

## 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