

Albano Trevisan

**NOTIZIE SULL'«ALTRO TEATRO». UOMINI, MODI, FORME
DELLO SPETTACOLO A VENEZIA TRA IL XIX SECOLO E
LA PRIMA GUERRA MONDIALE**

Sono sempre esistite attività di intrattenimento e di spettacolo legate al mondo sociale delle relazioni, delle situazioni di raduno, del divertimento e del commercio; c'è sempre stato uno spettacolo al di qua del teatro, un teatro simile al teatro, un 'altro teatro'. C'è stato un tempo (non ancora dopo tutto trascorso) in cui lo si è chiamato «teatro minore» o anche «popolare». Durante l'Ottocento e fino alla prima guerra mondiale questi fenomeni hanno segnato anche una dilatazione delle funzioni del teatro nella società e una loro articolazione che si apriva oltre il teatro. Fino all'avvento del cinema: è fenomeno europeo e americano, ma con modalità specifiche nelle specifiche società e culture. Alle problematiche generali conviene premettere indagini definite: e qui si prenderà in considerazione la civiltà veneziana che in questo periodo è particolarmente dinamica e complessa, con profonde ristrutturazioni ai vari livelli della vita sociale cittadina.

Si può anche parlare di premesse per lo studio di una mutazione antropologica negli orizzonti di attesa, nei punti di vista, nelle strategie comunicative e relazionali: una variazione antropologica dello spettacolo nella società che contribuisce a definire e delimitare il teatro. Nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale, guardando Venezia, all'opera lirica, al balletto-pantomima, alla prosa italiana e veneta, all'operetta di ispirazione francese e austro-ungarica, si vengono affiancando¹ (e non solo a Venezia²) nei teatri e negli

¹ Cfr. N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 186. Lo studioso veneziano rileva con precisione la compresenza delle «altre forme di spettacolo (equestri, acrobatiche, e anche di magia, illusionismo e virtuosismo), che ebbero una grande fortuna, specie presso il pubblico dei teatri più popolari, a volte in concorrenza e altre a sostegno degli spettacoli più tradizionali».

² Sul fenomeno della presenza di «altre forme di spettacolo» anche per altri contesti urbani italiani si veda per Reggio Emilia il catalogo di F. De Lucis (a cura di), *La fiera delle meraviglie. Lo spettacolo popolare a Reggio Emilia nell'Ottocento*, 4 aprile - 3 maggio 1981, Comune di Reggio Emilia. Relativo ad Este il catalogo di S. Salvagnini (a cura di), *La scena e la memoria. Teatri a Este 1521-1979*, 19 ottobre-15 novembre 1985, Biblioteca Comunale di Este, 1985, pp. 37-156. Per una panoramica sul fenomeno dello spettacolo ambulante in Italia si veda: AA. VV.,

'altri spazi' urbani una miriade multiforme e proteica di 'attrazioni'. Tutto ciò è offerto da illusionisti, prestigiatori, maghi, ipnotizzatori, mostratori, circensi, trapezisti, domatori, fenomeni viventi, comici ambulanti, lanternisti, virtuosi d'ogni sorta, aeronauti, acrobati, cavallerizzi, clowns e buffi, macchietti, trasformisti, soubrettes, cantastorie, giocolieri ecc.

Questa eterogenea comunità di artisti ambulanti — a metà strada fra l'antica ciarlataneria ed il moderno impresariato dei circhi equestri, dei luna park, dell'esercizio cinematografico ambulante e fisso e degli spettacoli di varietà — che sembrava scomparsa, o destinata a lenta consunzione in seguito ai rivolgimenti storici tra Sette-Ottocento, si organizzò in maniera tutta particolare: perfezionò e sviluppò attrazioni e spettacoli obsoleti e di tutta novità.

Contribuì così a veicolare un immaginario collettivo inserito e modulato sia sui modelli culturali di una borghesia egemone, sia sulle forme di pensiero popolari e marginali rispetto a quello.

A questi operatori dello svago ibrido e spurio, rispetto ai canoni teatrali ufficiali del tempo, si deve il non trascurabile apporto educativo dei pubblici popolari alla fruizione di nuove forme di svago e intrattenimento contemporanee, quali lo spettacolo cinematografico, il varietà e il moderno parco dei divertimenti.

Gli uomini dell'altro teatro, gli 'altri artisti', sono accomunati tra loro da strategie artistico-comunicative e da organizzazioni sociali proprie, tali da renderli un singolare ambiente umano, composito ed uniforme. Sono ambulanti dalle spettacolarità più diverse, ognuno a sé stante ed allo stesso tempo uniti da un eguale senso di precarietà e marginalità estetiche.

Per conoscerli occorre ridefinire un ambito di studi troppo spesso relegato nella categoria del «teatro minore», o recuperato come interessante in rapporto ad altre categorie quali il teatro o il cinema, oppure parcellizzato e divulgato come 'pittresco' nelle sue singole componenti — marionette, circo, acrobati ecc. — di spettacolo 'popolare'³. Vanno perciò riformulati i modelli di lettura,

La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati, Milano, Edizioni Avanti, 1959; G. Pretini, *La grande cavalcata, Dalla Fiera al Luna Park, Facanapa e gli altri, Ambulante come spettacolo*, Reana del Rojale, Trapezio Libri, 1982-1987, 4 voll.

³ Spesso si intende circoscrivere all'esperienza teatrale tout-court fenomeni ed eventi dello spettacolo e dell'intrattenimento popolare che andrebbero invece contestualizzati in aree di stu-

analisi e comparazione di un insieme di fenomeni comunicativi situati a metà strada tra la rappresentazione-esibizione, l'intrattenimento ludico, il rituale civico e lo svago cittadino.

Dato il carattere ambulante e interregionale di tali spettacolarità, fenomeni analoghi coinvolsero l'intera penisola così come altri paesi europei. Ponendosi dunque in un'ottica generale, al di là dei singoli dati 'evenemenziali' che interessarono la città lagunare, le tendenze, e gli eventi generali che si andranno esponendo per Venezia sono applicabili anche negli altri contesti urbani dell'Ottocento.

Eventi e tendenze

Se si osserva l'intrattenimento urbano ottocentesco al di fuori dell'egemonia culturale attuata dai modelli teatrali, ne risulta un quadro poliedrico di eventi isolati, nei quali è tuttavia possibile rilevare aspetti e tendenze comuni, forme di comunicazione e logiche produttive persistenti e varianti. Si può proporre una catalogazione in *fenomeni teatrali/parateatrali* nei quali persistono i modelli di rappresentazione, finzione e simulazione comico-drammatica; *momenti e forme di esibizione* dove più che il raccontare per simulazione teatrale è determinante il 'far vedere'; e infine gli *avvenimenti ludico-spettacolari*, per i quali il gioco in atto diventa sfida per qualcosa, o per chi meglio rappresenta una cosa, fino a che il tutto si risolverà nel piacere della simulazione del rischio e del movimento violento.

Degli eventi teatrali/parateatrali fanno parte le pantomime acrobatiche, quelle farse grossolane con maschere e figure comiche

dio sociale ed estetico autonome. Uno sfasamento pregiudiziale di impostazione è lo studio specifico sull'intrattenimento di piazza a Venezia tra il XVI e XVIII secolo svolto da C. Alberti, *La scena in Piazza*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1987. Per una visione del rapporto che lega il mondo foraneo e la diffusione del cinematografo in Italia cfr. A. Bernardini, *Cinema Muto Italiano (1895-1900)-(1900-1905)*, Bari, Laterza, 1980-82, voll. 2; G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979; A. Costa (a cura di), *La meccanica del visibile*, Firenze, La Casa Usher, 1983. Mentre per quanto concerne la situazione d'oltralpe cfr. G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Torino, Einaudi, 1965; J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, Casterman Tourani, 1967, vol. I. Un tipico esempio di trasposizione nell'area teatrale di quanto vive al di fuori d'essa, o che almeno nella sua origine le era estraneo, è il saggio della studiosa americana M.H. Winter, *Le Théâtre du Merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962.

tra l'antica commedia dell'arte e la buffoneria inglese dei clowns, rappresentate a Venezia da un ramo della schiatta dei Chiarini, famosi comici acrobatici del Settecento⁴.

All'interno dello spettacolo circense trovano posto le pantomime equestri, grandi e sfarzose rappresentazioni allegoriche attinte dall'immaginario popolare, dal fatto risorgimentale al racconto fantastico, ai fatti di storia o di cronaca del tempo⁵.

Tra le baracche del carnevale agirono, almeno fino all'inizio del XX secolo, alcune piccole troupes comiche con repertori variati di «produzioni-comiche-plastiche» e «pantomime di mezzo carattere»⁶, poi sostituite dagli spettacoli compositi del moderno varietà.

Non va trascurato il fatto che le operette presero il via a Venezia proprio in un «casotto» della Riva degli Schiavoni installato dalla troupe francese Grégoire nell'estate del 1870⁷.

Notevole importanza ebbero gli spettacoli con marionette e burattini, tanto che ebbero sempre una sede stabile (la «Sala» in Calle dei Fabbri e il Teatro San Moisè poi Minerva) e benché si cominciasse a considerarle una forma di rappresentazione teatrale minore⁸, costituirono un punto fisso nel panorama spettacolare cittadino. Questi spettacoli attirarono infatti generazioni di veneziani, di ogni età ed estrazione sociale.

Ultima ed onnivora forma di rappresentazione parateatrale, quando ancora non si era definita come genere a sé, fu il cinematografo, che si pose già dai suoi esordi come entità spettacolare sia drammatica che espositiva. Accanto ai documentari che mostravano

⁴ Sul rapporto esistente tra il clown moderno e il comico acrobatico settecentesco instaurato da alcune famiglie di ambulanti, tra cui i Chiarini, si veda A. Cervellati, *Storia del circo italiano. Questa sera grande spettacolo*, Milano, Edizioni Avanti, 1961, pp. 211-245.

⁵ F. Mastropasqua, *Il teatro delle meraviglie*, in F. De Lucis (a cura di), *La fiera delle meraviglie*, cit., pp. 7-30.

⁶ Presso l'Archivio Municipale di Venezia sono conservati numerosi documenti riguardanti le pratiche di concessione di plateatico agli ambulanti con «pubblici spettacoli» ed in particolare di quelli con compagnie comico-drammatiche. A scopo informativo cito alcuni nomi di ambulanti, seguiti dal corrispettivo anno in cui fecero domanda al Municipio, senza considerare se ottennero o meno il permesso di erigere i loro «casotti»: Castellazzi ('70), Grégoire ('83), Cairolì e Bianchi ('83), Aversani ('83), Roatto ('84), Morelli ('84), Zucchi ('85), Bigatti ('85), Centarini ('86), Zamperla ('91, '93), Mazzuccato ('92), Borgonovi ('93), Cairolì e Ploch ('94), Berengo ('94), Baese ('94), Ricci ('94), Morelli ('95), Pardo ('95), ecc.

⁷ Si veda la documentazione relativa alla «Troupe Grégoire» conservata presso l'Archivio Municipale di Venezia, 1875-79, XI/5/10.

⁸ Cfr. C. Meldolesi, *L'arca dei pupazzi*, in «Quaderni di Teatro», n. 8, 1980, pp. 62-72.

treni in corsa, bagnanti, panorami di città, tra cui la stessa Venezia ripresa da una gondola, compaiono le prime forme di racconto cinematografico ispirate a pantomime (*Histoire de Pierrot* di Mario Costa), eventi religiosi (*La Passione di Cristo*), racconti popolari (*Biagio el luganeger*, *Il povero Fornaretto*, *Le disgraziate avventure della Signora Marietta di Belluno*, ecc.).

L'esibizione è forse il tratto saliente di gran parte dello svago dei veneziani, che rimangono incantati nella pura visione di fatti presentati a sé, senza alcuna cornice e contesto drammatico. Al primo posto nella rivalutazione del puro esibire troviamo i «casotti» del carnevale: i musei delle cere con statue ed automi; le esposizioni scientifiche dalle mille stranezze biologiche e tecniche, specie di Wunderkammern popolari⁹, le baracche con nani, giganti, donne barbute-cannone-siamesi, e altri disgraziati fenomeni viventi più o meno eccezionali; i teatri meccanici con proiezioni di lanterne magiche, scatole ottiche e altri apparecchi per la visione di immagini; panorami e cosmorami; teatri-illusione che impiegavano specchi e trucchi teatrali al fine di rendere possibile l'impossibile, come vedere una donna a due teste, una danzatrice volante, un'altra senza busto sospesa su di un'altalena. Lungo le baracche dello spettacolo foraneo, allineate sulla Riva degli Schiavoni, trovarono posto seragli di belve esotiche, ammaestrate, «sapienti», ed ogni tipo di animale che potesse scuotere e appagare la curiosità, come un maiale provvisto di sei zampe o le pulci ammaestrate.

Il circo equestre basò molto del suo fascino proprio sull'esibizione di acrobati, cavalieri, clown, giocolieri, domatori e ammaestratori, ballerini, funamboli e altre professionalità espositive. Troviamo, quasi per tutto il XIX secolo, gli illusionisti, i prestigiatori, gli ipnotizzatori e i maghi impegnati nei teatri, abbandonando così definitivamente le tavole dei palcoscenici foranei. Elegante e vestiti e dotati di un humor dosato, seppero rapportarsi ai pubblici dei teatri, mostrando vecchi trucchi e sbalordendo a volte più per l'aspetto fisico che per quanto realmente accadeva sulla scena. Abili mistificatori furono invece i moderni ipnotizzatori, per

⁹ Sull'argomento delle esposizioni scientifiche e raccolte di «rarità» in Europa tra il sec. XVI e il sec. XVIII cfr. J.L. Schlosser, *Die Kunst und Wunderkammern der Spät-Renaissance*, Leipzig, Klinkhard und Biermann, 1908 (trad. it., Firenze, Sansoni, 1974).

i quali alcune scoperte scientifiche come ad esempio il mesmerismo, la scoperta di forze magnetiche nel corpo umano, furono spettacolarizzate con il sistema antico dei 'compari' nascosti tra il pubblico che al momento opportuno si offrivano come volontari per sedicenti esercizi di «magnetizzazione» e ipnosi.

Veri viaggi fisici, spettacolari nella loro presentazione pubblica ai Giardini di Castello, furono le periodiche ascensioni aerostatiche di spericolati acrobati-aeronauti, a volte appesi a semplici trapezi. Negli spettacoli di quadri viventi oppure nelle cosiddette «pose plastiche» del varietà si verificò l'esibizione del corpo femminile, nell'aura mista di pulsioni erotiche, senso del peccato e superamento di certi tabù connessi alla cultura repressiva del secolo.

Ultima grande esibizione furono le proiezioni di immagini in movimento, le cosiddette «vedute vive» del cinematografo, che riuscirono ad attrarre nella loro orbita per movimento centripeto l'insieme variegato delle esibizioni finora qui elencate.

L'ossessione visiva che percorre Venezia nel XIX secolo conoscerà il suo apice anche in altri settori della vita sociale. Al di là dell'allineamento dei rettifili viari, dell'arredamento monumentale di alcuni campi cittadini, va segnalata l'istituzione dell'Esposizione Nazionale Artistica (1887) e della Prima Esposizione Internazionale d'Arte (1895). Espedienti cultural-espositivi, in cui lo stimolo artistico ed i suoi prodotti si coniugavano al destino turistico di Venezia, che da città rinascimentale dell'immagine si situava progressivamente in simulacro moderno di se stessa e della sua irrealtà.

Se osserviamo le fasi della metamorfosi urbana al livello delle sue manifestazioni ludico-spettacolari, troviamo una ennesima conferma di quanto sopra accennato. I giochi popolari della Serenissima¹⁰ — lotta dei pugni, forze d'Ercole¹¹, regate, caccia del toro, gioco del pallone, della racchetta, ecc. — espressione endogena dell'humus culturale dei veneziani, scompaiono definitivamente con le dominazioni francesi ed asburgiche. Sopravviverà la Regata storica, riproposta nel 1841 con scadenza annuale, il gioco del Lotto, e la

¹⁰ Cfr. G.R. Michiel, *Origine delle feste veneziane*, Venezia, Scarabellin, 1916 e B. Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Firenze, Sansoni, 1961.

¹¹ Cfr. L. Urban Padoan, *Le forze d'Ercole*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1987.

tombola in Piazza San Marco. Momenti questi di scarsa coesione interpersonale, rappresentano però un alto indice di valorizzazione individuale accentrando così l'attenzione del singolo su di sé, o su di un uomo, il vincitore appunto, mai sulla fazione, il piccolo-medio gruppo portatore della spiritualità comune ad un sestiere o parte della città.

Questa rappresentatività ludica avveniva con regolarità ai tempi della Repubblica, che con precisi intenti di controllo sociale mirava a rendere divise e combattive le due fazioni cittadine dei Castellani e dei Nicolotti.

Anche i giochi dei baracconi sembrano cambiare e seguire più che le dominazioni politiche le novità tecniche ed estetiche dei tempi. Giostre ed altalene di ogni tipo — «calci», «cavalli», «barchette», «onda di mare», ecc.¹² — esaltano e sottopongono l'individuo ad esasperate sollecitazioni fisiche. Il piacere del gioco si fa piacere fisico di nuove sensazioni, non quotidiane ma anormali e sinestetiche. Questi marchingegni edonistici del gioco fisico si perfezionano grazie all'uso del ferro, dei motori e dell'elettricità. Le facciate e l'insieme dell'apparato tendono a caratterizzarsi e dotarsi di fregi, cornici, fondali dipinti, assumendo via via quella fantasmagorica scenografia che conosciamo ancor oggi nei moderni luna park¹³.

Verso la fine del secolo, e precisamente per il carnevale del 1894, le giostre e le altalene vengono bandite dalla consueta fiera carnevalesca veneziana per la loro intrinseca pericolosità. Per ironia della sorte, qualche decennio più tardi queste costituiranno la parte preponderante del luna park nell'isola del Lido.

Dalle scarne baracche, giostre e «banchi» del Settecento si arriverà ad un insieme ludico spettacolare autonomo e definito, in cui la parte dedicata al gioco avrà la meglio sugli spettacoli e le esibizioni. Durante il carnevale, oppure al Lido nella stagione estiva, la fiera foranea assunse progressivamente il carattere di parco dei divertimenti, «simulacro del proprio passato [...] simbolo di piacere ed emozione, di coinvolgimento ludico e di abbandono»¹⁴, nei quali

¹² Cfr. G. Pretini, *Dalla fiera al luna park*, cit., vol. II.

¹³ Cfr. S. Calorio (a cura di), *Lo spettacolo viaggiante*, Torino, Assessorato al Turismo Regione Piemonte, 1981.

¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 7.

si assommavano «le più violente sensazioni dello sport unite ad un lato umoristico e gaio»¹⁵.

A fruire del moderno luna park furono le folle anonime di bagnanti veneziani e stranieri; non più gli straccioni e derelitti della Riva degli Schiavoni osservati nel 1856 dal console americano William Howells nel suo libro *Venetian Life*¹⁶, neppure gli aristocratici e popolani in maschera del Settecento, ritratti da Pietro Longhi, da Giandomenico Tiepolo, e descritti dall'abate Coyer, dal Grosley e altri viaggiatori stranieri del secolo XVIII¹⁷.

Coordinate spazio-temporali. Mappe e diari dello svago cittadino

Nel corso del XIX secolo Venezia, benché sembrasse vivere un immobilismo urbano e sociale, subì profonde ristrutturazioni viarie e di arredo urbano¹⁸. Le modificazioni, aggiunte e rettifiche della struttura medievale ricomposero tempi e luoghi dell'essere sociale veneziano.

La città dell'immagine e dello spettacolo settecenteschi, ruotante attorno ai teatri, ai ridotti, a Piazza San Marco e Piazzetta, divenne nel corso dell'Ottocento solamente un ricordo lontano. Venezia tentò ripetutamente di porsi ancora come la città dello spettacolo globale, ma le modalità del vivere cittadino non erano più regolate da un'organizzazione politica aristocratica, particolarmente passiva ed edonista quale fu la nobiltà veneta del XVIII secolo, ma da una piccola e media borghesia commerciante, con intenti politici tiepidi, ideali culturali provinciali, mossa da una morale perbenista e paternalista nei confronti degli altri strati della popolazione¹⁹.

¹⁵ A. Talenti, *Come si crea una città. Il Lido di Venezia. La storia, la cronaca, la statistica*, Padova, Draghi, 1921, p. 118.

¹⁶ Cfr. W. Howells, *Venetian Life*, Lipsia, Tauchnitz, 1883.

¹⁷ Cfr. A. Coyer, *Voyage d'Italie par l'abbé Coyer...*, Paris 1776, vol. II, pp. 79-80; M. Grosley, *Observations sur l'Italie et sur les italiens*, Paris-Londres 1774, voll. 2, pp. 8-9; T. Dandolo, *L'Italia nel secolo passato*, Milano 1853, parte II, pp. 265-266; E. Lundy, *Soggiorno a Venezia*, Venezia, Pasquale Negri, 1855, pp. 210-213.

¹⁸ Cfr. G.D. Romanelli, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, Officina Edizioni, 1977.

¹⁹ Si vedano gli studi storici relativi alla prima e seconda metà del XIX secolo rispettivamente di A. Zorzi, *Venezia austriaca*, Bari, Laterza, 1985, e di E. Franzina, *Venezia*, Bari, Laterza, 1986.

L'ideale di città che andava maturando mirò a rendere agili gli scambi della città al suo interno e con il resto della terraferma mediante la costruzione del ponte ferroviario (1846) e la creazione di lunghi rettilinei viari (via Vittorio Emanuele o Strada Nova nel 1871, via XXII marzo nel 1880, ecc.), la congiunzione delle due parti della città attraversate dal Canal Grande mediante la creazione di nuovi ponti (quello dell'Accademia nel 1854 e quello degli Scalzi nel 1858), la demolizione di vecchi caseggiati per ottenere nuovi campi. A questo «processo di revisione delle strutture della città»²⁰ seguì una configurazione dell'arredo urbano secondo gli ideali ottocenteschi di una città «modernamente illuminata» e dunque percorribile anche di notte, grazie all'illuminazione pubblica a gas prima (1843) ed elettrica più tardi (1905).

I campi come luoghi cittadini, veri nuclei della vita sociale, furono dotati di strutture monumentali, celebranti personalità di spicco nella vita culturale e politica della città. La loro funzione di simulacri civici ricordava un passato memorabile. Essi ispiravano e collegavano l'immaginario agli ideali e ai valori civici del tutto nuovi per una venezianità che a stento era uscita dal tracollo politico e culturale subito con la scomparsa della Serenissima. Ogni monumento copriva un settore della vita cittadina trascorsa: al teatro era preposta la statua di Goldoni in campo San Bartolomeo (1883), per l'indipendenza religiosa e gli studi storici quella di Paolo Sarpi in campo Santa Fosca (1892), per la politica e lo spirito patriottico il bronzo di Manin nell'omonimo campo, ex-campo San Paterniano (1875), per le lettere e gli aneliti risorgimentali la statua del Tommaseo in campo Santo Stefano (1882), e poi il monumento equestre a Vittorio Emanuele II sulla Riva degli Schiavoni (1887), conclusione celebrativa di Venezia al Risorgimento italiano.

La collocazione di questi monumenti commemorativi e galvanizzanti fece da cornice e sfondo, per oltre mezzo secolo, ai concerti musicali di vari gruppi bandistici cittadini, alla cui conclusione non mancò mai l'esecuzione della marcia reale o altro pezzo musicale 'patriottico'. L'inaugurazione degli stessi strutturò — assieme ad altri momenti civici quali le feste dello Statuto, della Regata, plebisciti e votazioni cittadine — rituali e momenti di coagulo sociale

²⁰ G.D. Romanelli, *Venezia Ottocento*, cit., p. 201.

specifici e sconosciuti alla cittadinanza fino ad allora. Le varie dominazioni francesi (1797 e 1806-14) e austriache (1798-1806, 1814-48 e 1849-1866) avevano contribuito in maniera determinante alla ridefinizione dell'assetto cittadino e sociale. Basti pensare all'ideazione dei Giardini Pubblici di Castello avvenuta per opera dell'architetto del teatro La Fenice, il Selva, su commissione di Napoleone stesso, responsabile del riassetto di Piazza San Marco con la demolizione della chiesa del Sansovino per chiudere così la fuga prospettica delle Procuratie con l'innalzamento della cosiddetta Ala Napoleonica, moderna scaenae frons neoclassica che concluse un'epoca.

Già con i francesi e definitivamente con gli austriaci le attrazioni ambulanti dei baracconi furono decentrate sulla lunga e soleggiata Riva degli Schiavoni, che si estendeva dalle Prigioni Vecchie al Ponte di Ca' di Dio, verso i Giardini di Castello.

Nella prima metà dell'Ottocento si verificò dunque tutto un nuovo riassetto dei luoghi dello svago cittadino, decentrato rispetto alla Piazza e Piazzetta, e allineato lungo l'asse Giardinetti Reali (vicino alla Zecca) - Giardini di Castello (nei pressi dell'attuale sede dei Padiglioni della Biennale) con al centro le attrazioni foranee dei cosiddetti «casoti da carneval». Questi venivano innalzati provvisoriamente per il periodo di carnevale nella ex-zona portuale della città, che andava costituendosi sempre più come prima importante località alberghiera.

Tra il mondo dei fieranti e quello degli albergatori veneziani non mancarono gli attriti ed i contrasti, che si conclusero con il decentramento delle attrazioni nomadi nei vari campi di cui è costellata la città.

A partire dall'annessione di Venezia all'Italia, avvenuta nel 1866, l'intero corpo urbano visse un diffuso fenomeno di dislocazione estesa dei luoghi di ritrovo e di trattenimento.

Se i pochi teatri sopravvissuti (sei e successivamente quattro) erano collocati nel centro storico, tra San Marco e Rialto, numerosi e differenziati locali di ritrovo sorsero nei vari sestieri periferici. Birrerie e caffè-concerto furono dotati di un piccolo palcoscenico e offrirono gratis agli avventori brevi sketches canori, spesso rielaborazioni di opere liriche note oppure 'numeri' d'arte varia tra cui il «cinematografo», rispondendo così alle sempre più pressanti esigenze di svago da parte di pubblici popolari giovani.

Va tenuto presente che dal 1866 alla prima guerra mondiale, Venezia conobbe un considerevole aumento demografico, arrivando a contare nel censimento della popolazione residente nella città storica del 1911 la ragguardevole cifra di 154.891 abitanti.

All'estensione dei luoghi seguì una corrispettiva dilatazione dei tempi dedicati allo spettacolo e allo svago.

Alle tre stagioni teatrali del Settecento veneziano, quella di carnevale, dell'Ascensione e autunnale, si venne sostituendo nel corso del XIX secolo una offerta di spettacolo lungo tutto il periodo dell'anno, con le conseguenti implicite aperture della gestione dei teatri anche a quegli intrattenimenti ibridi che abbiamo chiamato 'altro teatro'.

Alle numerose festività civiche e religiose del passato sopravvissero le feste del Redentore, di Santa Marta e della Madonna della Salute ed infine il carnevale. Quest'ultimo, riproposto nell'Ottocento, si può dividere in due periodi, prima e dopo l'unificazione di Venezia all'Italia. Il carnevale del Settecento fu vissuto con sentita e profonda adesione popolare ai modelli comportamentali trasgressivi e ludici mediante l'uso della maschera e la frequente fruizione di spettacoli teatrali e di fiera alla ricerca del piacere e dello svago continui. Mentre quello riesumato nell'Ottocento fu smorzato in parte, sia per una precisa volontà politica (alcune maschere furono persino proibite come quella del «Bernardone»), sia per cause interne al corpo sociale, che non basandosi più sul passato ordinamento civile composto da uno stato oligarchico in 'sintonia' con la base popolare proprio sul comune consumo di svaghi e divertimento, non vi ritrovava più l'ambiente umano atto a recepire i valori di trasgressione e capovolgimento dei ruoli. Particolarmente durante la dominazione austriaca, sussisteva invece la paura del controllo civile ad opera di osservatori, gli «spioni», i quali camuffati attraverso la maschera carnevalesca eccitavano e stimolavano i veneziani allo svelamento dei loro più reconditi pensieri di rivolta, per poi denunciarli al potere politico vigente. Il carnevale allora, più che essere vissuto all'aperto nelle calli e nei campielli — dove a stento sopravvive quanto è rimasto dell'antica fiera carnevalesca dei casotti — si rivolgerà all'interno dei palazzi patrizi e nei teatri, dove appunto era possibile attuare delle forme di controllo e selezione dei partecipanti, vuoi per censo ed estrazione sociale, vuoi per tendenza

politica. Le sale teatrali — in particolare la Fenice ed il Ridotto di Ca' Giustinian — si specializzano e si indirizzano a due tipi di pubblico con modalità rituali proprie. Nel teatro La Fenice l'ultimo giorno di carnevale aveva luogo la cosiddetta «cavalchina», una festa da ballo in maschera dove si radunava il meglio dell'aristocrazia e dell'alta borghesia veneziane; mentre nelle sale del Ridotto si davano oltre una decina di feste da ballo, nelle quali si potevano raccogliere gli altri strati, quelli medio-bassi della popolazione veneziana.

Con la liberazione e l'inserimento di Venezia nel resto dell'Italia, il carnevale verrà gestito da una società di sottoscrittori, in maggior parte ricchi commercianti e benestanti del centro storico, mossi da precisi intenti e mire turistiche. Questo a partire già dall'iniziale rilancio per la stagione invernale del 1866. Infatti la «bene-merita società» si espresse nei confronti della neo-eletta municipalità — alla quale chiese una «conveniente somma» — in questi espliciti termini:

Essendo indiscutibile il vantaggio che deriva al paese dal concorso dei forestieri, abbiamo formato la Società per vedere di attirarne un maggior numero possibile²¹.

A farsi promotori di tale iniziativa furono alcuni giovani della aristocrazia e dell'alta borghesia imprenditoriale veneziana: Pietro Correr, Giacomo D'Angelo Levi, Pietro Minich, Leopoldo Cadorin, ecc., futuri esponenti di spicco nella vita economica e politica post-risorgimentale. Si venne dunque strutturando un tipo di carnevale 'borghese' e utilitaristico per commercianti e negozianti del centro storico. La maschera veneziana resuscitata per l'occasione sarà proprio Pantalone, la tipica figura di commerciante legato alle tradizioni e ai costumi lagunari. Il carnevale del '67 — per la presenza di noti personaggi del risorgimento italiano, da Garibaldi al principe Amedeo di Savoia — si caratterizzò inoltre di una forte carica patriottica²².

Le altre feste, quelle religiose del Redentore, della Salute e di

²¹ Archivio Municipale di Venezia, 1865-69, XI/2/14-16.

²² Cfr. L. Urban Padoan, 1867. *Giuseppe Garibaldi e Amedeo d'Aosta al Carnevale di Venezia*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1987.

Santa Marta, erano accomunate da una estesa convivialità, composta da banchetti e bacchanali allestiti nelle varie parti limitrofe alla città, quali il Lido e la Giudecca, oppure in barca lungo il bacino di San Marco.

A partire dal 1841 si ebbe il ripristino dell'usanza della Regata Storica con scadenza annuale, una tipica forma di agonismo lagunare che vedeva scendere in lizza l'antico spirito gondolieresco della città. Questi e altri minimi eventi cerimoniali e ludici, come ad esempio il gioco della Tombola in Piazza San Marco, riuscirono ad unire i vari strati della popolazione nel divertimento e nel sentirsi corpo sociale, in cui contraddizioni e miserie venivano illusoriamente risolte.

La configurazione degli svaghi cittadini si strutturò spesso, se non sempre, secondo le direttive della nuova classe sociale egemone, la borghesia, che si muoveva con precisi intenti di controllo e sfogo alle tensioni interne²³.

Tra le novità del secolo figurano i «bagni» in laguna per opera degli Stabilimenti Marittimi Rima. Erano grandi piattaforme galleggianti situate nel Bacino di San Marco, nelle quali la piccola e media borghesia della prima metà dell'Ottocento scoprì i piaceri balneari e la libertà che ne derivava. A questo proposito nel 1856 un attento cronista del secolo, Tommaso Locatelli, scrisse sulle colonne della «Gazzetta ufficiale di Venezia»: «Altri ama la libertà de' campi: la libertà vera, l'eguaglianza è nel bagno»²⁴. Significativa testimonianza che apriva una nuova epoca. Infatti a partire dalla metà del secolo l'isola semi-abbandonata del Lido iniziò la sua trasformazione lenta e continua, che doveva portarla a divenire nello scorcio del Novecento la meta estiva privilegiata dai veneziani e dai turisti mitteleuropei.

Notevole impulso agli interscambi interni della popolazione fu dato dalla costituzione, nel 1881, di un servizio pubblico di trasporti marittimi motorizzati: i vaporetto. Nel giro di qualche decennio il nuovo servizio di trasporti contribuì in maniera determinante alla fortuna del Lido e alla sua futura conformazione quale moderna

²³ Cfr. E. Franzina, *Venezia*, cit., p. 87.

²⁴ T. Locatelli, *L'appendice della Gazzetta Privilegiata di Venezia*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1876, vol. XII, p. 33 (dal foglio del 17 luglio 1856).

«ville d'eau»²⁵. Per soddisfare le richieste di spettacolo delle prime folle di bagnanti veneziani al Lido, sorse verso gli anni '70 un teatro estivo all'aperto nella zona della Favorita, più tardi sostituito nel 1895 da uno in muratura, posto nei pressi del viale Regina Elisabetta. Quest'ultimo si distinse nell'offerta di varietà, operette e proiezioni cinematografiche, divenendo così un importante luogo di ritrovo estivo per una collettività che scopriva il tempo libero e gli svaghi balneari²⁶.

Teatri, arene, casotti e cinema. I luoghi effimeri dell'«altro teatro»

Elemento determinante per il riassetto dell'offerta di spettacolo teatrale fu senza dubbio il passaggio di gestione dei teatri cittadini nelle mani della borghesia imprenditoriale. Alle famiglie nobili Giustinian e Grimani subentrò una prima generazione di proprietari-gestori di estrazione borghese (Gallo e Camploy), che avviarono restauri e ristrutturazioni degli edifici, e improntarono la programmazione degli spettacoli.

Escluso il teatro La Fenice, gli altri luoghi teatrali quali il San Benedetto (poi Rossini), il San Luca (poi Goldoni), il San Giovanni Grisostomo (poi Malibran), il San Samuele (poi Camploy) furono provvisti di ampi loggioni, ricavati dalla soppressione delle ultime file di palchetti a favore di ampie gradinate. Questo per permettere una più ampia affluenza di pubblici medio-bassi, attratti pure dal mite prezzo dei biglietti che spesso non superava i settanta centesimi per accedere al loggione.

Modificazione rilevante fu parimenti la trasformazione degli impianti di illuminazione, che passarono dal vecchio sistema a candele di cera al gas, per passare poi all'uso dell'energia elettrica. Questo cambiò la partecipazione sociale e la fruizione dello spettacolo. La forte illuminazione della sala prima dell'evento scenico e la

²⁵ Sull'argomento delle città termali e balneari ideate, progettate e costruite tra Otto-Novecento si veda AA.VV., *Stile e struttura delle città termali*, Atti del congresso tenuto a San Pellegrino, 16-17-18 giugno 1981, a cura di Rossana Bassaglia, Bergamo, Edizioni Banche Commerciali, 1984, voll. 3.

²⁶ Cfr. G. Pecorai, *Appunti per una storia del Lido 1797-1912*, Venezia, Comune di Venezia, 1983. Per una cronaca della vita e degli svaghi inizio-secolo al Lido si veda A. Talenti, *Come si crea una città*, cit.

semioscurità durante lo spettacolo avviò la connotazione del luogo teatrale quale estensione del 'salotto' borghese, nel quale ci si autorappresenta, si chiacchiera, si può ancora flirtare. Ciò almeno fino all'ultimo scorcio del XIX secolo, quando l'illuminazione elettrica impose il buio completo in sala comportando così di riflesso il silenzio tra gli spettatori. La definitiva collocazione delle file di poltrone in platea non consentì più l'andirivieni continuo degli spettatori durante la rappresentazione²⁷. Andare a teatro significò allora buio, silenzio, isolamento fisico del pubblico immobilizzato di fronte al palcoscenico, proibizione di fumare in sala, ecc.; con evidenti modificazioni comportamentali dello spettatore.

Anche gli spettacoli teatrali 'classici' — prosa, balletto e melodramma — subiscono alcune riformulazioni scenotecniche in seguito ai prodigi dei moderni impianti d'illuminazione, che contribuiscono a riformulare i canoni scenografici verso una maggiore attinenza al reale.

Il nome di Mariano Fortuny, inventore della «cupola» cui dette il nome, è legato a Venezia. La sua invenzione — un fondale curvo, quasi una semisfera — attraverso i nuovi prodigi dell'illuminazione elettrica riusciva a creare e rappresentare il cielo e le nuvole con considerevoli effetti realistici di infinito e di eterea inconsistenza²⁸.

Nel corso dell'Ottocento lo spazio scenico andrà assumendo sempre più le caratteristiche di una gigantesca scatola ottica, il cui otturatore era formato dal sipario, che si calava necessariamente ad ogni cambio di scenografia.

Attraverso la gestione borghese dei teatri veneziani si rafforza la vendita libera dei biglietti, che inizialmente convisse a fianco del vecchio sistema della vendita-affitto dei palchi. Si perfezionò inoltre il sistema degli abbonamenti per cicli di spettacoli. L'abbassamento dei prezzi dei biglietti e la differenziazione dei posti a sedere contribuì ad immettere separatamente nel luogo teatrale, specie nel loggione, i ceti sociali medio-bassi e popolari, mentre in platea si collocavano gli strati medi in attesa di poter ascendere ai palchetti, se-

²⁷ Alcune interessanti osservazioni sul comportamento in sala del pubblico teatrale ottocentesco sono in R. De Angelis, *Café chantant*, Firenze, La Casa Usher, 1984, p. 13 e *passim*.

²⁸ Cfr. G. Isgrò, *Fortuny e il teatro*, Palermo, Ed. Novecento, 1986.

de esclusiva e privilegiata dell'aristocrazia e della popolazione abiente.

L'ultima organizzazione manageriale dei teatri Malibran, Rossini e Goldoni sarà rappresentata dalla ditta Baldanello-Merkel-Patrizio, che improntò gradatamente l'offerta di spettacolo a tipologie eterogenee e popolari, assicurando così all'impresa un successo se non 'culturale', almeno di 'cassetta'.

La dilatazione delle stagioni teatrali attraverso una proposta spettacolare continua lungo tutto il periodo dell'anno, fu resa possibile proprio per merito dell'immissione di tipologie spettacolari spurie e ritenute perciò culturalmente basse e 'popolari'. Anche se di fatto queste si erano emancipate dal loro luogo d'origine — i baracconi della Riva, i caffè concerto, i teatri estivi ed i giardini pubblici — dovevano ancora essere completamente accettate dal pubblico borghese.

I teatri Malibran, Rossini, Goldoni, Camploy, Minerva (ex Teatro San Moisè), benché ognuno fosse aperto ad un insieme vario di spettacoli sia teatrali tout court che dell'«altro teatro», mirarono a specializzarsi e a porsi nei confronti della città con una determinata 'immagine' e con tempi e offerte ludico-spettacolari proprie, indirizzate ad un tipo specifico di pubblico 'egemone', anche se eterogeneo nella sua composizione, al quale si aggregarono altre fasce di spettatori 'aggiunti', quasi ospiti.

Così mentre il teatro La Fenice fu consacrato quale tempio della opera lirica, dei concerti musicali, e del balletto-pantomima, i teatri Rossini e Goldoni si qualificarono come spazi della prosa e dell'operetta indirizzati ad un pubblico borghese, il San Moisè dal 1871 cambierà nome in Minerva e si specializzerà negli spettacoli marionettistici, fruiti dai pubblici più diversi, il Malibran per la sua particolare disposizione ad accogliere gli spettacoli circensi verrà persino soprannominato «Malibran dei cavalli» e considerato il luogo teatrale più 'democratico'.

Lo spazio teatrale veneziano durante il XIX secolo si definisce e si ricompone secondo spinte e sollecitazioni diverse. Non basta spiegare il fenomeno con la semplicistica affermazione di bisogno di svago, evasione o conferma di una collettività, e neppure con le motivazioni puramente economiche degli impresari, gestori o proprietari dei teatri e degli altri luoghi deputati all'intrattenimento

cittadino. Vi è dell'altro: cambia la struttura intera della società veneziana, inserita quale periferia di un'Europa e di un'Italia nascenti. I teatri veneziani furono vissuti in maniera del tutto diversa rispetto al Settecento. Se tuttavia questi rimasero ancora i luoghi propri della rappresentazione, vi furono anche luoghi e strutture urbane polifunzionali caratterizzate da peculiari esibizioni ed intrattenimenti ludici.

Le sale del Ridotto si distinsero per la loro attività di spazi parateatrali, dedicati sia alle rappresentazioni di piccole compagnie comiche e d'arte varia, sia ad attività espositive plurime, dalle statue e dagli automi dei cosiddetti «musei meccanici», meglio conosciuti come «musei delle cere», ai fenomeni viventi quali giganti, nani, donne barbute etc. Vi trovarono posto persino allestimenti con scatole ottiche ossia i «cosmorami», inoltre «panorami», «diorami» e proiezioni con lanterne magiche e cinematografiche. Durante il carnevale, come abbiamo visto, diventava la sede deputata di numerose feste danzanti con ingresso a pagamento, poi, con la bella stagione, oltre alle suddette 'attrazioni' si offriva persino quale sala per pattinaggio a rotelle, il cosiddetto «skating ring». Sul finire del secolo, sulla scia della moda per il varietà, assume il nome di Teatro Eden concentrandosi in questo genere di intrattenimento, alternandolo alle prime proiezioni cinematografiche, fino a che queste non sarebbero diventate l'attrazione principale dei veneziani. A partire dal 1905, cambiò nuovamente nome in Cinematografo Mondiale Radium e divenne la prima sala cinematografica cittadina ad impianto fisso, con programmazione regolare e continuata lungo tutto il periodo dell'anno.

Vita effimera e meno duratura del Ridotto ebbero altri spazi più o meno teatrali, costruiti per soddisfare una sempre maggiore richiesta di spettacolo da parte degli strati medi della popolazione veneziana: gli anfiteatri diurni. L'Arena Gallo fu attiva dal 1815 al 1820 nella parrocchia di Santa Maria Zobenigo. Fu attivo saltuariamente, verso gli anni Trenta, l'Anfiteatro Diurno ai Giardini di Castello; mentre intorno agli anni Ottanta, nella stessa zona nei pressi della cosiddetta Mantagnola, sarà attivo un ristorante caffè-concerto dotato pure di un piccolo teatro all'aperto. Al Lido troviamo due teatri, uno all'aperto nella zona della Favorita o del Boschetto, attivo fino agli anni Ottanta, l'altro, costruito nel 1895 po-

co distante dal viale Regina Elisabetta, rimarrà in funzione fino agli anni Venti del nuovo secolo. Entrambi si caratterizzarono per il tipo di spettacoli di facile consumo, senza altra velleità che quella di far sorridere e divertire le folle gaudenti di bagnanti e turisti di passaggio per il Lido.

Altro singolare luogo di spettacolo fu la sala teatrale in Calle dei Fabbri a San Moisè. Fu la sede degli spettacoli marionettistici dal 1838 al 1868, in particolare quelli del noto animatore veneto-friulano Antonio Reccardini, famoso per aver dato vita all'originale figura di Facanapa.

A San Girolamo in Calle del Carro vi fu un'altra sala per le marionette, il cosiddetto Teatro Gerolamo, di vita breve e sporadica nella prima metà dell'Ottocento. Nella zona di San Cassiano, in una sala non ancora bene identificata, fu attivo un altro marionettista veneziano, Giacomo De Col, al quale va il merito di aver riadattato nel 1871 quanto rimaneva dell'antico teatro San Moisè; più tardi, nel 1880, dopo una radicale ristrutturazione lo chiamò Teatro Minerva, dedicandolo per oltre un ventennio agli spettacoli d'animazione. Non vanno trascurate le sale teatrali nelle quali operarono alcune compagnie filodrammatiche e le scuole di declamazione²⁹ nelle quali si sviluppò un tipo di operatività culturale e teatrale dilettaistica, animata da una visione dell'evento teatrale come diletto ricreativo e morale.

I professionisti ambulanti che a carnevale erigevano le loro baracche in Riva degli Schiavoni erano animati da ben altri propositi. Il loro intrattenimento 'foraneo', proveniente dal di fuori della città, rispondeva ad un preciso professionismo nomadico con antiche tradizioni e forme culturali proprie risalenti alla fiera commerciale tardo-medievale. Una lunga tradizione, dunque, che aveva le sue radici anche a Venezia nella Fiera della Sensa o dell'Ascensione a partire dall'XI e XII secolo, e che verso il XIV secolo si consolidò con il formarsi del carnevale. Punto mediano tra il nord e il sud,

²⁹ Nella seconda metà dell'Ottocento furono attive a Venezia le seguenti Società filodrammatiche: la Silvio Pellico in Salizada San Samuele, la Francesco Augusto Bon in Fondamenta San Felice, la Carlo Goldoni a San Luca, la Vittorio Alfieri sulle Zattere, la Teobaldo Ciconi a San Silvestro, la Vittorio Salmini sulla Riva degli Schiavoni, la Zustiniani attiva nell'ex Teatro San Moisè allora Minerva (cfr. E. Volpi, *Storie intime di Venezia Repubblica*, Venezia, Elli Visentini, 1893, pp. 231-232).

l'est e l'ovest dell'Europa, Venezia per secoli divenne la meta obbligata di mostratori di animali ammaestrati, istrioni e bagatellieri, cantastorie e comici ambulanti, imbonitori, maghi e «stroleghe», funamboli ed acrobati, e tutto un insieme di «fieranti» spesso confusi con mendicanti, cerretani, ladri, soldati di ventura, assassini, tagliatabarri, mezzani, questuanti e zingari. Gli ambulanti con spettacoli e divertimenti dell'Ottocento portarono a compimento quella separazione dell'intrattenimento dal mondo della fiera commerciale iniziata già nel secolo precedente, e si posero come dispensatori di svago ludico-spettacolare, indirizzato in special modo ai pubblici popolari, che non potevano ancora permettersi il lusso dello spettacolo teatrale. Il periodo della loro attività coincideva con il carnevale, mentre agli inizi del XX secolo, inizieranno anche ad affollare i viali e gli orti del Lido durante le stagioni estive.

La parabola dei «casoti da carneval» si concluderà con due avvenimenti significativi: il rifiuto di installare baracconi in Riva degli Schiavoni a partire dal 1905, a causa dei ripetuti contrasti tra il mondo variopinto e rumoroso che si veniva a creare attorno alla fiera e la realtà turistico-alberghiera che vedeva minacciata la tranquillità dei propri clienti; altro fenomeno esemplare fu la creazione al Lido, nel 1914, di un moderno luna park stabile, grazie all'investimento di capitali di una società inglese, la Lido Scenic Rewlays C. Limited, capitanata da Nicolò Spada, uno spregiudicato imprenditore alberghiero, azionista e fondatore della Compagnia Italiana Grandi Alberghi (C.I.G.A.). Nel nuovo 'parco dei divertimenti' vennero banditi i baracconi con pubblici spettacoli comico-drammatici, pantomimici e cinematografici, a favore di attrazioni ludiche, dalle giostre ai tiri al bersaglio, tra i quali spiccava un moderno impianto di montagne russe.

Questa progressiva sparizione del mondo ambulante è imputabile alla trasformazione storica della città e dei suoi pubblici, al rifiuto tipicamente borghese per una realtà effimera, di incantamento futile, straniante e peccaminoso che connotò da sempre le baracche delle meraviglie. Queste, benché si adeguassero alle novità tecnico-scientifiche, tra cui i motori a vapore, la fotografia, il cinematografo, i raggi Rontgen, ecc. e le veicolassero filtrate nello spirito positivista del tempo, rimasero una realtà parallela, doppia, di sogno ed enfasi irreali. Ma il peggio era che venivano frequentate dagli strati

meno abbienti della popolazione. Ecco com'è descritto l'ambiente umano da un albergatore del Lido agli inizi del XX secolo:

Per l'elemento che li esercita e per quello che li frequenta quei casotti, specialmente, costituiscono pure una bruttura intollerabile per chiunque non ami le sozzure ed il turpiloquio³⁰.

L'ambiente non doveva essere certo rassicurante e consono alla vigente 'moralità' borghese. Luoghi effimeri di evasione, visione e visionarietà incontrollabili, i baracconi sono ancor oggi visti come spazi di una 'non cultura'.

In realtà, quegli spazi seppero diffondere nella città un immaginario popolare comune all'Italia e all'Europa, veicolarono temi e modalità percettive particolari, esaltarono bisogni ed esigenze dei pubblici popolari, che si trovarono più tardi a recepire in modo inconsapevole il nuovo linguaggio cinematografico.

Le prime sale cinematografiche ad impianto fisso e a programmazione regolare furono definite a volte con il termine di «peoceti», a causa della loro povertà nell'arredamento e le esigue e ridotte dimensioni interne. Erano spesso ricavati da locali di fortuna — ex scuole di arti e mestieri, chiese sconstate, magazzini, depositi e ristoranti — e ricordavano molto da vicino le scarse baracche della fiera, il loro carattere effimero e provvisorio. A partire dal 1906, con la diffusione delle sale cinematografiche cittadine si innescarono nel pubblico tempi di fruizione più rapidi, non impegnativi come gli appuntamenti serali nei teatri. Era qualcosa che ricordava l'andare per casotti, nei padiglioni delle meraviglie, all'interno dei musei scientifici, nelle buie sale dei teatrini «meccanici-ottico-pittorici».

Questo parallelo tra le prime sale cinematografiche e i baracconi è rafforzato anche da un'altra considerazione non trascurabile: a gestire quelle prime sale furono alcuni ex-ambulanti, in particolare i fratelli Domenico, Almerigo e Luigi Roatto³¹.

³⁰ Protesta conservata presso l'Archivio Municipale di Venezia, 1900-04, XI/5/13, datata il 7 giugno del 1904.

³¹ Cfr. C. Montanaro, *Gli ambulanti impresari veneti Luigi e Almerigo Roatto*, in A. Bernardini (a cura di), *Cinema e storiografia in Europa*, Atti del convegno internazionale tenutosi a Reggio Emilia, 30 novembre - 1 dicembre 1984, Comune di Reggio Emilia, 1986, pp. 189-204.

Questo passaggio dal baraccone alla sala fissa venne accelerato anche dal fatto che, in quell'inizio secolo, la fiera ambulante non godeva molto credito presso la municipalità, restia sempre più a concedere permessi di plateatico per le attrazioni foranee. Le proiezioni cinematografiche comparvero a Venezia per la prima volta nel luglio del 1896. Da allora furono presentate per un decennio nei teatri cittadini, Minerva, Malibran, Rossini, Goldoni e nelle sale del Ridotto. Significativa fu la scelta della prima sede di proiezione, il Teatro Minerva, luogo teatrale per antonomasia dedicato a spettacoli marionettistici. Poco dopo l'apparecchio dei Lumière venne trasferito nel più capiente teatro veneziano, il Malibran (1500-2000 posti), e dato in pasto agli occhi incantati della folla.

La fase intermedia, tra il 1897 e il 1905, venne gestita in maniera del tutto improvvisata, tanto che l'esercizio del cinematografo sfuggì di mano ai suoi inventori e seguì strade diverse.

Ogni luogo deputato di spettacolo fu spazio ottimale per qualsiasi tipo di proiezione. Nei teatri come nei caffè concerto, al Ridotto come al teatro estivo del Lido, il cinematografo si proponeva con modalità visive che variavano a seconda del proiezionista-gestore-proprietario. Questi era spesso un illusionista che aveva cambiato la vecchia lanterna magica con l'ultima novità, oppure ex-ambulanti foranei che compresero per primi in Europa l'alto valore spettacolare del mezzo e le sue illimitate possibilità di utenza.

Terza tappa: i cinematografi. A Venezia se ne aprirono tra il 1906 ed il 1915 ben 27³²! Una cifra che rivela un fenomeno quanto mai inusitato, se confrontato con il numero di sale di altre città italiane. Questi spazi labili dell'ultimo incantamento visivo, alcuni di vita breve e sporadica, altri con maggiore continuità e regolarità, assunsero una importanza rilevante quali luoghi di spettacolo alternativi al teatro per l'eterogeneo e pur tuttavia indifferenziato pubblico veneziano. Nascevano intanto i primi tentativi locali di un'industria cinematografica rappresentata a Venezia dall'Unione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini.

Dello stesso autore si veda *Appunti per una storia del cinema muto a Venezia*, in AA.VV., *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Venezia, Assessorato alla Cultura, 1983, pp. 181-199.

³² Questi dati sono stati confrontati e verificati attraverso una attenta consultazione dell'*Annuario del Veneto 1909-10*, e la *Guida Commerciale Mangiarotti 1913*, Venezia.

Il teatro delle meraviglie

Accanto ai tre generi del teatro delle meraviglie: *esotico*, *troubadour* e *soprannaturale*, scandagliati dalla Winter nel suo saggio *Le Théâtre du Merveilleux* del 1969³³, si possono rilevare e aggiungere altre tendenze spettacolari relative all'«altro teatro» dell'Ottocento e del primo Novecento: la *mercurialità tecnica*, la *corporeità proteiforme* e la *multiformità visiva*.

Per *mercurialità tecnica* si intende la spettacolarizzazione del movimento, specie quello meccanico, frutto della tecnica e del progresso. Questa tendenza è ravvisabile un po' ovunque durante l'Ottocento, dai motori a vapore esposti davanti alle baracche con automi alle pericolose e affascinanti ascensioni con aerostati.

Rientra nella mercurialità tecnica anche la nuova percezione dello spazio operata dai nuovi mezzi di trasporto. Treno e vaporetti rendono più veloci gli scambi e di conseguenza il proprio tempo interiore. Gli spettacoli rispondono a questa velocità diffusa e si fanno più brevi, composti da molte piccole esibizioni, allo scopo di soddisfare il tempo personale ormai calibrato non più sulle stagioni, o sui rituali civili e religiosi, ma sul tempo della macchina.

La *corporeità proteiforme*, esprime e comprende una tendenza costante nel mondo dello spettacolo ma vissuta con particolare interesse nel XIX secolo, quella dell'esibizione enfatica e multiforme del corpo dell'artista, affermato in negativo nelle esposizioni di fenomeni viventi, esaltato nelle forme sensuali delle artiste impegnate in spettacoli di quadri viventi, varietà, circo equestre ecc., oppure nelle musculature possenti di atleti, lottatori, pugili, non ritrovato nella perdita del corpo da parte di clowns e augusti, confuso tra i due sessi nelle esibizioni di macchietti, eccentrici, oppure in cavallerizze, atlete e pugilatrici maschiline.

Genere che pervade tutti gli ambiti dell'«altro teatro», la *multiformità visiva* è la preponderanza del visibile, vario e parcellizzato, negli spettacoli, esibizioni e trattenimenti ludici. Questo viene attuato in vari contesti spettacolari, dalle proiezioni con lanterne magiche alle vedute ottiche, panorami, diorami, vedute stereoscopiche, musei delle cere, spettacoli con marionette, burattini e automi, se-

³³ Cfr. M.H. Winter, *Le théâtre du merveilleux*, cit.

condo grammatiche, sintassi e formule narrative ottiche che saranno inglobate e riorganizzate più tardi nel linguaggio filmico.

L'offerta di meraviglie muta con il variare dei tempi, segue le mode ed i nuovi immaginari urbani. Cambiano i soggetti e le specifiche attrazioni ma restano immutate le reazioni emotive di sbalordimento, stupore e meraviglia, caratterizzate dalla compresenza di choc e ipnosi. L'incanto irrazionale mediante lo spaesamento conduce lo spettatore verso una realtà enfatica, doppia, nella quale le coordinate del tempo e dello spazio risultano alterate e con esse la percezione stessa che il soggetto ha di sé. Iperrealtà spettacolare dunque, per uno spettatore-superuomo.

Il mito del progresso, del movimento, della macchina, dei ritrovati tecnici, della conoscenza scientifica avevano costellato per casi isolati gran parte del pensiero ottocentesco. Le conseguenze ultime di quella cultura positivista, famelica e ossessionata di svaghi e immagini, conoscerà il suo apice nella diffusione del cinematografo. Al di là dell'importanza che venne ad assumere come dinamico coagulo visivo, il nuovo mezzo si strutturò inizialmente secondo modalità fruttive, organizzative e produttive attinte dal mondo del teatro e della fiera, a seconda se a distribuire l'ultima manna visiva fossero ex-illusionisti teatranti oppure ex-ambulanti, lanternisti, mostratori, ecc. Con il sedimentarsi della visione filmica nelle sale cittadine, si affinano nuovi modelli e forme comportamentali e dell'immaginario, con la logica conseguenza di farne scomparire altri.

Lo sviluppo della distribuzione e organizzazione cinematografica attraverso il noleggio e non più la compravendita delle pellicole, eliminerà dal mercato la gestione ambulante e con quella il rapporto quasi personale dell'evento spettacolare con gli spettatori da un lato e chi offriva lo spettacolo dall'altro.