



nuova immagine
a server

L'iconografia del sipario: dalla storia alla cronaca

Stefania Petrillo

Si può scegliere la pittura di storia come bussola per un breve itinerario alla (ri)scoperta dei sipari ottocenteschi italiani?

Converrà in premessa dichiarare i criteri, e forse anche gli arbitri, di un'indagine che ha avuto l'ambizione di rinunciare a un ambito territoriale circoscritto, in genere assunto per necessità e correttezza di metodo di fronte a un argomento ancora in parte sfuggente quale quello dei sipari teatrali¹, per tentare un'esplorazione che, guidata da una chiave di ricerca iconografica, rimbalzasse sul territorio italiano verso luoghi tra loro anche molto distanti. L'affermazione del tema storico nei sipari, pur costituendo questi un'espressione della produzione pittorica a sé per tecniche e funzione, è del tutto parallela a quanto nel corso del XIX secolo si verifica nella grande decorazione di edifici pubblici e privati italiani – esemplata a sua volta sui cicli francesi, in particolare del Louvre degli anni 1815-1835 – condividendone le finalità didascalico-celebrative e gli orientamenti stilistici. La selezione diacronica qui proposta intende suggerire i possibili livelli di analisi della tendenza, riconoscendo alle sue molteplici accezioni geografiche un comune denominatore etico e politico.

L'utile florilegio di sipari, anche di soggetto mitologico, pubblicato da Luigi Torri su "Emporium" nel 1913², più che un primo studio complessivo – mancandovi spunti di una lettura critica e comparativa – può piuttosto essere considerato l'ultimo atto di un amore per il teatro di sapore ancora ottocentesco; esso ha però il merito di far emergere la consistenza e la varietà di questo particolare patrimonio alla vigilia di un lungo e ben meno fortunato periodo. È noto infatti che molti teatri storici, e ancor più i loro apparati decorativi, con il declino dell'attività teatrale iniziata nel secondo decennio del Novecento vengono pian piano ricoperti dalla polvere dell'indifferenza che, complici gli eventi bellici, ne ha in molti casi decretato la perdita. Al difficile e lento recupero delle architetture, avviato soltanto alla fine degli anni settanta, è seguita con ulteriori dilazioni l'analisi dei complessi ornamentali superstiti, a torto considerati disgiunti dalle strutture anziché co-siggnificanti.

Neppure i sipari sono sfuggiti alla falce dell'incuria e del tempo, condannati in molti casi dalla loro intrinseca fragilità, determinata dall'uso, e dal pregiudizio con cui si è guardato proprio a questa concreta funzionalità, percepita come un po' squalificante rispetto al ruolo nobile della pittura murale e da cavalletto.

Soltanto con gli studi avviati da Valerio Morpurgo e culminati nella mostra di Prato del 1984³ è iniziata la piena riabilitazione del genere *sipario*, tesa a recuperare la complessità di lettura e il coefficiente di eccezionalità dei manufatti. Da allora si sono moltiplicate tante piccole, analoghe sfide, volte a "piluccare" un fenomeno capillare e, occorre evidenziarlo, squisitamente italiano nella eterogeneità delle testimonianze così come nella predilezione

1. Gaspero Martellini, *L'incoronazione di Petrarca in Campidoglio*, 1828, particolare. Firenze, sipario del teatro della Pergola (fotografia Carlo Contini)

2. Gaspero Martellini,
*L'incoronazione
di Petrarca
in Campidoglio*, 1828.
Firenze, sipario
del teatro della Pergola
(fotografia Carlo
Contini)



per i soggetti storici, che, a partire dagli anni quaranta del XIX secolo, irrompono sui teloni di moltissimi teatri sparsi in ogni angolo della penisola. Rispetto a quella che si connota come una pulviscolare fioritura, sono proprio le scelte tematiche a far da legante, germogliando da un sotterraneo – ma vivo e unificante – flusso di idee, di gusto, di velleità politiche e culturali. L'Italia, si sa, la si inizia a fare nei teatri e i sipari diventano, come vedremo, i manifesti di comunità cittadine che, pur in un condiviso disegno di libertà e indipendenza, non sacrificano mai, sull'altare di una vagheggiata unità nazionale, la propria identità municipale.

Prima, tuttavia, di analizzare il *climax* del fenomeno, sostanzialmente sincrono su tutto il territorio italiano dalla metà degli anni cinquanta, proveremo a seguire il nostro filo d'Arianna in quei centri dove il calendario di un nuovo orientamento del gusto sembra precocemente accelerare.

Non daremmo altresì un compiuto quadro del problema, se non precisassimo che, per tutto l'arco cronologico che qui si vuole attraversare – almeno fin da quando la “tela” alla fine del Settecento si riappropria della classicissima denominazione di “sipario” – in molti teatri italiani si continueranno a privilegiare i soggetti mitologici e allegorici, che finiranno con il far da ponte, praticamente senza soluzione di continuità, con il vaporoso e disimpegnato repertorio liberty.

È innegabile a questo proposito il persistere della forza irradiante di un sipario esemplare, quello del Teatro alla Scala con *Apollo e le Muse che fuggano i vizi* di Domenico Riccardi, la cui iconografia, meticolosamente confezionata da Giuseppe Parini nel 1778⁴, costituirà un modello di riferimento per gli innumerevoli Parnasi, Olimpi, fonti di Ippocrene, moltiplicatisi ben oltre la metà del XIX secolo sui prosceni dei teatri italiani dal Lombardo-Veneto al Regno delle due Sicilie.

Il tema mitologico non di rado si presta nei primi decenni dell'Ottocento ad allegorie politico-celebrative, come accade al San Carlo di Napoli, dove i

3. Augusto Malatesta,
*Ercole I d'Este in visita
al teatro da lui fatto
erigere in Ferrara
nel 1486, 1841*.
Modena, sipario
del Teatro Comunale.
(fotografia Rolando
Paolo Guerzoni)



due sipari del 1816 e 1845 (perduti) diventano un esplicito omaggio alle virtù e alla magnanimità di Ferdinando I e di Ferdinando II di Borbone – prima che un più democratico *Parnaso italiano*, opera di Giuseppe Mancinelli, torni nel 1854 a liberare il campo da qualsiasi cedimento adulatorio⁵ – o come si verifica nel sipario del teatro dei Fortunati di Portoferraio (1814), in cui un pittore di inossidabile fede giacobina, il torinese Vincenzo Revelli, nell'episodio di *Apollo in esilio presso il pastore Admeto* adombra elegantemente la vicenda di Napoleone⁶.

Qualche anno prima, proprio nella breve stagione del napoleonico Regno d'Etruria, il soffio della “novella rigenerazione” dell'arte toscana, da tempo incoraggiata da Leopoldo di Lorena, ha lasciato invece il segno della filologica erudizione classicista nel sipario dipinto da Luigi Ademollo nel 1806 per il teatro dei Floridi (poi San Marco) a Livorno. Il *Trionfo di Cesare su re Farnace* si presenta infatti come punta tra le più avanzate delle esperienze eccentriche di un pittore di formazione romana, che a Firenze ha importato le istanze di un'estetica nuova, trovando poi nella stessa Livorno un consensuale humus culturale di matrice illuminista⁷.

Con il soggetto storico il sipario cessa di essere un semplice *trompe-l'oeil*, che allarga illusionisticamente la sala, intercettando lo sguardo distratto degli spettatori prima di svelare la scena. Il suo complesso sistema di contenuti e di simboli, sapientemente organizzati, reclama per sé un'attenzione e un ruolo attivo dell'osservatore del tutto inediti. Tale aspetto diventerà assolutamente primario, come diremo, quando il sipario si farà specchio – e ispiratore insieme – di più profondi bisogni collettivi.

Agli inizi dell'Ottocento siamo ancora, tra l'altro, in un'epoca in cui il sipario è il prodotto di un'ibridazione tra pittura in senso stretto e scenografia: concepito come naturale estensione delle decorazioni della sala, ne costituisce il coerente contrappunto iconografico, ma si avvale anche degli accorgimenti compositivi propri della scenotecnica, ad esempio la veduta d'angolo di in-

4. Biagio Molinaro,
*La promulgazione
degli Ordinamenta
maris a Trani
nel 1063*, 1863.
Trani, sipario del teatro
San Ferdinando
(oggi conservato
presso la scuola
"De Amicis" di Trani)



venzione bibienesca. Va detto, a riprova, che la sua realizzazione impegna quasi sempre almeno due artisti con competenze complementari: nel caso del sipario livornese, insieme ad Ademollo, cui spetta l'ideazione e la regia complessiva di un soggetto da lui più volte studiato, è il padovano Luigi Tascia, uno degli scenografi più richiesti dai teatri di tutta Italia, a curare le architetture e i dettagli dell'ambientazione. Un campo di applicazione così particolare, con saperi e tecniche propri, non può che favorire la nascita di gruppi di artisti specializzati e, inevitabilmente, itineranti. Anche quando il sipario diventerà prerogativa esclusiva del pittore professionista, frequente sarà la circostanza che vedrà questi "prodursi" in più di un teatro. Lo stesso Ademollo, pur optando per un più "moderno" ed edificante episodio di storia antica, era arrivato a Livorno con le credenziali dei suoi interventi al teatro fiorentino della Pergola (ornati della sala e sipario con soggetti allegorici) e alla Pergola sarà richiamato nel 1814 per aggiornare le sue stesse creazioni, questa volta con "trionfi" festosamente allusivi al ritorno a Firenze di Ferdinando III⁸. Non si deve trascurare che il deterioramento delle decorazioni murali e del corredo scenico, al cui rapido offuscamento contribuiscono le nutrite batterie di lumi a olio (e poi a gas), impone frequenti interventi di straordinaria manutenzione che possono essere condotti anche in tempi differiti sui vari elementi dell'ornamentazione. Ciò spesso spiega il curioso contrasto iconografico e/o stilistico (facilmente riscontrabile all'interno di uno stesso teatro) tra decorazioni e sipari, soprattutto quando questi ultimi iniziano ad accogliere temi storici riconducibili a una più impegnata dimensione civile o, più tardi, ai cogenti richiami dell'attualità. Accade ancora una volta al teatro della Pergola, dove nel 1828 Gaspero Martellini viene incaricato di sostituire dopo solo quattordici anni il sipario dell'Ademollo, scegliendo di raffigurarvi *L'incoronazione di Petrarca in Campidoglio* (figg. 1-2).

"Qual nome! Qual fatto! Petrarca è nome ben caro non solo nel suo natio dolce aere toscano, ma in tutta Italia" commenta con entusiasmo Giovanni Pedani in un opuscolo illustrativo dato alle stampe in occasione della riapertura del teatro⁹, eccitato dalla novità di un sipario che si lascia alle spalle fa-



5. Antonio Benini,
*Napoleone Bonaparte
e Teodoro Bonati*
(1871). Bondeno
(Ferrara), il perduto
sipario del Teatro
Comunale in una
fotografia del 1942

vole e boscherecce per celebrare un poeta simbolo dell'Italia tutta, "nostra gran Madre comune, da lui sì altamente adorata". Le implicazioni morali sottese a un tema colto e complesso, per giunta del tutto nuovo in un contesto teatrale¹⁰, possono evidentemente trovare un pubblico pronto ad accoglierle e Martellini azzarda anche il suo coraggioso scarto stilistico, sciogliendo il "sublime" eloquio ademolliano in una narrativa intrisa già di sentori romantici¹¹.

Guarderà probabilmente a questo incunabolo del nuovo gusto storicista il pittore Giuseppe Isola quando riproporrà lo stesso soggetto per il bozzetto del sipario (perduto) del teatro Paganini di Genova, in date ormai in cui, comunque, la fortuna iconografica dei sommi poeti del pantheon nazionale, così diffusa nella pittura da cavalletto, tocca altri sipari, come quello del teatro Bonci di Cesena con *Dante Alighieri condotto dall'Italia al tempio della gloria* (1846), opera di Antonio Pio, del teatro di San Giovanni in Persiceto (Bologna), in cui Girolamo Dal Pane raffigura *La danza di Boccaccio*, o quello con *l'Incontro di Dante e Virgilio* di Alessandro Guardassoni per l'omonimo teatro di Bologna.

Se in questi primi esempi il gusto revivalistico si intreccia ai fasti dell'allegoria, è comunque proprio a iniziare dal sipario della Pergola, forse il più antico tra quelli ascrivibili alla temperie romantica, che la riflessione dovrà far propri due parametri di analisi, utili per avvicinarsi alla comprensione di tanti sipari congeneri.

Innanzitutto lo studio delle fonti. Non si può prescindere da un'indagine sistematica sui rapporti tra scelte iconografiche e storiografia, soprattutto quella di conio ottocentesco. L'interesse che si addensa intorno a certi temi favorisce uno scambio che può essere di stretta dipendenza della pittura rispetto al testo scritto, come è documentato ad esempio per i *Vespri* del sipario di Racalmuto (1878), un soggetto scelto anche in previsione del sesto centenario dell'episodio (1882), per il quale si raccomanda che sia "espresso più chiaro l'uccisore di Droetto e [che si veda] con la spada in mano secondo la storia di [Michele] Amari"¹². È anche vero che a volte è il sipario con i suoi spunti narrativi, a volte fantasiosi, a stimolare la contestuale redazione di "sussidi" a stampa, capaci di guidarne e integrarne la lettura. Un'esigenza questa che si acuisce allorché il tema prescelto sia stato riesumato con perti-

6. Alessio Valerio, *Le truppe italiane entrano a Piove di Sacco*, 1866. Piove di Sacco (Padova), sipario del Teatro Filarmonico, oggi conservato in Palazzo Jappelli, sede del Municipio. (fotografia Toni Baruffaldi)



nace acribia dai recessi della storia locale. E qui può essere introdotto un secondo criterio catalogico, per distinguere sipari con temi di valenza “nazionale” (Dante o Petrarca, la disfida di Barletta, i Vespri siciliani) da quelli incentrati su episodi di vivace colore municipalistico.

Con i primi, all’universalità del mito e della storia antica si sostituisce una nuova unità fondante della cultura italiana, alla riscoperta dell’esemplarità di figure ed episodi del passato che sostengano gli aneliti e le sfide del presente. Su queste scelte sarebbe stato pronto probabilmente a eccepire lo stesso Pietro Selvatico, molto critico invece, come noto, rispetto a quella storia minore che stava infiltrando larga parte della produzione degli artisti italiani e che non aveva tardato ad affacciarsi anche nella decorazione dei sipari. I secondi, infatti, trovano ragion d’essere e immediata comprensibilità solo nei luoghi cui sono destinati, giustificandosi con quello spirito di salvaguardia della specificità civica che tuttavia non confligge con il progetto di indipendenza nazionale.

A questo proposito credo che il primo tentativo di introdurre un tema dettato dall’orgoglio di campanile, anche se concepito per il riscatto del ruolo sovraregionale della città committente, si sia avuto con il sipario (poi non realizzato), del teatro di Tortona (Alessandria), sul quale l’autorità comunale già nel 1838 chiede di raffigurare *Il banchetto dato in Tortona nel 1489 per le nozze di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d’Aragona*, un avvenimento che si era svolto sotto l’impeccabile regia di un maggiorenne tortonese, Bergonzio Botta, decretando il suo definitivo lancio nelle sfere dell’alta burocrazia sforzesca¹³. Le pittoresche cronache antiche devono solleticare molto l’interesse dei committenti, ma non convincono affatto il pittore torinese Luigi Vacca che, giustificandosi con la scarsità del tempo a disposizione, finisce con il riproporre una più rassicurante (e per lui più semplice) *Discesa di Orfeo agli inferi*, pressoché identica a quella già realizzata per il teatro di Chambéry¹⁴.

Tre anni più tardi, invece, la proposta del *Parnaso modenese* viene messa da parte per accogliere un soggetto destinato a fare parlar a lungo di sé il sipario del Teatro Comunale di Modena e il suo autore: *Ercole I d’Este in visita al teatro da lui fatto erigere in Ferrara nel 1486* (fig. 3), opera di Augusto Malatesta (1841), si propone come la lucida e ariosa traduzione di un episodio tratto dalle *Antichità estensi* di Ludovico Antonio Muratori, legato alla na-

7. Giuseppe Maffei, *La partenza e il ritorno degli emigranti*, circa 1878. Piedicavallo (Biella), sipario del teatro Regina Margherita (oggi conservato a Biella, Museo del Territorio Biellese)



scita del teatro in volgare e alla costruzione del primo teatro stabile in Italia, un passo palesemente inneggiante al mecenatismo della famiglia ducale che si perpetua sotto gli auspici del regnante Ferdinando IV d’Austria d’Este. Fa notizia nelle cronache dell’epoca il grande “quadro ad olio”, come viene significativamente menzionato il sipario, in cui la puntuale ricostruzione dell’ambiente e la variopinta galleria dei personaggi danno vita a una credibilissima *mise-en-scène* con “figure tutte tolte al vero”¹⁵. Si gioca su molti piani la portata innovativa del sipario del Malatesta, a queste date già pittore di consolidata fama, pronto a far rivivere nelle forme del suo smagliante purismo un brano di storia rinascimentale perfettamente tagliato sull’identità culturale non della singola città ma di un piccolo Stato. Con il sipario di Modena, che celebra il passato di Ferrara, non siamo a quel “particolare”, un po’ aneddotico e leggendario, orgogliosamente esibito in tanti altri sipari italiani, ad esempio in quello precocemente “storico” del teatro di Civitavecchia, dove Vincenzo Podesti, fratello minore di Francesco, raffigura *Plinio il Giovane mostra a Traiano la pianta del porto di Centumcellae* (1844).

Ci sono dei teloni che accolgono valori e temi di più ampia condivisione e mettono in ombra la visibilità del singolo municipio a favore di un più estensivo senso di appartenenza, anche geografica. Succede così in alcuni dei teatri di Sicilia, in cui episodi legati al tiranno Gelone di Siracusa compaiono sui sipari del teatro Santa Elisabetta di Messina (*Gelone ordina ai cartaginesi vinti di cessare dai sacrifici umani*, 1852, di Michele Panebianco)¹⁶ e dei teatri Santa Cecilia e politeama Garibaldi di Palermo (*Entrata di Gelone a Siracusa* di Giuseppe Bagnasco e *Eschilo alla corte di Gelone* di Gustavo Mancinelli). Grazie anche ai puntuali spunti contenuti nella monumentale *Storia critica della Sicilia* pubblicata a Catania da Giuseppe Alessi tra il 1834 e il 1843, si scava nel passato più remoto per ritrovare la figura di un tiranno moderato e giusto, *exemplum* di valori democratici in cui non può non riconoscersi la terra di Sicilia tutta.

Un soggetto che ha una certa fortuna “regionale”, sostenuto peraltro da una vasta letteratura coeva e da un’esuberante produzione operistica¹⁷, è

quello destinato, come diceva d'Azeglio, a “mettere un po' di foco in corpo agli italiani”: la *Disfida di Barletta*, proposta già nel 1852 da Michele De Napoli per il teatro Piccinni di Bari (ma censurata a favore di un più pacifico *Torneo di re Manfredi nel 1259* dello stesso autore)¹⁸, poi nel sipario del Curci di Barletta (Giambattista Calò, 1868-1870), infine nel teatro di Corato (Giuseppe Ponticelli, 1874)¹⁹, dove la concitazione della battaglia, ribaltata in un'impressionante primo piano, sembra più vicina allo spirito delle composizioni minardiane che alle rarefatte atmosfere dei prototipi dello stesso d'Azeglio.

La Puglia, che nell'Ottocento vede affermarsi un ceto borghese e mercantile molto dinamico, si arricchisce di moltissimi teatri, soprattutto nelle province di Bari e Foggia (se ne contano settantuno nel 1890), nei quali vengono chiamati a operare soprattutto artisti formati all'Accademia di Napoli e in seno alla sua rinomata scuola di scenografia²⁰. Tra essi un allievo di Michele De Napoli, Biagio Molinaro, autore nel 1863 del sipario del teatro San Ferdinando di Trani con *La promulgazione degli Ordinamenta maris nel 1063* (fig. 4). Nell'ottavo centenario dell'avvenimento, Trani ricorda un episodio di interesse nazionale, la ratifica del più antico codice marittimo italiano, offerto dai consoli veneziani alla città. Per realizzare questa composizione ampia e solenne, studiata attraverso molti disegni preparatori²¹, Molinaro soggiorna cinque mesi nella sua città natale, ospite del senatore Giuseppe Antonacci responsabile della scelta del tema e dell'iconografia. L'impresa merita al pittore molti apprezzamenti – tanto che c'è chi guarda all'evento come a un'occasione per il rilancio culturale della città²² – ma anche qualche critica per aver inserito sullo sfondo la cattedrale di Trani, cronologicamente posteriore alla ratifica degli *Ordinamenta*.

Le deroghe alla rigorosa ricostruzione filologica rientrano nel novero di quegli artifici considerati legittimi a teatro, spazio principe della finzione. Se nel sipario di Trani non si rinuncia a quella che è per antonomasia la cifra della città, un altro piccolo *casus belli* si ha con il telone del teatro del Verzaro (poi Morlacchi) di Perugia, dove un navigato autore di sipari quale Mariano Piervittori, dipingendo *Biordo Michelotti, capo dei Raspanti, torna vincitore a Perugia il 5 agosto 1393* (1874-1875), episodio fieramente allusivo alla fine del vessatorio giogo pontificio sulla città²³, omette l'inserimento della Fontana Maggiore, scatenando una polemica, che a queste date non può ormai che essere un'innocua schermaglia salottiera, destinata a non intaccare la sostanza delle cose.

Ben più delicata, tornando indietro negli anni, si era rivelata invece la messa a punto dell'iconografia del sipario del teatro di Reggio Emilia (1857), di Alfonso Chierici, per la quale il pittore, che si era avvalso della consulenza del fratello Gaetano, storico, era stato obbligato a sostituire la figura turrata dell'Italia in atto di presentare i sommi ingegni della nazione alle Arti, con quella molto più neutrale di un Genio, per di più con la fiaccola rovesciata, per evitare allusioni “che potesser svegliare idee contrarie all'attuale legittimo governo”²⁴.

Nella produzione di sipari in epoca preunitaria non sembrano comunque così frequenti i casi di censura, ben aggirata con il ricorso a episodi della storia antica.

Con il gradiente stilistico di un linguaggio tra gusto *troubadour*, accademia, eclettismo e, più tardi, aperture naturaliste, i sipari fanno proprio un voca-

bolario di gesti e movenze che bloccano il “punto drammatico”, per dirla con Selvatico, in una mimica da melodramma²⁵, concepiti come sono per essere ben visti a distanza. La ricetta per buon sipario sembra essere condensata in quei requisiti che Stefano Tomani Amiani riconosceva a *L'ingresso di Augusto nell'antica Fanum* (1863) di Francesco Grandi per il teatro della Fortuna di Fano: “Unità del concetto, verità della storia, cittadino interesse e potenza dell'effetto”²⁶.

Senza dimenticare che non mancano sipari con soggetti più genericamente legati al gusto della rievocazione in costume (*La festa dei fiori del 1164*, di Vincenzo Gazzotto per il Teatro Verdi di Padova, del 1856)²⁷ e anche dell'illustrazione (*Il matrimonio di Renzo e Lucia*, 1844, di Felice de Maurizio per il teatro sociale di Stradella)²⁸, può essere utile, a mo' di quadro riassuntivo, sintetizzare le varie tipologie di temi attraverso i quali la politica per immagini dell'emergente ceto borghese e liberale prende forma nei sipari, immensi tazeao trasudanti umori patriottici e allo stesso tempo emblemi del radicamento di una comunità nel territorio e nella storia:

1. I *genii loci*: artisti, letterati, scienziati celebrati con gli stilemi dell'allegoria o le fantasiose invenzioni di una moderna mitografia. *Il trionfo di Sordello* (1845) di Luigi Galli e Gaetano Borgocarati per il Teatro Sociale di Mantova; *Pietro Perugino a passeggio con la consorte Chiara Fancelli, mentre gli allievi, tra i quali il giovane Raffaello, sono intenti al lavoro* (circa 1869) di Mariano Piervittori per Città della Pieve (Perugia); *Napoleone I e Teodoro Bonati* (1871; fig. 5) di Antonio Benini per il teatro di Bondeno (Ferrara); *L'apoteosi di Gentile da Fabriano* (1875) di Luigi Serra per Fabriano.

2. Alla ricerca delle origini: “padri della patria” ed episodi storici che nobilitano la tradizione di una città. *Andrea Doria rinuncia alla corona ducale* (1854) di Giuseppe Isola per il Teatro Doria di Genova; *il Doge Michiel all'assedio di Tiro 1123-1124* di Eugenio Moretti Larese per La Fenice di Venezia (1854); *Federico II che assiste ai lavori per l'edificazione di Altamura* (1856) di Nicola Montagano per il teatro di Altamura; *Erasmus Gattamelata da Narni, generale dei veneziani, si accinge ad attraversare l'Adda* (circa 1855) di Gioacchino Altobelli per il teatro di Narni (Terni)²⁹.

3. La ribellione e la liberazione dall'oppressore: la storia che preconizza il presente. *Il trionfo di Ventidio Basso sui Parti* (circa 1846) di Vincenzo Podesti per il teatro di Ascoli Piceno; *Annibale in fuga sotto le mura di Spoleto* di Francesco Coggetti (1860-1861) per il Teatro Nuovo di Spoleto³⁰; *la Cacciata dei goti* di Cesare Fracassini per il Mancinelli ad Orvieto (1866)³¹; *La disfatta dei soldati di Eugenio IV* (anni sessanta) di Giovanni Canepa a Longiano (Forlì-Cesena); *La cacciata dei saraceni* di Domenico Morelli per il Teatro Verdi di Salerno (1871)³².

4. L'Italia è fatta: sipari di un Risorgimento ormai conclamato. *L'ingresso di Vittorio Emanuele II a Porto San Giorgio* (1860), di Mariano Piervittori per il Teatro Comunale, *Garibaldi alla Fontana Pretoria* di Giuseppe Bagnasco al Garibaldi di Palermo³³; *Le truppe italiane entrano a Piove di Sacco* (1866) di Alessio Valerio per il teatro di Piove di Sacco (fig. 6).

Quest'ultima tipologia, decisamente più rara³⁴, abbandona un ormai inutile codice criptato e trasforma il sipario in un fotogramma della storia in divenire. Inaspettatamente, la breccia sembrerebbe aprirsi a Porto San Giorgio, proprio in quello Stato Pontificio dove fino al 1860 si registra una massiccia persistenza del tema mitologico e dove però, nel 1879, sarà il sipario di For-

limpopoli a trasformarsi in un drammatico *memento* con *La distruzione di Forlimpopoli da parte del cardinale Alborno*²⁵.

Emozioni e passioni civili, sinora imbrigliate da messaggi traslati, esplodono nel sipario del teatro di Piove di Sacco (Padova), senz'altro uno dei più toccanti nella resa della palpabile euforia di un'intera città liberata, che si consegna alla memoria attraverso il volto ben riconoscibile di tanti suoi protagonisti, tra gli altri il comandante dello squadrone accolto dal primo sindaco di Piove "italiana", Enrico Breda²⁶.

Qui l'ostensione del sipario istoriato, un rituale che per tutto l'Ottocento carica l'esperienza a teatro di un alto valore simbolico e didascalico, tocca sicuramente un vertice del proprio potenziale comunicativo.

Sulla strada della cronaca, il vettore-sipario saprà sintonizzarsi di lì a poco anche sulle istanze del realismo sociale, come nel caso della *Partenza degli emigranti* (fig. 7), dipinta nel 1878 da Giuseppe Maffei per il teatro di Piedicavallo (Biella)²⁷, segnando il punto estremo di un'escursione del tema storico che, inauguratosi con i trionfi classicisti, approda da ultimo alle più feriali declinazioni di un'attualità che non nasconde le contraddizioni, anche laceranti, dell'impervio cammino del nuovo Stato unitario.

¹ A.G. Alajmo, *Storia di Sicilia nei sipari dipinti dei teatri dell'isola*, Palermo 1956; L. Malusi, *I sipari dei teatri di Romagna*, in "Romagna arte e storia", VI, 17, 1986, pp. 85-98; R. De Grada, *Necessità e decorazione del teatro*, in *Strutture teatrali dell'800 in Puglia. Province di Bari e di Foggia*, a cura di E. Cardamone, M. De Filippis, Bari 1987, pp. 55-77; F.F. Mancini, *Alla ricerca di un'identità storica: la decorazione dei teatri umbri in età post-unitaria*, in "Commentari d'Arte", V, 13, 1999, pp. 41-46; A. Migliorati, *Pittura di storia nei sipari*, in *Teatri storici in Umbria*, Perugia 2002, pp. 89-100; G. Capitelli, *Il sipario dipinto*, in *Il Teatro Nuovo di Spoleto*, a cura di G.C. Capici, Roma 2003, pp. 200-210; B. Di Meola, *Sipari dipinti di primo Ottocento nello Stato Pontificio: resoconto degli studi*, in "Neoclassico", 27-28, 2005, pp. 128-153.

² L. Torri, *Varietà: a sipario calato*, in "Emporium", 218, 1913, pp. 140-156.

³ V. Morpurgo (a cura di), *L'avventura del sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale*, Prato 1984.

⁴ G. Parini, *Soggetto per il telone per il Teatro Grande alla Scala*, a cura di P. Guadagnolo, ed. Milano 1999.

⁵ Cfr. F. Canessa, in *Descrizione del sipario del Real Teatro di San Carlo dipinto da Giuseppe Mancinelli*, 1854, ed. anast. Napoli 1988, s.n.p.

⁶ M. Ferretti, *Paolo Bargigli e Vincenzo Re-*

velli all'Elba. Due artisti giacobini al seguito di Napoleone, Pisa 1988, pp. 22-23.

⁷ M.T. Lazzarini, *Decorazione teatrale e scenografia in Livorno dalla fine del XVIII alla prima metà del XIX secolo*, in *La Fabbrica del "Goldoni": architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, catalogo della mostra (Livorno, Palazzo del Larderel, 27 maggio - 2 luglio 1989), a cura di D. Filippi, Venezia 1989, pp. 73-81.

⁸ Cfr. M. Fagiolo, *Le idee di Luigi Ademollo per la Pergola: le Olimpiadi della caduta, del trionfo e della gloria*, in *Lo "spettacolo meraviglioso": il Teatro della Pergola*, Firenze 2000, pp. 91-105, in particolare pp. 97-100.

⁹ G. Pe[dani], *Cenni sul Teatro della Pergola dopo qualche restauro e nuovi ornamenti riaperto la sera del 26 dicembre 1828*, Firenze 1828, p. 5.

¹⁰ Un disegno di analogo soggetto era stato presentato nel 1822 da B. Calamai al concorso annuale all'Accademia di Belle Arti (cfr. *Romanticismo storico*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, dicembre 1973 - febbraio 1974], a cura di S. Pinto, Firenze 1974, p. 99).

¹¹ C. Sisi, *Alla vigilia del Romanticismo. Il sipario di Gaspero Martellini*, in *Lo "spettacolo meraviglioso"...*, cit., pp. 107-110.

¹² G. Di Falco, *I Vespri siciliani. Storia del sipario del teatro di Racalmuto*, Racalmuto 2003, p. 17. Michele Amari lavorò per quarant'anni a ben dieci edizioni della sua

Storia della guerra del Vespro, uscita per la prima volta nel 1842.

¹³ U. Rozzo, *La festa di nozze sforzesca del gennaio 1489 a Tortona*, in "Libri e Documenti", 1989, 1, pp. 9-23.

¹⁴ G. Decarlino, *Il sipario storico del teatro civico*, Tortona 1990.

¹⁵ G. Martinelli Braglia, *Romanticismo e revival nella restaurazione modenese: i sipari di Adeodato Malatesta e Luigi Manzini nel Teatro Comunale*, in "Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", XV, 1993, pp. 235-243, in particolare p. 240.

¹⁶ G. Barbera, *Il primato dell'Accademia. Pittori e scenografi per il teatro Santa Elisabetta*, in *Teatro Santa Elisabetta - Vittorio Emanuele II. Mostra documentaria 1852-1908*, catalogo della mostra (Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 28 dicembre 1984 - 6 gennaio 1985), Messina 1984, pp. 63-97.

¹⁷ F. Nicolodi, *Il melodramma, in Romanticismo storico...*, cit., pp. 221-302, in particolare pp. 270-273.

¹⁸ V.A. Melchiorre, L. Zingarelli, *Il teatro Piccini di Bari*, Bari 1983, pp. 167-186.

¹⁹ L.R. Pastore, *Le arti figurative e il romanzo di d'Azeglio*, in *Ettore Fieramosca ossia la Disfida di Barletta. La fortuna di un romanzo nella pittura e nell'editoria dell'800*, catalogo della mostra (Barletta, Castello, 12 giugno - 10 novembre 2003), Cittadella 2003, pp. 41-65, in particolare pp. 59-61; A. Paganelli, *Il sipario "La disfida di Barletta" di Giovanni Ponticelli*, in M.L. Fichetti Majorano, A. Paganelli, *Il Teatro Comunale di Corato*, Corato, s.d., s.n.p.

²⁰ R. De Grada, *Necessità e decorazione...*, cit.

²¹ *I disegni di Biagio Molinaro per la Promulgazione degli Statuti di Trani*, Trani 1963.

²² G. Beltrani, *Eduardo Fusco a Biagio Molinaro. Una lettera inedita del 1863 sull'avvenire di Trani*, Trani 1926.

²³ Cfr. S. Petrillo, *Le decorazioni, le scene, i sipari: storia di un palinsesto in quattro atti (1778-1874)*, in *Il teatro Morlacchi. Lo scenario di un cambiamento*, Perugia 2006, pp. 69-111.

²⁴ A. Parmeggiani, G. Degani, *Il teatro municipale di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1972, p. 35; *I sipari del Teatro Valli dipinti da Alfonso Chierici, Giovanni Fontanesi, Omar Galliani*, a cura di S. Davoli, G. Bizzarri, Reggio Emilia 1991.

²⁵ Cfr. C. Sisi, *Passioni dipinte, in La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, 5 maggio - 27 luglio 2001), a cura di G. Go-

di, C. Sisi, Milano 2001, pp. 73-84.

²⁶ S. Tomani Amiani, *Del teatro antico della Fortuna in Fano e della sua riedificazione: monografia storico-artistica con note e documenti*, Sanseverino Marche 1867.

²⁷ E. Caffi, *Il sipario del Nuovo Teatro di Padova dipinto da Vincenzo Gazzotto*, Padova 1856.

²⁸ *Il Teatro Sociale di Stradella*, Pavia 2006, pp. 17, 27.

²⁹ A. Novelli, L. Vignoli, *L'arte a Narni tra Medioevo e Illuminismo. Nuove acquisizioni, letture, proposte su maestri, opere e committenti*, Perugia 2004, pp. 37, 39 fig. 16.

³⁰ G. Capitelli, *Il sipario dipinto...*, cit. (con bibliografia precedente).

³¹ C. Bon Valsassina, *La decorazione pittorica. I sipari*, in *Il restauro del teatro Mancinelli di Orvieto*, Rimini 1995, pp. 81-89; S. Alunni, *Cesare Fracassini per i teatri di Roma e di Orvieto*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 12, 1998, pp. 104-122.

³² C. Tavarone, *Immagini e decorazioni per lo spazio dell'estasi*, in *Il Teatro Verdi di Salerno*, Salerno 1997, pp. 61-80; una prima idea per il sipario era stata formulata da Morelli in un dipinto di grandi dimensioni: A. Villari, in *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901. Dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di L. Martorelli, Napoli 2005, p. 122.

³³ G. Martellucci (Palermo. *I luoghi del teatro*, Palermo 1999, p. 135) stranamente attribuisce a Giuseppe Sciuti il relativo bozzetto (segnalato dal professor Benedetto Patera che ringrazio), conservato al Museo della Società siciliana di storia patria. Si veda anche R. Dottore, *Palermo. Sipario di Giuseppe Bagnasco*, Palermo 1895.

³⁴ Un bozzetto per il sipario del teatro Garibaldi di Padova (poi non costruito), raffigurante *L'incontro di Teano*, viene anche presentato da Achille Astolfi all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884 (n. 55, sezione Arti Belle).

³⁵ M.C. Gori, *Il pittore Paolo Bacchetti (1848-1886)*, in "Forlimpopoli. Documenti e studi", IV, 1993, pp. 167-201, in particolare pp. 175, 178, 198.

³⁶ Cfr. P. Tieto, *Artisti piovesi dei secoli XIX e XX*, Piove di Sacco 2003, pp. 9-17.

³⁷ M. Tomiato, *Pittura del secondo Ottocento a Biella e nel Biellese: fra decorazione sacra e attenzione per il territorio*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, a cura di V. Natale, Biella 2006, pp. 67-77.