

La presenza dei personaggi nelle incisioni di Alessandro Sanquirico

Maria Ida Biggi

L'idea di studiare la presenza dei personaggi nelle incisioni dello scenografo milanese Alessandro Sanquirico deriva da una sollecitazione di Mercedes Viale Ferrero ed è nata durante la preparazione del volume monografico dedicato all'attività teatrale di questo importante artista milanese¹. Le problematiche relative alla produzione di incisioni, litografie e materiale a stampa del Sanquirico sono state ampiamente trattate e profondamente sviscerate da Viale Ferrero nel saggio *L'invenzione replicabile* pubblicato nel suddetto recente volume².

La presenza di personaggi nelle immagini incise che riproducono e documentano apparati scenografici ha una lunga tradizione e si riscontra nelle primissime invenzioni del genere stesso, sin dalle più antiche documentazioni di spettacoli. Il primo esempio noto può essere considerato la riproduzione in incisioni di Agostino Carracci delle scenografie e delle macchine di Bernardo Buontalenti per i sei intermezzi rappresentati durante la commedia *La Pellegrina* di Gerolamo Bargagli, tenuta al teatro degli Uffizi di Firenze in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena nel 1589. In queste tavole le figure dei personaggi danzanti sono riprodotte con dovizie di particolari che descrivono gli stupendi costumi disegnati dallo stesso Buontalenti³. A queste seguono, quelle poco dopo prodotte dall'incisore Remigio Cantagallina dalle scene di Giulio Parigi nello stesso ambito fiorentino nel 1608, per *Il giudizio di Paride* di Michelangelo Buonarroti il Giovane o quelle eseguite da Alfonso Parigi delle sue scene per *La Flora o vero il Natal de Fiori* di Marco Gagliano e Jacopo Peri nel 1628⁴.

¹ Maria Ida Biggi, Maria Rosaria Corchia, Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico «il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007.

² Mercedes Viale Ferrero, *L'invenzione replicabile*, in M. I. Biggi, M. R. Corchia, M. Viale Ferrero, cit., pp. XXIX-LIV.

³ Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, a cura di F. Mancini, M.T. Muraro e E. Povoledo, Venezia, Neri Pozza, 1975, pp. 41-46; *Il luogo teatrale a Firenze*, a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A. M. Petrioli Tofani, introduzione di L. Zorzi, Milano, Electa, 1975, pp. 105-116.

⁴ *Il luogo teatrale a Firenze*, cit., pp. 118-120.

Oppure ancora a titolo di esempio si possono ricordare gli esemplari veneti del Chenda per *l'Ermiona* a Padova nel 1636⁵ o quelle, del 1642-43, prodotte a Venezia da Giacomo Torelli per *Bellerofonte* o *La Venere gelosa*⁶, proseguendo ad esempio con Ferdinando Tacca nell'*Ipermestra* a Firenze nel 1658⁷ e con il Ludovico Burnacini per Vienna nel *Pomo d'oro* di Cesti nel 1667⁸. Anche i Bibbiena hanno spesso inserito personaggi nelle riproduzioni di loro apparati teatrali e, ad esempio, la presenza di figure umane è più che frequente nelle serie incise di scene teatrali da Giuseppe Bibbiena a Vienna⁹. Metastasio prevede e approva la presenza di figure nelle incisioni, riproducendo immagini sceniche, che accompagnano i suoi testi nelle edizioni illustrate¹⁰. Alla fine del Settecento e nell'Ottocento, quando l'apparato scenico tende ad assumere una carica espressiva autonoma, l'usanza di inserire personaggi nelle immagini di apparati scenografici diviene sempre più rara.

Gli esempi citati, e molti altri che potremmo ricordare, hanno scopi celebrativi o decorativi, che sono molto lontani dalle intenzioni riscontrabili nella produzione a stampa dei lavori di Sanquirico. Lo scenografo milanese

⁵ Alfonso Rivarola detto il Chenda (1591-1640), scene e costumi per *Ermiona* di Felice Sancez, Introduzione per musica a una festa cavalleresca con balli di Dame e torneo a piedi e a cavallo, invenzione di Pio Enea degli Obizzi, nel teatro eretto in Prato della Valle a Padova.

⁶ Giacomo Torelli (1608-1678), scene e costumi per *Il Bellerofonte* di Vincenzo Nolfi con musica di Francesco Saccati nel 1642 e *La Venere gelosa* di Niccolò Enea Bartolini con musica di Francesco Saccati nel 1643, entrambi al teatro Novissimo di Venezia. Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, cit., pp. 62-63 e F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I teatri del Veneto, Venezia, Teatri effimeri e nobili imprenditori*, I, Venezia, Corbo e Fiore, 1995, pp. 323-360.

⁷ Ferdinando Tacca (1619-1689) scene e costumi per *L'Ipermestra ovvero Della presa di Argo e degli Amori di Linceo con Ipermestra* di Giovanni Andrea Moniglia con musica di Francesco Cavalli al teatro degli Immobili di Firenze nel 1658. Due sono le serie di incisioni all'interno del volume *Delle poesie drammatiche di G. A. Moniglia*: la prima di Silvio degli Alli del 1658 e la seconda di Michele Belloni del 1689. Cfr. *Illusione e pratica teatrale*, cit., pp. 69-72; *Lo "spettacolo meraviglioso" Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, cura di M. De Angelis e E. Garbero Zorzi, Firenze, 2000, pp. 129-137.

⁸ Cesare Molinari, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 197-211.

⁹ Si veda ad esempio *Architetture e Prospettive* dedicate alla maestà di Carlo Sesto Imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibbiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto inventore delle medesime, Augusta 1740. Cfr. *I Bibbiena una famiglia europea* a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000.

¹⁰ *Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1733. *Poesie del signor Abate Pietro Metastasio*, Parigi, La Vedova Quillau, 1755. Cfr. Mercedes Viale Ferrero, *Le didascalie sceniche del Metastasio in Metastasio e il mondo musicale*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1986, pp. 133-149.

ben conosceva queste antiche creazioni e, per quanto riguarda la presenza dei personaggi, anch'egli la considera come un fatto intrinseco all'iconografia scenografica e di grande utilità alla resa figurativa della riproduzione della scena teatrale su un supporto bidimensionale come quello della tavola stampata. Certamente, il senso e il significato degli esempi citati, non deve essere confuso o sovrapposto con quanto concepisce Sanquirico negli anni che vanno dal 1812 al 1832. La sua produzione di materiali a stampa ha scopi nettamente diversi, come ben dimostra Viale Ferrero¹¹: si tratta di intenzioni commerciali o comunque di ricerca di un certo profitto, ma non solo questo, in Sanquirico è presente l'intenzione di tramandare la conoscenza del proprio lavoro che, in quanto creazione effimera per il teatro, è destinata a scomparire alla fine dello spettacolo e a non lasciare nessuna traccia dell'idea creativa espressa attraverso la scenografia. Inoltre, il lavoro di diffusione attraverso le immagini stampate del proprio lavoro che Sanquirico compie, va strettamente collegato con il significato della produzione musicale che in questo preciso momento storico assume un valore diverso da quello che aveva in precedenza. Si va infatti affermando proprio in questi anni il concetto di repertorio operistico che si basa sulla ripresa e ripetizione dei titoli di successo allestiti nei teatri maggiori e per i quali anche l'elemento scenografico inizia a aver bisogno di modelli a cui poter fare riferimento.

Prima di affrontare l'analisi di alcuni esempi delle immagini sceniche con personaggi nelle stampe di Sanquirico, è necessaria una ulteriore premessa che chiarisca come questa produzione sia suddivisa in tre grandi gruppi, ognuno dei quali legato ad un diverso stampatore e ad uno scopo e ad una finalità differenti. Ed anche, come cercheremo di dimostrare, alle modalità e ai criteri di presenza o meno dei personaggi, nella composizione dell'immagine scenica che si va a riprodurre. Il primo gruppo stampato è la *Raccolta delle incisioni realizzate da Stanislao Stucchi*¹², costituita complessivamente da circa 300 immagini, di piccolo formato, pubblicate a fascicoli monocromi o colorati a mano, dal 1812 al 1828-29. La seconda in ordine di tempo è la *Raccolta di varie Decorazioni sceniche inventate ed eseguite per l'I. R. Teatro alla Scala da Alessandro Sanquirico Pittore scenico degli Imperiali Regi Teatri di Milano* composta da incisioni all'acquatinta la cui realizzazione è stata curata direttamente dall'artista e dai suoi fratelli; si tratta di fogli di grande formato¹³ di cui si conoscono 73 pezzi. Il fattore comune di queste prime

¹¹ Mercedes Viale Ferrero, *L'invenzione replicabile*, cit.

¹² *Raccolta di varie scene eseguite dai più celebri Pittori teatrali in Milano*, tre volumi ognuno contenente circa 100 tavole, a partire dal 1819 si conclude con la stagione 1828-1829. Misure degli album 180 x 230 mm.

¹³ Misure degli album 403 x 320 mm.

due serie è di non prevedere e non disporre di una distribuzione così capillare ed estesa come la terza, la *Nuova Raccolta di scene teatrali inventate dal celebre Sanquirico e pubblicate da Giovanni Ricordi Editore di Musica*¹⁴, stampata con la tecnica della litografia, quindi più economica, pubblicata a fascicoli, a partire dalla stagione carnevale 1827 fino al 1832, anno del ritiro di Sanquirico dal teatro. Ogni fascicolo di questa nuova serie, ha formato medio e contiene la documentazione completa di tutte le mutazioni sceniche di ogni singolo titolo, opera o ballo.

L'insieme delle tre collezioni, sottolinea Viale Ferrero, «può essere considerato come una sorta di *corpus* enciclopedico esemplificativo di ogni possibile situazione scenica» e:

[...] qualunque fosse la tecnica utilizzata, le stampe delle scene messe in opera nei teatri non erano mai idee progettuali, ma riproduzioni di allestimenti realizzati, dunque, 'già visti' e dei quali era verificabile l'esattezza, almeno in teoria; in pratica il trasporto dalle grandi strutture tridimensionali del palcoscenico alle misure ridotte delle tavole su carta presupponeva delle scelte interpretative. In teatro la visione scenica poteva mutare a seconda dei diversi punti d'osservazione, del variare delle luci, del movimento dei personaggi, degli effetti speciali più o meno riusciti; non così la raffigurazione cartacea che coglieva un momento, un aspetto della messa in scena e lo codificava in un ritratto esemplare, non necessariamente fedele. I codici, o se si preferisce i metodi di riproduzione non erano peraltro uniformi e le scene di Sanquirico lo dimostrano nei molti casi in cui lo stesso ambiente è raffigurato in due, a volte anche tre differenti visioni [...]¹⁵.

Poco più avanti, Viale Ferrero arriva ad affermare che, in alcuni casi, «l'acquatinta di Sanquirico fornisce, in pratica, una disposizione scenica visuale...»¹⁶.

Nel tentativo di comprendere le modalità che portano a differenziare la documentazione prodotta per alcuni titoli, sono ancora necessarie alcune brevi premesse e annotazioni: gli spettacoli documentati da Sanquirico sono esclusivamente opere e balli, cioè tipologie spettacolari che hanno, in quest'epoca, una rilevanza scenica del tutto simile e, dal punto di vista dell'impegno nella progettazione e realizzazione dell'apparato scenografico, si equivalgono. La ricchezza dell'ambientazione scenografica che, all'inizio dell'Ottocento, caratterizza la messa in scena del ballo pantomimico eroico, tragico o mitologico, evidenzia l'importanza che questo genere ha assunto

nella vita teatrale dell'epoca. Il coreodramma esige scene splendide e dovizia di costumi, i maestri come Salvatore Viganò e Gaetano Gioia richiedono un fasto sontuoso e dispendioso che è ben documentato dai disegni di Sanquirico. E le numerose stampe che riproducono scene di balli sono molto ricche di colori e di dettagli descrittivi. I primi esemplari della serie curata direttamente dall'autore sono riferibili a balli e presentano, fin dall'inizio, spazi abitati da interpreti e comprimari, come immagini dotate di grande forza evocativa. Nelle riproduzioni di scene danzate, infatti, la figura umana si distribuisce nello spazio del palcoscenico più naturalmente, seguendo la disposizione della coreografia e rendendo l'immagine riprodotta particolarmente viva e allusiva per mostrare le atmosfere dello spettacolo. Inoltre va anche ricordato che queste visioni sono documenti a posteriori, cioè vengono prodotte quando lo spettacolo è già stato realizzato, sono tavole "memorative" che l'autore delle scenografie produce per documentare il proprio lavoro.

La prima stampa all'acquatinta che si incontra nelle creazioni curate direttamente da Sanquirico è relativa al ballo di Salvatore Viganò *Gli Strelizi*, andato in scena al teatro alla Scala nel dicembre 1811¹⁷. Questa immagine riproduce il «Luogo interno nel quartiere degli Strelizi» come scritto alla base dell'immagine stessa, mentre nella didascalia scenica del quinto atto del libretto si legge, «Oscuro e mezzo diroccato sotterraneo con porte e finestre praticabili». La scenografia è firmata da Pedroni e Sanquirico e la stampa raffigura l'interno scuro di un edificio rustico, illuminato da una sola luce proveniente dall'angolo sinistro. I personaggi, «Tutti capi degli Strelizi» sono riuniti per organizzare la vendetta nei confronti dello Zar Pietro che è sfuggito ad un attentato. Ma, a loro insaputa, lo stesso Zar si è infiltrato nel gruppo per spiare i programmi. Il momento rappresentato è proprio quello in cui lo Zar «dimentico del proprio pericolo, rompe la calca, stramazza a terra l'audace e si manifesta ai suoi nemici con un'aria tanto imponente che lungi dal nulla osare, ascoltano atterriti le sue minacce...». Indubbiamente si tratta del momento più emozionante e seducente dello spettacolo e non a caso viene scelto da Sanquirico come il più rappresentativo dell'intero balletto.

L'esemplare successivo è ancora una acquatinta della *Raccolta di varie decorazioni sceniche* che riproduce una situazione scenica in cui agiscono al-

¹⁴ Serie di litografie pubblicate a fascicoli, in bianco e nero o con colorazione a mano. Misure dei fascicoli 240 x 320 mm.

¹⁵ Mercedes Viale Ferrero, *L'invenzione replicabile*, cit., p. XXXIII.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Gli strelizi*, azione eroico-mimica in sei atti composta ed eseguita da Salvatore Viganò, andato in scena al Teatro alla Scala di Milano il 26 dicembre 1811. Cfr. Anna Ottani Cavina, *I segni dissoluti. Frammenti per un'immagine*, in *Il sogno del coreodramma, Salvatore Viganò, poeta muto*, a cura di E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 327-345.

cuni personaggi. Si tratta di una scena del ballo *Numa Pompilio* del 1815, di Salvatore Viganò¹⁸ e raffigura gli «Appartamenti d'Ersilia», in cui compaiono in primo piano due personaggi in atto di conversare e alcune guardie in secondo piano. È impossibile determinare il momento dell'azione rappresentata, poiché non esiste il testo del libretto in cui è narrata la vicenda; mentre è molto interessante quanto è scritto nella premessa dall'anonimo stesore a proposito dello stile architettonico applicato da Sanquirico che evidentemente non rispetta nessuna ricostruzione storica dell'epoca:

Non sarà pur qui inutile l'accennare che nelle decorazioni di questo spettacolo fu impossibile l'attenersi con tutto il rigore a quella rozzezza in cui dovevano essere le cose di Roma a' tempi di Romolo e di Numa; ma l'esempio del grande Metastasio istesso, il quale nel suo dramma *Romolo ed Ersilia* non si fece scrupolo di pigliarsi in questa parte larghissimi arbitri, ispirò molto ardimento per tale riguardo; oltre di che è pur troppo noto che la necessità di soddisfare ai più obbliga spesso volte, sul teatro, di rinunciare all'ambizione d'ottenere i pieni suffragi dello scarso numero degli eruditi, i quali però saranno forse in questa circostanza alquanto indulgenti, trattandosi d'un soggetto cavato da istoria lontanissima, coperta in gran parte dall'oscurità de' tempi e corrotta dalla mescolanza delle favole¹⁹.

Queste considerazioni confermano quanto poco prima espresso a sostegno alla libertà che deve essere lasciata nella composizione artistica al coreografo il quale: «deve parlare agli occhi ed usare d'un linguaggio limitatissimo, mal sicuro e oltremodo sdegnoso»²⁰.

Va ricordato anche, che in questi anni, nelle stampe scenografiche, ogni titolo è documentato generalmente da una sola immagine, quella ritenuta più rivelatrice dell'intero spettacolo, quindi, nel caso dei balli, l'immagine che lo documenta è generalmente quella più gremita, accompagnata dalla presenza di numerosi personaggi, e nei momenti di maggior affollamento della scena.

La prima opera che Sanquirico documenta con personaggi è la *Gazza ladra* di Rossini, nel 1817, quindi a ben cinque anni di distanza da quella del primo ballo. Quest'opera è attestata da due incisioni Stucchi, che raffigurano le scene deserte delle «Carceri» e del «Cortile del Pretorio». L'unica, appartenente alla *Raccolta di varie decorazioni*, e quindi curata direttamente dal Sanquirico, raffigura il «Tribunale del Podestà in un grosso villaggio

¹⁸ *Numa Pompilio*, ballo eroico-favoloso inventato e posto sulle scene da Salvatore Viganò al Teatro alla Scala di Milano il 25 febbraio 1815, stagione di quaresima, Milano, Stamperia di Giacomo Pirola.

¹⁹ *Numa Pompilio*, cit., *Argomento*, p. 33-37.

²⁰ *Ibid.*

non molto distante da Parigi» dove molti personaggi sono inseriti in un'architettura dalle proporzioni irreali per la grandezza e tracciata in uno stile gotico imponente e incombente, rappresentazione di un passato immobile e irrigidito. Anche in questo caso è raffigurata la situazione più tragica dell'intera vicenda, quando la protagonista non riesce a dimostrare la propria innocenza e viene ingiustamente condannata²¹.

In questo stesso anno 1817, la produzione di incisioni di Sanquirico si fa più numerosa e due balli di Viganò, *Mirra* e *Psammi re d'Egitto* hanno ciascuno più immagini edite. Questo fatto permette che si documenti una buona parte dell'apparato scenografico che è imponente e impegnativo, innovativo e ricchissimo di invenzioni iconografiche e compositive. Anche in questi casi, è possibile verificare che le incisioni Stucchi, tre per *Mirra*²², e tre per *Psammi*²³, non presentano personaggi, mentre quelle della *Raccolta* di acquatinte contengono figure. Infatti, queste ultime raffigurano momenti d'azione collettiva: per *Mirra* si delinea il momento del secondo atto del ballo nell'«Ameno Boschetto con tempio consacrato a Venere» in cui i personaggi sono distribuiti a piccoli gruppi, sul palcoscenico in una vera e propria azione coreografica. Esattamente è il momento in cui la protagonista «vinta da folle vanità», dinanzi ai principi stranieri che, «non potendo spegnere le fiamme dei loro cuori», si gettano ai suoi piedi in atto d'adorazione ed ella accetta le loro lusinghe, se ne compiace e pronuncia le parole che provocheranno l'ira di Venere: «Lascia che ogun m'adori, io son la Dea». L'immagine seguente mostra la terza scena del ballo che si svolge all'interno del «Tempio di Giove», dove è pronta la cerimonia per le nozze di Mirra con Peréo, nel momento in cui la protagonista sviene davanti all'ara del fuoco sacro, mostrando in questo modo il grande dramma che la dilania.

Psammi è documentato con la scena d'apertura che si svolge negli «Orti pensili con bagni di Memfi», nel momento in cui «Appena che la regina Amaside è ritornata dal bagno e che tutta la sua corte si è data in preda a lieti sollazzi, viene annunciato il trionfale arrivo di Psammi. Tutti esultano». L'altra incisione nella «Sala nella Reggia», riferibile all'azione del terzo atto, mostra chiaramente il momento in cui «le schiave colle loro danze accrescono la gioia del banchetto», ma nell'immagine riprodotta la tavola imbandita è molto rimpicciolita e mostrata nel fondo della scena, mentre al centro

²¹ Mercedes Viale Ferrero, *L'invenzione replicabile*, cit., p. LII.

²² *Mirra o sia La vendetta di Venere*, ballo mitologico di Salvatore Viganò da rappresentarsi sulle scene del R.I. Teatro alla Scala la primavera dell'anno 1817, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola.

²³ *Psammi re d'Egitto*, ballo tragico di Salvatore Viganò, da rappresentarsi sulle scene del I. R. Teatro alla Scala, l'autunno dell'anno 1817, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola.

si trova una schiava danzatrice con i suonatori. La terza incisione presenta la scena del quarto atto che si svolge nell'«Interno della piramide sepolcrale» e mostra il momento culminante dell'azione in cui il fratello Aprio entra scagliandosi contro i ministri di culto, tra tutta la corte, gli schiavi e le regie guardie che accompagnano il finto feretro di Psammi, accanto al quale si vede Amaside che «tutta si scioglie in pianto». Ancora una volta il momento *clou* dell'azione. In queste tre incisioni per Psammi e, soprattutto nell'ultima, si nota la cura nel tracciare i movimenti dei personaggi principali che, colti in atteggiamento molto espressivo, sono sottolineati del gioco delle luci che aumenta fortemente la tragicità della situazione.

Dal 1818, la documentazione delle scenografie di Sanquirico si amplia notevolmente e ogni singolo titolo è testimoniato da più immagini. Tra gli esempi più significativi nel 1818, il ballo *La vestale*²⁴ di Salvatore Viganò è attestato da tre acquatinte con presenza di personaggi: nella prima appaiono due interpreti isolati nel grande spazio disegnato da architetture classiche monumentali, nel momento della rivelazione all'amico Claudio dell'impossibile amore di Decio per la vestale Emilia, quando questi gli confida di conoscere una via sotterranea per raggiungere il tempio. La seconda incisione mostra l'interno del «Tempio di Vesta col simulacro della Dea dinanzi alla quale arde il fuoco sacro», di notte nel momento in cui irrompono le vestali e scoprono Emilia prostrata dinanzi al fuoco spento e due uomini, Dacio e Claudio, clandestinamente entrati nel luogo sacro. E la terza incisione mette in scena il momento della fatale sentenza che condanna a morte Emilia. La bellezza di queste tre immagini è completata dalla varietà e dalla vivezza delle azioni rappresentate, dalla distribuzione delle figure nello spazio, dalla disposizione degli effetti luministici e dalla ricchezza di descrizione degli ambienti architettonici e naturali.

Tra i primi esempi di teatro musicale documentato con più immagini, nel 1818, si trova l'opera *La clemenza di Tito*²⁵ di Mozart in tre incisioni all'acquatinta. Anche in questo caso, si tratta immagini sontuose nella descrizione architettonica in cui sono riconoscibili gli stilemi compositivi cari a Sanquirico, quali l'uso della prospettiva leggermente scentrata, i contrasti tra il fondale chiaro e il primo piano in controluce per aumentare il senso di profondità e l'inserimento di figure, con l'intento di testimoniare un preciso momento topico dell'azione²⁶.

²⁴ *La vestale*, ballo tragico di Salvatore Viganò, rappresentato al teatro alla Scala il 25 maggio 1818.

²⁵ *La clemenza di Tito* di Caterino Mazzola di Pietro Metastasio, con musica di Wolfgang Amadeus Mozart, al teatro alla Scala di Milano, nel 1818.

²⁶ I soggetti sono l'«Atrio del tempio di Giove Statore», i «Portici in vicinanza del Campidoglio» e «Camera nella reggia di Tito».

Un'eccezione a quella che sembra essere la regola della *Raccolta* Stucchi senza figure e delle incisioni all'acquatinta della *Raccolta di varie decorazioni* con scene vissute, si ha nel 1819, con la documentazione per uno spettacolo speciale, carico di valore simbolico, il ballo mitologico *I Titani*²⁷ di Viganò, che doveva costituire la continuazione del fortunatissimo *Prometeo*. Questo spettacolo è documentato da sei incisioni Stucchi tutte contenenti figure di personaggi e da un'unica acquatinta della *Raccolta di varie decorazioni*. Quest'ultima raffigura la prima scena, il «Luogo delizioso», con una moltitudine di danzatrici e comparse. In questa acquatinta, appare esattamente quello che hanno osservato gli spettatori a teatro, la sera della rappresentazione, come si legge nella cronaca di Petracchi:

Si alza appena la tenda che un grido unanime di approvazione saluta il compositore e palesa il destato entusiasmo. È un vero bellissimo quadro dell'Albano²⁸ che si para dinanzi: la celeste pittura dell'età dell'oro, fanciulli, donzelle, giovinetti in varj gruppi artisticamente disposti, scherzanti con pacifici animaletti, nuotando, cogliendo frutti e fiori; giuocando, amoreggiando, carolando, rappresentando al vero tutto ciò che di più seducente potrebbe immaginare il pensiero per formarsi un'idea di quell'età si felice: tutto ivi si vede espresso con quadri e contorni sempre nuovi e variati, con danze appropriatissime, con colorito il più vivo e vero e con pennello assolutamente creatore [...]²⁹.

²⁷ *I Titani*, ballo mitologico espressamente composto da Salvatore Viganò, per rappresentarsi nell'Imperiale Regio Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1819, Milano, Stamperia di Giacomo Pirola.

²⁸ Francesco Albani (Bologna, 1578-1660).

²⁹ Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreo drammatiche di Salvatore Viganò*, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1838, p.241. Qui il Ritorni cita le parole di Angelo Petracchi che aveva assistito alla prima rappresentazione del ballo a Milano. La descrizione così continua: «tutto ivi si vede espresso con quadri e contorni sempre nuovi e variati, con danze appropriatissime, con colorito il più vivo e vero e con pennello assolutamente creatore; [...] Questi brevi cenni non bastano a dar idea dell'immenso quadro, anzi serie di successive complicatissime dipinture ond'era composto così lungo atto che tutti coloro che il videro s'accordarono a chiamar meraviglioso. [...] Non altro saprei dunque che trascriver il programma. Il Lettore lo consideri come un seme, dal quale sua fantasia convien che crei la grand'opera, purtroppo perduta. La scena rappresenta una primavera la più deliziosa. Morbida prateria irrigata da limpidi ruscelletti e smaltata di fresche erbe e di fiori d'ogni specie: nel mezzo sorge una ridente collinetta: varj arboscelli di dolcissime frutta ricolmi tutta ne fregiano la prospettiva. Perché meglio intendasi la disposizione di questa scena: sul poggio in parte circondato da limpido laghetto eran disposte in varj gruppi le famiglie dei que' felici viventi. Quindi uno stuolo di Genii tiran a segno o cavalcano capre, quindi molti fanciulli giuocando, perseguitano farfallette ed uno d'averne fatta non viva preda semplicemente si duole. Le Virtù assise con Tia sul verdeggianti pendio della collinetta stanno in atto di ragionare e di compiacersi per la felicità dei mortali. Le Ninfe Melie nella remota pianura

Le tavole di Stucchi per questo ballo sono diverse dalle precedenti e da quelle che seguiranno, probabilmente sono state pubblicate in occasione di questo spettacolo ritenuto un evento eccezionale. Ogni foglio riporta, oltre al titolo l'indicazione dell'atto e una breve descrizione di quanto sta avvenendo nell'immagine; ad esempio in quella del secondo atto si legge: «... uno dei Giganti annunzia l'arrivo di Tia: ne esultano i titani stimandola opportuna per trasportar immantinente sulla terra i tre insidiosi vasi». Questa stessa immagine è descritta sul Ritorni:

[...] si scopre il Tartaro con quattro enormi Giganti, con molti Titani maggiori ed inferiori, con i Ciclopi, con tutti i figli della notte, colle Parche, con Momo e col Fato e tutti di carne e ossa, eccetto i Giganti che non è stato possibile di ritrovare ai giorni nostri, nemmeno fra i Patagoni; in difetto di che sono stati dipinti con eccellente magistero, aggiungendovi un meccanismo tanto semplice quanto ingegnoso, per cui l'un di essi specialmente si muove con tanto artificio che desta la comune sorpresa. Grandioso è tutto questo atto e ben disse il Giornale Milanese annunciandolo pennelleggiato sullo stile di Michelangelo, cui aggiungerei volentieri per secondo Giulio Romano, i superbi dipinti del quale nel palazzo de Te a Mantova, somministrarono probabilmente al valente pittore i contorni e le proporzioni per questi Giganti teatrali³⁰.

Il momento raffigurato nella piccola incisione Stucchi è ancora una volta il più emozionante, quando uno dei Giganti prende dalle soffitte Tia e con il palmo della mano la porta sul piano del palcoscenico:

[...] Atlante sul fondo regge l'orbe, del cui globo appena vedesi la porzione inferiore e che molto acconciamente è distribuito il lume in quella parte remota, restando tuttavia tenebrosa nella sua generalità la scena anteriore e che altri tre Giganti gli sono ai lati seduti ed alti tuttavia quanto il teatro inguisacchè un d'essi a suo tempo alzando il braccio alle arie della scena, riceve Tia e abbassandolo la mette sul palco: la quale nella costui palma enorme sembrava, benché donna vera, una immaginetta. Il Tartaro Tenebroso ed immenso spazio, su cui stanno le radici della terra e del mare. Un'oscura caligine va or più or meno ingombrando il cupo seno del carcere orrendo. Atlante si perde nelle sfere superiori. Quivi la notte tien pure la terra sua casa coperta da altre nubi [...]³¹.

circondano con serti di rose Amore. Fortunate famiglie sparse qua e là in varj gruppi esprimono l'innocenza, la pace, la tranquillità, la sicurezza; mentre i loro pargoletti si trastullano bamboleggiando con tortorelle, con agnelli, con conigli e con altre mansuete bestiole [...].»

³⁰ Ivi, p. 249.

³¹ Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreo drammatiche di Salvatore Viganò*, cit., pp. 250-251

Nel 1820, compare, per la prima e unica volta, nella serie Stucchi, una scenografia animata e inserita nel boccascena del teatro alla Scala di cui si vede anche una porzione della sala. Questa immagine raffigura una scena de *La conquista di Malacca* ballo di Salvatore Taglioni³². Osservando bene, si percepisce che le figure sono proporzionalmente troppo piccole rispetto agli elementi architettonici e ciò tradisce una chiara volontà di magnificenza nel mostrare l'interno dell'edificio teatrale che in questo modo appare con dimensioni esagerate, irreali dello spazio.

Fino al 1825, quindi, si può sostenere che la presenza di figure umane nelle stampe che documentano allestimenti di opere, è piuttosto rara e limitata a pochi personaggi come accade per i titoli *Elisa e Claudio*, *Sesostri*, *Otello*, *Semiramide*. Dal 1826 in poi, invece, l'inserimento della figura umana diventa molto frequente. Nella seconda metà degli anni Venti, la produzione di stampe aumenta e molti titoli presentano la riproduzione puntuale di tutte le mutazioni di scena di ogni singolo spettacolo. Nelle cinque immagini riferibili alla prima assoluta de *Il Pirata* di Vincenzo Bellini al teatro alla Scala nel 1827³³, si nota l'esistenza di alcuni interpreti in scena legata all'azione drammatica rappresentata, mentre nella *Norma* della prima scaligera del 1831³⁴ sono presenti alcuni personaggi soltanto in una incisione su cinque e precisamente nell'ultima scena. Nella sequenza delle litografie de *Il Pirata*, la prima immagine riproduce la scena iniziale dell'opera, nel momento della tempesta. Il libretto di Felice Romani così descrive l'ambientazione in termini generali:

La scena è in Sicilia, nel Castello di Caldora e nelle sue vicinanze. L'azione è nel XIII secolo: spiaggia di mare in vicinanza di Caldora. Sul dinanzi della scena si vede un antico monastero, ricetto di un Solitario e prosegue: All'alzar del sipario è già cominciata un'orrenda tempesta. Vedesi una nave in grave pericolo, battuta qua e là dai venti e dai flutti. La riva e gli scogli sono pieni di pescatori che si sforzano di soccorrere i miseri, vicini a naufragare. Il Solitario gli incoraggisce. A poco a poco tutto il luogo si copre di popolo. La tempesta è al suo colmo.

³² *La conquista di Malacca*, ballo storico in cinque atti composto da Salvatore Taglioni, maestro di perfezione delle R. Scuole di Ballo di Napoli, primo ballerino e compositore de' R. Teatri, in *La principessa in campagna*, melodramma giocoso da rappresentarsi nell'Imperiale Regio Teatro alla Scala, la primavera dell'anno 1820, Milano, dalla Stamperia Giacomo Pirola, pp. 35-39.

³³ *Il Pirata*, melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1827, Milano, per Antonio Fontana, 1827.

³⁴ *Norma*, tragedia lirica di Felice Romani da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala, il carnevale dell'anno 1831-32, Milano, per G. Truffi e comp.

Questa descrizione corrisponde esattamente a ciò che compare nell'incisione. Stessa cosa per la seguente, che descritta in didascalia «Loggia nel Castello di Caldora che mette ai giardini. È notte», raffigura il momento dell'incontro tra i protagonisti, Imogene e Gualtiero³⁵. La litografia consecutiva «Esterno di palazzo di Caldora, illuminato» riproduce le ultime azioni del primo atto, descritte nel libretto abitate dal coro di pirati, con molti protagonisti in palcoscenico, mentre la litografia inserisce sotto le volte del palazzo due soli personaggi, il bambino, figlio di Imogene e probabilmente Ernesto. La stessa situazione si presenta nella seguente, «Sala che mette alle stanze d'Imogene» dove è inquadrato un solo personaggio, mentre il testo ne inserisce almeno due più il coro di damigelle.

L'ultima litografia raffigura le scene finali dell'opera nell'«Atrio terreno nel Castello. D'ambo i lati passaggi che mettono alle altre sale; di fronte grandi arcate, oltre le quali vedesi l'esterno, con cascata d'acqua su cui passa un ponte che conduce al castello» e l'azione rappresentata è quella dodicesima in cui compare

Imogene tenendo il figlio per mano. Ella è delirante. S'inoltra a lenti passi, guardando intorno smarrita. Le donzelle stanno da parte osservando e piangendo. Par che cerchi cosa nello spazio dell'aria. Segni di contento. Ricade nel dolore. S'inoltra più innanzi nella scena con passi irregolari e lascia il figlio, questi cerca di consolarla piangendo, ma elle più non l'ode.

Queste cinque litografie appartengono alla serie edita da Ricordi, quindi predisposta alla documentazione completa delle mutazioni sceniche, con un chiaro intento documentario che non si ritrova negli esempi precedenti. La situazione, con pochi personaggi o singoli interpreti in scena, frequenti in questi anni e nella serie Ricordi, è riscontrabile per *Didone abbandonata* di Saverio Mercadante del 1827, con due incisioni, una vuota e una con personaggi; per *Elisabetta Regina Inghilterra* di Gioacchino Rossini nel 1827, con quattro scene, ognuna con uno o due personaggi; per *Otello*, di Rossini, nel 1828, con cinque mutazioni sceniche, ognuna con uno o due personaggi; per *L'esule di Roma* di Gaetano Donizetti, del 1828, due scene, pochi personaggi, in questo caso una delle stampe è di Stucchi; *L'assedio di Corinto* di Rossini, nel 1829, cinque mutazioni, tutte con pochi personaggi anche in questo caso una è di Stucchi; *La straniera* di Vincenzo Bellini, del 1829, con otto mutazioni, con uno, due, tre personaggi; *Semiramide* di Rossini, edizione 1829, con mutazioni tutte documentate da Ricordi e in più una acquatinta; *Tancredi* di Rossini nel 1829, cinque mutazioni; *Giulietta e Romeo* di Nicola

Vaccaj, del 1829, tre litografie. Le stesse considerazioni si possono fare per il 1830: *Giovanna d'Arco* di Giovanni Pacini, *Il Crociato in Egitto* di Giacomo Meyerbeer, *Le comte Ory* di Rossini, per il 1831 con *Anna Bolena* di Donizetti, *I Capuleti e i Montecchi* e *La sonnambula* di Bellini, *Amazilla* di Giovanni Pacini e, nel 1832, *Norma* di Bellini, *Ugo conte di Parigi* e *L'elisir d'amore* di Donizetti, ultima opera documentata.

Quindi, è possibile individuare una tipologia di immagine, quella delle litografie Ricordi, che vede la presenza di pochi personaggi in scena. Lo scopo di queste è di mostrare i momenti cruciali dell'opera, riconoscibili dal pubblico dei possibili acquirenti, «spettatori appassionati o professionisti dello spettacolo» come li descrive Viale Ferrero³⁶. Ci si potrebbe domandare se questa semplificazione introdotta dalla casa editrice Ricordi non sia legata ad esigenze pratiche nella fase produttiva delle stampe, ma che comunque preveda la presenza di personaggi per rendere viva e appetibile l'immagine riprodotta e per collegare direttamente la riproduzione ad un momento topico dello spettacolo da ricordare. Mentre le incisioni all'acquatinta, prodotte sotto la diretta sorveglianza di Sanquirico, sono illustrative delle scene d'insieme, dei momenti in cui il palcoscenico, e quindi l'apparato scenografico, è vissuto, affollato, pieno di figure. Questo potrebbe portare a considerare l'idea che lo scenografo preferisse mostrare o far ricordare le proprie invenzioni sceniche nel momento in cui, vissute dagli interpreti e dal coro, affollate, straripanti di presenze, risultino più vive e solo, in queste situazioni, quindi, pienamente realizzate, riuscite, giuste. In questo senso, quindi, si può leggere e, forse, comprendere la sequenza delle mutazioni di *Norma* che, nelle litografie Ricordi, sono riprodotte prive dei personaggi, mentre, nell'unico esemplare curato da Sanquirico, il palcoscenico è colmo di figure. E ancora una volta, si ritrae il momento *clou* del finale, nel Tempio d'Irminsul, quando «tutti entrano in scena. Accorrono da varie parti, Oroveso, i Druidi, i Bardi e le Ministre. Norma si colloca sull'altare»³⁷. Si può osservare questa immagine, considerando le porzioni di spazio utilizzate, analizzando la distribuzione spaziale delle masse corali e delle comparse in rapporto alla posizione tenuta dai protagonisti e arrivare a considerare questa immagine come un modello che Sanquirico propone. Viale Ferrero parla, come già accennato, di disposizioni sceniche *ante litteram*, e se si considera la diffusione che queste immagini avranno negli anni, si può veramente azzardare questa destinazione, forse non voluta dall'autore, ma effettivamente resa possibile dalla distribuzione e soprattutto dal successo ottenuto da questo tipo di materiale che, nell'Ottocento, si trova presente in ogni teatro o in

³⁵ A Milano nel 1827 erano interpretati da Enrichetta Méric-Lalande e Giovanni Battista Rubini.

³⁶ Mercedes Viale Ferrero, *L'invenzione replicabile*, cit. p. LI.

³⁷ *Norma*, cit., scena 7, p. 25.

ogni studio di scenografo. Questa ipotesi, forse, è poco sostenibile per il materiale pubblicato da Ricordi, anche se questo aveva una elevata diffusione legata anche alla distribuzione delle parti musicali e degli stessi libretti. Mentre nel caso delle acqueforti di Sanquirico la presenza umana assume una tale importanza da rendere queste immagini più forti e quindi, probabilmente, più influenti nella pratica della messa in scena.

Osservando queste immagini, si può azzardare un altro tipo di considerazioni, tra cui la più intrigante è sicuramente quella di analizzare le posizioni e gli atteggiamenti degli interpreti cercando di cogliere informazioni e dettagli sulla recitazione dei cantanti che, in questi anni, diviene sempre più importante e si rifà indubbiamente all'esempio degli attori di prosa. Il Neoclassicismo, infatti, impone nuove tendenze nella costruzione dello spettacolo musicale e spinge il cantante a impegnarsi profondamente nella costruzione del personaggio, anche attraverso le nuove tecniche di recitazione³⁸. L'incisione di Sanquirico che fotografa la scena finale di *Norma* alla Scala nel 1831, ad esempio, diventa a questo punto molto interessante come documento per confrontare l'azione sostenuta dei cantanti con le teorie o le indicazioni riguardanti la recitazione agli inizi dell'Ottocento.

L'interprete principale è Giuditta Pasta con Domenico Donzelli come Pollione e Giulia Grisi come Adalgisa. Da tutti era riconosciuta l'abilità attorica della Pasta che viene descritta in diverse occasioni, tra cui quella in cui interpreta *Anna Bolena* di Donizetti al teatro Carcano di Milano, nel 1830, quindi poco prima che Sanquirico la immortalasse³⁹.

[...] Madame Pasta ha avuto nel canto momenti sublimi e nuovi, anche per chi la conosce e apprezza il suo bel modo di cantare, né occorre il rammentare la verità, la giusta misura, la severità del suo modo di recitare ed agire che ne forma quell'attrice ch'ella è. Il finale del primo atto e l'ultima aria devono, senza alcun dubbio, la loro fortuna a lei sola. [...] Madame Pasta e Rubini hanno sostenuto l'opera [...] questi due artisti, veri artisti hanno tali bellezze e si fatti compensi da sostenere qualunque spettacolo con una sola scena⁴⁰.

³⁸ Johann Jakob Engel, *Lettere intorno alla Mimica*, versione dal tedesco del professor Giovanni Rasori, Milano, Batelli e Fanfani, 1820. Cfr. Marco Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003.

³⁹ *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti al Teatro Carcano di Milano, nel 1830: Giuditta Pasta nel ruolo di Anna Bolena, il famosissimo Filippo Galli in quello di Enrico VIII, l'altrettanto noto Giovanni Battista Rubini come Lord Ricardo Percy e Elisa Orlandi come Giovanna Seymour.

⁴⁰ «L'Eco», Milano, III, n. 155, lunedì 27 dicembre 1830, citato in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di A. Bini e J. Commons, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Milano, Skira, 1997, p. 245.

[...] nel primo atto un duetto fra Rubini e la Pasta ed uno slancio magistrale nel primo finale [...] Nel 2° atto un terzetto fra i 3 nominati attori sorti un bell'effetto [...] la Pasta debba altamente valutarsi per ottima attrice cantante [...] Come attrice noi la troviamo ammirabile nella scena ultima del delirio [...]⁴¹.

La signora Pasta, intesa a distinguersi come cantante e come attrice, lasciò a desiderare alcune cose nel primo e più assai nel secondo di questi impegni. [...] Vi supplisce essa con certe ricercatezze d'azione che per tali si distinguono sempre [...]⁴².

Nella incisione che ritrae il finale di *Norma* (tav. 7), la Pasta appare inginocchiata plasticamente con espressione implorante e sembra proprio che Sanquirico voglia riprodurre la sua padronanza nelle tecniche di recitazione. E pensando che queste documentazioni erano fatte a posteriori, dopo la realizzazione della messa in scena⁴³, dopo l'eventuale successo, è probabile che fotografino l'avvenimento teatrale che può poi essere ritenuto un modello da replicare anche se idealmente.

⁴¹ «Corriere delle Dame», n. 72, 30 dicembre 1830, p. 569 citato in *Le prime rappresentazioni delle opere*, cit., p. 248.

⁴² «Il Censore Universale dei Teatri», n. 2, mercoledì 5 gennaio 1831, p. 5 citato in *Le prime rappresentazioni delle opere*, cit., p. 253.

⁴³ Cfr. *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di G. Seminara e A. Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, in particolare si vedano Emanuele Senici, *Amina e il C.A.I. vedute alpine ottocentesche*, pp. 569-579 e Olga Jesurum, *Dal castello di Montolino al tempio d'Irminsul. Appunti per una visualità del teatro belliniano nelle scenografie italiane della prima metà dell'Ottocento*, pp. 581-594.