

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

18
2010

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile

Sandro De Maria

Comitato Scientifico

Sandro De Maria
Raffaella Farioli Campanati
Richard Hodges
Sergio Pernigotti
Giuseppe Sassatelli
Stephan Steingraber

Editore e abbonamenti

Ante Quem soc. coop.
Via San Petronio Vecchio 6, 40125 Bologna
tel. e fax + 39 051 4211109
www.antequem.it

Redazione

Enrico Galli, Viviana Sanzone

Collaborazione alla redazione

Simone Rambaldi

Abbonamento

€ 40,00

Richiesta di cambi

Dipartimento di Archeologia
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliografie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna n. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315

ISBN 978-88-7849-051-2

© 2010 Ante Quem soc. coop.

INDICE

<i>Presentazione</i> di Sandro De Maria	7
--	---

ARTICOLI

Preistoria e protostoria

Carla Del Vais, Anna Chiara Fariselli <i>Tipi tombali e pratiche funerarie nella necropoli settentrionale di Tharros (San Giovanni di Sinis, Cabras - Or)</i>	9
--	---

Culture della Grecia, dell'Etruria e di Roma

Emanuela Ercolani Cocchi <i>Iuppiter Iuvenis, ideologia e iconografia da Ottaviano a Gallieno</i>	23
--	----

Andrea Gaucci <i>Adria. Iscrizioni etrusche tardo-arcaiche</i>	35
---	----

Antonio Gottarelli <i>Templum solare e culti di fondazione. Marzabotto, Roma, Este: appunti per una aritmo-geometria del rito (IV)</i>	53
---	----

Stefano Santocchini Gerg <i>Un inedito del Pittore senza Graffito dal nuraghe Flumenelongu (Alghero): il "mercato sardo" e le relazioni di Tarquinia con la Sardegna arcaica</i>	75
---	----

Ilaria Venanzoni <i>L'area archeologica di Piazzale Matteotti a Pesaro</i>	91
---	----

Archeologia tardoantica e medievale

Andrea Augenti, Federica Boschi, Enrico Cirelli <i>Il sito della basilica Petriana a Classe: dalla diagnostica archeologica allo scavo</i>	103
---	-----

Archeologia orientale

Enrico Acquaro <i>Glittica punica: temi inusuali</i>	111
---	-----

Gian Luca Bonora, Zholdasbek Kurmankulov, Sagandyk Ishangaly, Morena Marsigli <i>Analisi del popolamento nell'Età del Bronzo nel delta del Syrdarya (Kazakhstan): vecchi dati e nuove acquisizioni</i>	121
Angelo Di Michele <i>Osservazioni sulla coroplastica antropomorfa del Bronzo Medio dall'Area N di Tell Afis (Siria)</i>	145
ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI "OMNIUM IN LITTERIS STUDIORUM ANTIQUISSIMAM MUSICEN EXITISSE... PERCORSI DI STUDI TRA ARCHEOLOGIA E MUSICOLOGIA" (BOLOGNA, 29 MAGGIO 2009)	
<i>Introduzione</i> di Sandro De Maria	157
Donatella Restani, Paola Dessì, Daniela Castaldo <i>Eventi sonori in età augustea</i>	159
Marco Podini <i>La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell'arte ufficiale romana: spunti di riflessione</i>	177
Simone Rambaldi <i>Archeologia e scenografia nel teatro musicale del primo Ottocento: le immagini di Roma antica</i>	191

ARCHEOLOGIA E SCENOGRAFIA NEL TEATRO MUSICALE DEL PRIMO OTTOCENTO: LE IMMAGINI DI ROMA ANTICA

Simone Rambaldi

Among the operas and dance performances staged in the early 19th century featured a number of shows set in ancient Greek and Roman times; however, the visual component of the staging from the same period has until now rarely been considered from an archaeological point of view. An excellent illustrative example of the prevailing habits of the time regarding the evocation of ancient stage settings is provided by the sketches of a number of theatre performances depicting views of the city of Rome. In these cases, Neoclassical and Romantic set designers, although they often based their work on existing reproductions of real monuments, generally felt free to adapt the models they used as they pleased; it was of little concern to them that their work might present a series of anachronisms, since their purpose was not so much to reconstruct ancient views that faithfully reflected historical reality, as to create sets able to meet the demands posed by the performances and to satisfy the expectations of the theatre-goers of the time.

I soggetti ambientati nell'antichità, praticamente gli unici a essere utilizzati nell'opera seria del Sei e Settecento, continuarono a essere frequenti nel melodramma e nel ballo pantomimico di primo Ottocento, per poi divenire, col tempo, meno comuni. Ai rapporti col mondo antico che il teatro musicale intrattenne in fasi decisive della sua storia è dunque doveroso riconoscere una grande importanza, sebbene si tratti di un argomento che finora non è stato esaminato adeguatamente in ogni suo aspetto. In particolare la componente visuale degli spettacoli, vale a dire le scenografie e i costumi, per quanto ripetutamente oggetto di proficue ricerche da parte di specialisti che ne hanno investigato la storia, le forme e le convenzioni¹, fino ad oggi è stata di rado affrontata da un punto di vista strettamente archeologico, soprattutto per quanto riguarda gli allestimenti ambientati nell'antichità classica. Di recente ho avuto modo di occuparmi di questo tema in altra sede, dove, pur prendendo le mosse da un caso significativamente emblematico, ho cercato di impostare l'analisi su un piano più generale, sulla

base di vari esempi desunti dalle creazioni dei maggiori scenografi attivi nei teatri italiani della prima metà dell'Ottocento, valutandone i rapporti con le conoscenze archeologiche diffuse in quel periodo². Poiché nella presente circostanza, che fa seguito a un incontro di studi fra archeologi e musicologi, mi è stato richiesto di riassumere le conclusioni cui sono giunto nelle ricerche che ho finora dedicato all'argomento³, ho deciso di concentrarmi su alcune immagini di Roma antica offerte da scene di opere e balli composti nei primi decenni del XIX secolo e ambientati appunto nella Città Eterna, le quali costituiscono un'ottima esemplificazione delle consuetudini allora correnti nei teatri per la ricostruzione dell'antichità romana.

Finché rimase in uso, la scenografia dipinta fu un genere di produzione artistica che aveva maturato e sviluppato nel tempo caratteristiche

¹ Per una visione generale rimando al lavoro fondamentale di M. Viale Ferrero (1988).

² Rambaldi c.s. Si veda inoltre Rambaldi c.s.a, per l'ingresso particolare delle scoperte pompeiane ed ercolanesi sulle scenografie teatrali della stessa epoca.

³ L'incontro, specificamente dedicato ai rapporti tra archeologia e musicologia, si è tenuto il 29 maggio 2009 presso il Dipartimento di Archeologia dell'Università di Bologna.

sue proprie, funzionali a una resa il più possibile efficace a fini spettacolari. Tuttavia essa risentiva sempre in forte misura degli stili artistici coevi, rispecchiando più latamente la temperie culturale del periodo in cui era prodotta. Non poteva del resto essere altrimenti, visto che il suo compito era quello di fornire agli spettacoli teatrali, di qualunque natura essi fossero, una cornice ambientale che agli occhi del pubblico apparisse il più possibile confacente all'aspetto più importante dell'allestimento, cioè l'azione drammatica e musicale che vi si doveva svolgere davanti. Per venire incontro a questa esigenza, i pittori che lavoravano per il teatro, nella maggior parte dei casi, ricorrevano al sistema di inventare scenari di pura fantasia, servendosi a profusione di generici motivi architettonici e decorativi – templi, archi, colonne, statue – immediatamente riconducibili al mondo formale greco-romano, così da creare composizioni le quali, pur senza riprodurre alcun monumento o luogo antico in particolare, esibivano una parvenza di ammissibilità iconografica che le faceva comunque sembrare dei fondali accettabili. Ma era anche possibile inserire nelle scenografie le riproduzioni di veri manufatti antichi, o perché espressamente richiesti dal libretto, o perché in questo modo veniva amplificato l'effetto che il pittore si riprometteva di raggiungere.

Questa seconda opportunità, tuttavia, non dava origine a ricostruzioni tutto sommato più attendibili di quelle interamente fantastiche. I singoli oggetti antichi che possiamo riconoscere come autentici, infatti, non risultavano mai “al posto giusto nel momento giusto”, ma erano scelti quasi sempre secondo criteri che obbedivano essenzialmente al gusto e al capriccio dello scenografo (o magari, come si vedrà, del librettista), non a qualche forma di ricerca storica che si proponesse di ricreare un'ambientazione pienamente corrispondente al luogo e all'epoca chiamati in causa da uno spettacolo determinato, anche tenuto conto delle conoscenze di tipo archeologico di cui si poteva allora disporre. Gli scarsi tentativi in tal senso, lo vedremo sulla base di un esempio preciso, finivano per non raggiungere completamente l'obiettivo che si prefiggevano. Rimane un caso unico quello fornito dalle prime scenografie dell'opera *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini, le quali costituiscono una riproduzione nel complesso

fedele della città vesuviana, probabilmente perché gli scavi nel sito avevano restituito un'immagine di Pompei che, oltre ad essere ormai molto conosciuta, era leggibile con relativa immediatezza, mentre qualunque altro luogo antico avrebbe richiesto un maggiore sforzo di ricostruzione storica⁴.

Per quanto riguarda nello specifico le immagini di Roma, alcuni esempi significativi per iniziare l'analisi di come la città venisse visualizzata a teatro nei primi decenni dell'Ottocento sono forniti dalla documentazione relativa all'attività di Giuseppe Borsato (1771-1849), uno dei maggiori scenografi del periodo neoclassico e curatore degli spettacoli al teatro La Fenice di Venezia. Per *Il trionfo di Trajano*, “azione eroico-pantomimica” in cinque atti di Gaetano Gioja⁵, egli preparò alcuni bozzetti che raffiguravano luoghi importanti di Roma, secondo le indicazioni del libretto del ballo. Le sue creazioni si mostrano corrette in molti dettagli singoli, ma del tutto fantasiose nella composizione generale, perché gli elementi che le compongono risultano combinati all'insegna dell'arbitrio. Questo modo di procedere condusse l'artista a produrre vere e proprie falsificazioni storiche, anche se è doveroso rilevare che una buona parte di responsabilità va addebitata al librettista. Alcune gravi incongruenze sono infatti già presenti nelle didascalie programmatiche, come denuncia quella che descrive la scena dell'atto V (*Circo. Nel mezzo sta eretto il piedestallo ove innalzossi la Colonna Trajana sormontata dalla Statua della Vittoria*), di cui appare quasi superfluo notare i due marchiani errori relativi alla Colonna Traiana, consistenti il primo nel collocarla all'interno di un circo, il

⁴ Rimando qui agli studi che Luciana Jacobelli ha dedicato alle scene di Antonio Niccolini per la prima del lavoro paciniano al San Carlo di Napoli (1825), ricostruibili sulla base di alcune testimonianze, fra le quali i bozzetti di Alessandro Sanquirico per un allestimento milanese: Jacobelli c.s. e Jacobelli c.s.a.

⁵ Prima rappresentazione assoluta: 26 dicembre 1812 (questo e tutti gli altri lavori teatrali di seguito citati che videro la collaborazione di Borsato furono messi in scena alla Fenice). Sui bozzetti del ballo vedi Biggi 1995, pp. 44-45, la pubblicazione di riferimento per lo studio dell'operato di questo scenografo. Un'utile panoramica sugli spettacoli di soggetto romano rappresentati nel principale teatro veneziano fino ai nostri giorni, con elenco dei titoli, è tracciata in Rossi 2006.

secondo nel farla sormontare da una statua “della Vittoria”, anziché di Traiano come era in origine. Passando ad esaminare il bozzetto relativo, se si prescinde dall’elemento terminale, la riproduzione della Colonna proposta da Borsato si rivela sostanzialmente affidabile, completa com’è dei trofei d’armi nel podio e delle aquile con ghirlande agli angoli di questo (fig. 1). È evidente che, in ciò, lo scenografo aveva avuto modo di basarsi attentamente su dati reali. Anche il numero dei giri del fregio spiraliforme corrisponde ai ventitré visibili nella realtà, sebbene le singole spire appaiano troppo inclinate e un poco troppo basse. Del tutto inattendibile in sé risulta invece il “circo” presentato dallo scenografo come cornice della Colonna, il quale assomiglia a un’*esedra* monumentale, anzi a una *cavea* teatrale coronata da un portico ad avancorpi, con figure alate sugli attici e ai lati degli archi posti al centro e alle due estremità della struttura semicircolare.

Una concezione simile a questa, per quanto riguarda la composizione dei volumi architettonici, si ritrova nel bozzetto preparato per l’atto IV dello stesso ballo, anch’esso imperniato su un fulcro centrale, circondato da un emiciclo (fig. 2). La didascalia relativa alla scena, più sintetica (*Peristilio del Tempio di Giove Capitolino*), lasciava una certa libertà all’artista, il quale decise di posizionare l’edificio all’interno di un’*esedra* porticata e di conferirgli un’arbitraria pianta circolare, con un profondo pronao corinzio tetrastilo visto di prospetto. Tra i modelli che devono avere ispirato questa creazione, il primo al quale si potrebbe pensare è senz’altro il Pantheon, nonostante la forma del pronao sia diversa (nel bozzetto il numero delle colonne appare maggiore in profondità, ma dimezzato nella fronte). Tuttavia a Roma vi è un altro monumento da tenere presente come eventuale termine di paragone, vale a dire il Mausoleo di Tor de’ Schiavi, già disegnato nel periodo rinascimentale e oggetto di ricostruzioni grafiche nel corso del ‘700 (figg. 3-4; cfr.

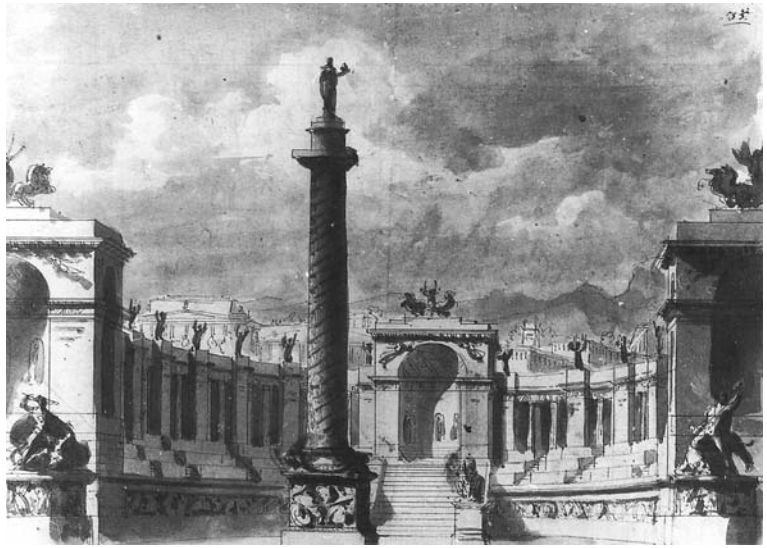


Fig. 1. G. Borsato, scena per l’atto V del ballo Il trionfo di Traiano (da Biggi 1995).



Fig. 2. G. Borsato, scena per l’atto IV del ballo Il trionfo di Traiano (da Biggi 1995).

Rasch 1993, pp. 6-8). Al di là della forma generale, anche alcuni singoli dettagli possono legittimare la citazione di questo secondo edificio, come il fatto che il pronao (peraltro non corinzio) fosse direttamente congiunto alla rotonda, senza il corpo parallelepipedo intermedio impiegato nel Pantheon, e che il tamburo fosse perforato da finestre (circolari nel Mausoleo e in numero di quattro; di forma allungata e più numerose nel bozzetto). Punti di contatto dunque, ma anche divergenze: poiché non è possibile risalire con sicurezza alle fonti precise di Borsato, qualunque ipotesi in tal senso deve rimanere purtroppo indimostrata. Ad ogni modo è lecito sottolineare come già da molto tempo circolassero forme che avevano contribuito a modellare una visione con-

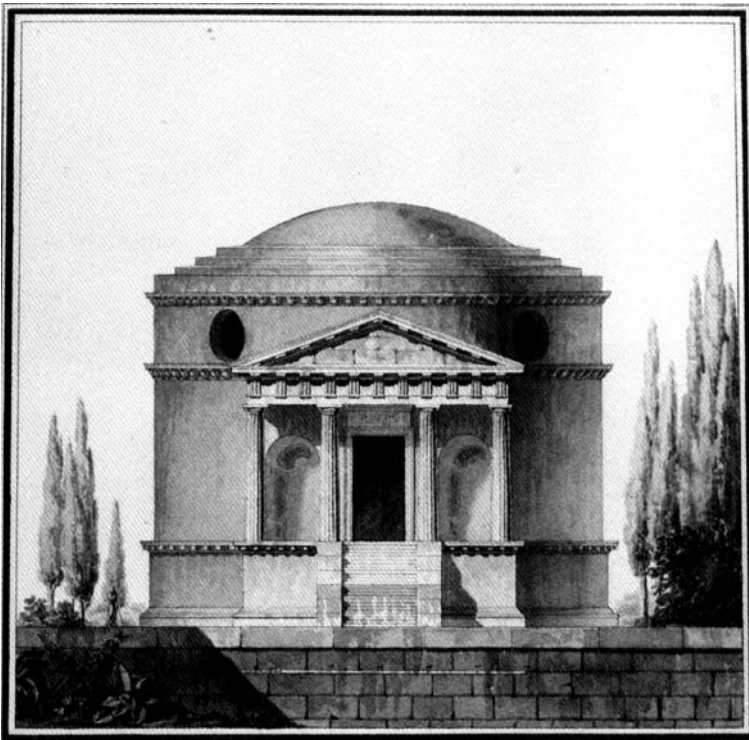


Fig. 3. Roma, Mausoleo di Tor de' Schiavi. Ricostruzione di Peter Joseph Krabe, 1783-1784 (da Rasch 1993).

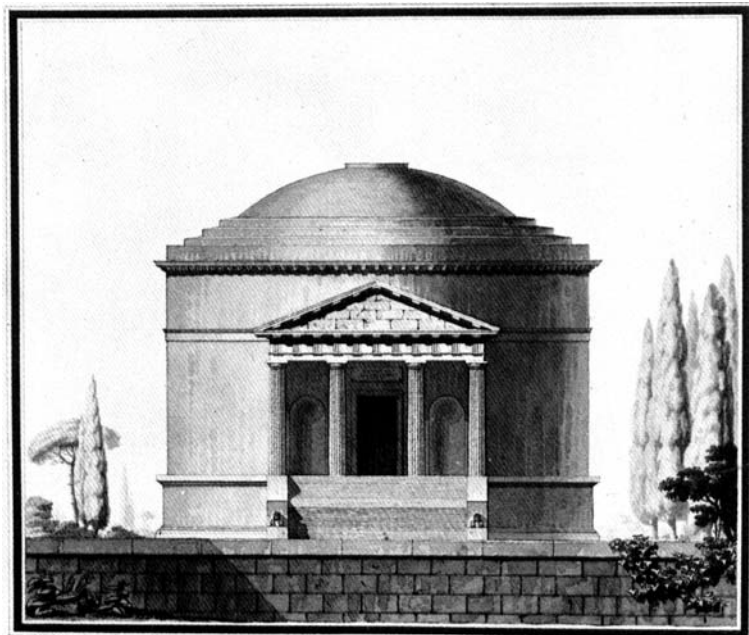


Fig. 4. Roma, Mausoleo di Tor de' Schiavi. Ricostruzione di Christian Frederik Hansen, 1783-1784 (da Rasch 1993).

divisa dell'antico, sebbene non sempre verificata su dati reali, e come queste forme si riflettessero nell'operato degli scenografi, le cui realizzazioni erano gradite agli spettatori dei teatri proprio in quanto collimavano con le loro attese. Non è poi da escludere che, in casi come questo, gli sceno-

grafi potessero ricordarsi di edifici moderni realizzati in stile antico. Il gusto per le rotonde in particolare era ampiamente diffuso, durante il periodo neoclassico, e avrebbe trovato uno dei suoi esiti più importanti nel Tempio di Canova a Possagno, rielaborazione dorizzata del Pantheon iniziata pochi anni dopo la messa in scena del *Trionfo di Trajano* (Raspi Serra, Simoncini 1986, pp. 135-138; Karn 2000, pp. 113-115).

Anche in un altro bozzetto, eseguito per un diverso lavoro teatrale, Borsato concepì il Tempio di Giove Capitolino come un edificio a pianta circolare, pur inserendolo di scorcio in posizione molto meno preminente. Per la scena quinta dell'atto I dell'opera *Le Danaidi romane*, dramma in due atti di Simeone Antonio Sografi, musica di Stefano Pavesi, lo scenografo era guidato dalla lunghissima didascalia descrittiva presente nel libretto⁶. Il poeta Sografi si era infatti ripromesso di fornire agli spettatori un'immagine autentica di Roma, lontana dalle auliche e paludate rappresentazioni usate nei teatri dei suoi tempi, come dichiarò espressamente nella premessa al suo testo. Quest'ultima è un documento importante, perché chiarisce come, in quel periodo, il poeta concepisse l'ambiente ideale della messa in scena in diretta collaborazione col pittore, che aveva il compito di tradurre visivamente il progetto. Nella sua preoccupazione di autenticità, tuttavia, Sografi incorse in alcuni travisamenti. Egli, convinto che il fosco episodio narrato da Livio (VIII 18) alla base del suo intreccio fosse da collocare all'inizio del V sec. a.C., quando invece risale a non prima della seconda metà del secolo successivo, esagerò l'impronta etru-

⁶ È opportuno citarla per intero: «Veduta spaziosissima di una gran parte di Roma nella quale non sarà inutile l'avvertire, che quanto riguarda i pubblici edifici e i sacri tempj è tutto di singolare etrusca magnificenza; di molta semplicità e modestia ciò ch'è particolare e privato. Il prospetto ampio di questa scena è in tre parti

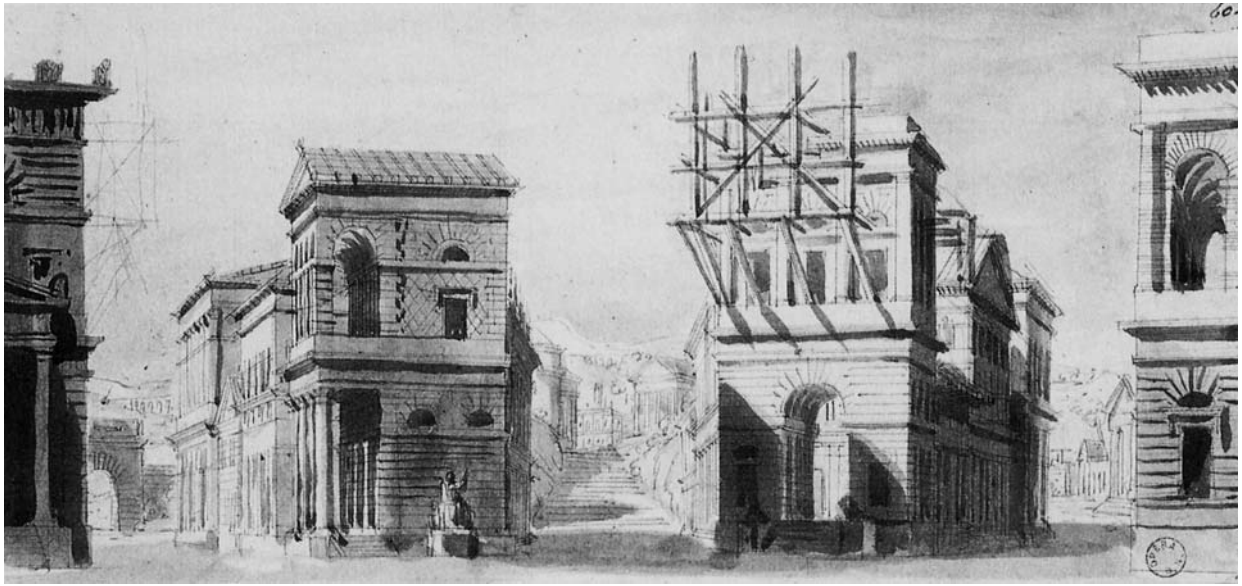


Fig. 5. G. Borsato, scena per l'atto I dell'opera *Le Danaidi romane* (da Biggi 1995).

sca nella Roma che doveva essere ricostruita sul palco della Fenice⁷. Nella scena su cui vorrei ora soffermarmi, Borsato si sforzò di realizzare la «singolare etrusca magnificenza» ribadita nella didascalia soprattutto per mezzo del bugnato che caratterizza l'esterno degli edifici in primo piano, un tratto desunto con ogni probabilità dai palazzi rinascimentali della Toscana e che doveva essere quanto di più «etrusco» egli fosse riuscito a immaginare (fig. 5). Gli edifici vicini al boccascena (a uno dei quali è sospesa una grande impalcatura) sono separati dalle tre strade nominate dal poeta⁸, lungo i cui tracciati si notano fughe di

diviso, o per indicare più precisamente in tre spaziose e assai larghe vie. Quella di mezzo è la via Sacra, ornata di molti templi, tra i quali è distinto quello della Pace: per essa via giungesi al Campidoglio ove pure tra i vari templi, scorgonsi, come i più eminenti, quello di Giove Ottimo Massimo, e alla destra di questo, quel di Minerva. Le altre laterali due vie, oltre i magnifici templi, faranno scorgere allo spettatore le case de' Fabii, alla destra, stando sopra il teatro e a sinistra quella di Valerio console, come pure moltissime abitazioni popolari e patrizie» (la prima dell'opera ebbe luogo il 26 dicembre 1816).

⁷ «Qual meraviglia, dunque, se io, con novello esempio sì, ma fondatamente, nel principio del quinto secolo, vi pongo le mie Danaidi in una Roma tutta Etrusca, e tutto è quello toscano che vi sottopongo agli sguardi?» (cit. in Biggi 1995, p. 29, nota 50; in generale sull'introduzione al libretto delle *Danaidi romane* vedi pp. 18-19).

⁸ Sografi evidentemente sapeva che gli Etruschi ritenevano *iustae urbes* solo quelle dotate di tre porte, tre vie e tre templi, secondo una nota informazione riferita da Servio (*Ad Aen.* I 422). M.I. Biggi (1995, p. 19)

altri palazzi e templi, con un arco bene evidenziato in fondo a sinistra. La strada centrale appare come una rampa che conduce alla cima del colle capitolino, dove si possono scorgere in lontananza i templi «più eminenti» ricordati nella didascalia: a sinistra quello di Giove Ottimo Massimo, la cui piccola porzione visibile rivela, come si diceva, un corpo rotondo con pronao antistante, dunque simile all'immagine dello stesso edificio che era stata data nel *Trionfo di Trajano*⁹; a destra un tempio consacrato a Minerva, dalla pianta rettangolare. In fondo, tra i due edifici, compare una costruzione non ricordata nella didascalia, che presenta almeno due piani, con un alto cornicione e una torre nel mezzo (uno stravagante quanto anacronistico ricordo del Palazzo Senatorio sul Campidoglio?)¹⁰.

propone per il bozzetto un collegamento con le prospettive teatrali cinquecentesche.

⁹ Nel disegno per la scena quinta dell'atto II, che raffigura proprio l'interno del tempio di Giove Capitolino, è peraltro rappresentato un ampio vano rettangolare con volta a botte, terminante in un'abside dove è alloggiata la statua del dio (*ibid.*, p. 60, n. 58).

¹⁰ Altri bozzetti dell'opera mostrano vedute suggestive, come quella dell'*etrusco semplice Vestibulo di Giunone Sospita*, reso come un massiccio edificio con pronao esastilo, nella scena prima dell'atto I, e quella delle pendici del Campidoglio e del Palatino, caratterizzata da due grandi archi con intradosso cassettonato, che traduce solo in parte le indicazioni del libretto, nella scena nona dell'atto II (dove si fa ancora riferimento all'«etrusca magnificenza relativa a que' tempi»). *Ibid.*, pp. 58-60, nn. 57 e 63.



Fig. 6. G. Borsato, scena per l'atto V dell'opera Costantino (da Biggi 1995).



Fig. 7. G.B. Piranesi, Veduta dell'Arco di Costantino Magno (da Piranesi 1756).

La predilezione per le ricostruzioni fantastiche dell'antico, in cui si mescolavano elementi autentici con altri immaginari, e comunque tutti combinati in insiemi irreali, era molto spiccata in Borsato, come è confermato dai suoi disegni non realizzati in vista di specifici spettacoli teatrali, ma eseguiti per esercizio e diletto¹¹. Vorrei però concludere con lui riportando un ultimo esempio di veduta romana tratto dalla sua produzione per il palcoscenico della Fenice, caratterizzato come di consueto da fervida fantasia e scarso interesse per la verosimiglianza storica dell'insieme. Per la scena iniziale del dramma tragico in due atti *Costantino*, musicato dal compositore svizzero-

¹¹ Si vedano le riproduzioni pubblicate *ibid.*, pp. 92-97, insieme ad alcuni schizzi rovinistici.

tedesco Joseph Hartmann Stuntz¹², a Borsato era richiesto di rappresentare una veduta del centro della città, dove tutto apparisse pronto per festeggiare l'imperatore (*Via trionfale di Roma. Veduta del Campidoglio in distanza. Si celebrano le Feste vicennali e il ritorno di Costantino vincitore de' Sarmati e de' Franchi*). Il bozzetto da lui predisposto dà vita a un vero capriccio architettonico: a sinistra si vede l'Arco di Costantino, replicato in modo fedele, con la quadriga imperiale sull'attico (fig. 6). Accanto al monumento, in posizione più arretrata, si estende la sommità del Campidoglio, concepita in modo curioso come un'immensa scalinata che, in fondo a destra, conduce al grandioso tempio capitolino (si noterà che qui, finalmente, non è stato interpretato come una rotonda). Sui gradini tra l'Arco di Costantino e il tempio in lontananza, si ergono statue su podi, nelle quali si riconoscono con facilità le più celebri sculture che adornano tuttora la cima del colle, qui forzosamente allineate: al centro la statua equestre di Marco Aurelio, ai lati i Dioscuri coi cavalli della balaustra capitolina. Obelischi, un trofeo e due alte colonne davanti al tempio, l'una rostrata, l'altra coclide, aggiungono ulteriore sfarzo alla bizzarra composizione, chiusa al centro, nel fondo, da un enorme palazzo che pare racchiudere un anfiteatro¹³.

L'uso di tanti elementi disparati pone anche qui il problema della loro provenienza. Sembra verosimile che Borsato, più che a schizzi e disegni personali, possa essersi rifatto direttamente a note vedute dei monumenti di Roma, quali erano divulgate, ad esempio, dalle raccolte di incisioni. Si può avanzare l'ipotesi, peraltro indimostrabile, che lo scenografo abbia rielaborato due tavole di Piranesi, che mostrano notevoli punti di contatto col bozzetto in esame. In una è raffigurato l'Arco

¹² Libretto di Dalmiro Tindario, pseudonimo di Giovanni Kreglianovich (prima rappresentazione assoluta: 12 febbraio 1820). *Ibid.*, p. 73, n. 97.

¹³ Gli altri bozzetti del *Costantino*, relativi a scene d'interni, sono riprodotti *ibid.*, pp. 73-75.

di Costantino, con un punto di vista e una rotazione rispetto all'osservatore molto simili a quelli che contraddistinguono la riproduzione del monumento nella scenografia (Piranesi 1756, tav. XXXVI.1: fig. 7). In un'altra è visibile in primo piano la balaustra capitolina, le cui sculture appaiono di tre quarti, come pure il Marco Aurelio nella piazza retrostante: questo e i Dioscuri sono dunque presentati in una maniera che anche qui assomiglia molto a ciò che si ritrova nel bozzetto dello scenografo (Piranesi 1778, tav. 927: fig. 8).

Negli stessi anni in cui era attivo Borsato, il bolognese Antonio Basoli (1774-1848), pittore, scenografo e decoratore, nei suoi lavori per il teatro manifestava un analogo atteggiamento verso la ricostruzione dell'antico¹⁴: anche lui indulgeva alla creazione di fondali dotati di spiccata monumentalità, ottenuti accostando elementi diversi, però con maggiore sobrietà del collega operante alla Fenice. Il suo modello era la più controllata visione dell'antico del maggiore scenografo italiano del periodo, Alessandro Sanquirico, che Basoli ebbe modo di conoscere nel 1818 al Teatro alla Scala, dove imparò molto osservandone da vicino il metodo di lavoro (Lui 2008, in particolare p. 51). Quando, nella primavera del 1820, fu incaricato di provvedere all'allestimento scenico di una rappresentazione al Teatro Comunale di Bologna del celebre ballo di Salvatore Viganò *La Vestale*, Basoli ebbe modo di mettere a frutto il magistero di Sanquirico, in parte ispirandosi alle scene originali da lui ideate. Rispetto alle bizzarre combinazioni architettoniche di Borsato, Basoli progetta fondali che, senza sottrarre nulla al fasto teatrale, compongono immagini più misurate, con licenze meno eclatanti sul piano visivo. Un buon esempio di ciò è recato dalla scena dell'atto V del ballo, raffigurante il *Campo scellerato*¹⁵ (fig. 9). Benché le



Fig. 8. G.B. Piranesi, Veduta del Campidoglio di fianco (da Piranesi 1756).



Fig. 9. A. Basoli, scena per l'atto V del ballo *La Vestale* (da Lui 2008).

mura della città che si notano a sinistra siano state rese in maniera architettonicamente piuttosto libera, il luogo dove la protagonista dell'azione coreografica è destinata ad essere sepolta viva mostra qualche scrupolo di fedeltà storica nella scelta di predisporlo presso una porta urbana. Il *campus sceleratus* dove avveniva la punizione delle Vestali infedeli si trovava, infatti, presso la *Porta Collina*; tuttavia, una lettura precisa delle fonti ne chiarisce l'ubicazione all'interno delle mura¹⁶, mentre il bozzetto suggerisce una posizione extraurbana, come attestano il lungo acquedotto

¹⁴ Sulle sue molteplici occupazioni si dispone ora di un'importante opera di riferimento: Farneti, Frattarolo 2008.

¹⁵ Oltre all'acquatinta qui riprodotta, edita dallo stesso Basoli nella sua *Collezione di varie scene teatrali*, si con-

servano altri due disegni dello stesso soggetto (Lui 2008, p. 52, ill. 13).

¹⁶ *LTUR* I, p. 225, s.v. *Campus Sceleratus* (F. Coarelli): si consideri in particolare la notizia di Servio (*Ad Aen.* XI 206: «[...] intra urbem in campo scelerato obruebantur»).



Fig. 10. A. Basoli, scena per l'atto I del ballo *La Vestale* (da Lui 2008).

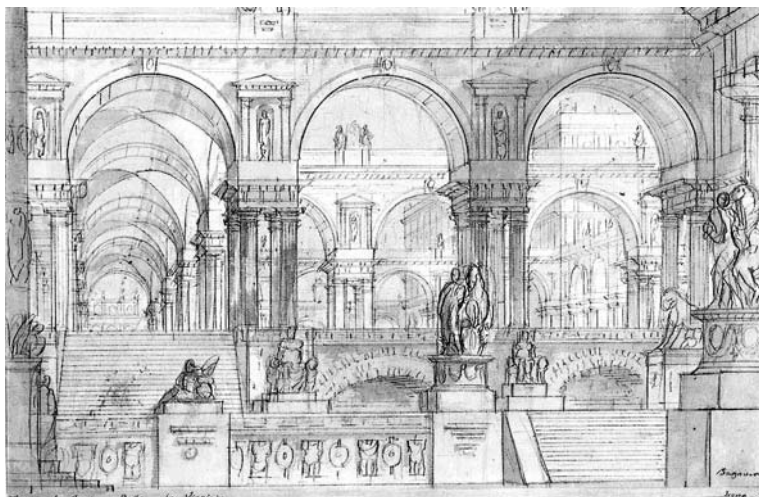


Fig. 11. F. Bagnara, scena per l'atto V del ballo *Virginia* (da Biggi 1996).

aggiunto nello sfondo e la veduta di Roma che si scorge tra le alte arcate di questo. L'idea della sepoltura ha spinto inoltre lo scenografo a collocare il luogo dell'azione in una vera e propria necropoli, vegliata da neoclassici cipressi.

Il *Circo romano* dell'atto I si mostra invece più audace, nel suo tentativo di ricostruire l'immagine di un edificio circense, che nelle intenzioni del pittore doveva alludere al Circo Massimo, con una veduta profondamente scorciata, certo di grande effetto sul pubblico¹⁷ (fig. 10). Se quello che si riesce a intravedere della *spina* vista di lato

¹⁷ Anche per questa scena, incisa nella stessa collezione già citata, il processo creativo dell'artista è testimoniato dalla documentazione grafica superstite (Lui 2008, p. 51, ill. 3).

denota una certa volontà di rendere con precisione i dettagli conosciuti della struttura, prescindendo da qualunque valutazione di ordine cronologico (le *metae* d'angolo, la statua su colonna, l'obelisco al centro), la ricostruzione degli spalti, con i suoi gradoni, gli alti colonnati perimetrali, i corpi di fabbrica quadrangolari che si protendono simmetricamente da una parte e dall'altra della pista, mostra un elevato grado di immaginazione. Ancora più fantasiosa si rivela l'idea di inserire nel fondo un anfiteatro (forse il Colosseo, secondo lo scenografo), di cui si scorge la sommità al di là dei *carceres* del circo; per sovrappiù, al centro di esso si può osservare un fusto recante una statua sulla cima, da intendere probabilmente come una specie di Colonna Traiana.

La fortuna delle scene della *Vestale* fu tale da essere riecheggiata, ancora qualche anno dopo, nell'operato di Francesco Bagnara (1784-1866), altro importante esponente della scenografia italiana di primo Ottocento e successore di Borsato come "sovrintendente" agli allestimenti scenici della Fenice¹⁸. Per un altro ballo di ambientazione romana, la *Virginia* di Giovanni Galzerani¹⁹, Bagnara diede espressione scenica a una *Parte del Foro* nell'atto V, ideando però una veduta che appare quanto di più lontano si possa immagi-

nare dalla reale fisionomia del Foro della città, qual era non solo nel periodo altorepubblicano cui si riferiva la vicenda (fig. 11). Le scalee e le maestose arcate sostenute da gruppi di quattro colonne che si vedono fanno pensare piuttosto ai cortili di certe fantasie architettoniche, per le quali, a puro titolo di esempio, si potrebbero richiamare ancora i

¹⁸ La ripresa alla Fenice del ballo di Viganò avvenne nella stagione di Carnevale 1827-1828. Vedi Biggi 1996, p. 81, dove è riprodotta la scena del *Circo romano*, che ripropone lo schema utilizzato da Basoli, ma con le *metae* angolari della *spina* più alte e un maggior numero di corpi di fabbrica ai lati della pista.

¹⁹ "Ballo tragico" in cinque atti, rappresentato per la prima volta alla Fenice, nella stagione di Carnevale 1825.

modelli piranesiani (si consideri soprattutto Piranesi 1743). Forse lo spunto più genuinamente archeologico, benché come sempre anacronistico, è dato dalle due statue maschili con cavalli al centro e a destra, nei quali il pittore ha voluto raffigurare con ogni probabilità i due Dioscuri, ispirandosi forse più a quelli del Quirinale che a quelli già ricordati della balaustra capitolina²⁰.

Il repertorio grafico relativo agli spettacoli della Fenice, di cui buona parte è disponibile per merito delle pubblicazioni di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, permette di seguire agevolmente l'orientamento della scenografia italiana nel passaggio dall'epoca neoclassica a quella romantica. Se non è questa la sede per ripercorrere i mutamenti di stile cui andò incontro il lavoro dei pittori teatrali di pari passo col variare del gusto del pubblico, possiamo però accertare che, nel pieno periodo romantico, le interpretazioni scenografiche di Roma antica continuavano ad essere caratterizzate da anacronismi e inverosimiglianze nella scelta dei motivi che venivano combinati per la creazione dei fondali. Infatti anche Giuseppe Bertoja (1803-1873), che successe a Bagnara alla Fenice e fu uno degli esponenti di punta della scenografia romantica in Italia, credè vedute fantasiose di Roma antica, dove l'attenzione per il particolare, in sé realistico, lasciava il posto alla tradizionale libertà nel suo utilizzo all'interno dell'insieme. Fra i numerosi spettacoli cui sovrintese vi fu un allestimento degli *Orazi e Curiazi* di Saverio Mercadante nella stagione autunnale del 1847²¹, in vista del quale preparò diversi bozzetti. Per la prima scena dell'atto I (*Parte di Roma in vicinanza delle mura: nel prospetto il tempio di Giano aperto*) rimangono quattro disegni. Uno di questi mostra il tempio di



Fig. 12. G. Bertoja, scena per l'atto I dell'opera *Gli Orazi e i Curiazi* (da Muraro, Biggi 1998).

Giano come una struttura aperta davanti e dietro, col simulacro del dio al centro, al quale si accede per mezzo di un pronao tetrastilo con breve scalinata, chiusa da guance recanti bracieri²² (fig. 12).

Il carattere "aperto" del tempio è esaltato ancora di più in un altro bozzetto per la stessa scena, particolarmente interessante perché costituisce un'ulteriore testimonianza di grande significato per valutare il modo di procedere di questi artisti, anche se poi non venne utilizzato per la realizzazione effettiva²³ (fig. 13). Tratti comuni al disegno precedente sono: la collocazione dell'edificio, centrale ma spostata verso la sinistra del pubblico e di tre quarti; la porzione del recinto dell'area sacrale visibile a destra; la statua eretta del dio al centro della struttura architettonica; la scalinata d'accesso con le guance e i bracieri. Del tutto differente è invece la forma adottata per il tempio, nel quale si può qui riconoscere all'istante non un edificio di fantasia come nel caso prima considerato, ma un noto monumento di Roma ancora oggi esistente, vale a dire il c.d. Arco di Giano nel Foro Boario. Questo, sebbene non sia un edificio templare, con ogni probabilità fu scelto da

²⁰ L'inventiva architettonica dello scenografo si manifestò anche nelle altre scene del ballo, ad esempio nella complessa composizione ideata come fondale per l'atto I, dove è rappresentato un grandioso tempio di Marte, preceduto da una gigantesca scalinata e circondato da porticati e monumenti celebrativi. Vedi la documentazione sui bozzetti della *Virginia* in Biggi 1996, pp. 55-57.

²¹ Libretto di Salvatore Cammarano (la prima rappresentazione assoluta dell'opera aveva avuto luogo il 10 novembre 1846 a Napoli). Vedi Muraro, Biggi 1998, pp. 75-80.

²² Sarebbe stato ben difficile chiudere le porte di un simile edificio quando Roma non si fosse trovata in stato di guerra, secondo il ben noto dettato delle fonti...

²³ Nella raccolta dei disegni di Giuseppe Bertoja il bozzetto ha il numero 658 e reca la dicitura «Non eseguito»; quello esaminato per primo ha il numero 59 (*ibid.*, p. 75).



Fig. 13. G. Bertoja, scena per l'atto I dell'opera *Gli Orazi e i Curiazi* (da Muraro, Biggi 1998).



Fig. 14. G.B. Piranesi, *Una delle due Fornici di Stertino nel Foro Boario (Arco di Jano)* (da Ficacci 2000).

Bertoja per via del collegamento col dio Jano instaurato dal nome, del resto fittizio, col quale l'arco quadrifronte viene spesso chiamato. Naturalmente, poiché doveva essere rappresentato come una struttura in uso, Bertoja non riprodusse il monumento così come si poteva vedere alla sua epoca e come si può vedere anche oggi, cioè danneggiato dal tempo, ma ne propose un'immagine idealmente "restaurata", quasi che il presunto tempio di Jano, nel momento il cui si svolgeva l'azione drammatica, fosse stato appena costruito²⁴.

²⁴ In un altro dei quattro bozzetti per la scena iniziale degli *Orazi e Curiazi* (anch'esso pubblicato *ibid.*, p. 79, n. 459) è stata conferita un'enfasi molto maggiore alle mura della città, mentre il tempio è limitato a

Sarebbe superfluo insistere sull'assoluta arbitrarietà di questa scelta e sull'incongruenza cronologica che essa comporta, considerato il millennio intercorso tra il periodo in cui le fonti collocano l'episodio degli Orazi e Curiazi, cioè il regno di Tullo Ostilio (Liv. I 24-26), e la metà circa del IV secolo d.C. in cui l'Arco di Jano venne probabilmente elevato (De Maria 1988, pp. 319-320, n. 99; *LTUR* III, p. 94, s.v. *Ianus Quadrifrons* [F. Coarelli]). È più importante fare un'altra osservazione, che aiuta a comprendere meglio come gli scenografi cercassero i modelli cui si rifacevano per le loro creazioni. Nel bozzetto l'Arco appare coronato dal suo attico originario in nucleo laterizio, che fu demolito nel 1827 in quanto allora considerato una superfetazione di età medievale. Poiché la rappresentazione fenicea degli *Orazi e Curiazi*, come si è detto, ebbe luogo nel 1847, cioè vent'anni dopo la distruzione della parte sommitale, Bertoja non poté di certo basarsi su una propria eventuale conoscenza del monumento nello stato in cui si trovava verso la metà dell'Ottocento, ma dovette rifarsi a una riproduzione precedente, realizzata quando l'opera di abbattimento non era stata ancora perpetrata. Benché sia sempre opportuno conservare il beneficio del dubbio in relazione ai proto-

tipi, in mancanza di prove sicure, un candidato altamente probabile potrebbe essere riconosciuto, anche per questo bozzetto, in un disegno inciso da Piranesi²⁵ (fig. 14). La distanza quasi uguale del punto di vista e la medesima angolazione con cui il monumento è presentato all'osservatore, a mio avviso, autorizzano a identificare questa incisione con l'originale al quale lo scenografo si rifece per la sua creazione. Per di più, il vicino

uno scorcio architettonico con colonne all'estrema sinistra (apparentemente da interpretare come il pronao di un edificio prostilo), che non lascia vedere la statua del dio all'interno.

²⁵ Piranesi 1756, tav. XXI.2, dove l'Arco di Jano viene denominato «Una delle due Fornici di Stertino nel Foro Boario».

Arco degli Argentari a destra e il muro merlato visibile nel fondo del disegno piranesiano, tra i due monumenti in primo piano, potrebbero avere fornito lo spunto per l'edificio posto di scorcio a destra e il retrostante muro del recinto sacro che completano la composizione scenografica, qui e nel bozzetto alternativo visto prima. Mentre la dipendenza da Piranesi, nel caso precedentemente esaminato della *Via trionfale* nel *Costantino* disegnato da Borsato, poteva spiegarsi soprattutto come una suggestione da rielaborare, al fine di creare una combinazione fantastica sfruttando elementi noti, qui il rapporto è più diretto, perché la riproduzione del monumento è stata valorizzata al punto da renderla il fulcro dell'insieme, come se il fondale scenico fosse stato concepito per accogliere una proiezione dell'incisione piranesiana, debitamente "restaurata" nel senso che si è detto.

Nelle loro ricostruzioni di Roma, e più in generale nel loro approccio al mondo classico, Bertoja e gli altri artisti che abbiamo considerato dovevano quindi basarsi, in buona misura, sulle più note riproduzioni circolanti dei monumenti antichi, le quali, soprattutto nel caso delle opere di Piranesi, godevano di larga fortuna e diffusione²⁶. Allo stesso tempo, gli scenografi non recepissero passivamente i modelli di cui si servivano, ma, seguendo quella che era del resto la prassi normale nel loro lavoro, li manipolavano per adattarli alle esigenze teatrali, sulla base del gusto e dell'esperienza. In questo modo speravano di favorire ciò che in ultima analisi rimaneva sempre l'obiettivo al quale tendeva tutto il loro operare, vale a dire una migliore comprensione della componente visiva dello spettacolo da parte del pubblico.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Biggi 1995 = M.I. Biggi, *L'immagine e la scena. Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia 1995.

Biggi 1996 = M.I. Biggi, *L'immagine e la scena*.

²⁶ Rambaldi c.s. Per un caso particolare che mostra analogie con quello che abbiamo appena esaminato, consistente nell'inserimento di un celebre edificio pompeiano in una scenografia verdiana alla quale, a rigor di logica, sarebbe dovuto rimanere del tutto estraneo, vedi Rambaldi c.s.a.

Francesco Bagnara *scenografo alla Fenice 1820-1839*, Venezia 1996.

De Maria 1988 = S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988.

Farneti, Frattarolo 2008 = F. Farneti, E. Frattarolo (a cura di), *Antonio Basoli 1774-1848. Ornataista, scenografo, pittore di paesaggio: il viaggiatore che resta a casa* (Catalogo della Mostra, Bologna 2008), Argelato 2008.

Jacobelli c.s. = L. Jacobelli, *L'antica Pompei nell'opera di Giovanni Pacini e Andrea Leone Tottola (1825)*, in *L'antichità greco-romana nell'opera lirica italiana dell'Ottocento* (Atti del Convegno, Castellammare di Stabia, 14-16 novembre 2008), in corso di stampa.

Jacobelli c.s.a = L. Jacobelli, *Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma L'ultimo giorno di Pompei di Pacini-Tottola*, in «RStPomp» 20, in corso di stampa.

Karn 2000 = G.P. Karn, *Architettura neoclassica e romantica in Italia*, in R. Toman (a cura di), *Neoclassicismo e romanticismo. Architettura – Scultura – Pittura – Disegno 1750-1848*, Köln 2000, pp. 104-123 (ediz. orig. *Klassizismus & Romantik*, pubblicato in più lingue).

Lui 2008 = F. Lui, *Antonio Basoli e La Vestale di Viganò (1820): la via del Romanticismo*, in Farneti, Frattarolo 2008, pp. 50-55.

Muraro, Biggi 1998 = M.T. Muraro, M.I. Biggi, *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Venezia 1998.

Piranesi 1743 = *Prima Parte di Architetture, e Prospettive inventate, ed incise da Gio. Batt.a Piranesi Architetto Veneziano*, Roma 1743.

Piranesi 1756 = *Le Antichità Romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano*, t. I, Roma 1756.

Piranesi 1778 = *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, Roma 1778 (nel testo si cita dall'ediz. di L. Ficacci, *Piranesi. The Complete Etchings*, Köln 2000, pp. 680-761).

Rambaldi c.s. = S. Rambaldi, *L'Attila di Verdi e i rapporti tra archeologia classica e scenografia nell'opera italiana dell'Ottocento*, in *L'antichità greco-romana nell'opera lirica italiana dell'Ottocento* (Atti del Convegno, Castellammare di Stabia, 14-16 novembre 2008), in corso di stampa.

Rambaldi c.s.a = S. Rambaldi, *Echi pompeiani ed ercolanesi nella scenografia teatrale del XIX secolo*, in «RStPomp» 20, in corso di stampa.

Rasch 1993 = J.J. Rasch, *Das Mausoleum bei Tor de Schiavi in Rom* (Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium, II), Mainz 1993.

Raspi Serra, Simoncini 1986 = J. Raspi Serra, G. Simoncini (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, II, Firenze 1986.

Rossi 2006 = F. Rossi (a cura di), *Dall'archivio storico*

del Teatro La Fenice. Roma a Venezia: storie repubblicane e imperiali..., in W.A. Mozart, *Lucio Silla* (programma di sala, Teatro La Fenice, stagione 2005-2006), Venezia 2006, pp. 141-151.

Viale Ferrero 1988 = M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'Opera Italiana, 5. La spettacolarità*, Torino 1988, pp. 1-122.

