

Rivista di Studi Pompeiani, XX - 2009

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE AMICI DI POMPEI

*Direttore*

PIETRO GIOVANNI GUZZO

*Comitato Scientifico*

GIUSEPPINA CERULLI IRELLI ANTONIO D'AMBROSIO STEFANO DE CARO  
ATTILIO STAZIO ANDREW WALLACE-HADRILL PAUL ZANKER

*Redazione*

VINCENZINA CASTIGLIONE MORELLI  
ANTONIO VARONE

Agli Autori si ricorda di comunicare alla Redazione, entro il 31 dicembre di ogni anno, il testo dei propri contributi, conforme alle norme redazionali, su supporto cartaceo e informatico, completo delle illustrazioni che si ritengono necessarie.

RIVISTA DI STUDI  
POMPEIANI

XX  
2009

© 2010 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER – Via Cassiodoro 19, Roma  
© Associazione Internazionale Amici di Pompei – Piazza Esedra, Pompei  
Direttore responsabile Angelandrea Casale

**Rivista** di studi pompeiani / Associazione internazionale amici di Pompei. -  
A. 1 (1987)-, - Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 1987.-, III.; 29 cm.  
- annuale  
ISSN 1120-3579

1. Associazione internazionale amici di Pompei  
CDD 20. 937.005

## Sommario

PIER GIOVANNI GUZZO, <i>In memoria di Werner Jobannowsky</i> . . . . .	7
PIER GIOVANNI GUZZO, <i>In memoria di Giovanni Pugliese Carratelli</i> . . . . .	9
PIER GIOVANNI GUZZO, <i>In memoria di Renato Peroni</i> . . . . .	11

### *Archivi privati di Archeologi*

<i>Archivi privati e interesse storico: teoria e pratica a confronto</i> (GIULIO RAIMONDI) . . . . .	13
<i>Le carte dell'Archivio de Franciscis</i> (VINCENZINA CASTIGLIONE MORELLI) . . . . .	15
<i>Archivio di Matteo Della Corte</i> (LAURENTINO GARCÍA Y GARCÍA) . . . . .	19
<i>Fondo Olga Elia</i> (GRETE STEFANI) . . . . .	23
<i>Le carte Maiuri conservate presso la Biblioteca della Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei</i> (MARIA ROSARIA ESPOSITO) . . . . .	24
<i>Il fondo librario di Amedeo Maiuri presso il Centro Internazionale per gli Studi Pompeiani a Pompei</i> (UMBERTO PAPPALARDO) . . . . .	25
<i>L'archivio privato di Giovanni Oscar Onorato conservato presso la Biblioteca della Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei</i> (MARIA ROSARIA ESPOSITO) . . . . .	27
<i>Italo Sgobbo (1991-1993): cenni sulla biblioteca e l'archivio</i> (VINCENZINA CASTIGLIONE MORELLI) . . . . .	29
<i>Fondo Antonio Sogliano</i> (GRETE STEFANI) . . . . .	30
<i>Archivio di Halsted Billing van der Poel</i> (LAURENTINO GARCÍA Y GARCÍA) . . . . .	31

---

R. ANTONINI, <i>Documenti preromani dalla «Casa di Polibio» (C. Iulius Polybius e C. Iulius Philippus)</i> . . . . .	33
M. GRIMALDI, <i>Il Tempio di Apollo a Pompei nella Pompeianorum Antiquitatum Historia</i> . . . . .	39
L. JACOBELLI, <i>Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma "L'ultimo giorno di Pompei"</i> . . . . .	49
S. RAMBALDI, <i>Echi pompeiani ed ercolanesi nella scenografia teatrale del XIX secolo</i> . . . . .	61
R. MELINI, <i>Gli strumenti musicali del Museo archeologico di Napoli</i> . . . . .	71
A.M. SODO, <i>Il rinvenimento di due sepolture arcaiche in loc. Calcarella (Castellammare di Stabia)</i> . . . . .	77
F. RUFFO, <i>Stabiae: Villa San Marco e l'impianto urbano alla luce delle recenti indagini archeologiche (2008). Osservazioni preliminari</i> . . . . .	87
A. CIARALLO, <i>I calchi delle cavità di radici rilevate nelle aree archeologiche vesuviane</i> . . . . .	103
C. CICIPELLI, <i>Le monossili di Poggiomarino: nuovo contributo alla conoscenza della protostoria sarnese</i> . . . . .	111
C. CICIPELLI, G. DI MAIO, <i>Insedimenti perifluviali pre-protostorici e ricostruzioni del paesaggio archeologico della piana del Sarno. Nota preliminare</i> . . . . .	121
V. CASTIGLIONE MORELLI, <i>L'attività scientifica dell'Associazione Internazionale Amici di Pompei</i> . . . . .	129

## Attività di ricerca nell'area vesuviana

### Notiziario

A. D'AMBROSIO, Ufficio Scavi di Pompei . . . . .	135
A. CIARALLO, Laboratorio ricerche applicate . . . . .	136
M.P. GUIDOBALDI, Ufficio editoria . . . . .	136
A.M. SODO, Attività del SIAV . . . . .	136
B. CESARANO, Il GIS della necropoli di Madonna delle Grazie . . . . .	138
M.P. GUIDOBALDI, Ufficio Scavi di Ercolano . . . . .	139
V. PAPACCIO, Grandi opere pubbliche di valorizzazione per gli scavi di Ercolano . . . . .	143
M.E. PIROZZI, Interventi di riqualificazione del Parco archeologico di Ercolano. Scarpata nord e Parco attrezzato . . . . .	145
M.E. PIROZZI, Il Parco di Ercolano . . . . .	150
G.F. DE SIMONE, M. LUBRANO, Y.T. AMRHEIN, R. CANNELLA, Pollena Trocchia, località Masseria De Carolis: Campagne d'indagine 2006-2009 . . . . .	153
G. BONIFACIO, Ufficio Scavi di Stabia . . . . .	156
H. ERISTOV, N. BLANC, Peintures et stucs des villas de Stabies: bilan de recherche et nouveaux projets . . . . .	158
D. CAMARDO, M. NOTOMISTA, La cattedrale e il borgo medioevale nell'area del Castello di Lettere. Indagini archeologiche 2007-2008 . . . . .	160
F. SEILER <i>et al.</i> , Nuove ricerche nella Piana del Sarno, verso la ricostruzione dei paleo-paesaggi . . . . .	166
C. CICIRELLI, Attività dell'Ufficio Scavi Zone periferiche. . . . .	168

### Discussioni

W. JOHANNOWSKY, <i>Nota sul Tesoro di argenterie di Hildesheim</i> . . . . .	177
--	-----

### Recensioni

F. GIACOBELLI, <i>Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico</i> (M.G. CERULLI IRELLI) . . . . .	181
D.L. BALCH, <i>Roman Domestic Art and early House Church</i> (M.G. CERULLI IRELLI) . . . . .	182

## Echi pompeiani ed ercolanesi nella scenografia teatrale del XIX secolo

Fra le opere teatrali ambientate nell'antichità classica che furono composte nel XIX secolo, soltanto un numero assai esiguo prevede un'azione che si svolgeva a Pompei, alla vigilia dell'eruzione del Vesuvio. Possiamo annoverare *L'ultimo giorno di Pompei*, melodramma tragico in due atti di Andrea Leone Tottola, musica di Giovanni Pacini<sup>1</sup>, e *Jone ovvero L'ultimo giorno di Pompei*, dramma lirico in quattro atti di Giovanni Peruzzini, musica di Errico Petrella<sup>2</sup>. Mentre la prima è basata su un soggetto originale, la seconda mette in scena la vicenda del romanzo *The Last Days of Pompeii* di Edward Bulwer-Lytton<sup>3</sup> (1834). Entrambe ottennero ai loro tempi un notevole successo, seguito però da un lungo oblio, al quale hanno posto un parziale rimedio alcune riedizioni negli ultimi anni<sup>4</sup>. L'analisi degli aspetti specificamente letterari e scenografici di questi lavori per il teatro musicale si presenta di notevole interesse, in quanto anche testimonianze di questo genere contribuiscono a una più completa valutazione del posto occupato dalla conoscenza delle città vesuviane nella cultura e nell'immaginario dell'epoca moderna. In particolare le scenografie realizzate per gli spettacoli ottocenteschi, sopravvissute nei bozzetti che sono giunti fino a noi, rivelano talora la ricostruzione di un'antichità non di maniera, ma avvalorata dalla "citazione" visuale di monumenti reali, i quali avevano chiaramente lo scopo di conferire una maggiore credibilità all'azione rappresentata sui palcoscenici<sup>5</sup>.

Se l'inserimento di monumenti pompeiani ed ercolanesi non sorprende tanto nelle scenografie di opere ambientate alle falde del Vesuvio come quelle sopra ricordate, più insolita è la loro presenza in lavori che mettono in scena intrecci drammatici aventi una collocazione geografica e temporale completamente di-

versa. Casi di questo genere appaiono dunque una prova ancora più significativa dell'eco ottenuta dalle scoperte archeologiche campane e dell'influsso delle pitture e degli altri manufatti ritrovati nelle case sepolte dall'eruzione del 79 d.C. Nel presente contributo ci si soffermerà, concentrandosi sulla prima metà dell'Ottocento, su questi esempi di spettacoli teatrali di ambientazione greco-romana ma non vesuviana, i quali sono stati comunque influenzati, nell'apparato scenico ideato per le rappresentazioni coeve, dalle scoperte di Pompei ed Ercolano. L'analisi sarà limitata essenzialmente a due esemplari che sono sembrati gli episodi più eclatanti, fra quelli conosciuti, dell'uso di immagini di ambiente vesuviano, l'uno relativo alla riproposizione di composizioni figurate attinte alla pittura parietale, l'altro alla riproduzione di un monumento architettonico. Il riutilizzo di forme e iconografie di origine pompeiano-ercolanese appare comunque in un numero molto limitato di occorrenze, come sarà precisato meglio più avanti, nell'ambito della documentazione in nostro possesso.

Nella stagione di Carnevale 1818-1819 venne rappresentato alla Fenice di Venezia il "ballo mitologico" in sei atti *Mirra ossia La vendetta di Venere*, opera del coreografo Salvatore Viganò, che aveva riscosso un grandissimo successo alla Scala di Milano, dove era stato eseguito in prima esecuzione assoluta nel 1817, suscitando l'ammirazione, fra gli altri, di Stendhal. L'autore delle scene per la ripresa veneziana era il pittore che nell'epoca neoclassica sovrintendeva all'aspetto visuale degli spettacoli della Fenice, Giuseppe Borsato (1771-1849)<sup>6</sup>. Il fatto che lo spettacolo fosse un ballo non comportava alcuna connotazione particolare dal punto di vista scenico, in quanto i pittori lavoravano allo stesso

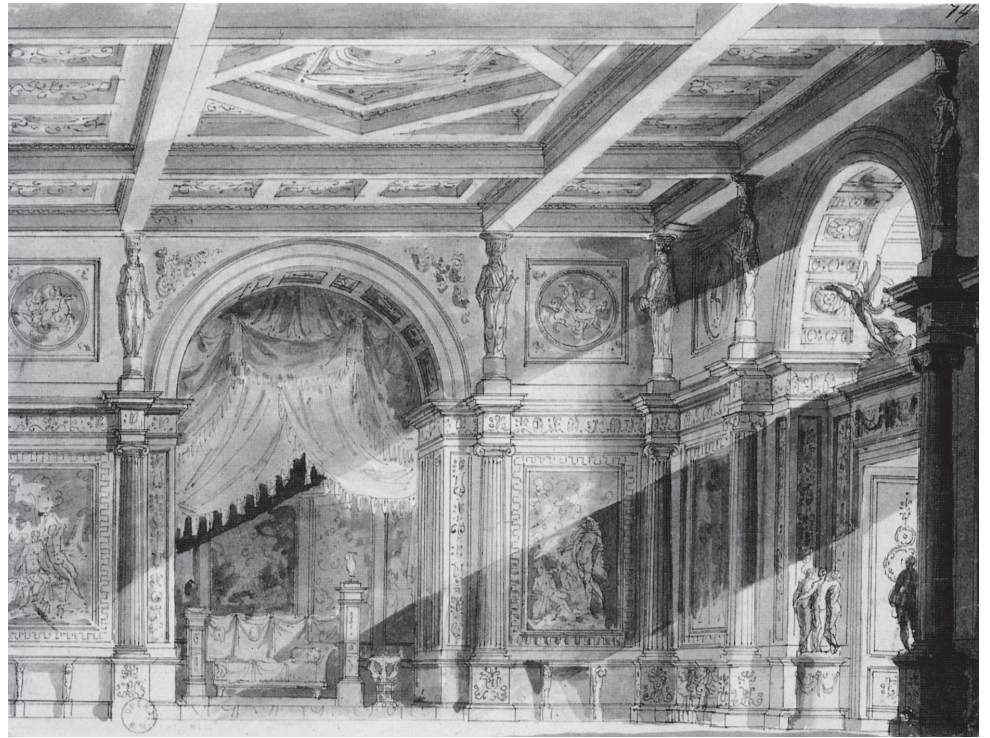
modo per entrambi i generi del teatro musicale, quello coreutico e quello melodrammatico. Una delle scene concepite per questo allestimento merita di essere esaminata con cura, perché si tratta di una delle testimonianze in assoluto più significative dell'impiego di motivi figurativi pompeiano-ercolanesi nell'ambito non solo della scenografia di età neoclassica, ma di tutto l'Ottocento italiano.

L'ambientazione del soggetto, che è desunto da Ovidio<sup>7</sup> ed è lo stesso della *Mirra* alfieriana, offriva allo scenografo la possibilità di creare diversi sfondi architettonici di tipo "classico" nei vari atti. Le scene della prima di Milano erano state realizzate dal maggiore pittore teatrale del periodo, Alessandro Sanquirico, le cui soluzioni erano state prese a modello da Borsato, seguendo in ciò una prassi piuttosto comune a quei tempi, come può testimoniare l'operato di altri scenografi contemporanei<sup>8</sup>. Nell'atto I la "Sala d'udienza nella reggia di Cipro" venne risolta con lo spaccato di una magnifica galleria coperta da una volta a botte cassettonata e terminante in un'ampia abside, dove si trova un trono. Le pareti dell'abside sono movimentate da due ordini di nicchie con statue; altre sculture su alti plinti decorati orlano il lato lungo dell'ambiente, che è aperto mediante una fila di colonne corinzie, dietro le quali si intravede un'altra galleria ortogonale a quella ora descritta e ugualmente adorna di nicchie con statue<sup>9</sup>. L'atto IV prevede un "Tempio di Giove", concepito da Borsato come un'ampia navata, anch'essa voltata e a cassettoni, con colonne corinzie ai lati. Nell'abside in fondo, dietro un'edicola tetrastila coperta da un timpano, si erge la statua del dio in abito militare, simile più a Marte che a Giove<sup>10</sup>. Nell'atto VI le "Volte sotterranee destinate alle tombe dei Re di Cipro" hanno la forma di una vasta galleria



popolata di monumenti funerari, i quali occupano anche le campate trasversali, compresa quella in primo piano che, coi suoi costoloni cassettonati, sottolinea l'apertura del boccascena<sup>11</sup>. L'«Interno di una grotta» dell'atto III è invece dominato da un'incombente spelonca, nel fondo della quale compare però un'apertura dove si intravede un tempio periptero<sup>12</sup>, mentre il bozzetto dell'«Ameno boschetto con tempio consacrato a Venere» dell'atto II risulta smarrito<sup>13</sup>.

Le soluzioni formali adottate per le scene ora elencate si rivelano quantomai generiche dal punto di vista architettonico e decorativo, in linea con le concezioni di cui Borsato aveva già dato prova in precedenza per gli spettacoli ambientati nell'antichità classica ai quali aveva lavorato. Una notevole sorpresa riserva invece la scena creata per gli «Appartamenti di Mirra» dell'atto V, il cui bozzetto fu realizzato, come gli altri, a matita, penna e acquerello (fig. 1). Sul piano strettamente architettonico non si segnalano elementi di particolare rilievo: è rappresentata una ricca sala con un'apertura centrale ad arco, da dove si passa a un piccolo vano, nel quale un velario appeso in alto lascia vedere una *kline* (più simile a un canapè dell'epoca del ballo) e un tendaggio sospeso dietro di questa; a destra, da dove penetra la luce che rischiarla la sala, vi è una porta sormontata da un'altra apertura arcuata, decorata con la statua di una sorta di Vittoria alata recante un serto<sup>14</sup>. Del tutto originale si rivela però la decorazione ideata per le pareti della stanza di Mirra<sup>15</sup>. Tra le colonne ioniche che sostengono le cariatidi alle quali sono appoggiate le travi principali del soffitto a grandi cassettoni, si scorgono alcuni pannelli dipinti con figure. Sebbene nel bozzetto siano delineate in maniera piuttosto corsiva, si possono riconoscere in queste pitture delle repliche abbastanza fedeli di alcuni dipinti romani, che erano stati recuperati negli scavi delle città vesuviane prima della rappresentazione della *Mirra*: le relative riproduzioni erano state accolte, infatti, tra le tavole delle *Antichità di Ercolano esposte*. Nel pannello rettangolare nella porzione inferiore della parete di fondo, a sinistra dell'apertura sul vano laterale, si riesce a identificare una rappresentazione di Perseo e Andromeda dopo la liberazione di quest'ultima, secondo uno schema più volte attestato nella pittura vesuviana. Qui è stato ripro-



1. G. Borsato, scena per l'atto V del ballo *Mirra* (BIGGI 1995).

dotto l'esemplare di IV stile pubblicato appunto nelle *Antichità*<sup>16</sup>, di provenienza pompeiana e oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli<sup>17</sup>, come gli altri dipinti di cui dovremo parlare in relazione a questa scena del ballo. Si possono distinguere le due figure sedute al centro, quella di Andromeda a sinistra, con le gambe coperte da un manto, e quella dell'eroe a destra, nuda e col braccio sinistro levato a reggere la testa della Gorgone. I rapidi tratti schizzati intorno ai due protagonisti dimostrano che lo scenografo si era preoccupato di replicare fedelmente anche lo sfondo paesistico visibile nella tavola delle *Antichità* (fig. 2).

A destra dell'apertura arcuata e parzialmente in ombra, fa da *pendant* un altro pannello dello stesso formato di quello appena descritto, anch'esso bordato da una cornice a dentelli di un tipo che, nelle case romane, ricorre solitamente nei mosaici pavimentali, piuttosto che negli affreschi delle pareti. Vi si può riconoscere la copia di una delle rappresentazioni pittoriche più conosciute del mito di Selene ed Endimione, un *pinax* di IV stile recuperato a Ercolano<sup>18</sup>. Anche qui era stata riprodotta una delle incisioni delle *Antichità*<sup>19</sup>, «allungandola» però in altezza, in modo da ottenere un di-

pinto che avesse le stesse dimensioni del precedente: la dea della luna, col disco dietro la testa e avvolta dal mantello gonfiato dal vento, si avvicina al pastore che dorme semisdraiato in basso a sinistra. Fra i due personaggi non manca la figura di Eros, che guida Selene nell'originale ercolanese<sup>20</sup> (fig. 3).

La volontà di riprendere modelli antichi conosciuti sovrintese anche alla decorazione della parte alta del fondale scenico. Qui, fra le cariatidi e sullo stesso asse dei pannelli figurati sottostanti, vennero inseriti due tondi incritti in cornici quadrate, per i quali questa volta non furono scelte narrazioni mitologiche, bensì le raffigurazioni di due creature marine, precisamente due Nereidi provenienti dallo zoccolo della decorazione in IV stile dell'anticamera 3 della Villa di Arianna a Stabia: quella a sinistra, collocata sopra il pannello con Perseo e Andromeda, è in groppa a un cavallo marino<sup>21</sup>, mentre quella a destra, sopra Selene ed Endimione, è adagiata sopra il corpo anguiforme di una tigre marina, nell'atto di abbeverarla versando acqua in un bacile che tiene in mano<sup>22</sup>. Anche qui, come nel caso del quadro con Selene ed Endimione, le pitture antiche andavano adattate a campi di forma differente, poiché gli origina-





2. Perseo e Andromeda: a) particolare della scena di Borsato; b) tavola da *Le Antichità di Ercolano esposte* (UT-PICURE).



3. Selene ed Endimione: a) particolare della scena di Borsato; b) tavola da *Le Antichità di Ercolano esposte* (UT-PICURE).

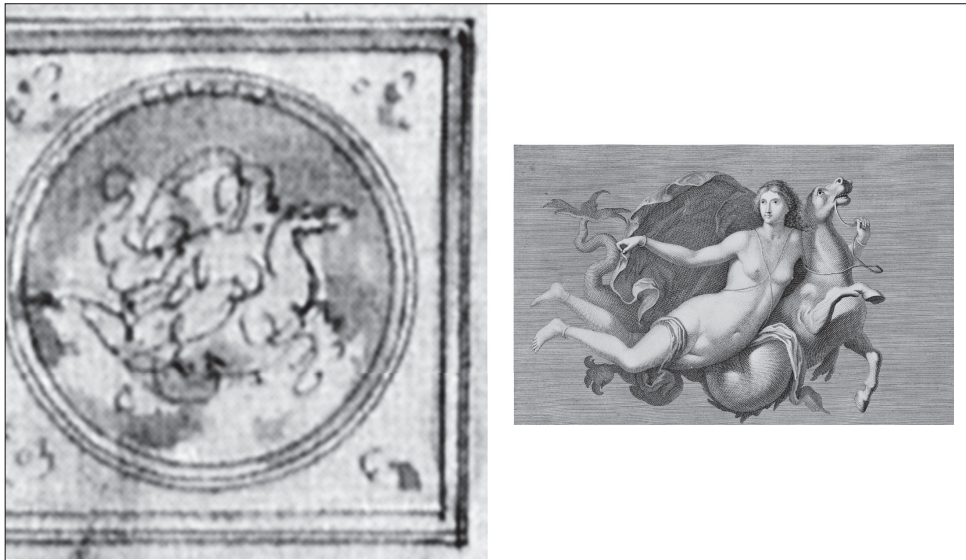
li sono rettangolari e quindi più articolati in senso longitudinale, come si osserva nelle corrispondenti tavole delle *Antichità*<sup>23</sup>. Ma quello che si intravede nel bozzetto dimostra che lo scenografo si era comunque sforzato di riprodurre il più fedelmente possibile gli affreschi stabiani: i tratti grafici delineano repliche abbastanza precise, nei gesti delle due Nereidi, nei panneggi vorticosi, nella posizione delle teste e delle code dei mostri marini (figg. 4-5).

Altri pannelli, analoghi a quelli con le rappresentazioni mitologiche, sono visibili nel fondo del vano laterale e nella parete a destra, però sono resi in maniera volutamente approssimativa e non si possono interpretare. È peraltro del tutto ammissibile che, in sede di realizzazione della scenografia, venissero predisposte anche in queste posizioni delle repliche di pitture romane, molto probabilmente attingendole ancora dalle *Antichità*. Di certo anche la resa finale dei dipinti che

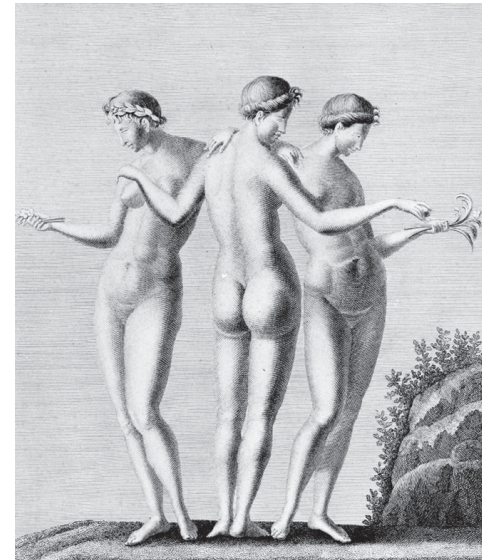
abbiamo potuto riconoscere doveva essere molto più precisa di quanto non appaia nel bozzetto, che per sua natura è un documento provvisorio ed eseguito rapidamente. Il pittore aveva certo bene in mente i modelli da riprodurre concretamente nel fondale scenico, e considerata la natura accessoria che la decorazione parietale riveste nell'economia dell'insieme, in questa fase del suo lavoro poteva limitarsi soltanto ad accennarvi con pochi tratti di penna.

Nelle quattro pitture descritte lo scenografo ha dimostrato di essersi ispirato direttamente a quanto era allora noto della decorazione delle case dissepolte lungo il litorale campano. Approfondendo ulteriormente l'analisi, si può forse riconoscere qualche altro elemento di analoga provenienza, sebbene non ripreso in maniera così puntuale come negli esempi appena esaminati. Ai lati della porta che si apre a destra vi sono statue su plinti, fra le quali si individua con facilità il gruppo delle tre Grazie, rappresentate secondo la nota iconografia ampiamente diffusa nella scultura del periodo romano, ma che poteva essere stato introdotto, anche in questo caso, sulla base di quanto si conosceva in quell'epoca della pittura campana. Nello stesso tomo delle *Antichità* da cui erano state tratte le raffigurazioni inserite nella decorazione parietale della stanza di Mirra, infatti, si poteva trovare l'incisione di una delle versioni pittoriche del trio delle Grazie presenti a Pompei<sup>24</sup>, pure conservata al Museo di Napoli<sup>25</sup> (fig. 6). Il gruppo visibile nella scenografia, il quale segue da vicino lo schema iconografico originale, pur con qualche libertà nella disposizione reciproca dei corpi e delle braccia, poteva essere perciò una fittizia "riconversione" in scultura delle tre Grazie passate attraverso la traduzione pittorica di cui conosciamo anche altre attestazioni, oltre a quella riprodotta nelle *Antichità*<sup>26</sup>. Le *console* che sono appoggiate alle pareti sotto i grandi dipinti rettangolari sembrerebbero poi ispirate, soprattutto quella visibile di scorcio a destra, ai *cartibula* con *trapezophora* ornati da protomi di grifoni alati che sono stati recuperati in numerosi atrii di case pompeiane, alcuni già nel periodo degli scavi borbonici<sup>27</sup>, e che avevano fatto da modello per reali elementi d'arredo prodotti per gli ambienti neoclassici<sup>28</sup>.

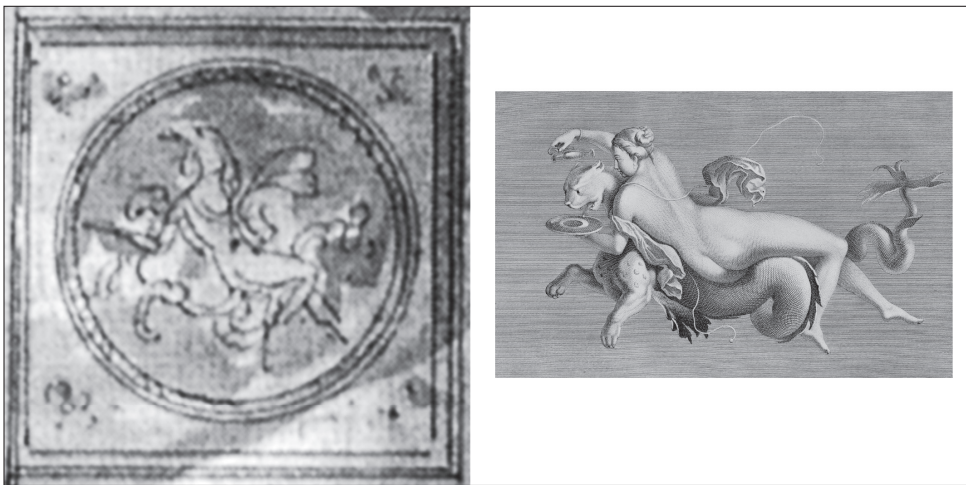
I richiami figurativi vesuviani presenti nel disegno di Borsato sono però da in-



4. Nereide su cavallo marino: a) particolare della scena di Borsato; b) tavola da *Le Antichità di Ercolano esposte* (UT-PICTURE).



6. Le tre Grazie da *Le Antichità di Ercolano esposte* (UT-PICTURE).



5. Nereide su tigre marina: a) particolare della scena di Borsato; b) tavola da *Le Antichità di Ercolano esposte* (UT-PICTURE).

tendere come semplici elementi di contorno, inseriti nel fondale allo scopo di fornire un apparato decorativo che apparisse adeguato a una scenografia che doveva ricreare illusionisticamente un ambiente all'interno di un palazzo antico. Per raggiungere il fine voluto ci si accontentò di introdurre particolari del tutto decontestualizzati e anacronistici in rapporto col soggetto dell'azione teatrale, ma che agli occhi del pubblico non dovevano sembrare fuori posto, perché corredevano la realizzazione scenica di iconografie realmente antiche. Per questa ragione l'ideatore della scenografia accostò composizioni pittoriche che, in origine, appartenevano non solo a di-

more diverse, ma anche a città differenti, evidentemente selezionando fra le tavole delle *Antichità* quelle che più venivano incontro ai suoi gusti. Le sue scelte sembrano essere state guidate, infatti, da una semplice logica di simmetria, che lo portò ad abbinare affreschi con caratteristiche comuni: coppie celebri di giovani della mitologia greca nella parte bassa della parete di fondo e raffigurazioni quasi speculari di ninfe marine su animali mostruosi nella parte alta. Seguendo logiche non molto dissimili si procedeva, nello stesso periodo neoclassico, alla decorazione di sale nei palazzi reali e nobiliari che dovevano seguire la moda per le antichità vesuviane, come il

celebre "Salottino pompeiano" realizzato nella Reggia di Capodimonte fra il 1825 e il 1830, su progetto di Antonio Niccolini, un altro artista ampiamente attivo nel campo della scenografia<sup>29</sup>.

Negli "Appartamenti di Mirra" manca qualunque volontà di ricreare in maniera davvero affidabile un ambiente domestico antico. Se fosse stato animato da un intento di questo tipo, lo scenografo avrebbe potuto cercare di riprodurre una vera stanza romana, desumendola magari dai disegni e dalle vedute delle case dissepolte nelle città vesuviane, così come aveva tratto ispirazione per la decorazione parietale dalle tavole delle *Antichità*. Forse anche perché interessato a rappresentare un vano particolarmente lussuoso, in linea con le concezioni scenografiche settecentesche in parte ancora vive ai suoi tempi, le quali prediligevano come fondali per le vicende tratte dall'antichità classica luoghi sempre contraddistinti da una vistosa monumentalità, sia negli spazi pubblici sia in quelli privati, egli preferì inventare una stanza di fantasia, seguendo gli schemi correnti nella creazione di interni. La stanza nel ballo di Viganò, pur adottando stilemi romani, si rivela infatti del tutto inattendibile come ambiente domestico, poiché le sue colonne su plinti, libere ma accostate alle pareti, e le sue cariatidi sono elementi i quali, nelle attestazioni che noi conosciamo, e che in larga misura erano già note prima dell'epoca neoclassica, sappiamo essere



più tipici dell'architettura pubblica che di quella privata.

La disinvoltura con cui Borsato si disponeva a trattare gli elementi figurativi desunti dall'antichità è evidente anche in bozzetti di altre opere, dove si trovano accostati senza alcuna verosimiglianza monumenti che pure erano ben conosciuti e accessibili ai suoi contemporanei. Così nella scena iniziale del *Costantino* di Joseph Hartmann Stuntz<sup>30</sup>, per rappresentare la "via trionfale di Roma" con la "veduta del Campidoglio in distanza", l'Arco di Costantino è avvicinato ai monumenti della balaustra capitolina e al Marco Aurelio della piazza, con l'aggiunta di obelischi e colonne di fantasia. Oppure, in un disegno per l'atto V de *Il trionfo di Trajano*<sup>31</sup>, un'edera monumentale posta all'estremità del "Circo" di Roma è ornata al centro dalla Colonna Traiana, con una statua di Vittoria sulla sommità. L'invenzione dello scenografo acquistava poi valore sovrano per quei soggetti per i quali non era ancora possibile ricreare un contesto che sembrasse attendibile utilizzando elementi conosciuti, come nel caso della *Semiramide* di Rossini, la cui ambientazione assiro-babilonese Borsato visualizzò ispirandosi all'architettura egizia, divulgata a partire dalle ricerche collegate alla campagna di Napoleone, a differenza del mondo mesopotamico, a quell'epoca ancora ignoto<sup>32</sup>.

Tale miscela di componenti disparati, inglobati in un insieme nuovo e fantastico, e soprattutto l'utilizzo di veri dipinti romani molto probabilmente copiati dalle *Antichità* lasciano pensare che gli scenografi come Borsato (e Sanquirico), quando lavoravano a soggetti antichi che desideravano rendere più "credibili" sotto l'aspetto visuale con elementi autentici, tendessero più a fare ricorso a opere dove potevano trovarli già riprodotti, che a basarsi su propri studi su monumenti dell'età romana, eventualmente osservati nel corso della loro vita<sup>33</sup>. Ciò presupporrebbe, infatti, un interesse di tipo antiquario che la stessa disinvoltura mostrata da questi artisti nell'utilizzo delle testimonianze antiche rende difficile da ammettere. Del tutto prioritario era l'effetto che essi volevano ottenere sul pubblico dei teatri e a questo erano finalizzate le loro creazioni, nelle quali l'antico è essenzialmente rivissuto solo nei suoi aspetti formali. Non va del resto dimenticato che, in vari casi, alle proprie competenze per il teatro gli scenografi

univano un' apprezzata esperienza di decoratori d'interni, per la quale potevano ricevere incarichi da committenze prestigiose, mostrandosi dunque pienamente partecipi del gusto artistico dominante e contribuendo a diffonderlo anche per questa via. Lo stesso Giuseppe Borsato stampò una propria *Opera ornamentale* nella quale aveva raccolto una ricca serie di elementi figurativi utili ai decoratori, molti dei quali derivavano dal materiale che era stato scoperto nelle città vesuviane e che era già stato divulgato<sup>34</sup>, ma si potrebbero annoverare altri personaggi che riunirono in sé l'attività di scenografi e di decoratori, come l'artista bolognese Antonio Basoli, contemporaneo di Borsato<sup>35</sup>. La raccolta delle *Antichità di Ercolano esposte*, dopo la prima fase in cui la sua diffusione era rimasta molto circoscritta, come è noto a causa della gelosa "politica editoriale" dei Borbone, aveva conosciuto una larghissima diffusione non solo in Italia, ma in tutta Europa grazie a una serie di edizioni straniere, e con le immagini riprodotte nelle sue tavole aveva contribuito grandemente alla maturazione del gusto neoclassico, soprattutto nelle arti applicate<sup>36</sup>. Altre opere si sarebbero poi aggiunte ad allargare la notorietà delle scoperte nelle città vesuviane, come, volendosi limitare a citare un esempio particolarmente fortunato, *Les Ruines de Pompéi* di François Mazois, uscite fra il 1812 e il 1838<sup>37</sup>. Le incisioni contenute in questi volumi, talvolta in circolazione anche sotto forma di duplicati illegali, costituivano un ricco campionario di iconografie e composizioni figurative, cui i pittori sia nelle scene teatrali sia nelle decorazioni di interni secondo la nuova moda neoclassica potevano attingere a piene mani.

La riproduzione di elementi decorativi antichi, ripresi direttamente dalla documentazione delle città vesuviane e trasferiti nelle scenografie teatrali, risulta comunque molto rara, non solo nella produzione di Borsato, ma in tutto il materiale che conosciamo del periodo considerato. Un caso di imitazione così puntuale come quello offerto dalla stanza di Mirra nel ballo omonimo appare anzi praticamente unico. Il discorso non muta a proposito degli edifici in muratura: nelle opere teatrali di ambientazione non pompeiana sono quasi introvabili le riproduzioni di case e monumenti ricavate da quanto era allora emerso dagli scavi nelle città campane, e introdotte

nelle scenografie in modo da aggiungere un elemento autentico, che sembrasse avvalorare la verosimiglianza del fondale ideato per l'azione drammatica, anche se questa non aveva alcun rapporto col territorio vesuviano. La presenza di reali edifici antichi si mostra in generale assai sporadica anche nella prassi degli altri importanti scenografi attivi fra il periodo neoclassico e quello romantico, come Francesco Bagnara e Giuseppe Bertoja, i quali sembrano avere preferito creare *ex novo* le loro architetture antiche, piuttosto che imitare quelle che erano allora conosciute. Qualche tentativo in tal senso veniva talora effettuato per le opere ambientate nella città di Roma, ma in maniera comunque irregolare e con la tendenza a interpretare abbastanza liberamente il dato reale, creando così combinazioni nuove e spesso molto fantasiose, come si è osservato sopra a proposito del *Costantino* e del *Trionfo di Trajano*.

Un'eccezione davvero singolare nel panorama scenografico della prima metà dell'Ottocento è costituita da un bozzetto del pittore faentino Romolo Liverani per una rappresentazione dell'*Attila* di Giuseppe Verdi, nel quale si può probabilmente riconoscere il caso più curioso di utilizzo di una testimonianza autenticamente pompeiana in un contesto che, a rigore di logica, non dovrebbe contemplare niente del genere.

Liverani, uno dei massimi esponenti della scenografia italiana di età romantica<sup>38</sup>, disegnò le scene per l'*Attila* in occasione di due distinti spettacoli, uno al Teatro Comunale Provvisorio di Fano nel 1850 e uno a Cesena nel 1851. Il bozzetto in questione, probabilmente ideato per la rappresentazione di Fano e ora conservato al Museo Teatrale alla Scala<sup>39</sup>, riguarda la prima scena del prologo, che è l'unica dell'opera che possa consentire citazioni archeologiche negli edifici raffigurati. Essa deve mostrare la città di Aquileia in fiamme dopo il saccheggio compiuto dagli Unni di Attila, come precisa la didascalia del libretto di Temistocle Solera: *Piazza di Aquileia. La notte vicina al termine è rischiarata da una grande quantità di torcie. Tutto all'intorno è miserando cumulo di rovine. Qua e là vedesi ancora tratto tratto sollevarsi qualche fiamma, residuo di un orribile incendio di quattro giorni*<sup>40</sup>. Nella realizzazione di Liverani si può vedere compiuta una scelta assai originale per



le consuetudini invalse a quei tempi<sup>41</sup>: anziché limitarsi a presentare cumuli di rovine, come nei tre bozzetti conosciuti del veneziano Giuseppe Bertoja (1803-1873), altro grande artista romantico e scenografo della prima rappresentazione assoluta dell'*Attila*<sup>42</sup>, egli decise di introdurre nel suo fondale una rovina reale. In mezzo alle macerie di edifici distrutti e irriconoscibili, nel bozzetto si vede campeggiare un inconfondibile monumento di Pompei, il Tempio di Iside, trasferito tale e quale dal pittore nell'Aquileia del V secolo d.C.<sup>43</sup> (fig. 7). In qualche caso, quando dovevano essere rappresentate città vive e non ridotte a cumuli di detriti, gli scenografi potevano inserire nei loro fondali riproduzioni di noti monumenti antichi, però ricostruendoli o restaurandoli, come se fossero "nuovi"<sup>44</sup>. Qui invece l'Iseo poteva essere raffigurato così come era conosciuto, perché era già una rovina e Liverani aveva appunto bisogno di una rovina.

Forse la preferenza per questo rudere autentico in particolare al posto di macerie di fantasia è da addebitare a una predilezione personale di Liverani per il Tempio di Iside pompeiano, anche perché la didascalia del libretto che riporta le indicazioni sceniche non prevede alcuna costruzione principale al centro del fondale, mantenendosi invece alquanto generica, come si è visto. L'Iseo era del resto divenuto, fin dall'epoca del suo scavo, eseguito fra il dicembre del 1764 e il settembre del 1766, uno degli edifici più celebri e visitati fra quelli che erano noti dell'antica Pompei, tanto da essere più volte riprodotto, talora anche in suggestive ricostruzioni dei riti che vi si celebravano<sup>45</sup>. È difficile individuare con sicurezza il modello seguito da Liverani; tuttavia un'incisione pubblicata da Francesco Piranesi sulla base di un disegno del padre Giovan Battista potrebbe essere una probabile candidata<sup>46</sup> (fig. 8), come anche una tavola delle *Ruines de Pompéi* di François Mazois<sup>47</sup> (fig. 9). Entrambe mostrano il tempio dallo stesso punto di vista, cioè l'angolo nord-orientale del cortile porticato, però, nella prima, esso è rappresentato da una distanza identica a quella visualizzata dallo scenografo, mentre nella seconda è decisamente arretrato rispetto alla posizione dell'ipotetico osservatore. Va peraltro notato che nel bozzetto i resti delle colonne del pronao sono più lunghi, come si vedono proprio nell'incisione tratta dal



7. R. Liverani, bozzetto per la prima scena del prologo dell'opera *Attila* (PETROBELLI *et al.* 1994).

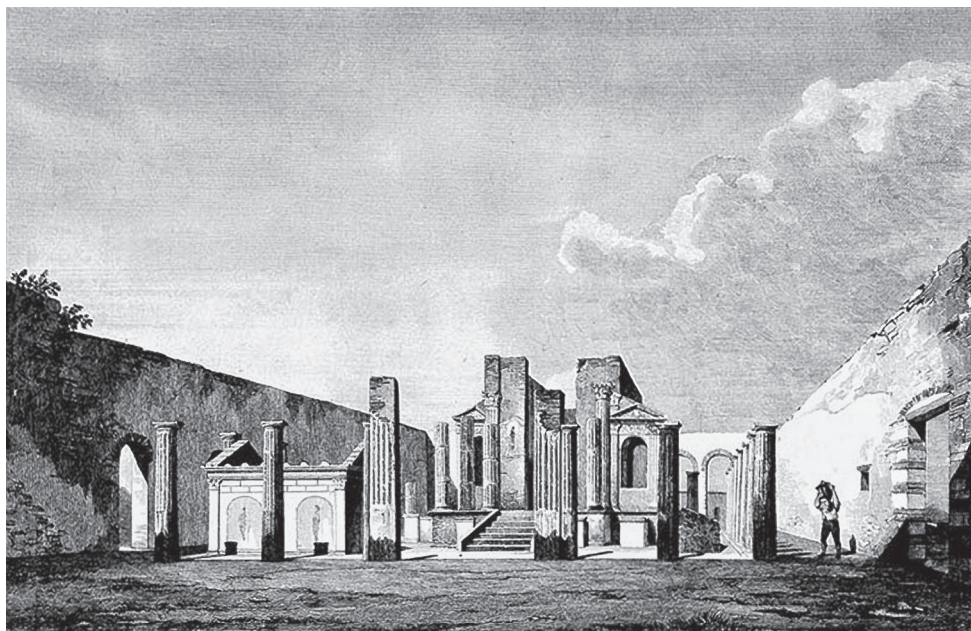


8. F. Piranesi, veduta del Tempio di Iside a Pompei (*Iside* 1992).

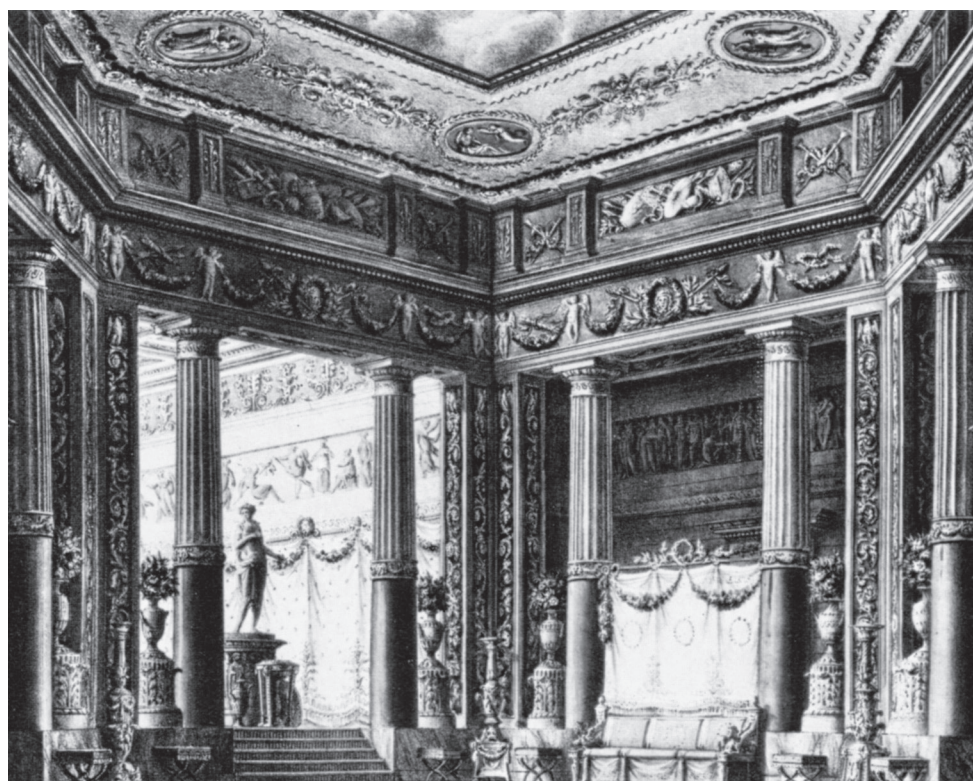
repertorio di Mazois. In generale Liverani rispettò le peculiarità architettoniche dell'Iseo pompeiano, dando una riproduzione piuttosto fedele dell'edificio: il podio è sagomato correttamente, la scala

con guance presenta sette gradini come nella realtà, ai lati della scala si vedono i due pilastri in muratura addossati al podio (quello a destra, che recava un'iscrizione geroglifica, è oggi perdu-





9. F. Mazois, veduta del Tempio di Iside a Pompei (UT-PICURE).



10. P. Cana, scena per il ballo *L'ira di Achille* (MANCINI 1987).

to<sup>48</sup>), la cella è affiancata dalle due edicole timpanate con nicchie (un poco assottigliate), probabilmente destinate ai *theoi synnaoi* Arpocrate e Anubi (i cui altari antistanti sono stati però soppressi<sup>49</sup>).

Liverani aveva riconosciuto l'originaria funzione di contenitori per statue delle nicchie laterali, perché in quella di destra nel suo bozzetto risulta esservi alloggiata una scultura<sup>50</sup>. Del santuario isiaco la

scenografia riproduce solamente l'edificio principale, perché le rovine che appaiono all'intorno sono di fantasia, senza alcun rapporto col cortile porticato che circondava il tempio e che pure compare nelle due incisioni. Liverani immaginò due fughe di palazzi diroccati, privi di particolari desunti da altri edifici romani: nella facciata a sinistra, accompagnata da un portichetto, si possono addirittura riconoscere degli elementi gotici. Probabilmente la presenza di colonne smozzicate in primo piano a destra e a sinistra venne suggerita dal porticato del santuario, ma è evidente che l'attenzione principale di Liverani era rivolta alla riproduzione dell'edificio templare, vero protagonista del fondale.

Nei primi decenni dell'Ottocento i soggetti antichi erano ancora assai frequenti nelle opere e nei balli; tuttavia le citazioni "pompeiane" rimangono nel complesso molto limitate. Anche le scene di interni, che di per sé avrebbero potuto favorire in maniera particolare un utilizzo di stilemi derivati dalle case riportate alla luce nelle città vesuviane, presentano di solito solo qualche spunto genericamente riconducibile ai modelli campani. Una scena, ad esempio, come quella ideata da Pasquale Cana, scenografo milanese attivo al Teatro San Carlo di Napoli, per gli "Appartamenti di Paride" nel ballo *L'ira di Achille* appare maggiormente influenzata, sia nella scelta di una pianta poligonale per l'ambiente di cui viene presentato uno spaccato, sia nella profusione di ornamenti che pervadono anche il soffitto, dall'estetica neoclassica contemporanea<sup>51</sup> (fig. 10). L'uso che viene fatto dell'archeologia vesuviana e dell'antico in genere nelle realizzazioni sceniche della prima metà dell'Ottocento si rivela dunque meramente funzionale e subordinato all'azione teatrale (come poi qualunque altro contesto ambientale e temporale chiamato in causa dagli intrecci drammatici), tanto che gli scenografi non sembravano curarsi molto delle decontestualizzazioni e degli anacronismi in cui incorrevano. Con la diffusione e la maturazione degli ideali romantici si arriverà a riconoscere sempre di più l'importanza del rapporto che si può instaurare tra il fondale e l'azione che vi si deve svolgere davanti, attribuendo alla scena un ruolo decisivo nel definire la "tinta" anche psicologica dello spettacolo e assegnando un giusto rilievo a composizioni scenografiche storicamente più



diligenti. Ma una sensibilità ormai mutata concorrerà, nello stesso tempo, a determinare una progressiva rarefazione delle opere musicali ambientate nel mondo classico.

#### ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

ALLROGGEN-BEDEL 1977: A. ALLROGGEN-BEDEL, *Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellammare di Stabia)*, in RM 84, 1977, pp. 27-89.

ASCIONE 2000: G.C. ASCIONE, *Ercolano nella cultura artistica del Settecento e dell'Ottocento*, in M. PAGANO (a cura di), *Gli antichi Ercolanesi. Antropologia, società, economia*, Guida della Mostra (Ercolano, 2000), Napoli 2000, pp. 36-38.

AVELLINO 1851: F.M. AVELLINO, *Il tempio di Iside di Pompei*, Napoli 1851.

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

BOLOGNA 1979: F. BOLOGNA, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, in PP 34, 1979, pp. 377-404.

BOLOGNA 1990: F. BOLOGNA, *La riscoperta di Ercolano e Pompei nella cultura artistica del Settecento europeo*, in *Rediscovering Pompeii*, Catalogo della Mostra (New York, 1990), Roma 1990, pp. 78-91.

BORRIELLO et al. 1986: M.R. BORRIELLO et al. (a cura di), *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I Mosaici, le Pitture, gli Oggetti di uso quotidiano, gli Argenti, le Terrecotte invetriate, i Vetri, i Cristalli, gli Avori*, Roma 1986.

BRILLIANT 1993: R. BRILLIANT, *Herculaneum: Archaeological, Art Historical, and Cultural Properties*, in FRANCHI DELL'ORTO 1993, pp. 117-126.

CHEVALLIER 1993: E. CHEVALLIER, *Peintures d'Herculaneum d'après le Voyage pittoresque de Saint-Non. Pour une théorie des arabesques*, in FRANCHI DELL'ORTO 1993, pp. 57-72.

CIARDIELLO 2003: R. CIARDIELLO, *Le antichità di Ercolano esposte*, in S. PALMIERI (a cura di), *Studi per Marcello Gigante*, Bologna 2003, pp. 435-448.

COHON 1984: R.H. COHON, *Greek and Roman Stone Table with Decorative Reliefs* (Diss.), Ann Arbor 1984.

COHON – MOSS 1980: R.H. COHON, C. MOSS, *Catalogue of the Marble Table Supports in Pompeii and Herculaneum*, Roma 1980.

COLLE 1997: E. COLLE, *L'evoluzione del gusto pompeiano in Europa*, in R. CASSANELLI et al., *Le case e i monumenti di Pompei nell'opera di Fausto e Felice Niccolini*, Novara 1997, pp. 26-39.

CONATI 1983: M. CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano 1983.

DE CARO 1992: S. DE CARO, *La scoperta, il santuario, la fortuna*, in *Iside* 1992, pp. 2-21.

ELIA 1932: O. ELIA, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1932.

ELIA 1957: O. ELIA, *Pitture di Stabia*, Napoli 1957.

FARNETI – FRATTAROLO 2008: F. FARNETI, E. FRATTAROLO (a cura di), *Antonio Basoli 1774-1848. Ornata, scenografo, pittore di paesaggio: il viaggiatore che resta a casa*, Catalogo della Mostra (Bologna, 2008), Argelato 2008.

FRANCHI DELL'ORTO 1993: L. FRANCHI DELL'ORTO (a cura di), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca*

*archeologica*, Atti del Convegno (Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 1988), Roma 1993.

HELBIG 1868: W. HELBIG, *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig 1868.

ISIDE 1992: *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Roma 1992.

JESURUM 1996: O. JESURUM, *Le prime opere di Verdi nella interpretazione scenografica di Romolo Liverani*, in Studi Verdiani 11, 1996, pp. 222-240.

LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII, Zürich-München 1981-1999.

LUI 2008: F. LUI, *Antonio Basoli e La Vestale di Viganò (1820): la via del Romanticismo*, in FARNETI – FRATTAROLO 2008, pp. 50-55.

MANCINI 1987: F. MANCINI, *Il teatro di San Carlo 1737-1987. 3. Le scene, i costumi*, Napoli 1987.

MANCINI 1990: F. MANCINI, *La scena illusiva. Dallo spazio prospettico all'atmosfera drammatica*, in VITALI 1990, pp. 25-31.

MAZOIS 1838: F. MAZOIS, *Les Ruines de Pompéi*, a cura di CH. GAU, IV, Paris 1838.

MURARO 1996: M.T. MURARO, *Nuovi significati delle scene dei Bertoja alla Fenice di Venezia*, in P. PETROBELLI, F. DELLA SETA (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso (Parma, 1994), Parma 1996, pp. 83-108.

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.

PAPPALARDO 1994: U. PAPPALARDO, *La scoperta di Pompei ed i suoi riflessi nella cultura europea*, in *Anales de Historia Antigua y Medieval de la Universidad de Buenos Aires* 27, 1994, pp. 117-122.

PETROBELLI et al. 1994: P. PETROBELLI et al. (a cura di), *"Sorgete! Ombre serene!". L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma 1994.

PODESTI 1980: A. PODESTI, *Pompei come modo dell'arte nell'estetica del quotidiano (dalla fine del XVIII all'inizio del XX secolo)*, in M. PASQUALI (a cura di), *Pompei e il recupero del classico*, Catalogo della Mostra (Ancona, 1980), Recanati 1980, pp. 169-188.

Ppm *Disegnatori: Pompei. Pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma 1995.

RAMBALDI cds.: 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 stampa.

REINACH 1922: S. REINACH, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris 1922.

SAMPAOLO 2006: V. SAMPAOLO, *L'Iseo pompeiano*, in S. DE CARO (a cura di), *Egittomania. Iside e il mistero*, Catalogo della Mostra (Napoli, 2006-2007), Milano 2006, pp. 87-97.

SCHFELD 1957: K. SCHFELD, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin 1957.

VITALI 1990: M. VITALI (a cura di), *Romolo Liverani scenografo*, Faenza 1990.

#### NOTE

<sup>1</sup> Prima rappresentazione assoluta: Napoli, Teatro S. Carlo, 19 novembre 1825.

<sup>2</sup> Prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 26 gennaio 1858.

<sup>3</sup> Il celebre libro aveva già ispirato il ballo storico in cinque atti *Jone e Glauco ossia Gli ultimi giorni di Pompei* di Girolamo Albini (Milano, Teatro della Cannobiana, 1837).

<sup>4</sup> Soprattutto nel caso dell'opera di Pacini, oggetto di un felice recupero al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca nel 1996, che ha permesso di riesaminarla criticamente e di valutarne l'importanza nel panorama operistico del primo '800. Il lavoro di Petrella è stato riproposto al Teatro Municipale di Caracas nel 1981.

<sup>5</sup> Per uno studio di questo tipo in relazione all'opera paciniana si veda l'articolo di Luciana Jacobelli in questo stesso volume.

<sup>6</sup> Per la conoscenza della sua attività è fondamentale BIGGI 1995.

<sup>7</sup> *Met.* X, 298-518.

<sup>8</sup> Si possono ricordare, ad esempio, i bozzetti di Antonio Basoli per un allestimento al Teatro Comunale di Bologna (1820) di un altro ballo di Viganò allora molto rinomato, *La Vestale*, analogamente eseguito per la prima volta alla Scala con le scene di Sanquirico (1818). Anche in questo caso, l'aspetto visuale della ripresa in un diverso teatro aveva in parte tenuto conto delle idee originali di Sanquirico per la prima rappresentazione assoluta (LUI 2008). I rapporti formali tra le scene delle due *Mirre* furono probabilmente facilitati dalla partecipazione dello stesso Viganò all'allestimento del ballo a Venezia (BIGGI 1995, p. 19).

<sup>9</sup> Disegno n. 75 (BIGGI 1995, p. 61): seguono la numerazione dei disegni di Borsato qui riportata, che è quella della raccolta conservata presso la Biblioteca dell'Opéra di Parigi). Cfr. il bozzetto di Sanquirico per la medesima scena, assai simile, ma molto meno ricco di sculture (la maggior parte dei disegni per la prima esecuzione della *Mirra* furono dati alle stampe a cura dello stesso Sanquirico nella *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate ed eseguite per il Regio Teatro alla Scala in Milano*, Milano 1827 ca., e di Stanislao Stucchi nella *Raccolta di schizzi scenici*, Milano 1824 sgg.).

<sup>10</sup> Disegno n. 170 (BIGGI 1995, p. 62). Qui Borsato si allontana decisamente dal modello scaligero, approdando a una soluzione del tutto originale.

<sup>11</sup> Disegno n. 73 (BIGGI 1995, p. 63). L'esempio di Sanquirico è di nuovo seguito da vicino per questa scena, la quale però si distingue per un maggiore accumulo di sepolcri. La campata aperta in primo piano è un tipico motivo sanquirichesco, che sarà utilizzato anche nella famosa scena finale de *L'ultimo giorno di Pompei*.

<sup>12</sup> Disegno n. 72 (BIGGI 1995, p. 62). Lo schizzo assomiglia molto alla realizzazione di Sanquirico, anche nell'idea del tempio nello sfondo, ma Borsato ha voluto variare la conformazione rocciosa della grotta.

<sup>13</sup> Cfr. BIGGI 1995, pp. 19 e 61. Il progetto sanquirichesco raffigura il "tempio di Venere" come un *monopteros* sostenuto da Cariatidi, in un bosco popolato da vari personaggi e da sculture su podi.

<sup>14</sup> Disegno n. 74 (BIGGI 1995, p. 63).

<sup>15</sup> Purtroppo il bozzetto corrispondente di Sanquirico non venne incluso fra quelli pubblicati nelle raccolte citate *supra*, nota 9, quindi non è possibile sapere se la stanza e la sua decorazione fossero una creazione originale di Borsato (come la scena dell'atto IV) o un adattamento del modello scaligero. Sarebbe importante riuscire a chiarire la controversia, perché ciò aiuterebbe a comprendere meglio le modalità operative di Borsato. La fedeltà agli originali di Sanquirico complessivamente di-

mostrata nelle altre scene della *Mirra* farebbe pensare che anche qui egli potesse essersi attenuto, in parte se non in tutto, alle idee del suo grande collega. Nella produzione di Borsato si trovano altri esempi di interni decorati da pitture in una maniera che ricorda quella adottata per la *Mirra*, come per la scena quattordicesima dell'atto I del *Costantino* di Stuntz (cfr. *infra*, nota 30): disegno n. 96 (BIGGI 1995, p. 75).

<sup>16</sup> Tomo III, pp. 63-67, tav. XII. Le tavole delle *Antichità* riprodotte nel presente lavoro sono state tratte dalla versione digitale curata da Masanori Aoyagi e Umberto Pappalardo, che può essere consultata nella banca dati *on-line* UT-PICTURE dell'Università di Tokyo (<http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/index.html>). Il tomo III era uscito nel 1762.

<sup>17</sup> N. d'inv. 8995. Vedi HELBIG 1868, n. 1197; REINACH 1922, p. 206, n. 1; ELIA 1932, p. 68, n. 122; *LIMC* I, 1, s.v. *Andromeda*, p. 784, n. 103 (K. SCHAUENBURG) = VII.1, s.v. *Perseus*, p. 344, n. 224d (L. JONES ROCCOS).

<sup>18</sup> N. d'inv. 9246. Vedi HELBIG 1868, n. 955; REINACH 1922, p. 54, n. 2; ELIA 1932, p. 76, n. 154; BORRIELLO *et al.* 1986, pp. 146-147, n. 169; *LIMC* III, 1, s.v. *Endymion*, p. 730, n. 19 (H. GABELMANN).

<sup>19</sup> Tomo III, pp. 13-17, tav. III.

<sup>20</sup> Fra le attestazioni note del mito, il piccolo dio era rappresentato soltanto in altri tre dipinti, oggi tutti perduti. Due avevano una composizione molto simile a quella che stiamo esaminando, con l'aggiunta però di un secondo Eros in basso in groppa a un cane, entrambi di IV stile e scoperti a Pompei (uno nella Casa di P. Vedius Siricus VII 1, 25, per il quale vedi HELBIG 1868, n. 957; REINACH 1922, p. 53, 4; SCHEFOLD 1957, p. 166; *LIMC*, cit. a nota 18, n. 17; l'altro nella Casa dell'Argenteria VI 7, 20.22, per il quale vedi HELBIG 1868, n. 958; SCHEFOLD 1957, p. 104; *LIMC*, cit. a nota 18, n. 18), mentre un terzo, pure di IV stile, mostrava Eros che illuminava il cammino a Selene con una fiaccola (Pompei, Casa dei Capitelli figurati VII 4, 57: HELBIG 1868, n. 954; REINACH 1922, p. 54, 3; SCHEFOLD 1957, p. 186; *LIMC*, cit. a nota 18, n. 20).

<sup>21</sup> N. d'inv. 8859. Vedi HELBIG 1868, n. 1027; REINACH 1922, p. 43, n. 10; ELIA 1932, p. 95, n. 241; EAD. 1957, p. 69; ALLROGGEN-BEDEL 1977, p. 63; BORRIELLO *et al.* 1986, pp. 144-145, n. 150; *LIMC* VI, 1, s.v. *Nereides*, p. 791, n. 54 (N. ICARD-GIANOLIO, A.-V. SZABADOS).

<sup>22</sup> N. d'inv. 8870. Vedi HELBIG 1868, n. 1036; REINACH 1922, p. 40, n. 5; ELIA 1932, p. 95, n. 242; EAD. 1957, p. 69; ALLROGGEN-BEDEL 1977, p. 62; BORRIELLO *et al.* 1986, pp. 144-145, n. 149; *LIMC*, cit. a nota prec., n. 53.

<sup>23</sup> Tomo III, rispettivamente pp. 85-87, tav. XVI, e pp. 89-93, tav. XVII. Queste Nereidi avevano interessato anche Jean-Claude Richard, abate di Saint-Non, il quale ne aveva dato una personale inter-

pretazione allegorica nel secondo tomo del suo *Voyage pittoresque*, uscito a Parigi nel 1782 (cfr. CHEVALLIER 1993, p. 64).

<sup>24</sup> Tomo III, pp. 57-61, tav. XI.

<sup>25</sup> N. d'inv. 9231. Dipinto di III stile, proveniente dalla Masseria di Cuomo. Vedi HELBIG 1868, n. 856b; REINACH 1922, p. 58, n. 2; ELIA 1932, p. 71, n. 135; BORRIELLO *et al.* 1986, pp. 136-137, n. 99; *LIMC* III, 1, s.v. *Charis*, *Charites/Gratae*, p. 204, n. 2 (H. SICHTERMANN).

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 203-204, nn. 1-7.

<sup>27</sup> COHON – MOSS 1980 e COHON 1984, *passim*.

<sup>28</sup> COLLE 1997, p. 31.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 35-36; ASCIONE 2000, p. 37.

<sup>30</sup> Drama tragico in due atti di Dalmiro Tindario (prima rappresentazione assoluta: Venezia, La Fenice, 12 febbraio 1820). Vedi BIGGI 1995, p. 73.

<sup>31</sup> Azione eroica pantomimica in cinque atti di Gaetano Gioja (prima rappresentazione assoluta: Venezia, La Fenice, 26 dicembre 1812). *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>32</sup> Si vedano i disegni pubblicati *ibid.*, pp. 82-89, che sono quelli preparati per la prima rappresentazione assoluta dell'opera alla Fenice (3 febbraio 1823).

<sup>33</sup> Ho affrontato più estesamente questo problema, trattando altri esempi che, a mio avviso, confermano come la conoscenza dell'antico negli scenografi ottocenteschi dipendesse strettamente dalle riproduzioni allora circolanti, piuttosto che da indagini personali, nella relazione che ho presentato in un recentissimo convegno dedicato all'antichità greco-romana nell'opera lirica italiana dell'Ottocento (RAMBALDI cds.).

<sup>34</sup> Il repertorio ornamentale di Borsato fu pubblicato a Venezia nel 1831. Vedi BIGGI 1995, p. 15, e COLLE 1997, pp. 34-35. Nel frontespizio dell'opera (riprodotto *ibid.*, p. 35) sono accostati alcuni elementi d'arredo, fra i quali un tavolo con teste leonine alate, che sostiene un orologio in forma di piccolo altare ornato da ghirlande appese a teste d'ariete negli angoli. Sulla faccia dell'orologio mostrata all'osservatore è riprodotto il gruppo delle tre Grazie, però in un'interpretazione ancora più libera di quella utilizzata nella scenografia della *Mirra* di Viganò.

<sup>35</sup> Sulla sua figura vedi il recentissimo FARNETTI – FRATTAROLO 2008.

<sup>36</sup> BOLOGNA 1979; ID. 1990; BRILLIANT 1993, in particolare p. 121; PAPPALARDO 1994; COLLE 1997; ASCIONE 2000. Vedi inoltre CHEVALLIER 1993, pp. 58-59, e CIARDIELLO 2003.

<sup>37</sup> Per un elenco dei più importanti lavori editoriali usciti fra gli ultimi decenni del XVIII e i primi del XIX secolo, vedi PODESTI 1980, p. 176.

<sup>38</sup> Lo studio più completo della sua personalità artistica è VITALI 1990. Per la sua attività in relazione alle opere verdiane vedi inoltre JESURUM 1996. Un'utile sintesi critica della produzione scenografica di quegli anni è tracciata in MANCINI 1990.

<sup>39</sup> N. d'inv. 11393/c, coll. scen. 630.

<sup>40</sup> Le altre scene dell'opera si prestano molto meno a suggestioni di tipo antichistico, non tanto per il periodo "tardo" in cui l'azione si svolge, quanto per una scelta librettistica (cfr. CONATI 1983, pp. 141-177).

<sup>41</sup> Per l'analisi del bozzetto dal punto di vista pittorico e nell'ambito della produzione di Liverani, vedi PETROBELLI *et al.* 1994, p. 148, n. 2 (M. VITALI), con bibliografia precedente.

<sup>42</sup> Avvenuta alla Fenice di Venezia il 17 marzo 1846. I disegni relativi sono conservati nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Vedi PETROBELLI *et al.* 1994, p. 147, n. 1 (M.T. MURARO), con bibliografia precedente, cui vanno aggiunti MURARO 1996, pp. 88-89, e soprattutto l'importante monografia MURARO – BIGGI 1998, pp. 50-52. Per una possibile interpretazione "archeologica" di uno di questi bozzetti rimando a RAMBALDI cds., dove ho trattato più in generale la presenza dell'eredità antica nelle rappresentazioni ottocentesche dell'*Attila*.

<sup>43</sup> Proprio in quegli anni uscì il volume di Francesco Maria Avellino sul Tempio di Iside, nel quale era stato impiegato il materiale inizialmente raccolto per un tomo ad esso dedicato nell'ambito delle *Antichità di Ercolano esposte*, un progetto che era rimasto irrealizzato (AVELLINO 1851; cfr. *Ppm Disegnatori*, p. 36 [V. SAMPAOLO]).

<sup>44</sup> RAMBALDI cds.

<sup>45</sup> Così nel già citato tomo II del *Voyage pittoresque* di SAINT-NON, pp. 115 e 117, tavv. 75-76. Sulla fortuna del Tempio di Iside dopo la sua riscoperta, vedi in particolare DE CARO 1992, pp. 12-18, e SAMPAOLO 2006, pp. 95-96.

<sup>46</sup> I due Piranesi erano stati a Pompei nel corso di un viaggio compiuto nel 1770-1771, il cui materiale confluì nelle *Antiquités de la Grande-Grèce, aujourd'hui Royaume de Naples* (Paris 1801). La tavola in questione venne poi inserita nel tomo XXIII (tav. VIII) dell'edizione Firmin-Didot delle opere piranesiane, edita a Parigi tra il 1835 e il 1837.

<sup>47</sup> MAZOIS 1838, pp. 30-31, tav. VIII (in alto). Anche quest'opera è disponibile nella banca dati UT-PICTURE (<http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/mazois/index.html>).

<sup>48</sup> DE CARO 1992, p. 10.

<sup>49</sup> Anche dei due altari laterali ne rimane ora solamente uno, ma nelle tavole pubblicate nelle opere di Piranesi e Mazois sono visibili entrambi.

<sup>50</sup> Le statue delle nicchie non furono peraltro ritrovate durante lo scavo dell'edificio (DE CARO 1992, p. 9). Non possiamo sapere se Liverani conoscesse l'opera di Saint-Non, comunque nelle due tavole del *Voyage pittoresque* citate *supra*, nota 45, le nicchie appaiono adorne di statue.

<sup>51</sup> Ballo di Salvatore Taglioni (prima rappresentazione assoluta: Teatro San Carlo, 6 luglio 1826). Vedi MANCINI 1987, pp. 94-95.



