di Meyerbeer, sottotitolati "opera ballo" o addirittura "grandiosa opera ballo": l'11 luglio 1855 è la volta del *Profeta* in cui danzano e gorgheggiano gli anabattisti, seguiti l'anno dopo dagli *Ugonotti* sull'eccidio che il 23 agosto 1572 costò la vita a tremila calvinisti. Gautier, che a quanto pare non mette mai piede alla Fenice perché approda in laguna una volta sola fuori stagione in settembre,<sup>264</sup> rilevando l'analogia col romanzo storico di Prosper Mérimée, annota in proposito:<sup>265</sup>

Certo ci voleva un bel coraggio per mettere sulla scena lirica le dispute religiose [...] e i massacri della notte di San Bartolomeo potrebbero sembrare soggetti mediocri per arie e cavatine [...]. Meyerbeer, grazie alla sua posizione d'israelita, ha potuto conservare l'imparzialità fra le due parti in causa e far cantare ugualmente bene i seguaci del papa o di Lutero.

<sup>264</sup> Théophile Gautier, *L'Italie*, Paris, § 1852, p. [§ I-Vnm]; Théophile Gautier, *Correspondance générale*, Genève Paris, Droz, 1991, V, pp. 100-106.

<sup>265</sup> Gautier, *Souvenirs* cit., pp. 71-72.

Dopo un altro restauro curato da Giambattista Meduna,<sup>266</sup> che conferisce alla sala quell'aspetto definitivo noto in tutto il mondo, il teatro s'inaugura nel 1854 con un'opera di Errico Petrella già data alla Scala: *Marco Visconti* "tolto dal famigerato romanzo"<sup>267</sup> di Tommaso Grossi, uscito nel 1834, che aveva già fornito la materia per un "ballo storico" del 1836 ripreso alla Fenice due anni dopo. Ma il più ardito nella scelta di soggetti moderni è sempre Verdi che nel 1856 aspetta Piave a Sant'Agata per lavorare alla revisione di *Stiffelio*. Il librettista arriva il 27 marzo portando zitto zitto con sé una lettera del presidente Giobatta Tornielli che gli conferisce pieni poteri per negoziare, "valendosi dell'amicizia" col "distinto maestro",<sup>268</sup> un contratto per un'opera nuova da rappresentarsi nel carnevale 1857. L'impegno si firma a metà maggio a condizione che il vertice del teatro scritturi, oltre alla compagnia prevista, alcuni buoni comprimari. Il compositore decide l'argomento, tratto da *Simón Bocanegra*, un dramma del suo coetaneo Antonio García Gutierrez, nato come lui nel 1813 e autore anche del *Trovador*. Ed è sempre il musicista che, calcando pari pari alcuni passi del testo spagnolo, stende la sceneggiatura del suo *Simon Boccanegra* coi dialoghi già impostati che Piave dovrà sottoporre alla censura e poi mettere in versi. Il poeta finisce il suo lavoro in prosa entro settembre, mentre Verdi si reca a Parigi per un impegno con l'Opéra e per un invito di Napoleone III a Compiègne. In Francia non dimentica il contratto veneziano ma, non avendo Piave a disposizione, affida il compito di modificare il testo al toscano Giuseppe Montanelli, in esilio per aver partecipato al triumvirato repubblicano fiorentino nel 1849 e condannato all'ergastolo in contumacia nel 1853 dal tribunale del granduca. Tornato a Sant'Agata il 17 gennaio 1857 per terminare l'opera, il maestro si trova a Venezia dal 18 febbraio per cominciare le prove e per rifinire la strumentazione che non completava mai se prima non aveva sentito il *cast*. Nonostante l'attenzione spasmodica e abituale di Verdi a tutti gli aspetti della messinscena, decorazione compresa, il 12 marzo 1857 *Boccanegra*, dove canta finalmente un doge, peraltro genovese, registrò un mezzo insuccesso che il compositore si affrettò a trasformare in una totale catastrofe scrivendo a un amico il giorno dopo:<sup>269</sup>

Il carnevale di Venezia è stato bello; la stagione teatrale buona fin qui ma ieri sera cominciarono i guai; vi fu la prima recita del *Boccanegra* che ha fatto fiasco quasi altrettanto grande che quello della *Traviata*. Credeva di aver fatto qualche cosa di passabile ma pare che mi sia sbagliato. Vedremo in seguito chi ha torto.

Anche se alla seconda rappresentazione "le cinque chiamate della prima sera diventarono diciannove",<sup>270</sup> la terza recita non andò benissimo, tanto che

<sup>266</sup> Relazione data dalla commissione incaricata del restauro del gran teatro la Fenice, Venezia, Gattei, 1854.

<sup>267</sup> *Marco Visconti*, Milano, Lucca, s.d., p. 6.

<sup>268</sup> *Lettera* (23 marzo 1856), in Conati, *La bottega* cit., p. 342.

<sup>269</sup> *Lettera* (13 marzo 1857), in Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., II, p. 393.

<sup>270</sup> "L'Italia musicale", 18 marzo 1857.

l'opera venne replicata soltanto sei volte contro le dieci su cui la presidenza contava. Ma lo spettatore contemporaneo deve tener presente che la redazione veneziana è ben diversa da quella entrata nel repertorio e ripresa più o meno dappertutto ancor oggi, perché l'autore la modificò non poco per un allestimento scaligero del 1881 con l'aiuto di Boito. A parte una serie di microinterventi nella linea vocale, a Milano spariscono il preludio del prologo e la cabaletta del soprano, Amalia figlia di Simone, rocambolesca ma ormai fuori moda. Si chiarisce la faccenda del veleno apprestato al doge dal perfido Paolo che davanti agli spettatori "estrae un'ampolla" e "ne vuota il contenuto nella tazza", cosa che a Venezia non faceva, sicché non si capiva niente della storia. Il farmaco, preparato all'inizio del secondo atto, rimasto sul tavolo e bevuto alla fine, produce *suspence* facendo un effetto lentissimo durante l'intervallo e nel corso dell'intera terza parte. E soprattutto nella revisione Verdi e Boito aggiungono il famoso e magniloquente concertato che si svolge nella sala consiliare, aumentando la tensione morale e se vogliamo la temperatura politica della vicenda, quando l'accorato appello di Simone invita e persuade, con le parole ma ancor più con la plastica frase del canto, alla pace sociale in Italia. Il pubblico della Fenice ascolta il nuovo *Boccanegra* il 7 febbraio 1885:<sup>271</sup>

Plebe! Patrizi! Popolo  
dalla feroce storia,  
erede sol dell'odio  
dei Spinola e dei Doria!  
Mentre v'invita estatico  
il regno ampio dei mari,  
voi nei fraterni lari  
vi lacerate il cor.

Piango su voi, sul placido  
raggio del vostro clivo,  
là dove invan germoglia  
il ramo dell'ulivo.  
Piango sulla mendace  
festa dei vostri fior  
e vo gridando pace  
e vo gridando amor!

Termina con *Boccanegra* la serie innovativa di lavori verdiani per i soci della Fenice che nel 1892 deliberano di collocare in teatro un busto del compositore. Il maestro risponde con modestia e gratitudine:<sup>272</sup>

<sup>271</sup> *Simon Boccanegra*, Milano, Ricordi, s.d., pp. 30, 33.

<sup>272</sup> *Lettera* (5 ottobre 1892), in Conati, *La bottega* cit., p. 423.

Onorevoli signori, io non m'aspettavo che a sì gran distanza di tempo per alcuni lavori della mia gioventù, scritti appositamente ed eseguiti al gran teatro della Fenice di Venezia, potessero procurarmi l'onore che mi viene ora dalle signorie loro illustrissime comunicato. Ma se così a loro piacque, io non posso che ringraziare commosso gli onorevoli presidenti e la società dell'alto onore conferitomi.

Nell'inverno 1857-1858 d'Artagnan sgambetta alla Fenice in un nuovo ballo "romantico storico", intitolato *Madamigella di Lavallière* e ricavato da *Dix ans plus tard ou Le vicomte de Bragelonne* di Dumas padre. Si tratta del terzo corposo episodio che conclude la saga dei moschettieri, drasticamente ridotto e piegato a un gratificante *happy end*. Intanto Felice Orsini esegue il famoso attentato parigino, lanciando tre bombe contro Napoleone III davanti all'Opéra, fallendo l'obiettivo e tuttavia mettendo in serio pericolo la tela ordita da Cavour in vista della seconda guerra d'indipendenza. Un altro sovversivo, Richard Wagner in esilio a Zurigo per i suoi trascorsi politici, decide di visitare Venezia dove approda il 29 agosto 1858. È questo il primo di sei soggiorni in laguna, descritti nell'autobiografia, nel diario e nelle lettere all'amata Mathilde Wesendonk o agli amici Liszt e von Bülow. Sceso provvisoriamente al Danieli e affascinato dalle cantilene o dai richiami dei gondolieri, il compositore alloggia nel palazzo Giustinian di Dorsoduro, ora Brandolini, dove musica il secondo atto del *Tristano*. Una salda amicizia lo lega a Francesco Tessarin, stimato "maestro di pianoforte" che alla Fenice suona una volta sola, in un concerto patriottico del 1848.<sup>273</sup>

Appassionato di musica tedesca, conosceva perfettamente le composizioni di Liszt e le mie. Riconosceva egli stesso di essere, in fatto di musica, un "merlo bianco" nel suo ambiente italiano. Fu l'unica persona che vedessi quotidianamente

Senza metter piede nel gran teatro, Wagner frequenta volentieri il Camploy, per assistere alle recite goldoniane, e più di rado gli spettacoli diurni del Malibran, prevalentemente circensi. In piazza San Marco ascolta le bande militari degli oppressori che hanno in repertorio le sue *ouvertures* di *Rienzi* e di *Tannhäuser*. Secondo lui le eseguono troppo lentamente e comunque nel glaciale silenzio del pubblico italiano che ascolta tutto ma non applaude mai perché ogni segno di approvazione, anche minimo, sarebbe considerato un tradimento.<sup>274</sup> Quando cominciano a spirare venti di guerra, Wagner imballa il suo amato pianoforte Erard, lo spedisce oltre il Gottardo e lo segue a razzo il 24 marzo 1859. Scoppiato un mese dopo, il secondo conflitto per l'indipendenza prosegue trionfalmente, affiancato dalle sollevazioni in Toscana e in Emilia, una vittoria dopo l'altra conseguita dai Savoia, dai francesi e dai

<sup>273</sup> Richard Wagner, *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, Torino, UTET, 1960, II, p. 714.

<sup>274</sup> *Lettera* (30 settembre 1858), in Richard Wagner, *Diario veneziano*, a cura di Giuseppe Pugliese, Venezia, Corbo e Fiore, 1983, p. 87; *Lettera* (23 ottobre 1858), in Wagner, *Diario cit.*, p. 296; Wagner, *La mia vita cit.*, II, pp. 716-717.

garibaldini. Ma Napoleone III, premuto nel suo paese dalla moglie e dai clericali che osteggiavano qualunque mutilazione allo stato pontificio, violando gli accordi di Plombières che prevedevano l'annessione dell'intero Lombardo Veneto al Piemonte, firma l'armistizio di Villafranca l'11 luglio. Le conseguenze non si contano. Fra queste, la mancata liberazione di Venezia, le dimissioni del furibondo Cavour e l'arresto del patriota Brenna, deportato dagli austriaci in una fortezza boema e per fortuna rilasciato quasi subito. Nel 1860 Piave si trasferisce a Milano armi e bagagli, passando alla Scala grazie alla raccomandazione dell'amico Verdi. Come tanti colleghi è rimasto senza lavoro perché le maggiori sale della regione chiudono per lutto, compresa la Fenice che delibera la serrata, malgrado le pressioni del governo, con quarantaquattro voti a favore e nove contrari.<sup>275</sup> Nel resoconto del suo viaggio italiano, il critico francese Hippolyte Taine annota con mestizia:<sup>276</sup>

La Fenice e i principali teatri sono chiusi. La popolazione è così ostile all'Austria che un nobile, disimpegnato o politicizzato che sia, non oserebbe andarci; mostrerebbe un segno di allegria, sarebbe disapprovato. Di fronte a simili atteggiamenti, è giocoforza che i teatri decadano. Del resto, tutto decade.

Quello che non si cura minimamente del vuoto lasciato in città dalla mancanza degli spettacoli alla Fenice è proprio Wagner, tornato a Venezia nel novembre 1861, quando alloggia di nuovo al Danieli.<sup>277</sup> Dopo l'unificazione i soci motiveranno la chiusura, dovuta in parte a difficoltà finanziarie, con ragioni esclusivamente patriottiche. Al contrario Alarcón riferisce le voci che girano dando una spiegazione tutta diversa, politicamente fantasiosa ma più romantica, del lungo silenzio che il teatro osserva dall'ultima recita del 6 aprile 1859 fino all'autunno 1866:<sup>278</sup>

Il teatro della Fenice, dove hanno debuttato tante opere magistrali, è il più importante [a Venezia] e uno dei primi al mondo. Secondo l'opinione di quelli che lo conoscono, è chiuso da tempo per ordine del governo austriaco, in conseguenza delle manifestazioni o dei tumulti che si sono svolti lì [...]. Tutti i grandi musicisti italiani sono stati e sono repubblicani, Bellini come Donizetti, Verdi come Rossini; di conseguenza, gli argomenti che hanno scelto per quasi tutti i loro drammi spirano libertà e indipendenza. Orbene, i druidi che in *Norma* urlano alla dominazione romana, gli svizzeri sollevati contro l'Austria in *Guglielmo Tell*, i puritani che gridano "patria" e "libertà", i martiri che vanno al supplizio con gioia pur di non abiurare [in *Poliuto*], il popolo ebreo che geme sotto i faraoni nel *Mosè*, Babilonia messa a soqquadro da Nabucco, gli amici di Beatrice di Tenda che combattono la tirannia dei Visconti e tanti casi analoghi, che abbondano nelle opere di quei maestri, erano

<sup>275</sup> Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice, Processi Verbali, Convocazioni, busta 5; Sussidio Comunale, busta 13. [\$ levi]

<sup>276</sup> Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, III, *À Venise*, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 66.

<sup>277</sup> Wagner, *La mia vita* cit., II, pp. 812-813.

<sup>278</sup> Alarcón, *De Madrid* cit., p. 355.



strepitosamente applauditi dal pubblico veneziano che approfittava dell'occasione per cantare dai palchi e dalle poltrone, in coro con gli artisti, frasi magiche di ardente patriottismo che i governanti austriaci non potevano sopportare pazientemente, tanto più che in tutti questi libretti *lo straniero* [in italiano nel testo] finiva sempre sgozzato. Perciò il teatro della Fenice venne chiuso a tempo indeterminato.

Per la verità Rossini nutriva una certa simpatia per l'Antico Regime, mentre Bellini e Donizetti non avevano grandi idee politiche. Quanto al cigno di Busseto, non si può definire un patriota della prima ora, visto che aveva dedicato *Nabucco* a Maria Adelaide d'Asburgo, un mese prima che sposasse Vittorio Emanuele di Savoia, e offerto *I lombardi* da fedele suddito a Maria Luisa, primogenita dell'imperatore Francesco I, vedova di Napoleone e allora duchessa di Parma.<sup>279</sup>

\$ 26 dicembre 1856 manzoniano *Adelchi* esegue un'altra partitura di Apolloni ma non Il conte di Carmagnola né Bianca e Faliero di Rossini, due drammi in cui il Consiglio dei Dieci condanna ingiustamente un generale, non arrivano mai

recensione di Locatelli alla prima di Traviata (Bellina-Brizi p. 453)

recensione a Boccanegra in giornali

15 novembre 1856 Shakespeare ovvero Il sogno d'una notte d'estate da un opéra comique e non dal dramma

## 6. Dalla terza guerra d'indipendenza all'apertura del loggione (1866-1879)

Soltanto dopo la pace di Vienna che il 3 ottobre 1866 segna la fine della terza guerra d'indipendenza, vinta dai Savoia fermando l'avanzata di Garibaldi e perdendo quasi tutte le battaglie per terra o per mare, la Fenice riprende l'attività il 31 con *Un ballo in maschera* che Verdi aveva scritto nel 1859, l'anno della chiusura. Una cantata di Iacopo Cagianca, *Venezia liberata al suo re*, l'8 novembre festeggia in altra veste quel Vittorio Emanuele che i soci avevano celebrato un quarto di secolo prima, sempre con le musiche di Buzzolla, quando aveva sposato Maria Adelaide. Oltre al monarca e **£ ai ministri del nuuovo governo tutti i ministri**, sono presenti in sala Amedeo di Savoia e suo fratello Umberto, erede al trono, che si erano distinti a Custoza, pur avendo subito una sconfitta disastrosa come il nonno Carlo Alberto. Due giorni dopo, nel teatro illuminato splendidamente, la baldoria è grande. Tutti partecipano alla tradizionale cavalchina che celebra l'annessione della città al regno d'Italia con capitale a Torino.

La Fenice torna a cantare quando le cose sono già cambiate nel resto del paese. Un deputato di lusso, Giuseppe Verdi che **£ già si adoperava a tutelare i propri interessi in privato**, sorvegliando oculatamente le scritture prima di firmarle, si è battuto come un leone anche in pubblico e in parlamento. Con la

<sup>279</sup> Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., I, pp. 414, 431.

legge del 25 luglio 1865 ha ottenuto il pieno riconoscimento del diritto d'autore e della proprietà dei frutti dell'ingegno. Accanto al musicista, che diventa padrone delle sue partiture, si è definitivamente emancipata la figura del direttore d'orchestra, professionista autonomo oppure stipendiato da un ente che tuttavia gli permette di andare altrove in *tournee*. Ormai si può considerare un divo al pari dei cantanti, soprattutto se affascinante e dotato di chiove fluenti come il ravennate Angelo Mariani, volontario nella prima guerra d'indipendenza e sommo interprete verdiano, che però non approda mai nel gran teatro. Lo stesso dicasi per Giovanni Bottesini, virtuoso di contrabbasso, fondatore della Società del Quartetto a Firenze e conduttore all'Avana, a Parigi, a Londra e al Cairo. Per l'inaugurazione i soci scritturano invece il veronese Franco Faccio, debuttante ventiseienne che spicca subito il volo verso la Scala. Nella stagione successiva è la volta di Emanuele Muzio, collaboratore e amico di Verdi, che aveva mietuto allori girando fra Londra, Parigi, Bruxelles e gli Stati Uniti durante la guerra di secessione. In genere l'unificazione ha indotto una progressiva omogeneità della normativa sull'opera e soprattutto ha esteso la divisione dei tre poteri costituzionali, legislativo, esecutivo e giudiziario, necessaria per la salute dello stato liberale e per la vita della futura democrazia. Ne deriva che in teatro e nelle controversie in materia di diritto privato, l'intervento della magistratura si sostituisce a quello del governo, del ministero dell'interno o del braccio poderoso e temuto della polizia. Il pubblico adesso è più libero, anche di scatenarsi coi fischi, non tanto alla Fenice, dov'è sempre stato relativamente pacifico, quanto soprattutto in altre sale come il Regio di Parma, un leggendario mattatoio d'interpreti dall'unità a oggi. Scrive lucidamente uno storico di formazione anglosassone:<sup>280</sup>

Nel campo della disciplina delle stagioni d'opera e dei teatri, l'unità d'Italia portò un vero cambiamento. Al prefetto e alla questura spettavano ancora larghi poteri diretti ad assicurare l'ordine e l'apertura della stagione richiedeva ancora il permesso della polizia. Ma alle autorità non spettava più il compito né di far rispettare i contratti privati per mezzo dell'arresto arbitrario né d'imporre all'impresa una cauzione finanziaria. Poco prima del 1870 l'esercito smise di montare in teatro una guardia militare. L'individualismo liberale era arrivato al potere e con esso il primato della legalità e della contrattualità. Divenne più facile per l'impresario il fallimento, per il cantante la contumacia e le liti teatrali finirono più facilmente in tribunale.

Per usare un eufemismo, la situazione economica non è fiorente, in un paese unificato sì ma soltanto sul piano legislativo e istituzionale. Basti pensare alla rete ferroviaria lunga circa 1.700 chilometri, pochi e concentrati soprattutto in Piemonte, in Lombardia e in Toscana. L'analfabetismo, in media il settantacinque per cento, raggiunge il novanta nel Meridione. Paurosa la situazione igienica e sanitaria, funestata dalla mortalità infantile, dal colera e

---

<sup>280</sup> Rosselli, *Il sistema* cit., p. 113.

soprattutto dalla malaria che imperversa nelle vaste zone paludose trascurate dai Borboni. Con le finanze depauperate dalle spese di guerra, il nuovo governo deve far fronte all'istruzione, alla burocrazia, alla difesa e alla sicurezza pubblica. Il brigantaggio e la questione romana sono ferite aperte che versano fiumi di sangue e di denaro. In teatro crescono dovunque le spese sostenute per l'invasione del *grand opéra* e per l'aumento degli elementi che formano il corpo di ballo e le masse orchestrali o corali. Ma la grande crisi che affligge l'Italia unita determina fra l'altro la soppressione delle sovvenzioni nel 1867, osteggiate soprattutto dall'opposizione di sinistra perché i costi dell'opera gravano in parte sull'erario ma fanno divertire soltanto le classi più abbienti. Lo stato se ne lava le mani, cedendo agli enti locali i teatri che gli appartengono e dando ai comuni la possibilità di finanziare le loro sale, se e come possono o vogliono. L'anno dopo un'altra legge punitiva fissa al dieci per cento l'imposizione di una tassa sugli incassi lordi degli spettacoli. Spesso gli impresari esigono dai giovani compositori non ancora affermati una tangente per allestire le loro *pièces*, mentre un flusso migratorio di vastissime proporzioni, aiutato dalle moderne tecnologie dei trasporti, priva l'Italia delle sue voci più belle a vantaggio degli Stati Uniti e dell'America latina. Nel resto d'Europa questo disastro non avviene: per esempio l'Opéra di Parigi riceve dallo stato 800.000 franchi, malgrado i dissesti della guerra prussiana.<sup>281</sup> Come se non bastasse, l'ordinamento degli studi, fin dalla legge Coppino del 1877 sulla scuola elementare obbligatoria e gratuita, ignora sistematicamente la pratica e la fruizione musicale: un caso singolare di miopia, pesante, persistente e curato malissimo nel secondo Novecento, che rende ancor oggi l'Italia il fanalino di coda dell'Unione in un campo irrinunciabile del fare e del sapere umano.<sup>282</sup>

La Fenice, che riapre con un direttivo formato dal sindaco, da un impresario, da quattro presidenti e da un segretario, sempre il solito Brenna, viene commissariata nella stagione 1868-1869, quando tre funzionari sono incaricati di reggerne le sorti. D'ora in avanti, un po' alla volta i patrizi rinunciano ai palchi, messi in vendita e acquisiti dai locatari borghesi che subentrano agli antichi soci. Nel 1872 tre direttori, due presidenti e il ragioniere, ancora Brenna, si vedono tagliare di netto il contributo che avevano ottenuto dal comune l'anno prima e che ammontava a 79.000 lire, neanche la metà di quel che serviva per la dote da versare in anticipo all'impresario. Con grande sollievo e comprensibile orgoglio, nel 1875 il primo ministro Marco Minghetti annuncia di aver faticosamente pareggiato il bilancio. Tuttavia per una serie di congiunture sfavorevoli, dal carnevale 1872-1873 la Fenice annulla parecchie stagioni, anche se il *management* le prova tutte, compresa la riduzione del biglietto. In questo frangente risulta impossibile scritturare le stelle di prima grandezza che infatti si contano sulle dita di una mano. Per esempio il *recital* dell'8 luglio 1869 squaderna un programma interessante che comprende, oltre

<sup>281</sup> Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo dall'unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana* cit., IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 169-229.

<sup>282</sup> Elisabetta Gesuato, *La didattica della musica nella scuola primaria*, tesi di laurea, Università di Padova, anno accademico 2000-2001.

a Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann e Schubert, una folta schiera di brani composti in origine per clavicembalo da Bach, Händel, Frescobaldi, Couperin e perfino dall'elisabettiano William Byrd. Ma il pianista franco-polacco che li esegue per la Società Apollinea, Henri Louis Stanislas Mortier de Fontaine, fra i primi in Europa a proporre il *revival* di questa letteratura dimenticata, non è all'altezza di Thalberg o di Liszt, benché abbia ottenuto una modesta notorietà internazionale. Da tempo ormai trionfa alla Scala Teresa Stolz, cantante prediletta di Verdi legata sentimentalmente al direttore Mariani. Soltanto nella stagione 1870-1871 la Fenice scrittura la prima donna boema che non partecipa a una ripresa di *Beatrice di Tenda* ma canta il *Requiem* di Buzzolla, tre opere vecchie e una nuova, *Linda d'Ispahan* di Francesco Malipiero. Anche Angelica Peralta, debuttante a quindici anni e soprannominata "l'usignolo messicano", si esibisce una volta sola, nel gennaio 1875, dopo aver estasiato l'Europa e l'Egitto. Il pubblico del gran teatro ascolta nella medesima stagione il giovane Francesco Tamagno che sarà il primo Otello di Verdi nel 1887, destinato alla celebrità ma per ora all'inizio di una fulgida carriera mondiale. £ La famosa Adelina Patti, figlia d'arte nata a Madrid durante una *tournee* dei genitori italiani, da quel momento non aveva mai smesso di girare. A forza di dai, arriva a Venezia nel 1877 ma sparisce subito in un turbinio di gloria, di soldi e di mariti scelti con cura: un gentiluomo francese, un famoso tenore e un barone svedese. I suoi *cachets* raggiungono cifre da capogiro: in Italia 10.000 franchi a recita, all'estero 25.000 e negli Stati Uniti 5.000 dollari. Benché non possa permettersi questi lussi, nel panorama dei teatri la Fenice \$ mantiene un rango "primario" come la Scala, il Regio di Torino, il Carlo Felice di Genova, il Comunale di Bologna, la Pergola di Firenze, il San Carlo di Napoli, **il i £ due Bellini, quello di Catania e quello di Palermo**, il Costanzi e l'Argentina di Roma.<sup>283</sup> I cosiddetti artisti "di cartello", ossia i cantanti attivi in queste sale, superbi e capricciosi a prescindere dalla loro bravura, si distinguono chiaramente dagli interpreti secondari. Così racconta nel suo romanzo Antonio Ghislanzoni, medico, baritono, giornalista e futuro poeta dell'*Aida*:<sup>284</sup>

Anche fra gli artisti da teatro avvi una aristocrazia, la quale mutando il blasone in cartello deriva la sua boria buffonesca dai successi riportati e dall'oro accumulato. Il cantante di cartello, in rapporto a' suoi colleghi meno avventurosi, rappresenta il semidio dell'Olimpo teatrale. Fra le così dette prime parti e le seconde, esiste una linea di separazione quale non vi fu mai tra barone e vassallo, tra ministro e spazzino di anticamera. Né l'umile esordiente oserebbe mettersi allo stesso livello del cantante provetto, né il tarlato corifeo sedere al fianco del ballerino di rango francese, né il direttore d'orchestra scambiare una saluto col maestro istruttore dei cori, il quale per avventura ha più ingegno e dottrina di lui.

<sup>283</sup> Rosmini, La legislazione cit., p. 843. \$ [I-Vnm] trovare citazione per giustificare la nota

<sup>284</sup> Antonio Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, Milano, Daelli, 1865, I, p. 63.

Fin dalla riapertura, la maggior sala veneziana celebra gli uomini politici che hanno fatto l'Italia, devolve gli incassi del 7 aprile 1867 alla costruzione di un monumento per Daniele Manin e sfolgora di luce almeno due volte l'anno, sempre in marzo: il 14 per il compleanno del re e dell'erede al trono, nati nella stessa data, e il 22 per commemorare l'evacuazione degli austriaci nel 1848, ricordata dalla calle larga nei pressi di San Marco. Intanto Garibaldi, che nel 1867 conduce la campagna elettorale nel Veneto, parlando da tutti i balconi e infiammando gli animi con discorsi patriottici e anticlericali, il 28 febbraio assiste allo spettacolo della Fenice dove si canta *Matilde di Chabran*, un'opera semiseria di Rossini. Finita la terza guerra d'indipendenza, i cittadini di Mestre hanno dato all'unico teatro di cui dispongono, il piccolo De Angeli, il nome dell'eroe dei due mondi. Perfino il 6 aprile 1875, in omaggio a Vittorio Emanuele e al nemico di sempre, Francesco Giuseppe d'Asburgo in visita [Correr] con la moglie Elisabetta di Baviera detta Sissi, nella Fenice illuminata a spese del municipio, un *Inno saluto* di Angelo Tessarin precede la recita di *Lucia*. Invece il papa non si acclama più dopo l'episodio del 1848, effimero quanto le simpatie patriottiche di Pio IX che col *Syllabus* del 1864 aveva fatto di ogni erba un fascio, condannando la libertà di coscienza, di pensiero e di culto, la divisione fra stato e chiesa, le dottrine socialiste e le più elementari garanzie costituzionali. Onori sacrosanti si tributano piuttosto a coloro che hanno diffuso nel mondo la musica e la lingua italiana. Nel 1868 i fratelli Gallo ribattezzano il San Benedetto intitolandolo a Rossini appena morto, "famoso almeno come Napoleone" e definito il "cigno di Pesaro" da Giuseppe Rovani.<sup>285</sup> L'anno successivo una recita straordinaria alla Fenice lo commemora con un *Inno* di Mercadante e con lo *Stabat mater* che il grande maestro aveva finito di rivedere a Parigi nel 1841, già cantato nelle Sale Apollinee fin dal 26 giugno 1842 a beneficio degli "asili infantili di carità". Nel 1875 Regina De Marchi, vedova del *nobilomo* Domenico Vendramin e proprietaria dell'Apollino, su istanza del capocomico Angelo Moro Lin dedica a Goldoni il teatro così chiamato ancor oggi.

Nella programmazione della Fenice, che per ogni stagione allestisce almeno un *grand opéra* o un *drame lyrique*, talora nuovo per Venezia, brillano alcune perle d'oltralpe, quasi sempre nella versione ritmica di Achille de Lauzières o di Marcelliano Marcello. Il 13 marzo 1867, dopo aver ballato con *Rigoletto*, *Faust* canta la partitura di Charles Gounod, seguita il 9 gennaio 1868 dalla *pièce* semiseria *Dinorah* o *Il pellegrinaggio a Ploërmel* di Meyerbeer, la cui poderosa *Africana* si rappresenta il primo marzo. Nel 1869 si esegue *Don Carlo* che Verdi aveva affidato alle scene francesi nel 1867. Il Vesuvio erutta di nuovo il 17 febbraio 1870 alla prima italiana di *Ercolano*, musicato da Félicien César David e vecchio di dieci anni. Nel dicembre 1871, con l'esilarante e spaventosa traduzione dell'impresario Cesare Trevisan, va in scena *Mignon* di Ambroise Thomas, tratta molto liberamente da *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe. £ rovesciare *Amleto*, una "tragedia lirica" dello stesso Thomas, debutta a Venezia il 26 febbraio 1876, senza l'accompagnamento del solito

---

<sup>285</sup> "L'Italia musicale", 6 maggio 1854.

ballo, perché l'opera è abbastanza lunga e costosa da sola. Lo stesso accade per esempio alla monumentale *Ebrea* di Jacques François Halévy, esemplare tipico di quel *grand opéra* fiorito all'incirca dalla rivoluzione del 1830 all'avvento della seconda repubblica, nata dai moti liberali del 1848, in cui l'intreccio corale, la contrapposizione religiosa o politica e dunque l'affresco storico aggiungono al dramma una valenza epica. Sulla *pièce*, rappresentata alla Fenice il 28 gennaio 1879, i giudizi dei compositori italiani, che l'avevano vista a Parigi nel 1835 in occasione della prima, sono unanimi e negativi a dir poco. Scrive Bellini:<sup>286</sup>

L'altro ieri è andata in scena un'opera d'Halévy, *La juive*, dai giornali avrai inteso miracoli; ma in sostanza è una vera porcheria, né ritmo né canto né melodia ma un'infilzata di battute sopra battute senza arrivare a capire ciò che ha voluto fare; ebbene tu vedrai che a dispetto dei giornali, che sono tutti venduti dal direttore del teatro, questo maestro non avrà né croce di buon ladrone né di mal ladrone. So anche che Donizetti ed i suoi amici, miei nemici, intrigono [*sic*] di qua e di là e per fargli avere un esito strepitoso e poi fargli avere la croce; vediamo se riusciranno.

Donizetti, presente al debutto francese e abbagliato dalla messinscena ma non dalla condotta della linea vocale, si schiera col presunto nemico:<sup>287</sup>

Viddi [*sic*] *La juive* [...] e dico viddi che per musica popolare [ossia probabilmente orecchiabile] non ce n'è. L'illusione è portata al colmo [...]. Giureresti esser cosa vera. Argento vero e cardinali quasi veri. Armeria col re vera, costumi d'armati, cotte, lance eccetera vere, e quelle che false erano copiate dalle vere e costavano 1.500 franchi l'una, le cotte dei figuranti. Troppa verità [...], ultima scena troppo orrenda e più orrenda per tanta illusione. A Costanza! Un'ebrea per commercio avuto con un cristiano è gettata col padre nella caldaia dell'olio bollente. Pria di venirci si passa per mille coglionerie ma tutto è ricco e tutto è magnifico, quindi si chiude un occhio.

Del dramma, ambientato a Costanza nel 1414 durante il concilio che condanna lo scisma hussita, Verdi ascolta invece una ripresa nel 1847. Ma anche lui scrive: "Ieri sera sono stato all'Opéra; mi sono annoiato molto ma sono anche restato sbalordito della *mise en scène*; era *La juive* d'Halévy".<sup>288</sup> Francesi e italiani si guardano in cagnesco dagli scaffali degli editori milanesi importanti: Sonzogno che apre l'attività nel 1874, lanciando fra l'altro Massenet e Thomas, e lo stabilimento Ricordi, fondato nel 1808, che ignora

<sup>286</sup> Vincenzo Bellini, *Lettera* (27 febbraio 1835), in *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943, p. 529.

<sup>287</sup> Gaetano Donizetti, *Lettera* (10 aprile 1835), in Zavadini, Donizetti cit., § I-Vnm pp. 369-370.

<sup>288</sup> Giuseppe Verdi, *Lettera* (6 settembre 1847), in *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, Milano, Rizzoli, 1951, p. 90.

Wagner ma possiede i diritti di Bellini, Rossini, Donizetti e Verdi. Resistono coraggiosamente alla fusione, compiuta soltanto nel 1888, i coniugi Francesco Lucca e Giuseppina Strazza che detengono l'esclusiva dell'*Ebrea*, di *Faust* e dell'*Africana*, oltre ad alcune partiture dimenticate, fortunatissime nell'Ottocento in Europa e in America: *Ruy Blas* di Filippo Marchetti, ripreso alla Fenice il 7 marzo 1871 due anni dopo la prima; *Jone* di Errico Petrella, data nella stagione successiva e conclusa dall'ennesima sciagura vesuviana; *Marta*, un famoso dramma semiserio, eseguito al Kärntnertortheater di Vienna nel 1847 e giunto al gran teatro nel gennaio 1869. L'autore, Friedrich von Flotow, è uno dei pochi tedeschi che riescono a passare attraverso le strette maglie del repertorio. Anche un brasiliano finto, Carlos Antônio Gomes, si affaccia alla Fenice, inaugurando il carnevale del 1874-1875 col suo *Guarany* che aveva debuttato alla Scala nel 1870. L'opera, sempre di Lucca, è ambientata nel nuovo mondo fra i cori degli *indios* citati nel titolo. Ma non ha nulla di americano perché l'autore, apprezzato da Verdi, impiega melodie di stampo belcantistico, avendo studiato in Italia con una borsa concessa da Pietro II, imperatore della vecchia colonia portoghese.

All'epoca si fa un gran discutere sull'avvenire della musica e sulla musica dell'avvenire, incarnata soprattutto da Meyerbeer che fondeva la vocalità con la ricca strumentazione, percepita come tedesca dai compositori, dai recensori e dagli appassionati. Inoltre la produzione di Wagner, i cui scritti **£ togliere teatrali** erano tradotti in francese e noti in Europa, era già diffusa nelle piazze e nelle sale dai brani sinfonici più celebri ricavati dalle sue opere: *Il mormorio della foresta*, *La cavalcata delle walkirie*, preludi e marce di *Lohengrin* e *Tannhäuser*. Qualcuno lo conosceva personalmente, per esempio Francesco De Sanctis che, dopo un incontro a Zurigo, lo trova antipatico e pieno di boria, in parole povere un "ciarlatano" impegnato a recitare la parte del genio incompreso.<sup>289</sup> In questo quadro variegato, la Mecca del wagnerismo non è certo Venezia e neppure Milano, bensì Bologna dove il Comunale allestisce per la prima volta in Italia una partitura del compositore tedesco, offrendogli la cittadinanza onoraria: *Lohengrin*, diretto da Mariani nel 1871. Mentre l'evento **£ scatena infiamma gli animi**, il capolavoro egizio di Verdi, l'*Aida* eseguita al Cairo per festeggiare l'apertura del canale di Suez, approda alla Scala. Per l'occasione il cigno di Busseto, sempre attento nel vagliare le novità, definiva "buonissima" e sposava *ipso facto* l'idea di nascondere l'orchestra alla vista del pubblico, per non mescolare sparati di camicie, frac e "cravattine bianche [...] ad un costume [...] assiro, druidico eccetera eccetera".<sup>290</sup> È il passo iniziale per costruire la cosiddetta "buca" nei teatri della penisola dove gli strumentisti, ben lungi dall'essere celati nel golfo mistico wagneriano, rimangono in bella mostra almeno fino all'ultimo scorcio del secolo.

Dopo tanto clamore, la Fenice osa proporre un altro debutto italiano il 15 aprile 1874: *Rienzi*, *l'ultimo dei tribuni*, rappresentato per la prima volta a

<sup>289</sup> Francesco De Sanctis, *Lettera* (26 febbraio 1858), in Adriana Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 42.

<sup>290</sup> Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., III, p. 462.

Dresda il 20 ottobre 1842 dopo negoziati estenuanti. Quella sera l'autore soffriva le pene dell'inferno, trepidando in una barcaccia coi familiari, atterrito dalla "ridicola lunghezza" della sua stessa creatura che durava "dalle sei di sera fino a mezzanotte".<sup>291</sup> £ **sposta nota** La mattina dopo lo spettacolo, salutato dalle "tonanti acclamazioni" del pubblico, Wagner esausto, mezzo morto di sonno e di fame perché aveva saltato la cena, cominciava a tagliare il dramma. Come a Dresda, anche a Venezia l'aspettativa è grande, benché il musicista, invitato per l'occasione, rifiuti di presentarsi.<sup>292</sup> Al momento il maestro ha tutt'altro che *Rienzi* per la testa: da dieci anni ha conosciuto Ludwig, re di Baviera, il suo eccentrico mecenate; dopo una lunga storia ha sposato Cosima, ex moglie di Hans von Bülow, figlia di Liszt e di Marie de Flavigny; ha fatto amicizia con Nietzsche e adesso sta scrivendo le ultime note di *Götterdämmerung* che finirà in novembre.

Anche se viene replicato per tredici sere, l'esito di *Rienzi* è malcerto. Gli spettatori veneziani, che apprezzano soltanto l'*ouverture* e il primo atto, probabilmente si stufano fin dal secondo e piombano in un "glaciale silenzio", manifestando una reazione più temuta dei fischi.<sup>293</sup> Nel terzo poi, "tutto concatenato dal principio alla fine", il recensore inorridito avverte "il più prepotente accenno alla musica dell'avvenire, dalla quale Iddio ci scampi e liberi".<sup>294</sup> E gli atti sono cinque. Dovunque l'andamento continuo e potenzialmente infinito produce quelle forme aperte che Basevi chiamava "melodie sfasciate".<sup>295</sup> Un misterioso corrispondente che si firma U., forse il musicista Emilio Usiglio oppure il critico [cantante Gerolamo \$ Rolandi no] G. E. Usigli scrive ad Alessandro \$ Fano, direttore del "Mondo artistico":<sup>296</sup>

Ieri sera alla Fenice un pubblico numerosissimo e scelto assisteva ad un avvenimento artistico assai importante: il *Rienzi* di Riccardo Wagner veniva presentato per la prima volta su scene italiane; l'aspettazione era com'è naturale grandissima e l'esito [...] corrispose pienamente. Le masse corali e orchestrali [...] hanno svolto egregiamente il loro compito e la messa in scena e i costumi hanno superato le aspettative più severe [...]. Le grandi innovazioni non ci sono ancora, la guerra al convenzionalismo dell'antica scuola non è peranco dichiarata. Ed è perciò che *Rienzi* è stato rifiutato dal proprio padre ed è perciò che gli avveniristi puro sangue non sanno bene se devono felicitarsi di molto del successo che ottenne ieri sera sulle scene del nostro massimo teatro [...]. La musica del *Rienzi* contiene delle stupende pagine che sole basterebbero a rivelare nel loro autore l'ingegno del grande artista, la dottrina

<sup>291</sup> Wagner, *Vita* cit., pp. 302-303. Agostino Ziino, *Aspetti della critica wagneriana in Italia*, in *Wagner in Italia*, a cura di Rostirolla, cit., pp. 315-328; Luigi Bellingardi, *Sul "Rienzi" di Wagner*, ivi, pp. 287-301.

<sup>292</sup> Vito Levi, *Wagner alla Fenice*, in *La Fenice* cit., pp. 135-143.

<sup>293</sup> Mario Panizzardi, *Wagner in Italia*, II. *Pagine di storia musicale*, Genova, Arti grafiche Progresso, 1922, p. 218.

<sup>294</sup> "Gazzetta di Venezia", 18 marzo 1874.

<sup>295</sup> Basevi, *Studio* cit., p. 176.

<sup>296</sup> "Il mondo artistico", 19 marzo 1874.



del grande maestro. L'istrumentazione anche in questa come in tutte le altre opere di Wagner è stupenda e ricca e per novità di effetti talora interessantissima. Il libretto a dir vero ci è sembrato quanto a varietà di situazioni alquanto difettoso; l'azione resta sempre lì e non varia mai; è sempre il popolo che aspira alla libertà, è sempre il tribuno Cola di Rienzi che arringa le moltitudini; la corda dell'affetto è trattata assai fiaccamente e passa inosservata e però la musica, con tutto il rispetto dovuto all'illustre maestro, ci è parsa affetta dalle stesse mende, sempre lo stesso colorito, nessun contrasto e conseguentemente e inevitabilmente un po' di monotonia.

Sotto sotto, anche il nostro U. si annoia a morte, perché il dramma wagneriano fluisce liberamente senza colpi di scena, mentre nell'opera italiana succede di tutto: eventi impensati nel declamato che diventa sempre più corto e **£ brachilogico stringato**, bruschi mutamenti di ritmo o di tonalità nei pezzi chiusi, allegre improvvisate e scoppi furibondi dell'orchestra. La forma chiusa dei numeri, arie e pezzi d'assieme così chiamati perché in origine si contavano, segna prepotentemente le tappe della vicenda narrata dal recitativo. Sulla componente armonica prevale il cantabile, strutturato in frasi regolari che il pubblico può memorizzare e ripetere, portandosi a casa un piccolo bagaglio di melodie. *Rienzi* è forse troppo innovativo per gli spettatori comuni, abituati a tutto questo, ma non abbastanza per piacere ai wagneriani più radicali. Si tratta infatti di un prodotto giovanile, basato su un argomento non mitologico né tedesco ma storico e per di più italiano: le vicende del tribuno Cola di Rienzo che tenta di restaurare la grandezza della Roma repubblicana, di cui la Serenissima si riteneva legittima erede, durante la cattività avignonese dei papi. Per il libretto Wagner si avvale di un romanzo di Lytton che lo aveva decisamente "entusiasmato".<sup>297</sup> Invece, per l'impianto musicale grandioso e per la dovizia di mezzi, confessa d'ispirarsi a *Fernand Cortez* di Spontini, una *tragédie lyrique* napoleonica del 1809, ma più in generale guarda al recente *grand opéra*, organizzato per *tableaux* in cui circola lo stesso materiale sonoro, corroborando l'unità scenica e drammaturgica. E così, secondo una battuta di Bülow, *Rienzi* sarebbe la più bella opera di Meyerbeer.<sup>298</sup> Si potrebbe aggiungere che l'*Aida* è la più bella opera di Wagner, se il poco che hanno in comune i due maggiori operisti europei, a parte lo stesso anno di nascita, non dipendesse dall'ascendenza francese di entrambi.

Definito alla Fenice "grande opera tragica" *pour cause*, secondo l'uso *Rienzi* non si esegue in lingua originale ma nella versione ritmica a cura di Boito, reduce da un'effimera infatuazione wagneriana ormai da tempo sbollita. Per sentire un idioma diverso dall'italiano o dal latino dei rari pezzi sacri, bisogna aspettare il concerto di una corale viennese, offerto alla cittadinanza il 24 agosto 1874. In questa occasione il **£ Männengesangverein**, in *tournee* con quattro corni da caccia dell'Hofoper, propone tutti i brani in tedesco tranne

<sup>297</sup> Wagner, *Vita* cit., p.195.

<sup>298</sup> Gilles de Van, *Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique*, in "Il saggiautore musicale", III, 1996, p. 325.

due. Ma il 17 marzo 1875 per l'antico *Freischütz* di Carl Maria von Weber, dato la prima volta a Berlino nel 1821, s'impiega la traduzione che appartiene a Ricordi, orribile fin dal titolo: *Il franco cacciatore*, entrato pienamente nell'uso, sempre meglio del *Franco bersagliere* di proprietà Lucca, ricavato dalla versione francese di Emiliano Pacini. Il dramma per musica, singolare invenzione del genio italico, nel Seicento si affaccia in Francia e poi si radica alla corte degli Asburgo, conquistando il vecchio continente e l'universo mondo nel XVIII e nel XIX secolo. Questa pacifica e lieta invasione, cui non corrisponde affatto un'importazione analoga, rallenta l'insorgere di fenomeni locali e nazionali. Col *Freischütz* l'autore si proponeva di fornire un modello romantico per un genere consumato esclusivamente nei paesi germanofoni: il *Singspiel*, parte cantato in versi e parte recitato in prosa. Data la schiacciante supremazia dell'opera italiana, gorgheggiata per intero nelle situazioni più assurde, dovunque in Europa la *pièce* di Weber subisce rimaneggiamenti sostanziali che non si limitano a tradurla ma la travestono completamente e la riducono a quella forma egemone da cui il compositore cercava di emanciparsi. Ma è in buona compagnia: per esempio nel primo Ottocento s'intonano perfino le sezioni parlate della *Zauberflöte* che diventa un vero e proprio "dramma giocoso" intitolato *Il flauto magico*, sottoposto a un trattamento simile a quello che Hector Berlioz infligge al *Freischütz* nel 1841, trasformandolo in un *opéra romantique* francese. Qualche anno dopo aver mascherato *Il franco cacciatore*, la Fenice commissiona un curioso *remake* in cinque atti, rappresentato nel febbraio 1880: *Cola di Rienzo* di Luigi Ricci Stolz che aveva aggiunto al cognome paterno quello della madre, sorella della celebre Teresa, diventando l'erede universale del suo patrimonio.

Mentre i compositori tedeschi più o meno italianizzati spuntano confusamente nel gran teatro, numerosi avvenimenti importanti modificano la situazione musicale veneziana nel 1876: chiude il Camploy di San Samuele; apre il conservatorio Benedetto Marcello, erede dell'Istituto Filarmonico fondato nel 1811; una legge del 3 ottobre rinnova l'assetto giuridico della Fenice \$ [levi], trasformandola in ente morale e provocando lo scioglimento della società che aveva retto saldamente il timone per novant'anni; in autunno Wagner, appena inaugurato col *Ring* il festival di Bayreuth, disastroso dal punto di vista economico, arriva per la terza volta in laguna. Alloggia all'albergo Europa soltanto per qualche giorno ma tornerà insieme a Cosima Liszt nel 1881, nell'aprile e nel settembre 1882, per stabilirsi definitivamente a palazzo Vendramin Calergi dove morirà l'anno dopo. Tacciono dal 1880 le recensioni firmate da Tommaso Locatelli, patriota e giornalista, che per mezzo secolo aveva illustrato l'attività della sala con equilibrata cortesia dalle colonne della "Gazzetta", un periodico tramandato di suocero in genero. Infatti Locatelli lascia al marito della figlia la direzione che aveva ereditato dal padre di sua moglie. Ma soprattutto nel 1878 si eseguono alcuni interventi per ampliare e rimodernare le strutture di scena:<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> "Gazzetta di Venezia", 2 ottobre 1878.

Tante [...] innovazioni vennero introdotte e utili e belle e di tutto questo va fatta la debita lode alla direzione del teatro, all'ingegnere architetto [Ludovico] Cadorin, all'ingegnere \$ Mattei [...]. Insomma a lavori compiuti il nostro teatro, che fu sempre uno dei più belli d'Italia, sarà divenuto anche uno dei più rinomati per comodità e per conforti e per tutto.

Con l'occasione si sventra il quinto e ultimo ordine di palchi, il meno redditizio, eliminando i tramezzi per ospitare il loggione. L'evento clamoroso apre il gran teatro a un'utenza più vasta e accosta l'opera a ceti più bassi che però non comprendono il cosiddetto quarto stato. Certo il dramma per musica era e rimane uno spettacolo di *élite*, soprattutto per il sistema produttivo oneroso che non ha niente in comune con altre forme di diffusione: salotti, corali operaie, bande municipali, *troupes* itineranti, politeami che offrono numerosi posti a poco prezzo e propongono un repertorio misto di prosa, lirica, varietà, operetta e circo. In ogni caso le nuove modalità di spettacolo, rosicchiando una fetta di pubblico, insidiano le sale di antica tradizione. Fondata e gestita da un'accollita di patrizi, la Fenice tarda a prendere questa decisione epocale, realizzata per esempio al Carolino di Palermo fin dal 1830. E non si adegua per beneficenza né per un'improvvisa conversione al Socialismo ma per ragioni in prevalenza mercantili. Informa il recensore:<sup>300</sup>

Siamo lieti di poter constatare che l'ardua prova della sera di Santo Stefano [26 dicembre], resa ancora più ardua dal fatto che il teatro dovette anche in quest'anno reggersi unicamente colle proprie forze [e senza sovvenzioni], venne molto felicemente superata. Ad onta della nuova neve caduta, che rendeva malagevole il cammino, il teatro era affollatissimo, tanto nella platea che nei palchi e nell'eccelso loggione, e tutta la magnifica sala presentava un aspetto assai ridente. Fu deplorata l'assenza di taluno dei principali ornamenti del geniale ritrovo ma in compenso fu salutata la comparsa di nuovi astri e di stelle minori; anche i più restii dovettero riconoscere che coll'aver introdotto il loggione fu assai bene provveduto alla parte economica dell'impresa, senza recar danno alla singolare eleganza del teatro ed alla sua fama di accogliere un pubblico intelligente e gentile, e che ad ogni modo siffatta innovazione è molto meno indecorosa dell'invasione, nei campi più riservati, di elementi bensì eleganti ma che nella buona società non sarebbero ammessi; si ricordarono da taluno i gloriosi fasti di altre stagioni della Fenice ma però si dovette dalla maggioranza ammettere che, tenuto conto dei tempi e delle condizioni mutate, si ottenne quest'anno alla Fenice tutto quello ch'era ragionevolmente possibile di poter conseguire. La stagione si è adunque aperta con faustissimi auspicii ed è quindi assai legittima la conclusione che, col progredir delle cose e col variarsi degli spartiti, le sorti del nostro teatro si facciano ancora migliori. Del che noi saremmo per verità lietissimi, giacché a noi sembra che appunto l'esperimento fatto in quest'anno su basi molto saviamente scelte possa servire a dimostrare l'inutilità che i contribuenti, già di tanto aggravati, abbiano a

---

<sup>300</sup> "Gazzetta di Venezia", 27 dicembre 1878.

sottostare a nuovi pesi per provvedere soltanto a scopi di pubblico, ma non generale, divertimento. Da quanto abbiamo ieri sera veduto ed udito noi reputiamo che la questione sia trionfalmente risolta. Tutto sta nel saper spendere bene i denari e nel non lasciarsi mangiare da una impresa qualunque [...]. £ Ci fu anche il nuovo sipario [raffigurante Olderico Giustinian che annuncia la vittoria di Lepanto] che anch'esso fruttò un lusinghiero saluto al pittore, il signor [Ermolao] Paoletti. È veramente una buona tela, sebbene lasci alquanto a desiderare come distribuzione delle figure e come rilevanza di linee prospettiche.

Durante il primo carnevale successivo ai restauri, dai palchi, dalla platea e dall'”eccelso loggione” il pubblico della Fenice assiste quasi esclusivamente ad allestimenti faraonici. Si comincia il 26 dicembre 1878 col *Re di Lahore* di Massenet che Verdi considerava un'opera “attuale, non umana, adattissima in quest'epoca di Verismo in cui non si fa nulla di vero”,<sup>301</sup> usando un termine recente e connotato all'epoca in senso decisamente negativo.<sup>302</sup> Qualche anno prima il compositore aveva affermato che preferiva inventare la realtà piuttosto che riprodurla: “Copiare [...] è una bella cosa ma è fotografia, non pittura”.<sup>303</sup> Visto che Richard Maddox realizza le lastre alla gelatina nel 1871, bisogna riconoscere che il cigno si teneva informato. Siccome *Il re di Lahore* si svolge in India e sembra un romanzo di Salgari piuttosto che di Verga, l'accusa non è rivolta al soggetto bensì al trattamento eccessivamente parlante della linea vocale. Esulta il recensore, non per la musica ma per la messinscena grandiosa.<sup>304</sup>

La rappresentazione di ieri sera fu adunque, a nostro avviso, perfettamente degna della Fenice. Non ci faremo qui ad esaminare la musica del *Re di Lahore*, giacché essa più o meno era già conosciuta dal pubblico e perché le nostre opinioni riguardo all'introduzione in Italia, nell'antica terra della musica e del canto, dei nuovi elaborati musicali stranieri sono già anche troppo conosciute. Si aveva dato *Il re di Lahore* con molto sfarzo in altre città d'Italia e quindi credevasi di compromettere il decoro di Venezia se non lo si avesse dato anche qui con uno sfarzo maggiore; ed in ciò si è completamente riusciti; visto l'andazzo dei tempi, nei quali hanno più potenza d'attrattiva sulla maggioranza del pubblico le forme procaci e poco nascoste del corpo di ballo che le elette e fine modulazioni di soavi e spontanee melodie, si volle andare in scena la prima sera con un ballo-opera, esercitando così un tale fascino sui sensi tutti da assicurare un immediato trionfo, ed anche in ciò si è completamente riusciti. La musica servì di pretesto per intesservi sopra splendide combinazioni [...] e gli apparati scenici, fantasmagorici e

<sup>301</sup> Giuseppe Verdi, *Lettera* (gennaio 1879), in Raffaello De Rensis, *Franco Faccio e Verdi. Carteggi e documenti inediti*, Milano, Treves, 1934, p. 184.

<sup>302</sup> Virgilio Bernardoni, *Le “tinte” del vero nel melodramma dell'Ottocento*, in “Il saggiautore musicale”, V, 1998, pp. 43-67.

<sup>303</sup> *Copialettere* cit., p. 624.

<sup>304</sup> “Gazzetta di Venezia”, 27 dicembre 1878.

coreografici, servirono alla lor volta di passaporto ad una musica che da sola, e senza tutto quel corredo di esteriori artifizii, male avrebbe potuto reggersi in piedi. Però detto questo, a sgravio di coscienza, dobbiamo tosto riconoscere che per una certa, forse eccessiva, ridondanza musicale, per la buona esecuzione ch'ebbe sì da parte degli artisti di canto che dell'orchestra, per la sfarzosa ricchezza delle vesti e di una sterminata quantità di svariati adornamenti ed addobbi, per la zelante cooperazione del corpo di ballo, lo spettacolo d'ieri sera riuscì veramente imponente e, finché la curiosità non sia intieramente appagata, continuerà ad attirare per molte sere un pubblico numeroso e plaudente. La messa in scena nel *Re di Lahore* ha massima anzi decisiva importanza e l'impresario [Giuseppe] Brunello, che con tanta prodigalità vi dedicò ogni cura, sarà rimeritato, lo speriamo, dei sacrificii che tanto sfarzo gli dev'essere indubbiamente costato £ [...]. Sono belli i scenari, bellissima e sfarzosa [...] la messa in scena, salvo che la luce elettrica [usata ancora saltuariamente] è male distribuita ed affatto mal riuscita è l'apparizione nel quadro finale.

Jules Massenet aveva vissuto un paio di mesi a Venezia nel 1863, quando aveva vinto il Prix de Rome, senza poter frequentare la Fenice perché era chiusa. “Dolce di carattere com'è e non troppo difficile”,<sup>305</sup> si dichiara ben contento del successo conquistato in laguna con l'opera che si era data a Parigi soltanto dieci mesi prima:<sup>306</sup>

Sentiamo che l'egregio autore del *Re di Lahore* fu oltremodo lusingato dalla favorevole accoglienza che il pubblico veneziano fece al suo lavoro ed inviò i suoi speciali ringraziamenti agli esecutori ma in particolare alla signora [Amalia] Fossa [prima donna], al [baritono Augusto] Brogi ed al maestro [Fortunato] Magi [concertatore e direttore]. Se le grandi feste musicali, ch'egli attualmente dirige a Parigi, non glielo avessero impedito il maestro Massenet sarebbe venuto a Venezia a mettere egli stesso in scena il suo spartito. Egli fu però tanto grato a Venezia delle lusinghiere attestazioni di stima che n'ebbe che si propone di venire fra noi, verso la metà del mese venturo, e noi siamo sicuri che il pubblico veneziano farà al chiarissimo maestro le più onorevoli accoglienze.

Di fattura italiana e casereccia ma ugualmente sontuosa, l'8 febbraio 1879 va in scena *Cleopatra* su testo di Enrico Golisciani, con le note scritte appositamente per la Fenice dall'oscuro Ferdinando Bonamici. Come se *Cleopatra* non bastasse da sola, in marzo si rappresenta insieme a *Ondina o La grotta d'Adelberga*, un “ballo grande fantastico” che si svolge in vista di Trieste irredenta, sul Carso popolato da geni dell'acqua, gnomi e silfi della mitologia nordica, in compagnia delle nereidi neoclassiche e dei tritoni mediterranei. Poco dopo si ascolta *Mefistofele* di Boito, introdotto da un prologo celeste e

<sup>305</sup> Giuseppe Verdi, *Lettera* (gennaio 1879), in De Rensis, *Franco Faccio* cit., p. 184.

<sup>306</sup> “Gazzetta di Venezia”, 30 dicembre 1878.

concluso da un epilogo terreno che incorniciano quattro atti, popolati da folle di coristi e comparse: cherubini, streghe e balestrieri che si alternano con ballerine elleniche, sirene e guerrieri. Adeguato all'impianto sbalorditivo dell'intera stagione, il dramma prevede alcune pantomime coerenti, si fa per dire, con la trama che naturalmente racconta il mito di Faust: *L'Obertas* popolareggiante, *La ridda del sabba* e una *Danza greca*.<sup>307</sup> L'autore, figlio di un miniaturista e di una contessa polacca, all'epoca non aveva ancora quarant'anni ma aveva già fatto di tutto, da un soggiorno con Faccio a Parigi, dove aveva conosciuto Auber e Berlioz, alla frequentazione della Scapigliatura milanese col fratello Camillo, ingegnere e narratore, dalla campagna garibaldina del 1866 alla critica militante nelle maggiori testate. Fra l'altro aveva composto da sé parole e musica di *Mefistofele* che aveva debuttato alla Scala nel 1868 ma aveva subito una drastica revisione per il Comunale di Bologna nel 1875.

Le scene della stagione 1878-1879 si devono alla fantasia di Pietro Bertoja che affianca il padre Giuseppe dal 1855, collaborando saltuariamente con lui, e gli succede dal 1871 al 1902. Degno esemplare di una specie in via di estinzione, ossia la folta schiera di abili artigiani che avevano decorato la Fenice nell'Ottocento, ricorda gli eventi di quegli anni scrivendo nell'aprile 1894:<sup>308</sup>

Ora lo scenografo deve immedesimarsi nell'idea del poeta e dell'azione, onde produrre il fondo del quadro in analogia a quello che si deve rappresentare. Deve studiare d'imprimere agli scenari il colore locale, cioè il carattere del sito, clima, stile, epoca in cui si suppone l'azione, trasportandovi lo spettatore, infondendo sulla scena quel senso di mestizia, gaiezza eccetera analogo a ciò che vi si rappresenta [...]. Ora si devono studiare di più il dettaglio, gli effetti di chiaroscuro e contrasti di colore, in una parola la verità, di modo che ora lo scenografo si avvicina di più al pittore da quadri [...]. [Ma dagli anni '70] in poi scomparvero quasi tutte le scuole e lo scenografo fu soppiantato dal macchinista.

All'epoca il direttore del macchinismo si chiamava Luigi Caprara, uomo versatile e adattabile ai tempi della nuova tecnologia, foriera della luce elettrica stabile e interessata all'ingegneria piuttosto che alla bottega di pittura. Frattanto, nel gennaio 1878 Vittorio Emanuele era morto a Roma, finalmente capitale d'Italia. Dopo Cavour e Garibaldi, con lui scompare l'ultimo fra gli statisti e i generali che avevano contribuito all'unità del paese. Concludendo uno dei più lunghi pontificati che la storia ricordi, lo seguiva in febbraio un temibile antagonista, Pio IX, gonfio di risentimento e volontariamente segregato nei palazzi del Vaticano. Sale al trono Umberto I che il gran teatro

<sup>307</sup> *Mefistofele*, Milano, Ricordi, s.d., p. 3.

<sup>308</sup> Pietro Bertoja, *Alcuni cenni sulla scenografia veneta e sui bozzetti qui presentati*, in Biggi e Muraro, *Giuseppe e Pietro Bertoja* cit., p. 31.

festeggia per il compleanno, illuminandosi a giorno e talvolta suonando la *Marcia reale* sabauda. Il Risorgimento è concluso.