νωνικό του ρόλο όμως προσπάθησε να είναι· να διαβάζαμε για υπεύθυνους και λιγότερο υπεύθυνους πατέρες, που πετούν τα πατριαρχικά δεκανίκια τους χωρίς να επιπεδοποιούνται στους uni sex- παραλογισμούς των φεμινιστικών συνθημάτων, για συντρόφους και φίλους των παιδιών τους, για συμπόνια και ανθρωπιά, για ενδιαφέρον και συμπάθεια, για καλλιεργημένες διανθρώπινες σχέσεις και οικογενειακή συνοχή, για λιγότερο ακραίες καταστάσεις και πιο «ομαλές» (με επίγνωση του προβληματισμού) σχέσεις. Βέβαια με το υλικό αυτό δεν γίνεται τόσο εύκολα δραματικό έργο· αλλά λίγη αισιοδοξία είναι το οξυγόνο της σκέψης και της ψυχής, χωρίς ελπίδα το μέλλον συρρικνώνεται σ' ένα βιολογικό καθήκον. Η λογοτεχνία του 20ού αιώνα αρέσκεται στις αρνητικές πλευρές και στον παλιμπαιδισμό των «χαμένων» παιδιών. Αλλά οι πατεράδες που απουσιάζουν – απλώς απουσιάζουν· ας τους ξεχάσουμε. Θα γίνουμε εμείς. Και δε θα επαναλάβουμε τα σφάλματά τους.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

BEATE HANNEMANN

Im Zeichen der Sonne. Geschichte und Repertoire des Opernhauses «La Fenice» von seiner Gründung bis zum Wiener Kongreß (1787-1814)

[Στον αστέρα του ηλίου. Ιστορία και ρεπερτόριο της όπερας «La Fenice» (Ο Φοίνιξ) από την ίδρυσή του ώς το Συνέδριο της Βιέννης (1787-1814]. Frankfurt/M. etc., Peter Lang 1996 (Dialoghi/Dialogues, Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, vol. 2). Σελ. 332, 4 εικ.

Πρόκειται για εξαιρετική μονογραφία (συγχρόνως διατριβή επί διδακτορία στο Πανεπιστήμιο του Hannover) της ιστορίας της πρώτης φάσης της πιο περίφημης όπερας της Βενετίας, η οποία πρόσφατα κάηκε σχεδόν ολοσχερώς και ξαναχτίζεται, εφάμιλλης της Σκάλας του Μιλάνου και άλλων ονομαστών λυρικών σκηνών της Ιταλίας του 19ου αιώνα, όπου έγιναν πολλές από τις πρεμιέρες του Bellini, του Donizetti και του Verdi. Η εργασία στηρίζεται σε εκτενέστατες αρχειακές έρευνες στο Archivio storico del Teatro La Fenice (Fondazione Ugo e Olga Levi), στο Archivio di Stato στη Βενετία, στη Fondazione Giorgio Cini, στις βιβλιοθήκες της Casa di Goldoni, του Museo Civice Correr, στη Μαρκιανή, τη βιβλιοθήκη Querini Stampalia, στο Archivio di Stato του Μιλάνου και τη βιβλιοθήκη του Museo Teatrale alla Scala di Milano. Αυτή η διευκρίνιση κρίνεται απαραίτητη, γιατί ειδικά τον τελευταίο καιρό η βιβλιογραφία για το πιο σημαντικό θέατρο της Βενετίας έχει εμπλουτιστεί σημαντικά: M. Brusatin/G. Pavanello, *Il Teatro La Fenice. I progetti, l' architettura, le decorazioni*, Venezia 1987 (περιορίζεται όμως στην αρχιτεκτονική, βλ. επίσης Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, 2 τόμ., Αθήνα 1994, σσ. 69, 124, 158, 227, 381, 384, 391 εξ. και εικ. αρ. 125, 159 και 227)· M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano 1983· σημαντικά κεφάλαια βρίσκονται και στη γνωστή μονογραφία του N. Mangini, *I Teatri di Venezia*, Milano 1974 και των L. Zorzi/M. T. Muraro/G. Prato (eds.), *I Teatri pubblici di Venezia*, Venezia 1971, συμπληρώνοντας την παλαιότερη ή και περιστασιακή βιβλιογραφία: M. N. Mocenigo, *Il Teatro La Fenice. Note storiche e artistiche*, Venezia 1926 και *I teatri nel mondo. La Fenice.*, ed. G. Pugliese, Milano 1972. Τη δυσαναλογία ανάμεσα στον αριθμό πηγών που υπάρχουν και την επεξεργασία και ερμηνεία τους σχετικά με το θέατρο «La

Fenice» τόνισε πρόσφατα ο ιστορικός της μουσικής John Rosselli (*The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge 1984, σσ. 206 εξ.· βλ. επίσης του ίδιου, Il sistema produttivo, 1780-1880, στον τόμο: L. Bianconi/G. Pestelli (eds.), *Storia dell' opera italiana*. Parte II: *Sistemi*, vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino 1987, σσ. 77-165). Ακόμα και το ρεπερτόριο δεν έχει αποκατασταθεί σ' όλες τις λεπτομέρειες, ιδίως για την πρώιμη φάση (βλ. τελευταία M. Girardi/F. Rossi, *Il Teatro La Fenice. Crologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia 1989). Τα μεγαλύτερα κενά βέβαια υπάρχουν στη διερεύνηση του λιμπρέτου, που το 1986 ακόμα αναφέρεται στη συγκριτική φιλολογία ως «terra incognita» (A. Gier, *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986, σ. 13), αν και, ιδιαίτερα για την Ελλάδα, έχει βαρύνουσα σημασία στο τέλος του 18ου αιώνα (βλ. τη μετάφραση των «Ολυμπίων» του Μεταστάσιου από το Ρήγα, καθώς και τη μετάφραση του λιμπρέτου της όπερας του Gluck «Ορφέας και Ευρυδίκη» από τον Γεώργιο Σακελλάριο· Β. Πούχνερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*. Αθήνα 1995, σσ. 245 εξ.). Ο χώρος της διερεύνησης του λιμπρέτου της όπερας από φιλολογική και μουσικολογική άποψη ανήκει στους χώρους, που εξελίσσονται δυναμικά τα τελευταία χρόνια (βλ. ενδεικτικά: F. Labussek, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels*, Frankfurt/M. etc. 1994· R. Angermüller, «Grundzüge des nachmetastasianischen Librettos», *Analecta Musicologica* 21, 1982, σσ. 192-235· K. Hortschansky, «Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts», στον τόμο του ίδιου, *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung*, Hamburg/Eisenach 1991, σσ. 233-252· O. Landmann, «Beobachtungen zur venezianischen farsa um 1800», στον τόμο: W. Kirsch/S. Döhring (eds.), *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, Laaber 1991, σσ. 97-114). Άλλωστε και η ιστορία της opera seria στα τελευταία χρόνια του 18ου αιώνα, δηλαδή η μεταστασιακή και μετά τον Μεταστάσιο εποχή, έχει ακόμα αρκετά κενά (βλ. A. Gerhard, «Republikanische Zustände – Der *tragico fine* in den Dramen Metastasios», στον τόμο: J. Maehder/J. Stenzl (eds.), *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1994, σ. 27-65). Ακριβώς αυτή η εποχή όμως ενδιαφέρει ιδιαίτερα την Ελλάδα. Είναι άλλωστε και η εποχή, όπου η Γαλλική Επανάσταση ασκεί ιδιαίτερη γοητεία στην ιταλική ιντελιγκέντσια και ιδίως στους αριστοκράτες της Βενετίας και επηρεάζει τη θεατρική παραγωγή με φραγκόφιλα ή κρυπτοφραγκόφιλα έργα (τελευταία αυξήθηκε το ενδιαφέρον γι' αυτή την πλευρά του ιταλικού θεάτρου· βλ. ενδεικτικά: G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro. Antinomie del teatro giacobino in Italia (1796-1805)*, Bologna 1985· M. Montanile, *I giacobini a teatro. Segni e strutture della propaganda rivoluzionaria in Italia*, Napoli 1984· G. Santato, Il teatro patriottico italiano. *Atti del convegno di studi sul teatro e la Rivoluzione francese*, Vicenza 1991, σσ. 321-332 κτλ.).

Η caduta di Venezia, που «γιορτάζεται» φέτος (1997) με διάφορες εκδηλώσεις, πτώση που έκλεισε τον κύκλο της επί χίλια χρόνια κυριαρχίας της θαλασσοκράτειρας Γαληνοτάτης με τις μυθικές γιορτές και τα θέατρά της, επήλθε με την πρώτη κατοχή του Ναπολέοντα το 1797, η οποία κράτησε λίγους μήνες μόνο (από το Μάιο ώς τον Οκτώβριο), αλλά πυροδότησε θερμές αντιδράσεις στους πνευματικούς κύκλους· ακολουθεί η πρώτη αυστριακή κατοχή ώς τα Χριστούγεννα του 1805, οπότε αρχίζει το γαλλικό regno italico, η φάση της δεύτερης γαλλικής κατοχής, η οποία τερματίζεται τον Απρίλιο του 1814, για να αρχίσει η δεύτερη φάση της αυστριακής κατοχής, που θα κρατήσει ώς το 1866. Αλλά αυ-

τή η φάση βρίσκεται έξω από το ενδιαφέρον της μελέτης αυτής. Σχεδόν από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του, το πιο «παρουσιαστικό» θέατρο της Serenissima έχει να αντιμετωπίσει την αστάθεια των καιρών: το τέλος της κρατικής ύπαρξης της Δημοκρατίας του Δόγη και την τετραπλή αλλαγή αντιθετικών κατοχικών δυνάμεων. Η πολιτική και ιστορική συγκυρία ενδιαφέρει ιδιαίτερα τη μελετήτρια· πώς οι αλλεπάλληλες αλλαγές, η οικονομική και πολιτική κρίση επηρεάζουν τη λειτουργία του θεάτρου, το ρεπερτόριο και την ιδεολογική, φανερή ή κρυφή στράτευση των λιμπρέτων. Για το θέατρο «La Fenice» μάλιστα μπορούν να διακριθούν δύο σταθερές: επίδραση του τεκτονισμού (σε αρχιτεκτονική, διοίκηση και λιμπρέτα) και ιακωβινικές τάσεις, οι οποίες μετατρέπονται μετά το 1800 σε γενικότερα φραγκόφιλες, ενώ με λίγες εξαιρέσεις δεν υπάρχουν φιλοαυστριακές τάσεις. Αυτό δίνει στο νέο θέατρο της Βενετίας μια προοδευτική διάσταση, παρ' ότι τα μέλη της Θεατρικής Εταιρείας και οι κάτοχοι των θεωρείων ήταν παλαιοί Βενετοί αριστοκράτες.

Το πρώτο μέρος του βιβλίου (σσ. 17-28) αναλύει σύντομα το θεατρικό και μουσικό πολιτισμό των Βενετσιάνων στο τέλος του 18ου αιώνα: «L' amore e lo studio della musica erano nel sentimento e nell' educazione de' veneziani» (T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica, rappresentate nel Secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia 1897 ανατύπωση 1979, σ. XXVI). Διέθετε συνολικά 16 θέατρα, από τα οποία επτά πραγματοποίησαν παραστάσεις όπερας – αυτό σε μια πόλη, όπου ο πληθυσμός το 1790 ανερχόταν μόλις σε 137. 000 κατοίκους. Στα θεωρεία των θεάτρων έγιναν οι διαπραγματεύσεις με ξένους πρεσβευτές, κλείνονταν εμπορικές συμφωνίες, εκεί συζητούσαν οι αριστοκράτες και τις νεότερες ιδέες του Διαφωτισμού. Ανάμεσα στο μασκαρεμένο πλήθος (η μεταμφίεση ήταν υποχρεωτική) των θεατών υπάρχουν όμως και εκπρόσωποι της κρατικής Ιεράς Εξέτασης, που κατασκόπευε τον κόσμο. Το πρώτο θέατρο όπερας στη Βενετία ήταν το San Cassiano (1637), μετά το San Samuele (1656, από το 1710 ανεβάζει και όπερες), το San Giovanni Crisostomo (1678, ώς τα μέσα του 18ου αι. το πιο σημαντικό) και San Benedetto (1756 ώς τα τέλη του 18ου το πιο σημαντικό). Τα θέατρα γενικά χαρακτηρίζονταν από ειδικεύσεις στο ρεπερτόριο· υπήρχαν τρεις σαιζόν: 1) του καρναβαλιού (26.12.-30.3., επίσκεψη μόνο με μάσκα), 2) της Αναλήψεως (ανήμερα 30.6.) και 3) του φθινοπώρου (1.9.-1.11.). Όλα τα θέατρα είχαν θεωρεία, τα οποία ήταν σύμβολο του κοινωνικού status των κατόχων (ενοικιαστών) τους· η «guerra dei palchi» υπήρχε ήδη κατά το 17ο αι. (R. Giazotto, «La guerra dei palchi», *Rivista Musicale Italiana* I/2, 1967, σσ. 245-286, *Nuova Rivista Musicale Italiana* I/3, 1967, σσ. 465-508, III/5, 1969, σσ. 906-933, V/6, 1971, σσ. 1034-1052). Τα πιο περιζήτητα θεωρεία ήταν του πρώτου και του δεύτερου διαζώματος. Τα θέατρα υπάγονταν στη δικαιοδοσία του Consiglio dei Dieci, που ήταν από το 1628 υπεύθυνο για τις μεταμφιέσεις, τις κωμωδίες και της συναυλίες· το Magistrato alle Pompe επενέβαινε στην περίπτωση παραβάσεων του νόμου, σε σκάνδαλα και ταραχές. Το Consiglio ήταν επίσης υπεύθυνο για την καταβολή από τους impresari πριν από κάθε σαιζόν της καθιερωμένης χρηματικής εγγύησης και ασκούσε και τα καθήκοντα της λογοκρισίας· ειδικά προς τα τέλη του 18ου αι. προσπάθησε να αποτρέψει επαναστατικές επιδράσεις από τη Γαλλία στα λιμπρέτα των έργων που προορίζονταν για παράσταση· τιμωρίες όμως αναφέρονται πολύ σπάνια στις σχετικές πηγές. Τα θέατρα λοιπόν κατείχαν μιαν ιδιάζουσα θέση στην βενετική κοινωνία: συμφύρονταν με εμπορικά συμφέροντα και κρατικές γιορτές, ήταν πανάκριβες επιχειρήσεις αλλά συγχρόνως και αποδοτικές, πράγμα που προϋπέθετε μια πλούσια περιβάλλουσα κοινωνία. Αυτές οι πλαισιωτικές συνθήκες άλλαξαν ριζικά με την caduta της Repubblica del leone.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου (σσ. 29-192) πραγματεύεται την ιστορία της πρώιμης φάσης του teatro La Fenice, πρώτα τη φάση της ίδρυσης (1788-1792) (σσ. 29 εξ.): μετά την πυρκαγιά του San Benedetto (1774) συγκροτήθηκε νέα Εταιρεία Θεάτρου με σκοπό την ανέγερση νέου και πρωτοποριακού θεάτρου στη Βενετία· υπήρχαν πέντε πρόεδροι και η ανέγερση χρηματοδοτήθηκε από ποσά που κατέβαλαν οι μελλοντικοί ενοικιαστές θεωρείων, ανάμεσά τους εκπρόσωποι των πιο φημισμένων οικογενειών της Βενετίας. Μερικά μέλη της Εταιρείας χαρακτηρίζονταν για τις διαφωτιστικές τους πεποιθήσεις και ικανός αριθμός ήταν και μέλη τεκτονικών στοών (από τα 174 θεωρεία 30 ανήκαν σε τέκτονες) και ήταν φραγκόφιλοι. Τα σχέδια εκπονήθηκαν ύστερα από προκήρυξη από τον Giannantonio Selva, και φέρουν ευδιάκριτα σύμβολα του τεκτονισμού. Στην αρχιτεκτονική θεωρία σημειώνεται εκείνα τα χρόνια μια αξιοπρόσεκτη στροφή προς μια πιο ορθολογική χρήση του διάκοσμου, προς μια λειτουργική διευθέτηση του χώρου και τον εξωτερικό χαρακτηρισμό του κτιρίου ως θεατρικού (σε αντίθεση με τα άλλα θεατρικά κτίρια της Βενετίας). Αυτές οι ιδέες προέρχονται εν γένει από τον Φραγκισκανό καλόγερο Carlo Lodoli (1690-1761), στον οποίο η raison κατέχει πρωταρχική θέση στην αρχιτεκτονική (E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge 1955, σσ. 95-104). Οι θέσεις του διαδόθηκαν στη Ιταλία από τους μαθητές του, τον Francesco Algarotti (1712-1764), φίλο του Βολταίρου που ορματιζόταν τη μεταρρύθμιση της όπερας που θα επιχειρήσει αργότερα ο Gluck, και χαρακτηρίζεται από στροφή προς την ελληνική αρχαιότητα, ενότητα και λειτουργικότητα του κτιρίου, τον Francesco Milizia (1725-1798), που εξέδωσε δύο τόμους της θεωρίας του: «I capi d' opera del Teatro antico e moderno, italiano e straniero», Α΄ τόμ., Βενετία 1789 και «Trattato completo, formale e materiale del Teatro» 1794, όπου επιχειρείται μια σύνθεση «διαφωτισμένης» αισθητικής με την πρόσληψη της αρχαιότητας, καθώς και τον Andrea Memmo (1729-1793), που ως τέκτονας συνδέεται άμεσα με την ανέγερση του «La Fenice» και δημοσιεύει το 1789 ανώνυμα ένα δοκίμιο «Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro…», όπου προσλαμβάνει τις θεωρίες δύο Γάλλων θεατρικών αριχτεκτόνων, του Jacques-François Blondel («Cours d' Architecture ou Traité De la Décoration, Distribution & Construction des Bâtiments…» 1750) και του Pierre Patte («Essai sur l' architecture théâtrale…» 1782), τις οποίες και συζητάει κριτικά· η δική του πρόταση συμπεριλαμβάνει ένα συνδυασμό στοιχείων του αρχαίου θεάτρου με τα νέα επιτεύγματα της ακουστικής του σύγχρονου θεάτρου· χαρακτηριστικό είναι πως το δοκίμιό του αναφέρεται στην προκήρυξη του La Fenice. Ανάμεσα στους 29 υποψήφιους θα κερδίσει ο Giannantonio Selva (1753-1816) που ήταν οπαδός του Νεοπαλλαντιασμού (δηλαδή του Andrea Palladio, του αρχιτέκτονα του Teatro Olimpico), διαφώτιστής και πιθανώς τέκτονας και ο ίδιος. Τα αρχικά του σχέδια δεν σώζονται πια, αλλά μια περιγραφή και μια ξύλινη μακέτα (το θέατρο μετατράπηκε μετά την πυρκαγιά του 1836) δίνουν αρκετά στοιχεία για την αρχική του διαμόρφωση. Η ανέγερση άρχισε το Φεβρουάριο του 1790 και τελείωσε μόλις μετά από 18 μήνες. Εκτενές κεφάλαιο αφιερώνεται στην περιγραφή της αρχιτεκτονικής και του διάκοσμου (σσ. 77 εξ.): ξεχωρίζει με την πρώτη ματιά απ' έξω ως θέατρο, είναι προσπελάσιμο από στεριά και θάλασσα και φέρει σύμβολα και αναπαραστάσεις του τεκτονισμού· η αισθητική εν γένει είναι κλασικιστική και κινείται στη λογική του Διαφωτισμού. Στον τεκτονισμό παραπέμπει και το όνομα του «Φοίνικα»· ως πρώτο θέατρο της Βενετίας δεν είχε το όνομα της ενορίας που βρισκόταν. Στις 16 Μαΐου 1792 έγινε η έναρξη των παραστάσεων με την όπερα «I giuochi d'

Agrigento» του Giovanni Paisiello, σε λιμπρέτο του Alessandro Pepoli· το κτίριο αρχικά δεν άρεσε και πολύ, σύντομα όμως θα καταλάβει εξέχουσα θέση στην καρδιά των Βενετσιάνων.

Το δεύτερο μέρος του κεντρικού αυτού κεφαλαίου ασχολείται με την οικονομία και την αισθητική, τους impresari του χρονικού διαστήματος 1792-1814. Η οικονομία είχε εξέχουσα θέση στη διαχείριση ενός θεάτρου: το θέατρο ζούσε κυριολεκτικά από την ενοικίαση των θεωρείων, καμιά επιχορήγηση εκ μέρους του κράτους δεν προβλεπόταν. Η πιο ακριβή σαιζόν ήταν του καρναβαλιού· δίπλα στα θεωρεία υπήρχε και το βραδυνό ταμείο, που προσφέρει θέσεις στην πλατεία. Η μεγαλύτερη δαπάνη της επιχείρησης ήταν η αμοιβή του impresario, ο οποίος οργάνωνε τα πάντα: από τους τραγουδιστές και τους μουσικούς, το λιμπρετίστα και το σκηνογράφο ώς το νυχτοφύλακα και τους εργάτες της σκηνής. Μερικά θεωρεία έπρεπε η Εταιρεία Θεάτρου να παραχωρήσει στο κράτος, για τους ξένους πρεσβευτές. Από τα συμβόλαια με τους impresari προκύπτει μια προσπάθεια ελέγχου και καταγραφής των υποχρεώσεών τους, γιατί οι παραβιάσεις των συμφωνιών εκ μέρους τους ήταν συχνές (βλ. την ίδια κατάσταση για την Πάτρα και την Ερμούπολη, καθώς και την Κέρκυρα· Ν. Μπακουνάκης, *Τα φαντάσματα της Νόρμας. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο*, Αθήνα 1991 και Δ. Καπάδοχος, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ΄ αιώνα*, Αθήνα 1991). Στο La Fenice ανεβάζονταν αρχικά μόνο opere serie· ο impresario έπρεπε να παρουσιάσει εκ των προτέρων το λιμπρέτο στους προέδρους. Η λεπτομερειακή ανάλυση των θητειών των impresari φανερώνει τον αγώνα της διοίκησης να προσφέρει παραστάσεις υψηλών προδιαγραφών, να βρίσκει ικανούς impresari χωρίς υπέρογκα έξοδα, να μην αυξάνει τα ενοίκια των θεωρείων (γιατί υπήρχε ο κίνδυνος της διαρροής), να εισπράττει τα ενοίκια αυτά από τους οφειλέτες και να εισπράττει ακόμα και μέρος από την προκαταβολή για το κόστος της ανέγερσης, που μερικά μέλη της Εταιρείας δεν πλήρωσαν ποτέ. Ιδίως στις κρίσιμες φάσεις μετά την πτώση της Γαληνοτάτης, που επέφερε οικονομική κρίση και τη μείωση του θεατρικού κοινού εν γένει, διαπιστώνεται σημαντική αδράνεια του προεδρείου στην οικονομική διαχείριση, με αποτέλεσμα να υποβάλλονται διάφορες προτάσεις μεταρρυθμίσεων και να διατυπώνονται παρακλήσεις προς την εκάστοτε κυβέρνηση για επιχορήγηση, αλλιώς το περίφημο θέατρο, που είχε γίνει σύμβολο της Serenissima και προς τα έξω, διέτρεχε τον κίνδυνο να κλείσει. Μετά το 1810 η απρόσκοπτη λειτουργία του δεν είναι πάντα πια εξασφαλισμένη· η κατάσταση θα σταθεροποιηθεί μόλις στη δεύτερη αυστριακή κατοχή. Μερικοί από τους impresari ήταν και χορογράφοι, και γενικά το μπαλέτο έπαιξε σημαντικό ρόλο στο ρεπερτόριο του La Fenice. Για να περιοριστούν τα έξοδα, κατά την πρώτη αυστριακή κατοχή, το θέατρο επέτρεπε και το ανέβασμα της opera buffa, που είχε περισσότερο κοινό και λιγότερα έξοδα. Κατά τη δεύτερη γαλλική κατοχή επέτρεπε στους χώρους του και τα τυχερά παιχνίδια (ridotto, όπως και όλα τα άλλα θέατρα), για να αυξάνονται τα έσοδά του. Τότε περιορίστηκαν τα θέατρα της Βενετίας σε τέσσερα, τα οποία έπρεπε να πληρώνουν αποζημιώσεις στα άλλα που είχαν κλείσει. Και ο ίδιος ο Ναπολέων παρακολούθησε παράσταση στο La Fenice. Κατά τη δεύτερη αυστριακή κατοχή και με σημαντικές επιχορηγήσεις του κράτους το θέατρο La Fenice μπόρεσε να αποκαταστήσει τη φήμη του και να θεωρείται στη συνέχεια εφάμιλλο με το Teatro San Carlo της Νεάπολης και τη Σκάλα του Μιλάνου.

Το τρίτο μέρος της μονογραφίας ασχολείται με το ρεπερτόριο (σσ. 192-284) και στηρίζεται στην ανάλυση των λιμπρέτων των «πρώτων» παραστάσεων του θεάτρου. Ειδικά

στην αρχή παρατηρούνται διασυνδέσεις με ιδέες και σύμβολα του τεκτονισμού. Η opera buffa εμφανίζεται στο ρεπερτόριο από το 1805 (αλλά ανάμεσα στις 89 όπερες, που ανεβάζονται ώς το 1814, υπάρχουν μόνο 11 κωμικές)· ανάμεσα στις πράξεις δίδονται μπαλέτα (όπως και στην Κέρκυρα στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα). Τα λιμπρέτα των 53 πρώτων προέρχονται μόνο από 13 ποιητές (ενώ σημειώνονται 23 συνθέτες). Το ένα τρίτο των έργων προέρχεται από τη γραφίδα του Gaetano Rossi, ενώ περισσότερες από 10 πρεμιέρες οφείλονται σε έργα του Antonio Simone Sografi (1759-1818) (σσ. 198 εξ.). Εδώ πρέπει να ανοίξουμε μια παρένθεση, γιατί ο Έλληνας Ζωγράφος ανήκει στους πιο ενεργητικούς και πολυγραφότατους θεατρικούς συγγραφείς της Βενετίας στα χρόνια της πτώσης της Γαληνοτάτης ώς το Συνέδριο της Βιέννης. Στην ιταλική βιβλιογραφία αναφέρεται ως Ιταλός· ο πατέρας του δίδασκε στο πανεπιστήμιο της Πάδοβας και ήταν φίλος του Simone Stratigo (βλ. Br. Brunelli, «Un commediografo dimenticato: S. A. Sografi» *Rivista italiana del Dramma, a cura dell' Istituto Luigi Pirandello per la storia le Teatro italiano* 1, 1937, σσ. 171-188· L. Bigoni, «Simeone Antonio Sografi. Commediografo padovano del secolo XVIII», *Nuovo Archivio Veneto* VII, 1, 1894, σσ. 107-147· N. Mangini, «Sografi», *Enciclopedia dello Spettacolo* IX, 1962, σσ. 99-102· του ίδιου, «Parabola di un commediografo 'giacobino': Antonio Simone Sografi», στον τόμο: G. Pillinini (ed.), *Risorgimento veneto. Quaderni del Comitato Veneziano dell' Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano* 6, 1990, σσ. 21-51). Για τον Ζωγράφο μας πληροφορεί ήδη ο Legrand (E. Legrand/H. Pernot, *Bibliographie hellénique, ou description raisonée des ouvrages publiés par de Grecs au dix-huitième siècle*, τόμ. Β΄, Paris 1928, σσ. 229 εξ.· βλ. ύστερα Γ. Λ. Λαδάς/Α. Δ. Χατζηδήμος, *Ελληνική Βιβλιογραφία. Συμβολή στο δέκατο όγδοο αιώνα*, τόμ. Β΄, Αθήνα 1976, σ. 126 και των ίδιων, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*. Αθήνα 1973, pass., καθώς και τελευταία Πούχνερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, ό.π., σσ. 212-216). Κατά την πρώτη γαλλική κατοχή ο Ζωγράφος συγγράφει κωμωδία με ιακωβινικό περιεχόμενο, π.χ. τη φάρσα «Il matrimonio democratico ossia Il flagello de feudatari», που είχε μεγάλη επιτυχία, τελειώνει με ύμνο προς τον ελευθερωτή Ναπολέοντα και είχε παιχθεί στην Πάδοβα μπροστά του το 1797. Άλλα ανατρεπτικά του έργα έχουν μείνει αδημοσίευτα, όπως η κωμωδία σε βενετσιάνικη διάλεκτο «La rivoluzione di Venezia», που τελειώνει με την άφιξη των Γάλλων και τη φυγή των αριστοκρατών, όπως και το τρίπρακτο «La giornata di San Michele o sia La serrata del Gran Consiglio Veneziano», που φανερώνει επίσης δημοκρατική στράτευση. Ωστόσο ο Ζωγράφος δείχνει αξιοπρόσεκτη προσαρμοστικότητα: στην αρχή της πρώτης αυστριακής κατοχής, τον Ιανουάριο του 1798, γράφει έργα προς τιμήν του Αρχιδούκα Καρόλου και Αλβέρτου Α΄ της Αυστρίας («Sogno del principe Carlo arciduca d' Austria», «Alberto I l' Austriaco»), καθώς και για τον αυτοκράτορα Φραγκίσκο Α΄ («Feste euganee»)· κατά τη δεύτερη γαλλική κατοχή η θεματογραφία του γυρίζει πάλι υπέρ του Ναπολέοντα, που παρουσιάζεται ως ελευθερωτής («Il genio d' Euganea» 1808, «La riconoscenza d'Euganea» 1809, «Gli oracoli di Gerione» 1809)· τα έργα αυτά ανεβάστηκαν το 1810 με την ευκαιρία των γάμων του Ναπολέοντα με τη Μαρία Λουίζα της Αυστρίας. Εκτός από τα λιμπρέτα ο Ζωγράφος συνέγραψε και κωμωδίες χαρακτήρων, συγκινητικά και ιστορικά δράματα με μεγάλη θεματική εμβέλεια (βλ. και Πούχνερ, ό.π., σσ. 212-216). Αισθητικά προσανατολίζεται σε έργα σύγχρονων Γάλλων δραματουργών, κυρίως στο Βολταίρο· παρά ταύτα δείχνει μεγάλη ευελιξία στην προσαρμογή στα εκάστοτε γούστα του κοινού του. Στο επίκεντρο της συγγραφής λιμπρέτων στο χρονικό διάστημα 1792 ώς το 1805 βρίσκεται το θέατρο La

Fenice· δυστυχώς δεν σώζεται το σύνολο του έργου του, γιατί είχε τη συνήθεια να στέλνει τη μοναδική κόπια των έργων του στους ηθοποιούς και τους impresari. Κατά το 1806-16 υπάρχει μια κάμψη στη συγγραφική του δραστηριότητα· μόλις λίγο πριν από το θάνατό του, το 1816/17, συγγράφει λιμπρέτο όπερας «Le Danaidi Romane» για το θεάτρο La Fenice. Οπωσδήποτε αξίζει μια εκτενέστερη ενασχόληση με τον «περίεργο» Έλληνα κωμωδιογράφο και λιμπρετογράφο της Βενετίας στα κρίσιμα αυτά χρόνια.

Ο άλλος, πολυγραφότερος ακόμα («il più operoso librettista della su epoca»), είναι ο Gaetano Rossi (1774-1855), που σταδιοδρόμησε και κοντά στο Ναπολέοντα και έγραφε λιμπρέτα για το ιδιωτικό του θέατρο. Δίπλα στις καθιερωμένες παραστάσεις υπήρχαν και ειδικές περιπτώσεις, συνολικά 13 παραστάσεις προς τιμήν των κατοχικών δυνάμεων: 8 για τους Γάλλους, 5 για τους Αυστριακούς (λιγότερο ενθουσιώδεις). Από τις κανονικές πρεμιέρες η συγγρ. συζητεί εκτενέστατα μερικές περιπτώσεις: το λιμπρέτο της έναρξης «I giuochi d' Agrigento» 1792 του δημοκράτη-επαναστάτη αριστοκράτη Alessandro Pepoli (1757-1796), του αντίπαλου του Αλφιέρι (βλ. P. Müller, *Alessandro Pepoli als Gegenspieler Vittorio Alfieris. Ein literarischer Wettstreit im Settecento*, München 1974), που διατηρούσε στο Palazzo Cavalli San Vitale στο Canal Grande ιδιωτικό θέατρο, όπου έπαιζε δικά του δραματικά έργα, και ανήκε με τον Sografi και τον τέκτονα Giovanni Pindemonte (βλ. το έργο του «I Coloni di Candia», που θεωρήθηκε στην εποχή του θεατρικό σκάνδαλο, Ν. Γ. Μοσχονάς, «*I Coloni di Candia*. Τραγωδία του Ιωάννη Pindemonte», *Ο Ερανιστής* 8, 1970, σσ. 91-100) στην compagnia Albergati-Pepoli. Επεδίωξε μεταρρύθμιση του λιμπρέτου προς το γαλλικό κλασικιστικό δράμα και την αρχαία τραγωδία και είχε αλληλογραφία με τον Raniero de Calzabigi, τον αντίπαλο του Μεταστάσιου στη Βιέννη (βλ. Πούχνερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, ό.π., σσ. 242 εξ., 246 εξ.). Ειδικά το έργο αυτό, που δείχνει επίσης τα σημάδια του τεκτονισμού, έχει μεγάλες ομοιότητες με την «Olimpiade» του Μεταστάσιου (που μεταφράζει ο Ρήγας περίπου την ίδια εποχή και το εκδίδει το 1797 στη Βιέννη), ως προς τους αθλητικούς αγώνες (εδώ στο Agrigento), και με το «Δημοφόντη», επίσης από τα αγαπητά έργα των Ελλήνων της προεπαναστατικής φάσης· άλλωστε υπάρχουν βασικές συγγένειες με το «Μαγικό αυλό» του Mozart, όπου το λιμπρέτο του E. Schikaneder είναι αποδεδειγμένα κρυφό κήρυγμα του τεκτονισμού (βλ. σε επιλογή: J. Chailly, *La flute enchantée. Opéra maçonnique. Essai d' explication du livret et de la musique*, Paris 1991· W. Kelsch/H. Schuler, *Wolfgang Amadeus Mozart. Freimaurer-Musik*, Bayreuth 1990· J. Starobinski, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris 1979, σσ. 137-157· H. C. R. Landon, *Mozart and the Mason. New Light on the Lodge «Crowned Hope»*, London 1991 κτλ.). Το δεύτερο λιμπρέτο που αναλύεται είναι «La morte di Mitridate» 1797 του Ζωγράφου, που τροποποιεί την τραγωδία «Mithridate» του Ρακίνα· στο κέντρο της ερμηνείας του βρίσκεται η αδικία της τυραννίας, την οποία εδώ ο τύραννος κατανοεί μόνος του, όταν βλέπει στο εσωτερικό του ναού, πως περιβάλλεται από σκότος και όχι από το φως. Το έργο παιζόταν λίγες εβδομάδες πριν από την άφιξη του Ναπολέοντα στη Βενετία· το λιμπρέτο έχει ορισμένα χαρακτηριστικά της όπερας της Γαλλικής Επανάστασης (βλ. σε επιλογή: M. Boyd (ed.), *Music and the French Revolution*, Cambridge 1992· J. -R. Julien/J. Mongrédien (eds.), *Le Tambour et La Harpe. Oeuvres, pratiques and manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Paris 1990, εκτενέστατη βιβλιογραφία σσ. 283-316, κτλ.), που είχε ιδιαίτερη επίδραση στην Ιταλία (G. Pestelli, «Riflessi della Rivoluzione francese nel teatro musical italiano», στον τόμο: R. Zorzi (ed.), *L' eredità dell' Ottantanove e l' Italia*, Firenze 1992,

σσ. 261-278 και στον ίδιο τόμο J. Joly, «Il 'capo' e la 'nazione' nel melodramma francese e italiano della Rivoluzione e dell' Impero», σσ. 279-289). Το τρίτο λιμπρέτο που αναλύεται είναι το «Carolina e Mexicow» 1797/98 του Gaetano Rossi, που τοποθετείται στην εποχή της κατάκτησης του Περού από τους Ισπανούς· ο κακός Ισπανός πείθεται τελικά από τον καλόν ιθαγενή αντίπαλο για την αξία της αρετής. Το πολιτικό φόντο αποτελούν ο «καλός» Ναπολέων και οι «κακοί» Αυστριακοί. Από τον ίδιο αναλύεται και το «Gli Americani» 1805/6, κατά την τραγωδία «Alzire ou Les Américains» του Βολταίρου (1736), μια θεματογραφία που είναι της μόδας εκείνη την εποχή (ανεξαρτησία της Αμερικής, Δημοκρατία)· και ο Ζωγράφος γράφει ένα λιμπρέτο, «La vergine del Sole», που γνώρισε πολλές μελοποιήσεις στη Βόρεια Ιταλία και έχει επίσης θέμα τους Ίνκας και τους Ισπανούς (η συσχέτιση των Ισπανών με τους Αυστριακούς έρχεται από μόνη της). Πρόκειται δηλαδή για κρυπτικό λιμπρέτο εναντίον των Αυστριακών. Από τα μονόπρακτα αναλύεται το «Le metamorfosi» του Giuseppe Foppa 1805, όπου εντοπίζονται σαφώς στοιχεία του τεκτονισμού, όπως και στο «Tancredi», την πρώτη όπερα του Rossini, που ανεβάστηκε το 1812/13.

Το βιβλίο τελειώνει με μια σύνοψη (σσ. 285 εξ.), τέσσερεις εικόνες, τη βιβλιογραφία με αρχειακά ντοκουμέντα, εφημερίδες, εκδεδομένα λιμπρέτα και μελετήματα (σσ. 293-323), καθώς και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 325 εξ.). Η μονογραφία είναι παρά πολύ καλά τεκμηριωμένη, πυκνή στην παράθεση πηγών και βιβλιογραφίας, η οποία συζητιέται εκτενώς στις υποσημειώσεις. Επίσης ακολουθείται κάθε θέμα σε όλες τις διακλαδώσεις του και καλύπτεται βιβλιογραφικά και αναλυτικά. Το αποτέλεσμα είναι απόλυτα πειστικό: ειδικά με το θέατρο La Fenice, αλλά και τη βενετική αριστοκρατία γενικότερα συνδέεται ολόκληρος κύκλος τεκτόνων, φιλοεπαναστικών φραγκοφίλων με δημοκρατικές ιδέες και οράματα. Αυτά ασφαλώς μετά το συνέδριο της Βιέννης και την επανόρθωση θα ατονήσουν. Προκαλεί εντύπωση, ότι ακόμα μετά την «προδοσία» του Ναπολέοντα το 1797, που άφησε τη Βενετία στους Αυστριακούς, εξακολουθούν να υπάρχουν ανάμεσα στους κύκλους της ιντελιγκέντσιας τα φιλογαλλικά αισθήματα. Βέβαια η λογοτεχνία δεν αντικαθρεφτίζει και το σύνολο των αντιδράσεων του πληθυσμού· ικανό μέρος των πατρικίων και της αριστοκρατίας είδαν με ανακούφιση να μπαίνουν τα αυστριακά στρατεύματα στη Γαληνοτάτη (π.χ. A. Zorzi, *Venezia austriaca 1798-1866*, 3η έκδ., Roma/Bari 1986), από φόβο για τις ακρότητες της Γαλλικής Επανάστασης και τις τάσεις μεγαλομανίας του αυτοανακηρυγμένου αυτοκράτορα, που βάλθηκε να κατακτήσει όλη την Ευρώπη. Είναι επίσης ενδιαφέρον, πως στις τέχνες όλης της Ευρώπης οι ελπίδες για την πραγματοποίηση των ιδανικών της Γαλλικής Επανάστασης σε συνδυασμό με τον τεκτονισμό έδωσαν πλούσιους καρπούς και είχαν απήχηση ακόμα και στους αριστοκρατικούς κύκλους της Βενετίας και στο ρεπερτόριο και την αρχιτεκτονική του πιο αντιπροσωπευτικού θεάτρου της Γαληνοτάτης.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ