

---

# Pietro **Bertoja**

**SCENOGRARO E FOTOGRAFO**

A cura di  
Maria Ida Biggi

---



## Comitato Regionale per le Celebrazioni del centenario della morte di Pietro Bertoja (1828-1911)

### Presidente

Giovanni Morelli  
Maria Ida Biggi

### Componenti

Carmelo Alberti  
Gabriella Belli  
Francesco Turio Böhm  
Vittorino Cenci  
Andrea Erri  
Giandomenico Romanelli  
Claudio Sinigaglia  
Angelo Tabaro  
Carlo Alberto Tesserin  
Mercedes Viale Ferrero

### Segretario Tesoriere

Maria Teresa De Gregorio

### Presidente

Giovanni Bazoli

### Segretario Generale

Pasquale Gagliardi

### Centro Studi per la ricerca documentaria sul Teatro e il Melodramma Europeo

### Direttore

Maria Ida Biggi

### Segreteria

Marianna Zannoni

### Presidente

Claudio de Polo

### Direttore scientifico

Monica Maffioli

### Collection Management

Maria Possenti

### Progetti editoriali

Chiara Ruberti

### Ufficio stampa

Stefania Rispoli

*Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia Largo Alinari, 15 50123 Firenze www.alinarifondazione.it*

## CATALOGO

### A cura di

Maria Ida Biggi

### Testi di

Maria Ida Biggi  
Gabriella Olivero  
Linda Selmin  
Mercedes Viale Ferrero  
Marianna Zannoni

### Coordinamento editoriale

Chiara Ruberti

### Progetto grafico

Filippo Corretti, Firenze

### Fotolito

Fotolito Toscana, Firenze

### Stampa

Arcari S.r.l., Treviso

### Crediti fotografici

Archivio Carlo Montanaro, Venezia  
Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia  
Archivio del Teatro Ivan Zajc, Rijeca  
Archivio storico Ricordi, Milano  
Biblioteca Comunale, Treviso  
Collezione Graziano Arici, Venezia  
Collezione Guido Cecere, Treviso  
Collezione Roberto Crovato, Venezia  
Collezioni Fotografiche della Fondazione Musei Civici, Venezia  
Museo Civico d'Arte, Pordenone  
Museo Correr, Venezia  
Museo Teatrale alla Scala, Milano  
Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA), Firenze  
Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA) – collezione Malandrini, Firenze  
Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA) – collezione Favrod, Firenze  
Stadel Museum, Francoforte sul Meno

### Ringraziamenti

Camillo Tonini, Responsabile del Servizio Catalogo della FMCVe, Andrea Marin e Anna Bozzo, Servizio Catalogo della FMCVe, Alberto Craievich, Responsabile del Gabinetto Disegni e Stampe del FMCVe. Rossella Granziero, Gabinetto Disegni e Stampe del FMCVe. Isabella Reale del Museo Civico d'Arte di Pordenone. Carlo Di Raco, Luigino Rossi e Piera Zanon dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Un ringraziamento particolare agli eredi di Pietro Bertoja.

© Copyright 2013 Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia www.alinarifondazione.it

ISBN: 9788895849263

World distribution  
Fratelli Alinari I.D.E.A.

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

# Indice

## p. 11

### Pietro Bertoja. “Pittore Scenografo Architetto”

–  
Maria Ida Biggi

## p. 25

### Pietro Bertoja tra invenzione e interpretazione

–  
Mercedes Viale Ferrero

## p. 39

### Pietro Bertoja: qualche riflessione sulle scene di soggetto esotico

–  
Gabriella Olivero

## p. 45

### Pietro Bertoja fotografo veneziano

–  
Marianna Zannoni

## p. 51

### Introduzione al catalogo dei disegni

–  
Linda Selmin

## Catalogo

## p. 58

### I/Opere

## p. 150

### II/Balli

## p. 170

### III/Prosa e Generiche

## p. 190

### Catalogo delle fotografie

## p. 208

### Cronologia

## p. 216

### Catalogo mutazioni

## p. 229

### Indice dei nomi

## p. 231

### Indice dei teatri

Nell'ambito degli interventi regionali per celebrazioni speciali in occasione della commemorazione di eventi storici di grande rilevanza o di personalità venete di prestigio nazionale o internazionale, che la Regione del Veneto attua ogni anno in applicazione della Legge regionale n. 4 del 16 marzo 2006, nel 2011 è stato avviato un Comitato Regionale in occasione del centenario dalla morte di Pietro Bertoja di cui il presente volume costituisce il capitolo conclusivo.

Le celebrazioni di Pietro Bertoja si sono svolte con l'intento di valorizzare la complessa figura di artista, scenografo teatrale e fotografo, nel panorama veneto della seconda metà dell'Ottocento, e verificare il profondo legame dell'artista con il Veneto, a partire dal nonno Valentino Bertoja, personaggio di notevole rilievo nella vita musicale veneziana, per arrivare al padre Giuseppe Bertoja, uno dei più importanti scenografi italiani dell'Ottocento e universalmente noto come autore delle scenografie per le prime rappresentazioni assolute veneziane delle opere di Giuseppe Verdi.

Il programma di iniziative per ricordare Pietro Bertoja elaborato e proposto dal relativo Comitato regionale per le celebrazioni si inserisce, tra l'altro, nella ricerca del Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione Giorgio Cini. Il Comitato, dimostrando attenzione verso il mondo dei più giovani, ha realizzato un premio per studenti di scenografia, ha conferito due borse di studio alla ricerca e ha sostenuto l'organizzazione di una giornata di studi a Bertoja dedicata. L'intento che ha accomunato le diverse iniziative proposte era quello di rendere noto il valore artistico e lo spirito innovativo che hanno contraddistinto la produzione scenografica ma anche fotografica di Pietro Bertoja e sottolinearne con il giusto rilievo il ruolo storico nel panorama teatrale italiano. Il presente volume, segno tangibile e risultato concreto dell'attuazione di valide idee, rappresenta la sintesi concreta delle attività del Comitato celebrativo. Esso raccoglie nella prima sezione la ricostruzione della attività di Bertoja scenografo, nella seconda quella di Bertoja fotografo e si conclude con un catalogo davvero ricco, nel quale viene illustrata la sua attività a partire dai materiali rinvenuti nel corso delle ricerche.

Desidero pertanto ringraziare vivamente tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa pubblicazione, di sicuro interesse non solo per coloro che già ne conoscevano il protagonista ma anche per chi vi si accosterà per la prima volta, rimamendone certamente e piacevolmente colpito.

**On. Marino Zorzato**

Vice Presidente – Assessore alla Cultura  
Regione del Veneto

---

Giungono a conclusione le celebrazioni indette dalla Regione del Veneto su Pietro Bertoja con gli approfonditi e qualificati studi contenuti in questa pubblicazione curata da Maria Ida Biggi per ricordare l'artista veneziano.

Un lavoro di grande impegno che ha avuto come premessa essenziale la catalogazione degli oltre mille disegni di scenografie, firmati da Pietro e dal padre Giuseppe, conservati presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr di Venezia e che, prima ancora, è stato reso possibile dal delicato restauro di queste preziose opere, realizzato su progetto pluriennale grazie ai contributi regionali previsti dalla Legge Regionale del Veneto n. 50 del 1984.

Le schede catalografiche di tutti i disegni conservati al Museo Correr, sono state redatte secondo le normative ICCD con il sistema Sicap web in uso presso la Fondazione dei Musei Civici di Venezia, tutte correlate dalle immagini fotografiche di riferimento. Esse contengono oltre ad una breve descrizione dei soggetti, i dati tecnici e bibliografici delle opere e, quando individuate, le indicazioni della messa in scena teatrale cui gli stessi disegni sono legati.

E' motivo di soddisfazione che questo oneroso e impegnativo lavoro di catalogazione su un tanto vasto patrimonio culturale, sia ora disponibile ed accessibile al grande pubblico nel Catalogo *on line* della Fondazione dei Musei Civici di Venezia, nella positiva convinzione che questa ampliata offerta culturale possa favorire ulteriori studi su due sorprendenti scenografi veneziani.

**Gabriella Belli**

Direttore

Fondazione Musei Civici di Venezia

---

A Giovanni Morelli

---

## Pietro Bertoja. "Pittore Scenografo Architetto"

–  
Maria Ida Biggi

Molti lavori teatrali di Pietro Bertoja si sono confusi con quelli del padre Giuseppe, autore delle scenografie per le prime verdiane al Teatro la Fenice di Venezia<sup>1</sup> e molto del suo lavoro come fotografo era sconosciuto fino a poco tempo fa. Le ricerche svolte in occasione delle celebrazioni del centenario dalla sua morte<sup>2</sup> hanno portato ad un riordino generale nella sua attività teatrale e ad una sistemazione nella sua produzione fotografica. Anche se ancora permangono alcuni dubbi sull'attribuzione a Pietro Bertoja di alcuni allestimenti teatrali dei quali non sono state rinvenute tracce di supporto, la testimonianza dei suoi disegni ha costituito una base nell'ardua ricostruzione della sua cronologia produttiva. Infatti la paternità dei lavori di uno scenografo della seconda metà dell'Ottocento, epoca in cui ormai non si stampavano più libretti per ogni singola rappresentazione, risulta particolarmente difficoltosa. Inoltre, in questo periodo, la circolazione delle scene era molto diffusa e spesso il sistema dell'affitto o del nolo faceva trascurare persino l'inserimento del nome dello scenografo responsabile nella pubblicazione della locandina<sup>3</sup>.

Pietro Lorenzo Bertoja nasce a Venezia, il 25 luglio 1828, ed è battezzato nella chiesa di Santa Maria del Carmine<sup>4</sup>. La madre Maddalena Gastaldis e il padre Giuseppe sono infatti residenti in questa parrocchia, come sarà in seguito anche lo stesso Pietro, a San Barnaba, in calle Donà al numero civico 2801. Nell'anno scolastico 1837/38, all'età di nove anni, Pietro si iscrive all'Accademia veneziana di Belle Arti, col numero di matricola 490, nella classe di Ornamenti, diretta dal prof. Giuseppe Borsato, docente che continuerà a seguire anche negli anni successivi fino al 1845<sup>5</sup>. Più avanti Pietro frequenta anche la classe di Prospettiva e Architettura tenuta dal prof. Francesco Lazzari con ottimi risultati, infatti nel 1846 vince il primo premio della classe di Architettura<sup>6</sup>. La frequentazione dell'ambiente raffinato dell'Accademia veneziana incide sicuramente sulla preparazione artistica del giovane che ha qui trovato professori stimolanti come il Borsato, che negli anni Venti aveva lavorato come scenografo alla Fenice<sup>7</sup>. Dal 1838 anche Francesco Bagnara, straordina-

rio scenografo del maggiore teatro veneziano dal 1820 al 1839 e di molti altri centri della regione veneta, è diventato insegnante in questa Accademia come titolare della cattedra di Paesaggio<sup>8</sup>. Il padre Giuseppe era stato allievo di Bagnara da cui aveva imparato il mestiere di scenografo direttamente sulle tavole del palcoscenico del Teatro La Fenice. L'ambiente artistico dell'Accademia di Belle Arti e i numerosi professori che in essa insegnano partecipano attivamente alla vita culturale della città, ne costituiscono la parte più avanzata e aperta verso le novità internazionali. L'Accademia veneziana è in stretto rapporto con quella milanese e, addirittura, i premi agli studenti vengono distribuiti fra queste due scuole ad anni alterni<sup>9</sup>. La ricca biblioteca dell'Accademia<sup>10</sup> è a disposizione degli allievi e in molti schizzi di Bertoja è possibile rintracciare riferimenti a volumi in essa conservati ed è evidente che il giovane studente



1. Biglietto da visita di Pietro Bertoja. Collezione privata.

faceva esercizio di copiatura dalle illustrazioni dei libri per predisporre un suo personale repertorio di decorazioni e immagini che, in seguito, gli saranno utili per l'ideazione delle scenografie.

La preparazione artistica di Pietro trova applicazione immediata nella collaborazione con l'attività teatrale del padre Giuseppe che, dopo essere stato valente collaboratore di Bagnara al Teatro La Fenice di Venezia, firma in questo teatro nel 1840 alcune impegnative scenografie per gli allestimenti di *Semiramide* di Gioachino Rossini e *Maria Stuarda* di Gaetano Donizetti. Giuseppe, com'è noto, dalla

stagione di Carnevale 1839-40, è impegnato nel prestigioso Teatro Regio di Torino dove cura importanti scenografie e allestimenti per le stagioni d'opera e di ballo, dividendosi gli incarichi con lo scenografo piemontese Luigi Vacca. Giuseppe Bertoja vi rimane fino al 1845 e, terminata la gestione dell'impresario Vincenzo Giaccone<sup>11</sup>, torna al Teatro La Fenice di Venezia dalla stagione di Carnevale 1845-46. In questi anni Pietro continua a frequentare i corsi di Architettura all'Accademia di Belle Arti fino al 1846 e, negli anni successivi, inizia giovanissimo l'attività di pittore teatrale nel laboratorio di famiglia con il padre, mentre partecipa alla vita politica della capitale veneta e segue attivamente gli avvenimenti pubblici, come la rivoluzione del 1848 e la guerra del 1859<sup>12</sup>. Dal 1846 fino alla morte, avvenuta nel 1873, Giuseppe resta l'intestatario unico delle scenografie fenicee, firmando, come già detto, tra tante altre, le scene per le prime rappresentazioni assolute di quattro

è tratteggiato questo bozzetto si differenzia parecchio dai disegni paterni ed è colorato con una tecnica nuova e originale rispetto ai precedenti disegni. Per questa ragione si è ritenuto corretto indicare questa data come l'inizio del periodo nel quale Pietro entra a far parte attiva del processo di produzione scenografica nel laboratorio paterno, riuscendo a ritagliarsi alcuni spazi di autonomia espressiva e di ricerca di nuovi modi di progettare le scene e di realizzarle concretamente.

La ditta Bertoja, padre e figlio, lavora stabilmente a Venezia, negli anni in cui la Fenice è aperta, quindi fino all'aprile 1859. In questo periodo vengono prodotti molti spettacoli di opera e balletto per i quali la scenografia continua ad assumere un ruolo considerevole e determinante per il loro successo. Nel 1857 va in scena la prima versione del *Simon Boccanegra*, opera scritta da Verdi appositamente per questo teatro e anche se non ci sono disegni superstiti che testimonino questo allestimento, Pietro è molto attivo nell'atelier familiare, benché in questi stessi anni sia molto impegnato con le produzioni nei teatri di altre città. Alcuni suoi disegni per *Il trovatore* di Verdi del 1854, *Gli Ugonotti* di Meyerbeer del 1856 e *Don Sebastiano* di Donizetti allestito qui nel 1855 e 1857, oltre che per il ballo *Il conte di Montecristo* di Giuseppe Rota del 1857, sono indicativi della posizione che il giovane artista ha anche nelle produzioni del Teatro La Fenice e dimostrano che il suo compito non è più semplicemente limitato alla fase realizzativa delle scenografie e che il suo impegno influenza anche l'ideazione delle immagini sceniche. Il maggiore teatro veneziano, dopo l'armistizio di Villafranca, viene chiuso nel 1859 e lo rimane fino al 1866 e, dopo la fine della Terza Guerra d'Indipendenza e la pace di Vienna<sup>14</sup>, riapre per la stagione d'autunno con l'allestimento dell'opera verdiana *Un ballo in maschera* montato con le scene fornite dalla ditta Soardi e Schieri e con il ballo *Un'avventura di Carnevale* di Pasquale Borri e Paolo Giorza con le scene firmate dai Bertoja. In questi anni il ruolo di Pietro diventa sempre più evidente all'interno della produzione teatrale della ditta Bertoja per la Fenice, come dimostrano i numerosi disegni per *Don Carlo* di Verdi e *L'isola degli amori* di Ippolito Montplaisir, *Ruy Blas* di Filippo Marchetti e *La Camargo* di Monplaisir presentati nella stagione di Carnevale 1870-71. Sono bozzetti ormai compiuti, ben composti e maturi, in cui è facilmente individuabile il diverso stile del figlio Pietro. I disegni per *Don Carlo* ad esempio, testimoniano quanto Pietro fosse informato sulle proposte milanesi e d'oltralpe e conoscesse le indicazioni delle disposizioni sceniche<sup>15</sup>.

Negli anni seguenti la prassi delle imprese teatrali e le scelte della Presidenza del Teatro La Fenice cambiano; si tende a non affidare più ad un singolo scenografo la titolarità dell'intera stagione,

ma, seguendo i dettami francesi e comunque i più aggiornati, si noleggiavano le scene realizzate da società di scenografi consorziati tra loro, oppure si affittano quelle proposte dalle ditte produttrici delle musiche e degli spettacoli come la Sonzogno o la Ricordi di Milano. Per questi motivi la presenza di Pietro Bertoja nel maggior teatro veneziano diviene discontinua. Egli è comunque impegnato nella progettazione della scena della nuova versione del ballo *Cleopatra* di Rota e Giorza nel gennaio 1874 e dell'opera *Rienzi* di Wagner nel marzo dello stesso anno. Più tardi il suo nome ricompare nella produzione degli spettacoli per La Fenice come firmatario dell'intera stagione di Carnevale Quaresima 1878-79 gestita dall'impresa di Giuseppe Brunello, con le stupende scene per *Re di Lahore* di Massenet e il ballo *Rolla* di Luigi Manzotti, *Ruy Blas* di D'Ormeville e Marchetti, *Cleopatra* opera ballo di Ferdinando Buonamici accoppiato allo spettacolare ballo *Ordina* di Antonio Pallerini. A questa data il teatro possiede già un impianto elettrico diretto dal macchinista Luigi Caprara e fornito dalla ditta di Antonio Trevisan, quindi Bertoja, appassionato sperimentatore, può sfruttare gli effetti che la nuova fonte luminosa permette di ottenere sul palcoscenico grazie all'utilizzo di veli e tele sottili e trasparenti. La trionfale stagione sarà conclusa da *Mefistofele* di Arrigo Boito nel marzo aprile 1879<sup>16</sup> e per questo titolo Bertoja disegna le scene utilizzando l'esperienza fatta alcuni anni prima al Teatro Rossini nell'allestimento dello stesso titolo e sfruttando gli effetti scenici possibili con la luce elettrica in teatro<sup>17</sup>. Alcuni studiosi attribuiscono la collaborazione attiva di Pietro con il padre Giuseppe Bertoja già al 1850, anno della prima assoluta dell'opera *Stiffelio* di Giuseppe Verdi al Teatro allora Grande, poi Comunale di Trieste<sup>18</sup>. Dalla locandina e dal manifesto si evince che le scene per *Stiffelio* sono state dipinte da Pietro Pupilli e Giuseppe Bertoja, sotto la direzione musicale dello stesso Verdi che ne segue anche la messa in scena<sup>19</sup>. La collaborazione della 'ditta' Bertoja con il maggiore teatro triestino diviene stabile a partire dal 1855 fino al 1866, a parte qualche piccolo intervallo<sup>20</sup>. L'impresario Giovan Battista Lasina, che era stato impresario alla Fenice di Venezia dal 1847 al 1852-53 e quindi ben conosceva il valore del lavoro dei Bertoja, li propone come scenografi per le sue produzioni sin dal suo ingresso nel teatro di Trieste; a partire dall'ottobre 1855 concorda con gli scenografi la realizzazione di circa 20 o 24 scene che possono essere dipinte durante l'estate, nel periodo dell'anno in cui i Bertoja sono liberi da altri impegni. L'accordo è stabilito, ma rimane un problema relativo al luogo in cui eseguire le tele, poiché il teatro triestino soffre per la ristrettezza degli spazi, oltre al fatto che vi continua a lavorare il Pupilli, scenografo triestino che non rinuncia al proprio

incarico. Per questa prima stagione, l'accordo sarà che alcune scene siano dipinte a Venezia e spedite non ancora armate, mentre altre dovranno per forza di cose essere realizzate in loco. Molti documenti testimoniano la grande mole di lavoro svolto dai Bertoja in questo teatro e dai documenti risulta che in molti casi essi fornivano soltanto una parte delle scene necessarie per un singolo titolo. In questo modo si anticipa qui un sistema che, più tardi, sarà prassi: all'interno di una singola opera lavorano più scenografi, ognuno di loro firma una singola scena<sup>21</sup>. Inoltre appare evidente,



3. Pietro Bertoja, Veduta della Piazzetta di San Marco dalla torre dell'Orologio di Venezia. Collezione privata.

2. Certificato di nascita di Pietro Bertoja. Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti.

opere che Giuseppe Verdi scrive per questo teatro, *Attila* nel 1846, *Rigoletto* 1851, e affiancato dal figlio Pietro, *Traviata* nel 1853 e la prima versione di *Simon Boccanegra* nel 1857<sup>13</sup>.

Nel presente volume si è deciso di stabilire nel 1853, quando Pietro ha ormai compiuto 25 anni, la data in cui prendere in considerazione la collaborazione attiva di Pietro con il padre, quindi partire dal delicato incarico per il raffinato allestimento della prima rappresentazione de *La traviata* di Verdi. Il disegno che rappresenta la scena del terzo atto, la galleria nel palazzo di Flora, è firmato da Pietro e riporta la scritta autografa "Sala da giuoco op. Traviata Carnevale 1852-53 quando fu scritta alla Fenice dal Maestro G. Verdi". Il segno con cui

nei bozzetti e nelle testimonianze del lavoro dei Bertoja per Trieste, la concreta partecipazione e la costante presenza di Pietro che, anzi, molto spesso sarà il vero artefice delle scene triestine<sup>22</sup>. Purtroppo la polemica con la direzione del teatro è continua, stimolata dal partito cittadino avverso agli artisti veneziani e sollecitata dalle maestranze locali. Quindi i Bertoja dovranno difendersi; a questo proposito è molto interessante la lettera firmata da Giuseppe che nel contenuto testimonia una differente visione del ruolo dell'invenzione sceno-

grafica. I Bertoja sostengono una visione più aggiornata dei modi di fare scenografia riservando un'autorità indiscussa al modello scenico ideato per la prima esecuzione, ripetuto poi nelle riprese dello stesso titolo e spesso codificato attraverso la

rata tanto più che io ve le spedivo prive di fortezza di tela, e che senza queste come ognuno sa non si possono adoperare scene di carta. Parlando in particolare del *Montecristo* io voglio attestare che dal Teatro della Fenice non c'è in quel spettacolo



4. Pietro Bertoja, Loggia di Palazzo Ducale verso l'isola di San Giorgio a Venezia. Collezione privata.

pubblicazione delle disposizioni sceniche, che riproducono a stampa, tra l'altro, le modalità dell'allestimento scenico in una sorta di libretto di regia. Giuseppe Bertoja, infatti, scrive in risposta alla Direzione del Teatro di Trieste che gli contesta di aver riproposto una scena già utilizzata a Venezia: "Mi sia poi permesso di dimandare come si possa dire vecchia una scena, per la sola ragione che somiglia ad una fatta dallo stesso artista, per lo stesso soggetto, in altri teatri, e perché sia necessario di cambiare il pensiero di una scena, quando questo è stato trovato essere buono. La Laguna dell'*Attila*, la seconda del *Rigoletto* e molte altre scene, furono quasi in tutti i teatri, ove si diedero questi spettacoli, eseguiti con forme agli schizzi di quelle da me fatte per la Fenice, eppure piacquero e nessuno pensò di dire che fosse quella medesima vecchia scena di Venezia. Agli stessi macchinisti l'egregia presidenza potrà assicurarli che tutte le scene da me spedite da Venezia in questi tre anni per gli spettacoli d'obbligo erano nuove o no, poiché nessuno meglio dei macchinisti può conoscere se una scena fu ancora adope-

che la sola tela che serve per l'acqua [...] e questa pure fu da me inadoperata in Trieste, del rimanente non c'è nemmeno un foglio di carta vecchio e perciò posso dare la mia parola d'onore, acciò che poi non succeda la stessa cosa per i *Bianchi e Neri* pregherei l'onorevole Presidenza volere verificare per tempo, che sei delle scene che dipinsi appositamente per quel ballo, le dipinsi a Trieste e del tutto nuove, l'ultima per il tempio essendo presentemente il lavoro, qui in Venezia che l'egregio Presidente [...] venisse a verificare, qui nel mio laboratorio ai Carmini che la scena è del tutto nuova, ed affatto differente da quella da me eseguita lo scorso Carnevale per il medesimo ballo alla Fenice. Ciò sarebbe a garanzia di lor signori, dell'impresa e di me [...] Giuseppe Bertoja"<sup>23</sup>.

Negli anni Settanta e Ottanta, Pietro Bertoja è impegnato su più fronti, sia a Venezia che in altre città italiane, e nella capitale veneta collabora con il Teatro Malibran gestito dal maestro Antonio Gallo, ambizioso impresario, che ha riportato lo spettacolo lirico in questa cornice, con spettacoli memorabili che attirano spettatori da tutta la re-

gione ed ha organizzato alcune novità per l'epoca come i primi concerti con esibizioni di virtuosi come Ernesto Camillo Sivori, l'erede di Paganini<sup>24</sup>. Bertoja ha diverse occasioni per allestire spettacoli in questo teatro, ancora quando il padre è vivo nel 1865 con la prima veneziana del *Mosè* di Rossini, ripresa poi, con ricchi allestimenti scenici, nel 1872 e per *Aida* nel 1876. I disegni per questi due titoli sono assimilabili per ambientazione e quindi anche i disegni portano il segno di un probabile riutilizzo delle scene. In particolare, il disegno che rappresenta la sponda del mar Rosso inizialmente tratteggiato per *Mosè*, viene poi riutilizzato per *Aida*: si tratta di un disegno particolarmente significativo nella produzione di Pietro per l'utilizzo della tecnica pittorica basata sull'acquerello a mano libera senza il disegno geometrico sottostante. I colori blu e azzurro, uniti al bruno degli elementi in primo piano controluce e al grigio degli elementi in lontananza, rendono perfettamente il senso di profondità sfumato che sulla scena è ottenuto dalla presenza di teli sottili e trasparenti che sovrapponendosi creano colori suggestivi ed effetti moderni, grazie anche all'utilizzo di fonti luminose inconsuete<sup>25</sup>.

Nel luglio 1875<sup>26</sup> Pietro Bertoja è coinvolto in un importante evento musicale ancora al Teatro Malibran, costituito dalla prima veneziana della *Messa da Requiem per Alessandro Manzoni* di Giuseppe Verdi, che aveva avuto una prima esecuzione diretta dallo stesso maestro, a Milano, nella chiesa di San Marco il 22 maggio 1874, con il soprano Teresa Stolz, il contralto Maria Waldman, il tenore Giuseppe Capponi e il basso Ormino Maini. Alessandro Manzoni era morto il 22 maggio del 1873 e, pochi giorni dopo, Verdi aveva proposto a Ricordi di "dimostrare quant'affetto e venerazione ho portato e porto a quel Grande che non è più". Poco più tardi la messa è eseguita di nuovo, al Teatro alla Scala, diretta dal maestro Franco Faccio, poi, con la stessa compagnia, viene organizzata una *tournee* europea con sette esecuzioni a Parigi, al Teatro Opéra-Comique in aprile-maggio 1875, a Londra all'Albert Hall dal 15 maggio 1875 e a Vienna nel giugno 1875, ovunque con grande esito. La realizzazione della prima veneziana della *Messa* di Verdi ha luogo nel teatro gestito da Antonio Gallo, il 10 luglio 1875, con la direzione del maestro Franco Faccio e il complesso artistico che aveva già sostenuto la grande *tournee*. Il coro diretto da Emanuele Zarini è costituito da artisti primari e allievi del Conservatorio di Milano. Il primo violino è Giovacchino Giovacchini di Firenze e i cantanti sono Teresa Stolz e Maria Waldman, le stesse interpreti femminili che un anno prima hanno eseguito la prima assoluta, mentre quelli maschili sono Angelo Masini e Paolo Medini. Si tratta di una vera e propria rappresentazione della *Messa* e a questo proposito è interessante

la presenza, addirittura, di un direttore di scena, Antonio Picasso e quindi l'apparato scenografico di Pietro Bertoja acquista un ruolo determinante per la buona riuscita dell'esecuzione. Per questa edizione del *Requiem*, Bertoja prepara due progetti per l'impianto scenico. Il primo rappresenta un coro all'interno di una basilica bizantina, con architettura imponente, realizzato con forti tinte dal blu al rosso cupo. Questa proposta non viene realizzata e le si preferisce quella raffigurata nel secondo bozzetto che inserisce ancora una struttura a coro ligneo all'interno, questa volta, di una chiesa dall'architettura gotica che ricorda vagamente la basilica dei Frari a Venezia. La presenza di un impianto scenico per la realizzazione del *Requiem* desta interesse anche da parte della critica, solitamente poco attenta a questo aspetto dello spettacolo musicale. Sulla "Gazzetta di Venezia" si legge: "[...] Lo scenario, che è del bravo Bertoja, rappresenta l'interno di un tempio di stile ogivale con coro nel mezzo. Bellissima ne è l'idea e se le proporzioni della scena che è relativamente assai ristretta, fossero state più grandi in tutti sensi, quel lavoro avrebbe fatto molto maggiore effetto. Appunto per dover piegare a difficoltà insuperabili di spazio, il pittore dovette sacrificare e la forma del coro da lui ideata e anche la illuminazione della scena che egli avrebbe intesa in tutt'altro modo e diciamo questo per prevenire qualche appunto che gli venisse fatto. Al lato destro dello spettatore erano collocati i cori; al sinistro l'orchestra; nel mezzo, in sul davanti, vi era il maestro concertatore e direttore d'orchestra e vicino ad esso, sul davanti, in po' a sinistra, vi erano i solisti. L'orchestra ed i coristi uomini vestivano di nero, le coriste in bianco e pure in bianco vestivano le signore Stolz e Waldmann. Nel mezzo della scena eravi un grande lampadario illuminato a gaz (e lungo la batteria dei lumi che naturalmente era spenta, erano collocati a foggia di tappeto molti fiori). Sul boccascena, in alto, leggevasi nel mezzo il nome di Verdi frammesso ad una ghirlanda e intorno pure nel mezzo ad altrettante ghirlande, si leggevano i nomi di taluni tra i principali lavori di Verdi[...]"<sup>27</sup>. Nella "Gazzetta Musicale di Milano" si legge: "[...] L'aspettazione anche qui, come dappertutto, è grande, e non v'ha dubbio che il successo vincerà di molto l'aspettativa. Il fatto è che si è lavorato molto e molto per disporre le cose bene, e per curarne, anco il lato decorativo, la miglior possibile messa in scena. La scena rappresenterà l'interno di un tempio di stile italo-bizantino, con in mezzo il coro che, secondo l'idea dello scenografo, il chiarissimo prof. Bertoja, figlio e allievo del prof. Bertoja, ornamento della scuola di pittura veneziana, morto parecchi anni or sono, avrebbe dovuto imitare quello in Santa Maria dei Frari; ma esigenze di spazio impossibili a vincere imposero talune modificazioni, tanto nella forma



di questo coro, che nella illuminazione, modificazioni alle quali il Bertoja, che è artista di molto ingegno e di coscienza, si è di mal grado piegato. [...]”<sup>28</sup>. Il giorno seguente lo stesso giornale riporta: “[...] Venne finalmente il momento tanto sospirato e, alzato il sipario, si trovava bellissima la disposizione della scena. Lo scenario non è, come mi era stato detto, da persona che avrebbe dovuto saperlo, di stile italo-bizantino, come nel precedente carteggio vi aveva scritto, ma bensì di stile ogivale. Il Bertoja aveva fatto, è vero, uno schizzo pure in quello stile ed io lo aveva veduto; ma per ragioni architettoniche, si è trovato preferibile l’altro in stile ogivale o ad arco acuto. A destra dello spettatore eravi il coro; a sinistra l’orchestra e l’uno e l’altra disposti a gradinata. Sul davanti vi erano i solisti ed il maestro Faccio. Nel mezzo della scena, non stiamo a guardar con quanta ragione perché come dissi, per esigenze di spazio si dovette piegare il capo, stava un grande lampadario illuminato a gaz: sarebbe stato ben meglio che la luce fosse piovuta dall’alto e dai fianchi. Lungo la fila dei lumi, naturalmente spenti, della batteria sul davanti, erano stesi con gentile e opportuna

idea, molti fiori. Poco dopo apparvero i solisti ed il Faccio e furono salutati da applausi interminabili. Il teatro per concorso affollato ed eletto presentava un aspetto grandioso[...]”<sup>29</sup>.

Nel luglio 1876 Pietro Bertoja ottiene un grande successo, ancora al Teatro Malibran, con le scene per la prima veneziana dell’opera *Aida*<sup>30</sup> di Verdi. Dai bozzetti emerge la piena fedeltà dello scenografo alle idee espresse dal compositore, in particolare nella realizzazione dell’ultima mutazione che come desiderava il maestro è realizzata su due livelli distinti orizzontalmente<sup>31</sup>.

Ancora a Venezia, in questi anni, Bertoja collabora con una certa discontinuità, ma tornandovi per diversi anni, con un altro importante teatro, il Rossini, anch’esso di proprietà della famiglia Gallo che lo aveva fatto restaurare e in parte rifare dall’architetto Giuseppe Jappelli nel 1847. Nel 1868 il teatro aveva subito un restauro conservativo ed era diventato uno spazio molto ampio e popolare, capace di circa mille e trecento spettatori con una larghissima platea<sup>32</sup>; nonostante ciò, il teatro viene rinnovato anche nel 1874 e Pietro Bertoja è incaricato di disegnare il nuovo sipario e di collaborare alla nuova dipintura della sala<sup>33</sup>. Come già visto, nella stagione 1876 al Teatro Rossini, Bertoja disegna le celebri scene per il *Mefistofele* di Boito, ottenendo un riconoscimento di successo extracittadino e soprattutto una notevole soddisfazione professionale per l’approvazione del musicista Boito che era stato scontento della prima bolognese e aveva invece apprezzato gli sforzi di Bertoja che nella stessa stagione produce anche gli allestimenti per *La Forza del Destino* in aprile e per *La Gioconda* di Ponchielli in ottobre. Nel 1880 collabora ancora con il Rossini curando le scene per *Poliuto* di Donizetti e *Guarany* melodramma in quattro atti di Antonio Scalvini e musica di Carlos Gomes. Nel 1884, in occasione della prima assoluta dell’opera di Cesare Borgia con le musiche di Pietro Abbà Cornaglia, *Maria di Warden*, ne cura le scene, lasciando a testimonianza due disegni, uno schizzo conservato al museo Correr ed un acquerello di collezione privata su cui indica la precisa destinazione per la prima rappresentazione: “Venezia Teatro Rossini quando fu scritta dal maestro 1884”<sup>34</sup>.

Nel corso della seconda metà dell’Ottocento Pietro Bertoja collabora con diversi teatri in numerose città italiane, tra cui Bologna, Ferrara, Fiume, Mantova, Pesaro, Piacenza, Treviso, Trieste, Verona, Vicenza<sup>35</sup>, come si può dedurre dai disegni da lui firmati e datati, oltre che dalle cronologie dei singoli teatri.

Ad esempio, nell’ottobre del 1854, Pietro collabora con il padre per le scenografie dell’opera *Lucia di Lammermoor* di Cammarano e Donizetti al Teatro Comunale di Bologna<sup>36</sup>.

Il disegno che documenta questa sua esperienza

raffigura la scena del parco a fianco del castello con la fontana delle sirene in primo piano. Lo stile grafico è particolarmente significativo del clima romantico in cui il giovane artista si esprime, le tinte blu dominano e la tecnica coloristica molto veloce si differenzia dai modi grafici del padre



6. Pietro Bertoja, Progetto della vetrina del negozio Bertoja in piazza San Marco 69 a Venezia. Collezione privata.



7. Annuncio pubblicitario del negozio Bertoja in piazza San Marco a Venezia. Ritaglio di giornale senza data. Collezione privata.

ne per l’opera di debutto, infatti il teatro si apre la sera del 3 ottobre con l’allestimento di *Aida*. Il bellissimo disegno<sup>39</sup> che testimonia questa messa in scena, presenta una ambientazione egiziana variopinta ed è tratteggiato con un segno leggero e trasparente, molto diverso dai precedenti disegni di Bertoja per quest’opera; denuncia chiaramente i riferimenti francesi che lo scenografo veneto utilizza e, in particolare, qui risulta evidente un richiamo al lavoro di Edouard Deplechin per la prima rappresentazione dell’opera al Teatro del Cairo nel 1871 e per la ripresa al Teatro dell’Opéra di Parigi nel 1880, firmata da Auguste Rubé e Philippe Chaperon e altri<sup>40</sup>. Per lo stesso teatro a Fiume, Bertoja probabilmente disegna anche le scene per l’allestimento scenico dell’opera *La Gioconda* che va in scena nello stesso ottobre 1885. Inoltre si potrebbe riferire a questo teatro anche un progetto, poi non realizzato per il fallimento dell’impresa committente, delle scene per l’opera *Romeo e Giulietta* di Gounod.

La presenza di Pietro Bertoja a Ferrara è documentata in parte dai libretti che riportano il suo nome, in parte dalla cronologia del Teatro Comunale e in parte da alcuni disegni da lui firmati e contrassegnati con il nome della città, anche se non è stato rinvenuto il libretto o la locandina con l’attribuzione al suo lavoro per le scene. Il suo nome si trova segnalato nella cronologia della stagione di Carnevale 1888-89 per la quale è riportato il nome di G. Bertoja, un ovvio errore che sta per P. Bertoja<sup>41</sup>. In questa stagione vengono rappresentati al Comunale di Ferrara *Romeo e Giulietta* di Gounod nel dicembre 1888, *La Traviata* di Verdi e *Lohengrin* di Wagner<sup>42</sup>, rispettivamente in gennaio e in febbraio 1889: si tratta di titoli ben noti a Pietro che li aveva già allestiti in altre città. Più tardi è ipotizzabile la sua collaborazione con altri teatri di questa città, anche se non sono stati ritrovati documenti che attestino la realizzazione concreta dei due titoli da lui attribuiti a Ferrara: *Falstaff* di Verdi e *Cristoforo Colombo* di Franchetti. Almeno due dei cinque disegni di Pietro per l’ultima opera verdiana riportano la scritta “Teatro Comunale di Ferrara 1894/1895”, quindi, dato che il teatro allestisce questo titolo proprio nella stagione di Carnevale 1895, è plausibile pensare che il Bertoja abbia preparato le scene, forse pagate e quindi acquistate dall’impresario che poi non ha inserito il suo nome nei documenti teatrali<sup>43</sup>. Questi disegni mostrano una certa indipendenza di Bertoja dai modelli esportati dalla casa musicale Ricordi che distribuiva i bozzetti di Alfred Hohenstein per la prima milanese del 1893. Lo scenografo veneziano sembra far riferimento, nella sua impostazione, ad una architettura inglese rustica per l’interno dell’Osteria della Giarrettiera, mentre si ispira ad un tardo neogotico per l’esterno della casa di Ford. La sala raffigurata nella terza



5. Manifesto della stagione inaugurale del Teatro Comunale di Fiume, 1885, Archivio del Teatro, Rijeka, Archivio del Teatro Ivan Zajc.

mutazione assume dimensioni monumentali che vanno al di là delle esigenze sceniche e la scena più felice è indubbiamente l'ultima, dove il parco di Windsor e la grande quercia di Herne sono descritti con un naturalismo ed una dovizia di colori da far pensare ad un bosco padano. Due disegni per *Cristoforo Colombo*<sup>44</sup> riportano la scritta "Ferrara" e uno soltanto "Teatro Comunale 1895": il primo rappresenta le rive del lago sacro con l'ingresso della grotta Oabina e l'altro l'Oratorio reale a Medina del Campo con la cripta che racchiude i sepolcri dei Re di Castiglia. Entrambi questi disegni sono ricchi di dettagli e tratteggiati dalla mano sicura dello scenografo esperto che attraverso, il bozzetto dettagliato e colorato, impartisce indicazioni circa la realizzazione tecnica dell'impianto scenico. Il primo disegno è accuratamente quadrato e quotato, lasciando intendere che la realizzazione è stata effettuata rispettando le indicazioni del suo disegno.

Negli anni Novanta si fa ancora più difficile ricostruire il lavoro dello scenografo anche nel maggior teatro veneziano per la scarsità di documentazione, infatti i libretti non riportano più il nome dello scenografo, con qualche ovvia eccezione per le produzioni maggiori. Bertoja firma, secondo la ricostruzione di Damerini, le scene per *Cristoforo Colombo* nel 1895, *La Bohème* nel 1897, *Ero e Leandro* nel 1898, *la Walkiria*, *Mefistofele* e *Maestri Cantori* nel 1899. Certo esistono disegni di Bertoja che attestano il suo studio e il lavoro di progettazione scenografico per questi titoli, ma nessuna sicurezza della loro esecuzione<sup>45</sup>.

Il lungo elenco di titoli e di ipotesi sin qui tracciato dovrebbe rendere chiaro ed evidente il fatto che, durante la seconda metà dell'Ottocento, Pietro è a capo di una fiorente bottega - laboratorio scenografico, situata a Venezia in Fondamenta San Sebastiano a Dorsoduro, in grado di produrre tele, fondali e interi allestimenti per molti teatri, dai veneziani Fenice, Malibran, Rossini, oltre a quelli di Trieste, Treviso, Verona, Vicenza, Ferrara, Fiume, Mantova e probabilmente altre piazze.

Ancora nell'anno 1900, all'età di 72 anni, Pietro dipinge le scene per il Teatro La Fenice del melodramma di Ugo Flores, con musica di Stanislao Falchi, *Tartini o il Trillo del diavolo* che era andato in scena per la prima volta soltanto l'anno precedente a Roma al Teatro Argentina. Si tratta di una storia ambientata in una Venezia notturna che ben si presta alla tecnica pittorica del Bertoja. I suoi bozzetti per questo titolo sono originali e ricchi di suggestioni e probabilmente lo stesso scenografo li sottopone alla ditta Ricordi per avere l'approvazione per l'allestimento veneziano o, forse, è la stessa ditta a richiederli all'anziano scenografo veneziano non fidandosi di quanto si andava producendo proprio nella stessa città che doveva essere rappresentata nell'ambientazione scenica.

Indubbiamente Bertoja, che ben conosce la morfologia veneziana, cerca di renderla nel migliore dei modi e si sente sicuro del fatto suo. La corrispondenza che si trova all'Archivio Storico Ricordi<sup>46</sup> lascia quasi intendere che la ditta milanese abbia trattenuto i disegni, forse copiati, e poi restituiti allo scenografo. Di fatto i disegni conservati all'Archivio sono senza data e senza firma, quindi appaiono come copie di lavoro e tradiscono l'origine dai disegni di Bertoja.

Nella stessa stagione, Bertoja disegna al Teatro La Fenice le scene per la prima assoluta di *Cenerentola*, fiaba musicale di Maria Pezzè Pascolato, con la musica di Ermanno Wolf Ferrari, andata in scena nel febbraio 1900<sup>47</sup>. Il disegno qui di seguito pubblicato è un'attribuzione alla possibile ambientazione<sup>48</sup>.

Nel 1903, a 75 anni, Pietro conclude la sua considerevole carriera collaborando ancora con il maggiore teatro veneziano per il progetto delle scene di *Guglielmo Ratcliff* di Pietro Mascagni. L'intenso disegno per la terza mutazione che rappresenta il "Luogo selvaggio presso il Negro Sasso. Notte. A sinistra, rocce fantastiche e tronchi d'alberi. A destra un monumento in forma di croce. Sibili di vento", ricorda i suoi bellissimi disegni per la scena montuosa tratteggiati per il *Mefistofele*<sup>49</sup> e mostra il carattere e lo stile di Pietro strettamente legato ai modi romantici di intendere la scenografia ancora partecipe all'azione drammatica, anzi parte costituente del clima tragico dello spettacolo, una modalità ormai sorpassata con il nascere del nuovo secolo.

Un capitolo a parte, nel corso della lunga carriera di Pietro, è rappresentato dai tanti disegni da lui eseguiti per gli spettacoli di ballo, che nelle pagine del catalogo sono stati raccolti e pubblicati a parte, proprio per la loro uniformità stilistica. Infatti le azioni coreografiche e mimiche necessitano di ambientazioni spesso fantastiche e irreali. In ogni caso, l'impianto strutturale per le scene del balletto ha bisogno di essere impostato con una tecnica diversa per le esigenze di spazio richieste dal movimento dei ballerini e delle masse in movimento. Pietro dedica a questa forma di spettacolo la stessa energia creativa che ha profuso per le scene per l'opera. Gli esempi sono tantissimi e forse basta citare le scene per il ballo *Ondina o la grotta di Adelberga*<sup>50</sup> di Antonio Pallerini che Bertoja progetta per i teatri di Trieste, Fiume e Venezia. Straordinari sono i disegni per la seconda mutazione che rappresenta una "Grotta in fondo al mare. Coralli, conchiglie ...", quelli per le seguenti "Interno della Grotta d'Adelberga. I Geni Elementari ne formano un luogo delizioso" e "Parte della grotta, cui da un lato chiudono fantastiche mura di granito" in cui la fantasia e l'abilità del consumato uomo di teatro hanno la possibilità di esprimersi liberamente. Anche le scene in cui

sono ambientate feste e celebrazioni permettono allo scenografo di esprimere il grande estro creativo come quelle per il ballo *Rolla*<sup>51</sup> di Luigi Manzotti: "La piazza della Signoria addobbata a festa. Bandiere, gonfaloni, ecc., ecc. accanto alla ringhiera del Palazzo Vecchio il seggio del Gran Duca" nella quale si innesta poi lo stupendo apparato per l'apoteosi.

Molto spesso i disegni per le scene di Pietro Bertoja sono di difficile interpretazione, in alcuni casi il titolo e il soggetto appaiono evidenti, ma l'attribuzione ad una specifica rappresentazione è molto problematica. Un esempio significativo del complesso delle questioni legate alla datazione e al collegamento dei disegni ad una specifica produzione in un determinato teatro è costituito dall'insieme dei disegni di Pietro Bertoja per l'opera pucciniana *Manon Lescaut*. Quest'opera è una tappa fondamentale della storia della musica italiana, ed è incredibile, come scrive Viale Ferrero, che di "un'opera così famosa, così amata e così studiata non sia affatto chiara la genesi scenografica. Le vicende delle scene si direbbero modellate su quelle tormentate del libretto, solo che, mentre il libretto è uscito anonimo, delle scene si sono assunti la responsabilità due padri legittimi, uno dei quali forse putativo e un padre clandestino ma non illegittimo in quanto riconosciuto proprio da Puccini"<sup>52</sup>. Secondo quanto compare sul libretto gli autori delle scene della prima di *Manon Lescaut* sono Ugo Gheduzzi e Alfonso Goldini, scenografi in carica al Teatro Regio di Torino. Dall'Archivio Storico della Ricordi si evince invece che tutti bozzetti sono firmati solo da Gheduzzi. Probabilmente Goldini ha partecipato alla realizzazione pittorica, quindi all'esecuzione materiale e non all'invenzione. Ma è necessario fare un passo indietro e osservare i bozzetti di Pietro Bertoja. Due suoi disegni, dei quattro per *Manon Lescaut*, portano la firma di approvazione del maestro Giacomo Puccini, per la precisione quello per il II atto che raffigura il salotto elegantissimo in casa di Geronte a Parigi e quello per il IV atto che raffigura una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orleans in America. Il confronto con quanto poi realizzato toglie ogni dubbio: Gheduzzi segue il soggetto e porta il segno delle indicazioni di Bertoja approvate dal maestro. Ma lo scenografo veneziano non risulta tra i collaboratori abituali di Ricordi, quindi si possono avanzare diverse ipotesi, tra cui un rapporto personale e diretto tra il musicista e lo scenografo: si sa che Puccini è a Venezia per alcuni giorni nel gennaio del 1890 e in quell'occasione potrebbe aver frequentato la famiglia Bertoja di cui sappiamo era amico e aver consegnato a Pietro le indicazioni relative alle mutazioni di scena della nuova opera quasi conclusa<sup>53</sup>. Oppure Puccini potrebbe avergli inviato i soggetti delle scene per la sua nuova opera in un

secondo momento. Sappiamo che Puccini amava scegliersi i pittori e gli scenografi personalmente al di fuori degli obblighi di contratto con la Casa editrice milanese Ricordi. Oppure Bertoja potrebbe essere stato intraprendente ed aver proposto i suoi disegni per la prima torinese di *Manon Lescaut* direttamente alla Ricordi, la quale non ha ritenuto di affidare l'incarico ad un artista residente così lontano dalla piazza in cui sarebbe avvenuta la prima rappresentazione, ma non per questo non ha apprezzato le sue invenzioni tanto da suggerire ai responsabili della scenografia del teatro Regio di Torino Geduzzi e Goldini di ispirarsi alle idee di Bertoja. Nei suoi disegni, infatti, è evidente la ricerca e la scelta di non conferire un carattere storico geografico preciso all'ambientazione proprio per far risaltare il carattere fiabesco, romanzesco e passionale alla vicenda fondata, come si legge nella pagina introduttiva del libretto sul contrasto tra "amore e destino". Questa interpretazione vuole sottolineare che la situazione rappresentata è d'ogni tempo e non risiede in un luogo preciso, quindi non richiede una puntigliosa ricostruzione storica. Il bozzetto di Bertoja per la prima scena è presente in due versioni molto simili tra loro: il soggetto è una piazza di Amiens presso la porta di Parigi con un viale a destra e a sinistra un'osteria con porticato sotto il quale sono disposte varie tavole per gli avventori e una scaletta esterna che conduce al primo piano<sup>54</sup>. Gheduzzi imposta questa prima scena in modo completamente diverso rispetto a quanto proposto dallo scenografo veneziano: fornisce una ricostruzione "caratteristica" di Amiens con una veduta adeguata al gusto tar-



8. Dettaglio tratto da Spartito musicale pubblicato dal negozio di musica di Pietro Bertoja. Collezione privata.

do ottocentesco per le ambientazioni evocative di un "colore locale" dove la ricerca dell'immagine pittoresca finisce col prevalere sul significato. In questo modo la piazza assomiglia alla Norimberga dei *Maestri Cantori*, alla Francoforte di *Mefistofele*, alla Windsor di *Falstaff*, alla Bolis di *Marion Delorme*. Gheduzzi utilizza un repertorio tipologico largamente diffuso all'epoca e apprezzato dal pubblico contemporaneo. La scelta di questa soluzione-interpretazione, nei confronti di quella più moderna e al di là della storia di Bertoja, può

forse essere spiegata con il fatto che né Ricordi, né Gheduzzi, né Puccini riuscivano ancora nel 1893 a contrastare le convenzioni figurative e le convenienze della messa in scena. Questo distacco verrà accettato più tardi con la messa in scena di *La Bohème*<sup>55</sup>.

Le scenografie di *Manon Lescaut* inaugurano un genere nuovo che si avverte già dalle didascalie del libretto in cui la semplicità e la chiarezza delle descrizioni ambientali sono in verità solo apparenti e sottendono invece una stringente relazione con la complessità delle situazioni che in esse si svolgono e dei sentimenti che in esse si esprimeranno. L'intenzione è di rendere evidente questa relazione in forma allusiva e simbolica, anche nella sequenza degli spazi; infatti vi è presente un solo interno, il "Salotto elegantissimo", che, proprio per questo, risalta particolarmente sottolineando con il suo significato claustrofobico la svolta decisiva che la vicenda prende da questo atto in poi. Il bozzetto di Bertoja per questo interno porta la firma di approvazione di Puccini e le proposte di Gheduzzi sono in parte da questa derivate. Difficile è capire quale è stata realizzata tra le diverse proposte di Gheduzzi, ma probabilmente quella che si discosta maggiormente dall'idea di Bertoja, come si può giungere a considerare grazie all'immagine che appare sull'"Illustrazione Italiana" del 1893.

Nelle altre tre scene, raffiguranti esterni, si assiste ad un progressivo svuotamento, Mercedes Viale Ferrero scrive "un diminuendo" di cose rappresentate che si contrappongono al crescendo della tensione emotiva e drammatica. Si passa dal folto e popolato di immagini quotidiane del "Piazzale presso la porta di Parigi", al frammentario "Piazzale presso il porto" con l'angolo di una caserma-prigione, una finestra con inferriate e mezza nave sullo sfondo all'ultima scena ambientata nella vuota e brulla "Landa sterminata" [...] "dove tutto è finito" [...] "anche l'ultima speme". Per questa scena Gheduzzi segue fedelmente la proposta di Bertoja che, anche in questo caso, è stata controfirmata da Puccini sul bozzetto. Il disegno dello scenografo veneziano è straordinariamente rispondente al clima richiesto dall'azione tragica dell'intero atto: la protagonista è rimasta priva di ogni ricchezza e persino la natura le è ostile, come si percepisce dal disegno di Bertoja che sfrutta le nuove tecniche illuministiche prevedendo una scena tutta cielo. Il secondo schizzo di Bertoja per quest'ultima scena, conservato al Museo Correr con il numero 508, riporta la scritta autografa "Ferrara Manon Lescaut Massenet ult.S.", ma chiaramente l'indicazione dello scenografo è un errore, infatti l'opera del compositore francese termina con un'ambientazione simile, ma il paesaggio non è così deserto e desolato come quello immaginato per l'opera pucciniana<sup>56</sup>. Questo veloce disegno di Bertoja è particolarmente ricco

di suggestione drammatica e mostra con evidenza la capacità di Pietro Bertoja di sottolineare la tragicità della situazione attraverso un ambiente scarno e l'utilizzo di luci radenti e fredde. I disegni di Gheduzzi per *Manon Lescaut*, conservati nell'Archivio Ricordi, testimoniano in ogni caso di una lunga genesi, elaborazione e rielaborazione con variazioni a volte di minimi particolari, di colori, di luci dei soggetti delle scene per *Manon Lescaut* tali da far pensare quindi anche alla possibilità che abbia avuto a disposizione i modelli dello scenografo veneziano da cui poi ha tratto un proprio apparato. Purtroppo Puccini non ha lasciato testimonianze sull'allestimento torinese di *Manon Lescaut*. Sappiamo che risiede a Torino per più di un mese, prima della rappresentazione. Probabilmente oltre che con i librettisti costretti dal suo perfezionismo a fare e rifare, anche le vicende delle scene sembrano altrettanto pucciniane. In alcune interviste più tarde, Puccini dimostra la propria soddisfazione per il lavoro di Gheduzzi e per la cura nei costumi dai quali non richiede un assoluto rispetto dello stile storico. Per Puccini infatti la realtà del teatro, la verità ambientale non ha alcun valore, se non è animata da un'idealità e circondata da un'atmosfera di sogno. La verità a teatro non coincide con l'autenticità della vita, per lui il teatro è sogno e l'ambiguità fra le due realtà è la spiegazione per comprendere la scenografia pucciniana.

Pietro nel suo lavoro scenografico e teatrale si distingue dal padre per una maggiore attenzione alle novità tecnologiche e all'uso dei nuovi sistemi di illuminazione, anche perché l'epoca in cui si trova ad operare permette l'utilizzo della luce elettrica che in teatro ha comportato un grande rivoluzione scenotecnica ed estetica<sup>57</sup>. Pietro Bertoja dedica molta energia alla ricerca di effetti scenografici ottenibili attraverso le trasparenze utilizzando tulle, veli, tele sottili che illuminate dal retro, o comunque in modo innovativo, possano creare una differente situazione scenica, anche senza grandi movimenti di elementi costruiti. I suoi disegni acquerellati in cui, grazie all'uso del colore liquido, riesce a rendere gli effetti luministici sono un'importante testimonianza della sua indagine estetica. I numerosissimi disegni, conservati in collezioni pubbliche e private, dal Museo Correr di Venezia, al Museo Civico d'Arte di Pordenone a quelli conservati dagli eredi, sono una documentazione straordinaria e difficile da tenere sotto controllo complessivamente.

Certo il lavoro compiuto da Pietro nella composizione dei dieci album costituisce una sorta di selezione da lui realizzata per raccogliere quei disegni che lui riteneva più significativi e indicativi della loro produzione teatrale per documentare la lunga carriera del padre, unita alle testimonianze grafiche del suo personale lavoro. La datazione, indi-

cata dallo scenografo sulla copertina degli album, aiuta a comprendere quando e in che occasione sono stati composti: "Saggio di Scenografia veneta dal 1824 al 1894"<sup>58</sup>. Infatti nel 1894 a Milano si prepara una imponente iniziativa, Le Esposizioni Riunite, che prevede un grande spazio dedicato allo spettacolo, con addirittura la costruzione di un teatro pompeiano e una grande mostra d'arte teatrale e musicale<sup>59</sup>. Quindi Pietro Bertoja prepara, in questa occasione, i dieci album, ciascuno dei quali contiene oltre 100 bozzetti e quindi complessivamente più di mille disegni. Nel foglio iniziale degli album, inserisce una introduzione in cui inquadra la produzione teatrale dei Bertoja in una sorta di percorso storico:

"Alcuni cenni sulla scenografia veneta e sui bozzetti qui presentati. I bozzetti contenuti in questa piccola collezione sono gli originali che servirono ad eseguire le relative scene. Essendo essi per tal ragione stati ideati ed eseguiti in pochissimo tempo, come succede quasi sempre nei nostri Teatri d'Italia, non possono essi dare che l'idea del concetto. Ciò è però sufficiente per lo scopo prefissomi, che è quello di far conoscere le evoluzioni fatte nella nostra scuola scenografica dall'epoca di mio padre, che si può dire il fondatore, fino al giorno d'oggi che venne da me continuata. Abbraccia circa un periodo di 90 anni. Come tutte le altre scuole scenografiche italiane, anche la nostra nei suoi primordi peccava di esagerazione e convenzionalismo tanto nei concetti che nel colore. Lo scenografo non aveva che un punto di mira, far comparire immensamente grande il teatro, ottenere effetti straordinari di prospettiva, nulla curandosi della verità e diremmo anche del buon senso. Da ciò quelle stanze interminabili, quelle piazze che erano vere montagne di scalinate e monumenti, quelle camere rustiche che a costruirle avrebbero costato più di qualche grandioso palazzo, e di ciò ne fanno fede le scene di

quei gran maestri che erano il Bibiena, Fontanesi, Sanquirico, Basoli etc. Ma si deve convenire, che ciò facendo, essi non facevano che seguire i poeti dei libretti, i maestri e i coreografi. Quasi tutti i soggetti delle opere di allora erano tratti dalla mitologia, dalla storia greca e romana e dai tempi eroici, i libretti erano scritti con stile ampuloso, con passioni esagerate ed anche la musica peccava assai di convenzionalismo e non sempre era conforme alle parole. E' dunque naturale che anche la scenografia per stare in relazione con le due arti sorelle, seguisse quella strada. Col tempo poi poesia e musica presero un altro indirizzo, e i soggetti tolti dalla vita reale, poeta e maestro cercavano le loro ispirazioni nel realismo, tenendo per guida la filosofia. Così fece anche la scenografia. Ora lo scenografo deve immedesimarsi nell'idea del poeta e nell'azione, onde produrre il fondo del quadro in analogia a quello che si deve rappresentare. Deve studiare d'imprimere agli scenari il color 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 etc analogo a ciò che vi si rappresenta. Per questo si dovettero abbandonare - meno in alcuni casi p. e. in molti balli - i grandiosi concetti, ed attenersi invece di più alla verità. Non potendo lasciar libera la fantasia a sbizzarrirsi in complicate combinazioni di linee, la composizione divenne più difficile e anche l'esecuzione. 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"<sup>60</sup>.

Uno di questi album, dopo la loro confezione, è stato spedito da Pietro Bertoja alla Ditta Ricordi di Milano che curava l'allestimento della Mostra teatrale, organizzata presso le sale della biblioteca Braidense, proprio in occasione delle Esposizioni Riunite, come si può dedurre dal carteggio



9. Cartolina postale inviata dalla ditta Ricordi di Milano a Pietro Bertoja. Collezione privata.



10. Retro della cartolina postale inviata da Ricordi a Pietro Bertoja: "Abbiamo ricevuto in regola i 3 bozzetti scene *Trillo del diavolo*. Gradiremmo ricevere a suo tempo l'avvisatoci bozzetto I scena come intendete eseguirla costi. Riverendovi con stima G. Ricordi". Collezione privata.

conservato nell'archivio Storico Ricordi. Infatti nei Copialettere Ricordi<sup>61</sup>, alla data 29 maggio 94 si legge la lettera inviata al "Sig. P. Bertoja, 69 Piazza S. Marco, Venezia: "[...] In questi giorni non potremmo occuparci di quanto vi interessa per l'Album che spediste per questa Esposizione. State certo che non mancheremo di prendere notizie e curare i vs interessi; poi ve ne scriveremo Riverendovi colla solita stima, Ricordi"; alla data 15 giugno 94<sup>62</sup> si legge: "Signor Pietro Bertoja Venezia, Finalmente abbiamo potuto constatare di persona che il vs Album bozzetti scene venne esposto dal Comitato in una vetrina cumulativa in Biblioteca Nazionale di Brera che trovasi alla destra dei mobili della Ditta Sonzogni quasi al centro della Galleria. Riverendovi colla massima stima, Ricordi". La multiforme personalità artistica di Pietro Bertoja si esprime attraverso attività di diversa natura, da un lato il mestiere di fotografo che tra i primi esercita a Venezia<sup>63</sup>, la gestione del negozio in Piazza San Marco, con molta probabilità ereditato dal nonno Valentino in cui si vende musica stampata<sup>64</sup> e anche musica da lui stesso scritta e pubblicata, oltre che le fotografie da lui scattate. Nell'annuncio pubblicitario Pietro dimostra una notevole mentalità imprenditoriale, richiedendo gli indirizzi dei clienti e mettendo a disposizione loro un pianoforte per eseguire le musiche, ancora prima di acquistarne gli spartiti. In ogni caso, l'attività di scenografo è stata sicuramente quella a cui l'artista ha dedicato maggiore energia creativa e da cui ha ottenuto maggior fama, anche se ha sempre dovuto fare i conti con la notorietà del padre. Rimane, nel panorama della scena teatrale di fine Ottocento, la sua viva genialità e inventiva che si è espressa nella creazione di luoghi fantastici e immaginari, come le grotte sottomarine o le montagne scoscese, dove i modelli ottocenteschi trovano una realizzazione ricca di realismo, effetti scenici e illusione di spazio. Pietro è stato anche un notevole innovatore e inventore di soluzioni originali nell'ambito della scenotecnica teatrale e nell'uso delle luci, adottando, tra i primi, la pittura su tela leggera e trasparente che, unita a velari di vapore per separare



11. Venezia, Cimitero di San Michele. Lapide di Pietro Bertoja.

i quadri scenici, riesce a creare una sorta di dissolvenza tra le scene, anticipando quasi la tecnica cinematografica.

1 La bibliografia dedicata a Giuseppe Bertoja e al figlio Pietro è molto ampia, si segnala qui di seguito i principali testi utilizzati per la redazione del seguente volume: G. Damerini, *Scenografi veneziani dell'Ottocento. Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1962; G. Damerini, *Giuseppe*

*Bertoja*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1967, vol. 9, pp. 560-562; M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Marsilio, Venezia, 1998; *Scene dell'Opera. Tra melodramma e proclama politico dalla fine del '700 a Verdi*, a cura di

G. Ganzer e G. Macovez, Vianello Libri, Ponzano (Treviso), 2003; C. Gomiero, *Pietro Bertoja*, Tesi di Laurea specialistica in Musicologia e Beni Musicali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia Ca' Foscari, anno accademico 2008-2009.

2 Il Comitato per la celebrazione del centenario della

morte di Pietro Bertoja (1828-1911) è stato istituito dalla Regione del Veneto ed era presieduto dal prof. Giovanni Morelli e composto da Carmelo Alberti, Maria Ida Biggi, Francesco Turio Böhm, Andrea Erri, Giandomenico Romanelli poi sostituito da Gabriella Belli, Mercedes Viale Ferrero e dai consiglieri regionali Vittorino Cenci, Claudio Sinigaglia, Carlo Alberto Tesserin.

- 3 Nella ricostruzione della carriera teatrale di Pietro Bertoja sono stati fondamentali i numerosissimi bozzetti conservati in diverse collezioni private, oltre a quelli già noti posseduti dal Museo Correr e dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia e dal Museo Civico d'Arte di Pordenone.
- 4 Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Atti dell'Accademia delle Belle Arti, busta 47.
- 5 Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Registro delle matricole, Ruolo degli studenti, carta 54, dove si legge: "Bertoja Pietro Pittore, Venezia, età 11 - Giuseppe - epoca di ammissione: 9 novembre 1837 - Mediocre"; nel foglio 61 (secondo semestre): "Mediocre". Nell'anno 1839/40, nell'elenco effettivo del numero degli Allievi che frequentano la scuola di Ornamenti del prof. G. Borsato si legge: "Pietro Bertoja, anni 12, sufficiente progresso / condotta morale ottima". Nell'elenco iscritti dell'anno 1845/46: "n.15, Bertoja Pietro / Giuseppe, pittore teatrale (Venezia), età 17/ data di iscrizione 1845 10 novembre, domicilio San Barnaba, calle Donà, 2801". Nell'anno 1846/47: "Registrati nella matricola n.16 Bertoja Pietro di Giuseppe, Venezia, età 18. Scuola di Prospettiva, Architettura, Elementi di Figura, iscritto dal 25 aprile 1845".
- 6 Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Registro premiati e concorrenti dall'anno 1820-21 al 1854-55 nella scuola di Architettura.
- 7 M.I. Biggi, *Giuseppe Borsato, scenografo alla Fenice dal 1809 al 1824*, Marsilio, Venezia, 1994.
- 8 M.I. Biggi, *Francesco Bagnara, scenografo alla Fenice dal 1822 al 1839*, Marsilio, Venezia, 1995.
- 9 E. Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze, 1941.
- 10 A. Munari, E.P. Zanon, "Alla speranza delle Belle Arti". Il fondo camaldolese di San Michele di Murano nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia", in M. Brusegan, P. Eleuteri, G. Fiaccadori (a cura di), *San Michele in Isola/Isola della conoscenza Ottocento anni di storia e cultura camaldolesi nella laguna di Venezia*, UTET, Torino, 2012, pp. 251-267.
- 11 M. Viale Ferrero, "La Scenografia dalle origini al 1936", in A. Basso (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1980, vol. III, pp. 374-398.
- 12 G. Damerini scrive: "Gli avvenimenti politici ebbero una influenza negativa su alcuni periodi di attività scenografica di Pietro Bertoja, ovviamente formatosi alla scuola del genitore. [...] egli non era ancora uscito dalla prima giovinezza quando scoppiò la rivoluzione quarantottesca, condotta da Daniele Ma-

nin alla «resistenza ad ogni costo» contro l'austriaco. Pietro fece buon viso alla interruzione, imposta dagli avvenimenti, di ogni attività teatrale, si arruolò nella famosa «Legione Bandiera e Moro» e partecipò nelle sue file alle azioni cruente della difesa di Marghera e della sortita di Mestre. La ripresa degli spettacoli non avvenne che con le stagioni invernali del '49-'50 ed egli entrò da allora nel pieno della attività paterna, collaborazione nuovamente interrotta dal volontariato del '59 e da quello garibaldino del '66. [...] in G. Damerini, *Scenografi veneziani*, cit., p. 24.

- 13 M.T. Muraro, "Le scenografie delle cinque prime assolute di Verdi alla Fenice di Venezia", in *Verdi in Italia e nel mondo*, Primo Convegno Internazionale di Studi Verdiani, Parma, 1969; M.T. Muraro, *Nuovi significati delle scene dei Bertoja alla Fenice di Venezia*, in P. Petrobelli, F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, Atti del congresso internazionale di studi*, Parma 28-30 settembre 1994, Parma, Istituto di studi Verdiani, 1996, pp. 83-108.
- 14 A.L. Bellina, M. Girardi, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Marsilio, Venezia, 2003, p.102.
- 15 Si veda M. Viale Ferrero, *Pietro Bertoja tra invenzione e interpretazione*, nel presente volume a pp. 26-27.
- 16 Cfr. G. Guccini, "I due Mefistofele di Boito", in W.Ashbrook, G. Guccini (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito La disposizione scenica*, Milano, Ricordi, 1998.
- 17 Pietro aveva già disegnato le scene per questa opera al Teatro Rossini di Venezia nel 1876, ottenendo l'approvazione di Boito per la riuscita della scena del prologo, come si legge nel bozzetto qui pubblicato a pp. 110-115: "Quando quest'opera venne prodotta al Comunale di Bologna la musica del prologo non si sentiva affatto e ciò perché lo scenografo aveva dipinto la scena su di un telone tutto chiuso, il quale trovandosi vicino alla boccascena, divideva le voci dal pubblico come se fosse un muro effettivo. Dovendo io eseguire nel seguente Carnevale le scene di quest'Opera al Rossini di Venezia, cercai di evitare tale inconveniente ideando questa scena ed ottenni pienamente lo scopo tanto che la casa Ricordi e il M. Boito vollero il bozzetto come pure gli altri 7; ed in tutti i teatri ora si eseguisce questa scena. Gli spazi AB sono tutti fori con velo cosicché le voci sortono e non vi è pieno che l'ossatura e la parte bassa a destra onde nascondesi le masse dei cori. Nello stesso tempo ho cercato d'ottenere un qualche passo d'effetto col contrasto della parte fredda del firmamento e la calda della parte celeste più una massa scura d'invenzione. Per la parte filosofica, poi segnai nel firmamento una parte del nostro globo onde far capire che ci troviamo nello Spazio e le nubi leggere rosee dalla parte delle voci celesti le scure tette dalla parte di Mefistofele." Disegno di collezione privata, n. ex 194.
- 18 A. Sandri, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, Lint, Trieste, 2008, pp. 93-104 e 249-270.
- 19 Il Manifesto, conservato al Civico Museo Teatra-

le "Carlo Schmidl" di Trieste, riporta che la prima rappresentazione di *Stiffelio* avviene il 16 novembre 1850: "Musica di Giuseppe Verdi e dallo stesso diretta e posta in scena. Le scene sono dipinte da Pupilli e Bertoja. La proprietà dello spartito è di Giov. Ricordi".

- 20 Si veda la cronologia qui a pp. 206-211.
- 21 Nella nota presentata dai Bertoja all'imprendario Lasina per il pagamento del proprio lavoro sono elencate le singole scene da loro fornite. Ad esempio: "[...] Opera *Lucia di Lammermoor* di Donizetti: riduzione e restauro di quattro scene (f.30). Opera *La traviata* di Verdi: riduzione del salotto (f.10). Opera *Gli Ugonotti* di Meyerbeer: 4 sala del banchetto, 5 giardino, 6 prato dei Chierici, 7 interno di antico salone, 8 sala da ballo, 9 interno del chiosstro [...]" Citato in A. Sandri, *L'800 teatrale*, cit., p. 95.
- 22 Per la produzione del Bertoja presso il Teatro Grande, poi Comunale di Trieste, si rimanda all'Archivio del Teatro conservato presso il Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste e al testo di A. Sandri, *L'800 teatrale*, cit. che riporta molti documenti.
- 23 Trieste, Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Archivio Teatro Verdi, busta 95, *Informazioni corrispondenze artisti 1857-1858*, Fascicolo 3, Giuseppe Bertoja a Presidenza teatrale, Venezia, 5 gennaio 1858.
- 24 M.I. Biggi, G. Mangini (a cura di), *Teatro Malibran, Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia, 2001.
- 25 Vedi presente volume a pp. 63-64 e 118.
- 26 *Il Requiem del maestro Giuseppe Verdi a Venezia al teatro Malibran nel luglio 1875*, Tipografia della Gazzetta, Venezia, 1875. Nella biblioteca del Museo Correr di Venezia è conservata una lettera di Giuseppe Verdi senza data ma, dal timbro postale, databile 3 luglio 1875, indirizzata al Sindaco di Venezia, Antonio Fornoni, in cui il Maestro esprime il suo dispiacere per non poter essere a Venezia, in occasione dell'esecuzione della sua *Messa* al Teatro Malibran della città lagunare del 10 luglio 1875.
- 27 "Gazzetta di Venezia", n. 184, 12 luglio 1875.
- 28 "Gazzetta Musicale di Milano", n. 28, 8 luglio 1875.
- 29 "Gazzetta Musicale di Milano", n. 29, 12 luglio 1875.
- 30 Vedi nel presente volume a p. 63.
- 31 Vedi qui di seguito a p. 64.
- 32 E. Uberti, *I teatri di Venezia*, Venezia, 1868, p. 19.
- 33 F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio*, Corbo e Fiore Editore, Venezia, 1996, Tomo II, p. 159. Vedi i disegni della proposte di Bertoja qui a p. 186.
- 34 Vedi nel presente volume a p. 106.
- 35 Alla fine del presente volume si trova una tabella in cui sono indicati, in ordine cronologico, gli spettacoli firmati da Pietro Bertoja di cui sono state rintracciate notizie sicure e i rispettivi teatri.
- 36 S. Paganelli, "Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966" in L. Trezzini (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Vol. II, Alfa, Bologna, 1966,

pp. 75-76.

**37** *Ivi*, p. 110. Le scene della stagione sono firmate anche da Cesare Recanatini.

**38** *I cento anni del Teatro Sociale di Mantova 1822– 1922*, cronistoria compilata da Ernesto Lui, Mondovi, Mantova, 1925, pp. 75-76; Giuseppe Amadei, *I 150 anni del Sociale nella storia dei Teatri di Mantova*, Gam, Mantova, 1973, pp. 267– 268. Il disegno per *Lucia* si trova nel presenta volume a p. 100.

**39** Vedi nel presente volume a p. 63.

**40** G. Fontaine, M.-J. Kerhoas (a cura di), *Sogno e Delirio, Scenografie d’opera dalla Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l’Opéra de Paris*, Milano, Electa, 1997, pp. 68-69; N. Wild, *Décors et Costumes du XIX siècle, Opéra de Paris*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1987, pp. 25-26. G. Dotto, I. Narici (a cura di), *Celeste Aida. Percorso storico e musicale tra passato e futuro*, Ricordi-BMG Publications, Milano, 2006.

**41** P. Fabbri, M.C. Bertieri (a cura di), *I Teatri di Ferrara. Il Comunale*, LIM, Lucca, 2004, Tomo II, pp. 302-303.

**42** Nella cronologia di Teatro Comunale di Ferrara è indicato “pittore delle scene: G. Bertoja”. È chiaramente un esempio di errore perché a quella data Giuseppe è ormai morto anche se la fama del suo nome spesso sovrasta anche il lavoro di scenografo eseguito da Pietro.

**43** *Ivi*, pp. 317-318. La Cronologia non riporta il nome dello scenografo per questa stagione, mentre l’impresa è G. Legnani e C. I disegni per *Falstaff* si trovano nel presente volume a pp. 84-85.

**44** I disegni per *Cristoforo Colombo* si trovano nel presente volume a pp. 73-74.

**45** Vedi nel presente volume a pp. 67, 83, 103, 143. Nei fogli di appunti conservati in collezione privata si trovano schizzi, studi di piantazioni e sequenze di mutazioni tracciati velocemente per questi titoli.

**46** Nel Copialettere Ricordi, 1899-1900 vol. 9, p. 160 si legge: “20 novembre 99/ Sig. Pietro Bertoja Venezia.Vi riteniamo in possesso del libretto Trillo del diavolo commessoci con vs cartolina vaglia del 16 corre. L’egr. M. Stanislao Falchi trovasi a Roma: potete indirizzare la vs. lettera all’Accademia di S. Cecilia dov’egli è professore. Riverendovi con stima”, a p. 355: “27 novembre 1899 / Sig. Pietro Bertoja Scenografo Venezia. Avevamo appena consegnato alla Ferrovia i 3 disegni Scene Trillo del Diavolo al-lorché ci pervennero la preg. Vs lettera e lo schizzo per la scena del giardino. Certo non abbiamo nulla ad osservare per questo schizzo che è assai bene riuscito. Siamo a pregarvi, appena che avete esaminato gli altri due disegni, di ritornarceli tutti e tre, avendone bisogno per altri teatri dove si darà l’opera dell’egr. Sig. M. Falchi. In attesa, abbiamo l’onore di presentarvi i ns distinti saluti / Per G. Ricordi Per posta raccomandata rimandiamo lo schizzo giardino”. Nel Copialettere Ricordi, 1899-1900 vol. 10, p. 75: “5 dicembre

99 / Sig. Bertoja Pietro Venezia. Abbiamo ricevuto in regola i 3 bozzetti scene Trillo del diavolo che vi avevamo spediti. Gradiremo ricevere a suo tempo l’avvisatoci bozzetto I” scena come intendete eseguir-la per costi. Riverendovi con stima”. A p. 200: “8 dicembre 1899 / Sig. Pietro Bertoja Venezia: In ns sig. Comm. Ricordi avrebbe voluto rispondere al preg. di Lei foglio e corr., ma ne trovasi impedito a causa di una gravissima disgrazia, la morte di un fratello. Il Sig. Ricordi, pur riconoscendo le ragioni artistiche da Lei addotte, ci incarica di farle sapere che l’egr. Sig. M. Falchi – per esigenze sceniche – tiene allo schizzo che noi le avevamo spedito. Capisce che non conviene andare incontro ad un desiderio dell’egregio Maestro. Per posta Le rimandiamo il preg. di Lei disegno. Riverendola con stima, Ricordi. P. S. Crediamo bene rispedirle i vostri 3 bozzetti.”

**47** M. Girardi, F. Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Albrizzi Editori, Venezia, 1989, p. 303.

**48** Vedi nel presente volume alla p. 70.

**49** Scena seconda dell’atto secondo: “Scena deserta e selvaggia nella valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Brocken (monte delle streghe). I sinistri profili di roccie staccano in nero sul cielo grigio; un’aurora rossiccia di luna illumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il picco di Rosstrappe a sinistra. Il vento soffia nei burroni”.

**50** Vedi nel presente volume a pp. 160-163.

**51** Vedi nel presente volume a p. 164.

**52** M. Viale Ferrero, “Affanni e diletti di ‘inventori’ e ‘pittori’”, in A. Basso (a cura di), *Arcano Incanto. Il Teatro Regio di Torino, 1740-1990*, Electa, Milano, 1991, p. 459.

**53** D. Schickling, *Giacomo Puccini la vita e l’arte*, Felici Editore, 2008, Lucca, p. 95:“Alla fine di ottobre 1890 sono già pronti i primi tre atti del libretto di *Manon Lescaut*”; p. 413: “Cronologia, 1890, dal 6 gennaio alcuni giorni a Venezia”. Nel dattiloscritto firmato da Carlo Bertoja, figlio di Pietro, e disposto per una conferenza da lui tenuta a Pordenone il 4 maggio 1960 si legge: “ ... Puccini era amico di mio padre ed ogni volta che veniva a Venezia non mancava di passare delle serate a casa di mio padre. Quando scrisse la *Manon Lescaut* i bozzetti originali li fece mio padre vistati dal maestro Puccini... la scena del deserto, ultimo atto, un vero capolavoro di paesaggio che fece molto effetto...”.

**54** Un disegno è conservato al Museo Civico d’Arte di Pordenone, l’altro è in collezione privata.

**55** M. Viale Ferrero, *Le scene di Manon Lescaut* in programma di sala *Manon Lescaut* del Teatro alla Scala, 1997-98, pp. 87-97; Cfr. M. Viale Ferrero, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane* in “Studi Pucciniani”, n.1, 1998, pp. 19-39.

**56** Il manifesto, per la prima rappresentazione di *Manon* di Massenet all’Opéra-Comique di Parigi nel 1884, raffigura la strada per Le Havre in una sorta di bo-

sco con un grande albero sulla destra sotto il quale la protagonista spira. Nello sfondo è molto evidente il profilo della città che quindi non si trova a grande distanza.

**57** C.-F. Baumenn, *Licht im theater, Von der Argand-lamope bis zum Glühlampen-Schinwerfer*, F.Steiner Weisbaden GMBH, Stuttgart, 1988; C. Grazioli, *La luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell’illuminazione teatrale*, Laterza, Bari, 2008.

**58** M.I. Biggi, “Introduzione al catalogo dei disegni”, in M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro*, cit., pp. 30-31.

**59** E. Antonini, M.C. Antonini, A. Dionisio, G. Ginex, R. Pavoni, O. Selvafolta (a cura di), *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Camera di Commercio, Milano, 1994. Per avere maggiori informazioni sulle Esposizioni si vedano le 30 dispense pubblicate da Sonzogno nel 1894, *Le Esposizioni Riunite ni Milano, 1894*, in particolare il numero 5 del 19 maggio 1894, al cui interno si trova un lungo articolo firmato da Arturo Franci dedicato alla Mostra Teatrale e poche pagine dopo un altro lungo articolo dedicato alle Mostre Collettive Teatrali a dimostrazione dell’attenzione che quell’anno era stata riservata alla produzione teatrale e in particolare alla scenografia e macchinistica teatrale e a tutte le innovazioni tecnologiche che negli anni più recenti avevano visto l’applicazioni sul palcoscenico delle più moderne invenzioni. Dagli articoli si vince che la Ditta Ricordi di Milano deteneva il monopolio in questo ambito tanto che la maggior parte delle scene esposte e lo scenografo più citato, Antonio Rovescalli erano strettamente legati agli spettacoli prodotti da Ricordi.

**60** Venezia, Museo Correr, Album Bertoja, foglio 1.

**61** Copialettere Ricordi, 1893-1894 vol. 19, p. 478.

**62** Copialettere Ricordi, 1893-1894 vol. 20, p. 494.

**63** M. Zannoni, *Pietro Bertoja fotografo*, nel presente volume alle pagine 45-50.

**64** Presso gli eredi è conservato un ritaglio di giornale in cui Pietro Bertoja pubblicizza la sua attività di venditore di musica: “Inserzioni a pagamento /avvisi diversi / Musica / Ho l’onore di avvertire i signori Professionisti e Dilettanti di Musica che nel mio negozio in Piazza San Marco, Procuratie Nuove N. 69, oltre alle fotografie, ora tengo un ricco e scelto deposito di Musica. Inoltre essendo io in Venezia l’esclusivo depositario della rinomata Ditta Tito di Gio. Ricordi di Milano, posso fornire tutte le edizioni di questa celebre Casa con le maggiori agevolezze. A comodo dei signori Maestri e Dilettanti, avendo stabilito che il mio negozio serva loro di recapito, li invito a recarmi i loro indirizzi, anche per spedir loro gli elenchi delle novità musicali di mano in mano che verranno alla luce. Annesso al magazzino vi sarà apposito locale con pianoforte per comodo di chi desiderasse provare la musica. PIETRO BERTOJA”.

## Pietro Bertoja tra invenzione e interpretazione

– Mercedes Viale Ferrero

*I pensieri delle scene*

Nella stagione di Carnevale 1857-58 Giuseppe Bertoja, coadiuvato dal figlio Pietro, allestì le scene del Teatro Grande di Trieste con esito contrastato. La Presidenza del Teatro gli rimproverò d’aver replicato nel ballo *Il conte di Montecristo* una scena già eseguita per lo stesso spettacolo al Teatro La Fenice di Venezia. Bertoja si difese energicamente con una lettera in data 5 gennaio 1858 che è stata di recente ritrovata e pubblicata:

“Mi sia permesso di dimandare [...] perché sia necessario di cambiare il pensiero di una scena, quando questo è stato trovato essere buono. La laguna dell’Attila, la seconda del Rigoletto e molte altre scene, furono quasi in tutti i teatri, ove si diedero questi spettacoli, eseguiti conforme agli schizzi di quelle da me fatte per la Fenice, eppure piacquero e nessuno pensò di dire che fosse quella medesima vecchia scena di Venezia”<sup>1</sup>.

Il disaccordo con la direzione del Teatro, in sé di limitata importanza, induce Giuseppe Bertoja a una esposizione meditata delle sue idee e dalla occasionale polemica emerge il divario tra due differenti concetti di messinscena. La Presidenza di Trieste appare ancorata alla predilezione sensistica per la “Varietà”, destinata a eccitare la sensibilità dello spettatore presentandogli visioni ed oggetti sempre diversi; quanto dire a una idea illuministica, estratta e garantita dalle pagine della *Encyclopédie*<sup>2</sup>. Bertoja invece appartiene ad un clima culturale aggiornato all’idea romantica dell’opera (letteraria, musicale, figurativa) come espressione assoluta del suo autore, indiscussa “autorità” creativa che esclude ogni discordante alterazione. Non a caso egli cita le scene ideate per due melodrammi di Verdi e sottintende così il decisivo giudizio d’approvazione del compositore; non a caso già aveva annotato sui disegni progettuali di *Rigoletto*: “quando fu scritto dal Maestro Giuseppe Verdi”, definendo il loro carattere di modelli esemplari<sup>3</sup>. Bertoja non dice in che modo, con quali mezzi era avvenuta la circolazione degli “schizzi” da lui “fatt(i) per la Fenice” e del resto nel mondo teatrale poteva bastare, quale veicolo

di diffusione, la presenza di uno stesso impresario in più “piazze”; tuttavia per le opere citate nella lettera di Giuseppe era stato determinante l’intervento delle case editrici musicali. La “laguna dell’Attila” era stata riprodotta in una litografia a colori e pubblicata nel periodico dell’editore Lucca, “L’Italia musicale”, col titolo “Rio-Alto o i primordj di Venezia”. L’immagine era accompagnata dalla “pianta del palco” e da una lunga e minuziosa “Descrizione della II scena dell’Opera Attila”<sup>4</sup>. Pochi anni dopo, per *Rigoletto*, la casa editrice Ricordi sceglie un’altra via: il disegno di Bertoja per l’ultima scena “Deserta sponda del Mincio... una rustica osteria” è riprodotto in litografia nella vignetta di frontespizio dello spartito da Roberto Focosi, che vi aggiunge i personaggi; ed è nuovamente utilizzato per il frontespizio delle *Variazioni su temi di Rigoletto* di Augusto Giamboni<sup>5</sup>. La diffusione di modelli scenici non era una novità per casa Ricordi dal momento che il fondatore, Giovanni, aveva pubblicato in litografia tra il 1827 e il 1832 la *Nuova Raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico*, edizione a dispense in cui lo scenografo aveva un ruolo di protagonista<sup>6</sup>. Dalla metà del secolo in poi, invece, la scelta promozionale è diversa: la pubblicazione di immagini esemplari di scene e di figurini da parte dei Ricordi è strettamente connessa alla dominante autorità di un compositore, Giuseppe Verdi.

Altre testimonianze figurate delle scene teatrali sono fornite da una fonte che si afferma intorno alla metà dell’Ottocento: le vignette dei periodici illustrati. Il fenomeno si manifesta parallelamente in Francia, Germania, Italia, Inghilterra e alimenta un vero e proprio circuito internazionale. In Francia già nel n. 3 della “Illustration”, 8 marzo 1843, è raffigurato l’allestimento di *Charles VI* di Halévy; segue, il 1° aprile, una scena di *Don Pasquale*<sup>7</sup>. Le stesse immagini sono immediatamente riproposte dalla “Leipziger Illustrirte Zeitung”<sup>8</sup> dove, sempre nel 1843, compaiono vignette con le scene e i figurini di *Rienzi* e di *Der fliegende Holländer* nelle prime rappresentazioni di Dresda<sup>9</sup>. In Italia i periodici illustrati arrivano qualche anno dopo: nel 1848 una vignetta di “Il mondo illustrato” è dedicata alla serata inaugurale del Teatro Nazio-

nale a Torino, con una scena di *Lucrezia Borgia*<sup>10</sup>. Tuttavia da molti anni esisteva in Italia un particolare genere di stampe periodiche in cui comparivano immagini teatrali, gli Almanacchi, e da uno di questi è tratta la litografia in cui si vede “la seconda del Rigoletto” come era stata pensata da Bertoja per La Fenice<sup>11</sup>. Forse proprio dalla vignetta Filippo Peroni derivò a sua volta il disegno che ricalca il “pensiero” di Giuseppe per “L'estremità di una via cieca” nel *Rigoletto*, ripreso più volte alla Scala<sup>12</sup>. Rispetto alle immagini distribuite dalle case editrici, le illustrazioni dei periodici e degli almanacchi avevano caratteri diversi<sup>13</sup>: l'area di ricezione coinvolgeva, oltre ai musicisti professionisti e dilettanti, un più vario e ampio tessuto sociale; vi erano presentati non modelli progettuali (cioè i pensieri dell'inventore) ma scene eseguite (cioè le percezioni dello spettatore), dunque non il “prima” ma il “dopo”. In parallelo l'occhio di chi scorreva il periodico riceveva una impressione visiva che contrassegnava, come una figura emblematica, un punto culminante del dramma agito; da memorizzare, insomma, quindi da riconoscere e ritrovare sul palcoscenico.

I vari mezzi di trasmissione delle immagini sceniche in uso a metà Ottocento non avevano soltanto lo scopo ideale, perseguito fin dagli inizi dell'opera in musica, di conservare una testimonianza delle effimere decorazioni teatrali ma anche – e soprattutto – quello pratico di costruire un linguaggio di *topoi* replicabili che favorisse la frequente e rapida circolazione degli spettacoli gestita da un sistema impresariale in espansione. Altrettanto importante, nel sistema, era la comunicazione di schemi prestabiliti di messa in scena e di uniformi criteri di recitazione: a questo miravano i *livrets de mise en scène*, correnti in Francia già intorno al 1830<sup>14</sup> e giunti in Italia nel 1855 con la traduzione del *livret* di Louis Paliani per *Les Vêpres siciliennes*, suggerita da Verdi e pubblicata con la qualifica di “disposizione scenica” dalla casa editrice Ricordi<sup>15</sup>. L'anno prima, 1854, Wagner aveva incaricato Ferdinand Heine di redigere il *Scenirung der Oper Lohengrin*<sup>16</sup>. Ai modelli descrittivi delle scene e dei figurini si affiancavano così modelli prescrittivi dei movimenti e dei gesti in azione; di entrambi avrebbero dovuto tener conto gli scenografi.

Quando Pietro Bertoja comincia a collaborare col padre si trova in una posizione privilegiata: Giuseppe Bertoja è il prestigioso scenografo di cinque “prime” di opere verdiane, *Attila*, *Rigoletto*, *Stiffelio*, *Traviata*, *Simon Boccanegra*, quasi tutte di travolgente successo e delle quali le case editrici musicali avevano diffuso le immagini sceniche. Pietro è consapevole del valore di quella che definisce “nostra scuola scenografica” di cui “(suo) padre si può dire il fondatore”<sup>17</sup>. Ma l'esemplarità delle invenzioni era legata alla fortuna delle opere<sup>18</sup> e alla rinomanza dei teatri ove erano messe in

scena. Quando La Fenice di Venezia fu chiusa per ordine del governo austriaco, tra il 1858 e il 1866, i Bertoja furono attivi soprattutto a Trieste che, dopo aver ospitato le creazioni del *Corsaro* e di *Stiffelio*, aveva ancora un repertorio interessante ma non poteva più vantare novità di rilievo. Anche in altri teatri in cui operavano i due Bertoja, e dopo il 1873 il solo Pietro, la produzione era costituita da riprese o da prime rappresentazioni di limitato seguito. Dal 1870, anno in cui l'Unità d'Italia è compiuta con Roma capitale, la distribuzione geografica delle “prime” di duraturo successo premia soprattutto Roma e Milano, anche Bologna per le importazioni wagneriane, più tardi Torino per due opere di Puccini. Per i Bertoja, e in particolare per Pietro, lo spazio dell'invenzione va mano a mano restringendosi mentre si amplia quello dell'elaborazione, passaggio che tuttavia non implica una *diminutio*: in un sistema di linguaggi spettacolari comunicanti un artista intelligente aveva libertà di interpretazione e possibilità di innovazione. Il suo compito non si limitava infatti a riprodurre uno schema di piantazione o un quadro d'ambiente adattandoli al teatro in cui operava, era necessario ripensarli in funzione dell'effetto drammatico che si mirava a ottenere e nel *corpus* disegnativo di Pietro Bertoja queste rivisitazioni personali sono numerose e spesso geniali. V'erano poi delle circostanze che movimentavano i percorsi delle immagini trasmesse: l'approvazione o disapprovazione degli autori e contestualmente il mutare, nel tempo, dei sistemi organizzativi sia dei teatri sia delle case editrici musicali – queste, ed altre variabili condizionarono anche l'attività di Pietro Bertoja. Per ogni suo progetto si potrebbe seguire il percorso che dalle fonti iconografiche conduce agli esiti più o meno rielaborati; non potendo analizzarli tutti, converrà sceglierne alcuni da usare come segni di orientamento per definire la sua posizione nel panorama della scenografia coeva. Un primo segno si scorge nella sua collaborazione con Giuseppe per il *Don Carlo* di Verdi alla Fenice, in scena il 26 dicembre 1870<sup>19</sup>. I due Bertoja avevano a disposizione un certo numero di fonti, in parte rilevabili dagli elenchi delle “Pubblicazioni musicali del R. Stabilimento Ricordi” presenti quasi in ogni numero della “Gazzetta musicale di Milano”; prendendo a caso quello del 3 gennaio 1869<sup>20</sup> si trovano in lista la “Disposizione scenica compilata e regolata secondo la *mise en scène* dell'*Opéra* a Parigi, 40699, Fr. 3” e un gruppo di otto “Illustrazioni disegnate da G. Gonin” inserite nella “Edizione di lusso” dello spartito per canto e pianoforte ma vendute anche separatamente al “prezzo di ciascuna Fr. 1, 50”. La *Disposizione* forniva le piantazioni, senza immagini; le illustrazioni di Guido Gonin mostravano i personaggi in azione e appena qualche particolare delle scene, come suggerimenti ambientali. Non è escluso

che Ricordi avesse acquisito i disegni delle scene dell'*Opéra*, tuttavia questi attualmente non si trovano nell'Archivio storico dove invece si conservano i bozzetti di Ferrario e di Zuccarelli per il *Don Carlo* del 1884 rivisto da Verdi in quattro atti. Della “prima italiana” a Bologna, 26 ottobre 1867, non è finora emersa alcuna immagine<sup>21</sup>; comunque modelli affidabili si trovavano nei periodici in cui era riprodotta la messinscena di *Don Carlos* all'*Opéra*: “L'Univers Illustré” (p. 189, 23 marzo 1867) e “Illustration”, con una doppia tavola pubblicata il 16 marzo 1867<sup>22</sup> [fig. 1]. Giuseppe rielabora queste figure, piuttosto schematiche, in complessi bozzetti<sup>23</sup> ma la filiazione più evidente si riconosce nel progetto di Pietro per la “Magica



1. “La Pérégrina, grotte féerique”, scena per il *divertissement* di *Don Carlos*, m. Giuseppe Verdi a Parigi, Opéra, 11 marzo 1867. Vignetta nel periodico “L'Illustration”, 16 marzo 1867. Collezione privata.

grotta” del *divertissement* (*La Pérégrina*, atto III. 2) [fig. 2]. La *Disposizione* poteva avergli suggerito l'intonazione “azzurrognola”<sup>24</sup> e dettato la posizione del “carro sfolgorante” centrale, non la cascata tripartita dei festoni né la punteggiatura dei grandi stemmi che caratterizzano aulicamente il balletto e sono ben definiti nella “Illustration” (mentre mancano nella *maquette* originale di Charles Cambon)<sup>25</sup>. Sullo spunto fornito dalla vignetta Pietro innesta il lessico fantasioso che è proprio delle sue scene per balli: tra rocce e coralli emergono figure – divinità marine? statue? – e oggetti, dai lampioni ai tridenti, toccati con la penna leggera e le pennellate corpose che ritroveremo in tanti suoi disegni successivi.

#### Situazioni nuove

L'attività di Giuseppe termina con un pensiero di “Accampamento” per *La forza del destino* nel Teatro Sociale di Mantova, stagione 1873-74 “scena soltanto disegnata ultimo lavoro di Giuseppe Bertoja” come attesta, apponendo la sua firma, “Pietro Bertoja”. Per questa e altre edizioni successive della *Forza* si conservano vari disegni di

Pietro due dei quali, molto significativi, permettono di seguire il percorso iconografico della messinscena. I bozzetti di Andreas Leonhard Roller per la prima rappresentazione di San Pietroburgo (10 novembre 1862) sono stati solo recentemente ritrovati e studiati<sup>26</sup> ma è dubbio il loro successivo utilizzo per la “prima” italiana di Roma di cui non conosciamo le scene; il termine di riferimento più affidabile è dunque la *Disposizione scenica* edita da Ricordi<sup>27</sup>. Quando l'opera, con libretto modificato da Antonio Ghislanzoni, fu ripresa da Verdi per la rappresentazione di Milano, Teatro alla Scala (27 febbraio 1869), la *Disposizione* non fu ristampata<sup>28</sup> ma presso l'Archivio storico Ricordi si trovano i bozzetti di Carlo Ferrario, intesi come modelli per



2. Pietro Bertoja, *Una magica grotta* per il Ballo della Regina. *La Pérégrina* per *Don Carlo* di Giuseppe Verdi. Venezia, Museo Correr.

le successive repliche. I Bertoja avevano dunque due possibili fonti tra loro complementari: le piantazioni della *Disposizione*, le immagini di Ferrario (di cui esistevano e forse circolavano le fotografie). Se si confrontano le scene pensate da Ferrario e da Pietro<sup>29</sup> per il “Salotto in casa del marchese di Calatrava” a prima vista non si scorge tra loro alcuna parentela; ma se si spogliano delle decorazioni e dei mobili e se ne rileva la piantazione emerge, chiarissima, la dipendenza di entrambe da quella figurata alla pagina 14 della *Disposizione scenica*. Le differenze stanno negli arredi; va dato atto a Bertoja di aver letto con maggiore attenzione l'elenco degli *Attrezzi di scena* e di aver conservato il “ricco armadio (V[edi] N. 3 della pianta) dal quale si estrarranno due vesti, una mantellina, alquanto biancheria”. Ferrario lo sostituisce con un tavolo d'appoggio e non si sa bene come farà Curra a riempire il “sacco da notte” (anzi, i sacchi sono due) per la fuga di Leonora [fig. 3].

La fonte dei due bozzetti (abbastanza simili tra loro) di Ferrario e di Pietro per la “Spianata e piazzale della chiesa” della Madonna degli Angeli è indubbiamente la piantazione alla p. 22 della *Di-*



3. Carlo Ferrario, "Salotto in casa del marchese di Calatrava" per *La forza del destino*. Milano, Archivio storico Ricordi.

posizione, che tuttavia Ferrario ribalta spostando da destra a sinistra il convento e di conseguenza da sinistra a destra la "Croce di marmo elevata d'alquanti gradini" [fig. 4]. La variante ha una motivazione significativa molto forte: Leonora, che entra da destra dopo "il faticoso sentiero ch'ella percorse arrampicandosi", scorge prima ancora della chiesa e del convento la Croce e capisce d'essere finalmente arrivata alla meta: "Son giunta! Grazie a Dio" quindi intona "Madre pietosa Vergine". Anche Bertoja dispone il convento a sinistra ma non sposta la Croce, dimostrando di conoscere sia l'idea di Ferrario sia la *Disposizione*. Di suo aggiunge accanto alla Croce un cipresso, albero cimiteriale, con una associazione che sembra alludere al dialogo tra Leonora e il Padre Guardiano: "Perciò tomba qui desio" [...] / "E volete?" / "Darmi a Dio".

Si potrebbe dire che queste sono, infine, minuzie: eppure credo che aiutino a chiarire la funzione delle *Disposizioni sceniche* nella pratica esecutiva dove erano utilizzate come basi di partenza necessarie, ma non erano necessariamente dei punti di arrivo e anzi potevano suggerire agli scenografi nuovi pensieri interpretativi. Va in ogni modo considerato che il numero delle opere di cui si redigevano e stampavano *Disposizioni* era limitato<sup>30</sup> e che, per quanto attiene la visualità degli spettacoli, suggerimenti e prescrizioni erano affidati alle didascalie sceniche dei libretti. Le didascalie per *La Gioconda* di Ponchielli sono, in questo senso, esemplari. Mentre in altre opere vi è un collegamento tra scenari e fonti letterarie<sup>31</sup>, qui sono studiosamente evitate le analogie con le immagini del dramma di Victor Hugo *Angelo tyran de Padoue* e dell'opera di Gaetano Rossi e Saverio Mercadante, *Il giuramento*, ambientata a Siracusa<sup>32</sup>. Arrigo Boito "con un colpo di mano ch'è un colpo di genio" trasporta l'azione nella "Venezia secentesca, Venezia d'Inquisitori e di carnefici [...] città di maschere, gondole funebri e acque morte"<sup>33</sup> portan-



4. Carlo Ferrario, "Spianata e piazzale della chiesa" per *La forza del destino*. Milano, Archivio storico Ricordi.

do nuovo alimento al mito della città misteriosa che, sotto le specie della magnificenza dogale, occulta una realtà di crudele sopraffazione. Il contrasto è ben delineato nella didascalia della scena conclusiva: dall'"atrio di un palazzo diroccato della Giudecca", accanto a "una lunga e buia calle", si "vedrà la laguna e la piazzetta di San Marco illuminata a festa"; è poi reso più esplicito dall'intreccio delle voci: "nel Canal Orfano ci son dei morti" / "illuminata a festa splende Venezia nel lontano". Finché, con magistrale *coup de théâtre*, la situazione psicologica si ribalta: nell'"antro" risplende la luce del "sacrificio santo" di Gioconda, i lumi del palazzo dogale sono "orpelli" che mascherano il degrado di un potere corrotto. L'immagine si identifica con i significati, diventa vincolante e si diffonde anche senza l'intermediazione di una *Disposizione* a stampa<sup>34</sup>: la riconosciamo nel bozzetto di Bartezaghi nell'Archivio storico Ricordi [fig. 5], in un disegno di Pietro Bertoja, nella vignetta di Prina sulla copertina della riduzione per canto e pianoforte [fig. 6]. La circolazione del "pensiero [...] trovato buono" è, chiaramente, promossa dalla casa editrice musicale ma in modo più complicato del solito. Nel cartellone della Scala dove la "prima" di *Gioconda* è avvenuta l'8 aprile 1876 sono menzionati, per la stagione di Carnevale e Quaresima: "Pittore e Direttore della Scenografia Ferrario Carlo – Sostituto Giacopelli Giuseppe – Pittore dei Costumi Bartezaghi Luigi"<sup>35</sup>. Nel libretto si ritrovano i nomi di Ferrario e Giacopelli, ma per *Gioconda* si conoscono solo due disegni di Ferrario nel Museo Teatrale alla Scala e i bozzetti che si conservano da Ricordi (con le relative copie da noleggiare ai teatri) sono di Luigi Bartezaghi<sup>36</sup>. Un caso simile si era già verificato per *I Lituani*, dati alla Scala il 1° marzo 1874, quando erano "Pittore e Direttore della Scenografia" Girolamo Magnani, "Sostituto" Giuseppe Giacopelli e "Pittore dei Costumi" Luigi Bartezaghi<sup>37</sup> ma nell'Archivio storico Ricordi i bozzetti delle scene sono di Bartezaghi,

riprodotti in forma semplificata nella *Disposizione scenica*. Nell'autunno del 1874 fu ripreso alla Scala, dopo la "prima" di Genova, *Salvator Rosa* di Carlos Antonio Gomes e nel libretto compaiono oltre ai nomi di Magnani e Giacopelli quelli dei "collaboratori" Francesco Lovati, Luigi Sala, Camillo Scaramuzza; ma i sei bozzetti che si trovano nell'Archivio storico Ricordi con l'attribuzione a Magnani sono invece di Carlo Ferrario, come dimostra il confronto con un disegno dello "Studio di pittore", firmato e datato: "Ferrario Carlo 1874 Opera Salvator Rosa scena I"<sup>38</sup>. Quanto sopra potrebbe sembrare una digressione estranea all'argomento, ma non è così perché proprio nel caso di *Salvator Rosa* vediamo che Pietro Bertoja ripropone le piantazioni di Ferrario, variando tuttavia le linee architettoniche, semplificando o alleggerendo le decorazioni e gli arredi<sup>39</sup>.

Se si prende atto che le informazioni fornite dai libretti non rispecchiano sempre la realtà dei fatti è possibile risolvere molte apparenti contraddizioni: quando, per alcuni spettacoli, abbiamo i bozzetti di Pietro e le distribuzioni registrano invece i nomi di altri scenografi è lecito dedurre che sua fosse l'invenzione delle scene e che la pittura materiale spettasse a un collega. La collaborazione tra i due Bertoja genera una ulteriore complicazione; sono certamente di Pietro alcuni pensieri per scene che i libretti invece assegnano a Giuseppe sia perché questi avesse effettivamente stipulato il contratto col teatro, sia perché le direzioni tendessero a menzionare il nome dell'artista più noto. Un esempio: *Roberto il diavolo* del 29 marzo 1870 alla Fenice. Dal libretto emerge un insolito (per l'Italia, abituale per l'Opéra di Parigi) mosaico di scenografi, uno per ciascuno dei sei quadri<sup>40</sup>; il

secondo quadro dell'atto III spetterebbe a "Giuseppe Bertoja" ma sia il bozzetto sia un disegno preparatorio sono di Pietro. Il libretto riserva ancora altre sorprese se lo confrontiamo con l'originale francese, al quale è necessario risalire. Trasferiamoci dunque a Parigi e all'Opéra dove il 21 novembre 1831 si rappresenta *Robert le diable*; il successo è travolgente, si apprezza il dramma di Eugène Scribe e Germain Delavigne, si applaudono le musiche di Giacomo Meyerbeer ma il punto di forza dello spettacolo sta nel *divertissement* del coreografo Filippo Taglioni. La scena di Pierre-Luc-Charles Ciceri raffigura il Chiostro di una chiesa abbandonata in cui entra Bertram, incarnazione del demonio, e le monache che vi sono sepolte escono dalle tombe, "se dépouillent de leur robes de religieuses [...] et se livrent à leurs passions profanes"; giunge Robert che è circondato da "un essaim de femmes qui [...] veulent le séduire". D'un tratto "les bruits de l'enfer se font entendre", compaiono demoni che afferrano e trascinano alla dannazione le monache<sup>41</sup>. Torniamo alla Fenice dove quasi quarant'anni dopo si rappresenta *Roberto il diavolo* e apriamo il libretto che per il secondo quadro dell'atto III recita: "Il Teatro rappresenta l'interno di una rocca rovinata ridotto a cimitero [...] a destra diversi sepolcri sui quali sono giacenti delle figure di donna". Dunque niente chiesa, niente chiostro, niente monache, niente "amour et ses voluptés". Tutti sanno quanto fosse "occhiuta" la censura – austriaca, papalina, borbonica – applicata alle opere in musica,



5. Luigi Bartezaghi, "Atrio di un palazzo diroccato della Giudecca", per *La Gioconda*, m. Amilcare Ponchielli. Milano, Archivio storico Ricordi.

6. Prina, Copertina della riduzione per canto e pianoforte di *La Gioconda*. Collezione privata.



ma non avrebbe dovuto essere scomparsa nell'Italia postunitaria? Avviene tuttavia per *Roberto il diavolo* qualcosa di simile a quanto era avvenuto quando, esportata in Inghilterra l'azione di *Rigoletto* ribattezzato *Viscardello*, gli scenografi l'avevano riportata a Mantova delineando sui fondali il profilo della città: l'aspetto del chiostro di Ciceri, diffuso da una notissima litografia a colori [fig. 7], è ripreso da Pietro quasi testualmente. L'immagine dice quello che le didascalie del libretto tacciono e accompagna la musica nel percorso dai "pas voluptueux" al "choeur infernal"<sup>42</sup>.

*Robert le diable* conferma l'importanza, per la diffusione delle tipologie sceniche, delle litografie colorate, efficaci perché raffiguravano anche l'azione dei personaggi alla maniera di un quadro dipinto (ed erano in effetti usate quali "quadri sostitutivi" da un pubblico di limitate risorse economiche e di medio livello sociale).

#### L'opera "da vedere"

Per alcuni spettacoli di successo la circolazione della *mise en scène* fu promossa dal concorso di molteplici elementi: le didascalie del libretto, la pubblicazione di una disposizione scenica, le riproduzioni di scene e di costumi nelle vignette dei periodici, la distribuzione di bozzetti e figurini da parte delle case editrici musicali, le fotografie. Queste molteplici fonti iconografiche privilegiavano gli episodi di maggior effetto drammatico, esempio emblematico la nave dell'*Africaine* in balia del mare in tempesta e devastata dall'assalto dei nemici. Al tempo della sua prima rappresentazione *L'Africaine* ebbe un nutrito sostegno pubblicitario e un rapidissimo irradiazione nei repertori teatrali. Molte circostanze concorsero alla fortuna dell'opera: meditata e composta da Meyerbeer in un lungo arco di tempo giunse sul palcoscenico poco dopo la sua morte come un ultimo messaggio, tramato di sentimenti estremi e di passioni devastanti, del creatore del *grand opéra*; nel soggetto un personaggio storico, Vasco de Gama, interagiva con immaginari personaggi esotici e i due mondi si confrontavano in una fascinosa varietà di ambientazioni; non ultima attrattiva, la visualità spettacolare richiedeva lo spiegamento di tutte le meraviglie della tecnica scenografica.

I disegni di Bertoja per *L'Africana* sono una sorta di pietra di paragone per riconoscere situazioni e metodi operativi dell'organizzazione teatrale del tempo. Il suo nome non compare nel libretto dell'edizione del 7 febbraio 1882 alla Fenice di Venezia dove risulta scenografo Cesare Recanatini; quanto a Rimini, "piazza" menzionata in tre disegni, manca finora qualsiasi notizia certa di un suo intervento. I bozzetti comunque parlano e ci dicono a quali fonti Pietro aveva attinto, certamente più d'una. La prima rappresentazione de *L'Africaine* all'Opéra di Parigi era avvenuta il 28 aprile 1865

con scene di Auguste Rubé, Philippe Chaperon, Charles Cambon, Joseph Thierry, Jean-Baptiste Lavastre, Édouard Despléchin<sup>43</sup>. Nel libretto, edito dalla casa musicale Brandus et Dufour, si avvertiva che "on trouve chez les mêmes éditeurs les dessins des décors et des costumes, ainsi que la mise en scène conforme à la représentation"<sup>44</sup>, dunque tutto era predisposto per la riproduzione della messinscena originale e già il 4 novembre 1865 *L'Africana* giunse al Teatro Comunale di Bologna. I diritti per l'Italia erano stati acquistati da Francesco Lucca che inserì nel catalogo delle sue edizioni le musiche, il libretto e la disposizione scenica. Pietro Bertoja non si limitò a seguire le didascalie sceniche del libretto, lesse attentamente anche la *Messa in scena*<sup>45</sup> nella versione italiana di Marcelliano Marcello, come dimostra lo stretto rapporto tra le piantazioni dei suoi bozzetti e quel-



7. Pierre-Luc-Charles Cicéri (litografia, da), "Le cloître de Sainte-Rosalie et les tombeaux", per il *divertissement* di *Robert le Diable*, m. Giacomo Meyerbeer, Parigi, Opéra, 21 novembre 1831. Collezione privata.

le a stampa. Che circolassero anche dei modelli figurativi delle scene può essere desunto dalla replica delle stesse immagini da parte di diversi artisti; decisivo è il confronto tra il bozzetto di Pietro Bertoja e quello di Riccardo Fontana<sup>46</sup> [fig. 8] per l'"Aula del consiglio del Re di Portogallo". Stabilire delle priorità è impossibile perché mentre l'"Aula" di Fontana è per *L'Africana* del 1875 al Teatro Regio di Torino, quella di Bertoja per Rimini non è datata ma entrambe discendono da una fonte comune, la scena di Rubé e Chaperon [fig. 9]. Non occorre nemmeno riscontrarle con la *maquette* originale<sup>47</sup>, è sufficiente consultare l'"Illustration" del 6 maggio 1865 dove lo scenario della "prima" parigina<sup>48</sup> è riprodotto in una serie di vignette che ha rilevanti analogie con i bozzetti di Bertoja e

Fontana per *L'Africana*. Le vignette tuttavia sono piuttosto schematiche e non vi si trovano molti dettagli presenti nelle due "Aule", si può dunque ritenere che Bertoja e Fontana utilizzassero anche un modello più particolareggiato; in altre parole, che Lucca avesse acquistato o noleggiato, comunque distribuito i "dessins des décors" approntati dagli editori francesi.

Un analogo procedimento si registra dieci anni dopo, per un'altra opera di straordinario (e più duraturo) successo: *Carmen* di Bizet, rappresentata all'Opéra-Comique di Parigi il 3 marzo 1875. Per quanta diversità potesse esservi tra i due "generi" – quello magniloquente del *grand-opéra* e quello agile dell'*opéra-comique* – tra *L'Africaine* "una delle più precoci opere esotiche" e *Carmen* correva un filo identificabile con la "Sete d'Altrove", ossia la "via dell'esotismo" che Bizet aveva "percorso con determinazione"<sup>49</sup> e che richiedeva il sostegno di un adeguato paesaggio scenico, in Spagna come nelle Indie o in Madagascar. L'editore musicale di *Carmen*, Choudens, lo sapeva bene e aveva commesso ad Auguste Lamy una serie di litografie colorate che riproducevano le scene dell'Opéra-Comique, da utilizzare come modelli per i teatri ove l'opera sarebbe stata successivamente rappresentata; infatti se ne ritrovano copie nell'Archivio storico della casa musicale Sonzogno che aveva acquistato i diritti per la versione italiana di *Carmen*<sup>50</sup>. Sonzogno non solo distribuì questi modelli ma con una massiccia campagna promozionale li diffuse a mezzo di vignette e tavole incise nei periodici di sua proprietà, "La Musica popolare" e "Il Teatro Illustrato"<sup>51</sup>. Con una eccezione: tra le scene riprodotte non compare la "Piazza a Siviglia" del primo atto, cioè proprio



8. Riccardo Fontana, «Aula del consiglio del Re di Portogallo», per *L'Africana*, m. Giacomo Meyerbeer. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

l'unica (almeno, l'unica finora nota) disegnata da Pietro Bertoja per *Carmen*. Nel suo bozzetto la data, il teatro, il luogo non sono indicati, innescando una ricerca per la loro identificazione che ci conduce a Venezia e alla Fenice dove *Carmen* era comparsa nella stagione di Carnevale-Quaresima 1888-89 ed erano "Fornitori di scene Maule e Sormani"<sup>52</sup>. I Sormani erano proprietari di attrezzature e di scene<sup>53</sup> che trasportavano in più luoghi, secondo una nuova formula di "dotazione" appartenente non più a un teatro ma a una ditta specializzata. Che la fornitura di *Carmen* portata da Sormani alla Fenice fosse conforme alla tipologia "Choudens/Sonzogno" non v'è da dubitare, tanto più che impresario della stagione era proprio Sonzogno; dunque in teoria non ci sarebbe stata alcuna ragione di chiedere a Pietro Bertoja un disegno per la "Piazza". In realtà un motivo c'era perché nella litografia originale la *couleur locale* di Siviglia era suggerita dalla torre della Giralda e da un ponticello purtroppo assolutamente veneziano che poteva figurare esotico all'Opéra-Comique, non alla Fenice [fig. 10]. L'ipotesi che si ricorresse a Bertoja per accomodare la faccenda non mi sembra eccessivamente fantasiosa e può essere in certo modo confermata dall'esame del bozzetto che conserva la piantazione originale, modificando solo l'architettura del ponte e lo sfondo in cui la Giralda è sostituita da una veduta (approssimativa) dell'Alcazar. Bertoja dunque doveva conoscere sia il modello litografico sia il *livret de mise en scène* che circolava anche in Italia, come sembra indicare l'esemplare conservato a Milano nel Museo Teatrale alla Scala<sup>54</sup>.

L'interesse di Pietro per i *livrets* e di conseguenza lo studio delle indicazioni non solo sceniche



9. "Salle du Conseil du Roi de Portugal", scena di Rubé e Chaperon per *L'Africaine*, m. Giacomo Meyerbeer, a Parigi, Opéra, 28 aprile 1865. Vignetta nel periodico "L'Illustration", 6 maggio 1865. Collezione privata.



ma anche registiche che essi fornivano è ben documentato da un suo album di appunti in cui sono trascritte alcune parti del *livret de mise en scène* di *Roméo et Juliette* di Gounod, forse in vista della rappresentazione di *Romeo e Giulietta* al Teatro Comunale di Fiume nel 1891, per cui si conservano alcuni disegni preparatori e due bozzetti, interessanti per più aspetti. Nel "Giardino di Giulietta", datato e firmato, le figure dei due innamorati sono tolte di peso da una vignetta comparsa nel periodico "L'Univers Illustré" del dicembre 1888<sup>55</sup> e da riferire a una memorabile edizione dell'Opéra di Parigi in cui Adelina Patti, quarantacinquenne, era riuscita a impersonare con credibilità la quindicenne Juliette. Bertoja vide la vignetta (direttamente? ripresa in un periodico italiano?) e la inserì in un poetico quadro notturno, fondendo due momenti successivi dell'opera. Nel libretto, Roméo ha appena giurato: "je t'engage ma foi!" quando Juliette avverte un pericolo: "On vient! Silence! Éloigne-toi!"; entrambi si ritirano e il palcoscenico deve essere vuoto quando entrano con le lanterne "Grégorio et les valets": "Personne! Personne! Le page aura fui". Invece Pietro mantiene in vista tutti i personaggi, ricercando una continuità narrativa che accentua la drammaticità dell'azione. Per l'ultima scena, "Tombe dei Capuleti", non sappiamo se Bertoja conoscesse o meno l'impressionante veduta su due piani del "Tombeau" ideata nel 1872 da Philippe Chaperon all'Opéra-Comique<sup>56</sup>, in ogni caso scelse anch'egli la disposizione su due livelli ma alla "cripte" vivacemente decorata sostituì degradate edicole, avvolte in una luce spettrale che rafforza il carattere lugubre del luogo.

#### Nuove luci, nuovi colori

"Si dissipa la nebbia, splende il sole e vedesi in lontananza la città e le mura di Munster": così nel libretto del *Profeta* di Meyerbeer giunto in Italia il 26 dicembre 1852 alla Pergola di Firenze; "A un tratto una luce meravigliosa tremola dal fondo e balena sulle acque del fiume a cui tutti si voltano, attoniti, estatici, atterriti, gridando al miracolo" ed è *Lohengrin* che approda al Comunale di Bologna la sera del primo novembre 1871<sup>57</sup>. Viste nuove, queste, ottenute con le luci delle lampade ad arco voltaico<sup>58</sup>; poi ancora altre luci e altre meraviglie compaiono sui palcoscenici negli anni Ottanta. Il 10 gennaio 1884 si rappresenta alla Scala *Don Carlo* riformato da Verdi in quattro atti e la recensione di Filippo Filippi registra che:

"le scene, dovute ai valenti Zuccarelli e Contessa [...] sono state messe maggiormente in rilievo dai nuovi effetti di colore che la luce elettrica permette ora di ottenere. Così, per esempio, la bella scena del convento, nel primo e quarto atto, ha un risalto straordinario per la doppia colorazione delle fiamme sulle traverse e sulle quinte, che

sono azzurre dalla parte ove è dipinto il cortile del convento, e rosse dalla parte opposta a sinistra, dove trovasi il mausoleo di Carlo V. [...] Il maestro Verdi non ha voluto che si usasse per questi effetti la solita luce ad arco, ma ha prescelto, dopo averne visto il risultato, l'illuminazione ottenuta con riflettori muniti di lampade Edison, che servono all'illuminazione straordinaria della scena."<sup>59</sup>

Pietro Bertoja si trovò a operare negli anni di trapasso dai lumi a gas, in seguito movimentati dalle "macchine" ad arco, agli impianti a lampade Edison che fornivano una "illuminazione straordinaria delle scene". Come gli scenografi suoi contemporanei ebbe modo di sperimentare le possibilità offerte dalle tecnologie innovative, di ricercare esiti visuali inusitati, di elaborare un linguaggio luministico e cromatico più intenso e variato. Di questo linguaggio si può seguire la formazione e il percorso nei pensieri delle scene di molti artisti; per Carlo Ferrario eloquente è il confronto tra le tinte tenui e uniformi usate nei progetti per *La forza del destino* (1869) e quelle accese e contrastate dell'"Interno dell'abitazione" di *Norma* (1898-99)<sup>60</sup> [fig. 11]. Altrettanto indicativo è vedere il passaggio, in due scene notturne di Philippe Chaperon per l'Opéra, dal raggio di luce ad arco proiettato sul primo piano in "Le vieux Paris" per *Les Huguenots* (1874) alle molteplici fonti di luce e alle varie coloriture in "L'incendie" del *Prophète* (1897 ca.)<sup>61</sup>. Nei bozzetti di Pietro Bertoja il mutamento si avverte meno, forse perché fin dalle prime prove la sua tavolozza appare ricca e complessa, attenta a rendere (sono sue parole) "il dettaglio, gli effetti di chiaroscuro e contrasti di colore, [...] la variazione delle tinte"; di conseguenza i perfe-



10. Auguste Lamy, "Une place de Séville" per *Carmen*, m. Georges Bizet, litografia edita dalla casa musicale Choudens. Da: Evan Baker, *The Scene Designs for the First Performances of Bizet's Carmen*, "19<sup>th</sup> Century Music", XIII/3, Spring 1990. Collezione privata.



11. Carlo Ferrario, "Interno dell'abitazione di Norma", per *Norma*, m. Vincenzo Bellini. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

zioni della illuminotecnica teatrale gli permettono di realizzare la sua idea di "scenografo (che) si avvicina di più al pittore da quadri"<sup>62</sup>. Se si pensa che Bertoja scrive queste parole nel 1894 ed esattamente quaranta anni dopo il Maggio Musicale fiorentino consegnerà la scenografia ai pennelli dei "pittori da quadri" si potrebbe essere tentati di attribuirgli virtù di profeta ma basterà riconoscere in lui un artista ben rappresentativo del linguaggio scenico internazionale che si afferma negli ultimi due decenni dell'Ottocento, in cui la luce è l'elemento unificante delle *mises en scène*. I colori intensi, le luci usate come elementi significativi connotano, in campo internazionale, la produzione scenica dell'Opera di Vienna dalla "Nave" di Carlo Brioschi per *Tristan und Isolde* del 1883 [fig. 12] al "Venusberg" di Anton Brioschi per *Tannhäuser* nel 1890<sup>63</sup> [fig. 13] da paragonare, per singolari assonanze cromatiche, alla "Prateria

atrali e quando Verdi scrive di volere in *Falstaff* per "la scena del Parco [...] uno scuro che lasci vedere il muso degli artisti" e "un po' di luce nel *Sonetto*" questo viene ottenuto disponendo direttamente sul pavimento del palcoscenico delle fonti luminose, indicate in pianta "Batterie lumi", schermate dal praticabile destinato alla "Sortita dei Folletti"<sup>67</sup>. Nel 1895 Pietro Bertoja è scenografo di *Falstaff* a Ferrara e segue nei suoi progetti le piantazioni dei bozzetti di Adolf Hohenstein diffusi dall'editore Ricordi; ha certamente visto le tavole illustrate e le vignette pubblicate in occasione della "prima" dell'opera alla Scala (9 febbraio 1893)<sup>68</sup> ma proprio nell'uso della luce interpreta i modelli liberamente. Il sole entra vivace nell'"Interno dell'Osteria della Giarrettiera" che potremmo immaginare situata nella campagna veneta meglio che a Windsor; il "Parco", luogo magico e inquietante nel pensiero di Hohenstein, è trasformato



12. Carlo Brioschi, "Vorderdeck eines Seeschiffes", per *Tristan und Isolde*, m. Richard Wagner. Collezione privata.

in un luogo panoramico fin troppo rischiarato dai raggi lunari che si diffondono, appena filtrati dagli alberi diradati. Pietro tende insomma ad un vedutismo descrittivo, forse dettato anche dall'esigenza di accrescere gli spazi agibili per rappresentare su un palcoscenico non vastissimo alcuni episodi di *Falstaff* di movimentata complessità.

#### L'invenzione occultata

L'allestimento di *Falstaff* alla Scala cade in un momento delicato dei rapporti di Giulio Ricordi con gli scenografi: la fiducia da lui accordata a Carlo Ferrario ha subito non poche scosse, l'ultima nel 1887 quando Verdi ha disapprovato e fatto rifare tutte le scene di *Otello* senza essere soddisfatto nemmeno di quelle sostitutive di Giovanni Zuccarelli<sup>69</sup>. Quando si prepara la stagione 1892-93



13. Anton Brioschi, "Das Innere des Venusberges", per *Tannhäuser*, m. Richard Wagner. Collezione privata.

Giulio deve assicurare la riuscita anche scenica di due "prime" importantissime. Per *Manon Lescaut* dell'astro sorgente, Giacomo Puccini, al Teatro Regio di Torino segue la prevalente consuetudine di commettere i modelli delle scene al pittore titolare del teatro, cioè a Ugo Gheduzzi (Giacomo, che aveva pensato a Pietro Bertoja, non ha ancora voce in capitolo)<sup>70</sup>. Invece per *Falstaff* di Verdi alla Scala Giulio Ricordi preferisce allo scenografo in carica, Giovanni Zuccarelli, un artista di sua fiducia, Adolf Hohenstein, che obbediente alle direttive del Maestro sarà l'autore di *maquettes*, bozzetti e figurini. Nel libretto della "prima" troviamo i nomi degli esecutori ("Scenografo, *Zuccarelli Giovanni / Vestiarista, Ditta Zamperoni Luigi*") e non quello di Hohenstein, anche se i suoi figurini sono riprodotti nella "Gazzetta Musicale di Milano"<sup>71</sup> e a lui è dedicato un intero articolo, *L'allestimento scenico - I costumi*, in "Falstaff Numero Speciale della Illustrazione Italiana". Rileggiamone un passo: "Delle altre (scene) è particolarmente notevole quella che rappresenta il giardino e la casa di Ford, per la quale l'Hohenstein ha saputo e dovuto fare del nuovo su un vecchio motivo. Si trattava di presentare una scena divisa in due parti, come nel secondo e nell'ultimo atto di *Rigoletto*."<sup>72</sup> L'ombra di Giuseppe Bertoja aleggia su questa frase che testimonia la persistenza di una tipologia di scene "conforme agli schizzi di quelle da (lui) fatte per la Fenice"; dell'inventore non è detto il nome ma la memoria delle sue invenzioni è affidata alla esemplarità di *Rigoletto*. Non avverrà altrettanto con i pensieri innovativi di Pietro per *Manon Lescaut* di Puccini e per *Mefistofele* di Boito. Sulla messinscena di *Mefistofele* tutto è già stato detto da Gerardo Guccini nel bellissimo ed esauriente saggio *I due Mefistofele di Boito*; qui si torna in argomento per ripetere ancora che, con *Mefistofele*, Pietro Bertoja ebbe una possibilità di affermarsi come "inventore" ma la sua invenzione fu occultata, v'è da credere deliberatamente. Le

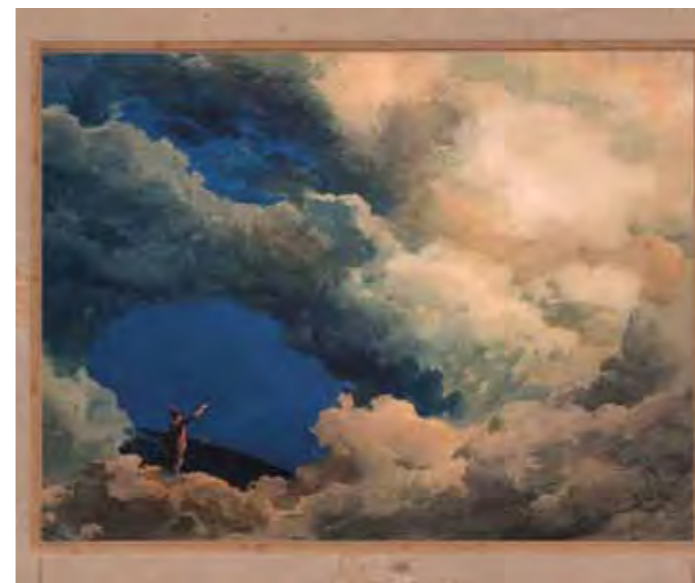
varie vicende dell'opera di Boito sono ben note. Quello che si usa definire il "primo *Mefistofele*" cadde clamorosamente alla Scala il 5 marzo 1868; fu completamente riveduto da Boito e il 4 ottobre 1875 risorse come "secondo *Mefistofele*" al Teatro Comunale di Bologna dove al successo musicale non corrispose un adeguato allestimento. Il 13 maggio 1876 *Mefistofele* si rappresentò a Venezia, Teatro Rossini, e sembrò che fosse giunta per Pietro "un'occasione di riscatto culturale pressoché irripetibile [...]". Lo scenografo che avesse risarcito tali lacune visive e progettuali poteva legittimamente sperare che le proprie soluzioni venissero riprese e fors'anche pubblicate"<sup>73</sup>. Pietro ne era consapevole; a lui lasciamo la parola: "Quando quest'opera venne prodotta al Comunale di Bologna la musica del prologo non si sentiva affatto e ciò perché lo scenografo aveva dipinto la scena su di un telone tutto chiuso, il quale trovandosi vicino alla boccascena, divideva le voci dal pubblico come se fosse un muro effettivo. Dovendo io eseguire nel seguente Carnevale le scene di quest'Opera al Rossini di Venezia, cercai di evitare tale inconveniente ideando questa scena ed ottenni pienamente lo scopo tanto che la casa Ricordi e il M. Boito vollero il bozzetto come pure gli altri 7; ed in tutti i teatri ora si eseguisce questa scena. Gli spazi AB sono tutti fuori con velo cosicché le voci sortono e non vi è pieno che l'ossatura e la parte bassa a destra onde nascondesi le masse dei cori. Nello stesso tempo ho cercato d'ottenere un qualche passo d'effetto col contrasto della parte fredda del firmamento e la calda della parte celeste più una massa scura d'invenzione. Per la parte filosofica, poi segnai nel firmamento una parte del nostro globo onde far capire che ci troviamo nello Spazio e le nubi leggere rosee dalla parte delle voci celesti le scure tette dalla parte di Mefistofele."<sup>74</sup> L'idea di Bertoja per il Prologo potrebbe essere definita un "ritorno all'antico": tecnico, con l'uso

dei "trasparenti", artificio usato già nella scenografia secentesca; "filosofico", con la ripresa di un codice metaforico delle figure (globo/terra; firmamento/spazio) e dei colori (nubi rosee/voci celesti; nubi scure tette/presenza diabolica) risalente alle origini dell'opera in musica. Si può ben capire che Boito sia stato conquistato dalla scena di Bertoja, ma cosa è avvenuto del bozzetto che "come pure gli altri 7" lo scenografo mandò a "casa Ricordi"? Facile rispondere: sono stati utilizzati per compilare la *Disposizione scenica*, databile nel 1877<sup>75</sup>; poi per stabilire dei modelli visuali di riferimento, generalmente individuati nei bozzetti di Carlo Ferrario per la ripresa di *Mefistofele* alla Scala di Milano il 25 maggio 1881. Tuttavia è verosimile che prima ancora i pensieri di Bertoja siano stati tenuti presenti da Prina<sup>76</sup> per eseguire una serie di silografie colorate, modelli replicabili da immettere nel circuito produttivo contestualmente alla *Disposizione scenica*. Acquisiti questi nuovi materiali di sua proprietà l'editore non aveva più alcun interesse per la fonte iconografica, infatti i bozzetti di Bertoja non sono conservati nell'Archivio storico Ricordi. Pietro poteva pur scrivere, a proposito del Prologo, "in tutti i teatri ora si eseguisce questa scena" ma alla scena non era associato il suo nome e per *Mefistofele* egli rimase in definitiva escluso da ogni riconoscimento, sia materiale che artistico. Le case musicali, attentissime a difendere i propri diritti editoriali, dimenticavano volentieri quelli altrui. Il percorso delle interpretazioni "dopo Bertoja" si può seguire nella acuta disamina di Guccini<sup>77</sup>, in particolare per l'allestimento del *Mefistofele* al Teatro alla Scala - dove la *mise en scène* fu curata personalmente da Boito - nel 1881. L'autore dei bozzetti, Carlo Ferrario, non operò direttamente

per la loro trasposizione sul palcoscenico, affidata al nutrito gruppo di esecutori elencato nel libretto: "Scenografo, *Zuccarelli Giovanni* - Sostituto, *Contessa Luigi*, Collaboratori, *Lovati Francesco, Fanfani Alfonso, Polli Salvatore, Chimeri Carlo, Zamarini Francesco*". E c'è qualche dubbio sulla loro capacità di riprodurre, nel "Prologo in cielo", l'impianto tecnico della *Disposizione* ideato da Bertoja e le immagini derivate di Prina e di Ferrario [fig. 14] se davvero la nebulosa era risolta, come si legge in una recensione dello spettacolo, con "macchie grigie accavallate, in cui non si sa se il pittore abbia voluto figurare delle nubi, de' sassi o delle balle di cotone"<sup>78</sup>. Lodatissimo invece, da tutti i recensori, il "Giardino" modellato, a giudicare dalla tavola figurata pubblicata nella "Illustrazione Italiana", sul bozzetto di Ferrario in cui la rustica dimora di Margherita era trasformata in un palazzotto falsogotico, a differenza della versione di Prina che aveva ripreso da Bertoja le quinte di alberi, i fiori da giardino paesano, le semplici architetture della casa e resa "evidentissima" la chiesa per "ribadire la concezione dualistica del dramma"<sup>79</sup> [fig. 15]. Non sappiamo se i commenti degli spettatori di allora potrebbero ancora essere partecipati da noi oggi; non sappiamo se nelle scene eseguite da Zuccarelli e dalla sua squadra di collaboratori si potesse scorgere ancora qualche memoria dei colori e delle luci evocative di Bertoja. Le fotografie esistenti, che comunque si riferiscono ai bozzetti di Ferrario e non alle scene eseguite, non possono fornire risposte.<sup>80</sup>

#### Il pennello e l'obiettivo

Nella seconda metà dell'Ottocento si affaccia, con la fotografia, un nuovo sistema di documentazione degli spettacoli che si dirama subito in plurime



14. Carlo Ferrario, "Prologo in cielo. Nebulosa", per *Mefistofele*, m. Arrigo Boito. Milano, Archivio storico Ricordi.



15. Prina. "Giardino di rustica apparenza" per *Mefistofele*, m. Arrigo Boito. Litografia. Milano, Archivio storico Ricordi.

direzioni. Una immediata applicazione permette di offrire alle sartorie teatrali esatti modelli di costumi, privati tuttavia di un elemento essenziale, il colore. Infatti nel *livret de mise en scène* di *Mignon* il riferimento alle fotografie non esclude una descrizione minuziosa degli abiti e delle loro tinte<sup>81</sup>. Un progetto più ambizioso, quello di fissare gli aspetti dell'azione drammatica, era ostacolato dalla necessità di un lungo tempo di posa e fu quindi realizzato al momento dei *tableaux*, o con i cantanti variamente atteggiati ma immobili, sia in studio sia sul palcoscenico<sup>82</sup>. Un uso estensivo dell'obiettivo fu promosso da Wagner a Bayreuth per il *Ring* del 1876, quando cantanti, coristi, figuranti furono fotografati in pose accuratamente studiate come testimonianze veritiere della mes-scena, anch'essa scrupolosamente documentata. Tuttavia non fu abbandonato il sistema tradizionale di diffusione a mezzo di figurini e bozzetti scenici distribuiti dalle case musicali (per l'Italia prima da Lucca poi da Ricordi)<sup>83</sup>. A Bayreuth la fotografia ebbe tuttavia anche un'altra e affatto nuova funzione, quella di icona evocativa degli spettacoli. Josef Albert ebbe l'idea di riprodurre i quadri di Theodor Pixis e di Wilhelm von Kaulbach che illustravano alcuni momenti salienti delle opere di Wagner e di raccogliere le stampe in un museo ideale, la *Richard Wagner-Galerie* dove l'immagine pittorico/fotografica del mondo eroico

e sublime del *Ring* acquistava una apparenza di verità recitativa, di gestualità in azione e proponeva esempi eloquenti del percorso drammatico. Un impiego quasi maniacale della fotografia fu quello di Carlo Ferrario che, accanito documentatore di se stesso e della sua attività di scenografo, riprodusse (o fece riprodurre) centinaia di bozzetti ideati nella sua lunga carriera costituendo un *corpus* che dopo la sua morte fu pubblicato dal figlio Romeo<sup>84</sup>. La tecnica operativa del tempo consentiva soltanto immagini monocrome, che restituiscono fedelmente le composizioni e le forme disegnative ma non le animano con la vivacità dei colori, la varietà dalle luci, la suggestione degli effetti atmosferici. Forse perché consapevole di queste limitazioni Pietro Bertoja, pur essendo fotografo, non usò l'obiettivo per preservare la memoria dell'attività scenografica familiare e preferì raccogliere in album "gli originali che servirono ad eseguire le relative scene". Ascoltiamo quanto ci dice in proposito:

"I bozzetti contenuti in questa piccola collezione [...] non possono dare che l'idea del concetto. Ciò però è sufficiente per lo scopo prefissomi che è quello di far conoscer le evoluzioni fatte nella nostra scuola scenografica dall'epoca di mio padre, che si può dire il fondatore, fino al giorno d'oggi, che venne da me continuata."<sup>85</sup>

Fu, quella di Pietro Bertoja, una scelta saggia.

a collegarli, almeno mentalmente, alle composizioni musicali. Sono, insomma, anche loro un po' morti.

19 M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja*, cit., pp. 154-157.

20 "Gazzetta musicale di Milano", anno 24, n. 1, 3 gennaio 1869, p. 8.

21 S. Paganelli, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966* in L. Trezzini (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Edizioni Alfa, Bologna, 1966, pp. 92-93, menziona per la scenografia: "T. Azzolini, A. Badiali, F. Bortolotti, G. Malagodi, A. Marini, A. Trombetti".

22 R. Cohen, *Les gravures musicales dans L'illustration 1843-1899*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1983, vol. II, pp. 594-597.

23 Il percorso può essere ben seguito nei disegni pubblicati in M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja*, cit., pp. 154-156.

24 *Don Carlo Disposizione scenica compilata e regolata secondo la mise en scène dell'Opéra a Parigi*, R. Stabilimento Ricordi, Milano, 40699 [1867], p. 25: "luce elettrica azzurrognola", indicazione che nel 1867 va intesa come luce fornita da "macchina" elettrica ad arco voltaico.

25 Pietro Bertoja non avrebbe comunque avuto modo di accedere alla "maquette construite" di Charles Cambon per questa scena; per l'allestimento parigino: N. Wild, *Décors et costumes du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Opéra de Paris*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1987, pp. 79-81. La "maquette" della "Grotte féerique", conservata a Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, è riprodotta in *Don Carlo*, Milano, Teatro alla Scala, stagione 1992-1993, programma di sala, pp. 84-85. E' molto meno dettagliata della vignetta e non vi compaiono né gli stemmi, né i festoni decorativi.

26 Maria Teresa Muraro ha esaminato i disegni Roller e gli eventuali rapporti con alcuni disegni dei due Bertoja sia nelle Schede 26-31 di "Sorgete! Ombre serene!" *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, catalogo della mostra, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994, pp. 157-160, sia nel saggio "Nuovi significati delle scene dei Bertoja alla Fenice di Venezia", in P. Petrobelli, F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, Atti del congresso internazionale di studi, Parma 28-30 settembre 1994*, Parma, Istituto di studi verdiani, pp. 83-108.

Per Andreas Leonhard Roller (che non ha alcun rapporto di parentela con lo scenografo viennese Alfred Roller): N. Metelitsa, H. Fedosova, "A. L. Roller, the first scenographer of 'La forza del destino'" in P. Petrobelli, F. Della Seta, *La realizzazione*, cit., pp. 72-83.

27 *La forza del destino opera del maestro Giuseppe Verdi Libretto di F.M. Piave Ordinanze e disposizione scenica* Milano, Regio Stabilimento Nazionale Tito di Gio. Ricordi, n. 35120 (consultata nell'esemplare della Biblioteca Musicale di Santa Cecilia a Roma). Nel titolo non è menzionata alcuna delle prime tre

edizioni, di San Pietroburgo, di Madrid e di Roma; questo lascia supporre una elaborazione editoriale. La questione è stata attentamente esaminata da M. Peterseil, *Die "Disposizioni sceniche" des Verlags Ricordi ihre Publikation und ihre Zielpublikum*, "Studi verdiani" 12, 1997, pp. 133-155.

28 "Gazzetta Musicale di Milano", anno 24, n. 10, 7 marzo 1869, segnala la "Nuova edizione" dell'opera con "pezzi" già pubblicati e in vendita e altri che "esciranno più tardi". Non vi è traccia di una ristampa della *Disposizione*.

29 I bozzetti di Ferrario qui citati sono quelli per l'edizione di Milano, Teatro alla Scala, 27 febbraio 1869, conservati nell'Archivio storico Ricordi; il bozzetto di Pietro Bertoja per il "Salotto" in collezione privata di Pordenone è datato 1877.

30 M. Peterseil, *Die "Disposizioni sceniche"*, cit., pp. 150-155 ne registra trentuno, desunte dai *Cataloghi* delle pubblicazioni Ricordi e oggi solo in parte reperibili. Qualche "Messa in scena" fu stampata anche da Lucca.

31 Da *La fuerza del sino* deriva, per esempio, la lunghezza delle didascalie sceniche per *La forza del destino* insolita nelle opere di Verdi che tende, di regola, alla brevità. Per confronti tra gli scenari di *Hernani* e *Ernani*: M. Viale Ferrero, "Le prime scene per 'Ernani'" in "Ernani" ieri e oggi, *atti del convegno internazionale di studi, Modena 9-10 dicembre 1984*, Istituto di studi verdiani, Parma, 1987, pp. 195-206; per quelli tra *Gustave III* e *Un ballo in maschera*: D. Rosen, M. Pigozzi, *Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 2002.

32 Indicativa è una lettera di Ponchielli a Giulio Ricordi: "Fui da Boito che mi fece sentire la tela del libretto desunto dall'*Angelo*. - Mi piace assai, e sono sicuro che fatto nel modo da lui immaginato, nessuno travederà alcuna idea del *Giuramento*". In: F. Cesari, S. Franceschini, R. Barbierato (a cura di), *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856-1885*, Il Poligrafo, Padova, 2010, n. 96, p. 213.

33 M. Pieri, "Gioconda, animuccia: chimera...", in *La Gioconda*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 1996-97, pp. 85-101 [100].

34 Esiste una *Disposizione* manoscritta del solo primo atto, con dedica di Boito a Giovannina Lucca, che si conserva a Milano, Museo Teatrale alla Scala e in cui si rimanda ad uno "stampato per Disposizione scenica", finora non rinvenuto. Alcune pagine del manoscritto sono riprodotte in M. Viale Ferrero, "Gioconda colla Cieca entrano in scena dalla destra", *La Gioconda*, programma cit., 1996-97, pp. 121-127.

35 Il cartellone, datato 12 dicembre 1875, è riprodotto in: P. Cambiasi, *La Scala 1778-1889 Note storiche e statistiche*, 4<sup>a</sup> edizione, Ricordi, Milano, 1889, pp. 205-206.

36 La grafia del nome di questo artista è oscillante: Bartezaggo, Bartezaghi, Bartezzaghi. Per i bozzetti di *Gioconda*: M.P. Ferraris Castelli (a cura di), *Amilcare Ponchielli*, catalogo della mostra, Cremona, Centro culturale «Città di Cremona», 1984, pp. 45, 47.

37 Dal cartellone del teatro, riprodotto in P. Cambiasi, *La Scala*, cit., pp. 198-199.

38 La prima rappresentazione di *Salvator Rosa* ebbe luogo al Teatro Carlo Felice di Genova il 21 marzo 1874, alla Scala seguì il 10 settembre dello stesso anno. Il disegno di Ferrario è stato riprodotto da V. Mariani, *Scenografia italiana*, Rinascimento del libro, Firenze, 1930, tav. XCIV, senza indicarne la collocazione.

39 Pietro Bertoja fu scenografo di *Salvator Rosa* a Vicenza, Teatro Eretenio, 1877 e a Treviso, Teatro Sociale, 1878.

40 M. Girardi, F. Rossi, *Il Teatro La Fenice Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Albrizzi, Venezia, 1989, p. 247. Gli scenografi erano Francesco Zuccarelli (I. 1), Tancredi Liverani (II. 1), Giuseppe Bertoja (III. 7), Alfonso Trombetti (IV. 1), Giovanni Fontana (IV. 2), Cesare Recanatini (V. 1).

41 Le citazioni sono estratte dal *livret de mise en scène* per *Robert le diable* (copia manoscritta di Louis Palianti) pubblicato da R. Cohen, *Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes*, Pendragon Press, New York, 1990, pp. 183-210 [200-201].

42 Dal *livret de mise en scène* citato, pp. 200-201.

43 N. Wild, *Décors et costumes du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Opéra de Paris*, cit., 1987, pp. 23-24.

44 *Avis* a p. 5 del libretto.

45 *Messa in scena dell'opera in cinque atti L'Africana Parole di E. Scribe Traduzione italiana di M. Marcello Musica di G. Meyerbeer Rappresentata per la prima volta al Teatro Imperiale dell'Opéra di Parigi il 28 aprile 1865*, F. Lucca, Milano, [s. d. ma 1865]. Lucca scelse come titolo "Messa in scena", mentre il suo concorrente Ricordi aveva preferito la formula "Disposizione scenica". Ma la differenza è puramente verbale, si tratta sempre di *livrets de mise en scène*.

46 Conservato a Milano, Museo Teatrale alla Scala, coll. scen. 537.

47 Musée et Bibliothèque de l'Opéra, Maq A.11; si conserva anche il disegno preparatorio di Chaperon, D. 345 (II, 2/1).

48 Riproduzione delle vignette in R. Cohen, *Les gravures* cit., N° 1158, A-E. Corrispondenze con i disegni di Bertoja: A. Salle du conseil du Roi de Portugal (in Bertoja = salvo il fondale variato); B. Un cachot de l'Inquisition (da Bertoja adattata nelle proporzioni a un teatro più piccolo); C. Tempête ecc. (in Bertoja simile, ma semplificata); D. À gauche un temple, à droite un palais (in Bertoja = salvo il fondale variato); E. Promontoire dominant la mer (in Bertoja = leggermente ridotta). Non sono illustrate nelle vignette, ma sono presenti in disegni di Bertoja, le scene raffiguranti: Coupe d'un vaisseau dans sa largeur, Jardin de la reine.

49 Le citazioni sono tratte da: R. Mellace, "Sete d'Altrove. Il fascino dell'esotico nella Francia di Bizet", in *Carmen*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano, 2009-2010, pp. 175-185.

50 Non è noto il nome dello scenografo, forse da identificare con lo stesso Lamy; soltanto in anni recenti le

1 A. Sandri, *L'Ottocento teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, LINT editoriale, Trieste, 2008, pp. 96-97.

2 La voce *Décors. Opéra*, redatta da Louis de Cahusac, insiste su questo punto: la varietà delle invenzioni deve attrarre l'occhio, gli scenari devono suggerire "nuove bellezze capaci di stupire gli spettatori e di ringiovanire le opere antiche". E Louis Jaucourt in *Opéra. Belles Lettres*: "Nei décors occorre una varietà di scene e di macchine". Affermazioni consimili si trovano anche in altre voci; per esse si rimanda a F. Mastropasqua (a cura di), "Il Teatro", in *Collezione dell'Enciclopedia*, Mazzotta, Milano, 1981.

3 M.T. Muraro, "Le scenografie delle cinque prime assolute di Verdi alla Fenice di Venezia", in *Verdi in Italia e nel mondo*. Primo Convegno Internazionale di Studi Verdiani, Parma 1969; M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi della Fenice 1840-1902*, Marsilio, Venezia, 1998, pp. 106-109.

4 Litografia stampata dalla Tipografia Redaelli per "L'Italia musicale", anno I, n. 15, 13 ottobre 1847. Della "Descrizione" si riporta una frase, indicativa dell'importanza attribuita da Verdi al legame tra musica e scena: "Tutti gli spezzati di case e di capanne sono disposti come vedonsi nella pianta del palco, e questi sono di dietro carichi di illuminazione di maniera che un pezzo illumini l'altro, e tutti insieme illuminino l'a-

ria. È a notarsi che tutti questi lumi sono senza vetri, e stanno a questo modo tre minuti, perché la musica è così leggiera che si sentirebbe il rumore dei cristalli".

5 Per queste e altre riprese del modello di Giuseppe Bertoja: L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, EDT, Torino, 1988, ill. 22-30.

6 Difatti si esaurì quasi subito dopo il 1832, quando Sanquirico abbandonò l'attività teatrale. Per il progetto promozionale di Ricordi e la *Nuova Raccolta*: M.I. Biggi, M.R. Corchia, M. Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico "il Rossini della pittura scenica"*, Fondazione Rossini, Pesaro, 2007.

7 Il completo catalogo delle immagini musicali nella "Illustration" in: H.R. Cohen, *Les gravures musicales dans L'illustration*, 2 voll. e Indice, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1983. Per *Charles VI*: I, pp. 2-3; per *Don Pasquale*, p. 6.

8 H.C. Wolff, *Oper Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, WEB, Leipzig, 1968, pp. 174-177.

9 "Leipziger Illustrirte Zeitung", I, 7, 12 agosto 1843 e I, 15, 7 ottobre 1843.

10 "Il Mondo Illustrato", II, n° 17, 29 aprile 1848 (Torino, Biblioteca Civica).

11 Milano, Civica raccolta delle stampe "Achille Bertarelli".

12 Il disegno di Peroni è riprodotto in: F. Degrada (a cura di), *Giuseppe Verdi l'uomo, l'opera, il mito*, Skira, Milano, 2000, p. 220.

13 Oltre alle scene, le case musicali diffondevano i modelli dei figurini, che avevano tuttavia anche altre vie di circolazione. Qui non se ne fa cenno, dato che i figurini ebbero un ruolo marginale nella attività dei Bertoja.

14 H.R. Cohen, M.-O. Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*, Pendragon Press, New York, 1986.

15 Come è noto, per aggirare la censura il titolo era stato mutato in *Giovanna de Guzman* e il luogo dell'azione spostato da Palermo a Lisbona.

16 F. Heine, *Decorative und costümliche Scenirung der Oper Lohengrin von Richard Wagner in Auftrag der Dichter entworfen*, Leipzig [1854].

17 Scritto autografo in data 1894 sulla prima pagina di un album della raccolta di bozzetti conservata a Venezia, Museo Correr; riprodotto in M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja*, cit., pp. 30-31.

18 Quando i melodrammi avevano breve vita non v'era occasione di replicarne le scene. Nel caso di Giuseppe si può pensare a opere come *Amleto* di Buzzolla o *Pietro d'Abano* di Apolloni o altre ancora: i disegni progettuali sono conservati ma non riusciamo più

litografie sono state ritrovate nell'Archivio della Maison Choudens e pubblicate da E. Baker, *The Scene Designs for the First Performances of Bizet's Carmen*, “19<sup>th</sup> Century Music”, XIII/3, Spring 1990, pp. 230-242; in seguito copie delle litografie sono emerse anche nell'Archivio storico Sonzogno e sono riprodotte in M. Morini, N. Ostali, P. Ostali jr, *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano, 1995.

51 Tra le moltissime vignette e tavole di cui un'ampia antologia è proposta in *Carmen*, programma, 2009-10 cit., danno indicazioni precise sulle scene le tavole del “Teatro Illustrato” di dicembre 1880, giugno 1881, novembre 1883, gennaio 1886.

52 M. Girardi, F. Rossi, *Il Teatro La Fenice*, cit., n. 786, p. 287.

53 Ad esempio Ercole Sormani è definito “scenografo proprietario” delle scene nel libretto de *I Lituani* di Ponchielli al Teatro Dal Verme di Milano nel 1886.

54 In *Carmen*, programma 2009-10, cit., riproduzioni alle pp. 194, 196.

55 Vignetta riprodotta in *Roméo et Juliette di Charles Gounod*, programma, Milano, Teatro alla Scala, 2010-2011, p. 72.

56 R. Legrand, N. Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale*, CNRS, Paris, 2002, p.152. La struttura della scena in zone sovrapposte era utilizzata di frequente a Parigi nei teatri di boulevard per allestimenti di *mélos* popolari. Esempi in E. Sala, “Verdi e il teatro di boulevard parigino degli anni 1847-1849”, in P. Petrobelli, F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica*, cit., pp. 187-214.

57 E. Panzacchi, “Al Lohengrin”, in *I miei racconti*, Treves, Milano, 1889, p. 121.

58 Sull'uso delle “macchine” per lampade ad arco: M. Capra, “L'illuminazione sulla scena verdiana, ovvero L'arco voltaico non acceca la luna!” in P. Petrobelli, F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica*, cit., pp. 230-264.

59 F. Filippi, “La Perseveranza”, 11 gennaio 1884. In P. Cambiasi, *La Scala 1778-1889*, cit., p. 221, è riprodotto il cartellone della Scala per la stagione di Carnevale e Quaresima 1883-1884 con l'annuncio che “Il teatro sarà completamente illuminato a luce elettrica (sistema Edison)”.

60 Conservata a Milano, Museo Teatrale alla Scala, coll. scen. 1370.

61 Riprodotte in N. Wild, *Décors et costumes*, cit., p. 69 e p. 72.

62 Scritto autografo in data 1894, riprodotto in M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja*, cit., pp. 30-31.

63 V. Greisenegger-Georgila, *Theater on der Stange-Wiener Ausstattungskunst in der zwoeiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Böhlan Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1994, pp. 29, 32, 74, 75.

64 *Nero*, p. Jules Barbier, m. Anton Rubinstein, Vienna, Hofoper 1885 (V. Greisenegger, *cit.*, pp. 28, 74); *Die Fledermaus*, m. Johann Strauss, Vienna, Hofoper 1894 (*Ibidem*, pp. 60, 78).

65 *Ibidem*, pp. 24, 25, 75; per questo scenografo: M. Dietrich, “Rottonara, un scénographe autrichien d'influence mondiale”, in *Anatomy of an Illusion. Studies in Nineteenth-Century Stage Design*, Scheltema & Holkema, Amsterdam, 1969, pp. 19-25, 75-77.

66 A Venezia, La Fenice, rispettivamente nelle stagioni 1899-1900 e 1902-1903. Nel teatro l'illuminazione elettrica fu installata nel 1892 ma era stata “già sperimentata nella stagione 1886-87” (F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, “I Teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio”, Tomo II, *Imprese private e teatri sociali*, Regione del Veneto, Venezia, 1996, p. 202).

67 F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1959, IV, pp. 442, 471. Per le piante delle scene e la loro corrispondenza a precise indicazioni di Verdi: M. Viale Ferrero, “Scenography. Perspectives in the Evolution of Operatic Staging”, in G. Dotto (edited by), *That's Opera 200 Years of Italian Music*, Milano, Ricordi, 2008, pp. 86-107 [102-105].

68 “Falstaff Numero Speciale della Illustrazione Italiana”, 1893.

69 Un dettagliato esame della messa in scena di *Otello* alla luce della *Disposizione scenica* in J.A. Hepokoski, M. Viale Ferrero, *“Otello” di Verdi*, Ricordi, Milano, 1990.

70 I bozzetti conservati nell'Archivio storico Ricordi sono tutti di Gheduzzi, che in teatro aveva come collaboratore Alfonso Goldini. Entrambi sono nominati nel libretto della “prima” (1 febbraio 1893). I figurini furono disegnati da Hohenstein e in seguito riprodotti nella “Gazzetta musicale di Milano”, a partire dal N. 37, Anno 48, 10 settembre 1893. Per i bozzetti di Gheduzzi: V. Fagone, V. Crespi Morbio (a cura di), *La scena di Puccini*, catalogo della mostra, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2003, pp. 154, 160, 167; per i progetti di Pietro Bertoja a confronto con i bozzetti di Gheduzzi: *Manon Lescaut di Giacomo Puccini*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 1997-98, pp. 54-55, 62-65, 91.

71 “Gazzetta Musicale di Milano”, anno 48, a partire dal n. 9, 26 febbraio 1893 e fino al n. 36 del 3 settembre.

72 “Falstaff Numero Speciale della Illustrazione Italiana”, Milano, Treves, 1893, p. 22.

73 G. Guccini, “I due *Mefistofele* di Boito: drammaturgia e figurazioni”, in G. Guccini, W. Ashbrook, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano, 1998, pp. 147-313 [224].

74 Scritta apposta al bozzetto del “Prologo in cielo”. Il neretto è stato aggiunto da chi scrive.

75 *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi*, Ricordi, Milano [1877]. Per la datazione: W.

Ashbrook, “La disposizione scenica per il Mefistofele di Boito. Studio critico”, in G. Guccini, W. Ashbrook, *Mefistofele*, cit., p. 7.

76 Di questo abile artista non si conosce il nome di battesimo; v'è anche il dubbio che “Prina” sia un soprannome e non il cognome (peraltro diffusissimo in Lombardia).

77 G. Guccini, *I due Mefistofele*, cit., pp. 231-240. Successivamente sono stati identificati altri due disegni di Bertoja per il *Mefistofele* del 1876, la “Porta di Francoforte” e “Officina di Faust”. Per quest'ultima scena sia Prina sia Ferrario seguono la piantazione di Bertoja e conservano parte dell'arredo (il globo, la tenda verde) a cui aggiungono una sovrabbondante oggettistica da *Wunderkammer*.

78 *Corriere della Sera*, 26-27 maggio 1881, riportato in Guccini, cit., p. 232.

79 Guccini, cit., p. 255. La tavola illustrativa dello spettacolo comparve ne «L'Illustrazione Italiana», 1881, I semestre, p. 377,

80 Le fotografie dei bozzetti di Ferrario per il *Mefistofele* scaligero del 1881 sono riprodotte in R. Ferrario (a cura di), *500 bozzetti di Carlo Ferrario*, Eliotipia Calzolari & Ferrario, Milano, 1919, vol. V, nn. 402-409.

81 In R.Cohen, *Douze livrets*, cit., p. 250, *livret* di Louis Paliani per *Mignon* di Ambroise Thomas, 1866: “Ces costumes, dessinés par M. Marre, ont été photographiés per M. Bingham, rue de la Rochefoucault”.

82 Le fotografie dei protagonisti di *Bohème* di Puccini, trasposte anche in cartoline, sono chiaramente delle pose.

83 Si possono vedere fianco a fianco le invenzioni degli artisti e la loro realizzazione in palcoscenico; nel confronto la realtà si rivela deludente. Quanto ai figurini, l'aitante Siegfried disegnato da Doepler si trasforma in un panciuto Georg Unger e le squisite dame della corte di Gutrune sono impersonate da un gruppetto di coriste impacciate; quanto alle scene, persi nelle fotografie i colori e le luci, è persa anche la loro efficacia illusiva.

84 *500 bozzetti*, cit. I cinque volumi di quest'opera furono stampati nella Eliografia Calzolari & Ferrario. Icilio Calzolari, dopo aver venduto (24 aprile 1888) il suo studio fotografico di Corso Venezia 13 a Edmondo Guigoni e Antonio Bossi, aprì uno stabilimento di eliografia in via Cellini 6, associandosi a Carlo Ferrario.

85 Scritto autografo in data 1894, riprodotto in M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja*, cit., pp. 30-31. La “collezione” non era tanto piccola: la completa raccolta comprendeva oltre mille disegni. Ma può darsi che Pietro si riferisse al solo album in cui compare il suo scritto e che è probabilmente da identificare con quello inviato alla Esposizione Teatrale, sezione delle Esposizioni Riunite di Milano, nel 1894. Per la vicenda vedere in questo libro: M.I. Biggi, “Pietro Bertoja”, p. 21.

## Pietro Bertoja: qualche riflessione sulle scene di soggetto esotico

–  
**Gabriella Olivero**

Traduzione di

Roberta Basso

Roberta Basso

Roberta Basso

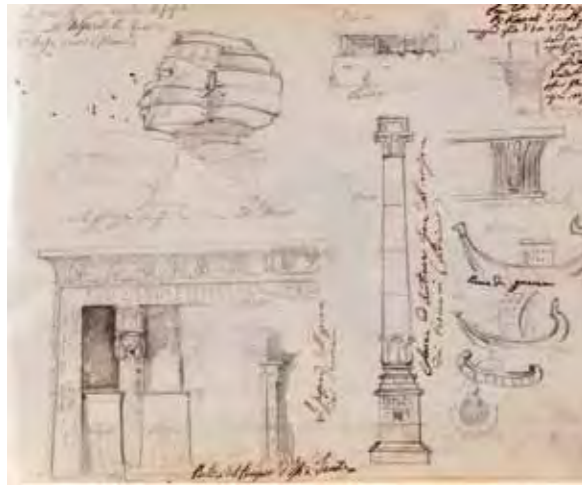
Nella sua lunga attività di scenografo, Pietro Bertoja si cimenta con soggetti e argomenti legati all'Oriente o all'Esotismo in più occasioni: nella stagione 1870-1871 mette in scena *Linda di Ispahan*, nel 1876 *Aida*, nel 1878 *Le Roi de Lahore*, nel 1880 ancora *Aida* e il ballo *Day Sin* (anche se, stando ai repertori delle cronologie degli spettacoli, le scene per questo spettacolo furono preparate da Cesare Recanatini), nel 1882 *L'Africana* e, nel 1885, ritorna ad *Aida* per il Teatro Comunale di Fiume. Per quanto siano diversi i luoghi e le epoche storiche in cui sono ambientate le vicende narrate nei libretti, ciò che in certa misura accomuna i bozzetti preparati per queste opere è il modo di procedere e di lavorare di Bertoja, cioè la sua idea di “vero”: lo scenografo infatti si documenta con cura, non guarda solo le immagini dei volumi che aveva a sua disposizione nella biblioteca dell'Accademia, ma – a giudicare dalle brevi osservazioni che accompagnano alcuni suoi schizzi – legge i testi scientifici e da essi ricava una sua idea del mondo in cui si calano le vicende, che restituisce sulla scena in una sorta di sintesi degli elementi più significativi delle civiltà che di volta in volta deve rievocare.

Poco si può dire di *Linda di Ispahan*, la cui unica scena pervenutaci<sup>1</sup> – dovuta peraltro a una collaborazione tra Giuseppe Bertoja e il figlio Pietro – è assai poco caratterizzata in senso orientale: si intravedono infatti i due minareti di una moschea nascosti nella vegetazione ma certo, al di là del fatto che sia poco plausibile l'idea di un “eremo di sacerdoti maomettani”, nulla connota questo edificio come spiccatamente persiano piuttosto che turco o di qualsiasi altro paese mediorientale teatro di vicende analoghe.

Se ci si sofferma invece sugli allestimenti di *Aida*<sup>2</sup>, i bozzetti conservati<sup>3</sup> possono sembrare una semplice rivisitazione del lavoro di Girolamo Magnani per la prima scaligera dell'8 febbraio 1872: il confronto tra l'“interno del tempio di Vulcano” (atto I, scena 2) disegnato da Bertoja per il teatro Bellini di Palermo (1880) e quello per il Teatro alla Scala di Milano<sup>4</sup> non lascia dubbi in quanto non solo la piantazione è identica, ma troviamo in entrambi le medesime colonne a loto aperto dal fusto ricca-

mente istoriato che incorniciano la statua del dio, collocata su un alto piedistallo e affiancata da una coppia di vasi; analoghi sono anche gli architravi decorati dalle immagini di Horus su cui poggiano gli stessi incensieri fumanti. Scarse sono le varianti apportate da Bertoja per la scena 2 dell'atto IV (“Interno e sotterraneo del tempio di Vulcano”) rispetto al modello milanese:<sup>5</sup> le uniche differenze, posto che il tempio è quello dell'atto I, sono costituite dalla posizione della scala che conduce al sotterraneo (laterale invece che frontale)<sup>6</sup> e dalla presenza di una sfinge con cui evidentemente lo scenografo veneziano voleva ribadire la presenza incombente dell'autorità egizia. Anche nella resa di “Uno degli ingressi della città di Tebe” (atto II, scena 2) per il Comunale di Fiume (1885) Bertoja si allontana solo parzialmente dalle soluzioni scaligere; conserva infatti il portale dietro cui si intravedono le sfingi, ma lo sposta in secondo piano e ne fa il centro ideale della composizione, il punto su cui convergono gli sguardi, guidati attraverso il baldacchino di stoffe a colori vivaci e due altre grandiose porte con massiccio architrave.

In questo contesto di ripresa accurata dell'invenzione di Girolamo Magnani – d'altra parte Giulio Ricordi aveva pubblicato la *Disposizione scenica* dell'opera e richiedeva anche che costumi, acconciature e gioielli fossero “scrupolosamente eseguiti a norma dei figurini” e che l'attrezzeria rispondesse alle tavole realizzate “con scrupolosa esattezza storica”<sup>7</sup>– appaiono di grande interesse le cinque pagine di taccuino<sup>8</sup> in cui Bertoja disegna particolari architettonici, monumenti o vedute di insieme, oggetti e arredi conredandoli di didascalie e annotazioni, da cui è facile risalire ai testi che consultava. Nella prima di queste [fig. 1] vediamo infatti – come recita la didascalia – “La sfinge presso le Piramidi”; il disegno è accompagnato da una precisazione (“di Denon”) e da una nota interessante: “La gran sfinge sembra che fosse una volta dipinta la faccia di rosso scuro (Menin)”. Questa osservazione trova in effetti riscontro nel monumentale studio di Lodovico Menin, il *Costume di tutte le nazioni e di tutti i tempi*<sup>9</sup>, che Bertoja poteva consultare nella Biblioteca dell'Accademia: qui si legge infatti, in una nota: “Si ri-



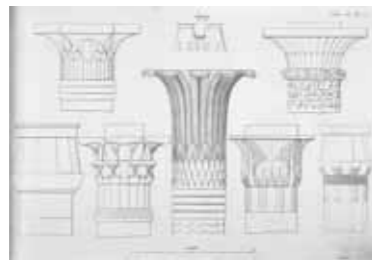
1. Album di schizzi. Collezione privata.  
2. Album di schizzi. Collezione privata.

conosce che la faccia [della sfinge] era un tempo colorita in rosso scuro”<sup>10</sup>. Altrettanto attenti sono gli appunti sulle proporzioni degli edifici; attorno allo schizzo di un capitello si legge: “Capitello del Palazzo di Karnak [...] di 7 m e 57 cm ne viene che la superficie è di 83 metri quadrati di modo che vi possono stare sopra 100 persone”; l’indicazione, aggiunta a matita, “Menin e Acerbi”, indica la fonte consultata e riflette esattamente la discussione, riportata nel volume di Menin<sup>11</sup>, circa le affermazioni pubblicate nell’*Egitto monumentale* di Giuseppe Acerbi: i dati sono i medesimi e il passo del *Costume di tutte le nazioni* consultato da Bertoja si conclude con questa considerazione: “Superficie dello stesso capitello in metri quadrati 83 m

direttamente all’opera più celebre sull’Egitto, la *Description de l’Egypte* di Dominique Vivant Denon, anch’essa presente nella biblioteca dell’Accademia<sup>12</sup>, e la “Colonna ad Antinoe – Epoca dell’invasione dei Romani (Adriano)” puntualmente desunta dalla tavola 10 del *Costume* di Menin, dove è accuratamente rappresentata e datata all’epoca di Adriano<sup>13</sup>.

Lo stesso discorso si può ripetere per le altre pagine del taccuino in cui appaiono soggetti egizi: l’“Interno del tempio di Appollino a Edfu [...] mezzo sepolto dalle sabbie e dalle rovine provenienti dalle case moderne fabbricatevi nel suo interno” [fig. 2] è ricavato infatti dal *Voyage dans la Haute et Basse Égypte* di Dominique Vivant Denon,

3. Lodovico Menin, Il costume di tutte le nazioni, Classe III, tav. 7.



4. Lodovico Menin, Il costume di tutte le nazioni, Classe III, tav. 8.

5. Lodovico Menin, Il costume di tutte le nazioni, Classe III, tav. 4.



misura che non farà parere esagerata l’asserzione di Acerbi, che sul capitello d’una delle colonne di Karnak potrebbero agevolmente stare 100 persone”. Il taccuino suggerisce dunque l’impressione che lo scenografo fosse un lettore curioso e attento, che provava reale interesse nei confronti del mondo che avrebbe dovuto portare sulla scena e perciò annotava anche particolari che nell’immediato forse non gli erano necessariamente utili, ma che colpivano la sua fantasia. Ciò spiega anche la presenza delle tre piccole imbarcazioni, da lui riprodotte nella medesima pagina, che trovano puntuale riferimento nella tavola 10 del Menin e sicuramente non “servono” per l’allestimento di *Aida*, ma soddisfano forse il suo bisogno di conoscere. Insieme a queste sono poi illustrati il “Portico del tempio di Tentira” sotto il quale compare nuovamente l’indicazione “Denon”, che rimanda

presente nella biblioteca dell’Accademia nella versione italiana del 1808<sup>14</sup>. Ancora dalle tavole di Menin [figg. 3,4,5], ricordato nell’angolo superiore della pagina su cui è segnato il numero 13 [fig. 6], derivano gli studi di Bertoja sui capitelli, sui vasi canopi, sulle colonne, le sfingi<sup>15</sup> e gli avvoltoi, distribuiti sul foglio con lo stesso apparente disordine della fonte da cui sono tratti; in due altre tavole [figg. 7,8] rivediamo le stesse sedie e i medesimi letti e oggetti che Girolamo Magnani aveva utilizzato per l’attrezzatura della prima milanese di *Aida*<sup>16</sup>, ma lo scenografo veneziano annota anche il nome, fondamentale per gli studi di egittologia, di Champollion, ampiamente citato nei commenti di Lodovico Menin. Altrettanto interessante è la nota che accompagna lo schizzo del “Sepolcro Dorico a Beni Hassan”, che è – ricorda Bertoja – “molto anteriore all’epoca che fu usato il Dorico



6. Album di schizzi. Collezione privata.

nella Grecia”: per chi si era formato sullo studio della classicità greca e romana, la scoperta di un ordine dorico più antico e nato in una differente civiltà non poteva essere che motivo di sorpresa e stimolare la ricerca o la lettura.

A quattro anni di distanza dalla prima rappresentazione di *Aida* (Milano, 8 febbraio 1872)<sup>17</sup> Bertoja sembra quindi volere ricostruire il percorso che aveva permesso di realizzare a Milano una *mise en scène* archeologicamente correttissima<sup>18</sup>: si rivolge perciò alle stesse fonti cui aveva guardato Magnani (né potevano essere diverse), ma le confronta con gli altri testi a sua disposizione, che legge e studia con cura. Questa esperienza non va perduta e se ne ritrovano le tracce nei bozzetti per l’opera-ballo di Enrico Golisciani, *Cleopatra*<sup>19</sup>: il sotterraneo dove “Cleopatra vinta da Cesare fatti trasportare tutti i suoi tesori e gl’idoli si rifugia con tutta la sua corte” è costruito, seppur con prospettiva lievemente obliqua, in modo non troppo dissimile dall’interno del Tempio di Vulcano dell’atto I di *Aida* per Venezia (1877), e infatti rivediamo i medesimi pilastri sormontati da pesanti mensoloni che sorreggono il massiccio architra-

ve, i vasi e le statue del dio, le sfingi e le colonne con capitello a loto aperto che erano indubbiamente ormai così famigliari allo spettatore da essere indispensabili alla connotazione egizia della scena, qualunque fosse l’epoca in cui era ambientata la vicenda (tra il regno di Ramses II, in cui si possono idealmente immaginare le peripezie di Radames e Aida, e quello di Cleopatra passano circa 1300 anni!). Anche la ripida scala, affiancata da quattro sfingi (due in basso e due alla sommità), che conduce a una porta aperta sulla parete di destra rimanda alle esperienze e agli studi già condotti in precedenza dallo scenografo, e infatti riprende quella che immetteva nel sotterraneo del Tempio nell’atto IV di *Aida*, necessariamente più spoglio e cupo, ma comunque caratterizzato dalla presenza di una sfinge.

A questo metodo di studio e di lavoro Pietro Bertoja rimarrà fedele anche quando si tratterà di preparare *Le roi de Lahore* per la musica di Massenet su libretto di Louis Gallet. L’opera era stata rappresentata in prima assoluta a Parigi il venerdì 27 aprile 1877: la scenografia era stata curata da Jean-Émile Daran, da Alfred Auguste Rubé, da Philippe Chaperon e ancora da Joseph Chéret, Jean-Baptiste Lavastre, Antoine Lavastre e Eugène-Louis Carpezat; la prima italiana<sup>20</sup> ebbe luogo al Teatro Regio di Torino (13 febbraio 1878), con la scenografia di Augusto Ferri e Riccardo Fontana; seguirono le rappresentazioni al Teatro Apollo di Roma (13 e 21 marzo 1878), a Vicenza (a partire dal 15 agosto 1878), al Comunale di Bologna (4 ottobre 1878) e infine al Teatro La Fenice di Venezia con le scene di Pietro Bertoja<sup>21</sup>. Se della rappresentazione torinese non resta altro che la caricatura di Casimiro Teja pubblicata sul “Pasquino”<sup>22</sup> che nulla dice circa le scene e la loro eventuale dipendenza dalle creazioni francesi<sup>23</sup>, e altrettanto ignoto risulta l’allestimento romano, sappiamo invece, da una lettera dell’impresario veneziano Giuseppe Brunello alla direzione della



7. Album di schizzi, Collezione privata.



8. Album di schizzi, Collezione privata.

Fenice, datata all'8 ottobre 1878<sup>24</sup>, che Cecchetti si era recato a Bologna per studiare i ballabili e la messa in scena dell'opera di Massenet. Nel novero degli artisti bolognesi che lavoravano al *Roi de Lahore* si legge il nome di Cesare Recanatini, che sarà scenografo della Fenice nella stagione di Carnevale Quaresima 1879-1880, quando Bertoja si occuperà di un altro soggetto orientale, il ballo *Day-Sin* ambientato in Giappone, ma ciò non significa che i bozzetti per la rappresentazione di Venezia siano in qualche modo dipendenti da quelli bolognesi, o da altri.

Se si mettono a confronto il manifesto di Chatignière e i bozzetti per la prima parigina con i disegni di Pietro Bertoja per Venezia si notano ben poche somiglianze<sup>25</sup>, salvo nel caso – peraltro poco significativo – dell'atto secondo, ambientato nell'accampamento di Alim: sia il francese Chéret<sup>26</sup> sia Bertoja<sup>27</sup> infatti prevedono – anche se specularmente ribaltate – due tende ai lati della scena, una a pianta circolare e una a pianta quadrata, con veranda sostenuta da pali, ma la loro tipologia non è così spiccatamente connotata in senso indiano da parere molto significativa. Per contro l'interno del tempio di Indra (atto I, scena 2) disegnato da Rubé e Chaperon<sup>28</sup> appare decisamente caratterizzato in senso orientale: al centro di un ampio spazio circondato da massicci pilastri si innalza l'edicola a pianta quadrata che dovrebbe ospitare la statua del dio, ma quest'ultima, insieme al grande lampadario centrale e ai tappeti, evoca l'interno di una moschea piuttosto che di un tempio indiano ed è coerente con le raffigurazioni consuete dei padiglioni tipici dell'architettura indo-musulmana<sup>29</sup>. Lo spunto dell'ambientazione in Lahore, suggerito dal titolo e dal luogo in cui si svolge l'azione non è tuttavia ulteriormente ripreso: il libretto infatti, a dispetto dei nomi di parte dei personaggi – Alim, Timour e Khaled rientrano in effetti nell'onomastica musulmana, ma fanno parte del mondo degli indiani che subiscono l'assalto di Mahmud<sup>30</sup> – lascia sullo sfondo il conflitto tra gli invasori islamici e gli indiani e si concentra invece sulle passioni che dilanano l'animo del feroce Scindia, rivale del mite sovrano Alim cui contende l'amore di Sita (che però diventa, nella versione italiana, Nair, assumendo il nome di una casta del Sud dell'India, i Nayar). Pietro Bertoja, nel disegnare la medesima scena<sup>31</sup>, ne accentua la dimensione indiana, assemblando una serie di elementi ripresi da monumenti di epoca, origine e provenienza differenti: i tre ampi archi lobati in primo piano, che in certo senso inquadrano il luogo, sembrano infatti provenire da un palazzo di Baroda (oggi in Gujarat) riprodotto in una incisione del volume di Louis Rousselet, *L'India: viaggio nell'India centrale e nel Bengala*; è questo un resoconto di viaggio corredato da numerose tavole, che era stato pubblicato in versione italia-

na dai Fratelli Treves nel 1877 – dunque un anno prima che *Le roi de Lahore* iniziasse il suo trionfale cammino – ed è presente nella Biblioteca dell'Accademia di Venezia, dove lo scenografo poteva agevolmente consultarlo<sup>32</sup>. Alle spalle di questo "sipario", il "santuario di Indra" vero e proprio sembra debitore delle immagini che raffigurano il tempio buddhista nella grotta di Karli (I secolo a. C., oggi in Maharashtra)<sup>33</sup>, di cui riproduce fedelmente il tetto a carena e il motivo del sacello centrale; a questo si somma ancora un terzo elemento, costituito dalle colonne, appena schizzate, che si dispongono lungo le pareti del medesimo ambiente: queste paiono riecheggiare un edificio di Ajmer (città del Rajasthan) pubblicato ancora dal Rousselet<sup>34</sup> [fig. 9] e ricompariranno anche nel bozzetto che raffigura "Una stanza nella reggia" (atto IV, scena 1)<sup>35</sup>.

Altrettanto interessante appare il bozzetto di Bertoja per la *Piazza di Lahore* (atto IV, scena 2)<sup>36</sup> vera e propria sintesi di luoghi e monumenti caratteristici dell'India: i due pilastri isolati derivano infatti



9. Louis Rousselet, L'India, "Interno del Arai-ka-Jhopra a Ajmir".

da quello del Tempio di Kailasha a Ellora (VIII secolo d. C.), cui sono stati aggiunti i leoni che formano la base del pilastro medesimo; sullo sfondo invece appaiono, sfumati, "inconsistenti"<sup>37</sup> ma riconoscibili, una serie di edifici che, ancora una volta, sono coerenti solo perché suggeriscono allo spettatore architetture tipicamente indiane, non perché appartengano allo stesso ambiente culturale o siano coevi. Si vedono infatti, verso destra, due templi che paiono derivare dalla "Pagoda a Benares nelle Indie" che è riprodotta tra i *Saggi di Architettura Indiana* del *Costume di tutte le nazioni* di Lodovico Menin<sup>38</sup>, mentre a sinistra compare la sagoma, facilmente riconoscibile, della "Pagoda di Tritchengour nelle Indie" riprodotta nella medesima sede, ma nota anche grazie alle incisioni dei fratelli Daniell. Che i due templi si trovino l'uno nella pianura del Gange e l'altro nell'India meridionale e sicuramente non abbiano nulla a che vedere con quella che avrebbe potuto

essere una piazza di Lahore (oggi in Pakistan) nell'XI secolo non è cosa che debba stupire, dato che non è la coerenza archeologica che interessava Bertoja o gli spettatori, quanto piuttosto il suggerire non più un luogo "verosimile", ma piuttosto una idea di "vero" ottenuta attraverso una serie di riferimenti puntuali – e verificabili – a modelli realmente esistenti.

Quasi contemporaneamente alla creazione delle scene per l'opera di Massenet, Bertoja si occupò di un altro testo legato al mondo orientale: l'azione coerografico-fantastica di Ferdinando Pratesi intitolata *Day-Sin*<sup>39</sup>. Con un notevole anticipo rispetto alla voga del *japonisme*, che sarà coronata dalla *Madama Butterfly* pucciniana<sup>40</sup>, la scena è occupata da divinità ed eroi giapponesi, che difendono il loro paese dall'invasione delle truppe del gran Khan dei Tartari. Tra voli e danze della *Day-Sin* – lo spirito della Vittoria mandato in soccorso di Gis-Kai, imperatore del Giappone nonché sommo sacerdote del culto di Sin-Too – la vicenda narra della riscossa giapponese dopo che l'esercito tartaro ha quasi definitivamente annientato le armate nipponiche. La prima scena si svolge nella "residenza fantastica del sommo genio Ten-Sio", che non vuole, stando alla didascalia, essere eccessivamente connotata (né lo era il Paradiso di Indra del *Re di Lahore*, evocato con teli colorati e flabelli) mentre il secondo quadro prevede un "Padiglione sontuoso, a giganteschi bambou. Tende a damaschi gemmati, e d'intorno insegne militari e religiose": probabilmente nulla di diver-

so dai molti padiglioni militari tante volte portati sulle scene. La didascalia del terzo quadro<sup>41</sup> (l'unico pervenutoci) invece recita "Grandioso bosco, lussureggiante di vegetazione orientale: in fondo scoscesi dirupi, da un lato rovine antiche; mezza oscurità", senza suggerire nulla di particolare circa la natura delle rovine (castello? tempio? palazzo?) o della vegetazione. L'aspetto più interessante dell'invenzione di Bertoja è, in questo caso, il fatto che il paesaggio non sia riconoscibile come spiccatamente giapponese (nessun ponte ricurvo, nessun monte che possa far pensare al Fuji dalle 100 vedute, nessuna peonia o bonsai), ma sia caratterizzato da una cascatella e da roccioni del tutto simili a quelli che lo scenografo aveva copiato "dal vero" in una pagina del suo taccuino, oltre che da qualche palma, inevitabile contrassegno dell'ambientazione esotica. In questo caso quindi, mancando la possibilità di un preciso riferimento iconografico, Pietro Bertoja non rinuncia alla sua esigenza di esattezza documentaria e sembra attingere alla sua esperienza diretta; grazie a questa ricrea nuovamente un ambiente esatto nei singoli particolari ma, ancora una volta, assolutamente falso nell'insieme.

I bozzetti per le opere esotiche dello scenografo dunque ci restituiscono l'immagine di un osservatore attento della realtà ma, soprattutto, di un lettore che sa appassionarsi agli argomenti che deve portare sulla scena, aggiornatissimo nelle sue scelte bibliografiche e mai banale, anche quando ripercorre le orme altrui.

- 1 Si tratta della scena 1 dell'atto IV, che ha luogo in un "luogo montuoso. In cima ad un colle scorgesi un eremo di sacerdoti maomettani, con una piccola moschea. [...] (cfr. *infra* p. 98). L'opera, musicata da Francesco Malipiero, andò in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 1 aprile 1871.
- 2 Pietro Bertoja disegnò i bozzetti per il Teatro Malibran di Venezia (1876), per il Teatro Eretenio di Vicenza (1878), per il Teatro Sociale di Udine (1878), per il Teatro Bellini di Palermo (stagione 1880-1881) e per il Comunale di Fiume (1885).
- 3 Cfr. *infra* pp. 63-64.
- 4 Si veda l'immagine pubblicata alle pp. 46-47 in G. Dotto, I. Narici (a cura di), *Celeste Aida. Percorso storico e musicale tra passato e futuro*, catalogo della mostra (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 15 novembre 2006 – 14 gennaio 2007), BMG Publications, Milano, 2006.
- 5 Cfr. *ivi*, pp. 54-55.
- 6 Cfr. *infra*, p. 64, il bozzetto di Bertoja, in collezione privata.
- 7 *Disposizione scenica per l'opera "Aida" versi di A. Ghislanzoni musica di G. Verdi compilata e regolata secondo*

la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, Ricordi, Milano, [1872], p. 68.

- 8 Si tratta di un taccuino conservato in collezione privata, non datato, gentilmente messo a disposizione da Maria Ida Biggi.
- 9 L. Menin, *Il costume di tutte le nazioni e di tutti i tempi descritti e illustrati dall'abate Lodovico Menin professore di storia universale e delle scienze storico-auxiliarie nell'I. R. Università di Padova, dottore in Filosofia, socio e segretario per le Lettere e Arti di Padova, socio ordinario dell'I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia, socio ordinario dell'Ateneo Veneto, ecc.*, presso una società Editrice coi tipi della Minerva, Padova, 1833.
- 10 Cfr. *ivi*, vol. I, p. 196, n. 2. Può essere interessante sottolineare il fatto che le tavole sono pubblicate in volumi separati dal testo; ciò significa quindi che Bertoja non si limitò a sfogliare distrattamente un repertorio di immagini, ma andò a ricercare con cura le informazioni sull'argomento che lo interessava.
- 11 Cfr. *ivi*, p. 54, nota 1.
- 12 D.V. Denon, *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française, publié par les*

*ordres de Sa Majesté l'Empereur Napoléon le Grand, de l'Imprimerie Impériale, à Paris, 1809. Il tempio che Bertoja riproduce è pubblicato nel vol. IV, tav. 29, fig. 3.*

- 13 L'immagine di Menin deriva peraltro dalla tav. 59 vol. IV del Denon.
- 14 D.V. Denon, *Viaggio nel Basso e Alto Egitto illustrato dietro le tracce e ai disegni del sig. Denon*, presso Giuseppe Tofani, Firenze, 1808.
- 15 Le sfingi, icona del mondo egizio, sono indagate con cura e Bertoja presta particolare attenzione anche alla loro simbologia. Ne riproduce infatti due: della prima, volta a sovrastare il lettore e collocata all'estremità sinistra del foglio, dice che "La sfinge con faccia maschile e corpo di leone denotava forza e generosità"; dell'altra, collocata specularmente, così da inquadrare la pagina verso destra, riferisce invece: "La sfinge con testa di donna e corpo di leone denotava la forza e la clemenza unite".
- 16 Cfr. G. Dotto, I. Narici (a cura di), *Celeste Aida*, cit., p. 73, fig. 13.
- 17 Gli schizzi dei taccuini non sono datati, sembra tuttavia plausibile l'ipotesi che questo attento lavoro di ricognizione condotto sui testi egittologici sia stato

effettuato da Pietro Bertoja in vista del primo allestimento di *Aida* a lui affidato, cioè quello per il Teatro Malibran di Venezia (1876).

18 Mi sia permesso di rinviare a G. Olivero, “Ritroverò il vero Egitto all’Opéra”, in *Celeste Aida*, cit., pp. 59-78.

19 *Cleopatra*, opera-ballo in quattro atti di Enrico Go­lisciani, musica di Ferdinando Bonamici. La prima rappresentazione assoluta ebbe luogo al Teatro la Fenice di Venezia l’8 febbraio 1879.

20 Circa la recezione italiana di *Le Roi de Lahore* cfr. Jean-Christophe Branger, *Genesi e recezione di Le Roi de Lahore: dal Palais Garnier alla Scala*, nel Programma di sala del Teatro La Fenice per *Le Roi de Lahore* (stagione 2004-2005), pp. 9-27[17-27].

21 Alla Scala di Milano l’opera sarebbe arrivata solo l’anno successivo, il 6 febbraio 1879: le scene, di Carlo Ferrario, probabilmente furono riprese e riutilizzate nel 1899, come paiono suggerire sia i bozzetti conservati al Museo Teatrale alla Scala sia il volume dei *500 Bozzetti scenografici di Carlo Ferrario*, Eliotipia Calzolari & Ferrario, Milano, 1919. Questo testo, curato da Romeo Ferrario, raccoglie le fotografie dei bozzetti di Carlo Ferrario; quelli relativi al *Re di Lahore* (versione italiana) sono nel volume V, nn. 481-484.

22 C. Teja, *Il Re di Lahore al Teatro Regio di Torino*, in “Il Pasquino”, n. 5 (1878).

23 Un solo dettaglio appare di notevole interesse: la portantina su cui è trasportato Scindia nel IV atto sembra essere la medesima che sarà utilizzata nell’allestimento scaligero, e fa evidentemente parte del materiale fornito dall’editore Ricordi ai teatri che mettevano in scena l’opera di cui aveva acquistato i diritti.

24 La lettera è menzionata da Franco Rosso nell’articolo *Il re di Lahore: l’India sbarca in laguna*, pubblicato nel programma di sala per *Le Roi de Lahore*, cit., pp. 143-151 [148].

25 Giulio Ricordi aveva deciso di far rappresentare in Italia *Le Roi de Lahore* dopo aver assistito alle prove, prima ancora di conoscere l’esito della rappresentazione presso il pubblico e la stampa francesi; per l’edizione italiana inoltre il compositore aveva rivisto alcune parti dello spartito, anche su suggerimento dell’editore milanese (cfr. J.-C. Branger, *Genesi e recezione di Le Roi de Lahore: dal Palais Garnier alla Scala*, cit., pp. 17-18) e questo forse spiega le differenze dei bozzetti italiani rispetto alla *mise en scène* francese.

26 L’immagine è riprodotta nel programma di sala del Teatro la Fenice a p. 15.

27 Cfr. *infra* p. 125.

28 Anche questa immagine è presente nel programma citato, a p. 15.

29 Questa edicola può essere confrontata, per esempio, con l’immagine di Alessandro Sanquirico “Musulmane che visitano le tombe”, pubblicata alla tav. 31 del vol. II dell’Asia dell’opera di G. Ferrario, *Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni provata coi documenti dell’antichità e rappresentata cogli analoghi disegni dal dottor*

*Giulio Ferrario*, per Vincenzo Batelli, Firenze, 1816; analogo soggetto è raffigurato nei *Tableaux pittoresques de l’Inde, traduits de l’anglais du R. H. Caunter par P. J. Auguste Urbain*, gravures d’après les dessins originaux de William Daniell, Bellizard, Paris, 1834. Le incisioni che William e Thomas Daniell pubblicarono nella loro celeberrima serie di vedute dell’India intitolata *Oriental Scenery* (Londra 1795-1807; all’editore Robert Bowyer subentrò poi lo stesso Thomas Daniell) furono riprodotte innumerevoli volte, sia in Inghilterra che da parte degli editori francesi e italiani. Su questo tema cfr. L. Chimirri (a cura di), *Oriental Scenery. Immagini dall’India nelle incisioni dei secoli XVII-XIX*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 15 ottobre – 15 novembre 1999), Centro Di di Edifici, Firenze, 2001.

30 Mahmud di Ghazna (971-1030) nel 975 accompagnò suo padre nella campagna che questi condusse vittoriosamente contro il raja di Lahore, Jaipal; nel 1001, salito ormai al trono dopo aver sconfitto il fratello Ismail che glielo contendeva e dopo essersi saldamente insediato nel Khorassan e nel Sistan, riprese la guerra contro Jaipal e lo sconfisse. Il sovrano indù, piuttosto che accettare di essere vassallo di Mahmud, si diede la morte, lasciando sul trono il giovane figlio Anangpal. Anche Anangpal fu sconfitto, nel 1005, e costretto a riparare in Kashmir dove riuscì a radunare un grande esercito, che però nel 1009 fu definitivamente battuto.

31 Cfr. *infra*, p. 124.

32 Si tratta dell’incisione che rappresenta la «Corte del Guicowar, re di Baroda», pubblicata a p. 96.

33 Anche l’immagine di questo edificio è presente nel volume di L. Rousselet, *L’India: viaggio nell’India centrale e nel Bengala*, Fratelli Treves, Milano, 1877, p. 61.

34 *Ivi*, p. 161. In questa tavola è riprodotto l’”Interno dell’Arai-Din-Ka-Jhopra a Ajmir”.

35 Cfr. *infra*, p. 125. Anche altri particolari del bozzetto di Bertoja sono riconducibili a edifici o sculture indiane: la struttura che occupa il centro della scena, una specie di grande retablo con quattro figure di divinità inserite in nicchie riccamente ornate e scolpite, pare infatti derivare dall’incisione, pubblicata nel volume di Rousselet (a p. 60) che riproduce le “Scul­ture nel vestibolo del gran sciaitya di Karli”. Questo edificio è uno dei più celebri monumenti buddhisti realizzati nel I secolo a. C., dunque in un’epoca che nulla ha a che vedere con l’invasione islamica dell’India e in una regione (il Maharastra) ben lontana da Lahore; per converso il bozzetto dell’atto V, ancora ambientato nel “santuario di Indrà”, dove si ha quindi la «stessa scena dell’atto I, vista sotto un altro aspetto» della decorazione floreale sulle pareti e il motivo a staltite nei pennacchi delle volte sembra più direttamente ispirato alle mattonelle smaltate che caratterizzano le architetture persiane.

36 Cfr. *infra*, p. 126.

37 L’espressione è di Maria Teresa Muraro, che parlando della voga dell’esotismo diffusa nella seconda metà

dell’Ottocento, afferma che “Pietro è stato capace di cogliere il senso di quella cultura, di quelle architetture che possono apparire ‘inconsistenti’, dei paesaggi che, su una via opposta a quella prediletta dal padre, non si condensano più in masse, ma si smaterializzano in vibranti linee, mentre il colore suggerisce spazi che sembrano inconsistenti nuvole passeggere”. (M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 23).

38 L. Menin, *Il costume di tutte le nazioni*, cit., vol. I, tomo 3, tav. XCI. I bozzetti di Carlo Ferrario per *Le roi de Lahore* utilizzati nell’allestimento del 1899 sono differenti da quelli di Bertoja, ma attingono probabilmente alla stessa fonte. In certo senso simili invece, quanto a suggestione di insieme, erano stati i profili di alcuni edifici, caratterizzati da massicci pilastri e tozze colonne con figure ad altorilievo, disegnati per l’atto IV del ballo *Brahma* di Ippolito Monplaisir, andato in scena nel 1870 alla Fenice con le scene di Giuseppe Bertoja (cfr. M.T. Muraro – M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja*, cit., p. 153).

39 *Day-Sin*, azione coreografico-fantastica in sette quadri ed un prologo del coreografo Ferdinando Pratesi, musica del Maestro Romualdo Marengo. Il ballo era stato eseguito in prima assoluta al Teatro Regio di Torino, il 15 febbraio 1879, poi era andato in scena al Teatro Comunale di Bologna nell’autunno del 1879; a Venezia fu rappresentato il 3 febbraio 1880. Delle scene della prima torinese, opera degli scenografi Augusto Ferri e Riccardo Fontana, rimane solo una vignetta pubblicata sul “Fischietto” (n. 23, 1879) che rappresenta il “Gran Matsuri di Sannoò” ossia la “Marcia danzante caratteristica giapponese”, in cui erano dispiegati “ombrelli e ventagli del Giappone”; il vestiario e gli accessori, insieme a un ponte ricurvo e ai tetti a pagoda (peraltro collocati su un edificio molto simile a un tempio greco con pronao), risolvevano il problema di suggerire un mondo remoto e non ancora familiare agli spettatori. Non si conoscono purtroppo le soluzioni ideate da Pietro Bertoja per la medesima scena.

40 Tra le opere che precedono *Madama Butterfly* si possono ricordare, per il loro successo che testimonia l’affermarsi dell’interesse nei confronti del mondo giapponese, l’opera comica in due atti *The Mikado* (libretto di William Schwenck Gilbert e musica di sir Arthur Seymour Sullivan), che venne eseguita in prima assoluta il 14 marzo 1885 alla Savoy-Opera di Londra; *Madame Chrysanthème* (parole di Georges Hartman e André Alexandre, musica di André Messager), rappresentata il 30 gennaio 1893 al Théâtre Lyrique de la Renaissance; *The Geisha* di Sidney Jones (libretto di Owen Hall), che fu messa in scena al Daly’s Theatre di Londra il 25 aprile 1896; *Iris*, musicata da Pietro Mascagni, su libretto di Luigi Illica, che fu rappresentata per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma il 22 novembre 1898.

41 Cfr. *infra*, p. 157.

## Pietro Bertoja fotografo veneziano

– Marianna Zannoni

Pietro Bertoja, Venezia, 1879. L'immagine è riprodotta nel programma di sala del Teatro la Fenice a p. 15.

Dall’annuncio della grande scoperta di Daguerre, apparso sul “Moniteur Parisien” il 9 gennaio del 1839, la fotografia si diffonde rapidamente e con grande successo anche in Italia. A Venezia, dove la notizia viene pubblicata a pochi giorni di distanza sulle colonne della “Gazzetta Privilegiata”, il nuovo mezzo sembra aver trovato il suo spazio ideale. Un *topos*, come afferma Italo Zannier, “dove ogni cosa si trasformava in immagine fiabesca, esotica, senza grande fatica [...]”<sup>1</sup>. Fin da subito, infatti, nella città che presto diventerà la più fotografata al mondo, la nuova scoperta desta naturalmente una grande curiosità tanto che, già nel corso degli anni ‘50, quando la tecnica del collodio<sup>2</sup> semplifica il procedimento e migliora la qualità dell’immagine, si contano un gran numero di laboratori e la fotografia entra a pieno titolo nell’industria artistica della città.

Sulla scia della grande tradizione pittorica del vedutismo veneto, i fotografi operanti a Venezia producono e vendono una gran quantità di scorci cittadini, incrementando la rilevanza commerciale di questa nuova attività. A dimostrazione di ciò, nel 1854, in occasione dell’Esposizione Industriale Veneta, la fotografia viene celebrata come uno dei rami più importanti del commercio locale, e i fotografi Michele Kier e Carlo Ponti vengono premiati per la prima volta con medaglie d’argento per i risultati del loro lavoro<sup>3</sup>. In seguito, poi, con l’annessione di Venezia al Regno d’Italia (1866), si assiste ad una progressiva organizzazione economica di impronta sempre più turistico-culturale, all’interno della quale il lavoro dei tanti stabilimenti fotografici gioca un ruolo di primo piano, come testimoniano alcuni importanti scritti sull’economia cittadina contemporanea<sup>4</sup>. Non stupisce che a Venezia il successo commerciale della fotografia poggi sulla rappresentazione sempre più accurata e fedele della città lagunare, ripresa in quei luoghi e in quei soggetti già presenti nella tradizione dei grandi vedutisti del passato. Le anse del Canal Grande, Piazza S. Marco, le architetture della città con i suoi palazzi e le sue chiese sono destinate ai turisti di passaggio in una delle mete più conosciute del *Grand Tour* europeo e, in misura minore, agli studiosi d’arte e di architettura.

Rispetto alla veduta pittorica, però, la fotografia diventa strumento di conoscenza per un pubblico più ampio, che può permettersi di comprare uno scorcio di laguna o un *souvenir* del proprio viaggio ad un prezzo accessibile. I primi fotografi provengono generalmente da due diversi ambiti professionali: quello artistico (pittore, incisore o miniaturista) e quello tecnico (chimico, ottico o meccanico). Gli artisti, in particolare, sono attratti dalla fotografia poiché essa sembra in grado di estendere le possibilità descrittive della pittura garantendo inoltre un maggior ritorno economico. Come i fotografi padovani Domenico Bresolin (1813-1899) e Antonio Sorgato (1813-1899), anche Pietro Bertoja proviene dalla pittura, e inizia la sua attività nello studio del padre Giuseppe, scenografo e pittore teatrale. Non sappiamo precisamente da che anno Pietro cominci ad occuparsi anche di fotografia, ma senza dubbio era già un fotografo professionista all’epoca del primo catalogo rinvenuto, datato 1868<sup>5</sup>.

Copia di questo catalogo è conservata presso l’Archivio dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, in un faldone interamente dedicato allo scenografo. Tra le carte ivi conservate, anche quella che presumibilmente fu la prima delle richieste di autorizzazione che Bertoja indirizzò all’Accademia per poter riprodurre i quadri esposti nelle sue gallerie. Come stabilito dal regolamento interno<sup>6</sup>, Bertoja invia una richiesta ufficiale di permesso alla Direzione della Reale Accademia di Belle Arti. È il 9 giugno 1868 e Bertoja scrive: “Io sottoscritto pittore, e fotografo, già allievo di questa Reale Accademia, avendo, per uso degli artisti, formato una ricca collezione di ornamenti e dettagli architettonici, tratti dalle nostre fabbriche, e disposti per ordine cronologico, onde favorire allo studio dell’istoria dell’Architettura di Venezia, desidererei, ora formare anche una piccola collezione di quadri, classificandola nella stessa maniera, per avere così anche l’istoria della pittura veneziana, riprodotta in fotografia, potendo ciò essere di molta utilità agli artisti per lo studio, se non del colorito, bensì del disegno e della composizione, dei differenti autori. Faccio perciò istan-



1. Autorizzazione alle riprese fotografiche: "Venezia, 13 agosto 1868 / 3 giugno 1869. La Presidenza di questa R. Accademia di Belle Arti accorda al sig. Pietro Bertoja Fotografo il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R. R. Gallerie di questo stabilimento e dalle condizioni espresse nel particolare Regolamento per questo oggetto, esposto nelle Gallerie medesime. Tale permesso è validato, come quello che la R. Accademia rilascia agli Artisti anche per il Palazzo Ducale e per le diverse Chiese della Città e per mesi due. Per la Presidenza / Segretario / GB. Cecchini / Ven 21 ottobre 1868 / Si proroga il presente permesso per altri mesi due / Il giorno 13 ottobre / GB. Cecchini All'Onorevole / sig. Pietro Bertoja Fotografo". Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti.

za a questa Direzione onde mi venga accordato il permesso di potermi recare nelle sale della R. Accademia, onde riprodurre alcuni dei quadri, caratteristici delle differenti scuole, il di cui numero totale sarebbe all'incirca di 30, e sulla cui scelta desidererei il parere dei R. Professori."<sup>7</sup>

A questa richiesta, la Presidenza dell'Accademia risponde in data 13 agosto, concedendo il permesso e poi rinnovandolo con successive tre autorizzazioni, nel gennaio e nel novembre del 1869 e infine nel gennaio 1871. Il permesso di eseguire le fotografie è valido, "come quello che la R. Accademia rilascia agli Artisti", anche per Palazzo Ducale e per le diverse chiese della città, e ha la validità di due mesi. Sempre secondo quanto stabilito nel regolamento già citato, sono ammessi presso le sale dell'Accademia quei fotografi che "fanno commercio di fotografie ed hanno uno stabilimento fornito de necessari apparecchi come esige l'arte". Per questa ragione i fotografi dovranno inserire nella domanda "l'indicazione dei dati e particolarità relative allo stabilimento, dalle quali si possa arguire della sua importanza" ed al-

legare "alcune delle fotografie fra le più importanti già prodotte dallo stabilimento che rimarranno a corredo degli atti". Purtroppo, in archivio non vi è più alcuna traccia di sue stampe fotografiche. Oltre al catalogo del 1868, fino a questo momento ne sono stati ritrovati altri due. Il primo, del 1873, dal titolo *Catalogo delle fotografie formanti la collezione cronologica delle Arti Architettoniche Ornamentali particolarmente di Venezia del premiato Stabilimento Fotografico di Bertoja Pietro in Venezia*<sup>8</sup>, mentre il secondo, del 1882, recante la dicitura *Catalogo descrittivo delle fotografie artistiche, I sezione Architettura, scultura, archeologia ed Ornamento*<sup>9</sup>. Questi cataloghi costituiscono una fonte preziosa per conoscere il lavoro di Bertoja e per inserirlo a pieno titolo nella storia della fotografia veneziana. Essi contengono inoltre un'idea del gusto e delle gerarchie estetiche del tempo. Come scrive Italo Zannier nelle sua Storia della fotografia italiana, questi cataloghi, "simili a sceneggiature cinematografiche cui manchi l'indicazione del tempo di visione delle varie immagini, conducono il turista, ma anche lo studioso, a spasso per la città tramite una serie di rettangoli fotografici che decontestualizzano e pongono in evidenza le cose da osservare con attenzione [...]"<sup>10</sup>.

Nel catalogo del 1868, il *Catalogo delle fotografie formanti la collezione cronologica delle Arti architettoniche ornamentali in Venezia*, Bertoja raccoglie una grande collezione di vedute di palazzi veneziani allo scopo di illustrare i differenti stili architettonici presenti in città e, come lui stesso afferma nell'introduzione, costituire «una collezione utilissima agli artisti, architetti, ornatisti ed agli archeologi». I soggetti offerti sono suddivisi in ordine cronologico nelle seguenti sezioni: *Epoca dei bassi tempi, dal secolo IV al secolo XIII; comprende i vari stili conosciuti col termine di Bisantini; Stili Arco-acuto, dalla metà del secolo XIII alla metà del XV; Stile del Risorgimento. Principia dalla metà del*



2. Copertina del catalogo fotografico dello stabilimento Bertoja, 1868. Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti.

*XV secolo, fino dopo la metà del XVI secolo; Stile della Decadenza. Comincia dalla metà del XVI sec. Fino alla metà del XVIII; Stile Moderno.*

La copertina del piccolo volume riporta anche l'indirizzo del laboratorio, sito in S. Barnaba 3116<sup>11</sup>, e del negozio, situato presso le Procuratie Vecchie n. 69 in Piazza San Marco<sup>12</sup>.

A conclusione, in due *Nota Bene*, sono elencati gli altri tipi di stampe disponibili e le modalità di vendita: nelle ordinazioni si dovevano indicare categoria e numero progressivo dei soggetti desiderati. Inoltre, e questo ci è molto utile per avere un quadro più preciso dell'opera del fotografo, Bertoja propone "un'abbondante Collezione di Vedute di Venezia e Trieste, riproduzioni di Stampe e Quadri, nel formato di centr. 25 x 32 e di 14 x 16, come pure le Vedute stereoscopiche e in carta da visita"<sup>13</sup>.

Rispetto ai primi due cataloghi, che presentano una divisione in sezioni più o meno analoga (anche se nel catalogo del '73 il numero di soggetti disponibili aumenta considerevolmente), il catalogo del 1882 è il frutto di una progressiva e accuratissima catalogazione del patrimonio architettonico e presenta un repertorio di soggetti e di "tipi" molto più corposo. Il volume è ancora suddiviso in sezioni secondo lo stile architettonico dei monumenti ritratti<sup>14</sup>, ma l'elenco dei singoli soggetti è preceduto da un'introduzione sul "carattere" e sulla "maniera" del suddetto stile. Inoltre, i soggetti a disposizione del cliente non sono più relativi ai soli monumenti di Venezia o "particolarmente di Venezia", ma appartengono a diverse città del Sud, del Centro e del Nord Italia tra le quali Napoli e Pompei, Roma, Perugia, Ravenna, Siena, Pavia e Milano. Nell'ultima pagina del catalogo è presente un dettagliato prezzario con indicazioni relative ai diversi tipi di stampa: la fotografia scelta, di 27x32 cm, poteva essere richiesta senza cartone, montata su carta tinta o con dicitura d'ogni singolo soggetto.

Questo catalogo rappresenta dunque il lavoro maturo di un fotografo ormai esperto, e rivela una vocazione non più puramente commerciale, ma funzionale al proprio progetto artistico complessivo. Il tono di questo lavoro era d'altra parte già evidente a partire dall'introduzione che Bertoja inserisce nella prima pagina del catalogo:

"Artista di Condizione, nel formare la collezione di fotografie descritte in questo catalogo, ebbi per scopo principale di offrire agli artisti dei tipi che potessero servir loro per lo studio dei differenti stili e per la storia dell'Arte. Per questo cercai possibilmente di sciogliere [sic] quei tali monumenti in cui meglio fosse spiccato il carattere di ogni singolo stile, corredandoli di tutte quelle osservazioni e quei criteri, che potevano somministrarmi la storia, l'opinione dei più eruditi scrittori e gli studi propri. Ben lontano dal supporre che l'opera mia sia completa e perfetta, ho però il convincimento

che essa sia la prima intrapresa a questo scopo dalla fotografia. [...]"

#### Le stampe

Grazie all'elevato numero di stampe fotografiche rinvenute nel corso delle ricerche che stanno alla base di questo volume<sup>15</sup>, è possibile avanzare alcune prime considerazioni sulla produzione fotografica di Pietro Bertoja. Lo studio della sua opera, finora relegata a curiosità marginale nella storia della fotografia di Venezia, è appena ai suoi inizi ma i materiali fin qui collezionati costituiscono



3. Pietro Bertoja, note spese per gli acquisti di materiale fotografico. Collezione privata.



4. Pubblicità dello Stabilimento Fotografico P. Bertoja. Collezione privata.

una prima importante base sulla quale cominciare a lavorare. Inoltre, al di là di una valutazione critica sulla qualità del lavoro fotografico in sé, casi come quello di Bertoja dicono molto sull'incontro tra arti tradizionali e fotografia nei primi decenni di vita del mezzo, e quindi sui prodromi di quel modello di "artista visivo" impegnato su diversi fronti che prenderà una forma compiuta solo nel '900. I fototipi rinvenuti, attribuibili con certezza a Bertoja perché montati su cartone intestato o recanti il timbro a secco del suo stabilimento, si possono dividere, a partire dal soggetto, in tre filoni principali: quello delle vedute, quello di singoli edifici, interni o particolari architettonici e, infine, in numero minore, quello degli avvenimenti di cronaca<sup>16</sup>. Purtroppo, non è stata rinvenuta alcuna delle riproduzioni fatte da Bertoja presso le gallerie dell'Accademia.

Appartengono al primo filone le numerose vedute di Venezia lungo il Canal Grande, a Rialto e nell'area del bacino di S. Marco, stampate generalmente in medio formato (circa 20x30 cm) e spesso rilegate in album. La tecnica utilizzata è sempre quella dell'albumina, spesso colorata a mano o ritoccata attraverso il cosiddetto procedimento del



“chiaro di luna”, per il quale Bertoja venne premiato nel 1871 nel contesto dell’Esposizione Agricola Industriale e di Belle Arti di Trieste<sup>17</sup>. Questo effetto veniva realizzato a partire da stampe di riprese diurne sottoposte a viraggio, sulle quali veniva disegnata la luna. Lo scopo era quello di far apparire notturna la scena ritratta, simulando quindi una ripresa che non si era ancora in grado di realizzare, a causa della scarsa sensibilità delle lastre. Queste fotografie, indubbiamente molto suggestive e poetiche, amplificano la sensazione di nostalgia e di romanticismo già propria della città e rimandano indubbiamente alla sensibilità del Bertoja pittore e scenografo.

Del secondo filone, quello delle architetture, fanno parte le immagini di alcuni tra i principali monumenti cittadini, tra i quali le basiliche di S. Marco e della Salute, la porta dell’Arsenale, il ponte dei Sospiri e la Torre dell’Orologio. Tra le fotografie d’interni, a titolo di esempio, si possono ricordare alcune sale di Palazzo Ducale e gli scorci delle navate nelle chiese dei Gesuiti e di San Marco.

Tra le stampe raccolte, soltanto tre riprendono fatti di cronaca importanti per la storia di Venezia negli anni immediatamente successivi all’Unità: la visita di Vittorio Emanuele II, subito dopo l’annessione della città al Regno d’Italia, nel 1866; il restauro della cappella del Rosario nella basilica dei Ss. Giovanni e Paolo, dopo l’incendio scoppiato il 16 agosto 1867; e infine la cerimonia in Piazza San Marco per la traslazione delle ceneri di Daniele Manin che da Parigi, dove morì il 22 settembre del 1857, arrivarono a Venezia il 22 marzo nel 1868, occasione quest’ultima ripresa da molti altri fotografi veneziani del periodo.

Delle fotografie riconducibili a singoli eventi pubblici, facilmente databili, si può dire che, oltre a costituire degli episodi particolarmente interessanti nella produzione di Bertoja, sono utili nella ricostruzione della sua attività di fotografo. Per esempio il ritrovamento presso le collezioni dei Musei Civici Veneziani della prima di queste fotografie, quella relativa alla visita di Vittorio Emanuele II a Venezia, conferma che Bertoja era già in attività prima del 1868, anno di pubblicazione del primo catalogo.

Questa stessa fotografia rappresenta inoltre un esempio non soltanto delle cosiddette “prese istantanee”<sup>18</sup>, ma anche di un genere già allora molto in voga, quello della stereoscopia. Con la fotografia stereoscopica si cerca di riprodurre l’illusione ottica della tridimensionalità (l’effetto della visione binoculare) osservando separatamente immagini apparentemente identiche ma riprese da una determinata distanza (detta interpupillare) per mezzo di una camera stereoscopica<sup>19</sup>.

Nel corso delle ricerche è stato possibile reperire altri quattro esempi di questo tipo di immagini nelle Raccolte Museali Fratelli Alinari. Tre di que-

ste fotografie raffigurano il Castello di Miramare di Trieste, città che Pietro frequentava per il suo lavoro di scenografo, mentre l’ultima rappresenta il particolare di un giardino, probabilmente quello dello stesso castello. Le stereoscopie di Bertoja sono dipinte a mano e riportano la firma autografa dell’autore sull’esemplare di sinistra.

Il Castello di Miramare non è il solo soggetto non veneziano presente tra i fototipi rinvenuti. Altre stampe raffigurano infatti la facciata della Cattedrale di S. Maria Assunta di Verona, diversi particolari dell’Arena e il chiostro della Certosa di Parma. Queste stampe sono di medio formato e non sono montate su alcun supporto secondario, ad eccezione della facciata della Cattedrale di S. Maria Assunta, che è una *carte de visite*.

La *carte de visite* è una stampa di piccolo formato, generalmente 6x9 cm, ideata dal pittore e fotografo francese André Adolphe Disderi, che la brevettò nel 1854. Grazie all’uso di una macchina a quattro obiettivi fornita di uno *chassis* intercambiabile era possibile impressionare simultaneamente quattro immagini su metà lastra ed altre quattro sull’altra metà, riuscendo ad ottenere otto positivi in un’unica sessione di lavoro. Da una sola lastra si ottenevano quindi otto stampe, montate poi su cartoncino rigido con in calce o sul retro



5. Pietro Bertoja, progetto per la copertina di un album fotografico. Collezione privata.

il nome o il marchio del fotografo. Riducendo il formato dell’immagine e il tempo di lavorazione e quindi abbattendo i costi di produzione, questo tipo di stampa, utilizzata soprattutto per il ritratto, si diffuse presso ampi strati della popolazione.

Le *carte de visite* realizzate dallo stabilimento Bertoja raffigurano scorci della città di Venezia, la veduta dell’Isola di San Giorgio dalla Piazzetta, la Basilica di San Marco, Palazzo Ducale, la Torre dell’Orologio e il monumento a Colleoni in Campo SS. Giovanni e Paolo. Due di queste stampe riproducono invece delle incisioni raffiguranti un gondoliere e una dama in abito veneziano del Set-



6, 7. Corrispondenza inviata al fotografo Pietro Bertoja. Collezione privata.

tecento. Sul retro delle *carte de visite*, come voleva la consuetudine, il marchio dello stabilimento fotografico con il leone di San Marco e la scritta “P. Bertoja, Venezia Piazza San Marco n.69”.

Nel corso delle ricerche sono stati repertoriati anche quattro esemplari di album fotografici contenenti stampe di Pietro Bertoja. Due di questi fanno parte di collezioni private, mentre altri due si trovano nelle Raccolte Museali Fratelli Alinari.

Lo studio di un album rappresenta un’occasione molto importante perché permette di superare la frammentarietà della singola fotografia e di studiarla inserendola in un contesto più generale. Le fotografie contenute in un album, infatti, subiscono una vera e propria ri-semantizzazione che si contrappone al singolo scatto, ora inserito in un percorso a ricostruire una storia. È per questa ragione che un album fotografico non andrebbe mai sciolto, in quanto oggetto capace di ricoprire uno spazio sociale tra la sfera pubblica e quella privata. Esistono diverse tipologie di album e tra queste vi è anche l’album di viaggio, molto diffuso a partire dagli anni ‘60 dell’Ottocento.

Generalmente l’album di viaggio restituisce un’immagine della sua contemporaneità utile per ricostruire i gusti del tempo. È possibile scoprire quali fossero i luoghi più amati o i monumenti più rappresentativi di una determinata città, per esempio attraverso la scelta dei soggetti e la successione con la quale sono inseriti nella raccolta. Solitamente l’album riunisce non più di una ventina di fotografie montate su cartone, sul quale spesso è presente anche una breve descrizione del soggetto raffigurato.

Provengono da collezioni private due album: una raccolta di albumine di piccolo formato (14x15,5 cm) e una contenente dodici stampe colorate a mano, formato 25x33 cm. Questo secondo album, che presenta in copertina il leone di San Marco dorato e la scritta “Ricordo di Venezia”, propone un itinerario completo della città attraverso i luoghi comuni della tradizione turistico-culturale. Le vedute della città, dal bacino di San Marco lungo il Canal Grande fino al Ponte di Rialto, per tornare poi ai dettagli di Piazza San Marco e della sua basilica, sono montate su cartone intestato (35x41 cm) e recano la scritta *Premiata fotog. P. Bertoja, Venezia*.

Dello stesso tipo anche uno degli album conservati presso le Raccolte Museali Fratelli Alinari. Anche questo album, composto da una ventina di stampe all’albumina, è completamente dedicato alla città di Venezia e, come spesso avveniva per raccolte simili, ricostruisce un itinerario della città a partire da alcuni luoghi tipici e ben riconoscibili: il Bacino di San Marco, che in questo caso fa da sfondo al passaggio di una gondola già nella prima fotografia dell’album, la piazza con il dettaglio della loggetta sansoviniana ai piedi del campanile, Palazzo Ducale, con alcuni scatti dedicati anche alle sue più importanti sale interne, la Porta dell’Arsenale, il Ponte di Rialto e il Fondaco dei Turchi.

Gli album ricordo, e tra questi senza dubbio quelli su Venezia, erano piuttosto simili gli uni agli altri, sia per la scelta del soggetto ritratto che per quella del punto di ripresa. Come spiega Paolo Costantini nel suo saggio sulla fotografia dell’Ottocento a Venezia<sup>20</sup>, la sostanziale uniformità di alcuni di questi album ricordo deriva sia da ragioni tecniche - era necessario usare il treppiede sistemandosi dove possibile lungo fondamenta o ponti - che da una sorta di convenzione, sostenuta da ovvie ragioni economiche, secondo la quale si voleva fornire il massimo delle informazioni in un’unica immagine.

Quest’album era forse destinato al mercato estero, poiché sul dorso è presente la dicitura in francese *Album de photographies*, ma degno di nota è soprattutto l’ex libris in esso riportato, quello di Umberto di Savoia, Principe di Piemonte, divenuto Re d’Italia nel 1878. L’album non è datato ma credo possa essere utile notare che al suo interno sono contenute diverse fotografie scattate presumibilmente tra il 1867 e il 1868.

Tra le ultime fotografie c’è anche quella, piuttosto inconsueta per la scelta del soggetto, di Palazzo Loredan<sup>21</sup>, ancora destinato ad albergo (il “Grand Hotel de la Ville”), prima di diventare sede del Comune di Venezia, che lo acquisì nel 1868. Segue la fotografia del Fontego dei Turchi, di certo precedente al 1869, anno in cui cominciarono i lavori di radicale restauro su progetto di Federico Berchet, che imitò l’originario stile bizantino aggiungendo le cornici e i falsi scultorei visibili oggi. Chiude l’album la già citata fotografia della ceri-



8. Venezia, Canal Grande verso la Basilica della Salute  
 stampa all'albumina con effetto "chiaro di luna", mm 245x325 [322x402]  
 Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA), Firenze.

monia di traslazione delle ceneri di Daniele Manin da Parigi.

Sappiamo che riuscire a datare una o più immagini contenute in un album non è sufficiente per poter datare l'album stesso, che può essere una raccolta di fotografie scattate in anni differenti, ma, in questo caso, considerata la particolarità del soggetto ritratto nella fotografia che chiude la raccolta, è possibile azzardare una datazione generale piuttosto attendibile. Allo stato attuale delle ricerche si può dire che in questo album sono contenute quattro fotografie sicuramente attribuibili a Pietro Bertoja, in quanto recanti sul retro il timbro a secco della ditta.

Le fotografie raffigurano la Sala del Maggior Consiglio, la Sala del Collegio, quella dello Scrutinio e quella del Senato di Palazzo Ducale. Tutte e quattro le vedute prediligono un lato e il relativo angolo del salone ed includono almeno una sezione del prezioso soffitto. Le immagini non si propongono di descrivere un particolare del salone ma vogliono restituirne un'idea generale di ricchezza e nobiltà.

Il secondo degli album conservati nelle Raccolte Museali Fratelli Alinari riporta sulla copertina la scritta "Souvenirs de voyage. Italie mai 1869" e

racconta l'Italia attraverso le fotografie di Milano, Verona, Venezia, Bologna e Firenze.

La prima fotografia di Venezia appare dopo cinque fotografie di Milano e di Verona, tre del Duomo e due dell'Arena. Le prime vedute della laguna sono quella di Punta della Dogana e poi di Palazzo Ducale, entrambe di Naya. L'unica fotografia di questo album sicuramente attribuibile a Pietro Bertoja, perché vi compare il suo timbro, è quella a pagina 9, ed ha come soggetto ancora Palazzo Ducale.

Anche se questo album non ci restituisce molto del lavoro del fotografo in termini quantitativi, sembra però suggerire la posizione non trascurabile occupata da Pietro Bertoja tra i fotografi veneziani.

Più in generale, i materiali fotografici ritrovati, esaminati nel loro insieme, spingono a riconsiderare il peso della fotografia all'interno dell'attività di Bertoja scenografo e decoratore. Se, come abbiamo detto, la sua opera fotografica è stata sino a questo momento relegata nel rango di curiosità, ci auguriamo che le ricerche alla base del presente volume possano costituire un punto di partenza per la riscoperta di Bertoja fotografo, sia in rapporto alla sua biografia artistica che, soprattutto, nel contesto della storia della fotografia veneziana.

- 1 I. Zannier, "Fotografia a Venezia nell'Ottocento", in P. Costantini, I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale Editrice, Venezia, 1986, p. 13.
- 2 Per una disamina sulle diverse tecniche di stampa L. Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, De Luca Editore d'Arte, Roma, 2003.
- 3 Per maggiori informazioni su questa esposizione si veda M. Treves, *Cenni critici sulla Esposizione Industriale Veneta del 1856*, Tipi della Gazzetta Ufficiale di Venezia, Venezia, 1856.
- 4 Cfr. A. Errera, *Storia e statistica delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, Antonelli, Venezia, 1870.
- 5 A proposito dell'anno in cui Bertoja comincia ad occuparsi di fotografia, troviamo un riferimento al suo negozio in Piazza San Marco nel *Murray's Handbook for travellers in northern Italy*, Londra, 1866. Nella guida, a p. 361 si legge: "The best views of Venice will be the photographs, to be procured at Carlo Ponti's (the best), No. 52, Procuratie Nuove, in the Piazza di S. Marco; Perini's, No. 55, and Bertoja's, No. 69 in the same building; and at Naya's, No. 4206 on the Riva degli Schiavoni".
- 6 Il Regolamento era stato trasmesso all'Accademia dal prefetto Torelli con una lettera datata 10 aprile 1868. Diviso in dieci punti, nasceva "allo scopo di trattare tutti gli esercenti l'arte fotografica nello stesso modo". Sia la lettera del prefetto che il regolamento sono conservati presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, da adesso in poi AABAVe.
- 7 Lettera autografa di Pietro Bertoja alla Reale Accademia di Belle Arti, 9 giugno 1868, in AABAVe.
- 8 Copia di questo catalogo è conservata presso la Biblioteca Comunale di Padova.
- 9 Copia di questo catalogo è conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.
- 10 I. Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, Editrice Quinlan, Bologna, 2012, p. 56.
- 11 Nel catalogo del 1882 l'indirizzo del laboratorio viene sostituito con quello dello "stabilimento", in S. Se-

bastiano N. 2542.

- 12 Presso l'Archivio Comunale della Celestia è conservato il *Censimento, Anagrafe della popolazione di Venezia*, del 1869 secondo il quale due stanze dell'immobile in Piazza San Marco 69, di proprietà di Boldrin Gustavo, erano in usufrutto a Pietro Bertoja per "uso negozio di fotografia".
- 13 Nel catalogo del 1873 all'elenco dei soggetti vengono aggiunte anche le "Specialità. Selenografie e fotografie ad effetto di Luna".
- 14 "Stile Classico Greco Antico, Stile Classico Etrusco, Stile Classico Romano, Stile dei Bassi Tempi (a sua volta suddiviso in Bizantino o Greco Cristiano, Romano Cristiano, Italo Bizantino, o Longobardo, o Romano e Arabo-Bizantino), Stile Ogivale o Arco Acuto, Stile del Risorgimento (Risorgimento dei Longobardo-Scarpagnino e Classico Moderno) e Stile Moderno."
- 15 Nel corso di queste ricerche sono stati consultati numerosi archivi fotografici italiani e stranieri, e sono stati recuperati, collezionati e inventariati i materiali fotografici in possesso degli eredi di Pietro Bertoja. Il materiale d'archivio proviene dalle seguenti istituzioni: Raccolte Museali Fratelli Alinari, Firenze; Fondazione Musei Civici, Venezia; Lambeth Palace Library, Londra; Bibliothèque Nationale de France, Parigi; The Getty Research Institute, Los Angeles; Rijksmuseum, Amsterdam. Sono stati inoltre consultati i preziosi archivi veneziani di Graziano Arici, Francesco Turio Böhm, Guido Cecere, Roberto Crovato e Carlo Montanaro. Si ringraziano per la cortese collaborazione tutte le istituzioni, le persone citate e il dott. Giorgio Mastinu, vincitore della borsa di studio finanziata dal Comitato Regionale per le celebrazioni del centenario della morte di Pietro Bertoja.
- 16 Nel catalogo delle fotografie, posto a conclusione di questo volume, sono stati inseriti alcuni tra i più interessanti esemplari rinvenuti per ciascuna sezione tematica. Aprono il catalogo alcune vedute della città di Venezia, la maggior parte delle quali rilegate in album e realizzate con "l'effetto chiaro di luna". Seguono

no particolari architettonici relativi a singoli edifici o a fotografie di interni, sia della città di Venezia che di altre, tra le quali Verona e Trieste, a significare l'attenzione del Bertoja per la storia dell'arte e dell'architettura non solo veneziana ma italiana. Infine, chiudono il catalogo le fotografie "istantanee" relative ad alcuni importanti fatti di cronaca locale. Nella selezione dei fototipi pubblicati si è tenuto conto dei diversi formati di stampa utilizzata da Pietro Bertoja ed è stata fatta una scelta che ha portato alla selezione di carte de visite, fotografie stereoscopiche e stampe di medio e grande formato.

- 17 Il nome di Bertoja compare nell'elenco dei premiati, a p. 59, pubblicato sugli *Atti della Esposizione agricola industriale di belle arti*, Trieste 1871, Apollonio e Caprin, Trieste, 1872. Un'ulteriore segnalazione relativa alle fotografie con effetto di luna ci viene dal catalogo dell'Esposizione Universale di Vienna del 1873 citato da Piero Becchetti nel volume *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Quasar, Roma, 1978, p. 122.
- 18 Relativamente alle "prese istantanee" nella storia della fotografia veneziana, si faccia riferimento ad A. Prandi, "Chi può sperar di esprimere degnamente le impressioni di questo giorno memorando?", in AA.VV. *L'acqua e la luce. La fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Lorendan 3 marzo-15 maggio 2011), pp. 23-27.
- 19 Per un approfondimento sulla fotografia stereoscopica e sugli apparecchi stereoscopici si faccia riferimento a H. Gernsheim, *Storia della fotografia. 1850-1880. L'età del collodio*, Electa, Milano, 1987, pp. 61-72.
- 20 P. Costantini, "L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento" in *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale Editrice, Venezia 1986, p. 36.
- 21 Anche Bertoja aveva inserito questo soggetto già nel primo dei suoi cataloghi, nella sezione dedicata allo stile "Romano Cristiano" perché, scriveva "conserva molte parti antiche, cioè i capitelli, la loggia al pianterreno e il finestrato del piano nobile".

## Introduzione al catalogo dei disegni di Pietro Bertoja

—  
Linda Selmin

Nel costruire un catalogo ragionato di Pietro Bertoja si sono affrontati due ordini di problemi: in primo luogo la difficoltà di distinguere con certezza i disegni di Pietro da quelli del padre Giuseppe eseguiti durante il ventennio tra il 1853 e il 1873; in secondo luogo la presenza di disegni totalmente privi di indicazioni o con indicazioni lacunose<sup>1</sup>. Si può senz'altro parlare di una stretta collaborazione tra padre e figlio tra il 1853 e il 1873. In questi anni Giuseppe è un affermato scenografo a Venezia e in altre città. Pietro si forma alla bottega del padre e lo segue nelle diverse città in cui opera, costruendosi però, nel corso degli anni, una propria personalità artistica, tanto che alla morte del genitore il suo stile si presenta già definito con tratti originali rispetto a quello paterno.

Pietro dunque diventa scenografo in una formidabile palestra: i teatri di Venezia, Trieste, Bologna e altri centri. Ma quello di Pietro non è solo un apprendistato, il suo nome infatti compare accanto a quello del padre in libretti e manifesti dei teatri di Venezia e Trieste, a testimoniare che il suo ruolo era riconosciuto. La prima attestazione pubblica di Pietro risale al luglio del 1854: il periodico milanese "La Fama", a proposito della messa in scena de *Il Trovatore* al Teatro La Fenice di Senigallia, scrive: "le scene dipinte dal bravo Bertoja e figlio, la messa in iscena del bravo Carraro resero compiuto lo spettacolo e contribuirono all'esito straordinario di quest'opera... Le decorazioni sfarzose, bellissime le scene, ottimo il macchinismo, applausi a tutto ed a tutti"<sup>2</sup>.

A Venezia invece il nome di Pietro appare per la prima volta accanto a quello del padre per il *Don Sebastiano* in scena al Teatro La Fenice nel 1855, e nello stesso anno anche al Teatro Grande di Trieste. La compresenza dei due nomi nelle produzioni di quegli anni rende molto difficile e per certi versi inutile cercare di distinguere l'autore di ogni singolo disegno. Una selezione troppo rigida, fatta solo con criteri cronologici, avrebbe sacrificato la completezza di alcune serie di disegni escludendo dal catalogo un ventennio di collaborazione all'attività paterna. Ma anche per i disegni realizzati inequivocabilmente dopo la morte di Giuseppe, che quindi non presentano problemi di attribu-

zione, si sono poste diverse questioni: alcuni di questi sono infatti privi di indicazioni sulla data e il teatro, altri ne riportano diverse.

Il catalogo è stato quindi strutturato per titoli secondo l'ordine alfabetico, con una partizione tipologica: le opere, i balli, pochi titoli di prosa e infine le scene generiche. La costruzione del catalogo seguendo l'ordine alfabetico delle opere è parsa una scelta obbligata per presentare con chiarezza l'arte di Pietro Bertoja. Il criterio cronologico avrebbe infatti separato disegni realizzati per la stessa opera in momenti diversi, o avrebbe impedito di contestualizzare disegni, legati a un titolo ma privi di data. È necessario dunque tenere presente che l'ordine per titoli fa sì che siano riuniti disegni realizzati anche per più teatri in anni diversi, ma offre la possibilità di vedere le scene nella giusta sequenza e di apprezzare variazioni e differenze manifestatesi nel corso degli anni. Le diverse riprese sono, laddove è stato possibile, segnalate per ciascuna opera; inoltre sono state sempre riportate le indicazioni manoscritte, generalmente data, città e teatro, dello stesso Bertoja sui disegni.

Nonostante le ricerche e l'analisi comparativa di bozzetti e didascalie sceniche, alcuni disegni sono rimasti privi di titolo. Per renderne più agevole la consultazione si è scelto di riunirli per soggetti: grotte, boschi, sotterranei, interni... e presentarli alla fine del catalogo.

In generale è importante tenere presente che l'ambito è quello del teatro musicale e in particolare della scenografia che, nell'epoca in cui è attivo Bertoja, non offre molto in termini di fonti e documenti utili per stabilire con certezza date, luoghi, successi o insuccessi di uno spettacolo. Se si scorrono le recensioni sui periodici dell'epoca, pur numerose e attente, è quasi impossibile trovare riferimenti all'aspetto visivo dello spettacolo, e quando ci sono non includono quasi mai l'autore delle scene. Anche le ricerche negli archivi teatrali<sup>3</sup>, sui materiali quindi strettamente legati alla commissione e realizzazione di un'opera, solo raramente restituiscono notizie relative allo scenografo. Spesso anche nelle locandine lo scenografo non appare. Talvolta anche le proposte che

abituamente i vari impresari sottoponevano alle direzioni dei teatri, mentre sono molto precise su cantanti e direttore, liquidano spesso scenografo e costumista con indicazioni generiche.

Le difficoltà nello stabilire con precisione i dati relativi ai disegni derivano anche dalle modalità di lavoro dello scenografo. Gli album di schizzi e appunti di Pietro documentano infatti un aspetto importante del suo lavoro: alcune carte contengono elenchi delle scene a sua disposizione, con titoli come "Scene in buono stato 1889", "Scene che furono più adoperate in meno buon stato", "Catalogo scene maggio 26 93", "Scenario rimastomi". Scorrendo questi elenchi si scoprono informazioni interessanti sul suo modo di operare: in alcuni casi Pietro descrive semplicemente le diverse scene e precisa da quali pezzi sono composte: "I scena Lohengrin pianura con lago telette... fondale spezzato...; Tempio Profeta 4 principali, fondale...; Atrio lone". In altri casi fornisce dettagli che chiariscono il suo metodo: "Accampamento Guarany ridotto che può servire per altre opere; Padiglione che può servire per il Poliuto e altre opere; Ultima scena Saffo, col fondale dell'ultima dell'Africana". Questi appunti introducono nel suo laboratorio: svelano che Pietro conservava un notevole patrimonio scenografico, mediamente in buono stato; e mostrano che questo materiale era continuamente reimpiegato e rimescolato a seconda delle necessità. Questa modalità, che naturalmente permetteva di avere scene pronte o facilmente riadattabili per un ampio ventaglio di occasioni, spiega anche in parte la difficoltà di assegnare alcuni bozzetti ad un'opera specifica. Alcuni disegni potevano prestarsi facilmente a più utilizzi, rendendo così più rapido ed economico il lavoro dello scenografo, ma naturalmente più complicato quello dello studioso.

Nella vicenda artistica di Pietro, il padre gioca certamente un ruolo significativo: alla sua morte Giuseppe gli lascia, oltre all'esperienza e al prestigio acquisiti a Venezia, Torino, Trieste e in altre città, una ricca eredità di bozzetti, progetti e schizzi, un repertorio di idee da cui certamente il figlio nel corso della sua lunga carriera attingerà. Ma Pietro non si limita a ripetere e riadattare le idee del padre, ne elabora di nuove, non assorbe passivamente quel ricco patrimonio di immagini, lo reinventa adeguandolo a gusti ed esigenze inevitabilmente mutati.

Almeno un paio di esempi possono servire a documentare l'autonomia di Pietro rispetto al padre: il primo è il confronto tra il bozzetto di Giuseppe per l'ultima scena della *Forza del Destino* [cfr p. 92] indicato da Pietro come ultimo disegno realizzato dal padre, anche se poi non eseguito, nel 1873, e il bozzetto realizzato dal figlio per la stessa scena (1875) [cfr p. 92]. Da questo confronto emerge chiaramente il doppio binario di tradizione

e novità su cui si muove Pietro a pochi anni dalla morte del padre: se la struttura è sostanzialmente la stessa, l'effetto complessivo è decisamente diverso; continuità e differenze sono evidenti.

Un altro confronto utile è quello tra due bozzetti per il ballo *Camargo* a Venezia, Teatro La Fenice, 1871: il disegno di Giuseppe per l'atto III [cfr p. 154], sul cui margine superiore si legge: "ultimo spettacolo di ballo messo alla Fenice da Bertoja Giuseppe" e che del padre ha tutte le caratteristiche di precisione, esattezza, rigida compostezza, e il disegno per l'atto IV firmato invece da Pietro [cfr p. 155], che presenta già i tratti tipici del giovane scenografo: la tavolozza cromatica giocata su toni accesi e contrastati, una lieve asimmetria e un effetto generale più movimentato, meno descrittivo.

Quelli appena citati sono bozzetti con indicazioni molto eloquenti che aiutano a collocarli senza incertezze, ma si tratta di casi rari. Altri bozzetti, non offrendo questo tipo di indicazioni, risultano difficili da collocare.

Rispetto al padre l'attività di Pietro risulta infatti meno visibile e rintracciabile nelle varie fonti documentarie a causa del sovrapporsi di due elementi: la compresenza accanto al padre fino al 1873 da un lato, e la scarsa importanza attribuita all'aspetto visivo dello spettacolo negli anni in cui si trova ad operare, epoca che, rispetto alla prima metà dell'Ottocento, vede l'affermarsi delle produzioni di tipo seriale, da noleggio.

Proprio per aver conosciuto e sperimentato, grazie alla lunga collaborazione col padre, la pratica scenografica della scuola veneziana dell'Ottocento, e nel contempo essersene distaccato a causa dei profondi cambiamenti nei gusti e nella pratica teatrale, Pietro si colloca in una posizione per certi versi privilegiata. Questa condizione sembra rendere Pietro, che deve faticare più del padre per affermare il valore artistico del proprio lavoro, più consapevole del proprio mestiere, del ruolo e dello statuto della scenografia.

Si aggiunga che Pietro gode anche di una certa autonomia e distanza dal teatro grazie al suo impegno parallelo in attività diverse da quella di scenografo.

Il biglietto da visita ritrovato tra le carte di una collezione privata, in cui Pietro si presenta come "Pittore, Scenografo e Architetto", stranamente non cita l'importante attività di fotografo, ma restituisce comunque l'identità di un artista attivo in campi diversi. L'attività fotografica, avviata a Venezia già negli anni '60 dell'Ottocento, gli offre uno sguardo privilegiato, e alcune analogie tra scatti fotografici e disegni dimostrano una felice integrazione fra le due arti. Come la fotografia può costituire uno strumento utile per il Bertoja scenografo, così il suo sguardo già allenato alla composizione e alla prospettiva in teatro probabilmente lo favorisce nella pratica fotografica.

Accanto all'attività di fotografo, ampiamente documentata in questo catalogo, dalle ricerche compiute è emerso un dato nuovo della sua vicenda biografica, che conferma la poliedricità della sua vita artistica: la 'scoperta' di una sua attività, seppur breve e circoscritta, come editore musicale. Tra gli appunti reperiti in una collezione privata alcuni riguardano lo Stabilimento Musicale Pietro Bertoja: un "Catalogo per numeri progressivi della musica proprietà dello Stabilimento" [fig. 1] elenca una serie di titoli di composizioni musicali di autori vari tra cui lo stesso Pietro<sup>4</sup>. L'attività editoriale di Pietro non sembra essere, a una prima ricognizione, particolarmente rilevante in termini quantitativi, ad oggi si contano solo una manciata di titoli editi dallo «Stabilimento musicale Pietro Bertoja». Al di là dell'esiguo numero di pubblicazioni si tratta di un dato che arricchisce la figura dello scenografo<sup>5</sup>. Con questa attività egli si ricollega a Valentino, il nonno paterno, che oltre a violoncellista, agente e impresario era anche copista, editore e mercante di musica. Pietro decide quindi di riprendere un'attività che era evidentemente cessata alla morte del nonno<sup>6</sup>, avvenuta nel 1810, e che il figlio Giuseppe non aveva proseguito. E in questo spirito imprenditoriale eclettico Pietro assomiglia al nonno paterno, che da maestro di violoncello si era inventato un mestiere, anzi due, impresario ed editore, che ruotavano intorno a diversi aspetti della vita teatrale e musicale. Scenografia, pittura, fotografia, editoria, composizione, tutte le attività di Pietro sembrano essere strettamente collegate. Anche il ruolo di autore e stampatore si configura come uno strumento di pubblicità e di promozione e insieme come ripresa di un'eredità artistica lasciata da un nonno ingegnoso a cui Pietro sembra assomigliare per talenti e creatività.

Nonostante le difficoltà incontrate nella ricerca, il lavoro di analisi e riordino dei bozzetti ha prodotto alcuni risultati significativi. È stato infatti possibile identificare il soggetto di alcuni bozzetti che



1. Pagina dai taccuini di Pietro Bertoja: "Spese per la musica 1891". Collezione privata.

non recano indicazioni. Lo si è fatto tramite un lavoro di comparazione con altri disegni, con lo studio delle didascalie sceniche delle varie opere e allargando la ricerca iconografica. Così è stato identificato il bozzetto per la scena prima del I atto di *Mefistofele* di Boito, opera particolarmente importante nella carriera di Bertoja. È un disegno che per le architetture, i particolari e i colori freddi, evoca l'immagine di una città nordica. Offre dunque elementi preziosi, ma ancora insufficienti per collegarlo al *Mefistofele* anche perché la didascalia di Boito "Francoforte sul Meno. Porta e bastioni" è molto sintetica. Elemento decisivo che ha consentito di stabilire la connessione è stato il confronto con alcune immagini antiche di Francoforte, in particolare la veduta della città tedesca realizzata dal pittore e scenografo di origine italiana Domenico Quaglio nel 1831. Non sappiamo se e come Bertoja abbia avuto accesso a queste immagini o ad altre analoghe, ma ci sembra evidente che le architetture, il fiume, il ponte ad arcate, le torri sono ripresi dal nostro come temi caratterizzanti l'immagine della città. Del resto non è improbabile che come fotografo egli avesse accesso a vedute di città, simili a quelle che lui stesso realizzava a Venezia, tanto più se di un pittore e scenografo di origini italiane che nella città della laguna aveva certamente soggiornato [figg. 2, 3]. Anche la serie dei bozzetti per il ballo *Rolla* è stata arricchita con il disegno per la scena per l'atto IV. Il procedimento d'identificazione è stato simile a quello per il *Mefistofele*. In questo caso la didascalia molto più dettagliata, Atto IV: "Loggia dei Frescobaldi a piè del ponte di Santa Trinità sull'Arno. Di faccia il Lung'Arno, Acciajuoli, i Palagi e le torri illuminate. In fondo l'adiacente piazza, è notte, sorge la luna" ha fornito una prima traccia, ma a sciogliere ogni dubbio è stato il raffronto con immagini antiche del luogo, che oggi appare molto diverso in quanto la Loggia dei Frescobaldi, citata nella didascalia, è stata abbattuta [figg. 4, 5].

Da questi esempi appare evidente che Bertoja, per realizzare i disegni, ha attinto a fonti iconografiche disponibili, per poi rielaborarle imprimendo alle scene "il colore locale, cioè il carattere del sito, clima stile epoca, in cui si suppone l'azione, trasportandovi lo spettatore..."<sup>7</sup>.

Il lavoro di ricerca ha anche consentito di far luce su alcuni momenti della carriera artistica di Bertoja. Il disegno per la seconda scena del primo atto di *Aida* che riporta l'indicazione manoscritta "Tempio Aida T. Comunale di Fiume 1885" ci ha suggerito di indagare sugli interventi realizzati da Pietro a Fiume. È con *Aida* e *Gioconda* che si inaugura il nuovo Teatro Comunale di Fiume il 3 ottobre del 1885 e Pietro si trova dunque a svolgere un compito prestigioso: la progettazione delle scene per le opere che inaugurarono il nuovo teatro della città. La scenografia non incontrò il



2. Pietro Bertoja, *Mefistofele*, I, 1. Collezione privata.



3. Domenico Quaglio, *Veduta di Francoforte*, 1831. Frankfurt am Main, Städel Museum.

favore della critica ma tuttavia il soggiorno fiumano rappresentò un momento felice della carriera dello scenografo. La sua presenza a Fiume non si limita all'impegno scenografico per gli spettacoli inaugurali, è attestata infatti la sua partecipazione ai lavori di decorazione interna del nuovo teatro della città. Questo, progettato dallo studio viennese Fellner & Helmer, vede impegnati tra il 1883 e il 1885 alcuni tra gli artisti più prestigiosi dell'epoca: i pittori Franz Matsch, Ernst e Gustav Klimt,



4. Pietro Bertoja, *Rolla*, IV, 1. Venezia, Museo Correr, n. 678.



5. Giuseppe Zocchi, *Ponte di Santa Trinità*, 1744.

lo scultore veneziano Augusto Benvenuti e lo stuccatore Santo Barbieri. Pietro si trova dunque a contribuire, nella doppia veste di decoratore e scenografo, a un'impresa che riunisce importanti artisti per uno dei teatri più grandiosi dell'impero asburgico.

Tra i disegni che è stato possibile identificare, uno non fa parte dei bozzetti scenografici e tuttavia è interessante perché raffigura una struttura architettonica effimera collocata a Venezia. [figg. 6, 7].

In questo caso il percorso seguito è stato diverso. Nelle ricerche su Pietro Bertoja ci si è imbattuti più volte in un altro Pietro Bertoja, zio del nostro Pietro in quanto fratello del padre Giuseppe. Si tratta del dott. Pietro Andrea Bertoja, medico chirurgo all'ospedale civile di Venezia e allievo del dott. Rima il quale nel 1833 crea a Venezia il Grande Stabilimento Galleggiante che porterà poi il suo nome. "Il Grande Stabilimento Bagni Rima" era una struttura mobile attraccata da maggio a settembre nei pressi della Chiesa della Salute verso San Marco, dotata di attrezzature per bagni caldi e freddi, dolci e salsi, semplici e medicati, a vapore e docciature. Lungo 123 metri e largo 17 lo stabilimento contava una cinquantina di camerini a spogliatoio. Fu ampliato nel 1835, e dotato di "Sirene", gondole da bagno con sotto la chiglia una gabbia di metallo per l'immersione delle signore. La notizia per noi rilevante è che alla morte di Rima, è proprio il dott. Bertoja a rilevare lo stabilimento. Alcune pubblicazioni coeve hanno consentito di stabilire una connessione tra le vicende dello stabilimento e il disegno non identificato. Un passo tratto da *Venezia e le sue Lagune*<sup>8</sup> fornisce alcuni elementi utili. Il primo riguarda la collocazione che sembra corrispondere bene al frammento di città schizzato sulla sinistra del disegno: "e lo stabilimento galleggiante sta ancora dove fu collocato dal Rima, tra la Dogana alla Salute e il magistrato di Sanità marittima, nella situazione più acconcia per la profondità e il corso dell'acqua, le magiche vedute e la vicinanza alla piazza

di San Marco". Il secondo attiene alla descrizione della struttura che presenta evidenti analogie con quella raffigurata nel disegno: "Ingrandito dal fondatore, e dal dott. Pietro Bertoja, che dopo la di lui morte ne acquistò la proprietà, si estende ora a 140 piedi in lunghezza e 40 a in larghezza, coperto parte da tavole e parte da tende. Viene tutti gli anni collocato al suo posto nel mese di maggio, e vi resta sino alla metà di settembre". Inoltre nella *Guida ai bagni di mare nella Laguna di Venezia*<sup>9</sup> la descrizione dello stabilimento accenna a piazzali:

mento è ben visibile. Certo il disegno documenta un interesse di Pietro per un soggetto diverso da quello scenografico e nel contempo restituisce a noi un'immagine molto viva e particolareggiata di un aspetto della vita veneziana.

Il lavoro di ricerca, confronto e integrazione fra immagini e documenti ha permesso di arricchire e integrare la produzione di Pietro. Le nuove attribuzioni e la creazione di nuclei consistenti di immagini organizzate per titoli e per soggetto hanno contribuito a fare ordine nel vasto corpus



**6.** Pietro Bertoja, *Prospetto del piazzale grande*. Collezione privata. In alto, si legge: "Prospetto del piazzale grande"; in basso diverse indicazioni: "aperto, stanza di lettura, ingresso al riparto signore, guardaroba signore".

**7.** Pietro Bertoja, *Piazzetta e gondola*. Collezione privata. È visibile lo stabilimento.

"lo stabilimento è fornito della lavanderia, della dispensa per la biancheria, dell'ufficio della direzione, della stanza pel medico, della sala d'aspetto, di piazzali, di corridoi, di gallerie...". L'indicazione presente in testa al disegno è proprio "Prospetto del piazzale grande". Dunque il disegno rappresenta i Bagni galleggianti fondati da Rima e acquistati dal dott. Pietro Bertoja. Non sappiamo perché Bertoja abbia realizzato questo disegno, propendiamo però per l'ipotesi che si tratti di un progetto per il rinnovamento decorativo dello stabilimento. Del resto, la Guida del 1853 informa che lo stabilimento "ricevette successivamente correzioni ed ingrandimenti". Ed è noto che Bertoja scattò alcune foto del Bacino di San Marco dove lo stabili-

di materiali. Il carattere stilistico di Pietro è ora più chiaramente delineato e la sua evoluzione, prima accanto al padre e poi in autonomia, più definita. Accanto allo sforzo di identificazione dei bozzetti si è cercato di allargare la prospettiva, prendendo in esame aspetti anche secondari dell'attività di Pietro. Ne emerge la figura di un artista poliedrico, capace di passare con abilità da una forma artistica all'altra, fortemente legato a Venezia, ma anche inserito in una rete più ampia. Un artista con solide basi nella tecnica e nella tradizione di scuola ottocentesca, e nel contempo aperto alle novità e interessato ad ambiti diversi dalla scenografia in senso stretto.

<sup>1</sup> Ringrazio Maria Ida Biggi e Mercedes Viale Ferrero che hanno seguito il lavoro con incoraggiamenti e indicazioni partecipi, contribuendo in modo significativo alle mie ricerche e alla costruzione del catalogo.  
<sup>2</sup> "La Fama. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri", giovedì 27 luglio 1854, n. 60, p. 238.  
<sup>3</sup> Ringrazio il personale di Biblioteche e Archivi che ho esplorato, senza il cui aiuto e disponibilità molte informazioni non sarebbero state acquisite: Fondazione Giorgio Cini, Museo Correr, Biblioteca Nazionale Marciana e Casa Goldoni a Venezia; Biblioteca Gambalunga di Rimini; Biblioteca Oliveriana e Archivio Comunale di Pesaro; Archivio del Teatro Comunale di Bologna; Archivio Comunale di Ferrara; Archivio del Teatro di Rijeka, Archivio di Stato di Udine.

<sup>4</sup> I titoli delle composizioni di Pietro Bertoja evocano sempre Venezia: *Ricordo dei Bagni di Venezia* (Al Lido, Gondoliera, Addio a Venezia), *Notti Veneziane*.  
<sup>5</sup> *Musica del passato. Tre melodie per canto e pianoforte trascritte da canti del XVI secolo da Giuseppe Carisi. Prima serie. Baldassere Donato, Romanza; Paolo Gradeno, Canzone; Orazio Vecchi, Romanza*, Stabilimento musicale Pietro Bertoja, Venezia, s.d.; *Ricordo dell'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia 1887: gran marcia composta e ridotta per pianoforte solo [da] Massimiliano Della Rovere*, Stabilimento musicale Pietro Bertoja, Venezia, 1887; *Ricordo dell'inaugurazione del monumento a S.M. Vittorio Emanuele 2.: Gran marcia per pianoforte... Op.175 / Massimiliano Della Rovere*, Stabilimento musicale Pietro Bertoja, Venezia, 1887; *Six quatuors pour flute, violon ou pour*

*deux violons alto et basse: ouvre 1 / composes par Louis Gianella*, Stabilimento musicale Pietro Bertoja, Venezia, s.d.

<sup>6</sup> Il cui cospicuo archivio era stato acquistato nel 1813 dalla Casa Ricordi.  
<sup>7</sup> Il testo di Pietro Bertoja è tratto dalla sua introduzione alla collezione dei bozzetti scenografici ed è stato trascritto e pubblicato da M.I. Biggi, in M.T. Muraro, M.I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Marsilio, Venezia, 1998, pp. 30-31.  
<sup>8</sup> *Venezia e le sue Lagune*, Venezia, stabilimento Antonelli, 1847, p. 309.  
<sup>9</sup> C. Barzilai, *Guida ai bagni di mare nella Laguna di Venezia*, Andrea Santini, Venezia, 1853, pp. 163-169.

## Avvertenze

Il nucleo più consistente dei disegni di Giuseppe e Pietro Bertoja è conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo Correr di Venezia: nelle pagine seguenti la didascalia del singolo disegno riporta il numero con cui sono schedati presso il Museo, numero che fa riferimento alla distribuzione progressiva che avevano all'interno degli Album Bertoja, donati al Museo dall'erede Carlo Zambon Bertoja nel 1964. Altri disegni qui presentati provengono da collezioni private e sono indicati, laddove possibile, con il numero, generalmente presente sul margine destro in matita, preceduto da 'ex' che sta a segnalare la posizione che avevano nella distribu-

zione degli Album originari, prima della donazione al Museo Correr. I disegni provenienti dal Museo Civico di Portofino riportano il numero di inventario all'interno delle collezioni del Museo stesso. I disegni appartenenti ad altri, come quelli di proprietà della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, non hanno numero. Le dimensioni dei disegni sono omogenee e vanno da un minimo di 320x220 mm, ad un massimo di 475x320 mm; i bozzetti colorati sono eseguiti ad acquerello, gli schizzi preliminari a matita o a penna a inchiostro nero.

PIETRO BERTOJA

**I / Opere**

---

# Adelchi

Melodramma tragico in cinque atti di Giovanni Battista Niccolini, musica di Giuseppe Apolloni.  
Prima rappresentazione Vicenza, Teatro Eretenio, 14 agosto 1852.  
Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1856.



## Atto I, scena 1

*Le Alpi della Valle di Susa. Sur un dirupo a man destra di chi guarda ha un convento di frati che salmeggiano. È il mattutino e l'aria va gradatamente rischiarando del giorno che nasce.*

**In alto:** "Adelchi Op."  
Venezia, Museo Correr, n. 915.



## Atto II, scena 1:

*La notte è fitta. Da lontano sulla destra dello spettatore il Palagio dei Re Longobardi in prospetto internamente illuminato con Atrio praticabile dal Fondo. Una spaziosa scala di marmo rischiarata da grandi fanali che ardono all'aperto sul pianerottolo cala nei giardini e fiori, acqua, ombre, statue. Sulla sinistra tutto una boscaglia e nel più denso gli avanzi d'un antica torre. Scolti marmi, colonne, archi infranti.*

**In alto:** "Adelchi".  
Venezia, Museo Correr, n. 999.

# L'Africana

Grand-opéra in cinque atti di Eugène Scribe, musica di Giacomo Meyerbeer.  
Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 28 aprile 1865.  
Rimini, Teatro non identificato.



## Atto I, scena 1:

*L'aula del Consiglio del Re di Portogallo a Lisbona. Porte in fondo, porte laterali: a diritta il seggio del presidente sopra un palco: intorno ad esso i posti dei consiglieri.*

**In alto:** "Africana atto I".  
**In basso:** "I Africana Rimini Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 160.

## Atto II, scena 1:

*Un carcere dell'Inquisizione. In fondo a sinistra un banco: nel mezzo un gran pilastro massiccio; su questo pilastro una grande carta geografica.*

**In alto:** "Africana Atto II".  
**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Venezia, Museo Correr, n. 958.





■ **Atto III, scena 1,1:**

La nave dell'Ammiraglio. Lo spaccato del bastimento in tutta la sua larghezza; si vede il primo ponte e l'interno del secondo. Sul primo si innalzano gli alberi, dal fondo si vede il mare: il secondo rischiarato da una lampada, è diviso in due parti, una la camera d'Inez, l'altra quella dell'Ammiraglio.

In alto: "Africana atto III". In basso: "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 132.



■ **Atto III, scena 1,2:**

Un'orda di indiani e selvaggi armati d'improvviso assalta il bastimento e mette lo scompiglio a tutti i portoghesi che fuggono di qua e di là perseguitati.

In alto: "Africana atto III alla fine (...)".

Collezione privata, n. ex 242.



■ **Atto IV, scena 1:**

Spiaggia del mare. A sinistra ingresso di un tempio indiano, a destra un palazzo; in fondo monumenti sontuosi.

In alto: "Africana atto IV Rimini".

In basso: "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 159.



■ **Atto IV, scena 1.**

Collezione privata.





■ **Atto V, scena 1:**

*I giardini della regina. Alberi tropicali, fiori e frutta: a sinistra l'entrata del palazzo reale.*

**In alto:** "Africana atto V I S Rimini".

Collezione privata, n. ex 149.



■ **Atto V, scena 1.**

Collezione privata.



■ **Atto V, scena 2:**

*Un promontorio che domina il mare.*

*Un albero occupa il mezzo della scena.*

**In alto:** "Manzanillo Africana".

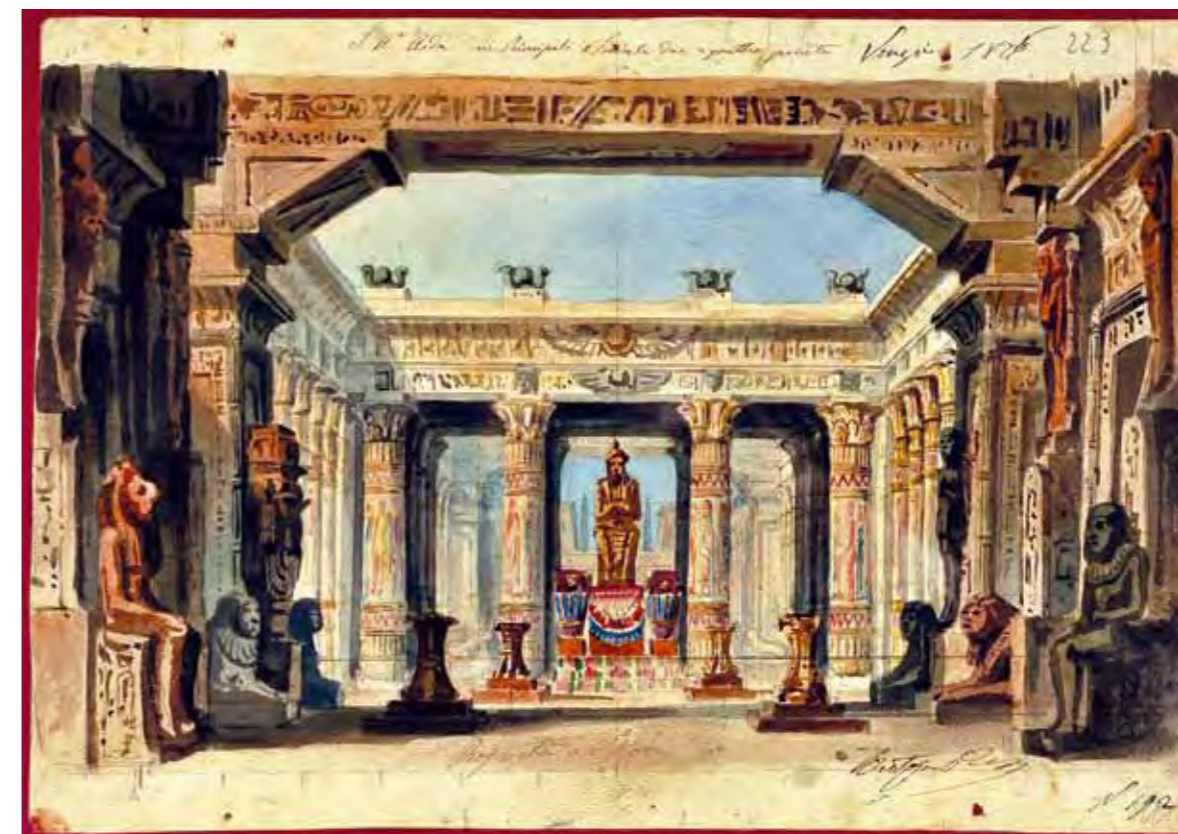
Collezione privata.

# Aida

Opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Giuseppe Verdi.

Prima esecuzione il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871 e Milano, Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872.

Venezia, Teatro Malibran, 11 luglio 1876 / Vicenza, Teatro Eretenio, 1878 / Udine, Teatro Minerva, 8 agosto 1878 / Palermo, Teatro Bellini, Stagione 1880-1881 / Fiume, Teatro Comunale, 3 ottobre 1885.



■ **Atto I, scena 2:**

*Interno di tempio di Vulcano a Menfi. Una luce misteriosa scende dall'alto. Una lunga fila di colonne, l'una a l'altra addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie divinità. Nel mezzo della scena, sopra un palco coperto da tappeti, sorge l'altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d'oro si innalza il fumo degli incensi.*

**In alto:** "S. II Aida due principali 1 fondale due o quattro quinte Venezia 1877 (corretto 76)".

**In basso:** "Proprietà artistica Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 223.



■ **Atto I, scena 2.**

**In alto:** "Interno del tempio di Vulcano a Menfi / Aida Per Palermo Teatro Bellini 1880". **In basso:** "Proprietà artistica Bertoja Pietro".

Collezione privata n. ex 222.



■ **Atto I, scena 2.**

**In alto:** "Tempio Aida T. Comunale di Fiume 1885".

**In basso:** "Proprietà artistica Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 255.

**Atto III, scena 1:**

*Le rive del Nilo. Rocce di granito fra cui crescono dei palmiti. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà nascosto tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna.*

**In alto:** "Aida (cancellato) Mosè Il Nilo".

Pordenone, Museo Civico d'Arte, n. inv. 1295.

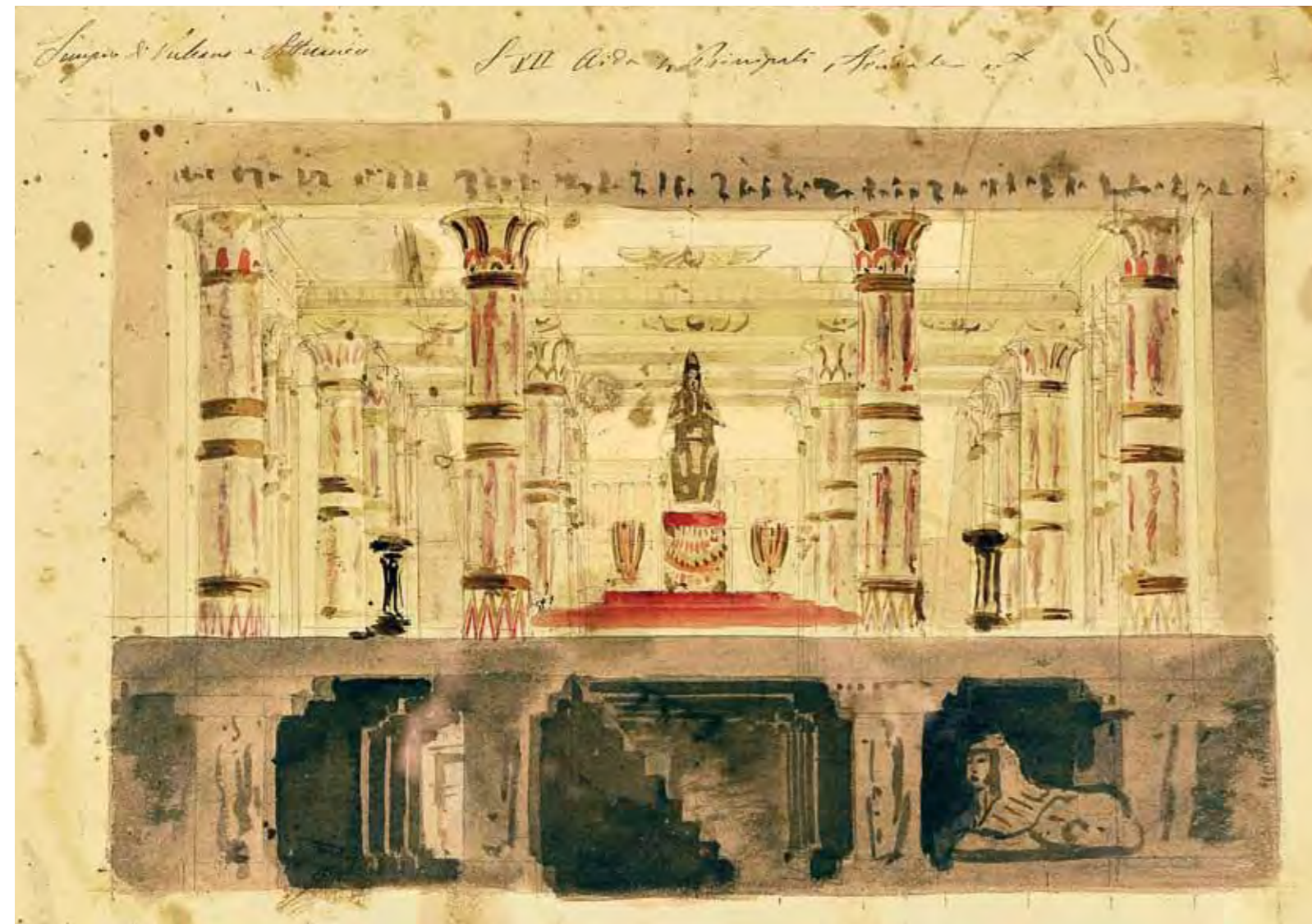
Probabilmente si tratta di un bozzetto utilizzato per entrambe le opere: *Mosè* di Rossini va in scena al Teatro Malibran nel 1872, *Aida* nel 1876.

**Atto IV, scena 2:**

*La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio di Vulcano splendente d'oro e di luce: il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arche si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta.*

**In alto:** "Tempio di Vulcano Sotterraneo S. VII Aida, 4 principali, fondale".

Collezione privata, n. ex 185.



## Aurora di Nevers

Melodramma in tre atti e prologo di Michele Buono, musica di Giuseppe Sinico.

Prima rappresentazione Trieste, Teatro Grande, 12 marzo 1861.

Trieste, Teatro Grande, 12 marzo 1861.

**Atto I, scena 1:**

*È notte. La scena presenta una grotta artificiale né giardini del palazzo reale ove si festeggia l'inaugurazione della banca di Law. In mezzo alla grotta sorge una fontana, ed in mezzo ad essa s'innalza la statua allegorica del Mississippi, detto il fiume d'oro, la quale ha sotto il braccio sinistro un corno rovesciato, onde scaturisce abbondante limpida linfa. Di mezzo alle rocce di stalattiti, onde si compone la grotta, serpeggiano ruscelletti limpidissimi. La statua è ornata di ghirlande di fiori. In questa grotta si cantano le lodi dell'inauguratore della banca di Francia.*

**In alto:** "per un'opera del Maestro Sinico Trieste".

**In basso:** "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 146.

**Atto I, scena 1.**

Venezia, Museo Correr, n. 640.

**Atto II, scena 3:**

*Sala poligona nel palazzo misterioso del Gonzaga fuori di Parigi: nella facciata di prospetto, porta praticabile: nelle adiacenti, invetriate, onde traspare parte del giardino illuminato; a fianco di queste, due porte segrete [...]*

**In alto:** "Aurora di Nevers Op. M. Sinico Trieste T. Comunale".

Collezione privata.

## Un ballo in maschera

Melodramma in tre atti di Antonio Somma, musica di Giuseppe Verdi.  
Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 17 febbraio 1859.  
Trieste, Teatro Comunale, 26 dicembre 1865 / Città e teatro non identificati.



■ **Atto I, scena 1:**

È il mattino. Una sala nella casa del Governatore. In fondo l'ingresso nelle sue stanze.

Collezione privata, n. ex 190.



■ **Atto III, scena 3:**

Vasta e ricca sala da ballo splendidamente illuminata, e parata a festa.

In basso: "Sala illuminata Ballo in Maschera III S. Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 126.

## La Bohème

Opera in quattro quadri di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini.  
Prima rappresentazione Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1896.  
Città e teatro non identificati.



■ **Quadro III:**

La barriera d'Enfer. Al di là della barriera, il boulevard esterno e, nell'estremo fondo, la strada d'Orléans che si perde lontana fra le alte case e la nebbia del febbraio, al di qua, a sinistra, un Cabaret ed il piccolo largo della barriera; a destra, il boulevard d'Enfer; a sinistra, quello di Saint-Jacques [...]

In basso: "Boeme atto III" "Bertoja Pietro".

Collezione privata.



■ **Quadro III.**

Dipinto a olio, cm 50x60 circa.

Collezione privata.

# Carmen

Opéra-comique in quattro atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di Georges Bizet.  
Prima rappresentazione Parigi, Opéra-Comique, 3 marzo 1875.  
Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1888.



■ **Atto I:**  
*Una piazza a Siviglia. A destra la porta della manifattura di tabacco. [...]*  
**In alto:** "I S Carmen".  
Collezione privata, n. ex 198.

# Cavalleria rusticana

Opera in un atto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, musica di Pietro Mascagni.  
Prima rappresentazione Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890.  
Città e teatro non identificati.



*La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. Nel fondo, a destra, chiesa con porta praticabile. A sinistra, l'osteria e la casa di mamma Lucia. È il giorno di Pasqua.*  
Collezione privata, n. ex 218.

Collezione privata.



Collezione privata.

Collezione privata.

# Cenerentola

Fiaba musicale in tre atti di Maria Pezzè-Pascolato, musica di Ermanno Wolf Ferrari.  
Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 22 febbraio 1900.  
Venezia, Teatro La Fenice, 22 febbraio 1900.

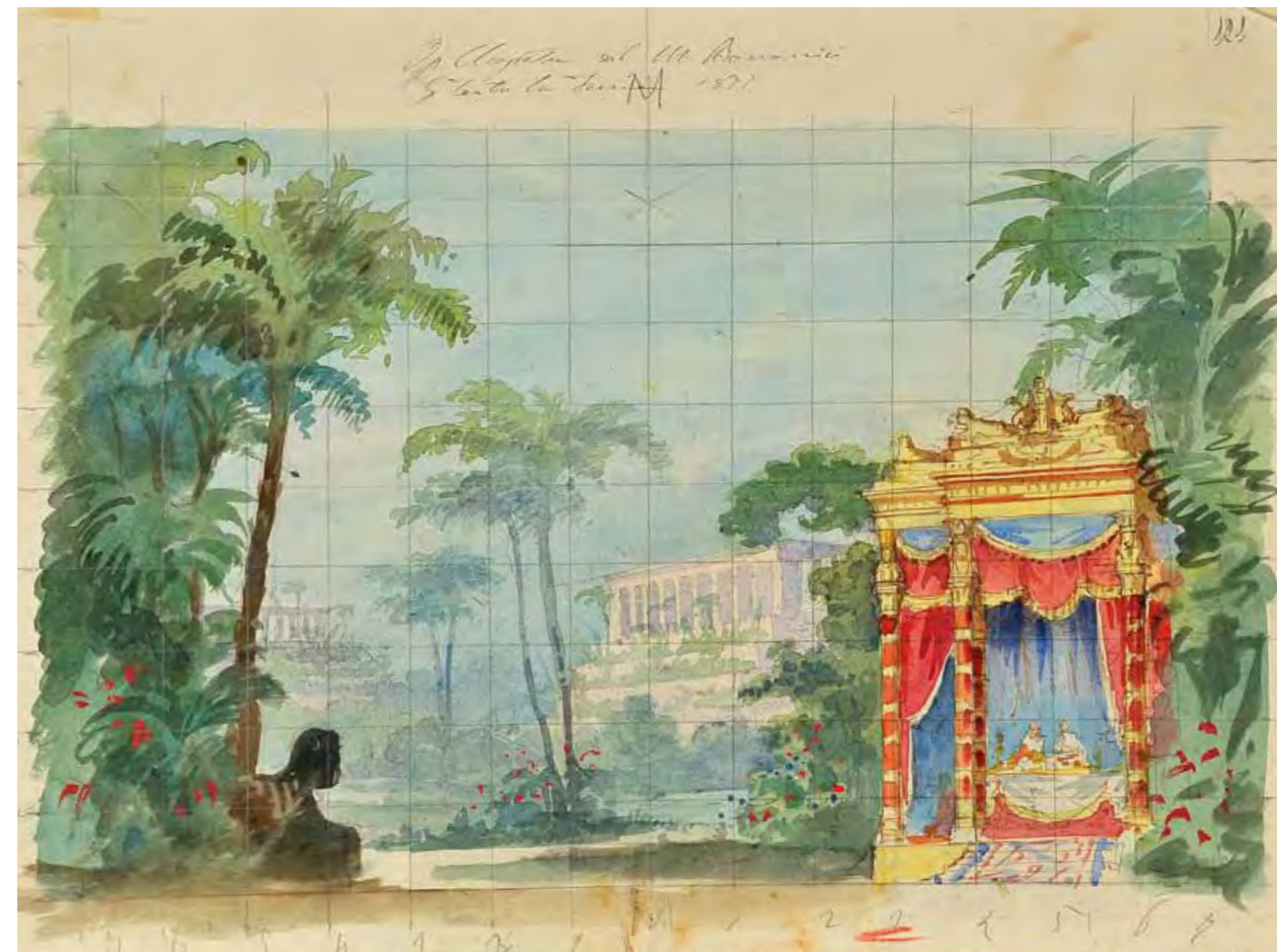


## Atto I.

*Cucina in casa della matrigna di Cenerentola. In fondo, a destra, un finestrone ad arco acuto, decorato di marmi e annerito dal tempo; al finestrone s'accede per quattro gradini. A sinistra, molto innanzi, sporgente sulla scena, un grande camino. A destra, verso il fondo, l'uscio di strada; più avanti, un'altra porta, che conduce alle camere. Tavola, grande credenza con piatti, seggioloni; in un canto un arcolajo ed una scopa; gabbia alla parete; una piccola sedia accanto al camino. Dal finestrone, a piccoli vetri rotondi, entra una luce rossa di tramonto, che va man mano declinando, sino che annotta.*  
Venezia, Museo Correr, n. 955

# Cleopatra

Opera ballo in quattro atti di Enrico Golisciani, musica di Ferdinando Bonamici.  
Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 8 Febbraio 1879.  
Venezia, Teatro La Fenice, 8 Febbraio 1879.



## Atto III:

*I giardini regali. Ai lati boschetti di palme. Verso il fondo ricco padiglione, che nel disciudersi, mostra una mensa adorna di fiori, di dorati nappi e di vasi, ed imbandita con fasto e splendidezza.*  
**In alto:** "Op. Cleopatra del M. Bonamici / G Teatro La Fenice 1877".  
Collezione privata, n. ex 121.



■ **Atto IV:**

*Delubro sotterraneo destinato alle tombe de' Tolomei. A destra alcuni scalini per quali si ascende alla marmorea Statua d'Iside. In alto a sinistra, porta di bronzo chiusa, a cui si accede per una lunga e stretta scalinata. In basso, porticina segreta. È notte. Due lampade sepolcrali rischiarano la scena.*

**In alto:** "Cleopatra op. del M. Bonamici quando fu scritta nel 1881 alla Fenice Venezia. Sotterraneo nella reggia ove Cleopatra vinta da Cesare fatti trasportare tutti i suoi tesori e gl'idoli si rifugia con tutta la sua corte".

**In basso:** "Scala praticabile principali e fondaletto" "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 227.



■ **Atto IV.**

Venezia, Museo Correr, n. 999.



■ **Atto IV.**

Venezia, Museo Correr, n. 588.

## Il Conte Verde

Dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville, musica di Giuseppe Libani.  
Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 6 aprile 1873.

Treviso, Teatro Sociale, 20 gennaio 1877.



■ **Atto IV:**

*Atrio a grandi arcate nell'interno di un monastero di monache dell'Ordine di Santa Chiara presso Chambéry. Una fila di cipressi corre in giro parallelamente alle gallerie dell'atrio. In fondo una cancellata. Nel mezzo una croce di legno sopra un piedistallo di marmo basato su tre gradini. Da un lato il prospetto della Chiesa alla cui porta si accede parimente per tre gradini. Dal lato opposto alla chiesa la statua di Santa Chiara innanzi a cui arde una lampada. È l'alba.*

**In alto:** "Chiosstro Op. Conte Verde Sociale di Treviso 1876".

Collezione privata, n. ex 156.

## Cristoforo Colombo

Dramma lirico in quattro atti e un epilogo, libretto e musica di Alberto Franchetti.  
Prima rappresentazione Genova, Teatro Carlo Felice, 9 ottobre 1892.

Ferrara, Teatro Comunale, 6 febbraio 1895.



■ **Atto II:**

*Anno 1492. L'Oceano. La Santa Maria occupa orizzontalmente la scena. Il sole è già tramontato e la sera ascende già e inombra cielo e mare. Lontano si scorge la Pinta.*

Venezia, Museo Correr, n. 981.



■ **Atto III:**

Anno 1503. Presso a Xaragua sulle rive del lago Sacro. A destra l'ingresso alla grotta Oabina, dove i selvaggi indiani seppelliscono i loro eroi.

**In alto:** "Op. C. Colombo di Franchetti a Ferrara".

Venezia, Museo Correr, n. 881.



■ **Epilogo:**

Anno 1506. A Medina del Campo. Oratorio reale. La cripta che racchiude i sepolcri dei Re di Castiglia, sotto, nel mezzo, in piena oscurità. È appena l'alba.

**In alto:** "Stile ogivale o arco acuto Teatro Comunale di Ferrara 1895" "Ultima scena Op. Cristoforo Colombo del M. Franchetti".

**Sul margine destro:** "N.B. La distanza fra le scale sarà maggiore di quello che è indicato qui nel bozzetto 2 Principali 2 Quinte 2 Parapetti Fondale coi vetri trasparenti Fondaletto della cripta - spezzato scale ect."

Collezione privata, n. ex 239.

## Dinorah, ossia il pellegrinaggio a Ploermel

Opera semiseria in tre atti di Jules Barbier e Michel Carré, musica di Giacomo Meyerbeer. Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 4 aprile 1859.

Verona, Teatro Nuovo, 1874.



■ **Atto I, scena 1:**

Luogo alpestre e selvaggio rischiarato dagli ultimi raggi del tramonto. Sul davanti la capanna di Corentino. Porta a dritta. In fondo una finestra bassa. A sinistra un vecchio seggiolone; tavola e credenza rustiche. Molti viottoli s'incrociano ai fianchi della collina che domina la capanna. Qua e là macchie ed alberi torti da vento. Larghe zone luminose solcano l'orizzonte.

**In alto:** "I S Dinorah T. N. Verona Carn. 1874". **In basso:** "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 145.



■ **Atto II, scena 2:**

Una landa deserta, che si estende a perdita di sguardo fino al mare. Qua e là grandi pietre druidiche. In fondo un burrone, di cui un albero rovesciato riunisce i due capi. Più lontano un largo stagno cinto di canne. Le acque sono ritenute da argini che impediscono di traboccare e d'inondare la landa. È notte oscura piena. Qualche baleno solca l'orizzonte. Il vento soffia. Spessi nuvoli corrono il cielo.

In alto: "Dinorah".

Pordenone, Museo Civico d'Arte, inv. 1301.



■ **Atto III, scena 1:**

Un sito agreste. Albeggia.

In alto: "Ult S Dinorah Teatro N. Verona 1874".

In basso: "Proprietà artistica" "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 151.

## Don Carlo

Opera ballo in cinque atti di Joseph Méry e Camille du Locle, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 11 marzo 1867.

Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1869 / Teatro La Fenice, 26 dicembre 1870.



■ **Atto I, scena 1:**

La foresta di Fontainebleau. Inverno. Nel fondo, in lontananza, il palazzo reale. A destra, un grande masso forma una specie di antro.

In alto: "Don Carlos I S.".

Collezione privata.



■ **Atto II, scena 1:**

Chiostro del Convento di San Giusto. A destra, una cappella illuminata. Vi si vede, attraverso ad un cancello dorato, la tomba di Carlo V. A sinistra, porta che mena all'esterno. In fondo, la porta interna del Chiostro. Giardino con alti cipressi. È l'alba.

In alto: "Per D. Carlos".

Venezia, Museo Correr, n. 421.



■ **Atto II, scena 1.**

In alto: "Opera D. Carlo S. 2".

In basso: "Bertoja 1870".

Venezia, Museo Correr, n. 477.





■ **Atto II, scena 2:**

Un sito ridente alla porta del Chiostro di San Giusto. Una fontana; sedili di zolle; gruppi d'alberi d'aranci, di pini e di lentischi. All'orizzonte le montagne azzurre dell'Estremadura. In fondo, a destra, la porta del Convento. Vi si ascende per qualche gradino.

In alto: "Op. D. Carlo S. 3".

In basso: "Bertoja 1870".

Venezia, Museo Correr, n. 100.



**Ballo della Regina. La Peregrina.** Entro una magica grotta, fatta di madreperla e di corallo, alcune meravigliose perle dell'Oceano sono nascoste ad ogni occhio profano, custodite dalle Onde gelose.

In alto: "D. Carlos Fenice".

Venezia, Museo Correr, n. 426.



■ **Atto II, scena 2.**

Collezione privata.

■ **Atto III, scena 1:**

I Giardini della Regina a Madrid. Un boschetto chiuso. In fondo, sotto un arco di verzura, una stanza con una fontana, Notte chiara.

In alto: "Op D. Carlos".

Venezia, Museo Correr, n. 1094.

■ **Atto III, scena 1.**

Venezia, Museo Correr, n. 419.



■ **Atto III, scena 2:**

Una gran Piazza innanzi Nostra Donna d'Atocha. A destra, la Chiesa, cui conduce una grande scala. A sinistra, un palazzo. In fondo, altra scalinata che scende ad una piazza inferiore in mezzo alla quale si eleva un rogo di cui si vede la cima. Grandi edifici e colline lontane formano l'orizzonte.

In alto: "Opera D. Carlo S. 6". In basso: "Bertoja 1870".

Venezia, Museo Correr, n. 878.



■ **Atto IV, scena 1:**

Il gabinetto del Re a Madrid.

In alto: "Opera D. Carlo S. 7". In basso: "Bertoja 1870".

Venezia, Museo Correr, n. 1160.

# Don Sebastiano

Dramma serio in cinque atti di Eugène Scribe, musica di Gaetano Donizetti.  
Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 13 novembre 1843.  
Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1855 / Teatro La Fenice, 20 febbraio 1869.



## Atto II, scena 1:

La scena è in Africa. Abitazione di Ben Selim, nei dintorni di Fez.

**In alto:** "D. Sebastiano". Sul supporto su cui è incollato il disegno si legge: "Op. D. Sebastiano Quando fu data per la prima volta in Venezia al G. T. la Fenice stagione 55-56 scenografi Bertoja Giuseppe e Pietro".

Venezia, Museo Correr, n. 294.



## Atto III, scena 1.

**In alto:** "Don Sebastiano".

Venezia, Museo Correr, n. 740.



## Atto II, scena 2:

La pianura d'Alcazar Kebir dopo la battaglia, sparsa di morti dei due campi. A sinistra dello spettatore un macigno.

**In alto:** "D. Sebastiano".

Venezia, Museo Correr, n. 316.

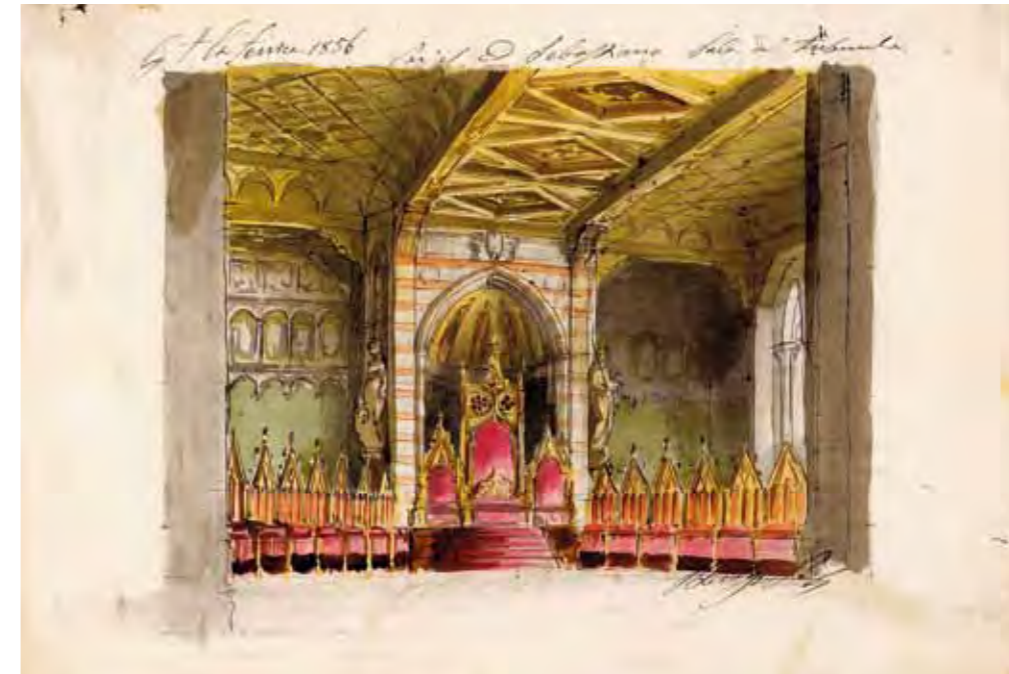


## Atto III, scena 1:

La piazza principale di Lisbona. A sinistra la facciata della cattedrale parata a lutto. È notte.

**In alto:** "Don Sebastiano". Sul supporto su cui è incollato il disegno si legge: "Scenario dell'opera Don Sebastiano la prima volta che fu data in Venezia al G.T. La Fenice stagione 1855-56. Scenografi Bertoja Giuseppe e Pietro".

Venezia, Museo Correr, n. 296.



## Atto IV, scena 1:

Sala d'aspetto solenne e severa nella quale siede il tribunale supremo della Giustizia.

**In alto:** "G. T. la Fenice 1856 per il D. Sebastiano Sala del Tribunale".

**In basso:** "Bertoja Pietro".

Venezia, Museo Correr, n. 84.



## Atto IV, scena 1.

**In alto:** "D. Sebastiano".

Venezia, Museo Correr, n. 295.

# Ernani

Dramma lirico in quattro atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.  
Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 9 marzo 1844.

Venezia, Teatro La Fenice, 25 gennaio 1853 / Trieste, Teatro Grande, 6 ottobre 1855 / Teatro Grande, 5 dicembre 1857 /  
Vicenza, Teatro Eretenio, 1877.



■ **Atto III, scena 1:**

*Sotterranei sepolcrali che rinserrano la tomba di Carlo Magno in Acquisgrana. A destra dello spettatore avvi lo stesso monumento con porta di bronzo, sopra la quale leggesi in lettere cubitali l'iscrizione "Karolo Magno": in fondo scalea che mette alla maggior porta del sotterraneo, nel quale si vedranno altri minori sepolcri; sul piano della scena altre porte che conducono ad altri sotterranei. Due lampade pendenti dal mezzo spandono una fioca luce su quegli avelli.*

Venezia, Museo Correr, n. 340.



■ **Atto III, scena 1.**

Venezia, Museo Correr, n. 379.



■ **Atto III, scena 1.**

In alto: "Ernani Vicenza".

Venezia, Museo Correr, n. 1011.

# Ero e Leandro

Opera in tre quadri Tobia Gorrio (Arrigo Boito), musica di Luigi Mancinelli.

Prima esecuzione Festival di Norwich, 8 ottobre 1896 e in forma scenica Madrid, Teatro Real, 30 novembre 1897.

Venezia, Teatro La Fenice, 15 gennaio 1898 (?).



■ **Atto I:**

*Il tempio di Venere. Nel fondo un lato del portico annesso al tempio di Venere, a sinistra la facciata del pronao. La scena è a cielo scoperto. Mirti, cipressi, platani, oleandri, verdeggiano davanti alle colonne e da tutti i punti della scena. Nel mezzo la statua di Venere, a destra la statua d'Apollo. La porta del pronao è aperta, vi sarà un' ara ardente sulla soglia. Nel fondo, attraverso un intercolonnio del portico e dove le fronde si diradano, si vedrà un lembo di mare tranquillo e d'orizzonte; la stella Venere brillerà sul mare.*

In basso: "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 241.



■ **Atto II:**

*L'Afrodizio. Parte del tempio di Venere consacrata ai misteri, splendidamente illuminando da candelabri e da torcie. [...] Nel fondo l'altare di Venere altissimo, più bassi gli altari d'Apollo e di Bacco.*

In alto: "Ero e Leandro di M. Mancinelli Atto II".

Collezione privata, n. ex 236.

# Falstaff

Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893.  
Ferrara, Teatro Comunale, 12 febbraio 1895.



■ **Atto I, scena 1:**

L'interno dell'«Osteria della Giarrettiera». Una tavola, un gran seggiolone, una panca. Sulla tavola i resti di un gran desinare, parecchie bottiglie e un bicchiere. Calamio, penne, carta, una candela accesa.

In alto: «Op. Falstaff M. Verdi I S.».  
Collezione privata, n. ex 230.



■ **Atto I, scena 2:**

Giardino. A sinistra la casa di Ford. Gruppi d'alberi nel centro della scena.

In alto: «Falstaff Atto I S. II Teatro Comunale Ferrara 1894».

In basso: «Bertoja Pietro».  
Collezione privata, n. ex 199.



■ **Atto II, scena 2:**

Una sala nella casa di Ford. Ampia finestra nel fondo. Porta a destra, porta a sinistra e un'altra porta verso l'angolo di destra nel fondo che esce sulla scala. Un'altra scala nell'angolo del fondo a sinistra. Dal gran finestrone spalancato si vede il giardino. Un paravento chiuso sta appoggiato alla parete sinistra, accanto ad un vasto camino. Armadio addossato alla parete di destra. Lungo le pareti, un seggiolone e qualche scranna. Sul seggiolone, un liuto. Sul tavolo, dei fiori.

In alto: «Falstaff atto II S. II».  
In basso: «Bertoja Pietro»  
Collezione privata, n. ex 231.



■ **Atto III, scena 2:**

Il parco di Windsor. Nel centro, la grande quercia di Herne. Nel fondo, l'argine di un fosso. Fronde foltissime. Arbusti in fiore. È notte. Si odono gli appelli lontani dei guardia-boschi. Il parco a poco a poco si rischiarirà coi raggi della luna.

In alto: «Op. Falstaff M. Verdi ultima S. Teatro Comunale di Ferrara 1895».

In basso: «Bertoja Pietro».  
Collezione privata, n. ex 229.



■ **Atto III, scena 2.**

In alto: «Falstaff Atto III S. II».

In basso: «Bertoja Pietro».  
Collezione privata, n. ex 154.

# Faust

Dramma lirico in cinque atti di Jules Barbier e Michel Carré, musica di Charles Gounod.

Prima rappresentazione Parigi, Théâtre Lyrique, 19 marzo 1859.

Trieste, Teatro Comunale, 24 settembre 1864 / Venezia, Teatro Malibran, 5 marzo 1895.



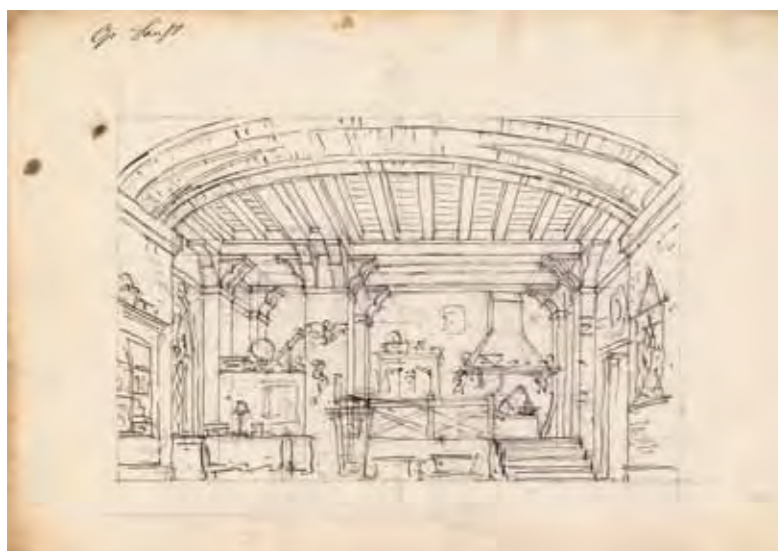
■ **Atto I, scena 1:**  
*Gabinetto di Faust. È notte. Fausto solo. Egli è seduto a una tavola coperta di libri e pergamene: un libro gli sta aperto dinanzi. La sua lampada è presso a spegnersi.*  
**In alto:** "Scena I".  
**In basso:** "Bertoja" "Trieste 1864 Danziger".  
 Timbro: "Direzione teatrale".  
 Collezione privata, n. ex 785.



■ **Atto IV, scena 1:**  
*Una strada. A sinistra la casa di Margherita; a destra la chiesa.*  
**In alto:** "Faust".  
 Venezia, Museo Correr, n. 1014.



■ **Atto IV, scena 2:**  
*La Chiesa*  
**In basso:** "Bertoja Pietro".  
 Collezione privata.



■ **Atto I, scena 1.**  
**In alto:** "Op. Faust".  
 Venezia, Museo Correr, n. 788.



■ **Atto III, scena 1:**  
*Il giardino di Margherita. Nel fondo, il muro con piccola porta. A sinistra un boschetto. A destra un padiglione con una finestra di fronte al pubblico. Alberi e macchie.*  
**In alto:** "Scena 3 Faust Op.". **In basso:** "Bertoja" "Trieste 1864 Danziger".  
 Timbro: "Direzione Teatrale".  
 Venezia, Museo Correr, n. 507.

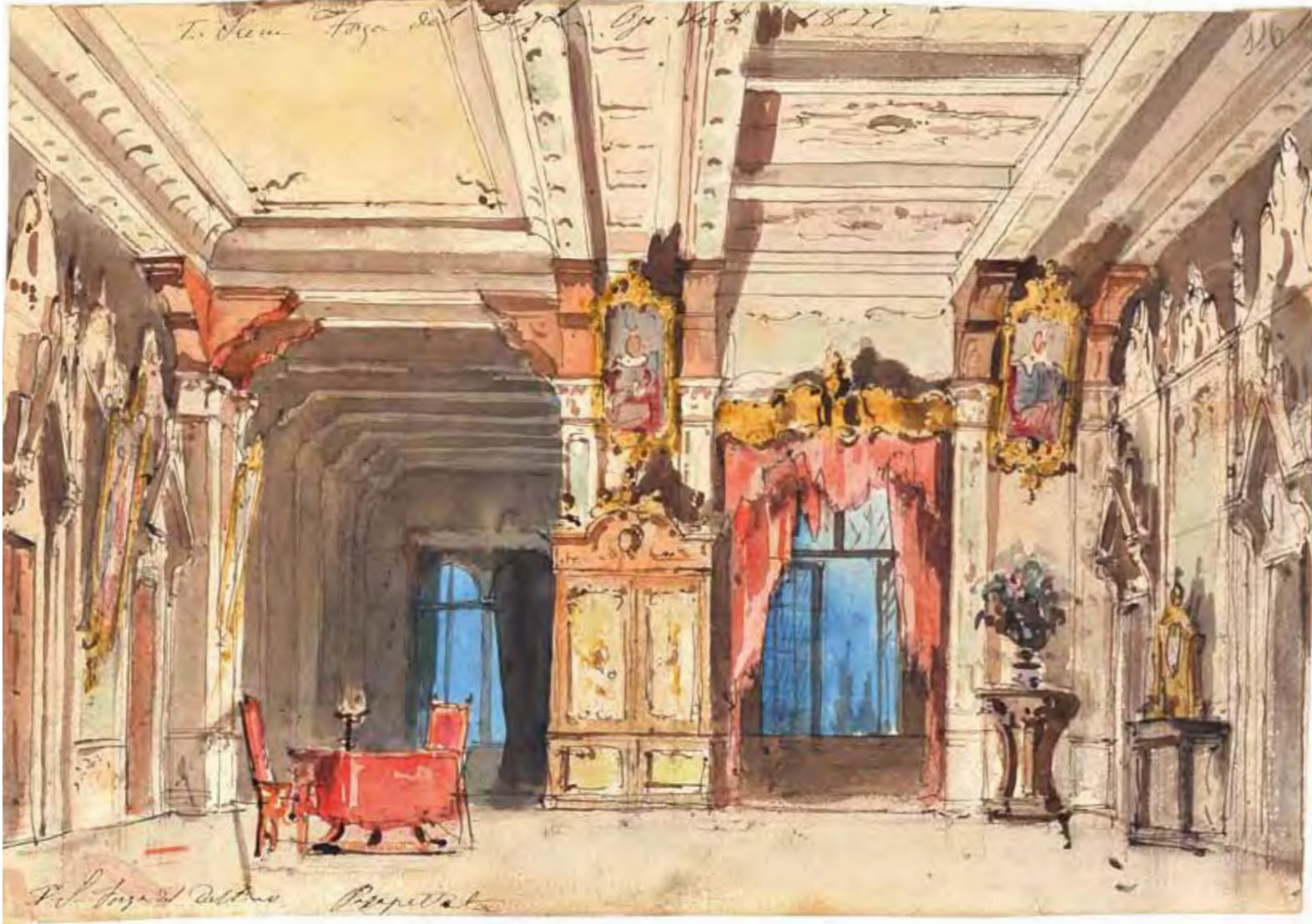


■ **Atto V, scena 1:**  
*Prigione.*  
**In alto:** "Scena 6". **In basso:** "Bertoja".  
 Timbro: "Direzione Teatrale" "Trieste 1864 Danziger".  
 Venezia, Museo Correr, n. 315.

# La forza del destino

Melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni e Francesco Maria Piave,  
 musica di Giuseppe Verdi.  
 Prima rappresentazione San Pietroburgo, Teatro Grande, 29 ottobre (stile russo)  
 10 novembre 1862.

Mantova, Teatro Sociale, 1874 / Venezia, Teatro Rossini, 22 aprile 1876.



## ■ Atto I, scena 1:

Una sala tappezzata di damasco con ritratti di famiglia ed arme gentilizie, addobbata nello stile del secolo 18°, però in cattivo stato. Di fronte due finestre: quella a sinistra chiusa, l'altra a destra aperta e praticabile, dalla quale si vede un cielo purissimo, illuminato dalla luna, e cime di alberi. Tra le finestre è un grande armadio chiuso, contenente vesti, biancherie, ecc., ecc. Ognuna delle pareti laterali ha due porte. La prima a destra dello spettatore è la comune; la seconda mette alla stanza di Curra. A sinistra in fondo è l'appartamento del Marchese, più presso al proscenio quello di Leonora. A mezza scena, alquanto a sinistra, è un tavolino coperto da tappeto di damasco, e sopra il medesimo una chitarra, vasi di fiori, due candelabri d'argento accesi con paralumi, sola luce che schiarirà la sala. Un seggiolone presso il tavolino; un mobile con sopra un oriuolo fra le due porte a destra; altro mobile sopra il quale è il ritratto, tutta figura, del Marchese, appoggiato alla parete sinistra. La sala sarà parapettata.

In alto: "I Scena Forza del Destino Op. Verdi 1877".

In basso: "I Scena Forza del Destino Parapettata".

Collezione privata, n. ex 116.



## ■ Atto II, scena 1:

Grande cucina d'una osteria a pianterreno. A sinistra è la porta d'ingresso che dà sulla via; di fronte una finestra ed un credenzone con piatti, ecc., ecc. A destra in fondo un gran focolare ardente con varie pentole; più vicino alla bocca-scena breve scaletta che mette ad una stanza, la cui porta è praticabile. Da un lato gran tavola apparecchiata con sopra una lucerna accesa.

In basso: "2° S. Forza del Destino".

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Centro Studi Teatro.



## ■ Atto II, scena 1.

Collezione privata.



## ■ Atto II, scena 2:

Una piccola spianata sul declivio di scoscesa montagna. A destra precipizii e rupi; di fronte la facciata della chiesa della Madonna degli Angeli; a sinistra la porta del convento, in mezzo alla quale una finestrella; da un lato la corda del campanello. Sopra vi è una piccola tettoia sporgente. Al di là della chiesa alti monti col villaggio d'Hornachuelos. La porta della chiesa è chiusa, ma larga, sopra d'essa una finestra semicircolare lascerà vedere la luce interna. A mezza scena, un po' a sinistra, sopra quattro gradini s'erge una rozza croce di pietra corrosa dal tempo. La scena sarà illuminata da luna chiarissima.

In basso: "III Scena Forza del Destino".

Collezione privata, n. ex 138.



■ **Atto III, scena 1:**

*Bosco. Notte oscurissima.*

In basso: "proprietà artistica Bertoja Pietro. Mantova 1874 IV S. Forza del Destino".

Venezia, Museo Correr, n. 113.



■ **Atto III, scena 1.**

Collezione privata, n. ex 137.



■ **Atto III, scena 3:**

*Accampamento militare presso Velletri. Sul davanti a sinistra è una bottega da rigattiere; a destra altra, ove si vendono cibi, bevande, frutta. All'ingiro tende militari, baracche di rivenduglioli, ecc., ecc. È notte - la scena è deserta.*

In basso: "VI S. Forza del Destino".

Collezione privata, n. ex 123.



■ **Atto III, scena 3.**

In alto: "Accampamento Forza del Destino". In basso: "Scena soltanto disegnata ultimo lavoro di Giuseppe Bertoja" "Bertoja Pietro".

Venezia, Museo Correr, n. 512.



■ **Atto IV, scena 1:**

*Interno del convento della Madonna degli Angeli. Meschino porticato circonda una corticella con aranci, oleandri, gelsomini. Alla sinistra dello spettatore è la porta che mette alla via; a destra altra porta sopra la quale si legge «Clausura».*

In alto: "7 S. Op. Forza del Destino 1873 (corretto 74) al Sociale Mantova".

In basso: "VII Forza del Destino" "Bertoja Pietro".

Collezione privata.



■ **Atto IV, scena 1.**

In basso: "Op. Forza del Destino Teatro di Mantova 1874 Bertoja Pietro".

Collezione privata.



■ **Atto IV, scena 2:**

*Valle fra rupi inaccessibili, attraversata da un ruscello. Nella sinistra dello spettatore è una grotta con porta praticabile, e sopra una campana che si potrà suonare dall'interno. È il tramonto. La scena si oscura lentamente; la luna apparisce splendidissima.*

**In alto:** "Ultima scena Forza del Destino Op. Verdi Teatro Sociale Mantova 1874".

**In basso:** "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 130.



■ **Atto IV. Scena 2.**

**In alto:** "Proprietà artistica" "Ultima S Forza del Destino 1875".

**In basso:** "VIII S Forza del Destino".  
Collezione privata, n. ex 153.

■ **Atto IV. Scena 2.**

**In alto:** "ultima Scena Forza del Destino non eseguito".

**In basso:** Ultimo schizzo di Giuseppe Bertoja. Pietro Bertoja".

Venezia, Museo Correr, n. 939.

## Fosca

Melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Carlos Gomes.

Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 16 febbraio 1873.

Città e teatro non identificati.



■ **Atto I, scena I e Atto IV:**

*Rocce a sinistra, che si perdono nelle quinte e si congiungono al mare, che occupa in fondo due terzi della scena, formando in lontananza un seno frastagliato di rupi. A destra, l'atrio ed un lato esterno di una casa rustica in parte diroccata, la quale dalle quinte si protrae fino al fondo occupando una terza parte della linea di prospetto [...]*

**In alto:** "I S Fosca".

**In basso:** "Bertoja Pietro"  
Collezione privata.



■ **Atto II, scena 2 (?):**

*Una piazzetta in Venezia. Poco al di là della metà della scena corre in linea retta da una quinta all'altro un canale. In fondo un po' a sinistra una strada praticabile che giunge fino alla riva opposta del canale. Un ponte, praticabile anch'esso, traversa in linea lievemente obliqua il canale e congiunge la strada alla parte anteriore della scena che forma la piazza, in modo che l'ultimo gradino del ponte si trovi perfettamente nel mezzo. A sinistra lunga linea di case ornate a festa con bandiere e cortinaggi. [...]*

Venezia, Museo Correr, n. 963.



# La Gioconda

Melodramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito), musica di Amilcare Ponchielli.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 8 aprile 1876.

Venezia, Teatro Rossini, 13 ottobre 1876 / Bologna, Teatro Comunale, 8 ottobre 1882 / Venezia, Teatro La Fenice, 11 gennaio 1885 / Fiume, Teatro Comunale, 3 ottobre 1885 / Venezia, Teatro Malibran, 5 marzo 1895.



## ■ Atto I:

*La bocca dei leoni. Il cortile del Palazzo Ducale parato a festa. Nel fondo la Scala dei Giganti e il Portico della Carta colla porta che adduce nell'interno della chiesa di San Marco. A sinistra lo scrittoio d'uno scrivano pubblico. Sopra una parete del cortile si vedrà una fra le storiche bocche dei leoni [...]*

Venezia, Museo Correr, n. 903.



## ■ Atto II:

*Notte. Un brigantino visto di fianco. Sul davanti, una riva deserta d'isola disabitata nelle acque di Fusina. Nell'estremo fondo, il cielo in qualche parte stellato, e la laguna; a destra, la luna tramonta dietro una nube. Sul davanti, un altarino della vergine con una lampada rossa accesa. «Hecate», il nome del brigantino, sta scritto a prua. Alcune lanterne sul ponte.*

Venezia, Museo Correr, n. 1020.



## ■ Atto IV:

*Il Canal Orfano. L'atrio d'un palazzo diroccato nell'isola della Giudecca. Nell'angolo di destra, un paravento disteso, dietro il quale sta un letto. Un gran portone di riva nel fondo da cui si vedrà la laguna e la piazzetta di San Marco illuminata a festa. Una immagine della Madonna ed una croce appesa al muro. Un tavolo, un canapè, sul tavolo una lucerna e una lanterna accese, un'ampolla di veleno, un pugnale. Sul canapè, vari adornamenti scenici di Gioconda. A destra della scena, una lunga e buia calle.*

**In alto:** "Ultimo Gioconda Malibran Quaresima 1895".

Collezione privata, n. ex 212.

# Il Guarany

Melodramma in quattro atti di Antonio Scalvini, musica di Carlos Gomes.  
Prima rappresentazione, Milano, Teatro alla Scala, 19 marzo 1870.  
Venezia, Teatro Rossini, 25 dicembre 1880.



■ **Atto II, scena 1.**

La grotta del selvaggio. A destra un'ampia grotta che occupa metà della scena, a sinistra un folto bosco; presso la grotta vi è un grosso tronco d'albero spezzato dal fulmine. È notte.

In basso: "T Rossini 1879" "II Scena Guarany" "Bertoja Pietro Venezia 1881".  
Collezione privata.



■ **Atto IV, scena 1:**

I sotterranei del castello. Rischiarati da una face confitta in un pilastro. Una porta nel fondo con una scala, che conduce agli appartamenti. Una rozza porta a destra, che comunica con gli altri sotterranei. Una piccola porta a sinistra. Da un lato vari barili di polvere accatastati.

In alto: "Guarany Ult S."  
Venezia, Museo Correr, n. 672.

# Guglielmo Ratcliff

Tragedia in quattro atti di Heinrich Heine (traduzione Andrea Maffei), musica di Pietro Mascagni.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 16 febbraio 1895.  
Venezia, Teatro La Fenice, 10 gennaio 1903.



■ **Quadro II:**

Taverna di ladri.  
In alto: "Op. Ratcliff S. 2°"  
Op. Mascagni".  
In basso: "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex. 224.



■ **Quadro III:**

Luogo selvaggio presso il Negro Sasso. Notte. A sinistra, rocce fantastiche e tronchi d'alberi. A destra un monumento in forma di croce. Sibili di vento. Si veggono due bianche figure di nebbia, che l'una e l'altra si tendono con vivo affetto le braccia senza potersi accostare, e da ultimo spariscono.

In alto: "Ratcliff S. 3 Opera Mascagni".  
In basso: "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex. 237.



■ **Quadro IV:**

Castello di Mac-Gregor. Camera illuminata. Nel mezzo, un gabinetto coperto da tende.

In alto: "Ratcliff S. 4° Op. Mascagni".

In basso: "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 226.

## Linda d'Ispahan

Melodramma fantastico in cinque atti di Rodolfo Saggiotti e Silvio Bonmartini, musica di Francesco Malipiero.

Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 1 aprile 1871.

Venezia, Teatro La Fenice, 1 aprile 1871.



■ **Atto IV, scena 1:**

Luogo montuoso. In cima ad un colle scorgesi un eremo di sacerdoti maomettani, con piccola moschea. A sinistra, l'ingresso alla caverna di Irma. È il tramonto.

In alto: "Linda d'Ispahan Op. Malipiero Fenice".

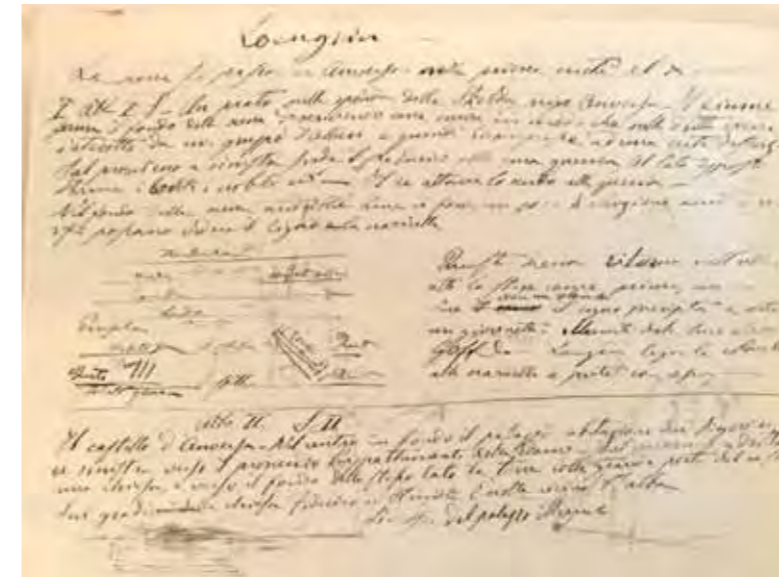
Venezia, Museo Correr, n. 1120.

## Lohengrin

Opera in tre atti di Richard Wagner.

Prima rappresentazione Weimar, Hofoper, 28 agosto 1850.

Venezia, Teatro La Fenice, 31 dicembre 1881 / Ferrara, Teatro Comunale, 2 febbraio 1889 / Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1889.



■ **Atto I, scena 1:**

Un prato sulla sponda della Scheda presso Anversa. Il fiume forma il fondo della scena descrivendo una curva, in modo che sulla dritta viene interrotto da un gruppo di alberi, e quindi ricomparisce ad una certa distanza.

Collezione privata.



■ **Atto II, scena 1.**

Collezione privata.

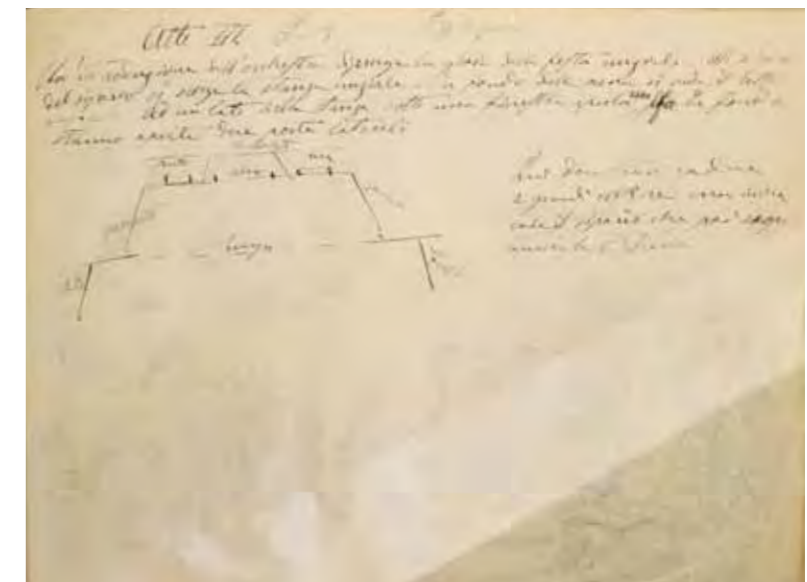


■ **Atto II, scena 1:**

Il castello di Anversa. Nel centro in fondo il palazzo, abitazione dei Signori. A sinistra verso il proscenio l'appartamento delle Dame. Sul proscenio a dritta una chiesa, e verso il fondo dallo stesso lato la torre con la grande porta del castello.

In alto: "Lohengrin Fenice".

Collezione privata.



■ **Atto III, scena 1.**

Piantazione.

Collezione privata.

## I Lombardi alla prima Crociata

Opera in quattro atti di Temiostocle Solera, musica di Giuseppe Verdi.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 11 febbraio 1843.  
Città e teatro non identificati.



■ **Atto II, scena 3:**

*Recinto dell'Harem.*

**In alto:** "Harem Lombardi".

**In basso:** "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 131.

## Lucia di Lammermoor

Dramma tragico in due parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti.  
Prima rappresentazione Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835.  
Bologna, Teatro Comunale, 11 ottobre 1854.



■ **Parte I, atto I, scena 2:**

*Parco. Nel fondo della scena un fianco del castello, con piccola porta praticabile. Sul davanti la così detta fontana della Sirena [...]*

**In alto:** "Il Lucia Bologna apertura del Comunale Autunno 1854".

**In basso:** "Questa scena eseguita al Comunale di Bologna fu composta ed eseguita in ore 10 (?) e piacque molto."

Venezia, Museo Correr, n. 76.

## Lucrezia Borgia

Melodramma in un prologo e due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1833.  
Verona, Teatro Filarmonico, Carnevale 1874 / Milano, Teatro Dal Verme, Primavera 1875.



■ **Prologo, scena 1:**

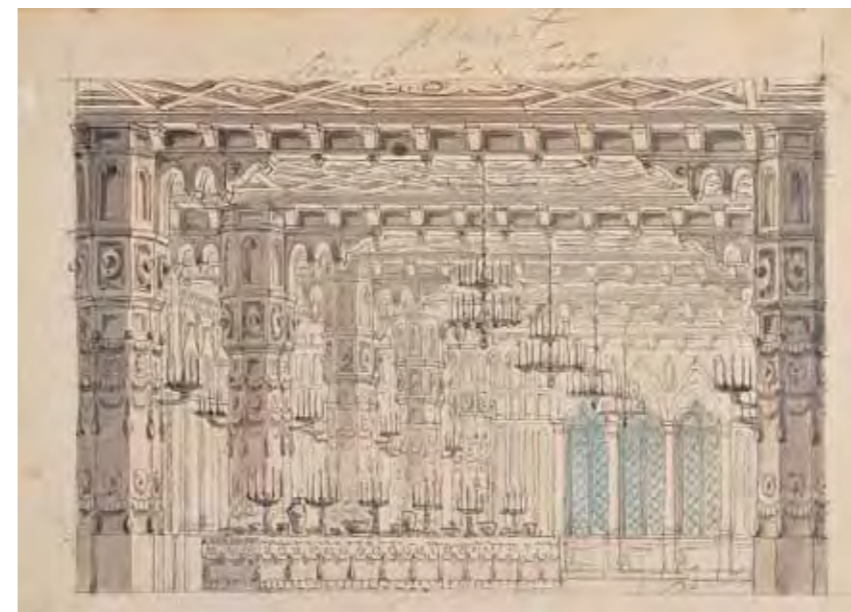
*Terrazzo nel palazzo Grimani in Venezia. (Festa di notte. Alcune maschere attraversano di tratto in tratto il teatro. Dai due lati del terrazzo si vede il palagio splendidamente illuminato: in fondo il canale della Giudecca, sul quale si veggono a passare ad intervalli nelle tenebre alcune gondole; in lontano Venezia al chiaror della luna).*

**In alto:** "I S. Lucrezia Borgia Carnevale 1874 Teatro Filarmonico Verona e Primavera 1875 Dal Verme Milano."

Pordenone, Museo Civico d'Arte, inv. 1300.

## Macbeth

Tragedia lirica in quattro atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.  
Prima rappresentazione Firenze, Teatro Della Pergola, 14 marzo 1847.  
Trieste, Teatro Comunale, 17 gennaio 1865.



■ **Atto II, scena 3:**

*Magnifica sala. Mensa imbandita.*

**In alto:** "Macbet Teatro Comunale di Trieste 1862".

**In basso:** "Bertoja".

Collezione privata.

# La madre slava

Melodramma serio in tre atti di Luigi Fichert, musica di Nicolò de Stermich.  
Prima rappresentazione Trieste, Teatro Comunale, 3 aprile 1865.  
Trieste, Teatro Comunale, 3 aprile 1865.



■ **Atto II, scena 1:**

La scena rappresenta un piano. Da un de' lati scorgesi in qualche distanza il casoggiato, dall'altro il sentiero che mette alle montagne. Nel mezzo sorge una chiesa illuminata di dentro.

In alto: "S. 2 La Madre Slava Bertoja".



■ **Atto III, scena 1.**

Senza didascalia scenica.

In alto: "S. 3 La Madre Slava".

In basso: "Bertoja".

Venezia, Museo Correr, n. 795.

# I maestri cantori di Norimberga

Opera in tre atti di Richard Wagner.  
Prima rappresentazione Monaco di Baviera, Nationaltheater, 21 giugno 1868.  
Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1899.

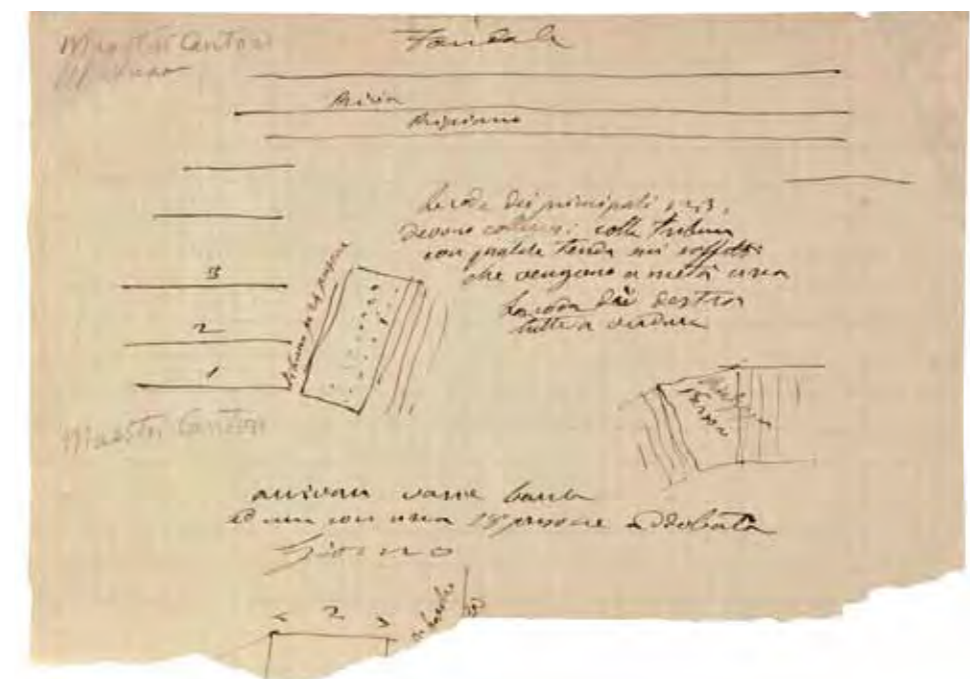


■ **Atto III, scena 2:**

Al sollevarsi delle cortine verso l'alto, la scena è cambiata. Essa rappresenta una prateria all'aperto; nel lontano sfondo, la città di Norimberga. La Pegnitz serpeggia nel piano; il piccolo fiume è mantenuto praticabile nei punti più stretti. [...] Una tribuna rialzata, con banchi e posti a sedere, è stata eretta in disparte sulla destra; già è stata ornata con le bandiere delle corporazioni arrivate [...] Tende, con bevande e rinfreschi di tutti i generi, limitano del resto i lati dello spazio principale sul davanti.

In basso: "Maestri Cantori Wagner Fenice"

Collezione privata, n. ex. 238.



■ **Atto III, scena 2.**

Piantazione

In alto: "Maestri Cantori III Scena".

Collezione privata.

# Manon Lescaut

Dramma lirico in quattro atti di Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Ruggero Leoncavallo, Domenico Oliva, Marco Praga, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi, musica di Giacomo Puccini.  
Prima rappresentazione Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1893.

Città e teatro non identificati / Ferrara, Teatro Comunale, 24 dicembre 1893 (?).



## ■ Atto I:

*Ad Amiens. Un vasto piazzale presso la porta di Parigi. Un viale a destra. A sinistra un'osteria con porticato sotto al quale sono disposte varie tavole per gli avventori. Una scaletta esterna conduce al primo piano dell'osteria.*

**In alto:** "Manon Lescaut Op. del M. Cav. Giacomo Puccini atto I".

**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Pordenone, Museo Civico d'Arte, inv. 1294.



## ■ Atto I.

**In alto:** "Manon Lescaut del M. Cav. Giac. Puccini Atto I".

**In basso:** "Bertoja Pietro"  
Collezione privata.



## ■ Atto II, scena 1:

*A Parigi. Salotto elegantissimo in casa di Geronte. Nel fondo due porte. A destra ricchissime e pesanti cortine nascondono l'alcova. A sinistra, presso alla finestra, una ricca pettiniera. Sofà, sedili, poltrone, un tavolo.*

**In alto:** "Manon Lescaut Op. del M. Cav. Giacomo Puccini Atto II".

**In basso:** "Bertoja Pietro proprietà artistica" "G. Puccini" "Con la firma di Puccini".  
Pordenone, Museo Civico d'Arte n. 1293.



## ■ Atto III:

*L'Havre. Piazzale presso il porto. Nel fondo, il porto: a sinistra, l'angolo d'una caserma. Nel lato di faccia al pianterreno, una finestra con grossa ferriata sporgente. Nella facciata verso la piazza, il portone chiuso, innanzi al quale passeggia una Sentinella. Il mare occupa tutto il fondo della scena. Si vede la metà di una nave da guerra. A destra, una casa, poi un viottolo; all'angolo, un fanale ad olio che rischiarando.*

**In alto:** "Op. Manon Lescaut del M. G. Puccini S. 3". **In basso:** "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 235.



## ■ Atto IV:

*In America. Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orleans. Terreno brullo ed ondulato; orizzonte vastissimo; cielo annuvolato. Cade la sera.*

**In alto:** "Manon Lescaut del M. Cav. Puccini atto IV". **In basso:** "visto G. Puccini Firma del Maestro". **A destra:** "Bertoja Pietro"  
Pordenone Museo Civico d'Arte, "inv. 1286".



## ■ Atto IV.

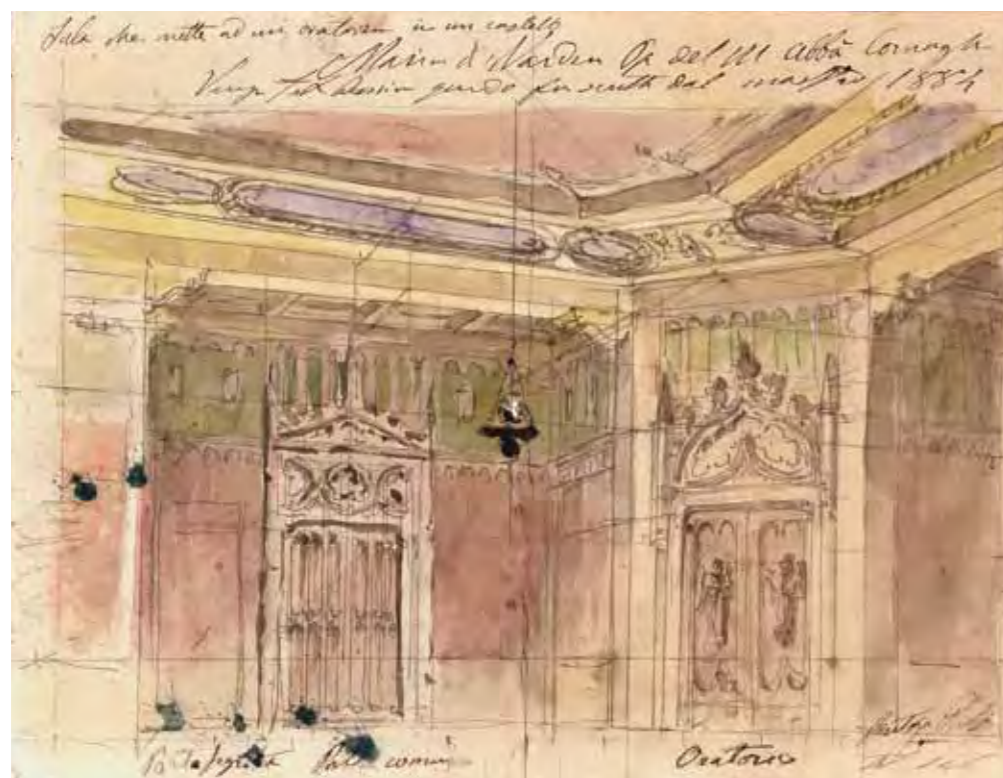
**In alto:** "Ferrara Manon Lescaut Massenet [sic] Ult. S.". Venezia, Museo Correr, n. 508.

# Maria di Warden

Opera ballo in quattro atti di Cesare Bordiga, musica di Pietro Abbà Cornaglia.  
Prima rappresentazione Venezia, Teatro Rossini, 29 novembre 1884.  
Venezia, Teatro Rossini, 29 novembre 1884.



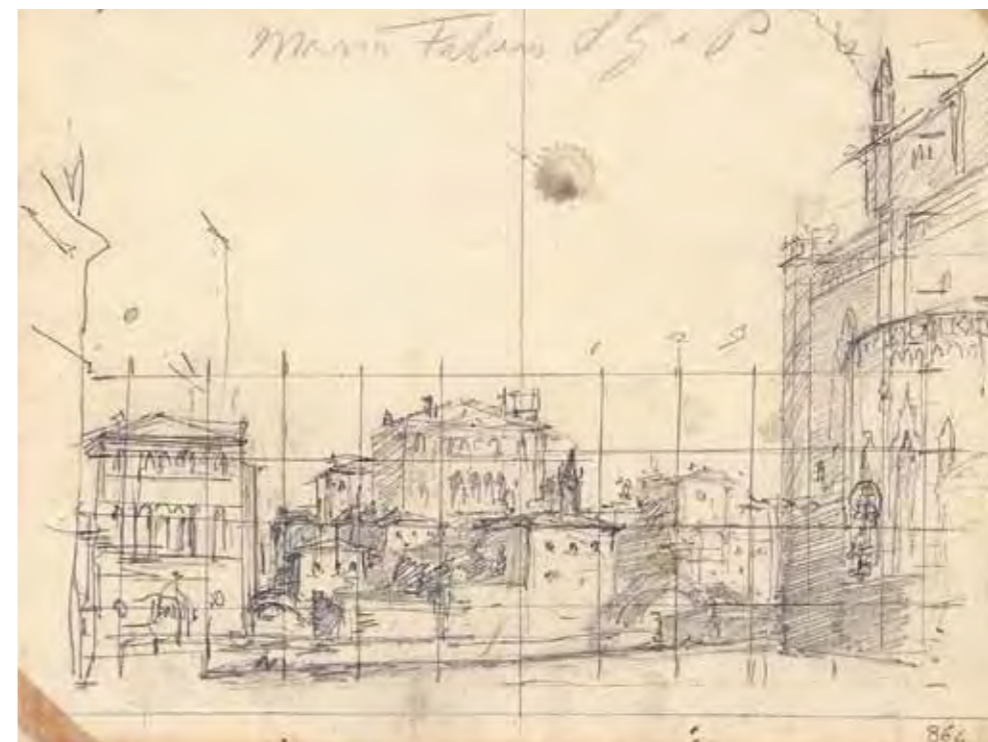
■ **Atto IV, scena 2:**  
Vasta e tetra sala annessa alla Camera di Maria. Da un lato una porta che mette ad un piccolo oratorio, aprendosi la quale dovrà vedersi l'interno illuminato da una lampada. Porta comune in mezzo ed un'altra nascosta nella tappezzeria. Sul davanti una poltrona e una tavola su cui un bacile con anfora e calice. È notte e una lampada appesa in mezzo al soffitto rischiara debolmente la scena.  
**In alto:** "Maria di Warden Rossini Venezia".  
Venezia, Museo Correr, n. 806.



■ **Atto IV, scena 2.**  
**In alto:** "Sala che mette ad un oratorio in un castello / Maria di Warden Op del M. Abbà Cornaglia / Venezia Teatro Rossini quando fu scritta dal maestro 1884. In basso sono indicati: "Porta segreta Porta comune (?) Oratorio" "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 148.

# Marin Faliero

Tragedia lirica in tre atti di Giovanni Emanuele Bidera, musica di Gaetano Donizetti.  
Prima esecuzione Parigi, Théâtre des Italiens, 12 Marzo 1835.  
Rimini, Teatro Vittorio Emanuele, 25 dicembre 1881.



■ **Atto II, scena 1:**  
Piazza di S. Giovanni e S. Paolo. (È notte.).  
**In alto:** "Marin Faliero S. G e P".  
Venezia, Museo Correr, n. 864.

■ Locandina del Teatro Vittorio Emanuele di Rimini, dicembre 1881 - gennaio 1882.  
Si legge: "Le scene del Marino Faliero sono opera e proprietà del scenografo Pietro Bertoja di Venezia".  
Rimini, Biblioteca Gambalunga.



■ **Atto III, scena 1:**  
Appartamento del Doge.  
**In alto:** "Marin Faliero" "Pola (?)".  
Venezia, Museo Correr, n. 816.



# Marion De Lorme

Dramma lirico in quattro atti di Marco M. Marcello, musica di Carlo Pedrotti.  
Prima rappresentazione Trieste, Teatro Comunale, 16 novembre 1865.  
Trieste, Teatro Comunale, 16 novembre 1865.



## Atto I:

Una camera da letto: in fondo una finestra aperta che dà sopra un poggiuolo: a diritta una tavola su cui una lampada accesa; vicino alla tavola un sofa: a sinistra una porta chiusa da una cortina; nell'ombra un letto.

**In alto:** "Opera Marion de Lorme S.1 Atto I stabile. Camera da letto". **In basso:** "Timbro Direzione Teatrale". "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 325.



## Atto II:

Una piazza di Blois: a destra sul dinanzi l'esterno d'una osteria con tavole e sedili; più indietro un cavalletto di ferro dove si attaccano gli atti pubblici; in fondo si vede la città in anfiteatro e le torri di S. Nicola sulle colline coperte di case: a sinistra una piccola casa.

**In alto:** "Marion de Lorme Atto 2. Scena stabile. Via remota di Blois". **In basso:** "Timbro Direzione Teatrale". "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 1043.



## Atto IV:

Cortile nella corte di Beaugency cinto di mura; a destra una porta alta, a sinistra piccola porta; nel fondo a sinistra un ampio velario di stoffa nera copre un'apertura nel muro di cinta.

**In alto:** "Marion de Lorme Atto 4. Scena stabile. Cortile nella Torre di Beaugency".  
**In basso:** "Timbro Direzione Teatrale". "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 510.

# Matilde di Shabran

Opera semiseria in due atti di Jacopo Ferretti, musica di Gioachino Rossini.  
Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 24 febbraio 1821.  
Trieste, Teatro Comunale, 3 ottobre 1865.



## Atto I, scena 1:

Atrio gotico d'un antico Castello. Torre con porta praticabile. Due lapidi presentano scritto, l'una [...]

**In alto:** "S. 1. Opera Matilde. Atrio di un antico castello".

**In basso:** "Visto e approvato. Trieste 3 Agosto 1865" "Timbro Direzione teatrale". "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 987.



## Atto I, scena 1.

**In alto:** "Matilde di Shabran".  
Venezia, Museo Correr, n. 385.



## Atto III, scena 4:

Montagna diroccata.

**In alto:** "Opera Matilde Scena ultima Montagna con caduta d'acqua". **In basso:** "Timbro Direzione teatrale". "Visto e approvato, Trieste 3 Agosto 1865" "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 829.



# Mefistofele

Opera in quattro atti, un prologo e un epilogo, libretto e musica di Arrigo Boito.

Prima esecuzione della versione con prologo e cinque atti Milano, Teatro alla Scala, 5 marzo 1868.

Prima rappresentazione della versione riveduta Bologna, Teatro Comunale, 4 ottobre 1875.

Venezia, Teatro Rossini, 13 maggio 1876 / Teatro La Fenice, 8 marzo 1879 / Padova, Teatro dei Concordi, 25 gennaio 1881 / Venezia, Teatro La Fenice, 15 aprile 1899.



## ■ Prologo in cielo:

*Nebulosa.*

**In alto:** “Quando quest’opera venne prodotta al Comunale di Bologna la musica del prologo non si sentiva affatto e ciò perché lo scenografo aveva dipinto la scena su di un telone tutto chiuso, il quale trovandosi vicino alla boccascena, divideva le voci dal pubblico come se fosse un muro effettivo. Dovendo io eseguire nel seguente Carnevale le scene di quest’Opera al Rossini di Venezia, cercai di evitare tale inconveniente ideando questa scena ed ottenni pienamente lo scopo tanto che la casa Ricordi e il M. Boito vollero il bozzetto come pure gli altri 7; ed in tutti i teatri ora si eseguisce questa scena. Gli spazi AB sono tutti fori con velo cosicché le voci sortono e non vi è pieno che l’ossatura e la parte bassa a destra onde nascondesi le masse dei cori. Nello stesso tempo ho cercato d’ottenere un qualche passo d’effetto col contrasto della parte fredda del firmamento e la calda della parte celeste più una massa scura d’invenzione. Per la parte filosofica, poi segnai nel firmamento una parte del nostro globo onde far capire che ci troviamo nello Spazio e le nubi leggere rosee dalla parte delle voci celesti le scure tette dalla parte di Mefistofele.”  
Collezione privata, n. ex 194.



## ■ Prologo in cielo:

*Nebulosa.*

Collezione privata.



## ■ Prologo in cielo:

*Nebulosa.*

Collezione privata.



## ■ Prologo in cielo:

*Nebulosa.*

Venezia, Museo Correr, n. 976.



## ■ Atto I, scena 1:

*Francforte sul Meno. Porta e bastioni.*

Collezione privata, n. ex 211.



■ **Atto I, scena 2:**  
*Officina di Faust. Alcova. Notte.*  
 Collezione privata, n. ex 207.



■ **Atto II, scena 1:**  
*Un giardino di rustica apparenza.*  
**In alto:** "Op Mefistofele M. Boito T. Rossini 1876".  
 Collezione privata, n. ex 193.



■ **Atto II, scena 1.**  
**In alto:** "Mefistofele S 4 T. la Fenice Primavera 1899".  
 Venezia, Museo Correr, n. 744.



■ **Atto II, scena 2:**  
*Scena deserta e selvaggia nella valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Brocken (monte delle streghe). I sinistri profili di rocce staccano in nero sul cielo grigio; un'aurora rossiccia di luna illumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il picco di Rosstrappe a sinistra. Il vento soffia nei burroni.*  
 Venezia, Museo Correr, n. 942.



■ **Atto II, scena 2.**  
**In alto:** "Op. Mefistofele Selva delle Streghe per G. T. La Fenice".  
 Pordenone, Museo Civico d'Arte, inv. 1292.



■ **Atto II, scena 2.**  
**In alto:** "Atto II S. II Mefistofele..."  
**In basso:** "Mefistofele Padova (...) 1881" "Bertoja Pietro".  
 Venezia, Museo Correr, n. 1159.



■ **Atto II, scena 2.**  
 Collezione privata, n. ex 196.



■ **Atto II, scena 2.**

Collezione privata, n. ex 170.



■ **Atto II, scena 2.**

Collezione privata, n. ex 200.



■ **Atto II, scena 2.**

Collezione privata, n. ex 172.



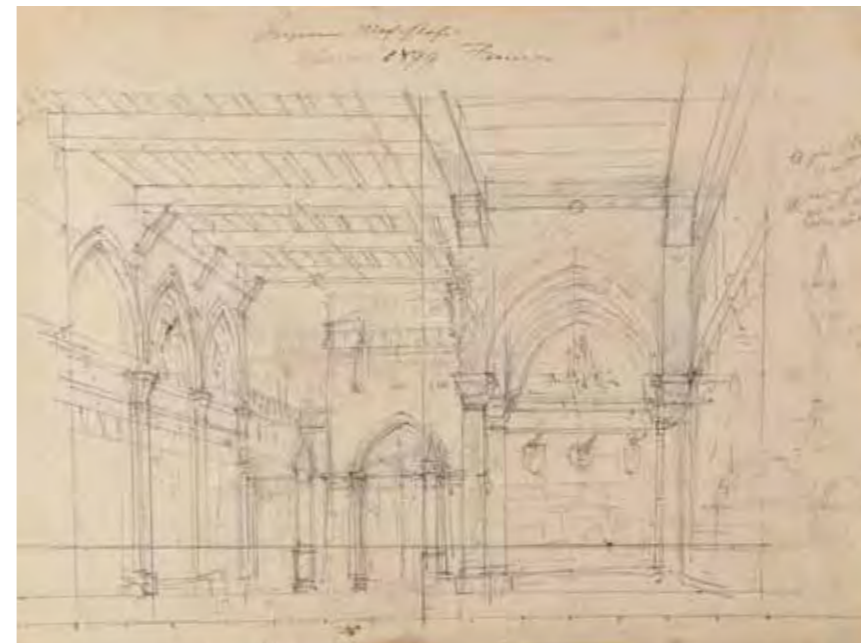
■ **Atto II, scena 2.**

Collezione privata.



■ **Atto II, scena 2.**

Venezia, Museo Correr, n. 667.



■ **Atto III, scena 1:**

*Carcere. [...] Notte. Una lampada accesa inchiodata al muro. Un cancello nel fondo.*

**In alto:** "Prigione Mefistofele Primavera 1899 Fenice".

**A destra:** "Più alto 10 cmt anche questo più alto (...)".  
Collezione privata.



■ **Atto IV:**

*Il fiume Penèjos. Acque limpide, cespugli folti, fiori e fronde. La luna immobile allo Zenuit spande sulla scena una luce incantevole. Un tempio con due sfingi a sinistra. Nel fondo Elena a Pantis, in una cimba di madreperla e d'argento; un gruppo di sirene intorno alla barca. Faust giacerà assopito sulle zolle fiorite.*

**In alto:** "Sala classica Mefistofele 1887". **Sul margine a sinistra:** "non ancora eseguito". **In basso:** "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 197.

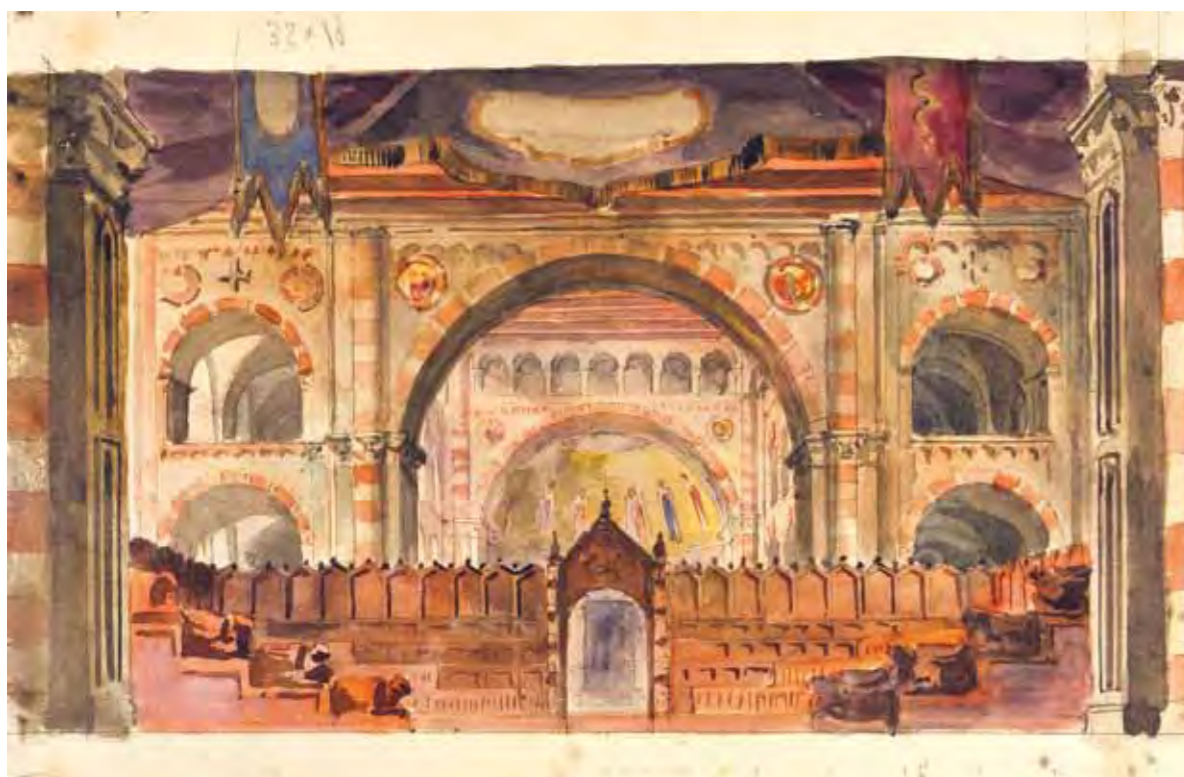
# Messa da requiem per Alessandro Manzoni

Composizione sacra di Giuseppe Verdi, dedicata ad Alessandro Manzoni.  
Prima rappresentazione, Milano, Chiesa di San Marco, 22 maggio 1874.  
Venezia, Teatro Malibran, 10 luglio 1875 / Udine, Teatro Minerva, 1878.



■ Impianto scenico che rappresenta l'interno di una chiesa con coro ligneo; in alto un drappo reca la scritta: Manzoni Verdi.

In basso a destra: "Bertoja Pietro".  
Venezia, Museo Correr, n. 962.



Prima proposta, non realizzata, per l'impianto scenico.  
Collezione privata, n. ex 221.

# Michel Perrin

Opera comica in tre atti di Marco M. Marcello, musica di Antonio Cagnoni.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro dei Filodrammatici, 7 maggio 1864.  
Trieste, Teatro Comunale, 26 dicembre 1864.



■ Atto II, scena 1:

Sala nel Ministero di Polizia: scrittoio con carte; al muro cordoni di campanelli; porte laterali, una nel mezzo, una porticina segreta, finestre.

In alto: "S. 3 Sala nel Ministero di Polizia". Con una scrittura diversa a matita: "Michel Perrin Op. Trieste".

In basso: indicati i diversi punti praticabili. Timbro "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 517.



■ Atto II, scena 2:

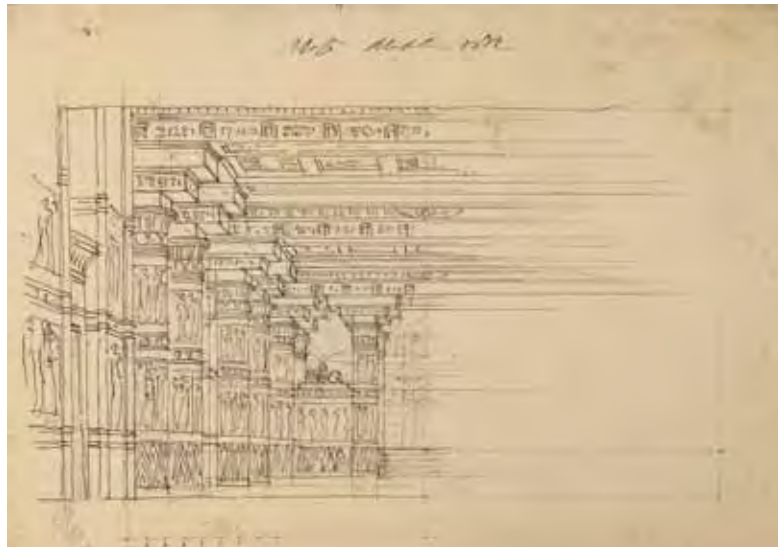
Sala terrena nell'osteria di Gregoria. Nel fondo apertura con pilastri, che mette in una specie di cortile chiuso: porte laterali; tavole e scranne all'intorno, da una parte il banco dove siede la padrona.

In alto: "Opera Michele Perrin S. 4 Osteria di Gregoria". Timbro "Direzione Teatrale".

Venezia, Museo Correr, n. 597.

# Mosè

Azione tragico-sacra in tre atti di Andrea Leone Tottola, musica di Gioachino Rossini.  
 Prima esecuzione Napoli, Teatro San Carlo, 5 marzo 1818.  
 Venezia, Teatro Malibran, 6 luglio 1872.



■ **Atto I, scena 1:**  
*Reggia. È buio dappertutto.*  
**In alto:** "Mosè Malibran 1872".  
 Collezione privata.



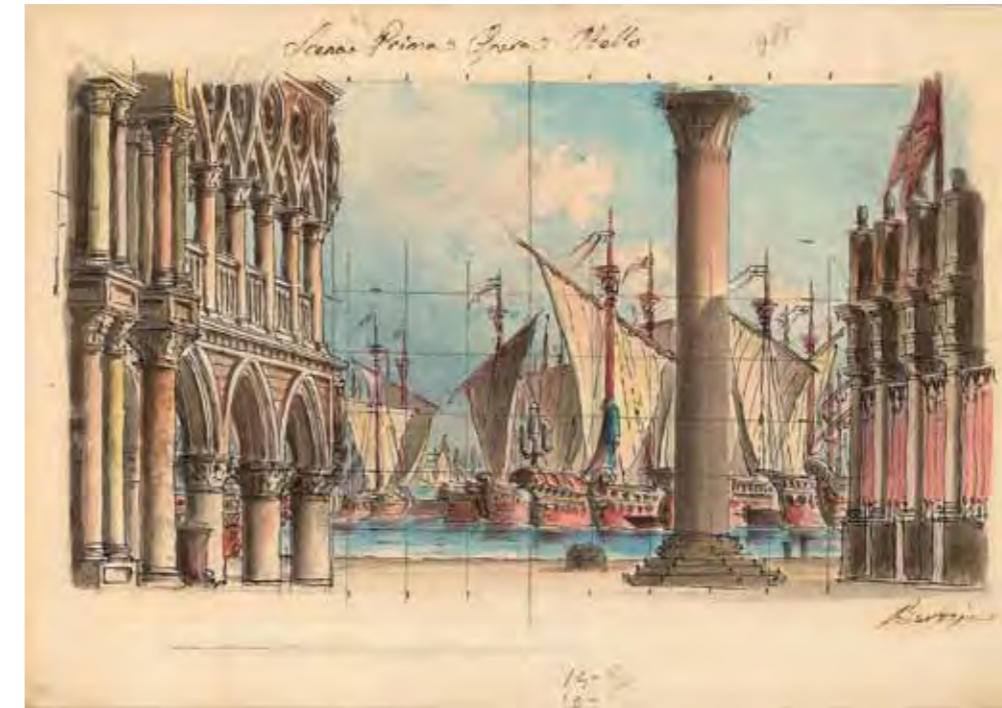
■ **Atto I, scena 2:**  
*Vasta pianura. A vista le mura di Tani.*  
**In alto:** "Mosè Malibran 1872".  
 Venezia, Museo Correr, n. 573.



■ **Atto III, scena 1:**  
*Campagna alle sponde dell'Eritreo.*  
**In alto:** "Mosè Malibran 1872".  
 Venezia, Museo Correr, n. 1155.

# Otello ossia l'Africano di Venezia

Dramma tragico in tre atti di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioachino Rossini.  
 Prima rappresentazione Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816.  
 Trieste, Teatro Comunale, 22 ottobre 1864 / Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1868.



■ **Atto I, scena 1:**  
*La scena rappresenta la Piazzetta di San Marco, in fondo della quale fra le colonne si vede il Popolo, che attende festoso lo sbarco di Otello. Navi in distanza.*  
**In alto:** "Scena Prima Opera Otello".  
**In basso:** "Bertoja".  
 Venezia, Museo Correr, n. 985.



■ **Atto I, scena 2:**  
*Pubblica sala magnificamente adorna.*  
**In alto:** "Scena terza Opera Otello".  
 Collezione privata, n. ex 187.



■ **Atto I, scena 2.**  
Collezione privata.



■ **Atto II, scena 1:**  
*Loggia terrena sulla laguna.*  
In alto: "Giardino in Casa di Otello".  
In basso: "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 872.



■ **Atto II, scena 1.**  
Collezione privata.

# Poliuto

Tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti.  
Prima rappresentazione Napoli, Teatro San Carlo, 30 novembre 1848.  
Venezia, Teatro Rossini, 25 febbraio 1880.



■ **Atto I, scena 1:**  
*Tenebrose caverne: sull'alto un forame  
dove ha principio una scala intagliata  
nella rupe, per cui si discende: nel davanti  
l'ingresso ad uno speco, dal quale spargesi  
poca luce rossastra.*  
In alto: "Poliuto".  
Venezia, Museo Correr, n. 490.



■ **Atto I, scena 2:**  
*Magnifica piazza di Mitilene; da un lato  
vestibolo del tempio di Giove, dall'altro la  
soglia del Palazzo municipale.*  
In alto: "Poliuto Piazza Teatro Rossini  
1879 Poliuto S. II Bertoja Pietro".  
Collezione privata.

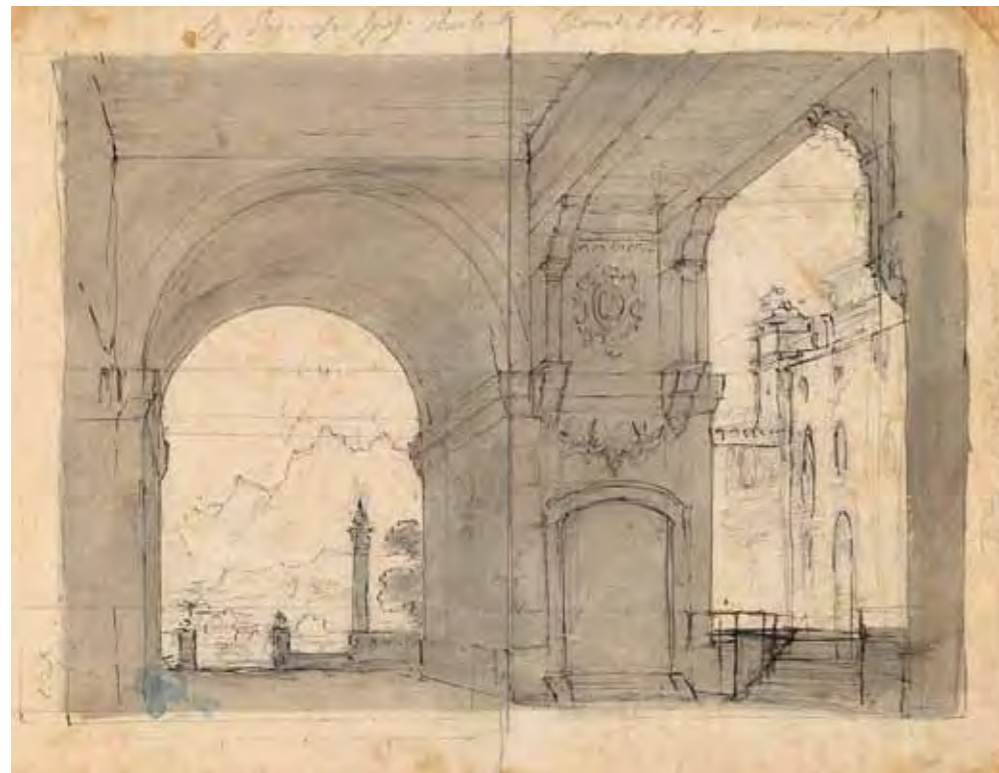
# I promessi sposi

Melodramma in quattro parti di Amilcare Ponchielli.

Prima rappresentazione Cremona, Teatro della Concordia, 30 agosto 1856.

Seconda versione Milano, Teatro Dal Verme, 4 dicembre 1872.

Verona, Teatro Nuovo, 1874.

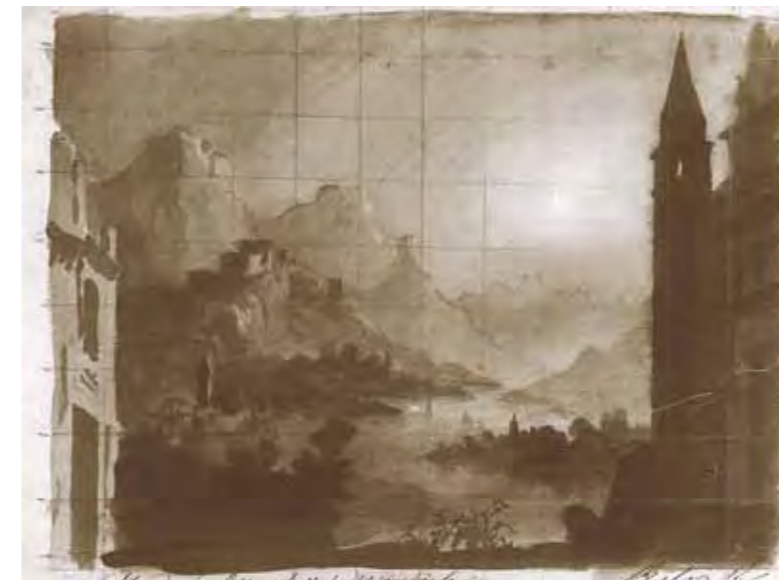


## Parte I, scena 1:

Cortile nella casa di Lucia. A destra un piccolo portico che mette alla casa. Nel fondo terrazzo con alberi, dal quale si scorgono le montagne ed il castello di Don Rodrigo. È l'alba: all'alzarsi della tela odesi il seguente coro interno.

**In alto:** "Op. Promessi Sposi Ponchielli Carnev. 1874 Verona T. N.".

Venezia, Museo Correr, n. 849.



## Parte II, scena 2:

Amena valle fiancheggiata da promontorii, sopra uno dei quali è posta una chiesuola; accanto a questa la casa di D. Abbondio con porta praticabile; dal lato opposto varie case villereccio, fra le quali quella di Lucia, essa pure con porta praticabile. Nel fondo la scena è chiusa da alte montagne; sopra il fianco di una di esse s'innalza il palazzotto di D. Rodrigo. Al quale conduce un difficile e tortuoso sentiero. È notte.

Attuale collocazione del disegno ignota. Riproduzione fotografica dagli schedoni della Fondazione Giorgio Cini, Centro Studi Teatro, ex album I, 112.



## Parte III, scena 1:

Giardino di un convento. In fondo cancello che mette sulla via. Da un lato, il monastero. Dall'altro l'abitazione privata della Signora di Monza.

**In alto:** "Giardino nel convento Prom. Sp. Ponchielli Verona Carn. 1874". Collezione privata.



## Parte I, scena 1.

**In alto:** "I S. Prom. Sposi Ponchielli Verona T. N. Carn. 1874". Collezione privata.



## Parte II, scena 1:

Galleria terrena nel palazzotto di Don Rodrigo. Due porte laterali, un'alcoffa nel fondo colle cortine chiuse; di fianco, sul davanti, una finestra praticabile. Pendono dalle pareti vari ritratti di famiglia. Tavolo e seggiolone.

Venezia, Museo Correr, n. 654.



## Parte IV, quadro II, scena 1:

Interno del Lazzaretto di Milano. A poco a poco la scena si fa gremita dalla folla dei convalescenti, vecchi, donne, fanciulli, ecc.

**In alto:** "Promessi Sposi Ponchielli Verona T. N.". Venezia, Museo Correr, n. 861.

# Il Re di Lahore

Opera ballo in cinque atti di Louis Gallet, musica di Jules Massenet.  
Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 27 febbraio 1877.  
Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1878.



## Atto I, scena 2:

*Nel tempio. Il santuario d'Indrà. Nel mezzo, sopra un'ara, la statua del Nume. In un pilastro dell'ara, una porta segreta che conduce ad una via sotterranea. Un gong, o timpano di bronzo che serve per chiamare i sacerdoti nel santuario, è sospeso sotto gli archi, presso ad uno degli ingressi laterali.*

**In alto:** "Venezia teatro la Fenice 1878 Re di Lahore II S."

**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Collezione Privata, n. ex 204.



## Atto II:

*Accampamento di Alim nel deserto di Tbol. Pianura arenosa e nuda. Orizzonte immenso. Cielo infuocato. Tramonto sul principiar dell'atto. Sul finire notte completa. A dritta e a sinistra, tende del Re, di Nair e delle sue donne. Tappeti e cuscini all'ingresso delle tende.*

**In alto:** "3 S. Re di Lahore". **In basso:** "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 120.



## Atto IV:

*Una stanza della reggia. Guanciali, divani, tappeti. Un'apertura laterale che lascia scorgere un lembo di cielo nel fondo. A sinistra, ingresso riparato da tende.*

**In alto:** "S. V Stanza nella reggia Op. Re di Lahore".  
**In basso:** "Op. Re di Lahore Stanza nella reggia G. Teatro La Fenice 1878". "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 201.



## Atto III:

*Il giardino dei beati nel paradiso d'Indrà sulla montagna di Merù. Vegetazione magnifica, luce intensa.*

**In alto:** "Il Paradiso dei Beati VI S. Re di Lahore".

**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 177.



## Atto I, scena 2.

Venezia, Museo Correr, n. 664.



## Atto I, scena 2.

Venezia, Museo Correr, n. 656.





■ **Atto IV, scena 2:**

Lahore. Vasta Piazza. Nel fondo la città. A dritta la reggia; [...] Crepuscolo del mattino.

In alto: "Piazza di Lahore VI S. Re di Lahore". In basso: "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 175.



■ **Atto V:**

Il santuario d'Indrà. La stessa scena dell'atto I, vista sotto un altro aspetto. L'altare del dio risplende nell'ombra.

In alto: "Santuario d'Indrà VII Re di Lahore G. Teatro La Fenice".

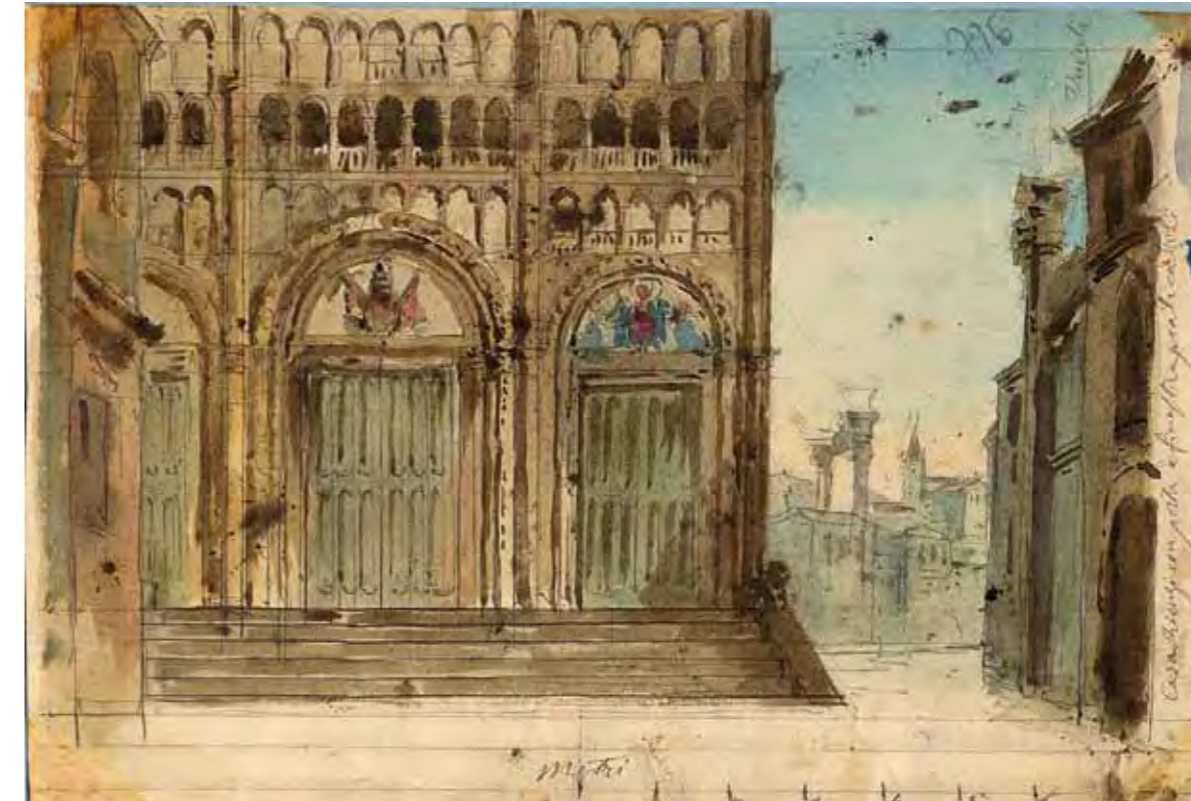
In basso: "Bertoja Pietro"  
Pordenone, Museo Civico d'Arte,  
inv. 1300.

# Rienzi, l'ultimo dei tribuni

Opera tragica in cinque atti di Richard Wagner.

Prima rappresentazione Dresda, Hoftheater, 20 ottobre 1842.

Venezia, Teatro La Fenice, 16 marzo 1874.



■ **Atto I:**

Una via, nel fondo la chiesa del Laterano, a destra la casa di Rienzi. È notte.

Sul margine destro: "casa Rienzi con porta e finestra praticabili".

Venezia, Museo Correr, n. 796.



■ **Atto IV:**

Piazza del Laterano. Nel fondo il portale della Chiesa. È notte.

Venezia, Museo Correr, n. 803.

■ **Atto IV.**

Piantazione.

Collezione privata.



# Roberto il Diavolo

Grand Opéra seria con ballo analogo in cinque atti di Eugène Scribe e Germain Delavigne, musica di Giacomo Meyerbeer.

Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 21 novembre 1831.

Città e teatro non identificati / Venezia, Teatro La Fenice, 29 marzo 1870.



## ■ Atto III, scena 2:

*L' interno d'una rocca rovinata ridotta a cimitero. A sinistra a traverso le arcate si vede un cortile ripieno di pietre sepolcrali [...]*

**In basso:** "Per S. (?) Roberto il Diavolo. Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 157.



## ■ Atto III, scena 2.

Venezia, Museo Correr, n. 818.

# Romeo e Giulietta

Dramma lirico in quattro atti di Marco M. Marcello, musica di Filippo Marchetti.

Prima rappresentazione Trieste, Teatro Comunale, 25 ottobre 1865.

Trieste, Teatro Comunale, 25 ottobre 1865.

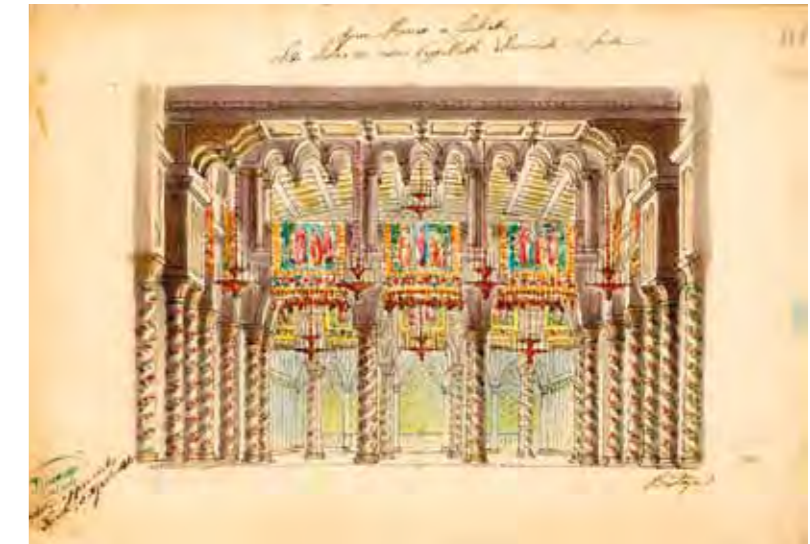


## ■ Atto I, scena 1:

*La Piazza dei Signori di Verona. È notte. La piazza è deserta ed illuminata da qualche fanale qua e là.*

**In alto:** "Opera Romeo e Giulietta S. 2 Sala in casa Cappelletti illuminata a festa". **In basso:** "Visto e approvato Trieste 3 Agosto 1865".

Venezia, Museo Correr, n. 901.



## ■ Atto I, scena 2:

*Sala in casa Cappelletti. È illuminata per una festa.*

**In alto:** "Opera Romeo e Giulietta S. 2 Sala in casa Cappelletti illuminata a festa". **In basso:** "Visto e approvato Trieste 3 Agosto 1865".

Venezia, Museo Correr, n. 883.



## ■ Atto II, scena 1:

*Riva dell'Adige. Da una parte strada remota, dall'altra un giardino, un muro che divide dalla via: tra gli alberi del giardino si scorge un fianco del palazzo Cappelletti ed un verone alquanto sporgente.*

**In alto:** "Opera Romeo e Giulietta Atto 2. Scena 3 Riva dell'Adige". **In basso:** "Visto e approvato Trieste 3 Agosto 1865".

Venezia, Museo Correr, n. 991.



■ **Atto II, scena 2:**  
*Cella di Fra Lorenzo: da una finestra si vede il giardino del convento, ed in fondo la chiesa.*  
**In alto:** "Opera Romeo Atto Secondo Scena 4. Riduzione del soggetto Cella di Fra Lorenzo".  
**In basso:** "Bertoja".  
 Venezia, Museo Correr, 884.



■ **Atto II, scena 3:**  
*Una sala in casa de' Cappelletti.*  
**In alto:** Opera Romeo Atto Secondo S. 5. Una sala in casa Cappelletti".  
**In basso:** "Bertoja".  
 Venezia, Museo Correr, n. 321.



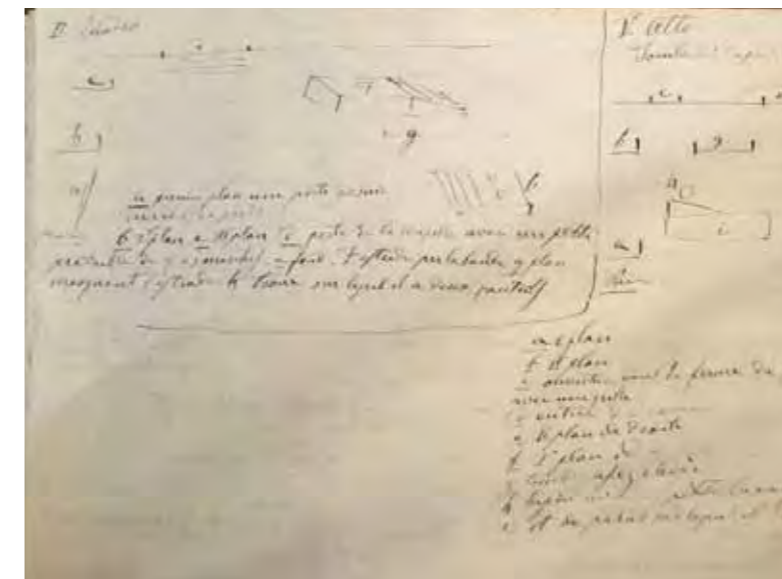
■ **Atto III, scena 1:**  
*Camera di Giulietta. Nel fondo un'alcorva con cortine calate: a destra un verone; da cui si vede il cielo, e le cime di alcuni alberi, da lungi si scorgono le colline: un tavolino dall'altra parte; su cui arde una lampadina semi-spena; porta a sinistra.*  
**In alto:** "Scena 4". **In basso:** "Bertoja" "Trieste 1864 Danziger". Timbro: "Direzione Teatrale".  
 Venezia, Museo Correr, n. 356.

# Romeo e Giulietta

Opera in cinque atti di Jules Barbier e Michel Carré, musica di Charles Gounod.  
 Prima rappresentazione.  
 Ferrara, Teatro Comunale, 26 dicembre 1888 / Udine, Teatro Sociale, 1891 / Fiume, Teatro Comunale, 1891.



■ **Atto II:**  
*Un giardino. A manca la dimora di Giulietta...*  
**In alto:** "Giulietta e Romeo Fiume 1891 Teatro Comunale".  
**In basso:** "S. III Bertoja Pietro".  
 Collezione privata.



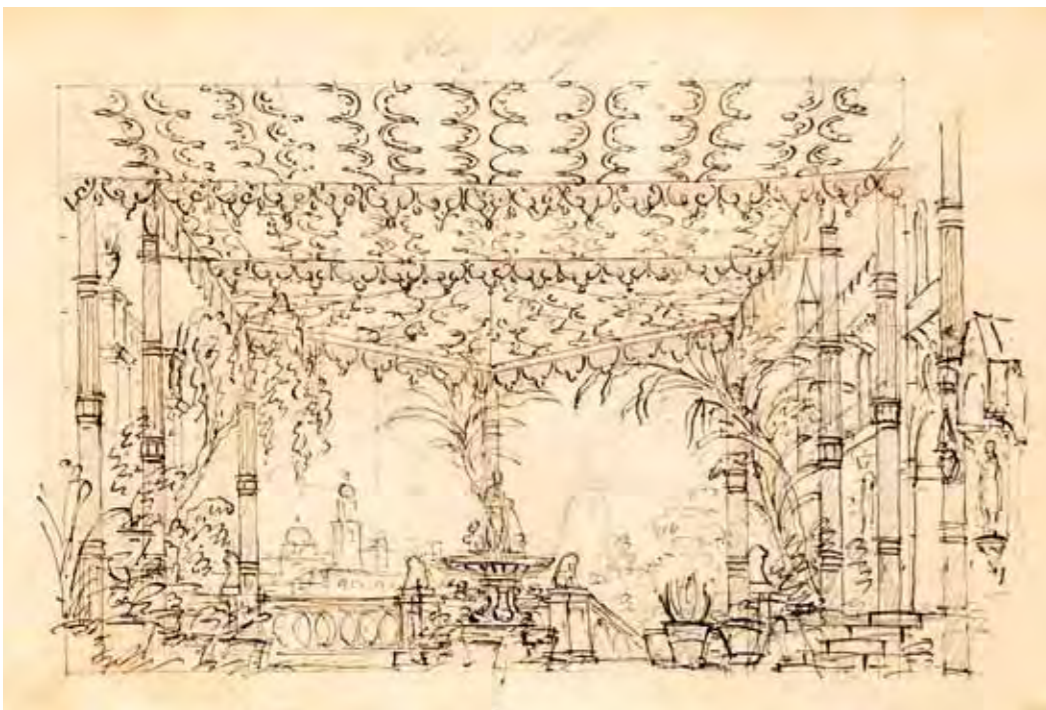
■ **Atto V.**  
 Piantazione.  
 Collezione privata.



■ **Atto V:**  
*Le tombe de' Capuleti. Una cripta sotterranea.*  
 Collezione privata.

# Ruy Blas

Dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Marchetti.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 3 aprile 1869.  
Venezia, Teatro La Fenice, 7 febbraio 1871.



## Atto II, scena 2:

Un giardino pensile attiguo al Palazzo Reale. A destra il prospetto di un lato del Palazzo con porta piuttosto grande, elevata su cinque gradini fiancheggiati da parapetti. A sinistra una balaustra di pietra che si intende basata sulle mura esterne del giardino. Dal lato del palazzo una nicchia a forma di tempietto con una piccola statua di Santa Maria Esclava innanzi a cui arde una lampada. Nel mezzo una fontana circondata da fiori di varie specie e sedili di pietra. [...]

In alto: "Ruy Blas".

Venezia, Museo Correr, n. 886.

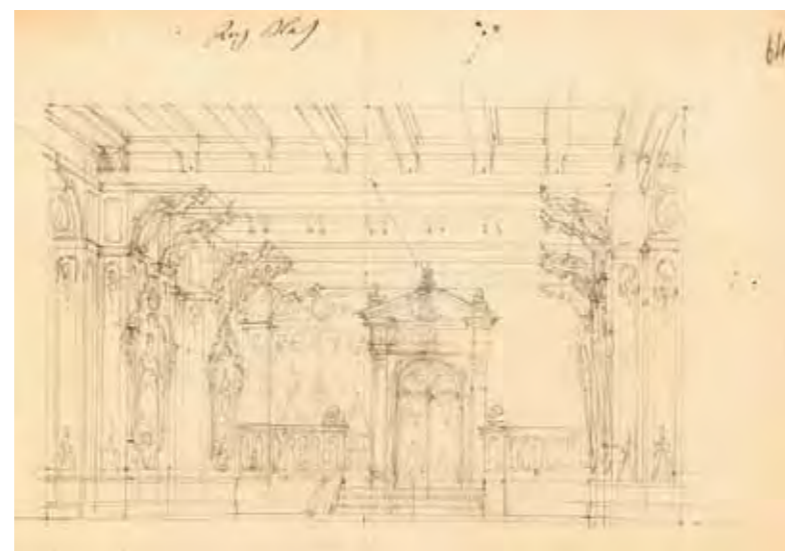


## Atto III, scena 1:

La sala del consiglio nel palazzo del re a Madrid. Una porta grande nel mezzo, alla quale si accede per tre gradini: altra porta a destra; una finestra a sinistra. In un angolo della sala una piccola porta segreta nascosta sotto la tappezzeria, che ricuopre le mura. [...]

In alto: "Ruy Blas".

In basso: "da un galon della tappezzeria all'altro".  
Venezia, Museo Correr, n. 1127.



## Atto III, scena 2:

La sala del trono nel palazzo del re a Madrid sontuosissimamente addobbata. A destra è il trono alzato su cinque gradini con due ricche poltrone dorate e baldacchino di velluto cremisi. A sinistra delle nicchie molto alte, entro a cui sono le statue dei re di Spagna, e fra queste quella di Carlo V. [...]

In alto: "Ruy Blas".

Venezia, Museo Correr, n. 64.

# Salvator Rosa

Dramma lirico in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Carlos Gomes.  
Prima rappresentazione Genova, Teatro Carlo Felice, 21 marzo 1874.  
Vicenza, Teatro Eretenio, 1877 / Treviso, Teatro Sociale, 1878.



## Atto I, scena 1:

Uno studio di pittore, due porte; una di mezzo, l'altra a destra. Le muraglie sono coperte di quadri e di tele sbazzate. A sinistra un tavolino, con busti in marmo e strumenti di musica. Piccoli sedili e sgabelli, cavalletti con tele da dipingere.

In alto: "I S. Salvator Rosa".

In basso: "Bertoja Pietro".  
Collezione privata.



## Atto I, scena 1.

Venezia, Museo Correr, n. 824.



## Atto I, scena 1.

Venezia, Museo Correr, n. 354.



■ **Atto I, scena 2:**

Grande sala al palazzo della Vicaria. Porta di mezzo. Altra porta a sinistra. A destra una porta vetrata che dà sul balcone. Grandi seggioloni. Un tavolo.

In alto: "S II Salvator Rosa teatro Erenio Vicenza 1877".

In basso: "proprietà artistica Bertoja Pietro".

Collezione privata, ex 168.



■ **Atto II, scena 1:**

Una stanza al Castelnuovo presso Napoli. Andito a sinistra. Porta a destra nello sfondo. Altra piccola porta a destra, sul davanti della scena. Una finestra, muraglie ignude, qua e là delle armature, spade e schioppi che pendono dalle pareti. A sinistra un tavolino con tappeto nero, l'occorrente per scrivere, ed una piccola croce nera.

In alto: "S. III Salvator Rosa". In basso: "Bertoja Pietro".

Venezia, Museo Correr, n. 1004.



■ **Atto II, scena 2:**

Spiaggia di Napoli. Nel fondo della scena la città. A destra il mare con bastimenti imbandierati. Sul davanti un gran padiglione. A sinistra una specie di tribuna ornata di bandiere.

In alto: "S 4 Salvator Rosa". In basso: "Bertoja Pietro".

Venezia, Museo Correr, n. 666.



■ **Atto II, scena 2.**

Venezia, Museo Correr, n. 857.

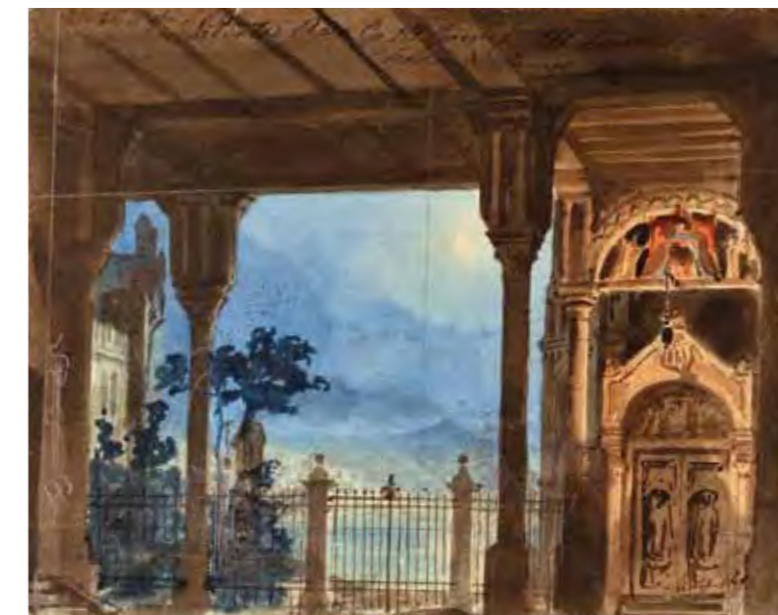


■ **Atto III, scena 2:**

Cortile di un monastero, portico che conduce all'oratorio. Sedili di pietra. Qualche albero. Fiori al di là delle invetriate.

In alto: "S VI Salvator Rosa".

Collezione privata, n. ex 118.



■ **Atto IV:**

Cancellata di ferro. La scena è divisa a metà da una muraglia, coperta di edera e fiori. A sinistra dello spettatore i giardini del Duca, ed un angolo del Palazzo, illuminato a Festa, con gradini che mettono al giardino. Al fianco sinistro del palazzo una torre. Più in fondo, presso la torre, un cancello praticabile. A destra un angolo della Chiesa del Carmine con porta praticabile a tre gradini.

In alto: "Salvator Rosa S. Ult. Salvator Rosa Opera M. Gomes Ult. Scena Teatro di Treviso 1878".

Collezione privata, n. ex 173.

# Tartini o Il trillo del diavolo

Melodramma in tre atti di Ugo Fleres, musica di Stanislaw Falchi.  
Prima rappresentazione Roma, Teatro Argentina, 29 gennaio 1899.  
Venezia, Teatro La Fenice, 17 gennaio 1900.



■ **Atto I:**  
*Sera estiva. Terrazzo in casa del Cardinal Cornaro. A destra e nel fondo, balastrata con scalea che dà sul Canal Grande. A sinistra, nel fondo, quintupla vetrata donde si scorge una sala sfarzosamente illuminata, con dame e cavalieri.*  
**In alto:** "Progetto per la I S Trillo del Diavolo M. Falchi Fenice".  
Collezione privata, n. ex 234.



■ **Atto I.**  
**In alto:** "Trillo del Diavolo I Atto".  
Collezione privata, n. ex 167.



■ **Atto I.**  
Collezione privata, n. ex 166.



■ **Atto I.**  
Pordenone, Museo Civico d'Arte, inv. 1302.



■ **Atto II:**  
*Notte. Giardino di casa Cornaro; a sinistra il principio di uno scalone di palazzo tutto rivestito di fiori e piante rampicanti. A destra il cancello, e un sedile. Nel fondo lunga e bassa balastrata sotto cui scorre un rio; un altro in prospettiva, traversato da un ponticello che unisce antiche case rovinate dal tempo. Un raggio di luna illumina parte del rio di prospetto.*  
**In alto:** "II Scena Trillo del Diavolo".  
**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 1149.



#### Atto II.

**In basso:** "Fenice Carnevale 1903 [sic] Trillo del Diavolo 2 A".  
Collezione privata, n. ex 1151.



#### Atto II.

Piantazione.

**In alto:** "Pianta della II Scena Trillo del Diavolo del M. Stanislao Falchi G. Teatro La Fenice di Venezia".  
Collezione privata.



#### Atto III:

Esterno della Chiesa inferiore del Convento di Assisi. È l'alba.

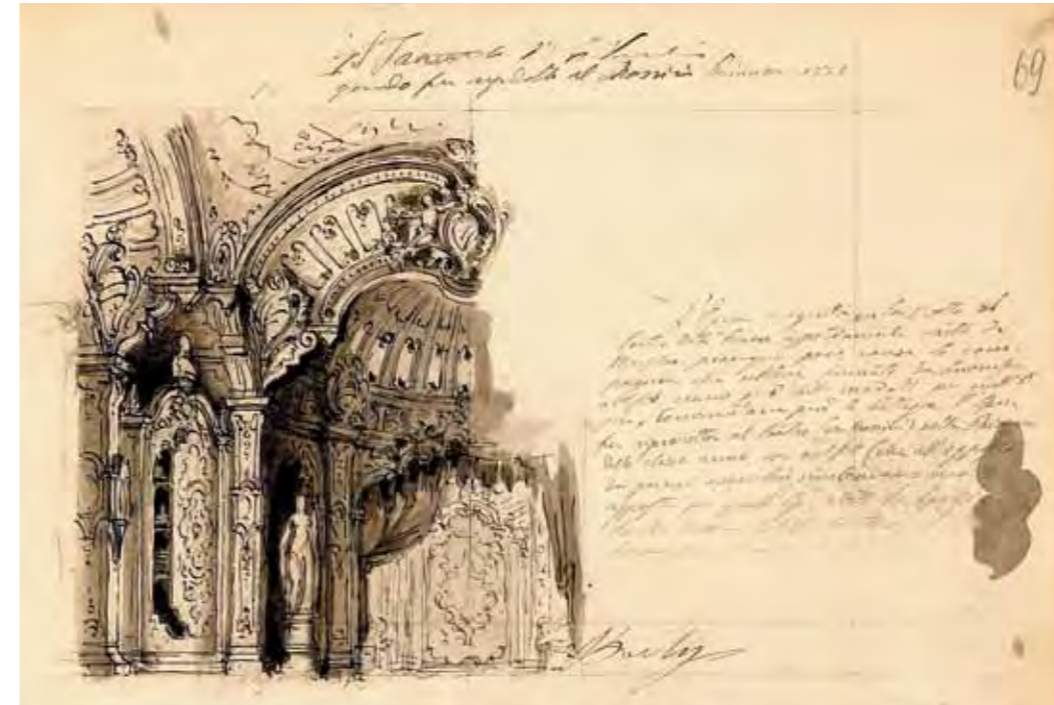
**In alto:** "I frati scendono dalla scala ed entrano in chiesa, poi si aprono le porte della chiesa. A sinistra porta convento".  
Venezia, Museo Correr, n. 549.

# La traviata

Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853.

Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853 / Teatro Rossini, 6 maggio 1854 / Ferrara, Teatro Comunale, 10 gennaio 1889.



#### Atto I, scena 1:

Salotto in casa di Violetta. Nel fondo è la porta che mette ad altra sala; ve ne sono altre due laterali; a sinistra, un caminetto con sopra uno specchio. Nel mezzo è una tavola riccamente imbandita.

**In alto:** "I S. Traviata di G. Verdi" "quando fu riprodotta al Rossini Primavera 1853. Sulla destra: "L'Opera eseguita per la 1° volta al Teatro della Fenice appositamente scritta dal Maestro piacque poco, causa la compagnia, che sebbene formata da buonissimi artisti, erano però tutti inadatti per quell'Opera. Conosciutavi (?) però la bellezza, l'Opera fu riprodotta al Teatro (ora Rossini) nella Primavera dello stesso anno, con artisti (che all'opposto dei primi esecutori sembravano creati apposta per quell'Op., cioè Landi tenore, Coletti baritono, l'opera fu famosissima (?).

**In basso:** "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 69.



#### Atto II, scena 2:

Galleria nel palazzo di Flora, riccamente addobbata ed illuminata. Una porta nel fondo e due laterali. A destra, più avanti, un tavoliere con quanto occorre pel giuoco; a sinistra, ricco tavolino con fiori e rinfreschi, varie sedie e un divano.

**In alto:** "Sala da gioco Op. Traviata Carnevale 1852-53 quando fu scritta alla Fenice Maestro G. Verdi".

**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Pordenone, Museo Civico d'Arte, inv. 1297.

# Il trovatore

Dramma in quattro parti di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Verdi.  
Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853.

Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1853 / Senigallia, Teatro La Fenice, 19 luglio 1854 / Vicenza, Teatro Eretenio (?).



## Parte III, Scena 1.

Un diruto abituro sulle falde di un monte delle Biscaglie.  
Nel fondo quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi albori.

Pordenone, Museo Civico d'Arte inv. 1284.



## Parte II, scena 2:

Atrio interno di un luogo di ritiro in vicinanza di Castellor. Alberi nel fondo. È notte.  
In basso: "4 S. Trovatore Vicenza" "proprietà artistica Bertoja Pietro".  
Collezione privata. n. ex 122.



## Parte IV, scena 1.

In alto: "Trovatore".  
Collezione privata.

# Gli Ugonotti

Grand-opéra in cinque atti di Eugène Scribe ed Emile Deschamps, musica di Giacomo Meyerbeer.  
Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 29 febbraio 1836.

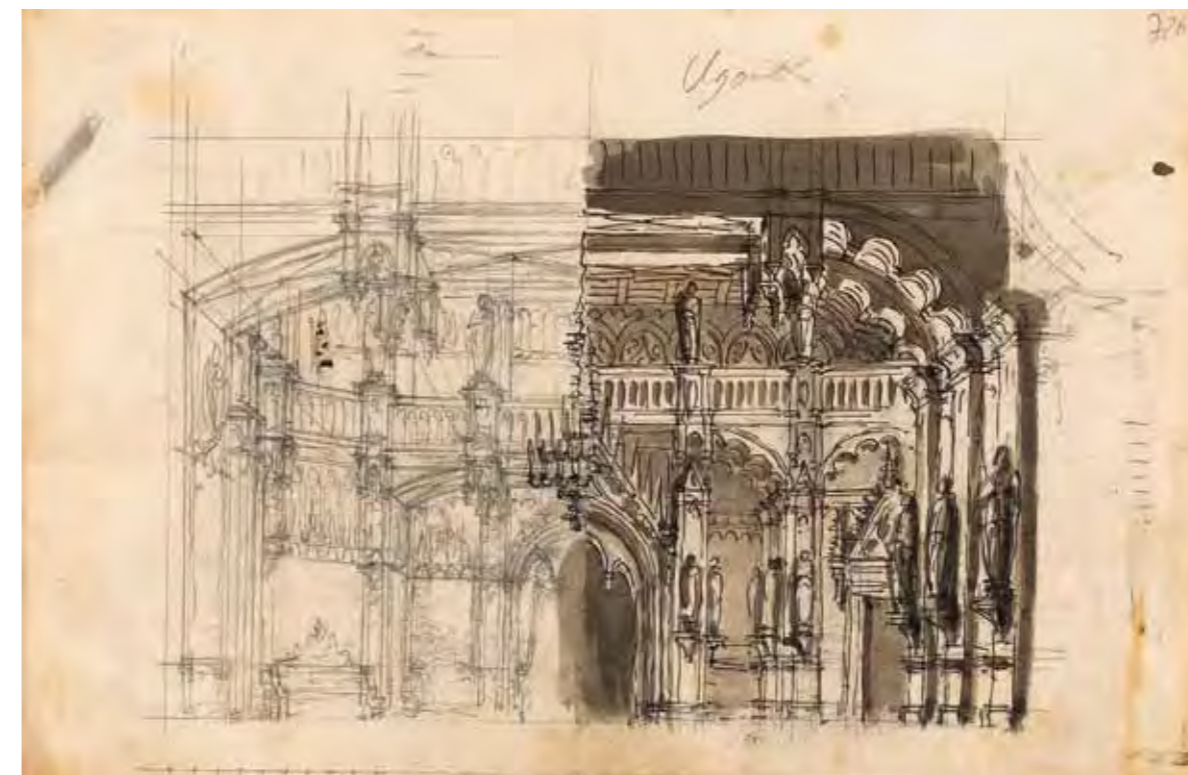
Venezia, Teatro La Fenice, 7 agosto 1856 / Trieste, Teatro Grande, 11 novembre 1857 / Venezia, Teatro La Fenice, 4 marzo 1871 / Verona, Teatro Filarmonico, 1874.



## Atto II, scena 1:

Il teatro rappresenta il castello e i giardini di Chenonceaux, il fiume serpeggia sino in mezzo alla scena perdendosi di tratto in tratto fra i verdi cespugli. A sinistra dell'attore vi è una larga scalinata, dalla quale si scende dal castello nei giardini.

In alto: "Ugonotti".  
Venezia, Museo Correr, n. 1143.



## Atto IV, scena 1:

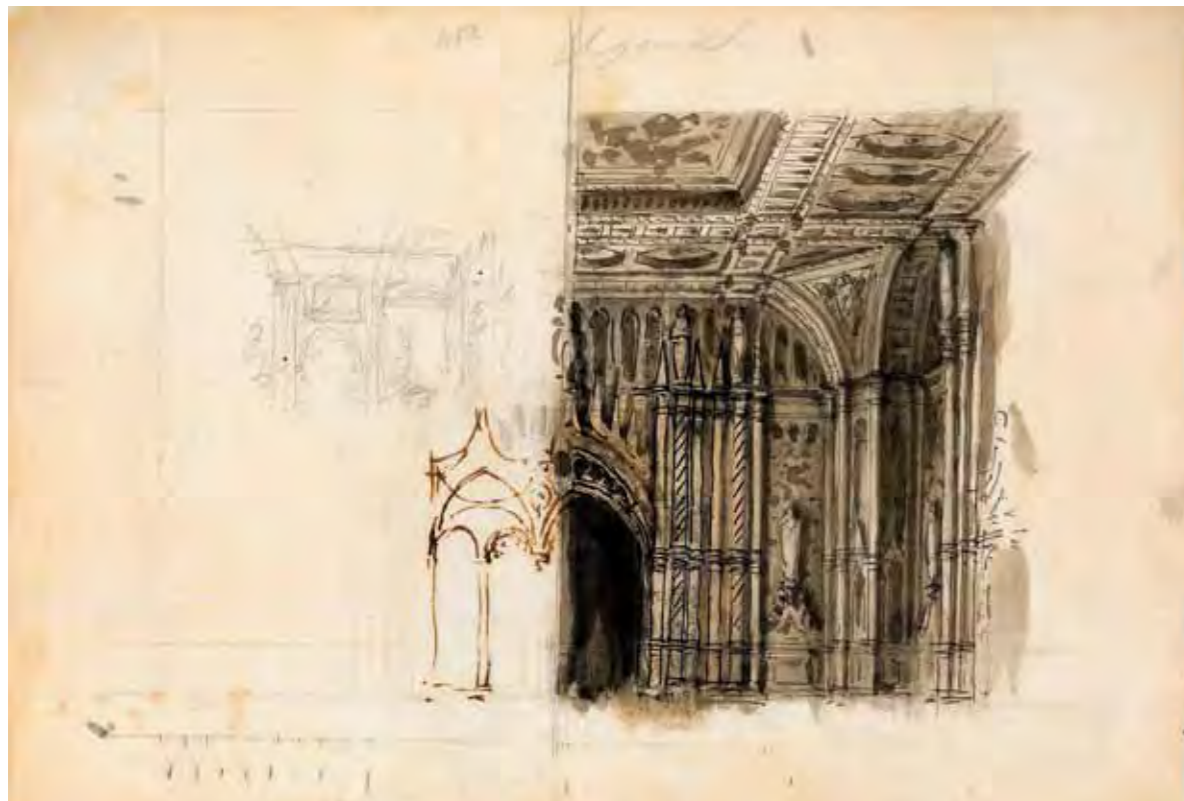
Appartamento in casa del conte di Nevers, le di cui pareti son decorate dai ritratti di famiglia. Nel fondo vi è una gran porta e un finestrone gotico. A sinistra dello spettatore due porte, una che introduce nella camera da letto di Valentina, l'altra chiusa da una portiera. A dritta una finestra ed un camino. È notte.

In alto: "Ugonotti".  
Venezia, Museo Correr, n. 726..



# I Vespri siciliani

Dramma in cinque atti di Eugène Scribe e Charles Duveyrier, musica di Giuseppe Verdi.  
Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 13 giugno 1855.  
Mantova, Teatro Sociale 1874.



■ **Atto IV, scena 1.**  
Venezia, Museo Correr, n. 1152.



■ **Atto V, scena 2:**  
*Il teatro rappresenta il cortile di un chiostro, in fondo al quale si vedono le grandi vetriate gotiche di un tempio. A destra vi è una cancellata che corrisponde ad un giardino...*  
In alto: "Ugonotti Sc. Ult. Teatro Filarmonico Verona 1874".  
Collezione privata, n. ex 124.



■ **Atto III, scena 1:**  
*Gabinetto nel palazzo di Monforte.*  
In alto: "III S. Vesperi Siciliani Mantova Carn. 1874".  
In basso: "proprietà artistica Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 189.



■ **Atto IV, scena 1:**  
*Cortile d'una fortezza [...]*  
In alto: "S. IV Vesperi Sicil Carnevale 1874".  
Collezione privata.

## Vittore Pisani

Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Achille Peri.  
Prima rappresentazione Reggio Emilia, Teatro Comunitativo, 21 aprile 1857.  
Trieste, Teatro Comunale, 30 gennaio 1866.

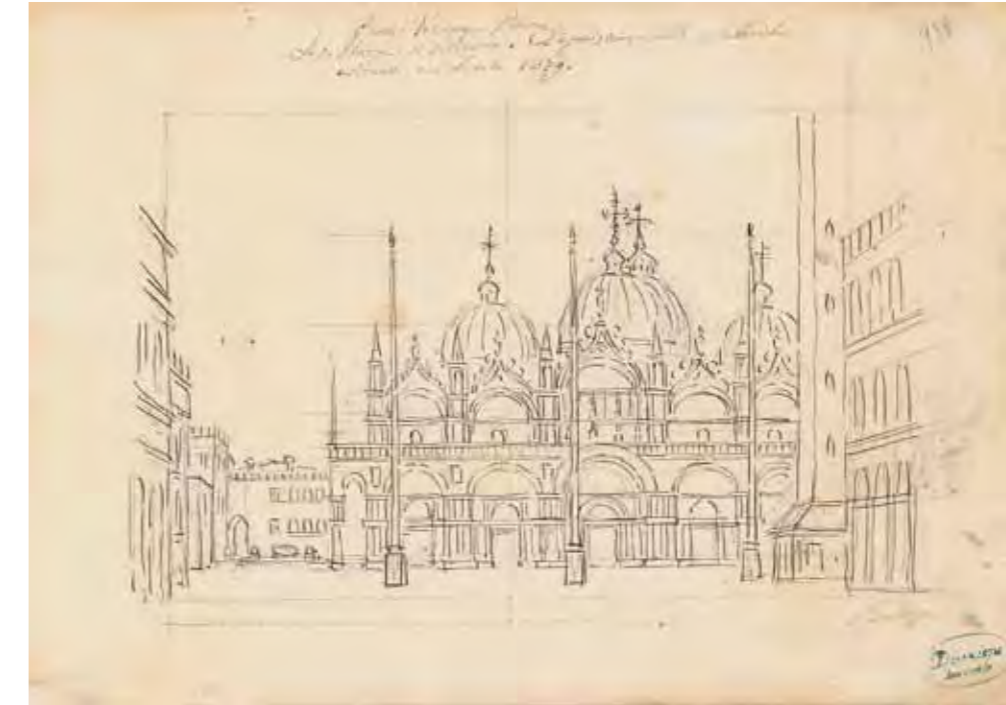


■ **Atto V, scena 1:**

Ricchi giardini nel Palazzo di Monforte in Palermo. In fondo gradinate, per le quali si arriva alla cappella, di cui si vede la cupola elevarsi al di sopra degli alberi. A diritta l'ingresso al palazzo.

In alto: "Vesperi Sicil. Ult. S. Mantova Carn. 1874".

In basso: "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 191.



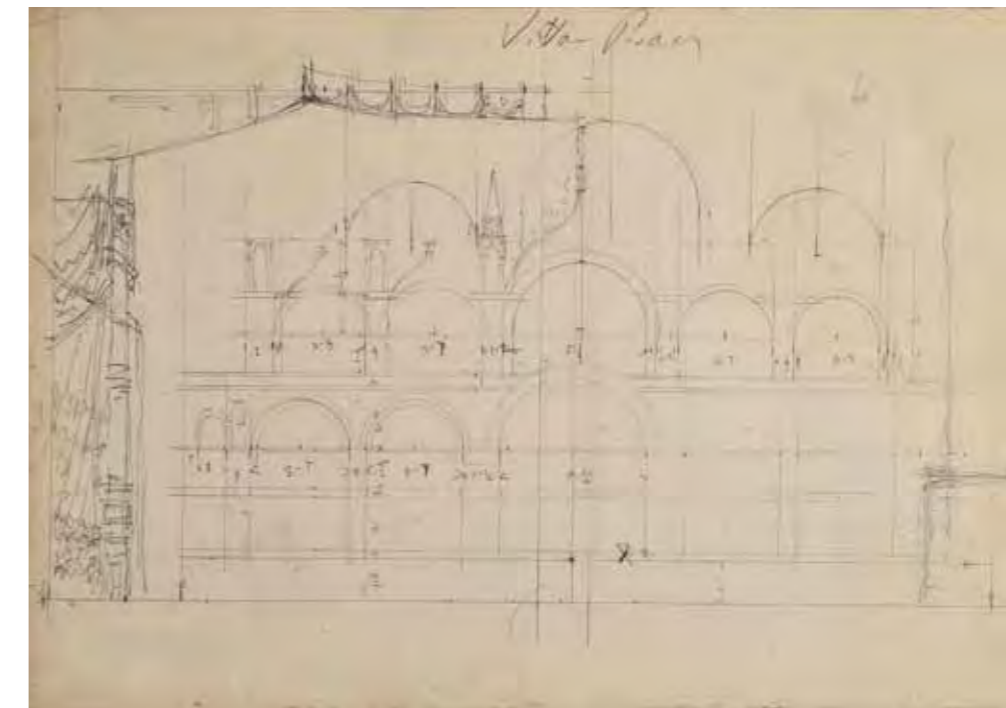
■ **Atto I, scena 1:**

La Piazza di San Marco colla Basilica di prospetto. È la Fiera della Sensa. Folla immensa di Popolo e Patrizi vi si aggirano [...] Il tramonto è presso.

In alto: "Opera Vittore Pisani S. 1 Piazza di S. Marco disposizione delle fabbriche esistenti nel secolo 1379".

In basso: "Bertoja". Timbro: "Direzione teatrale".

Venezia, Museo Correr, n. 938.



■ **Atto I, scena 1.**

In alto: "Vittore Pisani".  
Collezione privata.



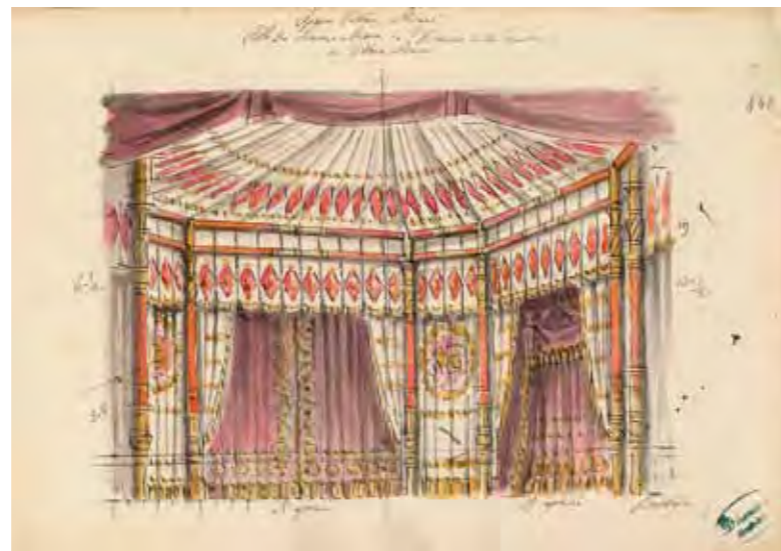
■ **Atto II, scena 2:**

Carcere terreno nel Palazzo Ducale. A sinistra è una porta. Nel fondo avvi altra porta grande chiusa da solide imposte di legno, aperte le quali a tempo si vedranno attraverso le sbarre d'un robusto cancello di ferro, il Broglio, il Molo, la Laguna, l'Isola di San Giorgio [...]  
**In alto:** "Opera Vittore Pisani Atto 2 Carcere terreno nel Palazzo Ducale". **In basso:** "Bertoja". Timbro: "Direzione Teatrale". Venezia, Museo Correr, n. 1009.



■ **Atto III, scena 1:**

Spiaggia dell'Adriatico, presso la quale sta sull'ancora lunga fila di galee veneziane. In lontano a destra vedesi appena la città di Manfredonia, a sinistra sorgono alcune tende militari, la più vicina delle quali, su cui sventola la bandiera di San Marco, è quella dell'Ammiraglio.  
**In alto:** "Opera Vittore Pisani Atto 3. Spiaggia presso la città di Manfredonia con accampamento". **In basso:** "Bertoja". Timbro: "Direzione Teatrale". Venezia, Museo Correr, n. 900.



■ **Atto III, scena 3:**

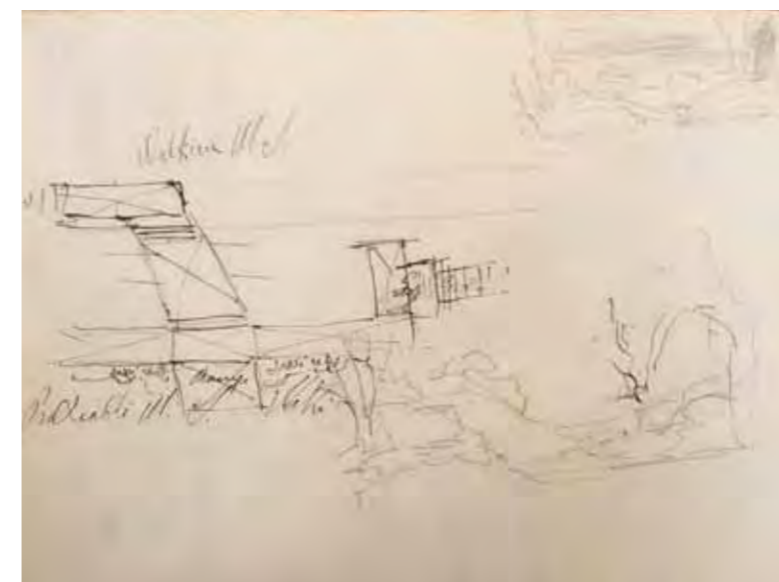
Interno della tenda militare di Vittore Pisani. Nel fondo a destra è l'ingresso principale chiuso da gran cortinaggio. Altra cortina a sinistra dello spettatore chiude il letto da campo dell'Ammiraglio. Nel davanti vi sarà una tavola semplice sulla quale è l'occorrente per iscrivere, ed il bastone simbolo del supremo comando [...]  
**In alto:** "Opera Vittore Pisani Atto 3. Scena ultima. Interno della tenda di Vittore Pisani". **In basso:** "Bertoja". Timbro: "Direzione Teatrale". Venezia, Museo Correr, n. 846.

# La Walchiria

Opera in tre atti di Richard Wagner.

Prima rappresentazione Monaco di Baviera, Nationaltheater, 26 giugno 1870.

Città e teatro non identificati.



■ Schizzi di scena e piantazione.

Collezione privata.

PIETRO BERTOJA

**II / Balli**

---

# Ariella o il fiore dell'Arno

Azione mimica in tre atti del coreografo Antonio Pallerini, musica di Paolo Giorza.  
Trieste, Teatro Comunale, 26 dicembre 1865.



■ **Atto I:**

*Deliziosa villeggiatura nelle colline di Firenze.*  
**In alto:** "Ballo Ariella Atto 1. Villeggiatura o Giardino".  
**In basso:** "Bertoja", timbro: "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 840.



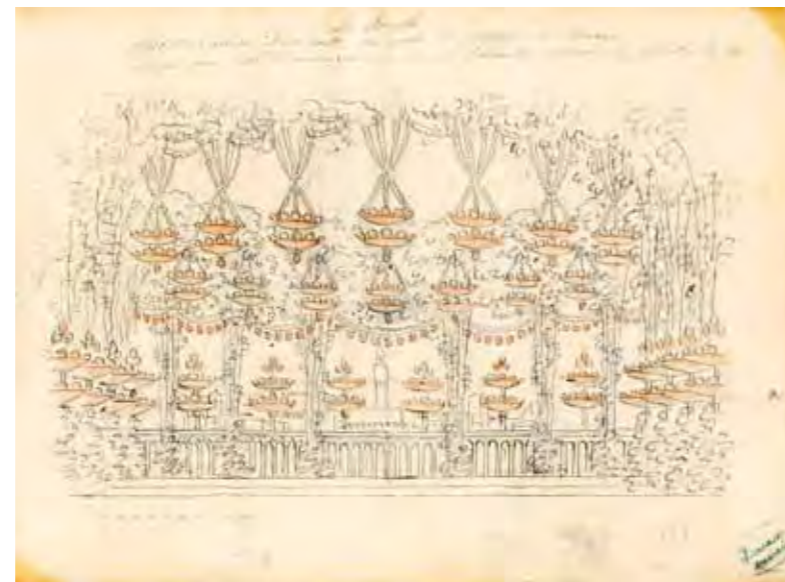
■ **Atto III:**

*Piazza della Signoria di Firenze tutta parata a festa, palchi addobbati all'intorno.* **In alto:** "Atto 3. Ballo Ariella Piazza del Duca Firenze". **In basso:** "Bertoja", timbro: "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 358.



■ **Atto IV:**

*Portico innanzi un convento, da una parte la Chiesa.*  
**In alto:** "Atto 4. Ballo Ariella Chiostrò di un Convento, con Chiesa praticabile". **In basso:** "Bertoja", timbro: "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 844.

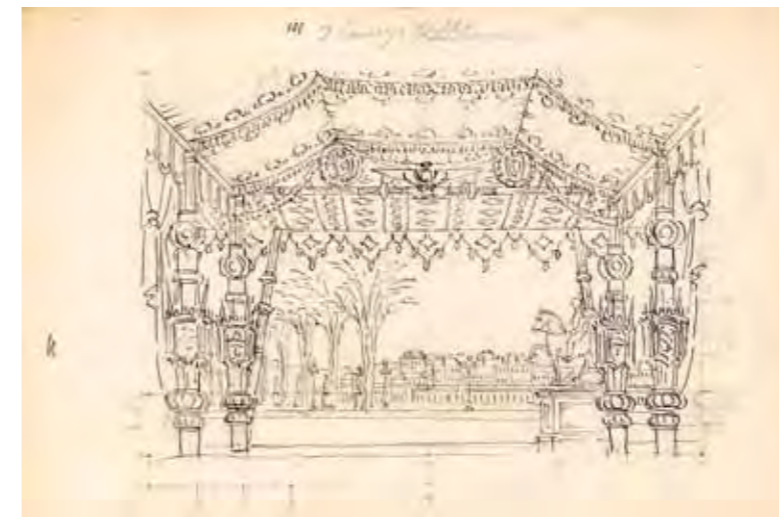


■ **Atto V:**

*Giardino illuminato splendidamente.*  
**In alto:** "Ballo Ariella Atto 5 Giardino illuminato con veduta in distanza di Firenze. Disposizione dell'illuminazione a vascche d'alabastro sostenute da ghirlande di fiori".  
**In basso:** Timbro: "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 892.

# La Camargo

Ballo in sei atti di Ippolito Monplaisir, musica di Costantino Dall'Argine.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 12 gennaio 1868.  
Venezia, Teatro La Fenice, 12 febbraio 1871.



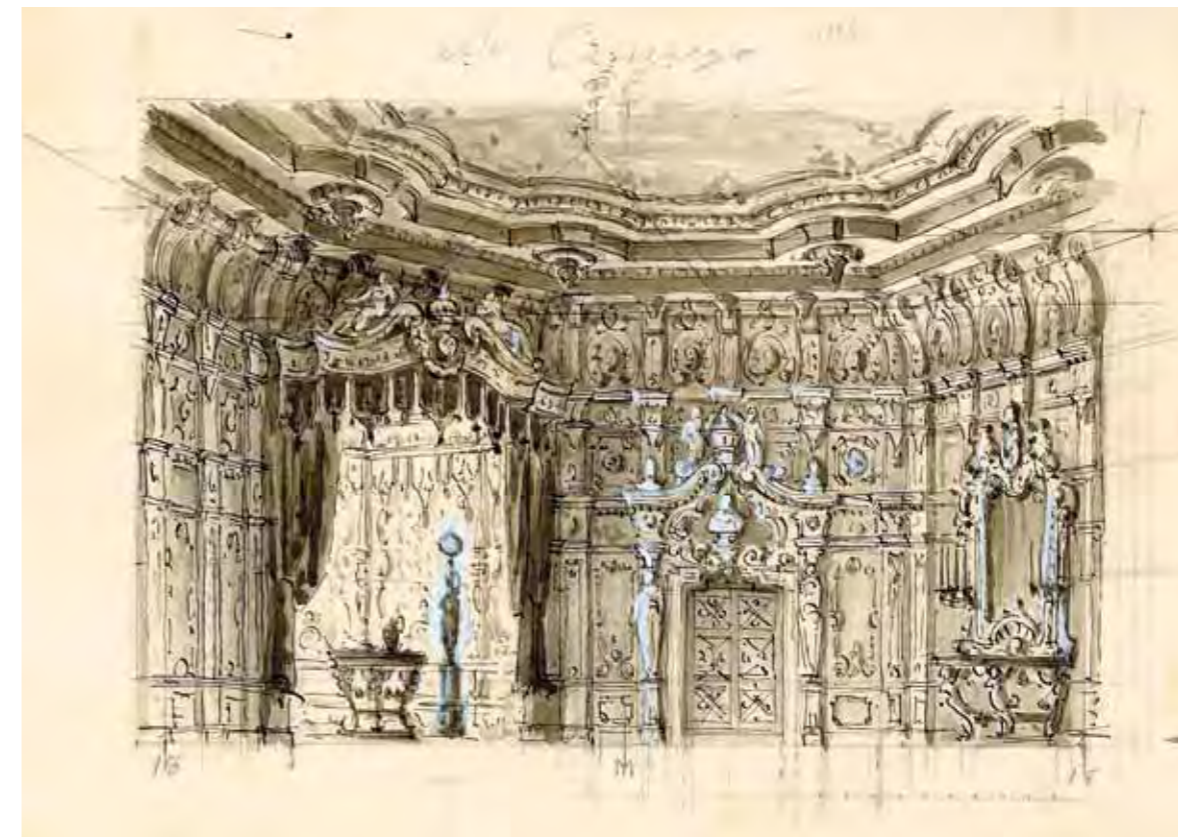
■ **Atto I:**

*Grande e ricco padiglione innalzato per il Reggente nel parco di Versailles. In fondo la gran vasca degli Svizzeri tutta ghiacciata, sulla quale l'aristocrazia si diverte a pattinare. Più in fondo il palazzo di Versailles.*  
**In alto:** "I Camargo Ballo". Venezia, Museo Correr, n. 1148.



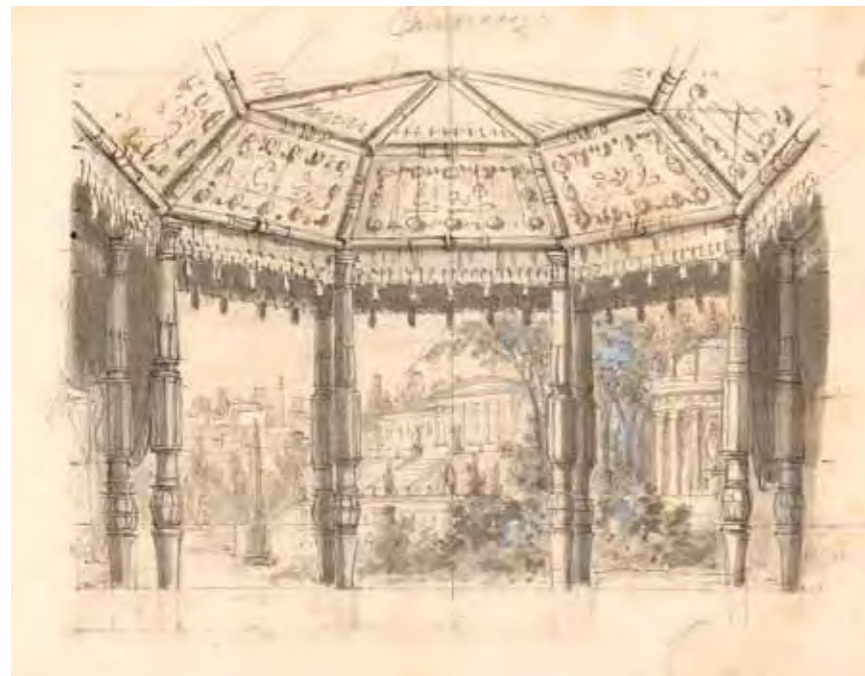
■ **Atto II:**

*Elegante gabinetto riservato ai ricevimenti intimi nel Palazzo Reale. (Una porta che si apre a piacere del padrone con un meccanismo ingegnoso dà accesso a una magnifica sala. [...])*  
**In alto:** "Ballet Camargo Boudoir..decoration executee au Gran theatre de la Phenix a Venice annee 1867"  
**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Venezia, Museo Correr, n. 49.



■ **Atto II:**

**In alto:** "Camargo".  
Venezia, Museo Correr, n. 1136.



■ **Atto II, scena 2:**

[...] ad un segnale, si scopre un sontuosissimo padiglione ateniese che mette ad un giardino.

**In alto:** "Camargo".

Venezia, Museo Correr, n. 798.

■ **Atto II, scena 2.**

Collezione privata.



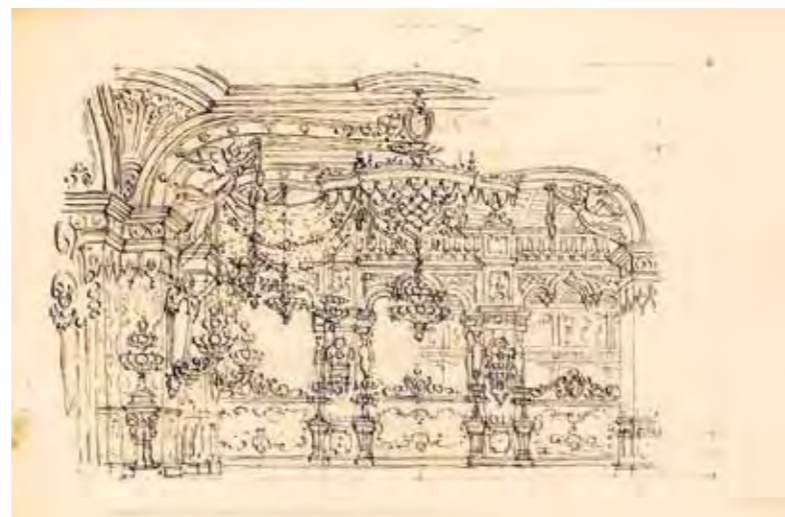
■ **Atto III:**

Atrio del Palazzo Reale.

**In alto:** "Ballo Camargo Fenice 1870 ultimo spettacolo di ballo messo alla Fenice da Bertoja Giuseppe".

**In basso:** "proprietà artistica Bertoja G".

Venezia, Museo Correr, n. 109.



■ **Atto IV:**

Una festa a Monceau. Sala nel Palazzo di Campagna del Reggente, decorata ed adornata per la circostanza.

**In alto:** "Camargo".

Venezia, Museo Correr, n. 1124.



■ **Atto V:**

Salotto nell'appartamento della Camargo porte laterali stile Luigi XV.

**In alto:** "Ballo Camargo alla Fenice 1870".

Venezia, Museo Correr, n. 931.

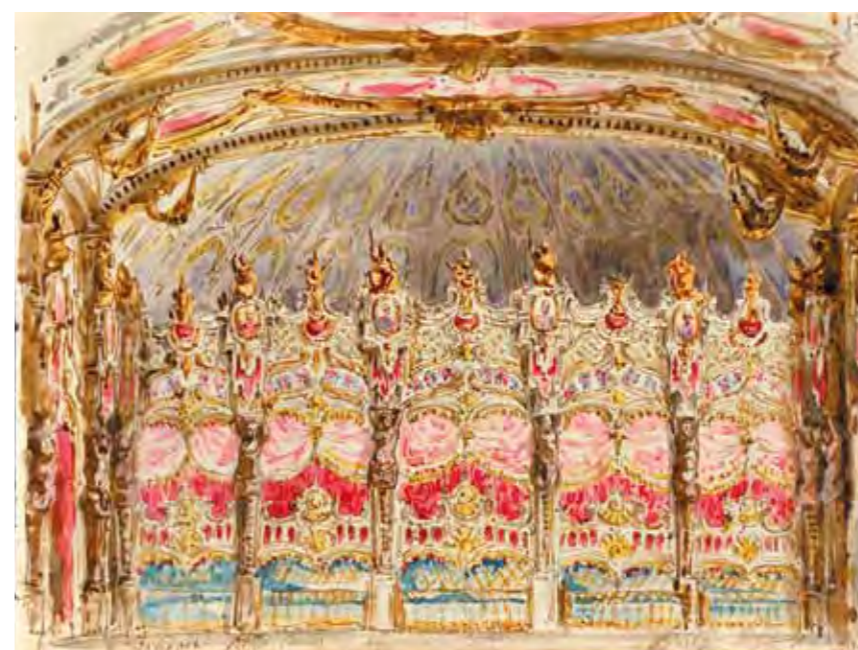


■ **Atto VI:**

La Sala del teatro dell'Operà preparata per la rappresentazione. A destra ed a sinistra del proscenio delle scranne per i signori, com'era l'uso di que' tempi.

**In basso:** "Salotto Camargo" "proprietà artistica Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 128.



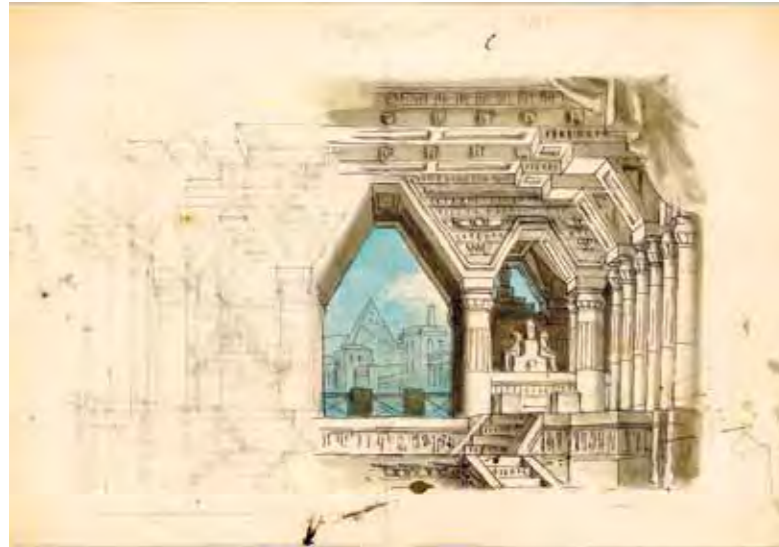
■ **Atto VI.**

**In basso:** "Boudoir Ballo Camargo Proprietà artistica Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 136.

# Cleopatra

Azione storica in cinque atti di Giuseppe Rota, musica di Paolo Giorza.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 27 febbraio 1859.  
Trieste, Teatro Grande, 26 gennaio 1861 / Venezia, Teatro La Fenice, 6 gennaio 1874.



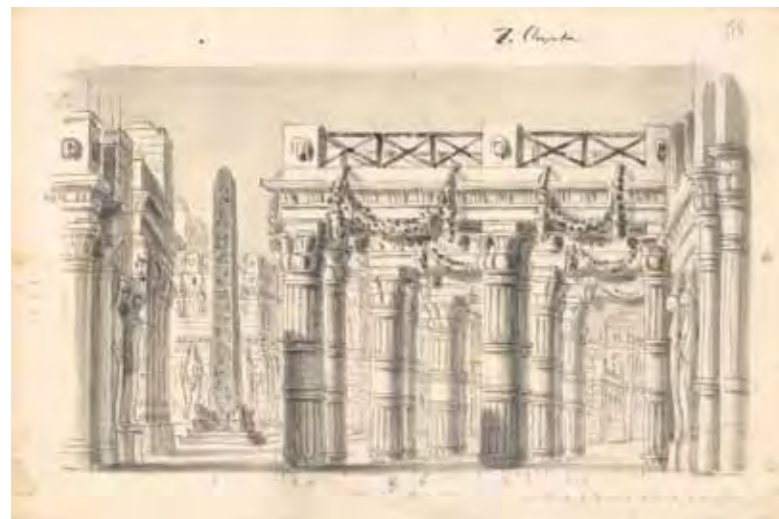
■ **Atto I:**

*Sala nella Reggia di Cleopatra.*  
**In alto:** "Cleopatra Ballo".  
Venezia, Museo Correr, n. 1122.



■ **Atto II:**

*Giardino attiguo al Palazzo di Cleopatra.*  
**In alto:** "Cleopatra".  
Venezia, Museo Correr, n. 818.



■ **Atto III:**

*Piazza di Alessandria.*  
**In alto:** "Cleopatra".  
Venezia, Museo Correr, n. 519.



■ **Atto IV:**

*Stanza nella Reggia di Cleopatra con alcova nel fondo chiusa da ricche cortine.*  
**In alto:** "Cleopatra".  
Venezia, Museo Correr, n. 442.

# Il conte di Montecristo

Azione mimica in tre parti di Giuseppe Rota, musica di Paolo Giorza.  
Venezia, Teatro La Fenice, 1 gennaio 1857 / Trieste, Teatro Grande, 26 dicembre 1857.



■ **Parte I, scena 1:**

*Osteria che guarda sul mare. Da lungi il porto di Marsiglia.*  
**In alto:** "Ballo Montecristo".  
Venezia, Museo Correr, n. 427.



■ **Parte III, scena 1:**

*Ricchissima sala nel palazzo di Montecristo in Parigi.*  
**In alto:** "Sala da ballo Ballo Montecristo di Rota G. T. La Fenice 1856". **In basso:** "Bertoja G.".  
Venezia, Museo Correr, n. 82.

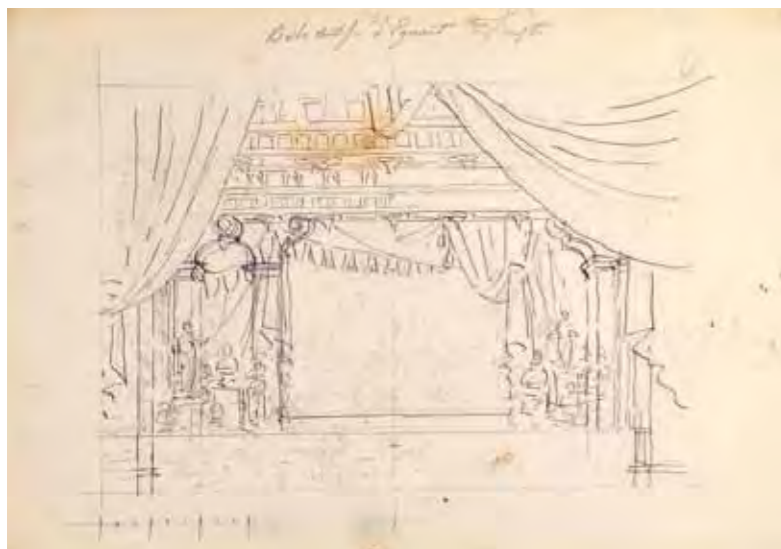


■ **Parte III, scena 1.**

**In alto:** "Proprietà artistica".  
**In basso:** "Sala illuminata Ballo Montecristo Rota Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 125.

## La contessa d'Egmont

Ballo in cinque parti di Giuseppe Rota, musica di Paolo Giorza.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 2 marzo 1861.  
Trieste, Teatro Grande, 8 febbraio 1865.



### ■ Parte I, quadro 1:

Studio di scultore improvvisato con tramezzi e cortine. Modelli di creta e gesso, giacciono sparsi intorno.

In alto: "Ballo Contessa d'Egmont Trieste".  
Collezione privata.



### ■ Parte I, quadro 1.

In alto: "I S. Contessa d'Egmont Trieste".  
Collezione privata.



### ■ Parte V, quadro 1:

Ricco Salone decorato per un ballo.

In alto: "Contessa d'Egmont Ballo Trieste".  
Collezione privata.



### ■ Parte V, quadro 1.

In basso: "Salone illuminato Ballo Contessa d'Egmont Bertoja Pietro Proprietà artistica".  
Collezione privata n. ex 127.

## Day Sin

Azione coreografico-fantastica in un prologo e sette quadri di Ferdinando Pratesi,  
musica di Romualdo Marenco.  
Prima rappresentazione Torino, Teatro Regio, 15 febbraio 1879.  
Venezia, Teatro La Fenice, 3 gennaio 1880.



### ■ Atto III:

Grandioso bosco, lussureggiante di vegetazione orientale, in fondo scoscesi dirupi; da un lato rovine antiche; mezza oscurità.

In alto: "Ballo Day Sin".

In basso: "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 164.

## Un fallo

Azione mimica in cinque atti e otto scene di Giuseppe Rota, musica di Antonio Buzzi e Paolo Giorza.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 24 settembre 1853.  
Venezia, Teatro La Fenice, 1 marzo 1855 / Trieste, Teatro Grande, 26 dicembre 1855.



### ■ Atto II, scena 2:

Una strada di Venezia con Canale: alla destra dell'Attore l'esterno del Palazzo di Ludovico.

In alto: "Fornaretto".  
Venezia, Museo Correr, n. 1147.



### ■ Atto III:

Piazzetta San Marco nell'ultima notte di Carnevale.

In alto: "Fallo Ballo".  
Venezia, Museo Correr, n. 525.



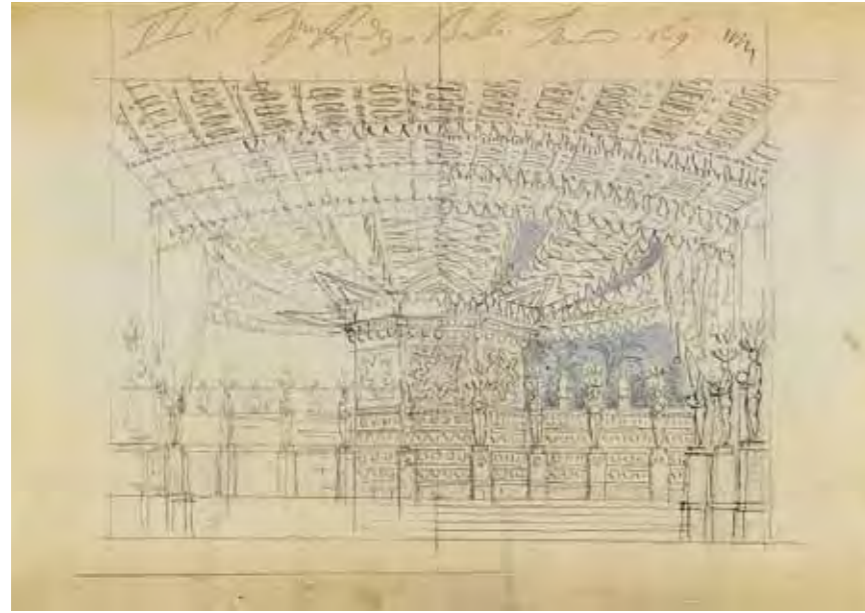
### ■ Atto II, scena 2.

In alto: "una strada con sottoportico a Venezia a notte con la neve" "Ballo Fornaretto Venezia G. Teatro la Fenice 1854". In basso: "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 77.



## Il figliuol prodigo / Nephte

Ballo in sei atti di Pasquale Borri, musica di Giuseppe Giaquinto.  
Prima rappresentazione Napoli, Teatro San Carlo, 24 ottobre 1868.  
Venezia, Teatro La Fenice, 16 febbraio 1869.



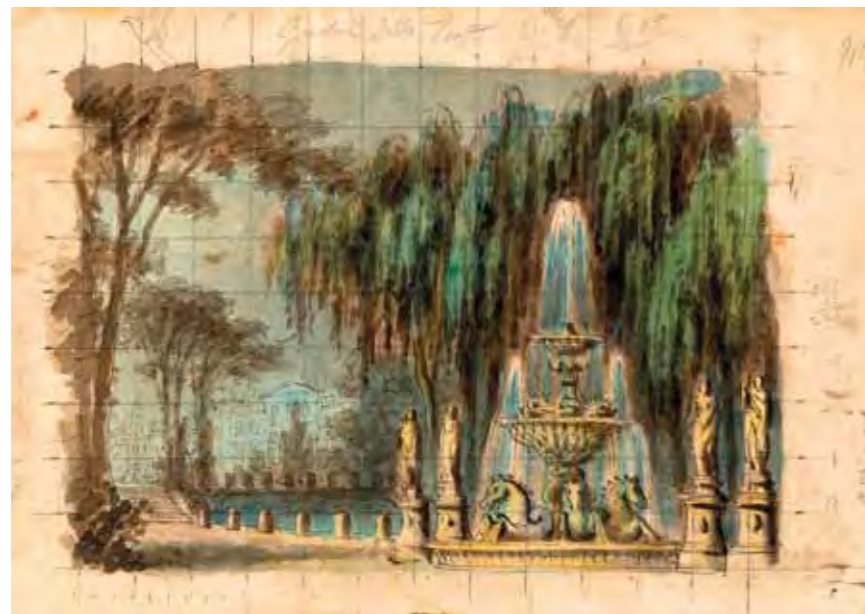
■ **Atto VI:**

*Luogo splendidamente addobbato a festa.*

**In alto:** "VI S. Figliol prodigo Ballo Fenice 1869".  
Collezione privata.

## La giuocoliera

Ballo in cinque atti di Pasquale Borri, musica di Paolo Giorza.  
Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1855 / Trieste, Teatro Comunale, 25 gennaio 1860.



■ **Atto III:**

*Pubblici giardini splendidamente illuminati: gradinata da un lato che conduce agli appartamenti Vice-reali.*

**In alto:** "Giuocoliera ballo Trieste".  
Venezia, Museo Correr, n. 914.

## L' Isola degli amori

Ballo fantastico in cinque atti di Ippolito Monplaisir, musica del maestro Pinto.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 5 ottobre 1861.  
Venezia, Teatro la Fenice, 6 gennaio 1871.



■ **Atto III:**

*Palazzo incantato di Teti.*

**In alto:** "G. T. La Fenice Ballo Isola degli Amori S. 3".

**In basso:** "Bertoja", a destra: "Bertoja Giuseppe".  
Venezia, Museo Correr, n. 99.



■ **Atto V:**

*Gran marina illuminata.*

**In alto:** "Ballo Isola degli Amori S. 5".  
Venezia, Museo Correr, n. 700.

# Ondina o la grotta d'Adelberga

Ballo grande fantastico in due parti e sei quadri di Antonio Pallerini, musica di Costantino Dall'Argine e Angelo Venanzi.

Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 1866.

Trieste, Teatro Comunale, 4 marzo 1866 / Fiume, Teatro Civico, 1869 / Venezia, Teatro La Fenice, 2 marzo 1879.



## ■ Parte I, quadro 1:

*Alpestre ed arida campagna seminata di varie abitazioni; in mezzo alla scena ponte di legno; in fondo catena del monte Carso.*

**In alto:** "Ballo Grotta d'Adelberg" (cancellato) "Rodolfo".

Venezia, Museo Correr, n. 748.



## ■ Parte I, quadro 1.

**In alto:** "I S. Ballo Grotta d'Adelsberg".

Venezia, Museo Correr, n. 1134.



## ■ Parte I, quadro 2:

*Grotta in fondo al mare. Coralli, conchiglie ecc.*

**In alto:** "Ballo Grotta d'Adelsberg di Pallerini G. T. La Fenice

Venezia 1878-79". **In basso:** "Bertoja Pietro".

Venezia, Museo Correr, n. 952.



## ■ Parte I, quadro 2.

**In alto:** "Feerie Ballo La Grotta d'Adelsberg Pallerini G. T. La Fenice 1878 (sottomare)".

**In basso:** "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 206.



## ■ Parte I, quadro 2.

**In alto:** "Grotta d'Adelsberg S. 4. e 5".

Venezia, Museo Correr, n. 1145.



## ■ Parte I, quadro 2.

Venezia, Museo Correr, n. 868.



## ■ Parte I, quadro 3:

*Parte montuosa alle falde del monte Carso; in lontananza si vede la marina, dove sorge Trieste.*

**In alto:** "Ondina Parte I Quadro 3".

Venezia, Museo Correr, n. 476.



**Parte II, quadro 1:**

*Interno della Grotta d'Adelberga. I Geni Elementari ne formano un luogo delizioso.*

**In alto:** "Fèrie G. Teatro Comunale di Trieste 1864 quando fu composto il Ballo Ballo la Grotta d'Adelsberg Pallerini Grotta sottomarina".

**In basso:** "Bertoja Pietro".

Collezione privata, n. ex 210.



**Parte II, quadro 3:**

*Sala fantastica, ricca d'oro e di gemme, veli e fiori.*

**In alto:** "Ballo grotta d'Adelsberg di Pallerini Scena fantastica giardino sottomarino".

Collezione privata, n. ex 178.



**Parte II, quadro 3.**

Venezia, Musco Correr, n. 1140.



**Parte II, quadro 1.**

**In alto:** "Grotta d'Adelsberg S. 8".

Venezia, Museo Correr, n. 1093.



**Parte II, quadro 2:**

*Parte della grotta, cui da un lato chiudono fantastiche mura di granito.*

**In alto:** "III S. Grotta d'Adersberg [sic] di Pallerini Trieste T. Comunale 1864".

Collezione privata, n. ex 208.



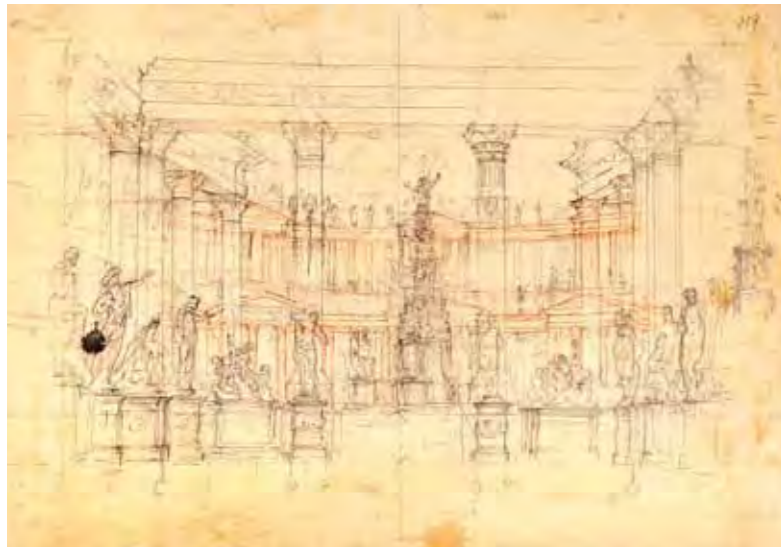
**Parte II, quadro 3.**

**In alto:** "Grotta d'Adelsberg S 7".

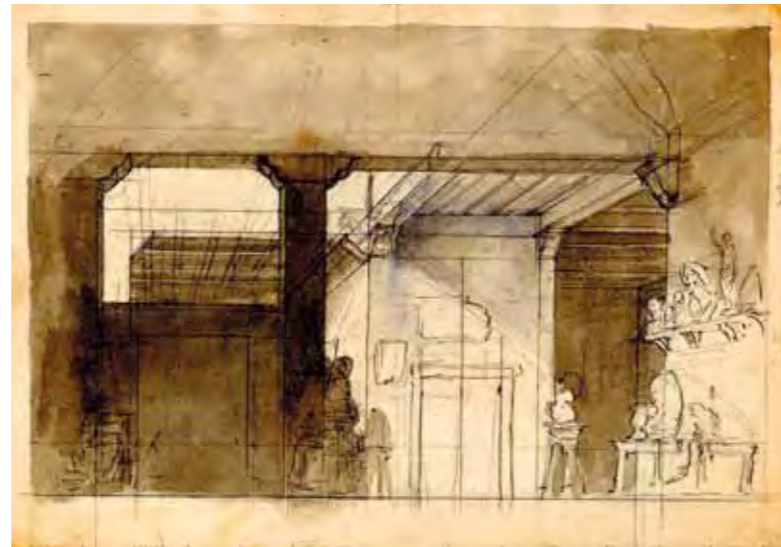
Venezia, Musco Correr, n. 582.

# Rolla

Ballo storico in sei atti e sette quadri di Luigi Manzotti, musica di Cesare Pontoglio e Leopoldo Angeli.  
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 1876.  
Venezia, Teatro La Fenice, 8 gennaio 1879.



■ **Atto III:**  
*Pantheon nel quale vedonsi artisticamente disposti i capolavori delle diverse età nelle quali fu sì grande la Scultura. Le opere imperiture di Fidia, Prassitele, Michelangelo [...]*  
Collezione privata, n. ex 219.



■ **Atto III e Atto V:**  
*La Euterpe. Studio di Rolla. Da un lato un vano chiuso da tende che nascondono la statua di Euterpe. A destra porta d'ingresso, a sinistra altra porta che conduce alle stanze interne, nel fondo una porta più grande che mette sulla via.*  
Venezia, Museo Correr, n. 874.



■ **Atto IV, quadro 1:**  
*Loggia dei Frescobaldi a piè del ponte di Santa Trinità sull'Arno. Di faccia il Lung'Arno, Acciajuoli, i Palagi e le torri illuminate. In fondo l'adiacente piazza. È notte, sorge la luna.*  
Venezia, Museo Correr, n. 678.



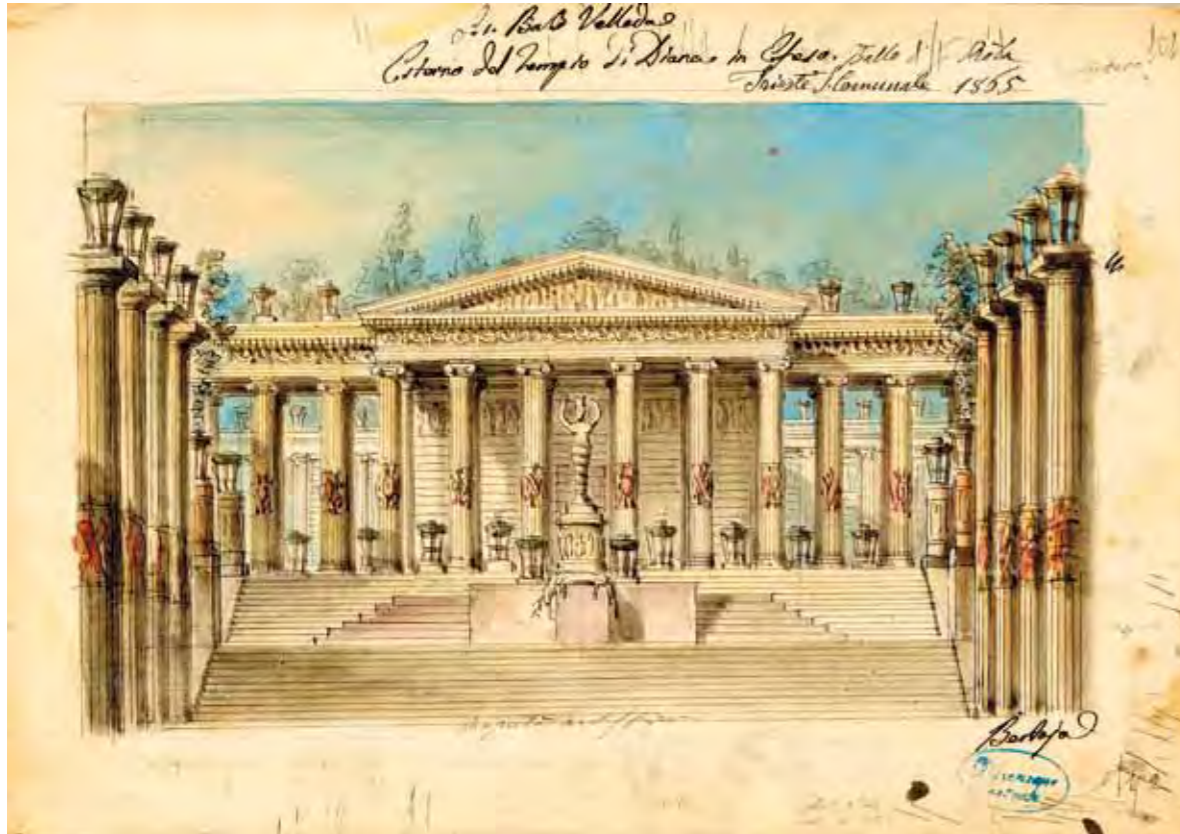
■ **Atto VI:**  
*La piazza della Signoria addobbata a festa. Bandiere, gonfaloni, ecc., ecc. accanto alla ringhiera del Palazzo Vecchio il seggio del Gran Duca.*  
**In alto:** "Rolla Ballo Manzotti Piazza degli Uffizi Firenze G.T. la Fenice 1878".  
**In basso:** "Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 214.



■ **Apoteosi.**  
**In alto:** "Apoteosi Ballo Rolla del Manzotti".  
**A fianco:** "Non essendo stato possibile eseguire altro progetto da me fatto per questa apoteosi opponendosi la forte spesa ideai la presente scena il cui principale scopo era economia leggerezza vaghezza di colore. Era formata di varie quinte e soffitti più un principale ed un fondale. Il principale e parte dei soffitti erano tutti ritagliati e sostenuti dal velo e tutto dorato e a colori. Sul davanti venivano formati tre gruppi... ballerina con veli e di...colori assai chiari. Il davanti era illuminato dalla luce elettrica un poco... Il fondale che era a tinte leggere e fredde con luce... dorata. L'effetto ne fu completo."  
**In basso:** "proprietà artistica".  
Collezione privata, n. ex 216.

# Velleda

Azione coreografica in cinque quadri di Giuseppe Rota, musica di Costantino Dall'Argine.  
Trieste, Teatro Comunale, 26 dicembre 1864.



■ **Quadro I:**  
*Esterno del Tempio di Diana.*  
**In alto:** "S. 1. Ballo Velleda Esterno del Tempio di Diana in Efeso Ballo di G. Rota Trieste T. Comunale 1865".  
**In basso:** "Bertoja", timbro: "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 101.



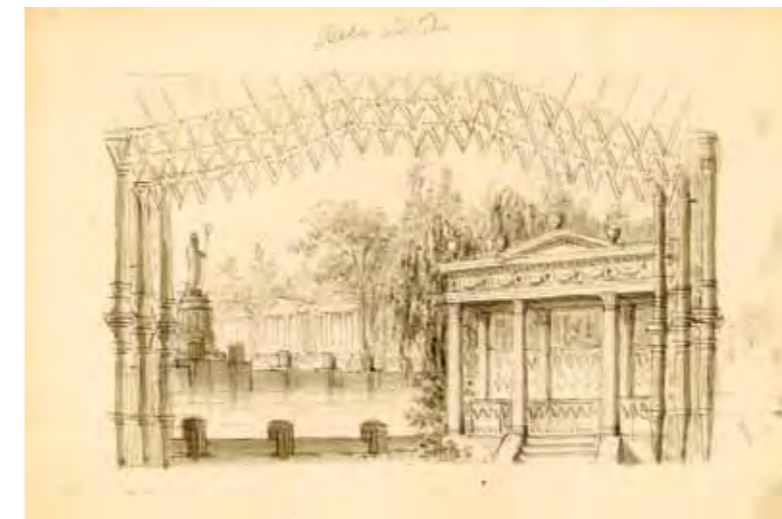
■ **Quadro II:**  
*Stanza da letto di Valeriano.*  
**In alto:** "Ballo Velleda S. 2 Appartamento di Valeriano". **In basso:** "Alcova Secreto Apertura" "Bertoja", timbro: "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 1033.



■ **Quadro III:**  
*Folta selva; da un lato foro mascherato che mette ad una Catacomba.*  
**In alto:** "Ballo Velleda S. 3". **In basso:** "Bosco tutto a rampe praticabili per i carri".  
"Bertoja", timbro: "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 742.



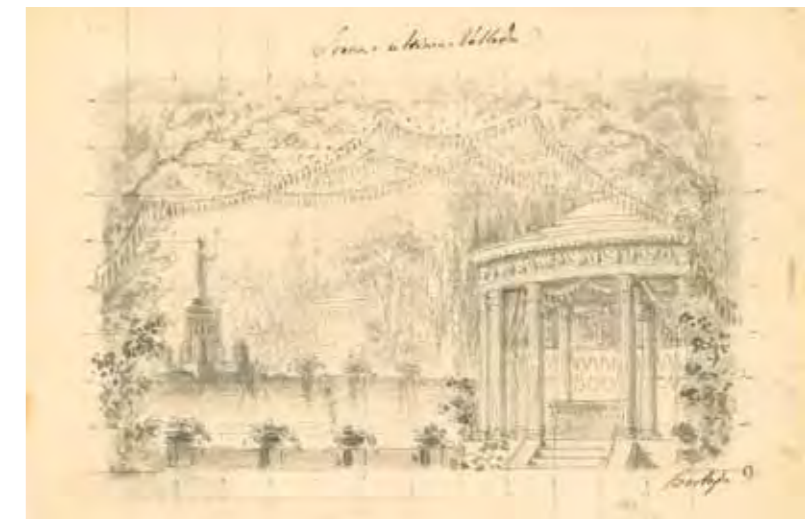
■ **Quadro IV:**  
*Volte interne di un anfiteatro.*  
**In alto:** "Atrio che mette all'Arena Ballo Velleda S. 4".  
**In basso:** timbro "Direzione Teatrale".  
Venezia, Museo Correr, n. 729.



■ **Quadro V.**  
**In alto:** "Ballo Velleda".  
Venezia, Museo Correr, n. 347.



■ **Quadro V:**  
*Giardino nella villa di Velleda; a sinistra dell'attore il triclinio, a destra il bagno.*  
**In alto:** "Ballo Velleda".  
Venezia, Museo Correr, n. 837.



■ **Quadro V.**  
**In alto:** "Scena ultima Velleda".  
**In basso:** "Bertoja".  
Venezia, Museo Correr, n. 472.

PIETRO BERTOJA

---

## **III / Prosa e Generiche**

# Maria Stuarda

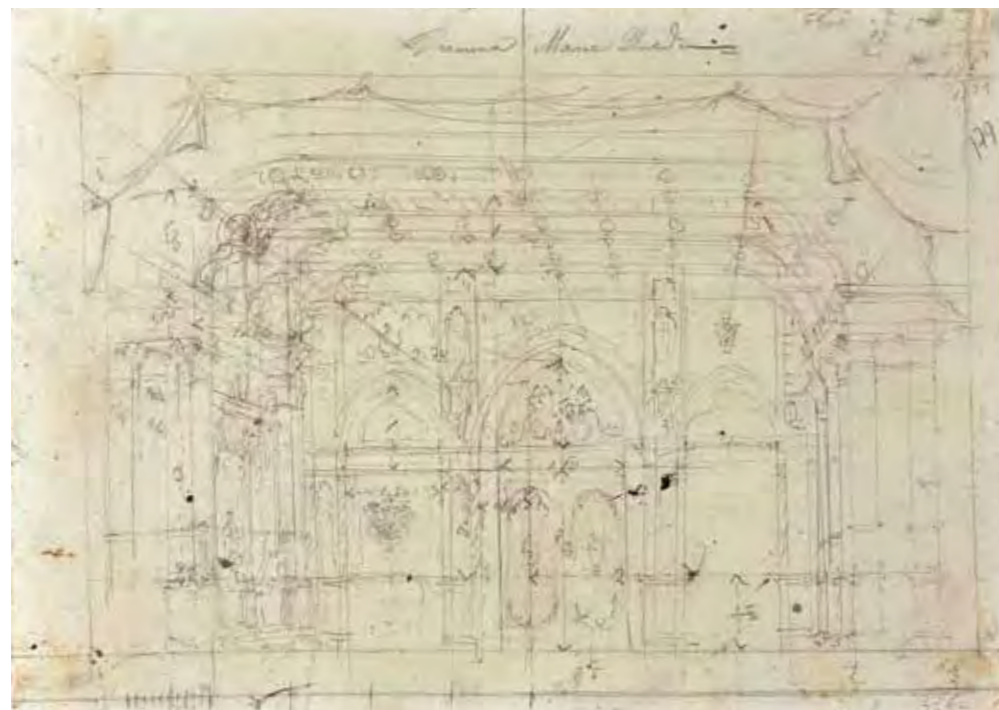
Tragedia di Friedrich Schiller.  
Città e teatro non identificati.



■ **Atto IV, scena 1:**

*Anticamera.*

**In alto:** "Dramma Maria Stuarda".  
Collezione privata, n. ex 203.



■ **Atto IV, scena 2:**

*Camera della regina.*

**In alto:** "Dramma Maria Stuarda"  
Collezione privata, n. ex 179.

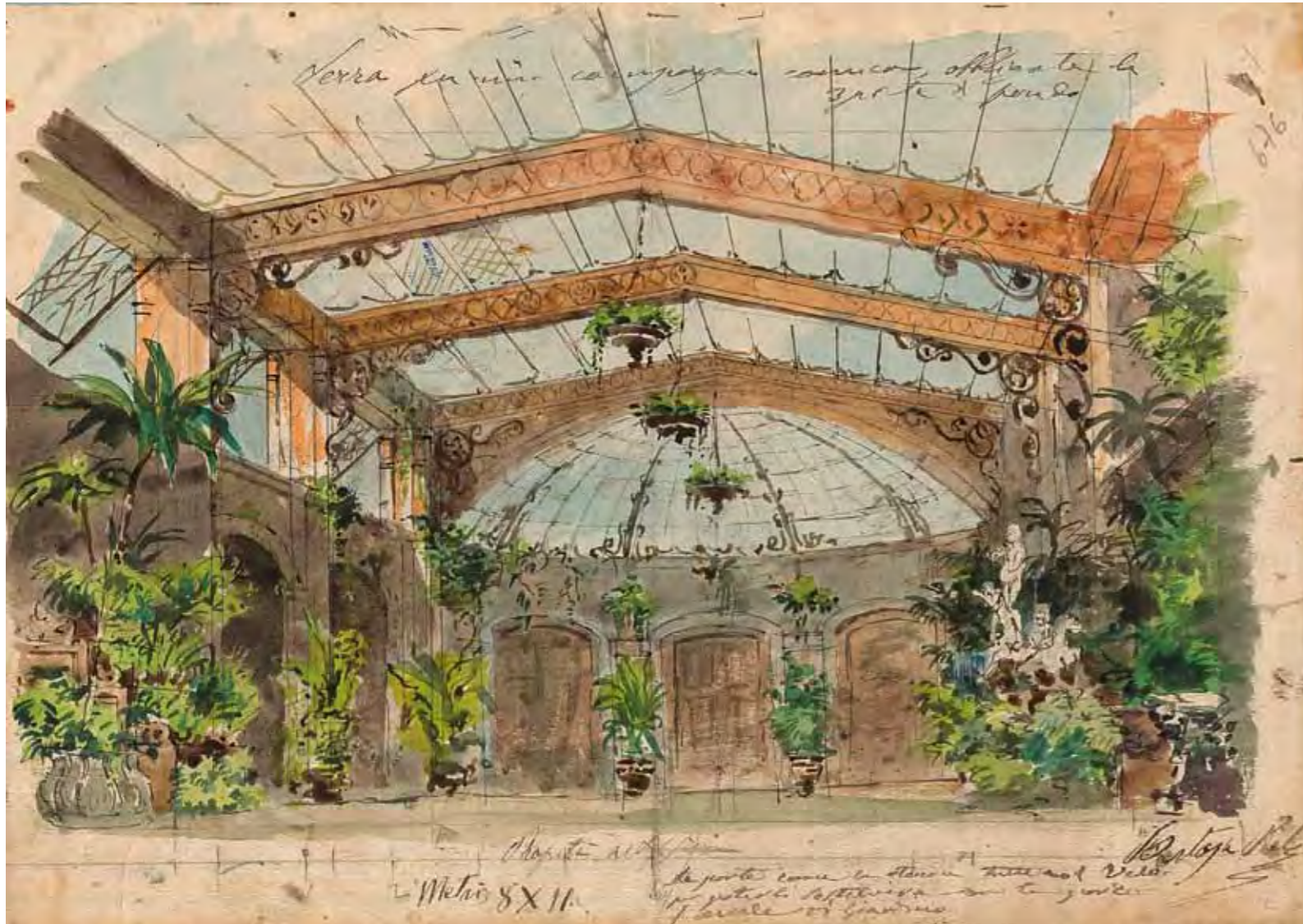
# Marco Polo

Commedia di Vittorio Salmini  
Città e teatro non identificati.



■ **In alto:** "Marco Polo Salmini [cancellato] Commedia .. compagnia Morolin... 1876"  
Collezione privata, n. ex 150.

## Scene per spettacoli non identificati



■ **In alto:** "Scena per una compagnia comica obbligate le porte di fondo".  
**In basso:** "Proprietà artistica Metri 8 X 11 le porte come la ... tutte col velo ...  
 fondale di giardino" "Bertoja Pietro".  
 Venezia, Museo Correr, n. 676.



■ **In basso:** "Proprietà artistica Bertoja Pietro" Collezioe privata.



■ **In basso:** "Bertoja Pietro".  
**Sul supporto:** "Grotta infernale che si trasforma in un giardino fantastico coll'apoteosi delle Farfalle protagoniste dell'azione per una compagnia d'Opere e balli".  
 Collezioe privata, n. ex 165bis.



# DOTAZIONI



■ Piazza classica con statue.  
**In alto:** "Firenze E(?) Egitto Romani Grecia".  
**In basso:** "terreno".  
 Collezione privata, n. ex 220.



■ Piazza italiana.  
**In alto:** "Piazza Dote Garibaldi Padova".  
 Venezia, Museo Correr, n. 945.



■ Piazzetta con bottega di barbiere.  
 Venezia, Museo Correr, n. 1139.



■ Loggiato decorato con scene da opere di Gioachino Rossini. Si riconoscono da sinistra a destra: *Otello*, *Guillermo Tell*, *Mosè*, *Cenerentola*, *Semiramide*, *Il Barbiere di Siviglia*.  
**In basso:** "Bertoja Pietro proprietà artistica".  
 Venezia, Museo Correr, n. 875.



■ Loggiato decorato con scene da opere di Gioachino Rossini. Si riconoscono da sinistra a destra: *Otello*, *Guillermo Tell*, *Mosè*, *Cenerentola*, *Semiramide*, *Il Barbiere di Siviglia*.  
**In basso:** "Bertoja Pietro proprietà artistica 1903".  
 Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Centro Studi Teatro.



■ Loggiato decorato con scene da opere di Carlo Goldoni.  
**Da sinistra si legge:** *Le Morbinose*, *Casa Nova*, *Baruffe Chiozzotte*.  
 Collezione privata.

## CIMITERI E CHIESE



■ Cimitero.  
Collezione privata.



■ Oratorio.  
**In alto:** "Pianta oratorio e cripta. Stile dei bassi tempi (bizantino).  
**In basso:** Bertoja Pietro".  
Venezia, Museo Correr, n. 638.



■ Chiesa con cimitero.  
Venezia, Museo Correr, n. 943.



■ Chiesa con cimitero.  
Venezia, Museo Correr, n. 1052.

## BOSCHI



■ Bosco.  
Venezia, Museo Correr, n. 91.



■ Bosco.  
Venezia, Museo Correr, n. 967.



■ Bosco.  
Venezia, Museo Correr, n. 969.



■ Bosco.  
Venezia, Museo Correr, n. 971.

# SOTTERRANEI E GROTTA



■ Grotta.  
Venezia, Museo Correr, n. 657.



■ Grotta con fuochi.  
Venezia, Museo Correr, n. 850.



■ Sotterraneo.  
**Si legge:** "3 arcate".  
Collezione privata.



■ Sotterraneo.  
Venezia, Museo Correr, n. 859.



■ Chiesa ipogea.  
Venezia, Museo Correr, n. 999bis.

# INTERNI



■ Sala addobbata.  
**In basso:** "Sala. Proprietà artistica. Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 119.



■ Atrio di palazzo.  
**In basso:** "Proprietà artistica. Bertoja Pietro".  
Collezione privata.

■ Atrio con statue equestri.  
**In basso:** "Proprietà artistica. Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 135.



■ Sala gotica con loggia.  
Venezia, Museo Correr, n. 968.



■ Sala e galleria di palazzo.  
Venezia, Museo Correr, n. 1003.



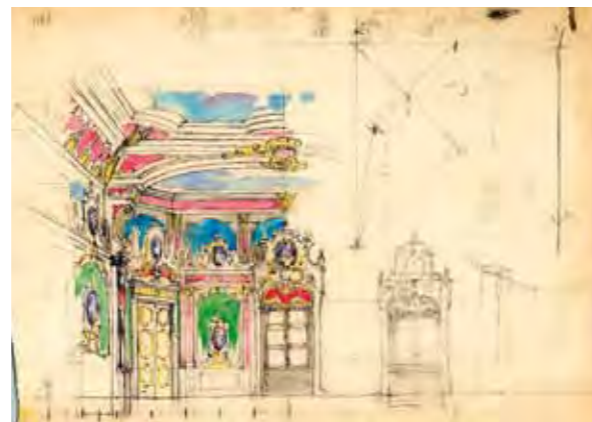
■ Gabinetto.  
**In basso:** "Gabinetto per un ballo. Proprietà artistica. Bertoja Pietro".  
 Collezione privata, n. ex 129.



■ Stanza.  
**In basso:** "Bertoja Pietro".  
 Venezia, Museo Correr, n. 975.



■ Stanza.  
 Venezia, Museo Correr, n. 1084.



■ Stanza.  
 Venezia, Museo Correr, n. 1166.



■ Stanza.  
**In margine:** "Più stretto l' (?) e la porta più lontana dal (?) con più tappezzeria".  
 Collezione privata, n. ex 233.

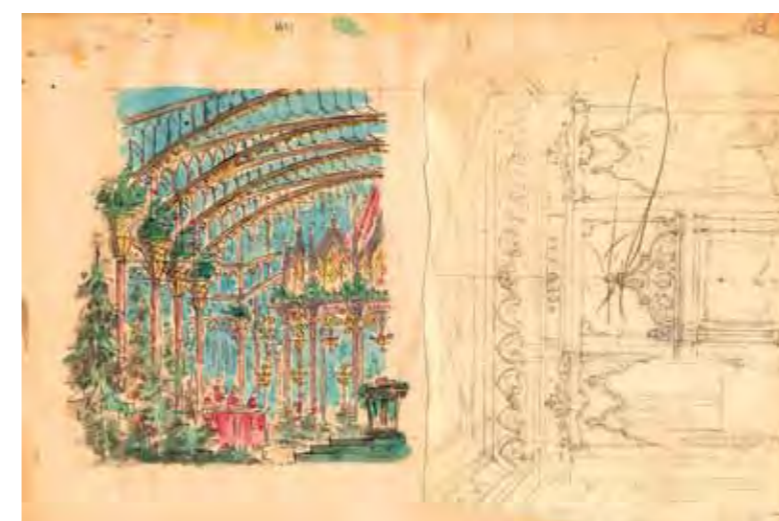


■ Stanza con statue.  
 Venezia, Museo Correr, n. 1114.

## FANTASTICHE



■ Grotta con mostri.  
**In alto:** "Feerie. Bertoja Pietro".  
 Collezione privata.



■ Galleria sotterranea con mostri.  
**In basso:** "Bertoja Pietro. Proprietà artistica".  
 Collezione privata, n. ex 215.

■ Grotta con mostri.  
 Venezia, Museo Correr, n. 1112.



■ Serra con addobbi.  
 Venezia, Museo Correr, n. 863.

■ Tempio orientale.  
 Venezia, Museo Correr, n. 965.

**MARINE**

■ Tenda per festa con sfondo di mare e faraglioni.  
Venezia, Museo Correr, n. 781.



■ Mare con faraglioni e luna.  
Venezia, Museo Correr, n. 669.



■ Mare con faraglioni, notte.  
Venezia, Museo Correr, n. 1132.



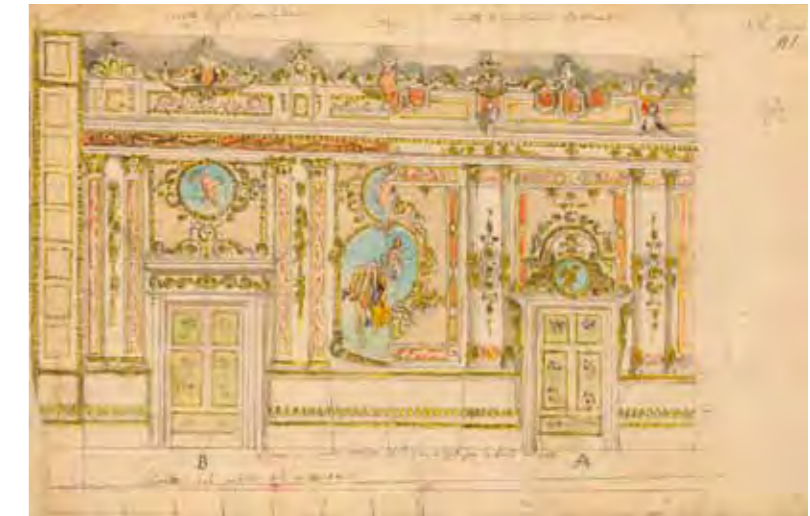
■ Paesaggio marino con rocce e faraglioni, notte.  
Venezia, Museo Correr, n. 1131.



■ Paesaggio marino con rocce e faraglioni, sullo sfondo una città.  
Venezia, Museo Correr, n. 1141.

**PARAPETTATE**

■ Progetto di soffitto per scena parapettata.  
**In basso:** "Attacco alla bocscena dietro l'arlecchino".  
Venezia, Museo Correr, n. 1162.



■ Progetto per parapettata.  
**Si legge:** "metà di un piano laterale. Declivio di m. (?). Linea del palcoscenico fittizio alzato per la festa da ballo. Linea del piano del palcoscenico".  
Venezia, Museo Correr, n. 642.

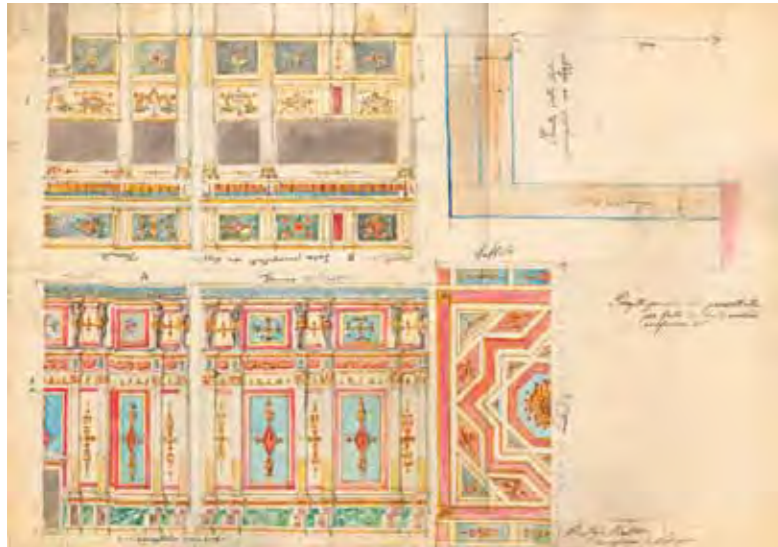


■ Progetto per parapettata.  
**Si legge:** "Si prega di indicare tutti/gli ..... e possibilmente/i posti dove devono essere ubicati. Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 188.

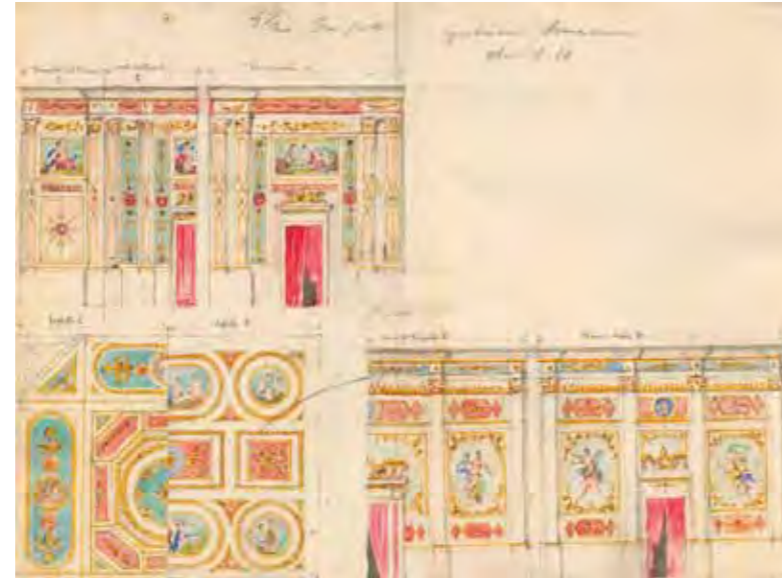


■ Progetto per parapettata.  
**Si legge:** "Ricordarsi i quattro/riporti (?) cioè Libreria elegante/ con porta d'aprirsi, specchio/grande da coprire la porta/quadro grande all'antica da/coprire la porta/camino con specchio e (?)/del camino stesso come d'accordo. Prego di farmi subito/gli altri due bozzetti/per esaminarli della/serra dell'altro salone ed... Bertoja Pietro".  
Collezione privata, n. ex 183.

## TENDONI E SIPARI



■ Sala parapettata per Conegliano.  
**Si legge:** "Pianta della sala parapettata con loggia. Progetti per una sala parapettata/per feste da ballo, concerti/conferenze etc. Bertoja Pietro Conegliano 2 Nov. 1902".  
 Venezia, Museo Correr, n. 694.

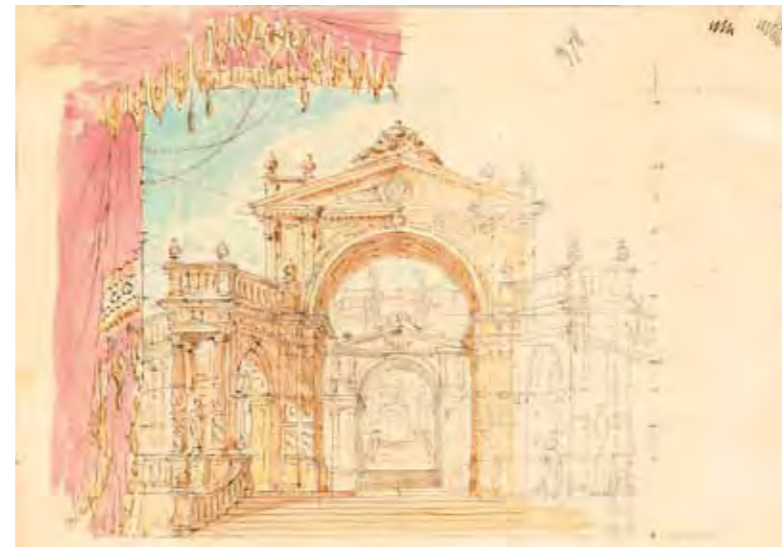


■ Sala parapettata per Conegliano.  
**Si legge:** "4 e 12 tre porte./Apertura boccascena /metri 8.50".  
 Venezia, Museo Correr, n. 695.

## COMODINI



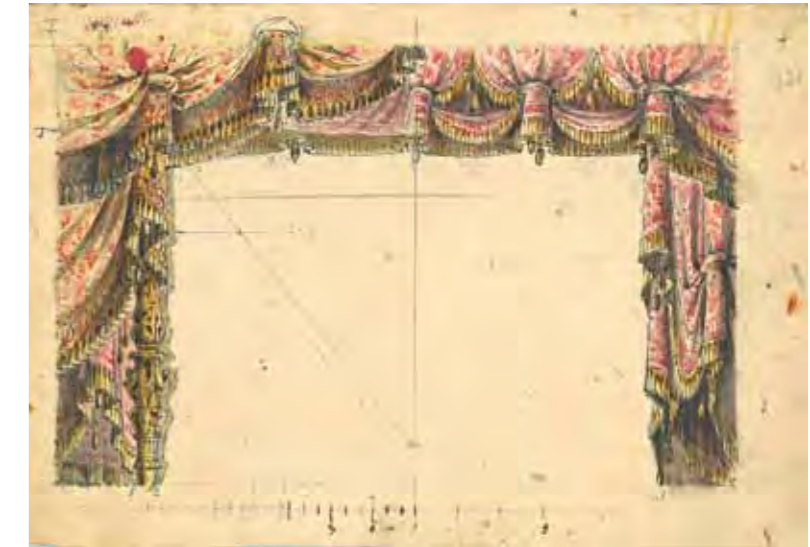
■ Comodino.  
**Si legge:** "Proprietà artistica. Comodino per... Bertoja Pietro".  
 Collezione privata, n. ex 142.



■ Comodino.  
 Venezia, Museo Correr, n. 978.



■ Tendone.  
 Venezia, Museo Correr, n. 473



■ Tendone.  
 Venezia, Museo Correr, n. 677.



■ Sipario raffigurante Apollo sul carro circondato dalle Ore.  
 Venezia, Museo Correr, n. 802.



■ Sipario.  
**Si legge:** "Tutto il giallo va dorato."  
 Bertoja Pietro".  
 Venezia, Museo Correr, n. 810.

■ Sipario.  
**Si legge:** "Progetto di sipario per il teatro Garibaldi di Padova/ Tutto il giallo va dorato".  
 Venezia, Museo Correr, n. 813.



■ Sipario.  
**Si legge:** "Sipario del Teatro Rossini in Venezia 1875".  
 Collezione privata, n. ex 143.



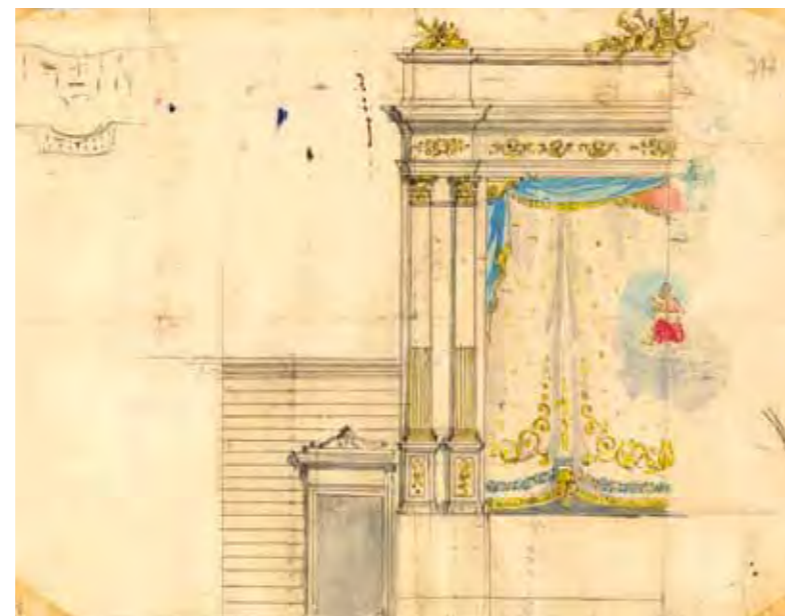
■ Sipario.  
**Si legge:** "Sipario per Teatro Andreani Mantova".  
 Venezia, Museo Correr, n. 674.



■ Sipario.  
**Si legge:** "Sipario per Teatro Andreani Mantova".  
 Venezia, Museo Correr, n. 674.

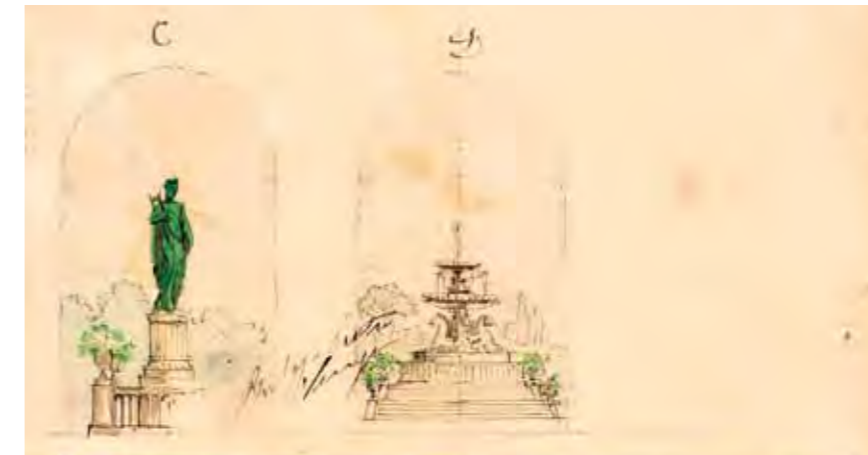


■ Sipario.  
**Si legge:** "Sipario per il teatro dei Bagni del Lido Venezia 1877".  
 Collezione privata, n. ex 141.

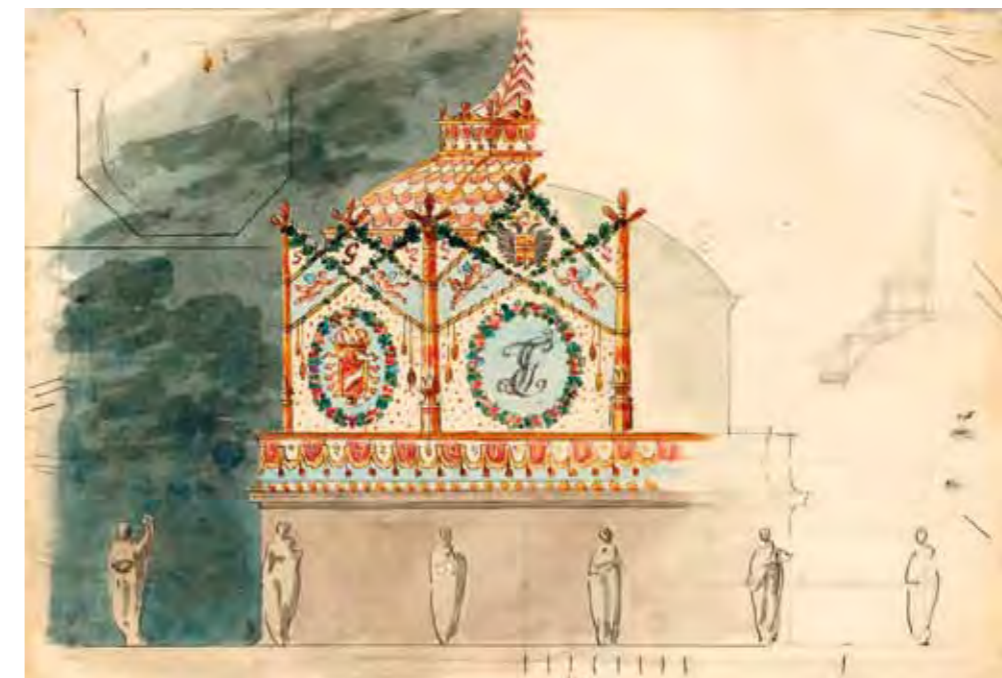


■ Progetto per sipario.  
 Venezia, Museo Correr, n. 797b.

## ARCHITETTURE



■ Padiglione.  
**In basso:** "Bertoja Pietro. Venezia".  
 Venezia, Museo Correr, n. 1138.



■ Padiglione.  
 Venezia, Museo Correr, n. 364.

PIETRO BERTOJA

---

# Catalogo delle fotografie





■ Album fotografico  
copertina in pelle, mm 350x410  
Collezione privata.



■ Venezia, Veduta di Punta della Dogana  
stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
Collezione privata.



■ Venezia, Canal Grande verso la Basilica della Salute  
stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
Collezione privata.



■ Venezia, Piazzetta e Isola di San Giorgio  
stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
Collezione privata.



■ Venezia, Canal Grande verso Ca' Rezzonico  
stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
Collezione privata.



■ Venezia, Piazza San Marco, Basilica e Campanile  
stampa all'albumina con effetto "chiaro di luna", mm 250x330 [350x410]  
Collezione privata.



■ Venezia, Canal Grande verso la Basilica della Salute  
stampa all'albumina con effetto "chiaro di luna", mm 245x325 [322x402]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Piazza San Marco e Basilica  
stampa all'albumina con effetto "chiaro di luna", mm 250x330 [350x410]  
Collezione privata.



■ Venezia, Riva dal Ponte della Paglia  
stampa all'albumina effetto "chiaro di luna", mm 250x330 [350x410]  
Treviso, Collezione Guido Cecere.



■ Venezia, Basilica della Salute  
stampa all'albumina acquerellata, mm 330x250  
Collezione privata.



■ Venezia, Basilica della Salute  
stampa all'albumina, mm 447x298 [332x264]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



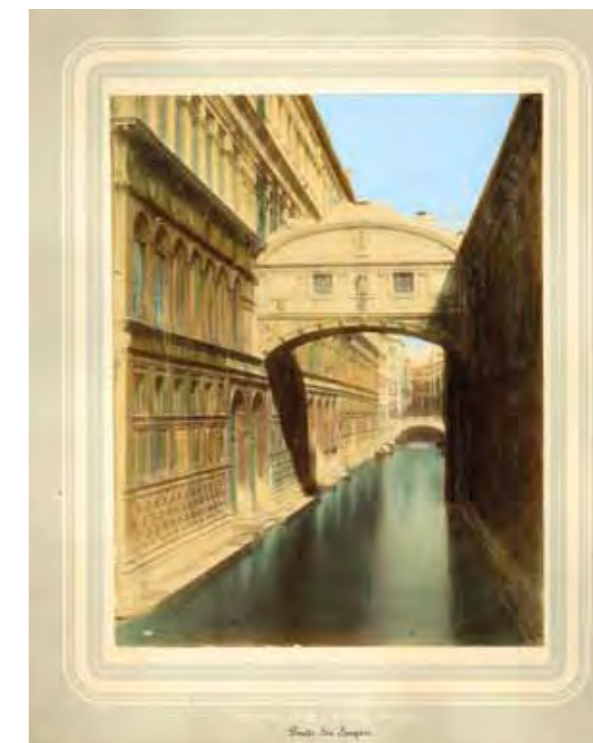
■ Venezia, veduta dell'Isola di San Giorgio  
stampa all'albumina, mm 270x357 [318x453]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA) - collezione Favrod.



■ Venezia, Riva degli Schiavoni  
stampa all'albumina, mm 140x155 [215x275]  
Venezia, Collezione Graziano Arici.



■ Venezia, Ponte dei Sospiri  
stampa all'albumina, mm 450x301 [324x235]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Ponte dei Sospiri  
stampa all'albumina acquerellata, mm 330x250 [410x350]  
Collezione privata.



■ Venezia, Bacino di San Marco  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, Palazzo Ducale  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, Ponte di Rialto  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, Porta dell'Arsenale  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, Piazza San Marco e Basilica  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, Basilica di San Marco  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, Palazzo Ducale, Cortile  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, interno della Basilica di San Marco  
 stampa all'albumina acquerellata, mm 250x330 [350x410]  
 Collezione privata.



■ Venezia, Palazzo Ducale  
stampa all'albumina, 299x450 [254x336]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Biblioteca Marciana  
stampa all'albumina, mm 303x450 [263x338]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, veduta del Ponte dei Sospiri  
stampa all'albumina, mm 326x254 [456x304]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Palazzo Ducale, Scala dei Giganti  
stampa all'albumina, mm 329x268 [457x308]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Piazza San Marco, Torre dell'Orologio  
stampa all'albumina, mm 60x65 [60x105]  
Venezia, Archivio Carlo Montanaro.



■ Venezia, Campo Ss. Giovanni e Paolo, monumento a Colleoni  
stampa all'albumina, mm 80x60 [105x60]  
Venezia, Archivio Carlo Montanaro.



■ Retro della fotografia formato carte de visite con il marchio dello stabilimento fotografico Bertoja. Venezia, Archivio Carlo Montanaro



■ Venezia, Piazzetta verso Riva degli Schiavoni  
stampa all'albumina, mm 60x80 [60x105]  
Venezia, Archivio Carlo Montanaro.



■ Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio  
stampa all'albumina, mm 263x336 [300x455]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio  
stampa all'albumina, mm 257x323 [298x457]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo, Cappella del Rosario dopo l'incendio del 1867  
stampa all'albumina, mm 305x459 [250x341]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio  
stampa all'albumina, mm 267x346 [302x456]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Senato  
stampa all'albumina, mm 245x311 [295x459]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, interno della Chiesa dei Gesuiti  
stampa all'albumina, mm 325x265 [450x300]  
Venezia, Collezione Roberto Crovato.



■ Venezia, portico del Fondaco dei Turchi verso Ca' Vendramin Calergi  
stampa all'albumina, mm 150x200  
Collezione privata.



■ Verona, Arena  
stampa all'albumina, mm 255x320 [300x450]  
Collezione privata.



■ Verona, Arena  
stampa all'albumina, 255x320  
Collezione privata.



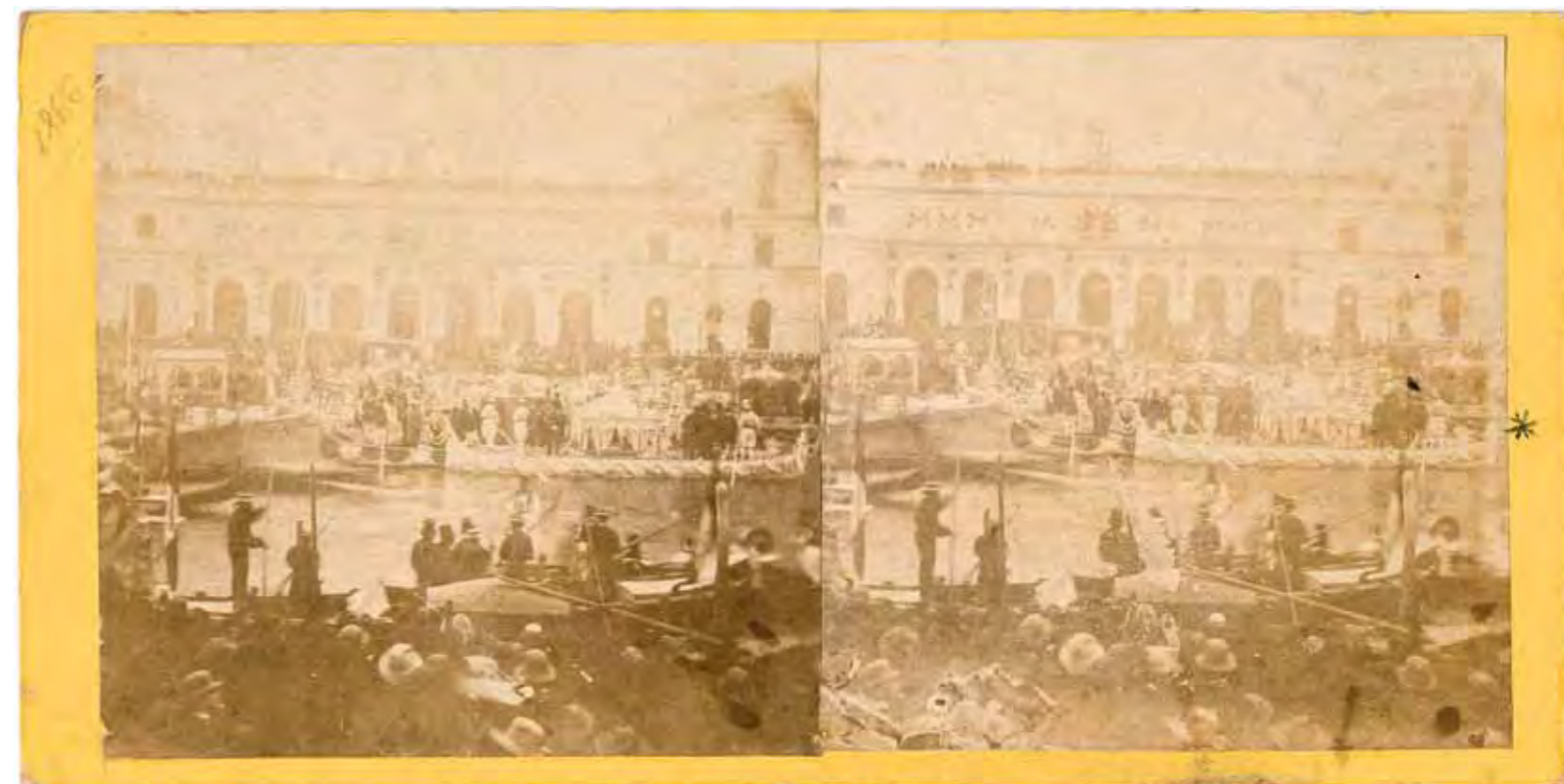
■ Parma, Chiostro della Certosa  
stampa all'albumina, mm 255x320  
[304x460]  
Treviso, Biblioteca Comunale.



■ Verona, Cattedrale di S. Maria Assunta  
stampa all'albumina, mm 80x60 [105x60]  
Collezione privata.



■ Trieste, vedute del Castello di Miramare  
 stampa stereoscopica all'albumina,  
 mm 75x68 [81x178]  
 Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, l'arrivo di Vittorio Emanuele II, 7 novembre 1866  
 stampa stereoscopica all'albumina, mm 83x156 [88x176]  
 Venezia, Collezioni Fotografiche della Fondazione Musei Civici.



■ Fotografo non identificato, Venezia, Piazza San Marco, trasporto delle ceneri di Daniele Manin, 22 marzo 1868  
stampa all'albumina mm 23,5x31,9 [31,1x46,5]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA).



■ Venezia, Piazza San Marco, trasporto delle ceneri di Daniele Manin  
stampa all'albumina acquerellata mm 259x314 [361x454]  
Firenze, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA) - collezione Malandrini.



PIETRO BERTOJA

**Appendici**

## Cronologia degli spettacoli di Pietro Bertoja

DATA	OPERA	CITTÀ	TEATRO
<b>1853</b>			
1853, 25 gennaio	<i>Ernani</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1853, 6 marzo	<i>La Traviata</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1853, 26 dicembre	<i>Il Trovatore</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1854</b>			
1854, 6 maggio	<i>La Traviata</i>	Venezia	Teatro San Benedetto
1854,19 luglio	<i>Il Trovatore</i> <i>Il diavolo innamorato</i> (ballo)	Senigallia	Teatro La Fenice
1854, 11 ottobre	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Bologna	Teatro Comunale
<b>1855</b>			
1855, 23 gennaio	<i>L'Ebreo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1855, 10 febbraio	<i>Macbeth</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1855, 1 marzo	<i>Un fallo</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1855, 13 marzo	<i>Editta</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1855, 22 settembre	<i>L'Ebreo</i>	Trieste	Teatro Grande
1855, 6 ottobre	<i>Ernani</i>	Trieste	Teatro Grande
1855, 24 ottobre	<i>Il Profeta</i>	Trieste	Teatro Grande
1855, 17 novembre	<i>Poliuto</i>	Trieste	Teatro Grande
1855, 26 dicembre	<i>Don Sebastiano</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1855, 26 dicembre	<i>La Giocoliera</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1855, 26 dicembre	<i>Leonora</i>	Trieste	Teatro Grande
1855, 26 dicembre	<i>Un fallo</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
<b>1856</b>			
1856, 1 gennaio	<i>Don Sebastiano</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 5 gennaio	<i>Il Trovatore</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 12 gennaio	<i>La Traviata</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 23 gennaio	<i>Ilka</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1856, 26 gennaio	<i>Don Giovanni</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 30 gennaio	<i>Lucilla</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 9 febbraio	<i>Giovanna d'Arco</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 13 febbraio	<i>Nominoë</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1856, 16 febbraio	<i>Giovanna de Guzman</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 23 febbraio	<i>Il Giuocatore</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1856, 24 febbraio	<i>Un fallo</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 8 marzo	<i>Pietro d'Abano</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 8 marzo	<i>I Romani in Pompejano</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 7 agosto	<i>Gli Ugonotti</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 17 settembre	<i>La Traviata</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 11 ottobre	<i>Norma</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 25 ottobre	<i>Giovanna di Guzman</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 12 novembre	<i>Luisa Miller</i>	Trieste	Teatro Grande

DATA	OPERA	CITTÀ	TEATRO
1856, 30 novembre	<i>L'Aurora</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1856, 26 dicembre	<i>Adelchi</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 26 dicembre	<i>Il Conte di Montecristo</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1856, 26 dicembre	<i>L'Ebreo</i>	Trieste	Teatro Grande
1856, 26 dicembre	<i>Il conte di Majanca</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
<b>1857</b>			
1857, 1 gennaio	<i>Il Conte di Montecristo</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1857, 3 gennaio	<i>Caterina ovvero la figlia del bandito</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1857, 17 gennaio	<i>Il Convito di Baldassare</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 28 gennaio	<i>La Tradita</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1857, 4 febbraio	<i>Rigoletto</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 12 febbraio	<i>Le nozze di Ninetta e Nane</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1857, 26 febbraio	<i>La Traviata</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 3 marzo	<i>Il Giuocatore</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1857, 14 marzo	<i>Roberto il Diavolo</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 26 settembre	<i>Estella di San Germano</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 6 ottobre	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 21 ottobre	<i>La Traviata</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 11 novembre	<i>Gli Ugonotti</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 24 novembre	<i>Rigoletto</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 3 dicembre	<i>Ernani</i>	Trieste	Teatro Grande
1857, 26 dicembre	<i>Il Conte di Montecristo</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
<b>1858</b>			
1858, 15 gennaio	<i>Juliska</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1858, 13 febbraio	<i>Bianchi e Neri</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
<b>1859</b>			
1859, 19 luglio	<i>Linda di Chamounix</i> <i>La Traviata</i>	Fiume	Teatro Civico
<b>1859</b>			
1859, 17 settembre	<i>Semiramide</i>	Trieste	Teatro Grande
1859, 8 ottobre	<i>Isabella d'Aragona</i>	Trieste	Teatro Grande
1859, 15 ottobre	<i>Rigoletto</i>	Trieste	Teatro Grande
1859, 25 ottobre	<i>La sonnambula</i>	Trieste	Teatro Grande
1859, 8 novembre	<i>La cenerentola</i> (Rossini)	Trieste	Teatro Grande
1859, 20 novembre	<i>Matilde di Sbabran</i>	Trieste	Teatro Grande
1859, 26 dicembre	<i>Beatrice di Tenda</i>	Trieste	Teatro Grande
1859, 26 dicembre	<i>Rodolfo</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
<b>1860</b>			
1860, 14 gennaio	<i>I due Foscari</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 21 gennaio	<i>La Giocoliera</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1860, 1 febbraio	<i>Gemma di Vergy</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 14 febbraio	<i>Nabucodonosor</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 25 febbraio	<i>Amelia</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1860, 10 marzo	<i>Aroldo</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 17 marzo	<i>Diavoletta</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1860, 29 marzo	<i>Bondelmonte</i>	Trieste	Teatro Grande

DATA	OPERA	CITTÀ	TEATRO
1860, 19 settembre	<i>I Puritani e i Cavalieri</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 6 ottobre	<i>L'Assedio di Corinto</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 24 ottobre	<i>Parisina</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 17 novembre	<i>La donna del lago</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 24 novembre	<i>La sonnambula</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 26 dicembre	<i>Linda di Chamounix</i>	Trieste	Teatro Grande
1860, 26 dicembre	<i>La favorita e la schiava</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
<b>1861</b>			
1861, 8 gennaio	<i>Tutti in maschera</i>	Trieste	Teatro Grande
1861, 26 gennaio	<i>Cleopatra</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1861, 5 febbraio	<i>Don Bucefalo</i>	Trieste	Teatro Grande
1861, 23 febbraio	<i>Esmeralda</i>	Trieste	Teatro Grande
1861, 2 marzo	<i>Fleurette</i> (ballo)	Trieste	Teatro Grande
1861, 12 marzo	<i>Aurora di Nevers</i>	Trieste	Teatro Grande
<b>1864</b>			
1864, 24 settembre	<i>Faust</i>	Trieste	Teatro Comunale
1864, 1 ottobre	<i>Norma</i>	Trieste	Teatro Comunale
1864, 22 ottobre	<i>Otello ossia l'Africano di Venezia</i>	Trieste	Teatro Comunale
1864, 9 novembre	<i>Il Giuramento</i>	Trieste	Teatro Comunale
1864, 26 novembre	<i>La Traviata</i>	Trieste	Teatro Comunale
1864, 26 dicembre	<i>Michel Perrin</i>	Trieste	Teatro Comunale
1864, 26 dicembre	<i>Velleda</i> (ballo)	Trieste	Teatro Comunale
<b>1865</b>			
1865, 7 gennaio	<i>L'elisir d'amore</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 14 gennaio	<i>La capricciosa</i> (ballo)	Trieste	Teatro Comunale
1865, 21 gennaio	<i>Macbeth</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 8 febbraio	<i>La Contessa d'Egmont</i> (ballo)	Trieste	Teatro Comunale
1865, 16 febbraio	<i>Attila</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 14 marzo	<i>Nabucodonosor</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 19 marzo	<i>Jenny</i> (ballo)	Trieste	Teatro Comunale
1865, 3 aprile	<i>La Madre Slava</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 23 settembre	<i>Giuditta</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 3 ottobre	<i>Matilde di Shabran</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 25 ottobre	<i>Romeo e Giulietta</i> (Marchetti)	Trieste	Teatro Comunale
1865, 31 ottobre	<i>Otello ossia l'Africano di Venezia</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 16 novembre	<i>Marion De Lorme</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 25 novembre	<i>Barbiere di Siviglia</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 5 dicembre	<i>La Traviata</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 26 dicembre	<i>Un Ballo in maschera</i>	Trieste	Teatro Comunale
1865, 26 dicembre	<i>Ariella o il Fiore dell'Arno</i> (ballo)	Trieste	Teatro Comunale
<b>1866</b>			
1866, 20 gennaio	<i>Zelia</i> (ballo)	Trieste	Teatro Comunale
1866, 30 gennaio	<i>Vittore Pisani</i>	Trieste	Teatro Comunale
1866, 17 febbraio	<i>I falsi monetari ovvero Don Eutichio e Sinforosa</i>	Trieste	Teatro Comunale
1866, 4 marzo	<i>Ondina o la Grotta d'Adelberga</i>	Trieste	Teatro Comunale

DATA	OPERA	CITTÀ	TEATRO
1866, 21 marzo	<i>Penelope</i>	Trieste	Teatro Comunale
1866, 15 aprile	<i>Il folletto di Gresy</i>	Trieste	Teatro Comunale
1866, 22 novembre	<i>Un'avventura di Carnevale</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1868</b>			
1868, 7 maggio	<i>Faust</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1868, 26 dicembre	<i>Otello ossia l'Africano di Venezia</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1868, 26 dicembre	<i>Fiamma d'amore</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1869</b>			
1869	<i>Ondina o la Grotta d'Adelberga</i> (ballo)	Fiume	Teatro Civico (?)
1869, 7 gennaio	<i>Marta</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1869, 9 gennaio	<i>La Capricciosa</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1869, 16 febbraio	<i>Nephte o il figliuol prodigo</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1869, 20 febbraio	<i>Don Sebastiano</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1869, 11 marzo	<i>Don Carlo</i> (edizione con il Ballo della Regina, 'La Peregrina').	Venezia	Teatro La Fenice
1869, 26 dicembre	<i>Parisina</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1870</b>			
1870, 8 gennaio	<i>Saffo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1870, 30 marzo	<i>Roberto il Diavolo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1870, 26 dicembre	<i>Don Carlo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1870, 3 aprile	<i>Orio Soranzo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1871</b>			
1871, 6 gennaio	<i>L'Isola degli Amori</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1871, 21 gennaio	<i>Beatrice di Tenda</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1871, 12 febbraio	<i>La Camargo</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1871, 7 febbraio	<i>Ruy Blas</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1871, 4 marzo	<i>Gli Ugonotti</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1871, 11 marzo	<i>La Camargo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1871, 1 aprile	<i>Linda d'Ispahan</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1871, 3 agosto	<i>Maria di Roban</i>	Venezia	Teatro Malibran
<b>1872</b>			
1872, 6 luglio	<i>Mosè</i>	Venezia	Teatro Malibran
<b>1873</b>			
1873	<i>L'Africana</i>	Mantova	Teatro Sociale (?)
<b>1874</b>			
1874, 6 gennaio	<i>Cleopatra</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1874, 15 gennaio	<i>Dinorah</i>	Verona	Teatro Nuovo
1874, 16 marzo	<i>Rienzi</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1874	<i>I Promessi Sposi</i>	Verona	Teatro Nuovo
1874	<i>Gli Ugonotti</i>	Verona	Teatro filarmonico
1874	<i>Lucrezia Borgia</i>	Verona	Teatro Filarmonico
1874	<i>I Vespri Siciliani</i>	Mantova	Teatro Sociale
1874	<i>La Forza del Destino</i>	Mantova	Teatro Sociale
<b>1875</b>			
1875	Sipario del Teatro Rossini	Venezia	Teatro Rossini
1875, Primavera	<i>Lucrezia Borgia</i>	Milano	Teatro Dal Verme

DATA	OPERA	CITTÀ	TEATRO
1875, 10 luglio	<i>Messa da Requiem per Alessandro Manzoni</i>	Venezia	Teatro Malibran
<b>1876</b>			
1876	<i>Marco Polo</i> (commedia di Vittorio Salmini)	Venezia	Teatro non identificato
1876, 11 luglio	<i>Aida</i>	Venezia	Teatro Malibran
1876, 22 aprile	<i>La Forza del Destino</i>	Venezia	Teatro Rossini
1876, 13 maggio	<i>Mefistofele</i>	Venezia	Teatro Rossini
1876, 13 ottobre	<i>La Gioconda</i>	Venezia	Teatro Rossini
<b>1877</b>			
1877	Sipario	Venezia	Teatro dei Bagni del Lido
1877, 20 gennaio	<i>Il Conte Verde</i>	Treviso	Teatro Sociale
1877	<i>Salvator Rosa</i>	Vicenza	Teatro Eretenio
1877	<i>Ernani</i>	Vicenza	Teatro Eretenio
<b>1878</b>			
1878, 8 agosto	<i>Aida</i>	Udine	Teatro Minerva
1878	<i>Messa da Requiem</i>	Udine	Teatro Minerva
1878	<i>Salvator Rosa</i>	Treviso	Teatro Sociale
1878, 26 dicembre	<i>Il Re di Labore</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1879</b>			
1879, 8 gennaio	<i>Rolla</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1879, 11 gennaio	<i>Ruy Blas</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1879, 8 febbraio	<i>Cleopatra</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1879, 2 marzo	<i>Ondina. La grotta d'Adelsberg</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1879, 8 marzo	<i>Mefistofele</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1880, 3 gennaio	<i>Day Sin</i> (ballo)	Venezia	Teatro La Fenice
1880, 25 febbraio	<i>Poliuto</i>	Venezia	Teatro Rossini
1880, 25 dicembre	<i>Il Guarany</i>	Venezia	Teatro Rossini
1881			
1881, 25 gennaio	<i>Mefistofele</i>	Padova	Teatro dei Concordi
1881, 28 marzo	<i>Aida</i>	Palermo	Teatro Bellini
1881, 25 dicembre	<i>Marin Faliero</i>	Rimini	Teatro Vittorio Emanuele
1881	<i>Saffo</i>	Reggio Emilia	Teatro Municipale
<b>1882</b>			
1882, 8 ottobre	<i>La Gioconda</i>	Bologna	Teatro Comunale
1882, 6 dicembre	<i>Flora Mac Donald</i> (ballo)	Bologna	Teatro Comunale
<b>1884</b>			
1884, 29 novembre	<i>Maria di Warden</i>	Venezia	Teatro Rossini
1884, 26 dicembre	<i>Il Profeta</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1885</b>			
1885, 1 gennaio	<i>Il Profeta</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1885, 11 gennaio	<i>La Gioconda</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1885, 7 febbraio	<i>Simon Boccanegra</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1885, 3 ottobre	<i>Aida</i>	Fiume	Teatro Comunale
1885, 3 ottobre	<i>La Gioconda</i>	Fiume	Teatro Comunale
1888			
1888, 26 dicembre	<i>Carmen</i>	Venezia	Teatro La Fenice (?)

DATA	OPERA	CITTÀ	TEATRO
1888, 26 dicembre	<i>Romeo e Giulietta</i> (Gounod)	Ferrara	Teatro Comunale
<b>1889</b>			
1889, 10 gennaio	<i>La Traviata</i>	Ferrara	Teatro Comunale
1889, 2 febbraio	<i>Lobengrin</i>	Ferrara	Teatro Comunale
1889, 26 dicembre	<i>Lobengrin</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1890</b>			
1890	<i>Romeo e Giulietta</i> (Gounod)	Fiume	Teatro Comunale
<b>1891</b>			
1891	<i>Romeo e Giulietta</i> (Gounod)	Udine	Teatro Sociale
<b>1892</b>			
1892 - 93	<i>Manon Lescaut</i>	Torino	Teatro Regio
<b>1893</b>			
1893, 24 dicembre	<i>Manon Lescaut</i>	Ferrara	Teatro Comunale
<b>1895</b>			
1895, 6 febbraio	<i>Cristoforo Colombo</i>	Ferrara	Teatro Comunale
1895, 12 febbraio	<i>Falstaff</i>	Ferrara	Teatro Comunale
1895, 5 marzo	<i>Faust</i>	Venezia	Teatro Malibran
1895, 27 aprile	<i>Cristoforo Colombo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1895, 5 marzo	<i>La Gioconda</i>	Venezia	Teatro Malibran
<b>1898</b>			
1898, 15 gennaio	<i>Ero e Leandro</i>	Venezia	Teatro La Fenice (?)
<b>1899</b>			
1899, 15 aprile	<i>Mefistofele</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1899, 26 dicembre	<i>Maestri Cantori</i>	Venezia	Teatro La Fenice
1900, 17 gennaio	<i>Tartini, o il trillo del diavolo</i>	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1900</b>			
1900, 22 febbraio	<i>Cenerentola</i> (Wolf Ferrari)	Venezia	Teatro La Fenice
<b>1903</b>			
1903, 10 gennaio	<i>Guglielmo Ratcliff</i>	Venezia	Teatro La Fenice

## Opere

**ADELCHI**

Melodramma tragico in cinque atti di Giovanni Battista Niccolini, musica di Giuseppe Apolloni. Prima rappresentazione Vicenza, Teatro Eretenio, 14 agosto1852.

*L'azione è dell'anno 773 dell'Era Cristiana.*
I, 1: *Le Alpi della Valle di Susa. Sur un dirupo a man destra di chi guarda ha un convento di frati che salmeggiano. È il mattino e l'aria va gradatamente rischiarando del giorno che nasce.*

I, 2: *Palagio dei Re Longobardi in Pavia. Gran sala con Portone nel fondo adorno nei lati da appaiate colonne scanellate.*

II, 1: *La notte è fitta. Da lontano sulla destra dello spettatore il Palagio dei Re Longobardi in prospetto internamente illuminato con Atrio praticabile dal Fondo. Una spaziosa scala di marmo rischiarata da grandi fanali che ardono all'aperto sul pianerotolo cala nei Giardini e fiori, acqua, ombre, statue. Sulla sinistra tutto una bosaglia e nel più denso gli avanzi d'un'antica torre. Scolti marmi, colonne, archi infranti.*
III, 1: *La scena rappresenta il Campo di Carlo Magno sotto le Chiuse. Ogni dove tende, baracche, soldati di varie assise, e di vari colori qua e là rimescolati.*

III, 2: *Giardino nel monastero di San Salvatore in Brescia. Sulla sinistra dello spettatore si vede una parte del convento con alcuni archi del Chiostro su cui riflessa la corusca luce del sole morente. Alquanto innanzi un tiglio al cui piede un rialto erboso. Sparse qua e la pei viali al suono della campana della sera le suore convengono tutte a una cappelletta che sur'alcuni gradini di marmo, protetta da un cancello di ferro, adorna di fiori e precinta di verdi piante sorge sacra a Maria e ginocchioni.*

IV, 1: *Si vede parte del campo Longobardo alle Chiuse. Piazza innanzi la tenda di Adclchi e v'ha un trofeo. Spoglie nemiche, lance, targhe, scuri, spade, scudi, elmi, e il bando (bandiera) un drappo rosso di forma quadrilunga frangiato d'oro appeso con due funicelle a un'Asta su cui effigiata l'immagine d'un santo.*

V, 1: *Gran Piazza in Pavia. L'esercito francese entravi trionfante.*

**L'AFRICANA**

Grand-opéra in cinque atti di Eugène Scribe, musica di Giacomo Meyerbeer. Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 28 aprile 1865.

*A Lisbona. Sul mare. Nelle Indie.*
I, 1: *L'aula del Consiglio del Re di Portogallo a Lisbona. Porte in fondo, porte laterali: a diritta il seggio del presidente sopra un palco: intorno ad esso i posti dei consiglieri.*
II, 1: *Un carcere dell'Inquisizione. In fondo a sinistra*

*un banco: nel mezzo un gran pilastro massiccio; su questo pilastro una grande carta geografica.*
III, 1, 1: *La nave dell'Ammiraglio. Lo spaccato del bastimento in tutta la sua larghezza; si vede il primo ponte e l'interno del secondo. Sul primo si innalzano gli alberi, dal fondo si vede il mare: il secondo rischiarato da una lampada, è diviso in due parti, una la camera d'Inez, l'altra quella dell'Ammiraglio.*

III, 1, 2: *Un'orda di indiani e selvaggi armati d'improvviso assalta il bastimento e mette lo scompiglio a tutti i portoghesi che fuggono di qua e di là perseguitati.*
IV, 1: *Spiaggia del mare. A sinistra ingresso di un tempio indiano, a destra un palazzo; in fondo monumenti sontuosi.*
V, 1: *I giardini della regina. Alberi tropicali, fiori e frutta: a sinistra l'entrata del palazzo reale.*
V, 2: *Un promontorio che domina il mare. Un albero occupa il mezzo della scena.*

**AIDA**

Opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Giuseppe Verdi. Prima rappresentazione Il Cairo, Teatro dell'Opera, 24 dicembre 1871 e Milano, Teatro alla Scala, 8 febbraio 1872.

*L'azione ha luogo a Menfi e a Tebe, all'epoca della potenza dei Faraoni.*

I, 1: *Sala nel palazzo del Re a Menfi. A destra e a sinistra una colonnata con statue e arbusti in fiori. Grande porta nel fondo, da cui appariscono i tempii, i palazzi di Menfi e le piramidi.*

I, 2: *Interno di tempio di Vulcano a Menfi. Una luce misteriosa scende dall'alto. Una lunga fila di colonne, l'una a l'altra addossate, si perde fra le tenebre. Statue di varie divinità. Nel mezzo della scena, sopra un palco coperto da tappeti, sorge l'altare sormontato da emblemi sacri. Dai tripodi d'oro si innalza il fumo degli incensi.*

II, 1: *Una sala nell'appartamento di Amneris.*

II,2: *Uno degli ingressi della città di Tebe. Sul davanti un gruppo di palme. A destra il tempio di Amnone, a sinistra un trono sormontato da un baldacchino di porpora. Nel fondo una porta trionfale.*

III, 1: *Le rive del Nilo. Roccie di granito fra cui crescono dei palmizii. Sul vertice delle rocce il tempio d'Iside per metà nascosto tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna.*

IV, 1: *Sala nel palazzo del Re. Alla sinistra, una gran porta che mette alla sala sotterranea delle sentenze. Andito a destra che conduce alla prigione di Radamès.*

IV, 2: *L'interno del tempio di Vulcano e la tomba di Radamès. La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio di Vulcano splendente d'oro e di luce: il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta.*

**AURORA DI NEVERS**

Melodramma in tre atti e prologo di Michele Buono, musica di Giuseppe Sinico. Prima rappresentazione Trieste, Teatro Grande, 12 marzo 1861.

*L'azione ha luogo nel prologo in Spagna, negli altri atti a Parigi. Epoca 1697.*
Prologo, 1: *Vallata circolare cui fanno corona promontori merlati, ove qui e qua crescon macchie di pini: è il punto centrale del Monte Baladron rimpetto all'Escuriale, a dodici miglia da Madrid, luogo detto la Tazza del Diablello. In fondo, a dritta dell'attore, antica quercia appoggiata ad una roccia praticabile, onde si entra in una caverna chiusa da rozza lapide: a sinistra una tenda. È notte, i raggi della luna rischiarano soltanto i vertici circolari del monte, lasciando la valle nell'ombra, che le dà una spaventevole profondità. Molti fuochi su' promontori: un gran fuoco in mezzo la scena, intorno al quale giuocano, bevono e cantano uomini e donne dell'errante tribù de' Gitani. Durante il coro la luna si va ascondendo fra dense nubi, onde frequenti scappano i lampi, su cui succede il fragore del tuono.*

I, 1: *È notte. La scena presenta una grotta artificiale né giardini del palazzo reale, ove si festeggia l'inaugurazione della banca di Law. In mezzo alla grotta sorge una fontana, ed in mezzo ad essa s'innalza la statua allegorica del Missisipi, detto il fiume d'oro, la quale ha sotto il braccio sinistro un corno rovesciato, onde scaturisce abbondante limpida linfa. Di mezzo alle rocce di stalattiti, onde si compone la grotta, serpeggiano ruscelletti limpidissimi. La statua è ornata di ghirlande di fiori. In questa grotta si cantano le lodi dell'inauguratore della banca di Francia.*

I, 2: *Gran padiglione ne' giardini reali: a sinistra invetriata, onde si scorge parte del giardino illuminato: di prospetto porta praticabile.*

II, 1: *Gabinetto nel palazzo del principe Gonzaga.*

II, 2: *Gabinetto negli appartamenti d'Ines.*

II, 3: *Sala poligona nel palazzo misterioso del Gonzaga fuori di Parigi: nella facciata di prospetto, porta praticabile: nelle adiacenti, invetriate, onde traspare parte del giardino illuminato; a fianco di queste, due porte segrete. La sala è adorna di vaghi dipinti e splendidamente illuminata. Le mense imbandite presentano un certo disordine, come sulla fine d'un orgia.*
III, 1: *Gabinetto negli appartamenti d'Ines: a sinistra porta, a dritta un balcone che riflette la pallida luce del tramonto.*

III, 2: *Vasto recinto sepolcrale, ove sono le tombe de' Nevers: nel mezzo sorge un gran mausoleo con gradinate e sormontato da un busto marmoreo, sotto cui è scritto a caratteri cubitali "Filippo di Nevers". È notte.*

**UN BALLO IN MASCHERA**

Melodramma in tre atti di Antonio Somma, musica di Giuseppe Verdi. Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 17 febbraio 1859.

*La scena è a Boston e ne' dintorni. L'azione nella fine del secolo XVII.*

I, 1: *È il mattino. Una sala nella casa del Governatore. In fondo l'ingresso nelle sue stanze.*

I, 2: *L'abituro dell'indovina. A sinistra un camino; il fuoco è acceso, e la caldaia magica fuma sopra un treppie; dallo stesso lato l'uscio d'un oscuro recesso. Sul fianco a destra una scala che gira e si perde sotto la volta, e all'estremità della stessa sul davanti una piccola porta segreta. Nel fondo l'entrata della porta maggiore con ampia finestra dall'alto. In mezzo una rozza tavola, e pendenti dal tetto e dalle pareti strumenti ed arredi analoghi al luogo.*

II, 1: *Campo solitario nei dintorni di Boston, appiè d'un colle scosceso. A sinistra nel basso biancheggiano due pilastri, e la luna leggermente velata illumina alcuni punti della scena.*

III, 1: *Una stanza da studio nell'abitazione di Renato. Sovra un caminetto di fianco due vasi di bronzo, rimpetto a cui la biblioteca. Nel fondo v'ha un magnifico ritratto del Conte Riccardo in piedi, e nel mezzo della scena una tavola.*

III, 2: *Sontuoso gabinetto del Conte. Tavola con l'occorrente per iscrivere; nel fondo un gran cortinaggio che scoprirà la festa da ballo.*

III, 3: *Vasta e ricca sala da ballo splendidamente illuminata, e parata a festa.*

**LA BOHÈME**

Opera in quattro quadri di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini. Prima rappresentazione Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1896.

*Epoca: 1830 circa a Parigi.*

I: *In soffitta. Ampia finestra dalla quale si scorge una distesa di tetti coperti di neve. A sinistra, un camino. Una tavola, un letto, un armadietto, una piccola libreria, quattro sedie, un cavalletto da pittore con una tela sbazzata ed uno sgabello: libri sparsi, molti fasci di carte, due candelieri. Uscio nel mezzo, altro a sinistra.*
II: *Al Quartiere Latino. Un crocicchio di vie che al largo prende forma di piazzale; botteghe, venditori di ogni genere; da un lato, il Caffè Momus.*

III: *La barriera d'Enfer. Al di là della barriera, il boulevard esterno e, nell'estremo fondo, la strada d'Orléans che si perde lontana fra le alte case e la nebbia del febbraio, al di qua, a sinistra, un Cabaret ed il piccolo largo della barriera; a destra, il boulevard d'Enfer; a sinistra, quello di Saint-Jacques. Il Cabaret ha per insegna il quadro di Marcello "Il passaggio del Mar Rosso", ma sotto invece a larghi caratteri vi è dipinto 'Al porto di Marsiglia". Ai lati della porta*

*sono pure dipinti a fresco un torco e uno zuavo con una enorme corona d'alloro attorno al fez. Alla parete del Cabaret, che guarda verso la barriera, una finestra a pian terreno donde esce un chiarore rossiccio. I platani che costeggiano il largo della barriera, grigi, alti e in lunghi filari dal largo si dipartono diagonalmente verso i due boulevards. Fra platano e platano sedili di marmo. È febbraio, la neve è dappertutto.*
IV: *In soffitta. (La stessa scena del Quadro I).*

**CARMEN**

Opéra-comique in quattro atti di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musica di Georges Bizet. Prima rappresentazione Parigi, Opéra-Comique, 3 marzo 1875.

*In Spagna verso il 1820.*

I: *Una piazza a Siviglia. A destra la porta della manifattura di tabacco. In fondo, di faccia allo spettatore, ponte praticabile che attraversa la scena da un capo all'altro. Dalla scena si va al ponte per mezzo di una scala a chiocciola a destra, al di là della porta della fabbrica. Il disotto del ponte è praticabile. A sinistra sul davanti, corpo di guardia, andito coperto, cui si accede salendo tre gradini; in una rastrelliera vicino alla porta del corpo di guardia, le lance dei dragoni con le loro banderuole gialle e rosse.*

II: *L'osteria di Lillas Pastia. Panche a destra ed a sinistra. Si figura la fine di un pranzo. La mensa è in disordine.*

III: *Rocce, sito pittoresco e selvaggio. Solitudine completa e notte oscura.*

IV: *Una piazza a Siviglia. In fondo le mura delle vecchie arene. L'entrata all'arena è chiusa da un lungo tendale.*

**CAVALLERIA RUSTICANA**

Opera in un atto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, musica di Pietro Mascagni.

Prima rappresentazione Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890.

Atto unico: *La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. Nel fondo, a destra, chiesa con porta praticabile. A sinistra, l'osteria e la casa di mamma Lucia. È il giorno di Pasqua.*

**CENERENTOLA**

Fiaba musicale in tre atti di Maria Pezzè-Pascolato, musica di Ermanno Wolf Ferrari. Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 22 febbraio 1900.

*Tempo luoghi e costumi fantastici.*
I: *Cucina in casa della matrigna di Cenerentola. In fondo, a destra, un finestrone ad arco acuto, decorato di marmi e annerito dal tempo; al finestrone s'accede per quattro gradini. A sinistra, molto innanzi, sporgente sulla scena, un grande camino. A destra, verso il*

*fondo, l'uscio di strada; più avanti, un'altra porta, che conduce alle camere. Tavola, grande credenza con piatti, seggioloni; in un canto un arcolaiο ed una scopa; gabbia alla parete; una piccola sedia accanto al camino. Dal finestrone, a piccoli vetri rotondi, entra una luce rossa di tramonto, che va man mano declinando, sino che annotta.*

II: *A Corte. Sul davanti, un parco con grandi alberi a' due lati della scena. A sinistra, una fontana con bacino rotondo dagli orli bassi e larghi; a destra una breve gradinata conduce ad un terrazzino quadrato, all'altezza del quale la piccola cornice di marmo bianco, che fiancheggia la gradinata, forma un angolo e va poi diritta sino alla quinta di sinistra: dietro la cornice, un ampio tendone ricchissimo chiude la scena. Più tardi, il tendone aprendosi scoprirà un vasto piazzale, che finisce nel fondo, là dove il Palazzo Reale propriamente incomincia. La facciata del palazzo ha tre porte; le due laterali chiuse da tende; aperta quella di mezzo, la quale permette di scorgere lo scalone della reggia. Sull'architrave delle porte, per quant'è larga la scena, posa un altro terrazzo con una balaustrata di marmo bianco, la quale gira, quasi a foggia di ballatoio, intorno a' due fasci di colonne fiancheggianti la porta di mezzo, e, racchiudendo dapprima in due nicchie i troni reali, finisce poi in due guglie, con due corone d'oro alla sommità. È notte, le stelle rischiarano debolmente la scena.*

III, 1: *Cortile dinanzi la casa della Matrigna. La casa è a sinistra: ha una porta nel mezzo della facciata: più verso il fondo, un'altra porticina, chiusa da grandi catenacci: finestra praticabili. Un muricciolo basso chiude lo sfondo. A' piedi del muro, qualche aiuola; a destra, una fonte, ombreggiata da un grande albero. È l'alba.*

III, 2: *Sala del Consiglio nella Reggia. Lo sfondo della scena è formato da un ampio tendone, che si aprirà alla fine dell'atto.*

**CLEOPATRA**

Opera ballo in quattro atti di Enrico Golisciani, musica di Ferdinando Bonamici. Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 8 Febbraio 1879.

*La scena durante il primo atto è in Tarso (Cilicia) pel resto del dramma in Alessandria (Egitto). Epoca: Anno 31° avanti l'Era volgare.*

I, 1: *La tenda di Antonio nel campo romano.*

I, 1, 2: *S'aprono le cortine della tenda, e vedesi il porto ingombro di navi splendidamente adorne di tende di velluto, e di fiori.*

II: *Vasta sala nella reggia di Cleopatra. Tutto spira lusso ed eleganza. Sfingi dorate servono da sedili.*

III: *I giardini regali. Ai lati boschetti di palme. Verso il fondo ricco padiglione, che nel dischiudersi, mostra una mensa adorna di fiori, di dorati nappi e di vasi, ed imbandita con fasto e splendidezza.*

IV: *Delubro sotterraneo destinato alle tomba de'*

*Tolomei. A destra alcuni scalini pei quali si ascende alla marmorea Statua d’Iside. In alto a sinistra, porta di bronzo chiusa, a cui si accede per una lunga e stretta scalinata. In basso, porticina segreta. È notte. Due lampade sepolcrali rischiarano la scena.*

**IL CONTE VERDE**

Dramma lirico in quattro atti di Carlo D’Ormeville,

musica di Giuseppe Libani.

Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 6 aprile

1873.

*L’azione ha luogo in Chambery, ed in un Castello presso Moncalieri. L’epoca è la metà del secolo XIV.*

I, 1: *Camera in casa di Gilberta riccamente arredata. Una porta nel mezzo ed una a sinistra. A destra una finestra.*

I, 2: *Lo steccato del torneo. Una palizzata cinge da tutti i lati la scena. Dietro la palizzata si eleva una gradinata gremita di spettatori. Ai due punti estremi del circo, verso il proscenio, sono due palchi aperti sul davanti, con una gradinata onde accedervi.*

II, 1: *Ricca sala del Castello di Filippo. Porta in fondo. A destra uno spazioso ed alto caminetto. A sinistra una finestra a grandi vetrate. Un tavolo ed una poltrona.*

II, 2: *Vasto e poetico giardino tutto sparso di aiuole, di fiori, di alberi e di spalliere di mirto. In fondo il fiume. A destra il prospetto della casa di Laura con un verone praticabile tutto coperto di edera. Si accede alla porta per una gradinata con balaustre e due statue al principio. A sinistra una collina praticabile a due rampe e con alberi. La strada ascendente si perde tra le quinte. È notte: la luna splende sulla scena.*

III, 1: *Vasta e splendida sala, riccamente arredata e vagamente illuminata, nel castello di Gilberta. Due grandi tavole sontuosamente imbandite occupano i due lati della scena. Una terza è nel mezzo. Un grande arco in fondo, che mette in una galleria parimenti illuminata. Una piccola porta a destra nascosta sotto la tappezzeria. Una grande finestra a sinistra posta in un piano più elevato con alcuni gradini per salirvi. Verone al di fuori della finestra. L’architettura generale è di stile irregolare e bizzarro.*

IV, 1: *Atrio a grandi arcate nell’interno di un monastero di monache dell’Ordine di Santa Chiara presso Chambery. Una fila di cipressi corre in giro parallelamente alle gallerie dell’atrio. In fondo una cancellata. Nel mezzo una croce di legno sopra un piedistallo di marmo basato su tre gradini. D’un lato il prospetto della Chiesa alla cui porta si accede parimente per tre gradini. Dal lato opposto alla chiesa la statua di Santa Chiara innanzi a cui arde una lampada. È l’alba.*

IV, 2: *Il coro della Chiesa del Monastero. Lateralmente gli stalli delle monache in doppia fila. In fondo la parte posteriore dell’altar maggiore, la cui facciata s’intende rivolta alla navata maggiore della Chiesa, di cui si vede la volta e qualche vetrata ovale superiore alle arcate. Dall’altare ai due lati due muri di mediocre*

*altezza su cui due porte chiuse. Al di sopra degli stalli due coretti coll’organo e le grate, dietro le quali le monache cantanti faranno udire le loro salmodie. Le lampade e le candele dell’altare sono accese.*

**CRISTOFORO COLOMBO**

Dramma lirico in quattro atti e un epilogo, libretto e musica di Alberto Franchetti.

Prima rappresentazione Genova, Teatro Carlo Felice, 9 ottobre 1892.

I, I, 1: *Anno 1487. Vasto cortile nel convento di Santo Stefano a Salamanca. È separato dalla piazza da cancellate pesanti. A sinistra una gradinata che mette ad una piccola terrazza sulla quale viene a sboccare la Porta Maggiore della sala scelta dal Concilio che deve esaminare le teorie di Colombo, confutarle, approvarle o respingerle. Pure a sinistra la porta del Convento di Santo Stefano (vi appartengono frati dell’ordine Domenicano).*

*A destra i giardini che circondano il palazzo dei Re di Castiglia e di Leone nascosto in mezzo a piante l’Oratorio reale. La piazza di Salamanca è nell’estremo fondo al di là della cancellata.*

I, II, 1: *Anno 1492. L’Oceano. La Santa Maria occupa orizzontalmente la scena. Il sole è già tramontato e la sera ascende già e inombra cielo e mare. Lontano si scorge la Pinta.*

I, III, 1: *Anno 1503. Presso a Xaragua sulle rive del lago Sacro. A destra l’ingresso alla grotta Oabina, dove i selvaggi indiani seppelliscono i loro eroi.*

I, IV, 1: *Anno 1503. Presso a Xaragua. La Riviera del Paradiso. La riviera domina parte dello sfondo; a sinistra essa lambe e striscia dietro un tempio indiano. Epilogo: Anno 1506. A Medina del Campo. Oratorio reale. La cripta che racchiude i sepolcri dei Re di Castiglia, sotto, nel mezzo, in piena oscurità. È appena l’alba.*

**DINORAH, OSSIA IL PELLEGRINAGGIO A PLOERMEL**

Opera semiseria in tre atti di Jules Barbier e Michel Carré, musica di Giacomo Meyerbeer.
Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 4 aprile 1859.

*La scena si svolge in Bretagna.*

I, 1: *Luogo alpestre e selvaggio rischiarato dagli ultimi raggi del tramonto. Sul davanti la capanna di Corentino. Porta a dritta. In fondo una finestra bassa. A sinistra un vecchio seggiolone; tavola e credenza rustiche. Molti viottoli s’incrociano ai fianchi della collina che domina la capanna. Qua e là macchie ed alberi torti da vento. Larghe zone luminose solcano l’orizzonte.*

II, 1: *Un bosco di betulle schiarato dalla luna.*

II, 2: *Una landa deserta, che si estende a perdita di sguardo fino al mare. Qua e là grandi pietre druidiche. In fondo un burrone, di cui un albero rovesciato riunisce i due capi. Più lontano un largo stagno cinto di canne.*

*Le acque sono ritenute da argini che impediscono di traboccare e d’inondare la landa. È notte oscura piena. Qualche baleno solca l’orizzonte. Il vento soffia. Spessi nuvoli corrono il cielo.*

III, 1: *Un sito agreste. Albeggia.*

**DON CARLO**

Opera ballo in cinque atti di Joseph Méry e Camille du Locle, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 11 marzo 1867.

*Il primo atto in Francia; gli altri in Spagna verso il 1560.*

I, 1: *La foresta di Fontainebleau. L’inverno. A destra un grande masso forma una specie di antro. Nel fondo, in lontananza, il palazzo reale.*

II, 1: *Chiostro del Convento di San Giusto. A destra, una cappella illuminata. Vi si vede attraverso ad un cancello dorato la tomba di Carlo V. A sinistra porta che mena all’esterno. In fondo la porta interna del Chiostro. Giardino con alti cipressi. È l’alba.*

II, 2: *Un sito ridente alla porta del Chiostro di San Giusto. Una fontana; sedili di zolle; gruppi d’alberi d’aranci, di pini e di lentischi. All’orizzonte le montagne azzurre dell’Estremadura. In fondo a destra la porta del Convento. Vi si ascende per qualche gradino.*

III, 1: *I Giardini della Regina a Madrid. Un boschetto chiuso. In fondo sotto un arco di verzura una statua con una fontana. Notte chiara.*

Ballo della regina. La Peregrina. Entro una magica grotta, fatta di madreperla e di corallo, alcune meravigliose perle dell’Oceano sono nascoste ad ogni occhio profano, custodite dalle Onde gelose.

III, 2: *Una gran Piazza innanzi Nostra Donna d’Atocha. A destra la Chiesa cui conduce una grande scala. A sinistra un palazzo. In fondo, altra scalinata che scende ad una piazza inferiore in mezzo alla quale si eleva un rogo di cui si vede la cima. Grandi edifizii e colline lontane formano l’orizzonte.*

IV, 1: *Il gabinetto del Re a Madrid.*

*IV, 2: La prigione di Don Carlo. Un oscuro sotterraneo, nel quale sono stati gettate in fretta alcune suppellettili delle Corte. In fondo cancello di ferro che separa la prigione da una corte che la domina e nella quale si veggono le guardie andare e venire. Una scalinata vi conduce dai piani superiori dell’edifizio.*

*V, 1: Il Chiostro del Convento di San Giusto, come nell’atto II. Notte. Chiaro di luna.*

**DON SEBASTIANO**

Dramma serio in cinque atti di Eugène Scribe, musica di Gaetano Donizetti.

Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 13 novembre 1843.

I: *Il porto di Lisbona in prospetto. A destra il palazzo del re con gradinata sulla scena. Si scopre in lontananza la flotta pronta a far vela.*

II, 1: *La scena è in Africa. Abitazione di Ben Selim, nei dintorni di Fez.*

II, 2: *La pianura d’Alcazar Kebir dopo la battaglia, sparsa di morti dei due campi. A sinistra dello spettatore un macigno.*

III, 1: *La piazza principale di Lisbona. A sinistra la facciata della cattedrale parata a lutto. È notte.*

IV, 1: *Sala d’aspetto solenne e severa nella quale siede il tribunale supremo di giustizia.*

V, 1: *Ricco appartamento nella torre di Lisbona destinato al presidente del Tribunale di Giustizia. Porta in fondo. Gran finestrone a mano manca. Sur un tavolo quanto occorre per scrivere.*

V, 2: *Terrazzo esterno della Torre di Lisbona che dà sul mare.*

**ERNANI**

Dramma lirico in quattro atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 9 marzo 1844.

*Epoca, l’anno 1519.*

I, 1: *Montagne dell’Aragona. Vedesi in lontano il moresco castello di D. Ruy Gomez de Silva. È presso il tramonto.*

I, 2: *Ricche stanze d’Elvira nel castello di Silva. È notte.*

II, 1: *Magnifica sala nel palazzo di Don Ruy Gomez de Silva. Porte che mettono a vari appartamenti. Intorno alle pareti veggonsi disposti, entro ricche cornici, sormontate da corone ducali e stemmi dorati, i ritratti della famiglia dei Silva. Presso ciascun ritratto vedesi collocata una completa armatura equestre, corrispondente all’epoca in cui il dipinto personaggio viveva. Avvi pure una ricca tavola con presso un seggiolone ducale di quercia.*

III, 1: *Sotterranei sepolcrali che rinserrano la tomba di Carlo Magno in Aquisgrana. A destra dello spettatore avvi lo stesso monumento con porta di bronzo, sopra la quale leggesi in lettere cubitali l’iscrizione “Karolo Magno”: in fondo scalea che mette alla maggior porta del sotterraneo, nel quale si vedranno altri minori sepolcri; sul piano della scena altre porte che conducono ad altri sotterranei. Due lampade pendenti dal mezzo spandono una fioca luce su quegli avelli.*

IV, 1: *Terrazzo nel palazzo di Don Giovanni d’ Aragona in Saragozza. A destra ed a manca sonvi porte che metton a varii appartamenti; il fondo è chiuso da cancelli; attraverso i quali vedonsi i giardimi del palazzo illuminato, e parte di Saragozza. Nel fondo a destra dello spettatore, avvi una grande scalea che va nei giardini. Da una sala a sinistra di chi guarda odesi la lieta musica delle danze.*

**ERO E LEANDRO**

Opera in tre quadri Tobia Gorrio (Arrigo Boito), musica di Luigi Mancinelli.

Prima esecuzione Festival di Norwich, 8 ottobre

1896 e in forma scenica Madrid, Teatro Real, 30 novembre 1897.

*La tragedia ha luogo a Sestos, città marinara della Tracia in riva all’Ellesponto. Tempi eroici.*

I: *Il tempio di Venere. Nel fondo un lato del portico annesso al tempio di Venere, a sinistra la facciata del pronao. La scena è a cielo scoperto. Mirti, cipressi, platani, olandri, verdeggiano davanti alle colonne e da tutti i punti della scena. Nel mezzo la statua di Venere, a destra la statua d’Apollo. La porta del pronao è aperta, vi sarà un’ara ardente sulla soglia. Nel fondo, attraverso un intercolonnio del portico e dove le fronde si diradano, si vedrà un lembo di mare tranquillo e d’orizzante; la stella Venere brillerà sul mare.*

II: *L’Afrodisio. Parte del tempio di Venere consacrata ai misteri, splendidamente illuminato da candelabri e da torcie. [...] Nel fondo l’altare di Venere altissimo, più bassi gli altari d’Apollo e di Bacco.*

III: *La Torre Della Vergine. Interno della torre. Ottagono. Nel lato obliquo a sinistra, un alto e vasto verone. Alla destra, in fondo, una rampa che discende e fora il pavimento, indica essere ivi l’unico egresso della torre. Le muraglie sono annerite dal tempo e spoglie. Nel mezzo della scena è un giaciglio coperto da una pelle di leopardo. Poco discosto sta un vasto tavolo, sul tavolo una face accesa, una clessidra, una conca marina formata in guisa di portavoce. Accanto al tavolo un sedile sul quale Ero siede, e osserva la clessidra. Notte. Un raggio di luna incerto penetra or sì or no dal verone. Il vento porta le voci lontane dal mare.*

**FALSTAFF**

Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893.

*La vicenda si svolge a Windsor sotto il regno di Enrico IV d’Inghilterra.*

I, 1: *L’interno dell’«Osteria della Giarrettiera».Una tavola, un gran seggiolone, una panca. Sulla tavola i resti di un gran desinare, parecchie bottiglie e un bicchiere. Calamaio, penne, carta, una candela accesa.*

I, 2: *Giardino. A sinistra la casa di Ford. Gruppi d’alberi nel centro della scena.*

II, 1: *L’interno dell’«Osteria della Giarrettiera», come nell’atto primo.*

II, 2: *Una sala nella casa di Ford. Ampia finestra nel fondo. Porta a destra, porta a sinistra e un’altra porta verso l’angolo di destra nel fondo che esce sulla scala. Un’altra scala nell’angolo del fondo a sinistra. Dal gran finestrone spalancato si vede il giardino. Un paravento chiuso sta appoggiato alla parete sinistra, accanto ad un vasto camino. Armadio addossato alla parete di destra. Lungo le pareti, un seggiolone e qualche scranna. Sul seggiolone, un liuto. Sul tavolo, dei fiori.*

III, 1: *Un piazzale. A destra l’esterno dell’«Osteria*

*della Giarrettiera» coll’insegna e il motto: «Hony soit qui mal y pense». Una panca di fianco al portone. È l’ora del tramonto.*

III, 2: *Il parco di Windsor. Nel centro, la grande quercia di Herne. Nel fondo, l’argine di un fosso. Fronde foltissime. Arbusti in fiore. È notte. Si odono gli appelli lontani dei guardia-boschi. Il parco a poco a poco si rischiarirà coi raggi della luna.*

**FAUST**

Dramma lirico in cinque atti di Jules Barbier e Michel Carré, musica di Charles Gounod.

Prima rappresentazione Parigi, Théâtre Lyrique, 19 marzo 1859.

*La scena succede in Alemagna.*

I, 1: *Gabinetto di Faust. È notte. Fausto solo. Egli è seduto ad una tavola tutta coperta di libri e pergamene: un libro gli sta aperto dinanzi. La sua lampada è presso a spegnersi.*

II, 1: *La Kermesse. Una porta della città. A sinistra una osteria che porta l’insegna del Dio Bacco.*

III, 1: *Il giardino di Margherita. Nel fondo il muro con piccola porta. A sinistra un boschetto. A destra un padiglione con una finestra di fronte al pubblico. Alberi e macchie.*

IV, 1: *La stanza di Margherita.*

IV, 2: *Una strada. A destra la casa di Margherita; a sinistra la chiesa.*

V, 1: *Prigione.*

**LA FORZA DEL DESTINO**

Melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni e Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione San Pietroburgo, Teatro Grande, 29 ottobre (stile russo) 10 novembre 1862.

*Scena. Spagna e Italia. Epoca. Verso la metà del XVIII secolo.*

I, 1: *Una sala tappezzata di damasco con ritratti di famiglia ed arme gentilizie, addobbata nello stile del secolo 18º, però in cattivo stato. Di fronte due finestre: quella a sinistra chiusa, l’altra a destra aperta e praticabile, dalla quale si vede un cielo purissimo, illuminato dalla luna, e cime di alberi. Tra le finestre è un grande armadio chiuso, contenente vesti, biancherie, ecc., ecc. Ognuna delle pareti laterali ha due porte. La prima a destra dello spettatore è la comune; la seconda mette alla stanza di Curra. A sinistra in fondo è l’appartamento del Marchese, più presso al proscenio quello di Leonora. A mezza scena, alquanto a sinistra, è un tavolino coperto da tappeto di damasco, e sopra il medesimo una chitarra, vasi di fiori, due candelabri d’argento accesi con paralumi, sola luce che schiarirà la sala. Un seggiolone presso il tavolino; un mobile con sopra un oriuolo fra le due porte a destra; altro mobile sopra il quale è il ritratto, tutta figura, del Marchese, appoggiato alla parete sinistra. La sala sarà parapettata.*

II, 1: *Grande cucina d'una osteria a pianterreno. A sinistra è la porta d'ingresso che dà sulla via; di fronte una finestra ed un credenzone con piatti, ecc., ecc. A destra in fondo un gran focolare ardente con varie pentole; più vicino alla bocca-scena breve scaletta che mette ad una stanza, la cui porta è praticabile. Da un lato gran tavola apparecchiata con sopra una lucerna accesa.*

II, 2: *Una piccola spianata sul declivio di scoscesa montagna. A destra precipizi e rupi; di fronte la facciata della chiesa della Madonna degli angeli; a sinistra la porta del convento, in mezzo alla quale una finestrella; da un lato la corda del campanello. Sopra vi è una piccola tettoia sporgente. Al di là della chiesa alti monti col villaggio d'Hornachuelos. La porta della chiesa è chiusa, ma larga, sopra d'essa una finestra semicircolare lascerà vedere la luce interna. A mezza scena, un po' a sinistra, sopra quattro gradini s'erge una rozza croce di pietra corrosa dal tempo. La scena sarà illuminata da luna chiarissima.*

III, 1: *Bosco. Notte oscurissima.*

III, 2: *È il mattino. Salotto nell'abitazione d'un ufficiale superiore dell'esercito spagnolo in Italia non lungi da Velletri. Nel fondo sonvi due porte, quella a sinistra mette ad una stanza da letto, l'altra è la comune. A sinistra presso il proscenio è una finestra.*

III, 3: *Accampamento militare presso Velletri. Sul davanti a sinistra è una bottega da rigattiere; a destra altra, ove si vendono cibi, bevande, frutta. All'ingiro tende militari, baracche di rivenduglioli, ecc., ecc. È notte, la scena è deserta.*

IV, 1: *Interno del convento della Madonna degli Angeli. Meschino porticato circonda una corticella con aranci, oleandri, gelsomini. Alla sinistra dello spettatore è la porta che mette alla via; a destra altra porta sopra la quale si legge «Clausura».*

IV, 2: *Valle fra rupi inaccessibili, attraversata da un ruscello. Nella sinistra dello spettatore è una grotta con porta praticabile, e sopra una campana che si potrà suonare dall'interno. È il tramonto. La scena si oscura lentamente; la luna apparisce splendidissima.*

**FOSCA**

Melodramma in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Carlos Gomes.
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 16 febbraio 1873.

L'azione si svolge parte sulle coste dell'Istria e parte in Venezia. Epoca 944.

I, 1: *Rocce a sinistra, che si perdono nelle quinte e si congiungono al mare, che occupa in fondo due terzi della scena, formando in lontananza un seno frastagliato di rupi.*

*A destra, l'atrio ed un lato esterno di una casa rustica in parte diroccata, la quale dalle quinte si protrae fino al fondo occupando una terza parte della linea di prospetto. La parte della casa, che sorge in questa linea, è basata sopra una roccia, ed ha un terrazzo*

*sporgente e praticabile con ringhiera e scala, che scende lateralmente fino al piano della scena. Nella roccia sottostante al terrazzo si apre una grotta oscura e profonda munita di grosso e pesante cancello di ferro. Sul davanti, dallo stesso lato della casa, un grande e vecchio albero, che spande la sua ombra sulle cadenti colonne dell'atrio. Spunta il sole.*

II, 1: *Interno della casa di Delia in Venezia. Nel fondo della scena un terrazzo che dà sul Canale. Due porte laterali. A destra una immagine della Madonna, con lampada accesa. Mobilie semplici, vasi di fiori. Spunta l'alba.*

II, 2: *Una piazzetta in Venezia. Poco al di là della metà della scena corre in linea retta da una quinta all'altra un canale. In fondo un po' a sinistra una strada praticabile che giunge fino alla riva opposta del canale. Un ponte, praticabile anch'esso, traversa in linea lievemente obliqua il canale e congiunge la strada alla parte anteriore della scena che forma la piazza, in modo che l'ultimo gradino del ponte si trovi perfettamente nel mezzo. A sinistra lunga linea di case ornate a festa con bandiere e cortinaggi. In fondo ai due lati della strada e lungo la sponda del canale altre case ugualmente pavesate. Sul davanti a destra la facciata e la porta principale della Chiesa di S. Pietro in Castello, a cui si accede per vari gradini.*

III, 1: *Grotta buia formata da rocce frastagliate. Grande apertura nel mezzo, da cui si vedono altre rocce in lontananza illuminate dal sole. Altra piccola apertura, dalla quale si vede uno sfondo uguale. Dalle due aperture si scende sulla scena per due sentieri tortuosi attraverso i sassi e gli scogli. In mezzo ai due sentieri una caverna praticabile munita di una cancellata di ferro.*

IV, 1: *Sala della Signoria in Venezia. Due porte laterali.*

IV, 2: *La stessa scena dell'atto I. È notte, chiaro di luna.*

**LA GIOCONDA**
Melodramma in quattro atti di Tobia Gorrio (Arrigo Boito), musica di Amilcare Ponchielli.
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 8 aprile 1876.
*Venezia, secolo XVII.*

I: *La bocca dei leoni. Il cortile del Palazzo Ducale parato a festa. Nel fondo la Scala dei Giganti e il Portico della Carta colla porta che adduce nell'interno della chiesa di San Marco. A sinistra lo scrittoio d'uno scrivano pubblico. Sopra una parete del cortile si vedrà una fra le storiche bocche dei leoni colla seguente scritta incisa sul marmo a caratteri neri: DENONTIE SECRETE PER VIA D'INQUISITIONE CONTRA CADA VNA PERSONA CON L'IMPVNITÀ SECRETEZA ET BENEFITII GIVSTO ALLE LEGI.*

II: *Notte. Un brigantino visto di fianco. Sul davanti, una riva deserta d'isola disabitata nelle acque di Fusina. Nell'estremo fondo, il cielo in qualche parte stellato, e la laguna; a destra, la luna tramonta dietro una nube. Sul davanti, un altarino della vergine*

*con una lampada rossa accesa. «Hécate», il nome del brigantino, sta scritto a prua. Alcune lanterne sul ponte.*

III, 1: *Cà d'Oro. Una camera nella Cà d'Oro. Sera, lampada accesa. Da un lato un'armatura antica.*

III, 2: *Suntuosissima sala attigua alla cella funeraria, splendidamente parata a festa. Ampio portone nel fondo a sinistra, uno consimile a destra, ma questo tutto chiuso da una drapperia. Una terza porta nella parete a sinistra.*

IV: *Il Canal Orfano. L'atrio d'un palazzo diroccato nell'isola della Giudecca. Nell'angolo di destra, un paravento disteso, dietro il quale sta un letto. Un gran portone di riva nel fondo da cui si vedrà la laguna e la piazzetta di San Marco illuminata a festa. Una immagine della Madonna ed una croce appesa al muro. Un tavolo, un canapè, sul tavolo una lucerna e una lanterna accese, un'ampolla di veleno, un pugnale. Sul canapè, vari adornamenti scenici di Gioconda. A destra della scena, una lunga e buia calle.*

**IL GUARANY**

Opera-ballo in quattro atti di Antonio Scalvini, musica di Carlos Gomes.

Prima rappresentazione, Milano, Teatro alla Scala, 19 marzo 1870.

La scena ha luogo nel Brasile, a poca distanza da Rio-Janeiro.

I, 1: *Spianata dinanzi al Castello di Don Antonio de Mariz.*

II, 1. *La grotta del Selvaggio. A destra un'ampia grotta che occupa metà della scena, a sinistra un folto bosco; presso la grotta vi è un grosso tronco d'albero spezzato dal fulmine. È notte.*

II, 2: *La Caserma degli Avventurieri. Camera di rozzo aspetto, armi appese, giacigli, tavole e rozze panche, anfore di vino e bicchieri.*

II, 3: *La camera di Cecilia. Alcova a destra con letto; gran finestrone aperto; tavolino con lampada; altro mobile presso la finestra, su cui una chitarra spagnuola; porta chiusa nel fondo; un raggio di luna inonda la stanza e si riflette sull'Alcova.*

III, 1: *Il campo degli Aimorè, sul limitare di una foresta, ed a poca distanza dal castello, che si scorge nel fondo. […] A destra una specie di tenda del Cacico, composta di foglie di palma. Da alcune pietre presso la tenda sorge un fumo aromatico. […] A sinistra presso un grand'albero sta Cecilia prigioniera.*

IV, 1: *I sotterranei del castello. Rischiarati da una face confitta in un pilastro. Una porta nel fondo con una scala, che conduce agli appartamenti. Una rozza porta a destra, che comunica con gli altri sotterranei. Una piccola porta a sinistra. Da un lato vari barili di polvere accatastati.*

IV, 2: *Si vede da lungi il campo degli Aimorè e sopra una collina Cecilia, che alla catastrofe del castello cade in ginocchio sorretta da Pery, che le addita il cielo.*

**GUGLIELMO RATCLIFF**

Tragedia in quattro atti di Heinrich Heine (traduzione di Andrea Maffei), musica di Pietro Mascagni.

Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 16 febbraio 1895.

L'azione si svolge nella Scozia settentrionale, verso il 1820.

I: *Stanza nel castello di Mac-Gregor.*

II: *Taverna di ladri.*

III: *Luogo selvaggio presso il Negro Sasso. Notte. A sinistra, rocce fantastiche e tronchi d'alberi. A destra un monumento in forma di croce. Sibili di vento. Si vedgono due bianche figure di nebbia, che l'una e l'altra si tendono con vivo affetto le braccia senza potersi accostare, e da ultimo spariscono.*

IV: *Castello di Mac-Gregor. Camera illuminata. Nel mezzo, un gabinetto coperto da tende.*

**LINDA D'ISPAHAN**
Melodramma fantastico in cinque atti di Rodolfo Saggiotti e Silvio Bonmartini, musica di Francesco Malipiero.
Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 1 aprile 1871.

La scena succede in Persia. I costumi della nazione. I, 1: Giardino reale. È notte.

II, 1: *Luogo alpestre e scosceso nei dintorni d'Ispahan. Due rupi stanno congiunte insieme da un ponte, che attraversa la scena.*

II, 2: *Grande atrio del Palazzo Reale. Dagli archi di un ampio porticato vedesi la piazza maggiore d'Ispahan.*

III, 1: *Stanza di Linda nel Palazzo Reale. A sinistra un letto orientale di riposo. Alla parete è appesa una guzla.*

III, 2: *La scena si cambia in delizioso giardino abitato da fanciulle graziosamente vestite.*

III, 3: *Oscura caverna, in cui abita Irma.*

IV, 1: *Luogo montuoso. In cima ad un colle scorgesi un eremo di sacerdoti maomettani con piccola moschea. A sinistra l'ingresso della caverna di Irma. È il tramonto.*
V: *Sala del Palazzo reale.*

**LOHENGRIN**

Opera in tre atti di Richard Wagner.
Prima rappresentazione Weimar, Hofoper, 28 agosto 1850.

*La scena è in Anversa nella prima metà del X secolo. I: Un prato sulla sponda della Schelda presso Anversa. Il fiume forma il fondo della scena descrivendo una curva, in modo che sulla dritta viene interrotto da un gruppo di alberi, e quindi ricomparisce ad una certa distanza.*

II: *Il castello di Anversa. Nel centro in fondo il palazzo, abitazione dei signori. A sinistra verso il*

*proscenio l'appartamento delle Dame. Sul proscenio a dritta una chiesa, e verso il fondo dallo stesso lato la torre colla grande porta del castello.*

III, 1: *All'alzar del sipario si scopre la stanza nuziale.*

*Ad un lato della stanza, sotto una finestra aperta, sta un sofà. In fondo stanno aperte due porte laterali.*

III, 2: *All'alzar delle cortine la scena si presenta esattamente come nel primo atto. È già l'alba e durante la scena seguente fa giorno.*

**I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA**
Opera in quattro atti di Giuseppe Verdi, libretto di Temiostocle Solera.
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 1 febbraio 1843.

Atto I in Milano. Atto II in Antiocchia e nelle sue vicinanze. Atto III e IV presso Gerusalemme.

I, 1: *La piazza di Sant'Ambrogio.*

I, 2: *Galleria nel Palazzo di Folco che mette dalla sinistra nelle stanze di Arvino, dalla destra in altri appartamenti. La scena è illuminata da una lampada.*
II, 1: *Sala nel palazzo d'Acciano in Antiocchia.*
II, 2: *Prominenze di un monte praticabili in cui s'apre una Caverna.*
II, 3: *Recinto dell'Harem.*

III, 1: *La valle di Giosafat sparsa di vari colli praticabili, fra i quali primeggia quello degli ulivi.*

III, 2: *Tenda d'Arvino.*

III, 3: *Interno di una grotta. Da un'apertura in fondo vedonsi le rive del Giordano.*

IV, 1: *Caverna*

IV,2: *Le Tende Lombarde presso il Sepolcro di Rachele.*

IV,3: *Le Tende d'Arvino.*

IV, 4: *S'apre la tenda e vedesi Gerusalemme; sulle mura, sulle torri sventolano le bandiere della Croce illuminate dai primi raggi del sole d'Oriente.*

**LUCIA DI LAMMEMOOR**
Dramma tragico in due parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti.
Prima rappresentazione Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835.
*L'avvenimento ha luogo in Iseozia, parte nel castello di Ravenswood, parte nella rovinata Torre di Wolferag. L'epoca rimonta al declinare del secolo XVI.*

I, I, 1: *Atrio nel Castello di Ravenswood.*

I, I, 2: *Parco, nel fondo della scena un fianco del Castello, con piccola porta praticabile. Sul davanti la così detta fontana della Sirena, fontana altra volta coperta da un bell'edifizio, ordinato di tutti i fregi della gotica architettura, al presente dai rottami di quest'edifizio sol cinta. Caduto nè il tetto, rovinate le mura, e la sorgente che zampilla di sotterra, si apre il varco fra le pietre, e le macerie postele intorno, formando indi un ruscello. È sull'imbrunire. Sorge la luna.*

II, I, 1: *Gabinetto negli appartamenti di Lord Ashton.*

II, I, 2: *Magnifica Sala, pomposamente ornata pel ricevimento di Arturo. Nel fondo maestosa gradinata*

*alla cui sommità è una porta.*

II, II, 1: *Salone interno nella torre di Wolferag, adiacente al vestibolo. Una tavola spoglia d'ogni ornamento, e un vecchio seggiolone ne formano tutto l'arredo. Vi è nel fondo una porta che mette all'esterno: essa è fiancheggiata da due finestroni, che avendo infrante le invetriate, lasciano scorgere gran parte delle rovine di detta torre, ed un lato della medesima sporgente sul mare. È notte: il luogo vien debolmente illuminato da una smorta lampada. Il cielo è orrendamente nero, lampeggia, tuona, ed i sibili del vento si mescono coi scrosci della pioggia.*

II, II, 2: *Galleria nel Castello di Ravenswood, vagamente illuminata per festeggiarvi le nozze di Lucia.*
II, II, 3: *Parte esterna del Castello, con porta praticabile: un appartamento dello stesso è ancora illuminato internamente. In più distanza una cappella; la via che vi conduce è sparsa delle tombe di Ravenswood. Albeggia.*

**LUCREZIA BORGIA**
Melodramma in un prologo e due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti.
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1833.

L'azione del Prologo è in Venezia; quella del Dramma in Ferrara. L'epoca è sul cominciare del secolo XVI. Prologo, 1: Terrazzo nel palazzo Grimani in Venezia. (Festa di notte. Alcune maschere attraversano di tratto in tratto il teatro. Dai due lati del terrazzo si vede il palagio splendidamente illuminato: in fondo il canale della Giudecca, sul quale si vedgono a passare ad intervalli nelle tenebre alcune gondole; in lontano Venezia al chiaror della luna.)

I, 1: *Una piazza di Ferrara. Da un lato palazzo con verone, sotto al quale uno stemma di marmo, ove è scritto con caratteri visibili di rame dorato: BORGIA. Dall'altro piccola casa coll'uscio sulla strada, le cui finestre sono illuminate di dentro. Notte.*
II, 1: *Piccolo cortile che mette alla casa di Gennaro. Una finestra della casa è illuminata. È notte.*
II, 2: *Sala nel palazzo Negroni illuminata e addobbata per festivo banchetto.*

L'azione si svolge nel Castello di Macbeth. Il castello è in Scozia, e fu edificato nel 1242. Il castello è in rovina, e il castello è in rovina.

**MACBETH**

Tragedia lirica in quattro atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.
Prima rappresentazione Firenze, Teatro della Pergola, 14 marzo 1847.

*La scena è in Iscozia, e massimamente al Castello di Macbeth. Sul principio dell'atto quarto è tra il confine di Scozia e d'Inghilterra.*
I, 1: *Bosco.*
I, 2: *Atrio nel Castello di Macbeth che mette in altre stanze.*
II, 1: *Stanza nel Castello.*

II, 2: *Parco. In lontananza il Castello di Macbeth.*

II, 3: *Magnifica sala. Mensa imbandita.*

III, 1: *Un'oscura caverna. Nel mezzo una caldaia che bolle. Tuoni e lampi.*

IV, 1: *Luogo deserto ai confini della Scozia e dell'Inghilterra. In distanza la foresta di Birnam.*

IV, 2: *Scena nel Castello di Macbeth come nell'atto primo. Notte.*

IV, 3: *Sala nel Castello.*

IV, 4: *Intanto la scena si muta, e presenta una vasta pianura circondata da alture e boscataglie. Il fondo è occupato da Soldati inglesi, i quali lentamente si avanzano, portando ciascheduno una fronda innanzi a sé.*

##### LA MADRE SLAVA

Melodramma serio in tre atti di Luigi Fichert, musica di Nicolò de Stermich.

Prima rappresentazione Trieste, Teatro Comunale, 3 aprile 1865.

La scena di un'azione in un'opera di Richard Wagner

La scena è nel Montenero.
I, 1: *All'alzarsi del telone appaiono le gioaie del Montenero che vanno sempre più digradando verso il proscenio, e finiscono in un piano formato dal proscenio stesso. È l'alba nascente. Cade ad intervalli la neve.*

II, 1: *La scena rappresenta un piano. Da uno de' lati scorgesi in qualche distanza il caseggiato, dall'altro il sentiero che mette alle montagne. Nel mezzo sorge una chiesa illuminata di dentro.*

III, 1: *Partono verso il luogo della battaglia. Intervallo in cui l'azione diviene mimica, accompagnata ed interpretata dalla musica. Ad ora, ad ora veggonsi passar e ripassar degli armati, chi feriti chi in fuga. Finalmente dopo un forte scroscio scorgonsi in distanza salir vortici di fiamme e di fumo, che accusano un formidabile incendio: suono di campane a stormo.*

L'azione in un'opera di Richard Wagner

##### I MAESTRI CANTORI DI NORIMBERGA

Opera in tre atti di Richard Wagner.

Prima rappresentazione Monaco di Baviera, Nationaltheater, 21 giugno 1868.

*Norimberga, metà del XVI secolo.*

I: *L'interno della chiesa di santa Caterina. La scena rappresenta in iscorcio l'interno della chiesa di Santa Caterina. Della navata principale, che si immagina debba prolungarsi a sinistra verso il fondo, si vedono soltanto le ultime file dei banchi; il proscenio è formato da uno spazio libero davanti al coro. Questo spazio viene in seguito chiuso interamente dalla parte della navata, con una cortina nera.*

I, 2: *L'arredamento appare ora compiuto nel seguente modo: a destra, dei banchi imbottiti sono disposti in modo da formare quasi un semicerchio verso il centro. Al termine dei banchi, nel centro della scena, si trova l'impalcato chiamato "tribuna", che è stato eretto in precedenza. A sinistra, si drizza il seggio elevato a modo di cattedra (il "seggio del cantore"), di fronte all'adunata. Nel fondo, lungo la gran cortina, sta una panca lunga e bassa per i novizi.*

II: *Una strada di Norimberga. La scena rappresenta sul davanti una strada in sezione longitudinale, tagliata nel mezzo da uno stretto vicolo, che devia in curva verso il fondo. Restano in prospetto due case che fanno angolo; di cui l'una, più ricca, a destra, è la casa di Pogner; l'altra, più semplice, a sinistra, quella di Sachs. Alla casa di Pogner conduce, dalla strada sul davanti, una scala di più gradini; portale profondo con sedili di pietra nelle nicchie. Lateralmente, abbastanza vicino alla casa di Pogner, la scena è limitata da un tiglio robusto e ramoso; verdi cespì ne avviluppano la base, davanti alla quale è stata collocata una panca di pietra. L'ingresso alla casa di Sachs è situato egualmente verso la strada sul davanti; qui, la porta di bottega, a due battenti [orizzontali], conduce immediatamente nel laboratorio del calzolaio. A ridosso di quella, una pianta di lilla, i cui rami salgono fino ad incorniciare dall'alto la bottega. Verso il vicolo, la casa ha ancora due finestre, di cui l'una appartiene al laboratorio, e l'altra ad una camera attigua, sul di dietro. [Tutte le case ed in ispecie anche quelle del vicolo, devono essere accessibili]. Serena notte d'estate; nel corso delle prime scene, notte a poco a poco sopravveniente.*

III: *La bottega di Sachs. Nel fondo, la porta della bottega, mezzo aperta, che dà sulla strada. A destra, lateralmente, l'uscio d'una camera. A sinistra, la finestra che dà sul vicolo, con davanti vasi di fiori; di fianco, un descbetto. Sachs siede in una gran poltrona presso questa finestra, attraverso la quale il sole di mattina penetra e chiaramente lo illumina; egli tiene sulle ginocchia avanti a sé un gran volume in folio ed è sprofondato nella lettura.*

III, 2: *Al sollevarsi delle cortine verso l'alto, la scena è cambiata. Essa rappresenta una prateria all'aperto; nel lontano sfondo, la città di Norimberga. La Pegnitz serpeggia nel piano; il piccolo fiume è mantenuto praticabile nei punti più stretti. Barche, ornate di variopinte bandiere, tragbettano incessantemente, sulla riva del prato scelto per la festa, i borghesi delle corporazioni che via via arrivano, vestiti da festa, insieme con le donne e i bambini. Una tribuna rialzata, con banchi e posti a sedere, è stata eretta in disparte sulla destra; già è stata ornata con le bandiere delle corporazioni arrivate; in seguito, i portabandiera delle corporazioni, che via via arrivano, piantano i loro vessilli egualmente tutt'intorno alla tribuna dei Cantori, così che all'ultimo questa ne resta da tre lati tutta circondata. Tende, con bevande e rinfreschi di tutti i generi, limitano del resto i lati dello spazio principale sul davanti.*

##### MANON LESCAUT

Dramma lirico in quattro atti di Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Ruggero Leoncavallo, Domenico Oliva, Marco Praga, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi, musica di Giacomo Puccini.
Prima rappresentazione Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1893.

I, 1: *Ad Amiens. Un vasto piazzale presso la Porta di Parigi. Un viale a destra. A sinistra un'osteria con porticato sotto al quale sono disposte varie tavole per gli avventori. Una scaletta esterna conduce al primo piano dell'osteria.*

II, 1: *A Parigi. Salotto elegantissimo in casa di Geronte. Nel fondo due porte. A destra, ricchissime e pesanti cortine nascondono l'alcova. A sinistra, presso alla finestra, una ricca pettiniera. Sofà, poltrone, un tavolo.*

II, 2: *La prigionia. Il viaggio all'Havre.*

III: *L'Havre. Piazzale presso il porto. Nel fondo, il porto: a sinistra, l'angolo d'una caserma. Nel lato di faccia al pianterreno, una finestra con grossa ferriata sporgente. Nella facciata verso la piazza, il portone chiuso, innanzi al quale passeggia una Sentinella. Il mare occupa tutto il fondo della scena. Si vede la metà di una nave da guerra. A destra, una casa, poi un viottolo; all'angolo, un fanale ad olio che rischiarà debolmente. È l'ultima ora della notte; il cielo si andrà gradatamente rischiarando.*

IV: *In America. Una landa sterminata sui confini del territorio della Nuova Orléans. Terreno brullo ed ondulato; orizzonte vastissimo; cielo annuvolato. Cade la sera.*

##### MARIA DI WARDEN

Opera ballo in quattro atti di Cesare Bordiga, musica di Pietro Abbà Cornaglia.

Prima rappresentazione Venezia, Teatro Rossini, 29 novembre 1884.

*La scena è in Inghilterra nel castello dei Warden situato sulle spiagge dell'Oceano e sue adiacenze. Epoca 1700 circa.*

I, 1: *Remota spiaggia di mare. Odesi sul mare una cantilena che va appressandosi. Approda una barca a vela con alcuni marinari, dalla quale scendono Enrico ed Alberto*

I, 2: *Gran sala nel Castello di Warden.*

II, 1: *Padiglione nel parco del castello.*

II, 2: *Gran Sala d'armi in remota ed abbandonata parte del Castello; ampi veroni nel fondo lasciano vedere il mare rischiarato dalla luna.*

III, 1: *Parco e giardini del Castello sfarzosamente illuminati ed addobbati per una festa campestre ad onore di Elda.*

IV, 1: *Atrio del Castello.*

IV, 2: *Vasta e tetra sala annessa alla Camera di Maria. Da un lato una porta che mette ad un piccolo oratorio, aprendosi la quale dovrà vedersi l'interno illuminato da una lampada. Porta comune in mezzo ed un'altra nascosta nella tappezzeria. Sul davanti un poltrona e una tavola su cui un bacile con anfora e calice. È notte e una lampada appesa in mezzo al soffitto rischiarà debolmente la scena.*

##### MARIN FALIERO

Tragedia lirica in tre atti di Giovanni Emanuele Bidera, musica di Gaetano Donizetti.

Prima esecuzione Parigi, Théâtre des Italien, 12 Marzo 1835.

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

L'azione è in Venezia. L'epoca è nel 1355.

I, 1: *Arsenale.*

I, 2: *Sala nel palazzo del doge.*

I, 3: *Gabinetto che mette in una gran sala da ballo.*

II, 1: *Piazza di S. Giovanni e S. Paolo. (È notte.)*

III, 1: *Appartamenti del Doge.*

III, 2: *Sala del consiglio dei Dieci.*

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

**MARION DE LORME**
Dramma lirico in quattro atti di Marco M. Marcello, musica di Carlo Pedrotti.
Prima rappresentazione Trieste, Teatro Comunale, 16 novembre 1865.

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

##### Il primo atto in un'opera di Giacomo Puccini

*I primi due atti a Blois. Il terzo nel castello di Nangis. Il quarto nella torre di Beaugency. Epoca 1638.*

I: *Una camera da letto: in fondo una finestra aperta che dà sopra un poggiuolo: a dritta una tavola su cui una lampada accesa; vicino alla tavola un sofà: a sinistra una porta chiusa da una cortina; nell'ombra un letto.*

II: *Una piazza di Blois: a destra sul dinanzi l'esterno d'una osteria con tavole e sedili; più indietro un cavalletto di ferro dove si attaccano gli atti pubblici; in fondo si vede la città in anfiteatro e le torri di S. Nicola sulle colline coperte di case: a sinistra una piccola casa.*

III: *Un parco: in fondo sopra un'altura si vede il castello di Nangis, parte nuovo e parte vecchio. A destra una cappella, la cui porta è addobbata di nero per un funerale, cogli stemmi di Saverny e di Nangis; a sinistra porticati che mettono ad una specie di rimessa di cui vedesi la porta.*

IV, 1: *Cortile nella corte di Beaugency cinto di mura: a destra una porta alta, a sinistra piccola porta: nel fondo a sinistra un ampio velario di stoffa nera copre un'apertura nel muro di cinta.*

IV, 2: *Tuona il cannone: cade il velario che copre l'apertura del muro: apparisce la lettiga gigantesca del cardinale Richelieu, circondata da alabardieri e guardie con torcie accese: le cortine della lettiga sono calate.*

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

**MATILDE DI SHABRAN**
Opera semiseria in due atti di Jacopo Ferretti, musica di Gioachino Rossini.

Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 24 febbraio 1821.

I, 1: *Atrio gotico d'antico Castello. Torre con porta praticabile. Due lapidi presentano scritto, l'una: A chi entra non chiamato sarà il cranio fracassato. E l'altra: Chi turbar osa la quiete qui morrà di fame e sete.*

I, 2: *Galleria.*

II, 1: *Gabinetto.*

II, 2: *Atrio del Castello come sopra.*

III, 1: *Galleria.*

III, 2: *Selva come prima.*

III, 3: *Galleria come sopra.*

III, 4: *Montagna diroccata.*

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

**MEFISTOFELE**
Opera in quattro atti, un prologo e un epilogo, libretto e musica di Arrigo Boito.

Prima esecuzione della versione con prologo e cinque atti Milano, Teatro alla Scala, 5 marzo 1868.

Prima rappresentazione della versione riveduta Bologna, Teatro Comunale, 4 ottobre 1875.

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

Prologo in cielo: *Nebulosa.*

I, 1: *Francoforte sul Meno. Porta e bastioni.*

I, 2: *Officina di Faust. Alcova. Notte.*

II, 1: *Un giardino di rustica apparenza.*

II, 2: *Scena deserta e selvaggia nella valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Brocken (monte delle streghe). I sinistri profili di rocce staccano in nero sul cielo grigio; un'aurora rossiccia di luna illumina stranamente la scena. Una caverna da un lato. Il picco di Rosstrappe a sinistra. Il vento soffia nei burroni.*

III, 1: *Carcere. Margherita stesa a terra su di un giaciglio, canticchiando e vaneggiando. Notte. Una lampada accesa inchiodata al muro. Un cancello nel fondo.*

IV: *Il fiume Penèjos. Acque limpide, cespugli folti, fiori e fronde. La luna immobile allo Zenuit spande sulla scena una luce incantevole. Un tempio con due sfingi a sinistra. Nel fondo Elena a Pantalìs, in una cimba di madreperla e d'argento; un gruppo di sirene intorno alla barca.*

Epilogo: *Laboratorio di Faust come nell'atto primo ma qua e là diroccato dal tempo.*

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

**MICHEL PERRIN**
Opera comica in tre atti di Marco M. Marcello, musica di Antonio Cagnoni.

Prima rappresentazione Milano, Teatro dei Filodrammatici, 7 maggio 1864.

##### Il primo atto in un'opera di Giacomo Puccini

I, 1: *Piazzetta del sobborgo di sant'Antonio, a cui mettono capo varie contrade: botteghe di fabbri e falegnami intorno, fuori delle quali lavorano gli operai.*

I, 2: *Modesta cameretta al quarto piano: una porta ed una finestra alla quale è attaccata una gabbia: camino, tavola, sedie ed uno stipo entro cui l'occorrente per mangiare.*

II, 1: *Sala nel Ministero di Polizia: scrittoio con carte: al muro cordoni di campanelli: porte laterali, una nel mezzo, una porticina segreta, finestre.*

II, 2: *Sala terrena nell'osteria di Gregoria. Nel fondo apertura con pilastri, che mette in una specie di cortile chiuso: porte laterali: tavole e scanne all'intorno, da una parte il banco dove siede la padrona.*

III, 1: *Camera in casa di Teresa.*

##### MOSE'

Azione tragico-sacra in tre atti di Andrea Leone Tottola, musica di Gioachino Rossini.
Prima esecuzione Napoli, Teatro San Carlo, 5 marzo 1818.

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

I, 1: *Reggia. È buio dappertutto.*

I, 2: *Vasta pianura. A vista le mura di Tani.*

II, 1: *Appartamenti reali.*

II, 2: *Oscuro sotterraneo, a cui si scende per tortuosa scala.*

II, 3: *Reggia.*

III, 1: *Campagna alle sponde dell'Eritreo.*

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

**OTELLO ossia L'AFRICANO DI VENEZIA**
Dramma tragico in tre atti di Francesco Berio di Salsa, musica di Gioachino Rossini.

Prima rappresentazione Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816.

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

##### Il primo atto in un'opera di Giacomo Puccini

L'azione fingesi in Venezia circa l'anno 1500.

I, 1: *La scena rappresenta la Piazzetta di San Marco, in fondo della quale fra le colonne si vede il Popolo, che attende festoso lo sbarco di Otello. Navi in distanza.*

I, 2: *Stanza nel palazzo di Elmiro.*

I, 3: *Pubblica sala magnificamente adorna.*

II, 1: *Giardino nella casa di Otello. / Loggia terrena sulla laguna.*

III, 1: *La scena rappresenta una stanza da letto.*

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

**POLIUTO**
Tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti.

Prima rappresentazione Napoli, Teatro San Carlo, 30 novembre 1848.

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

##### Il primo atto in un'opera di Giacomo Puccini

*L'avvenimento ha luogo a Melitene, città capitale dell'Armenia nell'anno 257 di nostra salute. I: Tenebrose caverne: sull'alto un forame donde ha principio una scala intagliata nella rupe, per cui si discende; nel davanti ingresso ad uno speco, del quale spargesi poca luce rossastra.*

I, 2: *Magnifica piazza di Melitene; da un lato vestibolo del tempio di Giove, dall'altro la soglia del Palazzo municipale.*

II: *Atrio in casa di Felice: in fondo deliziosi giardini.*

II, 2: *Tempio di Giove; nel mezzo gran simulacro del Nume, innanzi al quale un'ara ardente.*

III: *Bosco sacro: muro in fondo che lo divide dalla città; da un lato parte del tempio di Giove.*

Scena ultima. *Si aprono le porte: vedesi l'anfiteatro rigurgitante d'immenso popolo.*

L'azione in un'opera di Giacomo Puccini

**I PROMESSI SPOSI**
Melodramma in quattro parti di Amilcare Ponchielli.

Prima rappresentazione Cremona, Teatro della Concordia, 30 agosto 1856. Seconda versione Milano, Teatro Dal Verme, 4 dicembre 1872.



*L'azione accade sul principio del Secolo XVII nelle vicinanze di Lecco.*

I, 1: *Cortile nella casa di Lucia. A destra un piccolo portico che mette alla casa. Nel fondo terrazzo con alberi, dal quale si scorgono le montagne ed il castello di Don Rodrigo. È l'alba.*

II, scena 1: *Galleria terrena nel palazzotto di Don Rodrigo. Due porte laterali, un'alcova nel fondo colle cortine chiuse; di fianco, sul davanti, una finestra praticabile. Pendono dalle pareti vari ritratti di famiglia. Tavolo e seggiolone.*

II, 2: *Amena valle fiancheggiata da promontorii, sopra uno dei quali è posta una chiesuola; accanto a questa la casa di D. Abbondio con porta praticabile; dal lato opposto varie case villereccioe, fra le quali quella di Lucia, essa pure con porta praticabile. Nel fondo la scena è chiusa da alte montagne; sovra il fianco di una di esse s'innalza il palazzotto di D. Rodrigo. Al quale conduce un difficile e tortuoso sentiero. È notte.*

III, 1: *Giardino di un convento. In fondo cancello che mette sulla via. Da un lato, il monastero. Dall'altro l'abitazione privata della Signora di Monza.*

III, 2: *Sala gotica nel castello dell'Innominato.*

IV, 1: *Sala splendidissima illuminata. Porta in fondo. Una finestra praticabile a dritta.*

IV, 2: *Interno del Lazzaretto di Milano.*

#### IL RE DI LAHORE

Opera ballo in cinque atti di Louis Gallet, musica di Jules Massenet.

Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 27 febbraio 1877.

*L'azione si svolge nell'India all'epoca dell'invasione del sultano Mahmud, nell'undicesimo secolo.*

I, 1: *Peristilio del tempio d'Indrà, a Labore. Sulle alture, in distanza, giardini e palazzi illuminati dagli ultimi bagliori del tramonto.*

I, 2: *Nel tempio. Il santuario d'Indrà. Nel mezzo, sovra un'ara, la statua del Nume. In un pilastro dell'ara, una porta segreta che conduce ad una via sotterranea. Un gong, o timpano di bronzo che serve per chiamare i sacerdoti nel santuario, è sospeso sotto gli archi, presso ad uno degli ingressi laterali.*

II, 1: *Accampamento di Alim nel deserto di Thol. Pianura arenosa e nuda. Orizzonte immenso. Cielo infuocato. Tramonto sul principiar dell'atto. Sul finire notte completa. A dritta e a sinistra, tende del Re, di Nair e delle sue donne. Tappeti e cuscini all'ingresso delle tende.*

III, 1: *Il giardino dei beati nel paradiso d'Indrà sulla montagna di Merù. Vegetazione magnifica, luce intensa.*

IV, 1: *Una stanza della reggia. Guanciali, divani, tappeti. Un'apertura laterale che lascia scorgere un lembo di cielo nel fondo. A sinistra, ingresso riparato da tende.*

IV, 2: *Labore. Vasta Piazza. Nel fondo la città. A dritta la reggia. Crepuscolo del mattino.*

V: *Il santuario d'Indrà. La stessa scena dell'atto I, vista sotto un altro aspetto. L'altare del dio risplende nell'ombra.*

#### RIENZI, L'ULTIMO DEI TRIBUNI

Opera tragica in cinque atti di Richard Wagner.

Prima rappresentazione Dresda, Hoftheater, 20 ottobre 1842.

*L'azione è in Roma. L'epoca verso la metà del XIV secolo.*

I: *Una via, nel fondo la chiesa del Laterano, a destra la casa di Rienzi. È notte.*

II: *Gran sala nel Campidoglio. Nel fondo un gran portale aperto al quale mette capo un'ampia scalea. Attraverso il portale si vedono spiccare sull'orizzonte i più elevati punti della città.*

III: *Una gran piazza in Roma. Qua e là sul suolo vi sono delle colonne rovesciate.*

IV: *Piazza del Laterano. Nel fondo il portale della Chiesa. È notte.*

V: *Un portico nel Campidoglio.*

#### ROBERTO IL DIAVOLO

Grand-opéra seria con ballo analogo in cinque atti di Eugène Scribe e Germain Delavigne, musica di Giacomo Meyerbeer.

Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 21 novembre 1831.

*La scena è in Sicilia. Epoca 1028.*

I, I: *Il lido del porto di Palermo in prospetto. Diverse tende elegantemente addobbate sono disposte all'ombra degli alberi. Durante la introduzione veggonsi giungere a varie riprese delle barche, da cui scendono forestieri.*

II, I: *Gran Sala del palazzo del Principe di Sicilia. In fondo una galleria che mette sulla campagna.*

III, I: *Tetra e montuosa campagna rappresentante gli scogli di S. Irene. Sul davanti a dritta vedonsi le rovine della zecca, e l'ingresso ad alcuni sotterranei; e dall'altra parte una colonnetta, sopra alla quale una croce.*

III, 2: *L'interno d'una rocca rovinata ridotta a cimitero. A sinistra, a traverso le arcate, si vede un cortile ripieno di pietre sepolcrali, di cui alcune son ricoperte di verzura, ed al di là la prospettiva di altre gallerie. A destra nel muro fra diversi sepolcri, sui quali sono giacenti delle figure di donna scolpite in pietra, uno se ne distingue con statua di marmo che tiene in mano un ramo di cipresso. In fondo vi è una gran porta, ed una scalinata che conduce ai sotterranei. Alcune lampade di ferro arrugginite sono sospese alla volta. Tutto annunzia che da molto tempo questo luogo è disabitato. È notte. Le stelle brillano in cielo, e le rovine non sono rischiarate che dai raggi della luna.*

IV, I: *Camera da letto della Principessa. Tre grandi porte al fondo che lasciano vedere lunghe gallerie.*

V, I: *Cortile di un chiostro.*

#### ROMEO E GIULIETTA

Dramma lirico in quattro atti di Marco M. Marcellò, musica di Filippo Marchetti.

Prima rappresentazione Trieste, Teatro Comunale, 25 ottobre 1865.

*In Verona nel secolo XIV.*

I, 1: *La Piazza dei Signori di Verona. È notte. La piazza è deserta ed illuminata da qualche fanale qua e là.*

I, 2: *Sala in casa Cappelletti. È illuminata per una festa.*

II, 1: *Riva dell'Adige. Da una parte strada remota, dall'altra un giardino, un muro che divide dalla via: tra gli alberi del giardino si scorge un fianco del palazzo Cappelletti ed un verone alquanto sporgente.*

II, 2: *Cella di Fra Lorenzo: da una finestra si vede il giardino del convento, ed in fondo la chiesa.*

II, 3: *Una sala in casa de' Cappelletti.*

III, 1: *Camera di Giulietta. Nel fondo un'alcova con cortine calate: a destra un verone; da cui si vede il cielo, e le cime di alcuni alberi, da lungi si scorgon le colline: un tavolino dall'altra parte; su cui arde una lampadina semi-spena: porta a sinistra.*

IV, 1: *Cimitero. Squallido recinto sparso di sepolcri, chiuso nel fondo da una cancellata di ferro, oltre cui cipressi: arcate all'intorno in cui sono tombe, statue, lapidi ed iscrizioni mortuarie: nel mezzo un recente avello, su cui sono corone di fiori deposte.*

#### ROMEO E GIULIETTA

Opera in cinque atti di Jules Barbier e Michel Carré, musica di Charles Gounod.

Prima rappresentazione Parigi, Théâtre Lyrique, 23 aprile 1867.

*L'azione si svolge a Verona. Secolo XIV.*

I: *Una galleria riccamente illuminata nel palazzo dei Capuleti.*

II: *Un giardino. A manca la dimora di Giulietta. Al primo piano una finestra con balcone. In fondo una gradinata che domina altri giardini.*

III, 1: *La cella di fra Lorenzo.*

III, 2: *Una via di Verona. A manca il palazzo dei Capuleti.*

IV, 1: *La camera di Giulietta, notte. La scena è illuminata da un doppiere.*

IV, 2: *Un terrapieno all'ombra di alberi secolari nel giardino dei Capuleti. Sul fondo a destra, in obliquo, il portale d'una cappella, e, in tutta la larghezza del palcoscenico, una balaustrata che dà sull'Adige. Al di là del fiume si staglia una parte della città di Verona. Il terrapieno è collegato da un ponte, la cui altra estremità sparisce dietro le mura della cappella. Il ponte è chiuso da una cancellata che si posa su due colonne. In primo piano, a sinistra, s'apre una terrazza che mena al palazzo, alla quale s'accede per qualche gradino balaustrato. Pieno sole.*

V: *Le tombe de'Capuleti. Una cripta sotterranea.*

#### RUY BLAS

Dramma lirico in quattro atti di Carlo D'Ormeville, musica di Filippo Marchetti.

Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 3 aprile 1869.

*La scena si rappresenta a Madrid, parte nel palazzo reale, parte in una casa particolare di Don Sallustio. L'epoca 1689 circa.*

I, 1: *Gran sala nel palazzo reale di Madrid. Due porte laterali, delle quali quella a destra conduce agli appartamenti interni, quella a sinistra alle anticamere. In fondo una grande galleria, che traversa tutto il teatro, formata da archi e colonne. Appesi alla parete due ritratti, uno della Regina, l'altro del Re. Un tavolo con l'occorrente per scrivere, sedie ecc.*

II, 1: *Un giardino pensile attiguo al palazzo reale. A destra il prospetto di un lato del palazzo con porta piuttosto grande elevata su cinque gradini fiancheggiati da parapetto. A sinistra una balaustrata di pietra che s'intende basata sulle mura esterne del giardino. Dal lato del palazzo una nicchia a forma di tempietto con una piccola statua di santa Maria Esclava, innanzi a cui arde una lampada. Nel mezzo una fontana circondata da fiori di varie specie e sedili di pietra. Sul davanti della scena dal lato destro un tavolo molto elegante, su cui è un ricco cassetino d'ebano, alcuni libri e un ricamo. Accanto al tavolo una ricca poltrona ed un piccolo sgabello. Dall'altro lato, altra poltrona meno adorna e di stile più severo. Avanti all'immagine della santa un inginocchiatoio. Cespugli e vasi di fiori sono sparsi qua e là per la scena. In fondo i boschetti che si perdono in lontananza.*

III, 1: *La sala del Consiglio nel palazzo del Re a Madrid. Una porta grande nel mezzo, alla quale si accede per tre gradini: altra porta a destra; una finestra a sinistra. In un angolo della sala una piccola porta segreta nascosta sotto la tappezzeria, che ricopre le mura. A destra una tavola piuttosto grande di forma quadrilunga, con un tappeto di velluto verde, su cui sono disposte varie carte, l'occorrente per scrivere e l'urna per lo scrutinio segreto. Intorno alla tavola vari scanni ed una poltrona situata all'una delle due estremità di essa.*

III, 2: *La sala del trono nel palazzo del re a Madrid sontuosissimamente addobbata. A destra è il trono alzato su cinque gradini con due ricche poltrone dorate e baldacchino di velluto cremisi. A sinistra delle nicchie molto alte, entro a cui sono le statue dei re di Spagna, e fra queste quella di Carlo V. In mezzo alle nicchie una vasta finestra a vetrate fino a terra. Nel fondo tre grandi archi, che danno accesso ad una vasta sala d'armi. Nei pilastri, che sono fra gli archi, altre nicchie ed altre statue. Sui gradini del trono, a lato delle poltrone destinate al re ed alla regina alcuni scanni dorati e coperti di velluto.*

IV, 1: *Un piccolo gabinetto nella sala privata di Don Sallustio arredato sontuosamente, ma con stile grave e severo. Una porta nel mezzo e due laterali.*

*Un tavolo con l'occorrente per scrivere, qualche libro ed un campanello. Una poltrona piuttosto grande e splendidamente dorata è presso il tavolo.*

#### SALVATOR ROSA

Dramma lirico in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, musica di Carlo Gomes.

Prima rappresentazione Genova, Teatro Carlo Felice, 21 marzo 1874.

*La scena ha luogo a Napoli, anno 1647.*

I, 1: *Uno studio di pittore, due porte; una di mezzo, l'altra a destra. Le muraglie sono coperte di quadri e di tele sbazzate. A sinistra un tavolino, con busti in marmo e strumenti di musica. Piccoli sedili e sgabelli, cavalletti con tele da dipingere.*

I, 2: *Grande sala al palazzo della Vicaria. Porta di mezzo. Altra porta a sinistra. A destra una porta vetrata che dà sul balcone. Grandi seggioloni. Un tavolo.*

II, 1: *Una stanza al Castelnuovo presso Napoli. Andito a sinistra. Porta a destra nello sfondo. Altra piccola porta a destra, sul davanti della scena. Una finestra, muraglie ignude, qua e là delle armature, spade e schioppi che pendono dalle pareti. A sinistra un tavolino con tappeto nero, l'occorrente per scrivere, ed una piccola croce nera.*

II, 2: *Spiaggia di Napoli. Nel fondo della scena la città. A destra il mare con bastimenti imbandierati. Sul davanti un gran padiglione. A sinistra una specie di tribuna ornata di bandiere.*

III, 1: *Terrazzo del palazzo della Vicaria. È notte. La scena è splendidamente illuminata. Candelabri. Statue, fiori, fontane. Al di là del terrazzo si vedono le cime degli alberi e delle piramidi illuminate. A sinistra un lato del palazzo con porta che mette alle sale. A destra una gradinata per la quale si scende nel giardino. Musica interna.*

III, 2: *Cortile di un monastero, portico che conduce all'oratorio. Sedili di pietra. Qualche albero. Fiori al di là delle invetriate.*

IV: *Cancellata di ferro. La scena è divisa a metà da una muraglia, coperta di edera e fiori. A sinistra dello spettatore i giardini del Duca, ed un angolo del Palazzo, illuminato a Festa, con gradini che mettono al giardino. Al fianco sinistro del palazzo una torre. Più in fondo, presso la torre, un cancello praticabile. A destra un angolo della Chiesa del Carmine con porta praticabile a tre gradini. Alla destra della Chiesa, un buio corridoio che conduce al coro della medesima. Più in fondo il cancello in linea retta a quello del Duca. In lontananza il mare e il panorama di Napoli. Spunta l'alba.*

##### TARTINI, O IL TRILLO DEL DIAVOLO

Melodramma in tre atti di Ugo Fleres, musica di Stanislao Falchi.

Prima rappresentazione Roma, Teatro Argentina, 29 gennaio 1899.

*La scena ha luogo tra il 1711-1714. Nel I e II atto a*

*Venezia, nel III nel Convento di Assisi.*

I: *Sera estiva. Terrazzo in casa del Cardinal Cornaro. A destra e nel fondo, balaustrata con scalea che dà sul Canal Grande. A sinistra, nel fondo, quintupla vetrata donde si scorge una sala sfarzosamente illuminata, con dame e cavalieri.*

II: *Notte. Giardino di casa Cornaro; a sinistra il principio di uno scalone di palazzo tutto rivestito di fiori e piante rampicanti. A destra il cancello, e un sedile. Nel fondo lunga e bassa balaustrata sotto cui scorre un rio; un altro in prospettiva, traversato da un ponticello che unisce antiche case rovinate dal tempo. Un raggio di luna illumina parte del rio di prospetto.*

III: *Esterno della Chiesa inferiore del Convento di Assisi. È l'alba.*

##### LA TRAVIATA

Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853.

*Parigi e sue vicinanze. 1850 circa. Il primo atto succede in agosto, il secondo in gennaio, il terzo in febbraio.*

I, 1: *Salotto in casa di Violetta. Nel fondo è la porta che mette ad altra sala; ve ne sono altre due laterali; a sinistra, un caminetto con sopra uno specchio. Nel mezzo è una tavola riccamente imbandita.*

II, 1: *Casa di campagna presso Parigi. Salotto terreno. Nel fondo in faccia agli spettatori, è un camino, sopra il quale uno specchio ed un orologio, fra due porte chiuse da cristalli che mettono ad un giardino. Al primo piano, due altre porte, una di fronte all'altra. Sedie, tavolini, qualche libro, l'occorrente per scrivere.*

II, 2: *Galleria nel palazzo di Flora, riccamente addobbata ed illuminata. Una porta nel fondo e due laterali. A destra, più avanti, un tavoliere con quanto occorre pel giuoco; a sinistra, ricco tavolino con fiori e rinfreschi, varie sedie e un divano.*

III, 1: *Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cortine mezzse tirate; una finestra chiusa da imposte interne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia di acqua, una tazza di cristallo, diverse medicine. A metà della scena una toilette, vicino un canapè; più distante un altro mobile, sui cui arde un lume da notte, varie sedie ed altri mobili. La porta è a sinistra; di fronte v'è un caminetto con fuoco acceso.*

##### IL TROVATORE

Dramma in quattro parti di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Verdi.

Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853.

*L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona. Epoca dell'azione: il principio del secolo XV. I, 1: Atrio nel palazzo dell'Aliaferia: porta da un lato che mette agli appartamenti del Conte di Luna.*

I, 2: *Giardini del palazzo: sulla destra marmorea scalinata che mette agli appartamenti; la notte è*

*inoltrata, dense nubi coprono la luna.*

II, 1: *Un diruto abituro, sulla falda di un monte della Biscaglia; nel fondo, quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi albori.*

II, 2: *Atrio interno di un luogo di ritiro in vicinanza di Castellor. Alberi nel fondo. È notte.*

III, 1: *Accampamento: a destra il padiglione del Conte di Luna, su cui sventola la bandiera in segno di supremo comando; da lungi torreggia Castellor.*

III, 2: *Sala adiacente alla cappella in Castellor, con verone in fondo.*

IV, 1: *Un'ala del palazzo dell'Aliaferia. All'angolo una torre, con finestre assicurate da sprangbe di ferro; notte oscura.*

IV, 2: *Orrido carcere: in un canto, finestra con inferriata; porta nel fondo; smorto fanale pendente dalla volta.*

#### GLI UGONOTTI

Grand-opéra in cinque atti di Eugène Scribe ed Emile Deschamps, musica di Giacomo Meyerbeer.
Prima rappresentazione Parigi, Opéra, 29 febbraio 1836.

La scena accade nel mese di agosto del 1572; i primi due atti nella Turena, i tre ultimi a Parigi.

I, 1: *Sala nel castello del Conte di Nevers, chiusa nel fondo da due grandi vetriate che danno accesso ad un vasto giardino. A sinistra dell'attore una porta che introduce agli appartamenti interni: a destra un'altra piccola vetriata posta un poco in alto, e chiusa da una tenda; la medesima corrisponde ad un oratorio interno.*
II, 1: *Il teatro rappresenta il castello e i giardini di Chenonceaux. Il fiume serpeggia sino in mezzo alla scena perdendosi di tratto in tratto fra i verdi cespugli. A sinistra dell'attore vi è una larga scalinata, dalla quale si scende dal castello nei giardini.*

III, 1: *La scena è a Parigi. Il Teatro presenta il Prè-aux-Cleres, che si estende fino alla riva della Senna. A destra dell'attore vi è una tavola d'osteria, intorno alla quale sono seduti vari Giovani Cattolici con delle Donne. A sinistra vi è un'altra tavola circondata da soldati ugonotti, fra i quali Bois-Rosé. Più nel fondo a destra vi è la facciata di una piccola chiesa. In mezzo un albero immenso che dà ombra al prato. Sono le sei ore di sera del mesi di agosto.*

IV, 1: *Appartamento in casa del conte di Nevers, le di cui pareti son decorate dai ritratti di famiglia. Nel fondo vi è una gran porta ed un finestrone gotico. A sinistra dello spettatore due porte, una che introduce nella camera da letto di Valentina, l'altra chiusa da una portiera. A dritta una finestra ed un gran camino. È notte.*

V, 1: *Il teatro rappresenta un appartamento illuminato nel palazzo di Sens.*

V, 2: *Il teatro rappresenta il cortile di un chiostro, in fondo al quale si vedono le grandi vetriate gotiche di un tempio. A destra vi è una cancellata che corrisponde ad un giardino.*

#### I VESPRI SICILIANI

Dramma in cinque atti di Eugène Scribe e Charles Duveyrier, musica di Giuseppe Verdi.
Prima rappresentazione, Parigi, Opéra, 13 giugno 1855.

L'azione è in Palermo, l'epoca il 1282.

I, 1: *Il teatro rappresenta la gran Piazza di Palermo. In fondo alcune strade ed i principali edifizî della città. A destra dello spettatore il palazzo di Elena. A sinistra l'ingresso ad una caserma con fasci d'armi. Dallo stesso lato il palazzo del governatore, a cui si ascende per una gradinata.*

II, 1: *Una ridente valle presso Palermo. A dritta colline fiorite e sparse di cedri e d'aranci, a sinistra la Cappella di Santa Rosalia, in fondo il mare.*

III, 1: *Gabinetto nel palazzo di Monforte.*

IV, 1: *Cortile d'una Fortezza. A sinistra una stanza che conduce all'alloggio dei prigionieri. A dritta, cancello che comunica con l'interno della fortezza. Nel fondo, cresta merlata d'una parte delle mura, e porta d'ingresso custodita da Soldati.*

V, 1: *Ricchi giardini nel Palazzo di Monforte in Palermo. In fondo gradinate, per le quali si arriva alla cappella, di cui si vede la cupola elevarsi al di sopra degli alberi. A dritta l'ingresso al palazzo.*

#### VITTORE PISANI

Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Achille Peri.

Prima rappresentazione Reggio Emilia, Teatro Comunitativo, 21 aprile 1857.

Epoca: 1379 dell'era volgare.

I, 1: *La Piazza di san Marco colla Basilica di prospetto. È la fiera della Sensa. Folla immensa di popolo e patrizi vi si aggirano tutto è moto e letizia. Il tramonto è presso.*

I, 2: *Salotto nel palazzo Pisani. Di fronte un poggiolo aperto, fuori del quale si vedrà il cielo ed altri palazzi dalla parte opposta del canalazzo. È notte. Una lucerna d'argento sopra una tavola rischiarà la stanza, che avrà due porte laterali.*

II, 1: *Il Lido di Venezia, della quale si vedranno i lumi a molta distanza. Avvi una piccola eminenza di sabbia ed alquante capanne di Pescatori. È notte, splende la luna.*

II, 2: *Carcere terreno nel palazzo ducale. A sinistra è una porta. Nel fondo avvi altra porta grande chiusa da solide imposte di legno, aperte le quali a tempo si vedranno attraverso le sbarre d'un robusto cancello di ferro, il Broglio, il Molo, la Laguna, l'Isola di San Giorgio. È l'alba che manda poca luce per due alte finestre laterali alla porta, chiusa da vetri e inferriate. Un cattivo letto, una rozza tavola, uno scanno, una brocca, una tazza di legno, ne formano tutto l'arredo.*

II, 3: *La piazzetta di san Marco. Nel fondo si vede il gran canale, più indentro l'isola di San Giorgio e la Giudecca; a sinistra dello spettatore sono la Basilica,*

*il palazzo ducale, il Molo, da cui si va alla riva degli Schiavoni. A destra di fronte alla chiesa sta eretto un padiglione, sotto il quale è una gradinata che sostiene il trono ducale, e vari seggi senatorii.*

III, 1: *Spiaggia dell'Adriatico, press la quale sta sull'ancora lunga fila di galee veneziane. In lontano a destra vedesi appena la città di Manfredonia, a sinistra sorgono alcune tende militari, la più vicina delle quali, su cui sventola la bandiera di San Marco, è quella dell'Ammiraglio.*

III, 2: *Campagna poco distante dal mare, il quale si vedrà nel fondo attraverso gli alberi a destra dello spettatore. Nel mezzo è una folta macchia; a sinistra presso la bocca d'opera, al piè d'una roccia, ombrata da annose piante, sorge una cappelletta votiva, che si vedrà internamente illuminata. Un solo cancello di ferro ne chiude l'ingresso. È il crepuscolo della sera.*

III, 3: *Interno della tenda militare di Vittore Pisani. Nel fondo a destra è l'ingresso principale chiuso da gran cortinaggio. Altra cortina a sinistra dello spettatore chiude il letto da campo dell'Ammiraglio. Nel davanti vi sarà una tavola semplice sulla quale è l'occorrente per iscrivere, ed il bastone simbolo del supremo comando. Presso la tavola qualche sedia pure da campo, ed una più comoda. Presso l'ingresso vedesi lo stendardo che Pisani avrà ricevuto dal Doge nella scena XII, atto II. Il tutto è rischiarato da un gran fanale da galeone che sporge da un'antenna.*

#### LA WALCHIRIA

Opera in tre atti di Richard Wagner.
Prima rappresentazione Monaco di Baviera, Nationaltheater, 26 giugno 1870.

Un'immagine del libretto di Giuseppe Verdi: l'azione si svolge nel castello di Salsburghausen, nel 1299

Una scena del 1870, con un'abbazia, un castello e un'isola.

Una scena del 1870, con un'abbazia, un castello e un'isola.

I: *L'interno d'una abitazione. Nel centro, il tronco di un frassine gigantesco, le cui radici fortemente sporgenti si perdono lontanamente nel suolo. L'albero resta separato dalla sua cima a mezzo di un tetto squadrato e foggiato in guisa che il tronco, non meno che i rami che se ne staccano, hanno sfogo per altrettanti vani corrispondenti; si scorge che la cima frondeggiante si dirama sovra il tetto. Intorno al tronco massimo è disposta una sala, a pareti di rozzo legname spianato, sostenute al soffitto da una specie di stuoie intrecciantesi e tessute insieme. A destra, verso il proscenio, si scorge il focolare, il cui camino dà sfogo al fumo oltre il tetto sul lembo estremo della parete; dietro il focolare uno spazio interno donde per alcuni gradini in legno si sala ad un ripostiglio da provvigioni; innanzi a questo pende una coperta intrecciata, mezza buttata all'indietro. Nello sfondo, una porta d'ingresso, con un semplice chiovistello di legno. A sinistra la porta che immette ad una stanza interna, cui si accede egualmente da alquanti gradini; più in giù, sullo stesso lato, una tavola con una gran panca fissata alla parete e degli sgabelli sul davanti.*

II: *Aspra e selvaggia catena di monti. Nello sfondo si intravede una stretta via, la quale accenna ad una vetta alta e scoscesa; da questa, il terreno va declinando*

*sino verso il proscenio.*

III: *Sul culmine di una catena di monti rocciosi. La scena è circoscritta a destra da una selva di abeti. A sinistra l'ingresso di una caverna, la quale rappresenta una sala al naturale, la rupe si innalza sino alle somme vette. Di dietro la vista è interamente libera; massi superiori e inferiori contornano gli orli del pendio, il quale si suppone abbia a condurre al ripido sottostante; gruppi di nubi, come cacciati dal turbine, vagano intorno ai lembi delle roccie.*

## Balli

#### ARIELLA O IL FIORE DELL'ARNO

Azione mimica in tre atti del coreografo Antonio Pallerini, musica di Paolo Giorza.

La scena in Firenze e dintorni nel 1486.

I: *Deliziosa villeggiatura nelle colline di Firenze.*

II: *Sala terrena corredata di quadri, statue e di musicali instrumenti; nel mezzo si vede il ritratto di Lorenzo il Magnifico.*

III: *Piazza della Signoria di Firenze tutta parata a festa, palchi addobbati all'intorno.*

IV: *Portico innanzi un convento, da una parte la Chiesa.*

V: *Giardino illuminato splendidamente.*

La scena in un'abbazia di campagna nel 1870.

II: *Una stanza di un castello di campagna.*

II: *Una stanza di un castello di campagna.*

La scena è a Parigi ed a Versailles nella prima metà del secolo XVIII.

I: *Grande e ricco padiglione innalzato per il Reggente nel parco di Versailles. In fondo la gran Vasca degli Svizzeri tutta ghiacciata, sulla quale l'aristocrazia si diverte a pattinare. Più in fondo il palazzo di Versailles.*

Atto II: *Elegante gabinetto riservato ai ricevimenti intimi nel Palazzo Reale. Una porta che si apre a piacere del padrone con un meccanismo ingegnoso dà accesso a una magnifica sala [...]*

Atto II, 2: *... ad un segnale, si scopre un sontuosissimo padiglione ateniese che mette ad un giardino.*

III: *Sala d'anticamera al Palazzo Reale.*

IV: *Una festa a Monceau. Palazzo di campagna del Reggente, decorato ed adornato per la circostanza.*

V: *Salotto nell'appartamento della Camargo. Porte laterali, stile Luigi XV.*

VI: *La Sala del teatro dell'Operà preparata per la rappresentazione. A destra ed a sinistra del proscenio delle scranne per i signori, comiera l'uso di que' tempi.*

CATALOGO MUTAZIONI

#### CLEOPATRA

**Azione storica in cinque atti di Giuseppe Rota, musica di Paolo Giorza.**
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 27 febbraio 1859.

La scena è in Alessandria. Epoca nel Secolo prima dell'Era Cristiana.

I: *Sala nella Reggia di Cleopatra.*

II: *Giardino attiguo al Palazzo di Cleopatra.*

III: *Piazza di Alessandria.*

IV: *Stanza nella Reggia di Cleopatra con alcova nel fondo chiusa da ricche cortine.*

V: *Danze solenni e feste funebri in onore di Cleopatra.*

La scena in un'abbazia di campagna nel 1870.

**IL CONTE DI MONTECRISTO**
Azione mimica in tre parti di Giuseppe Rota, musica di Paolo Giorza.

Epoca: secolo attuale. La scena è in Marsiglia. I,1: Osteria che guarda sul mare. Da lungi il porto di Marsiglia.

II, 1: *Una segreta nel Castello d'If.*

II, 2: *L'isola di Tiboulen, nel fondo il Castello d'If.*

II, 3: *Grotta nell'Isola di Montecristo.*

III, 1: *Ricchissima sala nel palazzo di Montecristo in Parigi.*

III, 2: *Gabinetto in casa del Conte di Montecristo.*

La scena in un'abbazia di campagna nel 1870.

#### LA CONTESSA D'EGMONT

Ballo in cinque parti e sei quadri composto da Giuseppe Rota, musica di Paolo Giorza.
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 2 marzo 1861.

L'azione ha luogo a Parigi nella prima metà del secolo XVIII.

I, 1: *Studio di sculture improvvisato con tramezzi e cortine. Modelli di creta e gesso, giaciono sparsi intorno.*
I, 2: *Lo studio si tramuta in una sala, ove ha luogo la festa.*

II, 1: *Gabinetto nel palazzo della Contessa. Una porta segreta praticata nell'interno d'un armadio dà comunicazione ad una casa vicina.*

III, 1, 4: *I Pocherons alla Barriera, ove il popolo adunasi in liete danze, secondo il costume di quel secolo. Osteria e Caffè.*

IV, 1: *Camera di Gabriele nella casa attigua al Palazzo della Contessa.*

V, 1: *Ricco Salone decorato per un ballo.*

#### DAY SIN

Azione coreografico-fantastica in sette quadri ed un prologo di Ferdinando Pratesi, musica di Romualdo Marenco.

Prima rappresentazione Torino, Teatro Regio, 15 febbraio 1879.

La scena in un'abbazia di campagna nel 1870.

Prologo: *Residenza fantastica del sommo genio Ten-Sio.*

I: *Padiglione sontuoso, a giganteschi Bambou. Tende e damaschi gemmati e d'intorno insegne militari e religiose.*

II: *Tempio di Sin-Too, in una posizione deliziosa, con alberi variati e fantastici, frutta d'oro e fiori gemmati, con laghetti cristallini.*

III: *Grandioso bosco, lussureggiante di vegetazione orientale, in fondo scoscesi dirupi; da un lato rovine antiche; mezza oscurità.*

IV: *Sontuosa tenda imperiale, a stile giapponese. Vessilli ed armi dei Tartari soggiogati.*

V: *Accampamento militare Tartaro, molte tende a bambou, con emormi foglie di palma; tenda maggiore pel Khan.*

VI: *Gran sala nel palazzo imperiale, con trofei ed idoli simbolici; grandi arazzi con stemmi, vasi colossali ecc.*

VII: *Immensa piazza nella capitale Yeddo parata a grandiosa festa.*

#### UN FALLO

Azione mimica in cinque atti e otto scene di Giuseppe Rota, musica di Antonio Buzzi e Paolo Giorza.

Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 24 settembre 1853.

*L'azione succede in Venezia.*

I: *Sala addobbata a festa in casa di Lorenzo.*

II, 1: *Stanza da letto d'Anna.*

II, 2: *Una strada di Venezia con Canale: alla destra dell'attore l'esterno del palazzo di Lodovico.*

II, 3: *Stanza d'Anna come alla scena prima.*

III: *Piazzetta San Marco nell'ultima notte di Carnevale.*

IV: *Carcere.*

V, 1: *Sala del Consiglio.*

V, 2: *La Piazza di San Marco.*

La scena in un'abbazia di campagna nel 1870.

#### IL FIGLUOL PRODIGO / NEPHTE

Ballo in sei atti di Pasquale Borri, musica di Giuseppe Giaquinto.

La scena in un'abbazia di campagna nel 1870.

I: *Ricco appartamento nel palazzo di Ruben.*

II: *Porto della città di Memfi, sul Nilo. A destra il tempio d'Iside, a sinistra il padiglione dei giuochi. È l'epoca delle feste.*

III: *Interno del padiglione.*

IV: *Giardino attiguo al Tempio d'Iside.*
V: *Strada nei dintorni di una città giudaica, a sinistra il palazzo del capo-tribù Ruben, a sinistra una taverna.*

VI: *Luogo splendidamente addobbato a festa.*

#### LA GIUOCOLIERA

Ballo in cinque atti di Pasquale Borri, musica di Paolo Giorza.

La scena è in Napoli verso il 1600.

I: *Un largo di Napoli, di prospetto il mare.*

II: *Stanza terrena dei giocolieri. Porta nel fondo. Finestra da un lato.*

III:  *Pubblici giardini splendidamente illuminati: gradinata da un lato che conduce agli appartamenti Vice-reali.*

IV:  *Stanza nell'appartamento di Don Gallos.*

V:  *Una piazza. Da un canto il Palazzo dei Vicerè, dall'altro una Chiesa.*

**L'ISOLA DEGLI AMORI**
Ballo fantastico in cinque atti di Ippolito Monplaisir, musica del maestro Pinto.
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 5 ottobre 1861.
*La scena è nell'incantata Isola degli Amori. Epoca 1502*

I, 1:  *Foresta in riva al mare.*

II, 1:  *Ricco ed elegante padiglione nel palazzo di Teti.*

III, 1:  *Palazzo incantato di Teti.*

IV, 1:  *Grotta della fata.*

V, 1:  *Gran marina illuminata dalla luna.*

**ONDINA o LA GROTTA D'ADELBERGA**
Ballo grande fantastico in due parti e sei quadri di Antonio Pallerini, musica di Costantino Dall'Argine e Angelo Venanzi.
Prima rappresentazione Roma, Teatro Apollo, 1866..

*La scena si finge sul monte Carso e sue vicinanze.*
I, 1:  *Alpestre ed arida campagna seminata di varie abitazioni; in mezzo alla scena ponte di legno; in fondo catena del monte Carso.*
I, 2:  *Grotta in fondo al mare. Coralli, conchiglie ecc.*
I, 3:  *Parte montuosa alle falde del monte Carso; in*

*lontananza si vede la marina, dove sorge Trieste.*

II, 1:  *Interno della grotta di Adelberga. I geni Elementari ne formarono un luogo delizioso.*

II, 2:  *Parte della grotta, cui da un lato chiudono fantastiche mura di granito: sul davanti della scena piccolo gentile recesso, mezzo nascosto tra i fiori. Piante, cespugli ecc. adornano il luogo rischiarato dalla luna.*

II, 3:  *Sala fantastica, ricca d'oro e di gemme, veli e fiori.*

**ROLLA**
Ballo storico in sei atti e sette quadri di Luigi Manzotti, musica di Cesare Pontoglio e Leopoldo Angeli.
Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 1876.

*La scena è in Firenze l'anno 1562.*
I, 1:  *Il Concorso. Atrio terreno riccamente addobbato nel Palazzo del Marchese Appiani che dà accesso alle Gallerie. Sopra i piedistalli si vedono delle statue rappresentanti Euterpe mandate al concorso, la prima di Giambologna, la seconda di Vincenzo Danti, la terza di Antonio Lorenzi, la quarta di Vincenzo Rossi, la quinta di Valerio Cioli.*

II, 1:  *I Genii della scultura. Panthèon nel quale vedonsi artisticamente disposti i capolavori delle diverse età nelle quali fu sì grande la Scultura. Le opere imperiture di Fidia, Prassitele, Michelangelo ed altri sommi, rappresentano il vero ritratto dei Genii, l'apoteosi di quell'arte per la quale si resero immortali.*
III, 1:  *La Euterpe. Studio di Rolla. Da un lato un*

*vano chiuso da tende che nascondono la statua di Euterpe. A destra porta d'ingresso, a sinistra altra porta che conduce alle stanze interne, nel fondo una porta più grande che mette sulla via.*

IV, 1:  *La Vigilia di San Giovanni e le Potenze festeggianti. Loggia dei Frescobaldi a piè del ponte di Santa Trinità sull'Arno. Di faccia il Lung'Arno, Acciajuoli, i Palagi e le torri illuminate. In fondo l'adiacente piazza. È notte. Sorge la luna.*

V, 1:  *La Statua spezzata. Studio di Rolla come nell'atto III. È il mattino.*

VI, 1:  *La mattina di S. Giovanni ed il Lauro d'oro. La piazza della Signoria addobbata a festa. Bandiere, gonfaloni, ecc., ecc. accanto alla ringhiera del Palazzo Vecchio il seggio del Gran Duca.*

VII:  *Il Tempio della Gloria.*

**VELLEDA**

Azione coreografica in cinque quadri di Giuseppe Rota, musica di Costantino Dall'Argine.

I:  *Esterno del Tempio di Diana.*
II:  *Stanza da letto di Valeriano.*
III:  *Folta selva; da un lato foro mascherato che mette ad una Catacomba.*
IV:  *Volte interne di un anfiteatro.*
V:  *Giardino nella villa di Velleda; a sinistra dell'attore il triclinio, a destra il bagno.*

## Indice dei nomi

Abbà Cornaglia, Pietro 16, 108, 223
Acerbi, Giuseppe 40
Albert, Josef 36
Alberti, Carmelo 22n
Alexandre, André 44n
Alinari, Fratelli 48, 49, 50, 51n, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 204, 206, 207
Angeli, Leopoldo 166, 229
Apolloni, Giuseppe 36n, 60, 217
Arici, Graziano 51n, 194
Azzolini, Tito 37n

Badiali, Giuseppe 37n
Bagnara, Francesco 11
Barbier, Jules 38n, 77, 88, 133, 219, 220, 225
Barbieri, Santo 55
Bartezaghi, Luigi 28, 29, 37n
Basoli, Antonio 21
Belli, Gabriella 22n
Benvenuti, Augusto 55
Berio di Salsa, Francesco 121, 224
Bertoja, Carlo 24n
Bertoja, Pietro Andrea 55, 56
Bidera, Giovanni Emanuele 109, 224
Biggi, Maria Ida 22n, 43n, 56n
Bingham, Robert Jefferson 38n
Bizet, Georges 31, 32, 70, 218
Böhm, Francesco Turio 22n, 51n
Boito, Arrigo (Tobia Gorrio) 13, 16, 17, 23n, 28, 34, 35, 37n, 54, 85, 86, 96, 112, 114, 220, 221, 224
Boldrin, Gustavo 51n
Bonamici, Ferdinando 44n, 73, 74, 218
Bonmartini, Silvio 100, 222
Bordiga, Cesare 16, 108, 223
Borri, Pasquale 12, 160, 229
Borsato, Giuseppe 11, 22n
Bortolotti, Francesco 37n
Bossi, Antonio 38n
Bresolin, Domenico 45
Brioschi, Anton 33, 34
Brioschi, Carlo 33
Brunello, Giuseppe 13, 41
Buono, Michele 67, 217
Buzzi, Antonio 159, 228
Buzzolla, Antonio 36n

Cagnoni, Antonio 119, 224
Calatrava, Marchese di 27, 28
Calzolari, Icilio 38n
Cambon, Charles 27, 30, 37n
Cammarano, Salvatore 16, 102, 123, 142, 222, 224, 227
Capponi, Giuseppe 15
Caprara, Luigi 13
Carpezat, Eugène Louis 41
Carré, Michel 77, 88, 133, 219, 220, 225

Cecchetti, Enrico 42
Cecere, Guido 51n, 194
Cenci, Vittorino 22n
Champollion, Jean François 40
Chaperon, Philippe 17, 30, 31, 32, 37n, 41, 42
Chatignière, Antonin Marie 42
Chéret, Joseph 41, 42
Chimeri, Carlo 35
Choudens, editore 31, 32, 38n
Ciceri, Pierre-Luc Charles 29, 30
Contessa, Luigi 32, 35
Costantini, Paolo 49
Crovato, Roberto 51n, 201

D’Ormeville, Carlo 13, 75, 134, 219, 226
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 45
Dall’Argine, Costantino 153, 162, 168, 228, 229
Damerini, Gino 18, 22n
Daniell, Thomas 42, 44n
Daniell, William 42, 44n
Daran, Jean-Émile 41
Delavigne, Germain 29, 130, 225
Deplechin, Edouard 17
Deschamps, Emile 143, 227
Denon, Dominique Vivant 39, 40, 43n
Disderi, André Adolphe 48
Doepler, Carl Emil 38n
Donizetti, Gaetano 11, 12, 16, 17, 23n, 82, 102, 103, 109, 123, 214, 219, 222, 224
du Locle, Camille 79, 219
Duveyrier, Charles 145, 227

Erri, Andrea 22n

Faccio, Franco 15, 16
Falchi, Stanislao 18, 23n, 138, 140, 226
Fanfani, Alfonso 35
Fellner & Helmer, architetti 55
Ferretti, Jacopo 111, 224
Ferrario, Carlo 27, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 37n, 38n, 44n
Ferrario, Romeo 36, 44n
Ferri, Augusto 41, 44n
Fichert, Luigi 104, 223
Filippi, Filippo 32
Fleres, Ugo 18, 138, 226
Focosi, Roberto 25
Fontana, Giovanni 37n
Fontana, Riccardo 30, 31, 41, 44n
Fontanesi, Francesco 21
Fornoni, Antonio 23n
Franchetti, Alberto 17, 75, 76, 219
Franci, Arturo 24n

Gallet, Louis 41, 126, 225
Galli Bibiena, Ferdinando 21
Gallo, Antonio 14, 15, 16
Gama, Vasco da 30
Gastaldis, Maddalena 11

Gheduzzi, Ugo 19, 20, 34, 38n
Ghislanzoni, Antonio 17, 27, 65, 90, 95, 135, 217, 215, 220, 221, 226
Giaccone, Vincenzo 12
Giacopelli, Giuseppe 28, 29
Giacosa, Giuseppe 69, 106, 218, 223
Giaquinto, Giuseppe 160, 229
Gilbert, William Schwenck 44n
Giamboni, Augusto 25
Giovacchini, Giovacchino 15
Giorza, Paolo 12, 13, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 228, 229
Goldini, Alfonso 19, 38n
Golisciani, Enrico 41, 44 n, 73, 218
Gomes, Carlos Antonio 16, 17, 29, 95, 98, 135, 137, 221, 226
Gonin, Guido 26
Gorrio, Tobia vedi Boito, Arrigo
Gounod, Charles 17, 32, 88, 133, 216, 220, 225
Guccini, Gerardo 34, 35
Guigoni, Edmondo 38n

Halévy, Ludovic 25, 70, 218
Hall, Owen 44n
Hartman, Georges 44n
Heine, Ferdinand 26
Heine, Heinrich 99, 222
Hohenstein, Adolf 17, 33, 34, 38n
Hugo, Victor 28

Illica, Luigi 44n, 69, 106, 218, 223

Jappelli, Giuseppe 16
Jones, Sidney 44n

Kaulbach, Wilhelm von 36n
Kier, Michele 45
Klimt, Ernst 55
Klimt, Gustav 55

Lamy, Auguste 31, 32, 37n
Lasina, Giovan Battista 13, 23n
Lavastre, Antoine 41
Lavastre, Jean-Baptiste 30, 41
Lazzari, Francesco 11
Leoncavallo, Ruggero 106, 223
Libani, Giuseppe 75, 219
Liverani, Tancredi 37n
Lovati, Francesco 29, 35
Lucca Francesco, editore 25, 30, 31, 36, 37n
Lucca, Giovannina 37n

Maffei, Andrea 99, 222

Magnani, Girolamo 28, 29, 39, 40, 41

Mahmud di Ghazna 42, 44n, 225

Maini, Ormindo 15

Malagodi, Gaetano 37n

Malipiero, Francesco 43n, 100, 222

Mancinelli, Luigi 85, 220

Manin, Daniele 22n, 48, 49, 206, 207
Manzoni, Alessandro 15, 118, 215
Manzotti, Luigi 13, 18, 166, 167, 229
Marcello, Marco M. 30, 110, 119, 131, 224, 225
Marchetti, Filippo 12, 13, 131, 134, 213, 225, 226
Marenco, Romualdo 44n, 159, 228
Marini, Antonio 37n
Marre, Jules 38n
Masini, Angelo 15
Massenet, Jules 13, 20, 24n, 41, 42, 43, 107, 126, 225
Mascagni, Pietro 18, 44n, 71, 97, 99, 100, 218, 222
Mastinu, Giorgio 51n
Matsch, Franz 55
Maule, scenografo 31
Medini, Paolo 15
Meilhac, Henri 70, 218
Menasci, Guido 71, 218
Menin, Lodovico 39, 40, 42, 43n
Mercadante, Saverio 28
Méry, Joseph 79, 219
Messenger, André 44n
Meyerbeer, Giacomo 12, 17, 23n, 29, 30, 31, 32, 61, 77, 130, 143, 217, 219, 225, 227
Monplaisir, Ippolito 12, 44n, 153, 161, 228, 229
Montanaro, Carlo 51n, 199
Morelli, Giovanni 22n
Muraro, Maria Teresa 37n, 44n

Naya, Carlo 50, 51n
Niccolini, Giovanni Battista 60, 217

Oliva, Domenico 106, 223

Paganini, Niccolò 15
Paliani, Louis 26, 37n, 38n
Pallerini, Antonio 13, 18, 152, 162, 164, 165, 228, 229
Patti, Adelina 32
Pedrotti, Carlo 110, 224
Peri, Achille 147, 227
Perini, Antonio 51n
Peroni, Filippo 26, 36n
Pezzè-Pascolato, Maria 18, 72, 218
Piave, Francesco Maria 84, 90, 103, 141, 147, 220, 223, 226, 227
Pinto, (maestro) 161, 229
Pixis, Theodor 36

Polli, Salvatore 35
Ponchielli, Amilcare 16, 17, 28, 29, 37n, 38n, 96, 124, 125, 221, 225
Ponti, Carlo 45, 50n
Pontoglio, Cesare 166, 229
Praga, Marco 106, 223
Pratesi, Ferdinando 43, 44n, 159, 228
Prina, 28, 29, 35, 38n
Puccini, Giacomo 19, 20, 24n, 26, 34, 38n, 69, 106, 107, 218, 223
Pupilli, Pietro 13, 23n

Quaglio, Domenico 54, 55

Recanatini, Cesare 17, 23n, 30, 37n, 39, 42
Redaelli, tipografia 36n
Ricordi, casa editrice musicale 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22n, 23n, 24n, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36 e 36n, 37n, 38n, 44n, 56n, 112
Ricordi, Giovanni 23n, 24n, 25
Ricordi, Giulio 33, 34, 37n, 39, 44n, 104, 223
Rima, Tommaso 55, 56
Roller, Alfred 37n
Roller, Andreas Leonhard 27, 37n
Romanelli, Giandomenico 22n
Romani, Felice 103, 222
Rossi, Gaetano 28
Rossini, Gioachino 11, 15, 66, 111, 120, 121, 177, 214, 224
Rota, Giuseppe 12, 13, 156, 157, 158, 159, 168, 228, 229
Rottonara, Franz Angelo 33
Rousselet, Louis 42, 44n
Rovescalli, Antonio 24n
Rubé, Alfred Auguste 17, 30, 31, 41, 42

Saggiotti, Rodolfo 100, 222
Sala, Luigi 29
Salmini, Vittorio 173, 215
Sanquirico, Alessandro 21, 25, 36n, 44n
Savoia, Umberto, Principe di Piemonte 49
Savoia, Vittorio Emanuele II 48, 205
Scalvini, Antonio 16, 98, 221
Scaramuzza, Camillo 29
Schiller, Friedrich 172
Scribe, Eugène 29, 61, 82, 130, 143, 145, 217, 219, 225, 227
Silvestre, Armand 17

Sinico, Giuseppe 67, 217
Sinigaglia, Claudio 22n
Sivori, Ernesto Camillo 15
Solera, Temistocle 102, 222
Somma, Antonio 68, 218
Sonzogno, casa editrice musicale 13, 22, 24n, 31, 38n
Sorgato, Antonio 45
Sormani, (Ercole) 31, 38n
Stermich, Nicolò de 104, 223
Stolz, Teresa 15
Sullivan, sir Arthur Seymour 44n

Taglioni, Filippo 29
Targioni-Tozzetti, Giovanni 71, 218
Teja, Casmiro 41
Tesserin, Carlo Alberto 22n
Torelli, prefetto 51n
Tottola, Andrea Leone 120, 224
Treves, Fratelli editore 42
Trevisan, Antonio 13
Trombetti, Alfonso 37n

Urich, John 17

Vacca, Luigi 12
Venantzi, Angelo 162, 229
Verdi, Giuseppe 12, 13, 15, 16, 17, 23n, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 36n, 37n, 38n, 65, 68, 79, 84, 86, 87, 90, 102, 103, 118, 141, 142, 144, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 226, 227
Viale Ferrero, Mercedes 19, 20, 22n, 56n

Wagner, Richard 13, 17, 26, 33, 34, 36, 101, 105, 129, 149, 222, 223, 225, 228
Waldman, Maria 15
Wolf Ferrari, Ermanno 18, 72, 216, 218

Zamarini, Francesco 35
Zamperoni, Luigi 34
Zannier, Italo 45, 46
Zarini, Emanuele 15
Zocchi, Giuseppe 55
Zuccarelli, Francesco 37n
Zuccarelli, Giovanni 27, 32, 33, 34, 35

## Indice dei teatri in ordine alfabetico di città

Bologna, Teatro Comunale 16, 17, 23n, 30, 32, 34, 41, 44n, 56n, 96, 102, 112, 211, 215, 224
Cremona, Teatro della Concordia 124, 225
Dresda Hoftheater 129, 225
Ferrara, Teatro Comunale 17, 18, 23n, 75, 76, 86, 87, 101, 106, 107, 133, 141, 216
Firenze, Teatro della Pergola 32, 103, 223
Fiume, Teatro Civico 162, 212, 214
Fiume, Teatro Comunale 16, 17, 32, 39, 43n, 54, 56n, 65, 96, 133, 215, 216
Genova, Teatro Carlo Felice 37n, 75, 135, 219, 226
Il Cairo, Teatro dell’Opera 17, 65, 217
Londra, Daly’s Theatre 44n
Londra, Savoy-Opera 44n
Madrid, Teatro Real 85, 220
Mantova, Teatro Andreani 188
Mantova, Teatro Sociale 27, 90, 92, 93, 94, 144, 146, 214
Milano, Chiesa di San Marco 15, 118
Milano, Teatro Dal Verme 38n, 103, 124, 214, 225
Milano, Teatro dei Filodrammatici 119, 224
Milano, Teatro alla Scala / Museo Teatrale 15, 23n,

26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37n, 38n, 39, 43n, 44n, 65, 86, 95, 96, 98, 99, 102, 103, 112, 134, 153, 156, 158, 159, 161, 166, 217, 220, 221, 222, 224, 226, 228, 229

Monaco di Baviera, Nationaltheater 105, 149, 223, 228
Napoli, Teatro del Fondo 121, 224
Napoli, Teatro San Carlo 102, 120, 123, 160, 222, 224
Norwich, Festival di 85, 220
Padova, Teatro dei Concordi 112, 215
Padova, Teatro Garibaldi 176, 187
Palermo, Teatro Bellini 39, 43n, 65, 215
Parigi, Opéra 17, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 37n, 41, 61, 77, 79, 82, 126, 130, 143, 145, 217, 219, 225, 227
Parigi, Opéra-Comique 15, 24n, 31, 32, 70, 218
Parigi, Théâtre des Italien 109, 224
Parigi, Théâtre Lyrique 88, 133, 220, 225
Reggio Emilia, Teatro Comunitativo 147, 227
Rijeka, Teatro Ivan Zajc 16, 56n
Rimini, Teatro Vittorio Emanuele 17, 109, 215
Roma, Teatro Apollo 41, 68, 75, 111, 142, 162, 218, 219, 224, 227, 229
Roma, Teatro Argentina 18, 138, 226
Roma, Teatro Costanzi 44n, 71, 218
Senigallia, Teatro La Fenice 52, 142, 211
San Pietroburgo, Teatro Grande 90, 220
Torino, Teatro Nazionale 25
Torino, Teatro Regio 12, 19, 30, 34, 41, 44n, 69,

106, 159, 216, 218, 223, 228
Treviso, Teatro Sociale 37n, 75, 135,137, 215
Trieste, Teatro Grande, poi Teatro Comunale 13, 14, 23n, 25, 52, 67, 68, 84, 88, 89, 103, 104, 110, 111, 118, 120, 131, 132, 143, 147, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 164, 168, 211, 212, 213, 214, 217, 223, 224, 225
Trieste, Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” 23n
Udine, Teatro Minerva 65, 118, 215
Udine, Teatro Sociale 43n, 133, 216
Venezia, Teatro dei Bagni del Lido 188, 215
Venezia, Teatro La Fenice 11, 12, 13, 14, 18, 25, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 38n, 41, 43n, 44n, 52, 53, 60, 70, 72, 73, 74, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 96, 99, 100, 101, 104, 112, 114, 115, 117, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 138, 140, 141, 142, 143, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 166, 167, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 220, 222, 226
Venezia, Teatro Malibran 14, 16, 18, 23n, 43n, 44n, 65, 66, 88, 96, 97, 118, 120, 214, 215, 216
Venezia, Teatro Rossini 13, 16, 18, 23n, 34, 90, 96, 98, 108, 112, 114, 123, 141, 188, 214, 215, 223
Verona, Teatro Filarmonico 103, 142, 144, 214
Verona, Teatro Nuovo 77, 78, 124, 125, 214
Vicenza, Teatro Eretenio 17, 37n, 43n, 60, 65, 84, 135, 136, 142, 215, 217
Vienna, Hofoper 33, 38n
Weimar, Hofoper 101, 222

---

Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2013