



IV, 2016
TRAME DI MERAVIGLIA

Ogni punto è un punto d'incontro. Ogni filo è un percorso di vita e di ricerca, che dall'interiorità dell'anima si dipana e si interseca con altri fili di luce tessendo la trama dell'esistenza.

Il senso di questo tessere e intrecciarsi di fili, che crea forme e colori in modo apparentemente casuale, spesso rimane oscuro. Eppure tutte le volte ci sorprende, perché inaspettata e misteriosa è la creazione in ogni sua diversa manifestazione.

Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini, prodotto in un crogiolo alchemico per mescolanza e amalgama di discipline e di esperienze diverse, è un libro che nasce per essere un dono a una persona speciale.

Euro 40,00

ISBN 978-88-6507-826-6



9 788865 078266

IV
 2016

TRAME DI MERAVIGLIA



FONDAZIONE
 "GIORGIO CINI"
 TEA
 x
 1707
 VENEZIA

TRAME DI MERAVIGLIA

Studi in onore di Silvia Carandini



UniversItalia

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Direttore di collana

Donatella Gavrilovich
Università di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico

Marie-Christine Autant-Mathieu
Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)

Paola Bertolone
Università di Siena

Enrica Dal Zio
"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)

Erica Faccioli
Accademia di Belle Arti di Bologna

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

Ol'ga Kupcova
*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

Roger Salas
Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)

Donato Santeramo
*Head Languages, Literatures and Cultures,
Queen's University, Kingston (Canada)*

Questo volume di studi in onore di Silvia Carandini è un'edizione speciale.
I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato
sulla revisione paritaria, imparziale e anonima (peer-review).

Trame di meraviglia
Studi in onore di Silvia Carandini

a cura di

Paola Bertolone, Annamaria Corea, Donatella Gavrilovich

UniversItalia

CTA
19405

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
Copyright 2016 - UniversItalia - Roma
ISBN 978-88-6507-826-6

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: Konstantin Somov, *Bozzetto del sipario per Svobodnij Teatr* (Teatro Libero). 1913. Gouache, acquarello e matita su carta montata su cartone. Museo Statale Centrale Teatrale "A. A. Bachrušin", Mosca.

INDICE

Premessa	9
Alessandra Anselmi <i>Magia e stregoneria nel teatro di Nicolò Piperno, Filippo Acciajoli e Girolamo Fontana: la Noce di Benevento</i>	11
Roberta Ascarelli <i>Statue, danzatrici e tableaux vivants nella Napoli di Goethe</i>	27
Maria Grazia Berlangieri <i>Motion Capture e Commedia dell'Arte, un case study</i>	39
Paola Bertolone <i>Il sipario magico di Emanuele Luzzati. Racconto di una mostra</i>	47
Maria Ida Biggi <i>Lele Luzzati e le scene per Attila di Verdi al Teatro La Fenice di Venezia nel 1985</i>	55
Adele Blundo <i>Semiramide e i comici dell'arte</i>	63
Samuele Briatore <i>Il Suono dei colori, fuochi nella festa</i>	75
Yuri Brunello <i>Tradurre un metodo. Critica, teatro e storicismo oltreconfine</i>	81
Elena Cervellati <i>Tra padre e figlia: Filippo e Marie Taglioni</i>	91
Roberto Ciancarelli <i>Appunti sulla famiglia comica</i>	101

Annamaria Corea <i>Sylvia, una ninfa danzante nella Parigi fin de siècle</i>	109
Ada d'Adamo <i>«Questa non è danza!». Alcune riflessioni su danza e performance</i>	119
Vito Di Bernardi <i>Per una storia del teatro indiano del XX secolo. Fuori dal classico: rurale, politico, urbano</i>	127
Guido Di Palma <i>«Il gioco di corporali parole». La scrittura teatrale di Giuseppe Bonaviri nel Giovin medico e Don Chisciotte</i>	139
Mara Fazio <i>Berlino 1928. La Prima dell'Opera da tre soldi</i>	145
Francesco Fiorentino <i>Commento al primo Atto del Cid</i>	159
Delia Gambelli <i>I "détours" oscuri del testo. Percorsi drammaturgici tra tradizione e innovazione nel Seicento francese</i>	171
Donatella Gavrilovich <i>Aleksandr Širaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette</i>	179
Elisa Guzzo Vaccarino <i>Corpi d'arte</i>	191
Aleksandra Jovičević <i>The Fall and Rise of the Theatre Critic</i>	199
Sailin Li <i>L'opera cinese e il valore del femminile. Influenza dell'I Ching e del taoismo</i>	213
Lorenzo Mango <i>L'opera d'arte totale fra teatro e architettura. Una storia di intrecci e filiere culturali</i>	221

Luciano Mariti <i>«Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso». Considerazioni sul momento presente nello spettacolo teatrale</i>	231
Ferruccio Marotti <i>Dario Fo: drammaturgia d'autore/attore</i>	239
Noemi Massari <i>Serge Lifar debutta all'Opéra: Les Créatures de Prométhée</i>	247
Jolanda Nigro Covre <i>Virginia Woolf, Frank Kupka e Vanessa Bell. Un'ipotesi di lettura</i>	255
Antonella Ottai <i>Scene dell'anima. Maeterlinck fra due secoli</i>	263
Mariateresa Pizza <i>Archivio Dinamico in Museo Multimediale: conservazione e trasmissione della cultura teatrale. Riflessioni per un progetto condiviso</i>	271
Maria Grazia Porcelli <i>Cancaneuses. Corpi femminili al café-concert</i>	283
Paola Quarenghi <i>Eleonora Duse e Eduardo Scarpetta. Due capocomici sulla soglia del secolo nuovo</i>	293
Aldo Roma <i>Il martire romano tra devozione e rappresentazione: l'inedita relazione di una festa barocca (Roma 1583)</i>	305
Luca Ruzza <i>Scienziati e artisti sotto la stessa tenda di un circo mutante</i>	315
José Sasportes <i>Mirabile teatro</i>	319
Emanuele Senici <i>Teatralizzazione del sé in Tosca e Madama Butterfly</i>	327

Indice

Elena Tamburini <i>La macchina del Sole, Bernini e Kircher</i>	335
Valentina Valentini <i>D'Annunzio e le arti: una preavanguardia in Italia</i>	347
Claudio Vicentini <i>L'immagine del pubblico negli Anecdotes dramatiques di Clément e Laporte</i>	353
Leila Zammar <i>Brief Overview of the Origin and Development of the Jesuit School Theatre during the Late Renaissance and Early Baroque Period</i>	363
Illustrazioni	373

continua metamorfosi nella riflessione più libera da pregiudizi interpretativi, soprattutto in seguito a eventi espositivi che consentono di aprire dibattiti sulle liminalità di numerose cerimonie culturali in via di ridefinizione.

*Lele Luzzati e le scene per Attila di Verdi
al Teatro La Fenice di Venezia nel 1985*

Maria Ida Biggi

Emanuele Luzzati è stato una passione per Silvia Carandini che ne ha curato una delle prime mostre storiche dal titolo *Il sipario magico di Emanuele Luzzati* nel 1980 a Roma, al Palazzo delle Esposizioni¹.

Grande scenografo oltre che disegnatore, illustratore e creatore di oggetti stravaganti, Luzzati² ha prodotto una straordinaria quantità di manufatti artistici sempre fondati sull'uso smisurato e sfrenato della fantasia e dell'ironia. Le sue scenografie teatrali, fin dai primi esempi negli anni quaranta del Novecento, sono anch'esse caratterizzate da un'eccezionale inventività che trasferisce sul palcoscenico un mondo onirico e fantastico e riesce a trasformare qualsiasi spettacolo in una esperienza originalissima. Un'eccezione al suo metodo di impostazione e progettazione della scena si è verificato quando, in collaborazione con il regista Gianfranco De Bosio, ha ricevuto l'incarico di

¹ S. Carandini, M. Fazio, *Il sipario magico di Emanuele Luzzati*, Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni di Roma, 12 dicembre 1980-13 gennaio 1981, Officina, Roma 1980.

² La bibliografia su Luzzati è amplissima, si citano qui di seguito alcuni volumi utili alla conoscenza della sua attività teatrale: S. Davoli (a cura di), *Le mille e una scena. Teatro - Cinema - Illustrazione di Emanuele Luzzati*, Catalogo della mostra, Reggio Emilia, 10 marzo-8 aprile 1990, Assessorato alla cultura, Reggio Emilia 1990; S. Noberini (a cura di), *Emanuele Luzzati. Le scenografie 1945-1992*, Catalogo della mostra, Rovigo 3-20 aprile 1992, Il vicolo, Genova 1992; G. Ursini Uršič, A. Rauch (a cura di), *Emanuele Luzzati Scenografo*, Tormena, Genova 1996; R. Angermüller, S. Noberini (a cura di), *I Mozart di Luzzati*, Catalogo della mostra, Casa di Mozart di Salisburgo, 15 ottobre 1999-1 maggio 2000, Tormena, Genova 1999; S. Noberini (a cura di), *Luzzati incontra Rossini 1960-2001*, Catalogo della mostra, Genova, 30 giugno 2001-24 febbraio 2002, Tormena, Genova 2001; E. Luzzati con R. Cirio, *Dipingere il teatro. Intervista su sessant'anni di scene, costumi, incontri*, Laterza, Roma-Bari 2000; T. Conte, E. Luzzati, *Facciamo insieme teatro*, Laterza, Roma 2001; A. Mancini (a cura di), *La mia scena è un bosco. Emanuele Luzzati, il teatro e il mondo dei ragazzi*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2003.

fare le scenografie per l'*Attila* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice di Venezia nel maggio 1986. In questo caso si decise di fare un'operazione diversa dal solito, almeno per quanto riguardava l'allestimento scenico di un'opera storica come l'*Attila*. Questo dramma lirico in un prologo e tre atti, su libretto di Temistocle Solera, è stato scritto appositamente per il principale teatro veneziano ed è andato in scena per la prima volta, con l'apparato scenico firmato da Giuseppe Bertoja, il 17 marzo 1846³. Per questo incarico, quindi, De Bosio e Luzzati pensarono di riprendere l'allestimento storico, a suo tempo tanto apprezzato da Verdi, facendo una operazione molto originale: non una riproposizione pedissequa delle scenografie ottocentesche, ma una elaborazione che, partendo dai bozzetti autografi ancora conservati⁴, ne riproponeva una versione attualizzata delle immagini e dei colori proposti dallo scenografo Bertoja, attraverso lo stile di Luzzati. Costruirono un libero montaggio dei singoli elementi scenici e utilizzarono il metodo di illuminazione odierno, insomma composero un lavoro di collage come spesso Luzzati ha fatto nei suoi progetti scenici, ma questa volta con grande rispetto per il documento storico e con una particolare abilità nella citazione, anche del metodo costruttivo delle scene. Con grande perizia le maestranze del teatro si sono impegnate, con l'ausilio dello scenografo che li ha seguiti passo passo, nella costruzione di quinte, spezzati, praticabili, comodini e fondali realizzati in legno e dipinti "come una volta". Particolarmente suggestiva fu la realizzazione della seconda mutazione implicante come al tempo di Verdi la presenza sul palco di spezzati e quinte che, riducendosi prospetticamente, andasse-

³ M. Girardi, F. Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1938-1991*, Albrizzi, Venezia 1992, p. 178; M. T. Muraro, M. I. Biggi, *Giuseppe e Pietro Bertoja. Scenografi alla Fenice 1840-1902*, Marsilio, Venezia 1998; G. Minarini, *Giuseppe Verdi e "L'allestimento di Attila al Teatro la Fenice" - Venezia 17 marzo 1846*, Cooperativa Firenze 2000, Firenze 2014.

⁴ Gli album contenenti i disegni autografi di Giuseppe Bertoja sono conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo Correr, ora Fondazione dei Musei Civici di Venezia, segnatura Album Bertoja I-X. Cfr. M. T. Muraro, M. I. Biggi, *Schede 1, 3, 5 e 7*, in P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, O. Jesurum (a cura di), «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Catalogo della mostra, Teatro Regio di Parma, 28 settembre-31 dicembre 1994, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1994, pp. 147-150.

ro a posizionarsi su uno sfondo neutro. Sul fondale neutro, infatti, si doveva realizzare, attraverso un abile gioco di luci ed effetti di colori, l'idea verdiana di raffigurare l'alba e la nascita di una nuova vita, corrispondente simbolicamente alla rinascita del popolo veneto, dopo il passaggio e le distruzioni di Attila, con la fondazione della città di Venezia.

Il regista Gianfranco De Bosio, che ha a lungo studiato la messa in scena dell'opera ottocentesca e in particolare verdiana, descrive il suo approccio registico in questo allestimento, scrivendo sul programma di sala:

[...] la fruizione contemporanea del melodramma di Verdi, e non solo di Verdi, si attua felicemente con l'innesto coraggioso delle strutture teatrali dell'autore sulle ricerche drammaturgiche contemporanee: senz'alcun dubbio personale, la comprensione e il godimento dello spettatore d'oggi vengono esaltati dalla compenetrazione dello studio approfondito dei meccanismi melodrammatici e della prassi esecutiva dell'epoca con la nostra sensibilità interpretativa, formatasi ad oltre un secolo di distanza. [...] lo spettacolo dimostrò in modo inequivocabile che i rapporti sonori fra orchestra e palcoscenico nel giovane Verdi si avvantaggiano dal recupero del proscenio, con l'eliminazione del golfo mistico, e dalla proiezione verso il pubblico dello spettacolo, favorita dall'uso di scene dipinte in senso prospettico. Questa strada ho approfondito in quest'*Attila* della Fenice, che rievoca le scenografie dal Bertoja del 1846, riproposte nell'immaginazione creativa di Emanuele Luzzati, mentre Santuzza Cali disegna i costumi a partire da indicazioni ottocentesche. Il proscenio, pur nella misura ridotta dall'introduzione anche alla Fenice del golfo mistico, è il luogo centrale dell'azione scenica, sottolineato da due sipari mobili (comodini) che facilitano lo svolgersi continuo dell'azione; due blocchi scenografici sui lati avanzati del proscenio ribadiscono questo principio. Le scene dipinte con impostazione prospettica si organizzano in profondità al di là dell'arco scenico e significano il mondo illusivo dinanzi al quale si svolgono le azioni sceniche e musicali. I luoghi mutano secondo le pertinenti indicazioni del libretto: il musicista scriveva in base a quelle ispirazioni cui aveva contribuito con suggerimenti, scelte, discussioni, sicché gli diventavano supporto indispensabile alla creazione⁵.

Prima di andare in scena, questo spettacolo creò una grande aspettativa

⁵ G. De Bosio, *Lo spettacolo verdiano*, in *Attila*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 1986, pp. 667-668.

abilmente pubblicizzata dall'ufficio stampa del Teatro La Fenice che fece un notevole sforzo produttivo, coinvolgendo artisti di prim'ordine: tra gli interpreti Samuel Ramey nel ruolo eponimo, Linda Roark Strummer come Oda-bella e William Stone come Ezio e per la direzione musicale Gabriele Ferro. Tra i numerosi articoli usciti per presentare lo spettacolo, quello scritto da Carmelo Alberti pone particolare attenzione alla regia e alla scenografia:

[...] Procedendo dallo studio dei bozzetti di Bertoja, conservati al Museo Correr, Gianfranco De Bosio e Lele Luzzati propongono una messa in scena coerente con il modello originario, sebbene sia elaborato secondo una sensibilità scenica più attuale. Vi sono vari elementi che si congiungono per ridare significato alla lettura di *Attila*, sostiene De Bosio: «Da un lato c'è l'intenzione della Fenice di riproporre in edizioni aggiornate le opere che Verdi compose per questo teatro. [...] Dall'altro, il mio intervento credo sia stato richiesto in ragione della sequenza di opere verdiane che ho messo in scena negli ultimi dieci anni [...] Si è trattato di un lavoro diretto a ricercare le strutture tipiche del melodramma di Verdi. [...] Studiando con acribia e attenzione si comprende come Verdi scrivesse la musica in stretta connessione con la visione scenica. E quanto più si approfondisce la conoscenza della struttura scenica, tanto più si arriva ad intendere il discorso musicale verdiano ed a realizzare un tipo di spettacolo che in qualche modo rientra nella evoluzione della scena contemporanea. [...] L'*Attila* tiene conto delle esperienze precedenti. Abbiamo costruito due corpi laterali che avanzano oltre il proscenio, anche se non abbiamo potuto eliminare la buca dell'orchestra per ragioni complesse. Però si canterà e si reciterà molto in avanti e la scena costituirà l'elemento prospettico profondo, che descrive gli ambienti. In Verdi è molto importante l'interesse per il cambiamento di scena e per l'ambientazione. Quindi si va contro una certa idea, acquisita da certa regia contemporanea, della scena fissa con poche modificazioni. L'avanzare del luogo scenico rappresenta un vantaggio per il rapporto canto/orchestra». L'impostazione registica, fedele a questa linea di valorizzazione del cantato prevede dei siparietti che allora si chiamavano "comodini" davanti ai quali vengono eseguite le arie. La loro importanza sul piano dei movimenti è sottolineata anche da Luzzati che affida a questo tipo di macchinaria il gusto della riscoperta di una tecnica d'altri tempi con l'occhio di oggi. «Il Bertoja è stata per me una vera scoperta» – dice con entusiasmo lo scenografo – «Sono andato al Correr e vedendo gli originali ho colto il gusto della sua pittura. Il Bertoja è un pittore che deriva dalla tradizione veneta, molto meno romantico e più settecentesco. È una macchia, una pittura alla Guardi. Una volta che mi sono impadronito di questo mondo ho cercato di vederlo con uno sguardo moderno, anche perché non sappiamo

come egli realizzasse i suoi bozzetti. Sicuramente le scene erano dipinte più realisticamente. Io ho voluto lasciare le tonalità dello schizzo. Quindi più che ricostruire, ho cercato di mettere in valore la pittura del Bertoja, lasciando perciò la stessa quadrettatura dello schizzo». E lo stile di Luzzati? «L'ho dimenticato completamente, non c'è neanche una pennellata mia, c'è solo un collage di scomposizione e ricomposizione sul Bertoja»⁶.

Lo spettacolo andò in scena il 27 maggio 1986, ottenendo molto successo sia da parte del pubblico che della stampa. Tutti i critici apprezzarono l'esecuzione musicale e canora di alto livello e molti sottolinearono con descrizioni e apprezzamenti anche l'allestimento scenico giudicato innovativo, pur nella ripresa di elementi storici. Tra i più entusiasti, sicuramente fu Mario Messinis che scrisse su «Il Gazzettino»:

[...] Dopo l'*Ernani* a Modena e l'*Elisabetta d'Inghilterra* di Rossini al Regio di Torino, Gianfranco De Bosio continua a perseguire l'idea di riproporre melodrammi ottocenteschi, soprattutto verdiani, attingendo alle fonti e alle disposizioni sceniche d'epoca. [...] nell'*Attila* qualcosa è mutato nel rigorismo ricostruttivo del regista: non si tratta tanto di riprodurre lo spettacolo com'era stato pensato ai tempi di Verdi, quanto di restituire il "clima" o la "tinta d'origine", senza rincorrere una astratta fedeltà. Una scelta compromissoria, dunque indubbiamente però più concretamente perseguibile, poiché un allestimento scenico è di per sé effimero. Certo Emanuele Luzzati attinge ai bellissimi bozzetti di Giuseppe Bertoja, utilizzati per la prima assoluta dell'opera, avvenuta alla Fenice nel 1846; ma l'impaginazione e i montaggi di siparietti, quinte e fondali sono accuratamente aggiornati. Abbiamo di conseguenza l'illusione di vedere l'*Attila* «così com'era», ma in realtà la proposta è ben più sottile e sofisticata. Il timbro romantico è rivissuto con fine immediatezza: questo *Attila* è ben diverso dalle versioni post veriste divulgate in Italia nel secondo dopo guerra, come dai piaceri di una totale «creatività» spettacolare. Siamo così suggestionati dai corruschi ruderi di Aquileia, dagli scorci di una laguna fantastica, dai tendaggi esotici, espressione tipica di colore locale o da boschi e paesaggi quasi irreali. A ben vedere, questi periodici ripescaggi sono utili e ci consentono di riflettere anche sulle ragioni della drammaturgia ottocentesca [...]

⁶ C. Alberti, *Attila torna a Venezia così come Verdi lo pensò*, in «La nuova Venezia», 18 maggio 1986.

⁷ M. Messinis, *Un Attila vigoroso nello spirito di Verdi*, in «Il Gazzettino», 29 maggio 1986.

Anche Dino Villatico, su «La Repubblica», pose una insolita attenzione all'aspetto scenico dell'*Attila* veneziano:

[...] L'allestimento cerca di capire come mai tanta rozzezza affascini ancora. E allora ecco che il regista Gianfranco De Bosio recupera i bozzetti originali della prima veneziana del 1846, e di altre rappresentazioni ottocentesche, e chiede allo scenografo Emanuele Luzzati di ricostruire il clima di quelle rappresentazioni, a Santuzza Cali di richiamare coi suoi costumi il colore di quei personaggi risorgimentali, così padanamente barbarici. Luzzati e Cali lo servono a meraviglia. Le prospettive di tende e accampamenti, di forre e burroni, città in fiamme e manieri arroccati, di orde selvagge e bianche stole di vergini e papi, tutta una epopea risorgimentale e "popolare" che ricorda certe illustrazioni ottocentesche di romanzi allora famosi. L'uso, moderatamente smalzato, di fondali, quinte, sipari e siparietti, dipinti, funziona perfettamente a ricostruire questo clima di schematici furori, di barbarie di cartapesta, di eroi burattineschi. L'unno Attila, poi, con abiti bellissimi, che gli lasciano spesso barbaricamente il petto scoperto, sembra un samurai piombato tra le piume degli elmi romani. E in questo senso di barbarie immaginata, di violenza artefatta, tutti gli interpreti ci hanno dato sotto, costruendo una interpretazione di slancio trascinate [...]⁸.

Credo che la riuscita di questo spettacolo sia stata prodotta innanzi tutto grazie alla felice collaborazione e alla grande fiducia che il regista ha riposto nello scenografo. Sicuramente lo splendido risultato è dovuto alla straordinaria abilità di Luzzati di saper lavorare sul materiale visivo storico senza alterarne le immagini e le sfumature dei toni e impaginando le scene in modo da moltiplicare gli effetti, a volte sorprendenti, dei segni e delle vibrazioni del colore. Mi fa particolarmente piacere ricordare questo episodio perché, all'epoca, avevo accompagnato il maestro Luzzati alla biblioteca del Museo Correr e con lui avevo sfogliato i nove album contenenti i disegni di Giuseppe Bertoja. Il maestro aveva portato con sé un piccolo blocco di fogli da disegno e una scatoletta di acquerelli con cui aveva fatto prove di colori e accostamenti di tinte. Mi aveva colpito la sua attenzione per i documenti antichi,

⁸ D. Villatico, *L'unno Attila assomiglia a un samurai dagli splendidi vestiti*, in «La Repubblica», 29 maggio 1986.

il rispetto con cui toccava queste carte e la grande ammirazione per il lavoro di un suo predecessore⁹.

⁹ Il sopralluogo è stato effettuato nell'inverno del 1986, all'ultimo piano del Palazzo Reale in Piazza San Marco, numero 52, sede della Biblioteca del Museo Correr, oggi Fondazione Musei Civici di Venezia dove ancora oggi è possibile consultare i disegni di Giuseppe e Pietro Bertoja. Per le immagini si rimanda all'Appendice iconografica pubblicata alla fine del presente volume.